

Liliana Hoinărescu (n. 1969) este cercetător științific la Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan - Al. Rosetti” al Academiei Române. A publicat mai multe articole în revistele de specialitate (*Studii și Cercetări Lingvistice, Limbă și Literatură*) și a coordonat volumul al IV-lea al *Micului Dicționar Academic (MDA)*, lucrare colectivă distinsă cu premiul „Timotei Cipariu” al Academiei Române în 2003. Doctor în filologie (2005) al Universității București.

Autoarea ne introduce într-un alt sistem de lectură a textului literar, în care fragmentul sau detaliul enunțiativ nu pot fi înțelese în afara ansamblului, definit întotdeauna printr-o formulă de structurare proprie, cu o dominantă specifică. Sunt numeroase cazurile în care autoarea demonstrează cu argumente convingătoare inadecvarea unor opinii și interpretări, îndeosebi ale criticilor literari, bazate pe o lectură atomistă și pe instrumentele clasice ale stilisticii și ale retoricii. [...] Vom avea astfel o imagine mai clară a specificului asumării tradiției și a sensului inovației în postmodernism.

Liliana Ionescu-Ruxăndoiu

Niciodată „modelul” intern al unor importante romane contemporane nu a fost atât de exact definit de critică precum o face autoarea *lingvistă* a acestei lucrări, în paginile consacrate prozei lui Paul Georgescu, Mircea Horia Simionescu, Ștefan Bănuțescu, Mircea Cărtărescu sau Ștefan Agopian.

Mihaela Mancaș

Fiecare analiză în parte este o microcapodoperă, în care ironia este surprinsă în toate subtilitățile ei, iar harul de interpretare a nuanțelor întrece cu mult metodele adoptate. Se simte empatia autoarei cu lumile pe care le creează romanele, de unde rezultă și intuirea modului particular de realizare a ironiei cu toate ecourile ei care se multiplică la nesfârșit în relația scriitor - lumea textului - lector.

Ecaterina Mihăilă

Ne întâmpină, fără îndoială, în secțiunea *Analiză de texte*, dovada elocventă a unui deplin control intuitiv asupra unui vast teritoriu românesc (de la Mircea Horia Simionescu sau Paul Georgescu până la Ștefan Agopian, Mircea Cărtărescu, Radu Petrescu ș.a.) asociat cu o extraordinară forță de *orientare generalizatoare a disocierilor analitice*. Acest din urmă aspect este cel care diferențiază net performanța autoarei de demersul propriu al criticii literare.

Mircea Borcilă

ISBN 973 - 7934 - 76 - 8



9 789737 934765

Lei 9

LILIANA HOINĂRESCU

STRUCTURI ȘI STRATEGII
ALE IRONIEI ÎN PROZA
POSTMODERNĂ ROMÂNEASCĂ

∨
N
§
∨
W°
I
3§
« Q
2 0^{c/3}
H
O
§
H
X/I

O

O

ac

* U N I V E R S I T A

ACADEMIA ROMANA
FUNDAȚIA NAȚIONALĂ PENTRU ȘTIINȚĂ ȘI ARTĂ
INSTITUTUL DE LINGVISTICĂ „IORGU IORDAN-AL. ROSETTI”

LILIANA HOINĂRESCU

**STRUCTURI ȘI STRATEGII ALE
IRONIEI ÎN PROZA POSTMODERNĂ
ROMÂNEASCĂ**



ACADEMIA ROMÂNĂ
FUNDAȚIA NAȚIONALĂ PENTRU ȘTIINȚĂ ȘI ARTĂ
INSTITUTUL DE LINGVISTICĂ „IORGUIORDAN-AL. ROSETTI”

București • 2006

Referenți:

Prof.univ. dr. Liliana Ionescu-Ruxăndoiu
Prof. univ, dr. Mihaela Măcaș
Cercetător principal I dr. Ecaterina Mihăilă
Prof. univ. dr. Mircea Borcilă

Editat cu sprijinul Agenției pentru Cercetare Științifică
ISBN 973-7934-76-8
Tiraj 100 ex.

C U P R I N S

PREFAȚĂ.....	IX
ARGUMENT	
1. Scopul lucrării.....	1
2. Corpus și metodă.....	3
3. Structura volumului.....	5
I. PRELIMINARII	
1. Disocieri necesare.....	7
2. Ironia ca fapt de stil.....	11
2.1. Perspectiva retorică tradițională.....	11
2.2. Ironia ca trop.....	12
2.2.1. Perspectiva pragmatică standard	12
2.2.1.1. Ironia ca act de vorbire indirect [J. Searle]....	12
2.2.1.2. Ironia ca implicatură conversațională [H. P. Grice].....	14
2.2.1.3. Ironia și politețea [G. N. Leech].....	16
2.2.2. Perspectiva semantico-pragmatică [Catherine Kerbrat-Orecchioni].....	17
2.2.3. Perspectiva neoretorică [Grupul vi].....	21
2.3. Ironia ca procedeu citațional.....	24
2.3.1. Perspectivapragmatic-cognitivă. Ironia ca mențiune [Dan Sperber, Deirdre Wilson].....	24
2.3.2. Analiza polifonică a ironiei [Oswald Ducrot].....	27
2.4. Ironia ca prefăcătorie/disimulare [H. H. Clark și R. Gerrig]...	29
3. Ironia ca principiu literar.....	30
3.1. [Specificul ironiei literare].....	30
3.2. [Raporturile ironiei cu parodia și satira].....	33

4. Concluzii.....	37
-------------------	----

EL CONCEPTE ASOCIATE IRONIEI LITERARE.
INTERTEXTUALITATEA. PARODIA

1. Intertextualitatea.....	< 37
1.1. Istoricul noțiunii.....	37
1.2. Sensul extins.....	39
1.3. Sensul restrâns.....	40
2. Funcția ironică a intertextualității în postmodernism.....	42
3. Scurtă prezentare a noțiunii de parodie.....	43
3.1. Introducere.....	• —43
3.2. Sensul restrâns. Poetica și retorica.....	44
3.3. Sensul extins.....	48
3.3.1. [Școala Formală Rusă; M. Bahtin].....	48
3.3.2. [Poetica postmodernă].....	50
3.4. Concluzii.....	52

ffl. ANALIZĂ DE TEXTE

A. Practici intertextuale (citaționale) postmoderne

1. Citatul (fictiv) de autoritate.	
[Mircea Horia Simionescu, <i>Bibliografia generală</i>].....	54
2. Inserția citațională nedeclarată	
[Ioan Groșan, <i>O sută de ani de zile la porțile Orientului</i>].....	62
3. Citarea în ecou. Paul Georgescu, <i>Solstițiu tulburat</i>	68
4. Concluzii provizorii.....	88

B. Practici hipertextuale postmoderne („parodia” genului).

Funcțiile parodiei în proza postmodernă românească

1. Postmodernismul literar - o simplă tehnică?	
[Mircea Nedelciu, Adriana Babeți, Mircea Mihăieș, <i>Femeia în roșu</i>].....	« 90
2. Falsa narațiune istoriografică [Ștefan Agopian, <i>Tobii</i>].....	106

3. Narațiunea palimpsest [Mircea Cărtărescu, <i>Nostalgia</i>].....	119
3.1. Discursul persuasiv.....	119
3.2. Suprapuneri hipertextuale.....	131
3.2.1. <i>De la realism la fantastic</i>	133
3.2.2. <i>Romantismul</i>	137
4. Realismul magic [Ștefan Bănuțescu, <i>Cartea Milionarului</i>]..	144
5. Intersecția codurilor [Radu Petrescu, <i>Sinuciderea din Grădina Botanică</i> . Roman urmat de alte scrieri ale naratorului].....	167
6. Concluzii.....	174

IV. CONSTRUCȚIA TEXTULUI IRONIC

0. Indicatori obligatorii ai textului ironic.....	176
1. Forma incomprehensibilității.....	177
2. Consolidarea autorității instanței narative.....	200
3. Universul comun de discurs.....	223
3.1. Contextul situațional. Fixarea cadrului de enunțare.....	225
3.2. Manipularea presupuzițiilor. Construirea lumii de referință.	
Indicatori de referențialitate.....	245
4. Concluzii.....	271

V. PROCEDEE/SEMNALE ALE IRONIEI

1. Introducere.....	275
2. Procedeu/semnal ironic.....	279
2.1. Funcția metatextuală.....	281
2.2. Discursul persuasiv.....	283
2.2.1. [Metalepsa].....	283
2.2.2. [Negația și discursul modal].....	288
2.2.3. [Preteriția].....	290
2.2.4. [Palinodia].....	291
2.2.5. [Reticența].....	294
2.2.6. [Interogații retorice].....	295
2.2.7. Enumerarea.....	296
2.2.8. Repetiția.....	298
2.2.9. [Funcția expresivă a discursului ironic].....	301

2.3. [Oralitatea].....	302
2.4. [Multiplicarea finalurilor (a începuturilor și a acțiunilor n?'^)]......	324
2.5. [Prolepse].....	324
2.6. Peritextul.....	324
CONCLUZII	324
BIBLIOGRAFIE	324
1. Lucrări de referință.....	324
2 . Surse.....	324

P R E F A Ț Ă

Cartea Lilianeii Hoinărescu propune un nou mod de a înțelege ironia și formele acesteia în literatură. Refuzând calea mai comodă a alegerii unui model descriptiv al ironiei și a identificării în texte a trăsăturilor și a mărcilor care o definesc din perspectiva modelului respectiv, autoarea procedează inductiv, eliberându-se de presiunea numeroaselor și diverselor soluții teoretice existente și concentrându-se asupra textelor. Un asemenea demers este cu atât mai adecvat, cu cât obiectul de investigație al lucrării îl constituie proza postmodernă, interpretabilă ca un tip particular, indirect, de metadiscurs, ale cărui ținte ironice sunt preponderent intratextuale. Scopul final urmărit este însă validarea elementelor caracteristice enunțării literare ironice, dincolo de formulele concrete de actualizare contextuală și individuală pe care le îmbracă.

Analizând un număr de romane reprezentative pentru postmodernismul românesc, autoarea a încercat să descifreze mecanismele de funcționare a discursului ironic cu mijloacele pragmatice, cărora le-a subsumat însă o serie de aspecte de stilistică și naratologie interpretabile într-o viziune funcțională. Raportările frecvente la procedee asemănătoare din romanele unor scriitori străini integrează postmodernismul românesc în ansamblul acestei mișcări literare, oferind confirmări suplimentare observațiilor formulate.

Prezentarea sintetică a principalelor perspective conturate în definiția și descrierea ironiei (fapt de stil - manifestat ca trop sau ca procedeu citațional - ori principiu literar), din secțiunea de preliminarii teoretice a lucrării, nu marchează subscrierea la una dintre acestea, ci urmărește introducerea unor disocieri necesare în raport cu punctul de vedere adoptat de autoare.

De o atenție specială se bucură două dintre conceptele asociate frecvent cu ironia literară: intertextualitatea și parodia, fundamentale pentru înțelegerea discursului ironic postmodern. Secțiunea analitică se deschide tocmai cu un capitol consacrat practicilor intertextuale și hipertextuale ale căror forme și funcții individualizează postmodernismul.

Autoarea alege opt romane, fiecare considerat reprezentativ pentru o anumită versiune a acestor tipuri de practici, definind obiectivele, semnalele și mecanismele funcționării lor ironice. Cele trei tipuri de procedee de inserție citațională distinse: citatul fictiv de autoritate, inserția citațională nedeclarată și citarea în ecou, activează într-un mod particular arii diverse ale memoriei culturale a cititorului. Cadre (*frames*), scheme și scenarii cognitive în sensul lui

Erving Goffman, cărora le corespund așa-numitele genuri (*genres*) în planul realizării lingvistice, sunt denudate de semnificațiile lor consacrate și detumate de la uzurile curente. Pe această cale, certitudinile sunt subminate, atât la nivelul structurării, cât și la acela al perceperii textelor. Componentele definitorii pentru anumite „formate” textuale sunt demontate și remontate în alte contexte, numai aparent congruente cu cele originare, devenind fidoielnice și adesea derizorii. Pe o asemenea deconstrucție se bazează ironia postmodernă. Țintele acesteia pot fi discursul științific (inclusiv cel al criticii de întâmpinare), ca în *Bibliografia generală* a lui Mircea Horia Simionescu, manierismul și artificul literar, ca în *O sută de ani de zile la porțile Orientului* a lui Ioan Groșan, sau narațiunea realistă, cu universul ei tematic axat pe problematica socială, dar și cu tiparele ei de construcție, implicând o anumită tipologie a personajelor și o anumită relație între vocea acestora și vocea auctorială, reflectată și de diversificarea registrelor stilistice, ca în *Solstițiu tulburat* al lui Paul Georgescu.

În mod similar, parodia ia forma unei practici hipertextuale complexe, care pune sub semnul întrebării tradiția literară, văzută ca o sumă de convenții și strategii auctoriale de reprezentare. Textul postmodern instaurează o stare de confuzie voită, manifestată pe multiple planuri: între lumea ficțională și cea factuală între autor, narator și personaje, între registrele orale și cele scriptice, între speciile epice, căreia cititorul naiv, obișnuit să interpreteze faptele într-o ordine cauzală și să-l crediteze pe narator cu credibilitate, îi poate cădea victimă. Ironia se întemeiază, așa cum subliniază autoarea, pe funcția dublă a semnalelor textuale identificate la toate nivelurile: de instaurare a unor configurații literare recunoscutibile și de deconstrucție a acestora. Aspectele evidențiate sunt urmărite în comentariile asupra parodiei în romanele *Tobit* de Ștefan Agopian, *Nostalgia* de Mircea Cărtărescu, *Cartea Milionarului* de Ștefan Bănuțescu, *Sinuciderea din Grădina Botanică* de Radu Petrescu.

Autoarea ne previne însă că, deși recurente, procedeele relevate nu sunt o garanție a efectelor ironice. Ceea ce le conferă acest atribut este modul în care sunt integrate în sistemul de organizare a fiecărui ansamblu textual. Un argument în favoarea acestei idei îl oferă observațiile privind romanul *Femeia în roșu*, adevărat manual de scriitură postmodernistă, care, prin supralicitarea deconspirării artificiilor, transformă strategiile ironice în noi convenții, a căror validitate devine discutabilă.

Capitolele al IV-lea și al V-lea sunt consacrate identificării și comentării elementelor care constituie indici obligatorii ai textului ironic. Elementul de noutate pe care îl introduce lucrarea este recunoașterea unor astfel de indici nu numai la nivel microtextual - singurul avut în vedere în cercetările anterioare -, ci și la nivel macrotextual. Ar fi interesant de verificat în ce măsură este vorba

despre o trăsătură specifică postmodernismului sau despre una cu o valoare mai largă, realizată în forme diferite și în cadrul altor orientări literare.

La nivelul organizării ansamblului textual, autoarea se referă la trei aspecte: dedublarea instanței de enunțare, consolidarea autorității instanței narative și constituirea universului de discurs comun emițătorului și receptorului, care, printr-o funcționare particulară în textul postmodern, devin indici ai ironiei. Primul aspect permite ceea ce Victor Șklovski numea insolitarea percepției: autorul mimează neutralitatea, cedând poziția de narator unui intrus, care dispune de alt sistem evaluativ. În felul acesta, subiectivitatea auctorială capătă aparență de obiectivitate, transferul de identitate conferind legitimitate unei atitudini polemice față de cele mai variate tipuri de automatisme considerate normale și acceptate social.

În ceea ce privește consolidarea autorității instanței de enunțare, aceasta capătă rol ironic în măsura în care seriozitatea și sinceritatea cu care este creditată sistematic instanța de enunțare sunt subminate total de enunțarea însăși, care vehiculează ipoteze absurde. Ironia este potențată printr-o perfectă mimare - redusă însă exclusiv la aspectele de suprafață - a discursului serios, inclusiv a aparatului formal al acestuia.

Autoarea identifică două căi de instituire a teritoriului comun între autor și cititor: cea a afirmării explicite de către autor a unei adevărate complicități cu cititorul și cea a manipulării presupuzițiilor. Ambele funcționează în sens ironic, prima tocmai prin insistența pur declarativă - susținută de puternica intruziune a tiparelor comunicării orale - asupra relației în sine, fără să intervină în vreun fel similitudinile de raportare a emițătorului și receptorului la referenții invocați în text, cealaltă creând adevărate capcane pentru cititorul credul, prin inversarea raportului dintre asertat și presupus, care schimbă sistemele de referință, dar și prin avansarea unor presupuziții false sau prin prefăcuta ignorare de către autor a presupuzițiilor declanșate de anumite componente textuale (nume proprii sau aluzii intertextuale) recunoscute însă ca atare de cititor.

Cooperarea textuală la nivel diegetic, care pune în relație un narator și un naratar, adesea cititorul fictiv, este dublată de o cooperare metafictională, între autorul real și cititorul real. În aceste condiții, în postmodernism, ținta ironică este dificil de definit, pentru că identitatea și non-identitatea entităților coexistă.

Dacă indicii macrotextuali ai ironiei nu simplifică întotdeauna, ci complică lectura, pentru că induc în eroare anumite categorii de cititori, semnalele microtextuale oferă repere mai sigure pentru o lectură în cheie ironică a textului, pentru că sunt nuclee de tensiune dialectică în cadrul sistemului configurat de acestea. Este vorba despre o serie de procedee din repertoriul aflat curent la îndemâna scriitorului, care, fără să fie în mod tipic asociate cu ironia, devin pentru cititor, în anumite condiții, indici ai acesteia. La un asemenea statut

pot fi convertite în textul postmodern figuri ca: metalepsa, preteriția, palinodia, reticența, interogațiile retorice, enumerarea, dar și unele forme ale oralității cu o anumită plasare contextuală, unele prolepe sau chiar forme peritextuale.

Ne aflăm în fața unei lucrări cu multiple calități. Mai întâi, o marcată originalitate a demersului analitic, a interpretărilor și a soluțiilor teoretice propuse. Ironia este definită dintr-o perspectivă nouă, aceea a interacțiunii constante dintre procesele de la polul emiterii și cele de la polul receptării. O asemenea perspectivă este prin excelență adecvată pentru romanul postmodern, care mizează, într-un grad maxim și într-o manieră sui generis, pe cooperarea dintre scriitor și cititor.

Autoarea ne introduce într-un alt sistem de lectură a textului literar, în care fragmentul sau detaliul enunțativ nu pot fi îrițelese în afara ansamblului, definit întotdeauna printr-o formulă de structurare proprie, cu o dominantă specifică. Sunt numeroase cazurile în care autoarea demonstrează cu argumente convingătoare inadecvarea unor opinii și interpretări, îndeosebi ale criticilor literari, bazate pe o lectură atomistă și pe instrumentele clasice ale stilisticii și ale retoricii.

În general, opiniile pe care le formulează - fie că este vorba despre probleme teoretice; fie că este vorba despre soluții de interpretare a unor texte - sunt susținute prin demonstrații elegant construite, pe baza unei foarte bune selecții a argumentelor considerate pertinente. Legat de sistemul de lectură, nu putem trece cu vederea excelența „priză” la text dovedită de autoare, precum și finețea deosebită a comentariilor.

Deși întreaga discuție se întemeiază pe parcurgerea unei bibliografii întinse și diversificate (nu numai de pragmatică, stilistică și retorică, ci și de teorie și critică literară, estetică și filozofie), Liliana Hoinărescu adoptă o atitudine de detașare critică, valorificând cu discernământ și fără pedanterie acele elemente care sprijină propria sa viziune. Cultura sa de specialitate este dublată de o remarcabilă cultură literară, fapt evidențiat de paralelele la care face apel în mod constant totre scriitorii români și diverși scriitori străini.

Concluziile formulate de autoare ne stimulează să recitim prin grila propusă și alte texte, ilustrând alte orientări literare, și să găsim, similaritățile și diferențele. Vom avea astfel o imagine mai clară a specificului asumării tradiției și a sensului inovației în postmodernism.

LILIANA IONESCU-RUXĂNDOIU

ARGUMENT

1. Scopul lucrării

Ironia este un concept multiform, intrând în sfera de interes și investigație a numeroase discipline: etica, filosofia, psihologia, psihanaliza, antropologia, retorica, estetica, teoria literară, lingvistica - semantica și, mai nou, pragmatica. O întâlnim ca atribut esențial al tuturor formelor de artă, dar și în câmpul științelor social-politice. Exprimă simultan o atitudine umană, o manifestare a interacțiunii comunicative, un mod de expresie literar și un arhetip artistic. Situată la intersecția atâtor domenii distincte, prezentă în cele mai diverse ipostaze comunicative, nu este de mirare de ce simțul comun tinde să-i uniformizeze semnificațiile. Utilizarea termenului este universală și generică, dar sensurile contextuale sunt percepute mai degrabă difuz, intuitiv. Sfera largă de aplicabilitate a ironiei are drept consecință disoluția și evanescența sa conceptuală. Ca orice aspect al realității sensibile sau mentale exersat automat, explicarea sa prin categorii raționale scapă oricărui control. Recunoaștem ironia spontan, însă este dificil să o descriem și să o definim exact. De aceea, nu trebuie să surprindă nici proliferarea studiilor despre ironie, nici caracterul eminent conflictual al interpretărilor. Fiecare disciplină își revendică întâietatea și caută să-și generalizeze modelul. Așadar, o primă dificultate a unui studiu aplicat ironiei este disocierea strictă între diversele sensuri ale noțiunii și menținerea în limitele abordării propuse. Lucrul nu este întotdeauna ușor, și multe cercetări eșuează tocmai din dorința de a oferi o perspectivă exhaustivă. Bibliografia enormă, departe de a ajuta autorul, este un factor care obligă: or, a da curs acestei tentații monografice nu înseamnă decât a prezenta diversitatea deconcertantă a punctelor de vedere. Un asemenea studiu, în loc să circumscrie conceptul, îi subliniază numai indeterminarea funciară.

O nouă lucrare despre ironie ar părea la prima vedere inutilă, într-o carte recentă dedicată acestui subiect, Linda Hutcheon își începe argumentația preîntâmpinând strategic reacția negativă a cititorului, excedat de miile de titluri care îi stau la dispoziție (Hutcheon 1995: 1). La câțiva ani distanță de la publicarea studiului amintit, dar și a altora, justificarea tentativei noastre de abordare a temei este cu atât mai necesară.

În cele ce urmează, ne propunem o analiză a ironiei literare, cu aplicație pe textele postmoderne românești. Înainte de orice demonstrație, precizăm că problemele pe care le ridică ironia în câmpul literaturii sunt diferite de cele din comunicarea obișnuită, trebuind dissociate în plus de aspectele filosofice și estetice, psihologice pe care analiza, dar mai ales critica literară le evidențiază aproape exclusiv.¹ În mod fatal, discursurile se intersectează, iar ironia literară este descrisă drept o atitudine moral-filosofică a autorului sau este studiată pe baza unor replici izolate, ca în schimburile verbale curente, iar aspectele tematice prevalează față de cele care privilegiază o analiză a modului de discurs. O altă tendință este aceea de a se exclude textele și operele de mari dimensiuni în favoarea celor scurte. Am sesizat, totodată, discrepanța dintre teorie și practică, multe dintre lucrări, deși extrem de erudite sub raportul informației, nereușind să-i demonstreze relevanța în cursul analizei. Sintezele recente dedicate ironiei, de exemplu cea a Lindei Hutcheon, *Irony's Edge; Hrie Theory and Politics of Irony* (1995), sau cea a lui Philippe Hamon. *Vironie litteraire. Essai sur Ies formes de Vecriture oblique* (1996), își propun declarat să sistematizeze domeniul, dar demersul lor rămâne eminentamente teoretic, orientat, în primul caz, spre evidențierea funcțiilor sociale ale discursului ironic, în cel de-al doilea, spre recuperarea dimensiunii textuale a fenomenului. Exemplele concrete vin în sprijinul demonstrării premiselor teoretice luate în discuție; ca atare, sunt izolate anumite funcții și procedee specifice, fără a se încerca detectarea unui principiu general de funcționare a textului ironic. Parcurgând aceste lucrări și altele, am constatat absența unei investigații de tip inductiv, care să valideze empiric mărcile specifice

¹ Vezi, de pildă, Mircea Dom Lesovici, *Ironia*, Iași, Institutul European, 1999.

ale enunțării literare ironice, dincolo de manifestările contextuale și/sau individuale.

Perspectiva nouă pe care studiul de față o aduce constă în aplicarea unui model lingvistic, pragmatic, în câmpul discursului literar. Având în vedere amploarea cercetărilor pragmatice asupra ironiei verbale, considerate la ora actuală nediscriminatoriu drept singura modalitate pertinentă de interpretare a noțiunii, considerăm că adaptarea instrumentelor acestei discipline la textul literar este mai mult decât necesară. Din perspectivă pragmatică, literatura este considerată un macro-act de comunicare între E (autor)-R (cititor). Concepută în termeni de strategii comunicative, metoda pragmatică integrează abordarea stilistico-narativă, în esență reductibilă la stabilirea unui inventar de procedee, și permite astfel evidențierea mecanismelor generale de funcționare ale discursului literar ironic. Analiza noastră are în vedere, cvasiexclusiv, texte narative de dimensiuni mari, adică romane, al căror indice de literaritate este în afara oricărei discuții.

2. Corpus și metodă

Nu este scopul analizei noastre de a redefini termenul de postmodernism. O întregă serie de cercetători, mai ales anglo-saxoni, s-au aplecat asupra descrierii conceptuale a curentului. Multiplele precizări, reevaluări, au fost aduse la cunoștința publicului autohton, fie prin traduceri, fie prin discutarea lor în cadrul unor cercetări personale. Lucrările consacrate acestui domeniu², cu meritorii eforturi de a se sincroniza orientărilor celor mai recente, au cunoscut, mai ales

² Vezi Radu G. Țeposu, *Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, București, Ed. Eminescu, 1993, Gheorghe Perian, *Scriitori români postmoderni*, București, Ed. Didactică și Pedagogică, R.A., 1996, Liviu Petrescu, *Poetica postmodernismului*, Pitești, Ed. Paralela 45, 1996, ed. a II-a 1998, Carmen Mușat, *Perspective asupra romanului românesc postmodern și alte ficțiuni teoretice*, Pitești, Ed. Paralela 45, 1998, Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, București, Ed. Humanitas, 1999, Mihaela Ursa, *Optzecismul și promisiunile postmodernismului*, Pitești, Ed. Paralela 45, 1999, Adrian Oțoiu, *Trafic de frontieră. Proza generației optzeci*, Pitești - Brașov - București - Cluj-Napoca, Ed. Paralela 45, 2000, Carmen Mușat, *Strategiile subversiunii. Descriere și narațiune în proza postmodernă românească*, Pitești, Ed. Paralela 45, 2002, Ana-Maria Tupan, *Discursul postmodern*, București, Ed. Cartea Românească, 2002.

În ultimii ani, o creștere semnificativă, însă, oricât de bogate sub aspectul informației teoretice, nu au adus multe lucruri noi privind corpusul de texte românesc, raportat la cel al literaturii universale. Majoritatea insistă în tentativa de a identifica, mai mult sau mai puțin programatic, postmodernismul românesc cu scriitorii generației optzeci, plus alți câțiva scriitori notorii care nu i-au aparținut propriu-zis, dar care sunt considerați precursori. Așadar, discuția în jurul conceptului are ca ax și ca prejudecată centrală considerarea optzecismului drept expresia maximă și superlativă a postmodernismului românesc. De la bun început precizăm că, în urma citirii atente a textelor literare, în special a romanelor, dar și a lucrărilor critice, ni s-a părut inefficient acest criteriu de generație, date fiind evidentele inegalități valorice dintre scriitori, precum și inaderența frapantă a unora dintre ei pe de o parte la postmodernism, pe de altă parte la constrângerile discursului ironic însuși. În plus, curentul postmodern acoperă deja câteva zeci de ani, a ajuns la un stadiu de confirmare și autoritate culturală, de aceea o privire sinoptică asupra literaturii române contemporane, și nu în raport cu o anumită grupare ideologică, ni s-a părut mai adecvată. Am încercat să recuperăm dintr-un ansamblu de lucrări sincrone cu fenomenul postmodern mondial lucrările cele mai reprezentative. Dacă, în urma lecturii studiului de față, se poate constata o redefinire a postmodernismului românesc, din punct de vedere valoric sau categorial, trebuie precizat că ea a decurs chiar din ceea ce textele înseși dezvăluie, și nu din prejudecăți teoretice, tendințe polemice sau revizuirii tardive, ținând de o politică literară. Metoda noastră de cercetare ne-a condus spre aceste concluzii, independent de alte considerente, iar valabilitatea lor poate fi recunoscută în funcție de argumentație. Am optat pentru o abordare discursivă a textelor, pornind de la modelul teoretic propus de Linda Hutcheon, adică admitând preeminența metaficțiunii ca gen postmodern și excluderea unor curente pur experimentale, de tipul Nouului Roman sau al supraficțiunii americane, considerate de cercetătoarea amintită și de alții fenomene moderniste târzii. Precizări teoretice suplimentare vor fi aduse în cadrul fiecărei analize, pentru a face cât mai clar și a demonstra pe text punctul nostru de vedere. Vom evita, pe cât posibil, tentația unei perspective monografice și a inerentelor digresiuni erudite, impresionante în sine

prin efortul bibliografic, dar complet inefficiente în cadrul unei analize de tip inductiv. O legătură mai clară între teorie și analiză se impune în discutarea postmodernismului românesc, unde metoda de cercetare este predominant deductivă: pornindu-se de la considerente teoretice de autoritate, se aplică textelor criterii exterioare, procedurale. Identificarea unui procedeu cu o largă circulație în postmodernism atrage automat, printr-o logică tautologică, ideea apartenenței textului la estetica postmodernă și, implicit, criterii, nemărturisite, de ordin valoric. Ne-am propus, dimpotrivă, ca, pornind de la texte, să identificăm structurile comune pe care acestea le presupun, să evidențiem caracterul lor sistematic și coerent, în ce privește atât retorica discursului ironic, cât și poetica și ideologia postmodernismului.

3. Structura volumului

În prima parte a lucrării, *Preliminarii*, am urmărit constant precizarea specificului ironiei literare. Din multitudinea de cercetări actuale, am selectat teoriile reprezentative, fie din câmpul literaturii, fie din câmpul pragmaticii, susceptibile să ofere un suport teoretic pentru analiza de text. Perspectiva noastră nu s-a dorit una exhaustivă, ci critică. Criteriul ales este din start discriminatoriu, pentru că am dorit să orientăm argumentația asupra problemei care ne interesează exclusiv. Am discutat mai ales teoriile standard, de bază în problematica ironiei, interesându-ne mai puțin cele derivate din acestea, mai recente. Multe dintre ele nu fac decât să le reformuleze în alți termeni sau să le aducă amendamente nesubstanțiale. În general, am evitat să reluăm aspecte teoretice ale comunicării ironice pe care alte studii mai noi și bine documentate le explică pe larg.³

În partea a doua, *Concepte asociate ironiei literare. Intertextualitatea. Parodia*, ne-am propus discutarea celor două forme ale transcendenței textuale aflate în relație directă cu ironia, cu scopul de a opera unele clarificări conceptuale și terminologice. Adoptând taxinomia propusă de Genette (1982), am făcut distincție între intertextualitatea simplă (citatul, aluzia) și hipertextualitate (parodia).

³ Pentru o perspectivă teoretică foarte detaliată privind ironia verbală, vezi Andreea Ghiță, *Analiza pragmatică a ironiei*, Teză de doctorat, Universitatea București, 1999.

în funcție de aceste două tehnici discursive, am grupat, în partea a treia, textele analizate. Tehnica de citare ironică este predominantă în texte precum *Bibliografia generală* de Mircea Horia Simionescu, *O sută de ani de zile la porțile Orientului* de Ioan Groșan, *Solstițiu tulburat* de Paul Georgescu.

Romanele *Femeia în roșu* de Mircea Nedelciu, Adriana Babeți, Mircea Mihăieș, *Tobit* de Ștefan Agopian, *Nostalgia* de Mircea Cărtărescu, *Cartea Milionarului* de Ștefan Bănuțescu și *Sinuciderea din Grădina Botanică* de Radu Petrescu nu se raportează explicit la texte anumite, acționând transgresiv față de un gen; de aceea au fost grupate în categoria practici hipertextuale postmoderne.

Trebuie precizat că această clasificare este provizorie, dictată de metoda inductivă pe care am ales-o. La prima vedere, tehnica ironică pare a releva procedeele inter- și hipertextuale, amintite de toți comentatorii. Discuția asupra textului antrenează însă observarea unor strategii discursive specifice, a căror recurență permite descrierea generală, de tip pragmatic, a modului de discurs ironic. Am pornit de la specificitatea fiecărui text în parte, căutând să-i evidențiem mărcile ironice de orice tip, fără să avem prejudecăți preteoretice sau formale. Cu alte cuvinte, am evidențiat ceea ce ni s-a părut semnificativ în acel moment al analizei. Observațiile ulterioare făcute asupra unui text nu au fost aplicate retroactiv unuia analizat anterior, pentru a face cu atât mai relevante punctele comune. Cu modificări minime, considerațiile din această secțiune precedă și fundamentează discuția din următoarele două capitole.

În partea a patra, *Construcția textului ironic*, am încercat să identificăm indicatorii obligatorii, care se regăsesc în fiecare text analizat, din perspectiva comunicării autor-cititor. Pentru a sublinia caracterul universal al unor tehnici și strategii, au fost citate exemple semnificative din corpusul internațional de texte postmoderne. Deși nu am avut-o inițial în vedere, perspectiva comparativă ni s-a părut obligatorie în acest punct al argumentației, pentru a putea evidenția modul în care curentul este asimilat pe teren românesc.

În ultima parte, *Procedee/semnale ale ironiei*, sunt prezentate procedeele și indicatorii stilistici care constituie semnale de decodare a intenției ironice.

I. PRELIMINARII

1. Disocieri necesare

Noțiunea tradițională de ironie este legată de un mod determinat de atitudine intelectuală, situându-se în cadrul unei analize sistematice privind dispozițiile ființei umane. Prima definiție a ironiei, care datează de la Aristotel, nu se găsește în *Poetica* sau în *Retorica* acestuia, ci într-un tratat de etică, *Etica nicomahică* (II, 1108 a 19-20; IV, 1127 b 23-26), unde maieutica lui Socrate este considerată drept un mod exemplar al comportamentului ironic⁴. Simularea inocenței în cadrul unui șir de întrebări puse interlocutorului pentru a-l duce la (re)descoperirea adevărului devine un principiu esențial al tehnicii sale de fundamentare filosofică. Așadar, tradiția atașează conceptului de ironie un sens filosofic și moral, fără a-l lega de literatură, deși ironia este prezentă încă de la primele opere literare (cf. Allemann 1978: 385). Definirea ironiei ca principiu filosofic va constitui o direcție importantă de descriere a noțiunii, care există și astăzi.⁵

⁴ Termenul *eirbneia*, dificil de tradus, are în context sensurile aproximative de: „disimulare”, „falsă modestie”, „reticentă”, „simulare a neștiinței” (vezi II, nota 61 din ed. rom., 1988). În *Retorica*, cuvântul este utilizat cu aceleași sensuri (II, 1379 b 31; III, 1408 b 20; III, 1419 b 8; III 1420 a 2). Este posibil ca Aristotel să fi discutat relația dintre ironie și glumă în cartea pierdută a *Poeticii*, care trata despre comedie, deoarece în *Retorica* se face o astfel de trimitere (III, 1419 b 5-8): „[...] s-a spus în tratatul asupra *Poeticii* căte feluri de glume există, dintre care o parte corespund omului liber, altă parte, însă, nu; așa încât oratorul va alege ceea ce îi este potrivit. Ironia este mai demnă de omul liber decât bufoneria; căci, pe de o parte, cel ce recurge la ironie face o glumă în vederea lui însuși, pe de altă parte, bufonul - în vederea altuia.” Observăm, și în acest pasaj, sensurile etice date termenului.

⁵ Printre cele mai importante lucrări, vom aminti teza de doctorat din 1841 a lui Kierkegaard, *Asupra noțiunii de ironie, cu referire constantă la personajul Socrate*, cartea lui Vladimir Jank616vitch, *Lronie*, Paris, Ed. Flammarion, 1979. În spațiul românesc, pentru o disertație speculativă asupra ironiei, vezi Ioan Buduca, *După Socrate*, București, Ed. Cartea Românească, 1988.

Modul în care s-a produs migrarea termenului spre retorică este destul de neclar. Cert este faptul că, în secolul I î. Cr., când Cicero introduce în latină neologismul *ironia*, împrumutând cuvântul *eironia* „prefăcătorie”, „disimulare” din greacă, îi fixează definitiv o conotație pozitivă, pe care corespondentul său elen nu o avea în vorbirea curentă. Fără îndoială, prestigiul lui Socrate a contribuit la această evoluție semantică (cf. Vlastos 2002: 31). Cicero se referă încă la ironia socratică atunci când afirmă: „Căci rafinată este disimularea atunci când una se spune și alta se înțelege... Socot că în această ironie și disimulare Socrate i-a depășit cu mult pe ceilalți prin farmec și cultură spirituală. Extrem de elegantă este această formă și presărată cu seriozitate” (apud Vlastos 2002: 205, cap. I, nota 24). Probabil interpretând (liber) pasajul citat din *De Oratore*, Quintilian include ironia printre tropi, asimilând-o antifrazei: ironia este figura de limbaj (sau tropul) prin care „se sugerează contrariul a ceea ce se spune”. De la această definiție, care s-a bucurat de o prodigioasă longevitate, vor pleca studiile de retorică următoare⁶. Cincisprezece secole mai târziu, Vossius (1978: 497-502) considera ironia printre cei patru tropi principali, alături de metaforă, metonimie și sinecdocă, ca ilustrare a aceluiași principiu de opoziție semantică. Peste un alt secol, Du Marsais, de asemenea, așază ironia printre tropi, „căci, întrucât lasă să se înțeleagă contrariul celor ce se spun, este evident că termenii folosiți în ironie nu sunt luați în sensul lor propriu, inițial” (1981: 207). Inutil să dăm alte exemple, căci de la Quintilian la Fontanier retorica evoluează foarte lent.

Cantonarea ironiei printre figurile de stil nu obliterează totuși sensurile etic-filosofice latente ale noțiunii. Recrudescența acestora se

⁶ Cicero, *De Oratore*, II, 67: „Urbana etiam dissimulatio est, cum alia dicuntur ac sentias... Socratem opinor in hac *ironia* dissimulantiaque longe lepore et humanitate omnibus praestitisse, Genus est perelegans et cum gravitate salsum...” (apud Vlastos 2002:31).

⁷ „Contrarium ei quod dicitur intellegendum est” *Institutio Oratoria*, IX, 2, 44.

⁸ Pentru trecerea retoricii de la o activitate practică, o „vorbire eficace”, așa cum era înțeleasă de la Aristotel la Cicero, la o artă a ornamentării discursului, vezi Todorov 1983: 81-109, cap. al II-lea, *Splendoarea și mizeria retoricii*. Despre statutul retoricii în epoca de decadență imperială, sec. HV d. Cr., vezi Marrou 1997: 54-81, cap. al EH-lea, *Retorica*.

produce pe terenul ideologic al romantismului, când asistăm și la prima abordare teoretică a conceptului din punct de vedere literar. Ironia trece din retorică în estetică, căci scăderea prestigiului primei discipline coincide cu ascensiunea celei din urmă (cf. Todorov 1983: 173). Prin Friedrich Schlegel (1772-1828), conceptul de ironie, deși încă discutat mai întâi ca un fenomen filosofic, și în al doilea rând literar și artistic, este programatic inclus în câmpul experienței estetice. Filologul german este cel care a definit noțiunea de ironie, sub auspiciile căreia a plasat întregul curent romantic. Schlegel propune o versiune estetică a filosofiei din epocă, îndeosebi a ideilor lui Fichte (vezi Gilbert, Kuhn 1972: 333). Așa cum, la acesta din urmă, „eul” își transcende limitele, subiectul ironic poate să adopte o infinitate de forme, într-o libertate artistică completă. Pentru Schlegel, ironia este conștiința de sine a spiritului creator, neîngrădită în manifestările ei și care, totodată, este capabilă de contemplația propriei activități artistice. Acum este teoretizat unul dintre cele mai interesante aspecte ale artei, și anume posibilitatea și pretenția acesteia de a se autoreflexa. Ironia romantică, înțeleasă astăzi ca sinonimă ironiei în general, a fost definită drept „mijlocul de care se folosește arta pentru a se autoreprezenta”. Expansiunea teoretică a noțiunii de ironie în romantism, spațiul privilegiat pe care i l-au acordat teoreticienii în clarificarea programului noului curent au dus totodată la postularea unei echivalențe între romantism și ironie (Kierkegaard, apud Lesovici 1999: 26).

Idea dualității ontologice a operei de artă preconizată de romanticii germani, distrugerea iluziei artistice prin reflecția constantă asupra procedeelelor prin care aceasta este creată, a devenit fundamentală pentru estetica postmodernă, când asistăm la o nouă situație teoretică a noțiunii de ironie. Ironia este considerată una dintre trăsăturile esențiale ale artei postmoderne, prin funcția și prin structura sa, relevând atitudinea critică și polemică față de tradiție, respectiv principiul global de organizare a operei. Prin ironie, postmodernismul „respinge acea imperioasă nevoie de închidere sau măcar de distanță a modernismului. Complicitatea însoțește întotdeauna critica. Tocmai

⁹ Ingrid Strohschneider-Kohrs, *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, apud Beda Allemann (1978: 387).

presupozițiile nemărturisite ale modernismului cu privire la închidere, distanță, autonomia artistică și natura apolitică a reprezentării sunt cele pe care postmodernismul își propune să le denunțe și să le deconstruiască" (Hutcheon 1997: 105-106). Acestei atitudini ireverențioase față de normele artistice instituționalizate îi corespund în plan discursiv (ne referim la literatură) proliferarea formelor parodice, a metaficțiunii, a autoreflexivității, exersarea unor genuri paraliterare sau non-literare, adică a mijloacelor capabile să releve, prin ironie, conștiința fragmentarului, a pluralismului, a indeterminării. Însă jocul postmodern al reprezentării artistice este în sine ambiguu: după Linda Hutcheon, acesta se prezintă ca un „paradox al complicității și criticii, al reflexivității și istoricității, care înscrie și subminează totodată convențiile și ideologiile forțelor culturale și sociale dominante ale lumii vestice din secolul XX" (*ibidem*, p. 16). Funcția ironiei în discursul postmodern ar fi „tocmai aceea de a institui [o] distanță critică și apoi de a o desființa" (*ibidem*, p. 20). Pentru Alan Wilde¹⁰ ironia este o formulă universală a noii critici, care cuprinde simultan tehnica și înclinațiile spiritului, permițând articularea laolaltă a unor atitudini opuse și a unor forme literare contradictorii. Modernismul și postmodernismul ar fi caracterizate de două tipuri de ironie, respectiv ironia de tip „disjunctiv" și cea „în suspensie". Ironia modernă, disjunctivă, este reacția la o lume percepută drept fragmentară și reprezintă dorința de a fi fidel incoerenței și, în același timp, de a o transcende. Virginia Woolf și James Joyce ar exemplifica, în opinia lui Wilde, modul în care artistul modern încearcă să controleze absența logicii și a unității fundamentale a lumii, proiectând conflictul în plan estetic. Ironia în suspensie, postmodernă, exprimă conștientizarea acută a caracterului aleatoriu și multiplu al lumii, fără să mai fie însă însoțită de dorința artistului de a o ordona sau justifica, ci dimpotrivă de a o tolera.

Din reperele teoretice selectate, se poate constata consacrarea ironiei drept termen operațional estetic în postmodernism, situat în prelungirea valorilor moral-filosofice originare ale noțiunii.

¹⁰ Alan Wilde, *Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism and the Ironic Imagination*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1981, comentat de Steven Connor (1999:158-159).

Ironia a fost o practică artistică a tuturor timpurilor, iar rolul ei a fost adesea polemic, de opoziție față de ideologia dominantă; singurele perioade care au utilizat-o programatic drept principiu estetic, constructiv și constitutiv al operei literare, sunt romantismul și postmodernismul.

Aceste succinte considerații preliminare au avut scopul de a sintetiza cele două direcții principale de analiză a ironiei: ca principiu filosofic, etic și estetic, și ca fenomen de stil sau mod de discurs. Delimitarea valorilor specifice ale conceptului nu este întotdeauna ușoară, mai ales în studiul literaturii, unde tentația de a privi ironia în mod tradițional, ca o atitudine de spirit a autorului, prevalează asupra unei analize care să evidențieze aspectele stilistice și structurale ale operei.

2. Ironia ca fapt de stil

2.1. Perspectiva retorică tradițională

Așa cum am precizat, primele mențiuni privind stilistica ironiei sunt în tratatele și dicționarele de retorică. Quintilian, Vossius, Du Marsais, Fontanier descriu ironia drept un procedeu de inversiune semantică, definiție care s-a menținut multă vreme. Mai aproape de noi, Henri Morier (1989: 583-623) face distincție între **ironia verbală** (antifracică) și cea **situatională** (opoziția de situații), aceasta din urmă putând avea, la rândul ei, ca variante: inversarea situației reale sau **antıcatastaza**, inversarea părților sau **antımetateza** (vinovatul și inocentul își schimbă rolurile), inversarea situației morale sau **prospoieza** (inocentul vinovat), toate cunoscute în general din comedia clasică sau burlescă. Deși identifică alte tipuri de ironie (cea de tip hiperbolic, litotică, falsul elogiul sau asteismul), definițiile lui Morier rămân imprecise și netehnice, pentru a constitui baza unei discuții teoretice, iar demersul său analitic se restrânge la o simplă inventariere de termeni retorici.

¹¹ „L'ironie est l'expression d'une âme qui, 6prise d'ordre et de justice, s'irrite de l'inversion du rapport qu'elle estime naturel, normal, intelligent, moral..." (Morier 1989: 583).

Insuficiența metodologică a abordării retorice tradiționale a fost relevată de o serie de studii apărute în anii șaptezeci și optzeci ai secolului trecut¹², care inițiază orientarea modernă de cercetare a ironiei. Elementul de noutate constă într-o deplasare a examenului critic dinspre domeniul strict al figurilor spre sfera largă a aspectelor comunicative. Oricât de aplicate și riguroase, studiile dedicate ironiei n-au putut oferi nici până astăzi concluzii definitive - se poate constata, dimpotrivă, o radicalizare a opoziției exprimate de diferite perspective; dincolo de divergențele de principiu, punctele de consens se referă la redefinirea ironiei drept un fenomen complex de limbaj, care reclamă o abordare structurală și sistematică.

Sintetizând, aspectele teoretice cele mai importante s-au referit la:

1. Includerea perspectivei pragmatice în descrierea ironiei
2. Analiza noțiunii de context
3. Definirea tipurilor de ironie (ironie verbală vs. ironie situațională;

ironie citațională vs. ironie non-citațională etc.)

4. Raporturile dintre ironie și tropii sau speciile literare cu care prezintă asemănări structurale (antifraza, parodia, satira)

5. Probleme privind ironia literară.

Prezentarea pe care o facem acestor contribuții teoretice nu este una strict diacronică, dat fiind că majoritatea lor au fost publicate la intervale mici de timp și adesea în replică una la alta. Am avut în vedere mai ales o scală de distanțare față de punctul de vedere retoric tradițional, subliniind elementele de noutate pe care fiecare teorie le aduce și, totodată, gradul de aplicabilitate al fiecăreia dintre acestea în câmpul cercetării literare.

2.2, Ironia ca trop

2.2.1, *Perspectiva pragmatică standard*

2.2.1.1. *Ironia ca act de vorbire indirect*

Teoria actelor verbale, formulată inițial de J. L. Austin (1962; trad. rom. 2003) și reinterpretată de filosoful american John Searle în

¹² Ca expresie a creșterii interesului pentru ironie, în perioada respectivă, numerele consacrate integral acesteia din „Linguistique et s&niologie”, nr. 2, reed. Presses Universitaires de Lyon, 1978 și „Po&ique”, 36, 1978.

mai multe sinteze critice (1970; 1975; 1982), pornește de la observarea componentei acționale a limbii și a naturii contextuale a semnificației enunțului. Actele verbale (engl. *speech acts*, fr. *actes de langage*) sunt actele performate prin utilizarea limbii în situații de comunicare concretă (Ionescu-Ruxăndoiu 2003: 21). Performarea actelor verbale este dependentă de anumite condiții, numite de Searle condiții de reușită: condiția esențială (care arată ce exprimă un act), condițiile preliminare (care definesc o serie de premise situaționale generale), condiția de sinceritate (definind cerințele referitoare la convingerile, sentimentele, intențiile emițătorului, considerate adecvate pentru performarea unui act) și condiția de specificare a conținutului propozițional (care formulează restricții asupra acestei componente a actului comunicativ) (*ibidem*, p. 33-34). Nerespectarea acestor reguli conduce la eșecul perlocuționar al actului performat, adică la interpretarea incorectă a intenției vorbitorului.

Searle observă că vorbitorii pot recurge strategic la performarea indirectă a unor acte verbale pentru a atenua forța lor ilocuționară specifică. Utilizarea actelor verbale indirecte este așadar legată de cerințele celui de-al doilea principiu al comunicării, și anume principiul politeții. Unele dintre mijloacele de exprimare indirectă a intenției comunicative sunt convenționalizate (de pildă, forma interogativă pentru solicitări), altele sunt strict contextuale, depinzând de abilitatea fiecărui individ de a manevra structurile lingvistice în scopul atingerii unor obiective conversaționale. Fondul comun de informații îi permite receptorului să sesizeze caracterul „nerațional” în context al actului direct performat de emițător și să determine corect identitatea actului indirect (*ibidem*, p. 29).

Potrivit lui Searle, ironia, alături de metaforă și alți tropi, este un act de vorbire indirect, presupunând nerespectarea condiției de sinceritate. Ironia are o componentă literală, și una non-literală, indirectă, pe care receptorii o decodează constatând inadecvarea contextuală (engl. *contextual inappropriateness*) a sensului primar. Sensul ironic, la care se ajunge printr-un proces deductiv, este opusul sensului literal (Searle 1982: 161-162). Pusă în acești termeni, teoria își restrânge câmpul de aplicabilitate numai la enunțurile de tip antifrastic. Or, în comunicarea curentă, dar și în cea literară, enunțurile

percepute drept ironice nu comportă adesea niciun fel de opoziție semantică. În consecință, teoria lui Searle nu aduce suficiente criterii distinctive care să particularizeze strict enunțurile ironice în cadrul mai general al actelor de vorbire indirecte.

Totuși, meritele acestei concepții rămân indiscutabile. Considerând ironia o formă strategică a comportamentului verbal, teoria actelor verbale deplasează problematica acesteia din domeniul restrâns al retoricii figurilor în sfera interacțiunii comunicative. În viziunea pragmatică, tropii nu constituie o formă deviantă a limbajului în raport cu norma, specifică stilului poetic, artistic, ci reprezintă o modalitate de expresie comună tuturor vorbitorilor.

2.2*1.2. Ironia ca implicatură conversațională

Conform teoriei lui H. P. Grice (1975), reluată și de alți pragmaticieni, tropii nu reprezintă decât un caz particular al funcționării implicitului. Conceptualizarea fenomenului de implicatură este legată de ipotezele enunțate de filosoful american privind comunicarea verbală. Ideea esențială a acestuia este că activitatea discursivă reprezintă o formă de comportament rațional, care reflectă intenția indivizilor de a-și concentra interesele în vederea atingerii obiectivelor conversaționale urmărite. Utilizarea eficientă a limbii în conversație este guvernată de un principiu general de colaborare, numit de Grice principiul cooperativ, care se concretizează sub forma a patru maxime conversaționale - maxima cantității, a calității, a relevanței și a manierei (cf. Ionescu-Ruxăndoiu 1991: 16-17; 2003: 44-45). Importantă este nu respectarea întocmai a maximelor de către emițător, ci faptul că receptorul interpretează întotdeauna enunțurile în raport cu acestea. În cazul sesizării unei abateri, receptorul, încercând să concilieze transgresarea aparentă a maximelor cu premisa atitudinii cooperative a partenerului, va deduce că emițătorul dorește să-i transmită mai mult sau altceva decât conținutul literal al enunțului, adică un conținut implicit.¹³

În cadrul acestei teorii, tropii sunt considerați implicaturi conversaționale non-standard, bazate pe încălcarea deliberată și

evidentă a maximelor conversaționale. Ironia, alături de metaforă, hiperbolă și de litotă, presupune nerespectarea maximei calității. Într-un studiu ulterior (1978), Grice adaugă acestei descrieri observația că ironia este în mod strâns legată de exprimarea unui sentiment, a unei atitudini sau a unei evaluări. Vorbitorul care emite o replică ironică are intenția expresă de a reflecta o judecată ostilă ori depreciativă sau un sentiment cum este indignarea sau disprețul. Încălcarea evidentă maximei calității în enunțul ironic presupune o componentă obligatorie de disimulare, prefăcătorie (engl. *pretending*), semnalată eventual de o intonație specifică (disprețuitoare sau glumeată) (cf. Grice 1978: 124-125).

Principalele obiecții aduse teoriei lui Grice privind considerarea tropilor drept implicaturi au fost formulate de Deirdre Wilson și Dan Sperber (1979). În primul rând, afirmă aceștia, în situațiile obișnuite, implicaturile se adaugă semnificației enunțului, pe când, în cazul tropilor, implicaturile se substituie semnificației literale. În al doilea rând, percepția tropilor ține de psihologie, și nu de logică, iar, în ultimul rând, încălcarea maximei calității nu constituie o condiție suficientă pentru a postula existența unui trop. De asemenea, s-a remarcat că ironia nu este suficient distinsă de alte implicaturi conversaționale.

Concepția lui Grice asupra ironiei este structural înrudită cu aceea a lui John Searle, ambii autori considerând că principiul de generare a ironiei constă într-un tip particular de infrațiuone pragmatică - violarea maximei calității vs. nerespectarea condiției de sinceritate. Activitatea deductivă pe care o presupune Searle pentru decodarea sensului ironic descrie, în esență, mecanismul de declanșare a unei implicaturi conversaționale. Rezerve similare au fost formulate la adresa ambelor interpretări - în primul rând, menținerea distincției tradiționale între sensul literal și cel non-literal, apoi considerarea sensului ironic drept opusul sensului primar, în sfârșit absența unor criterii care să indice specificitatea ironiei față de alte tipuri de acte verbale indirecte, respectiv implicaturi conversaționale. Din acest punct de vedere, teza lui Grice (ca și cea a lui Searle) nu reprezintă decât o versiune sofisticată a concepției retorice tradiționale (cf. Wilson și Sperber 1979: 83; Maingueneau 1990: 96).

¹³ Pentru o discuție pe larg privind funcționarea implicitului, vezi Liliana Ionescu-Ruxăndoiu (1991:16-18; 2003:43-54).

Totuși, teoria lui Grice este mai largă, problematica implicitei este înglobând-o pe cea a actelor verbale indirecte, și nu invers. Aceasta s-a impus, de altfel, drept abordarea pragmatică standard, constituind obiectul unor controverse teoretice și reformulări ulterioare¹⁴.

2.2.1.3. *Ironia și politețea*

Ca modalitate de exprimare indirectă a forței ilocuționare a enunțului, oferind posibilitatea negocierii sensurilor acestuia, ironia a fost inclusă printre strategiile politeții negative. Cercetătorul britanic G. N. Leech (1983) a formulat cea mai coerentă teorie privind funcția ironiei în comunicarea interpersonală. Recurgerea la ironie în situații în care se dorește exprimarea unei judecăți defavorabile este într-un grad înalt socializată, astfel încât, afirmă Leech, se poate vorbi despre un principiu al ironiei (PI), care se alătură principiului cooperativ (PC) și celui al politeții (PP). Acesta este un principiu de al doilea rang (*a second-order principle*), funcționarea sa neputând fi explicată decât prin raportare la celelalte două principii (PC și PP). Conform PI, un enunț exprimând un punct de vedere ofensator trebuie să fie structurat astfel încât să respecte PP, dar, totodată, să permită receptorului sesizarea în mod indirect, printr-o implicatură, a conținutului său agresiv¹⁵. Forma tipică a ironiei este un comportament verbal politic, prea evident politic; încălcarea unei maxime a PC reprezintă o formă de supraevaluare a PP. Forța ironică a unui enunț este semnalată fie prin exagerare (violarea maximei calității), fie prin atenuare (violarea maximei cantității). Intensitatea acestei forțe variază de la ironia comică, la ironia agresivă, apropiată de sarcasm. Aparent, PI este disfuncțional, afirmă autorul, deoarece promovează utilizarea „antisocială” a limbii, însă acesta are și o funcție pozitivă, permițând ca agresiunea să se manifeste într-o formă verbală mai puțin susceptibilă de a declanșa un conflict față de critica directă,

¹⁴ Pentru descrierea diverselor puncte de vedere care se raportează la teoria lui Grice, vezi Andreea Ghiță (1999: 284-348), cap. VI „Orientări în cercetarea pragmatică și cognitivă a ironiei. Definiții și descrieri ale ironiei”.

¹⁵ „If you must cause offence, at least do so in a way which doesn't overtly conflict with the PP, but allows the hearer to arrive at the offensive point of your remark indirectly, by way of implicature” (Leech 1983: 82).

insultă sau amenințări. Ironia implică recunoașterea, formală, a PP, deci răspunsul trebuie să respecte, de asemenea, maximele acestuia (Leech 1983: 143-144).

Opiniile cercetătorilor privind funcția ironiei sunt totuși contradictorii; Leech, cum am văzut, Brown și Levinson¹⁶, Kasher¹⁷ îi atribuie o funcție de atenuare, pe când Kasper și Craig & al. consideră că ironia mai degrabă agravează conținutul agresiv al enunțului decât îi diminuează intensitatea (cf. Kerbrat-Orecchioni 1992: 212). Este foarte probabil însă ca ironia, prin complexitatea naturii sale, să poată îndeplini, în raport cu situația discursivă, ambele valori care îi sunt atribuite. Atunci când replica ironică este receptată ca o strategie a interlocutorului de a-și afirma superioritatea și de a evita, din dispreț, o confruntare deschisă, efectul său nu poate fi decât antisocial.

Dincolo de aceste considerații, este însă interesant să remarcăm eficiența discursului ironic privit ca instrument de erodare a prestigiului; dacă o formulare directă a criticii poate suscita dorința justificărilor și adesea implică dreptul la replică, ironia, prin mecanismul ei de reducere la absurd, dacă nu anulează, în orice caz face derizorie orice posibilitate de contraargumentare. Un exemplu în acest caz ar putea fi romanul *Candide*, care, în fond, nu a fost pentru Voltaire decât un pretext de a denunța prin ironie falsitatea tezei lui Leibniz privind „cea mai bună dintre lumi posibile”.

2.2.2. *Perspectiva semantico-pragmatică*

O analiză sistematică a ironiei a fost făcută de Catherine Kerbrat-Orecchioni, într-o serie de articole și studii care au tratat problematica circumscrisă noțiunii fie separat, fie în cadrul mai larg al enunțurilor implicite și conotative. Kerbrat-Orecchioni se numără printre teoreticienii care susțin ipoteza tropologică a ironiei, fără a nega relevanța altor puncte de vedere, considerând că fenomenul ironic admite abordări principial diferite, dar compatibile între ele sub anumite aspecte. Versiunea clasică este însă reconsiderată dintr-o

¹⁶ Brown și Levinson așază ironia printre realizările indirecte ale FTAs (*Face Threatening Acts*).

„A straightforward dispraise sounds more impolite than an ironic expression of the same attitude” apud Kerbrat-Orecchioni (1992: 212).

perspectivă interacțională asupra faptelor de limbaj, componentei semantice (antifraze) fiindu-i asociată obligatoriu una pragmatică, în acest mod, autoarea recuperează și încearcă să reconcilieze într-un model descriptiv cât mai coerent pe de o parte tradiția retorică, pe de altă parte achizițiile, de dată recentă, ale pragmaticii lingvistice.

Într-un prim studiu, *Problemes de Vironie* (1976), cercetătoarea identifică în structura enunțurilor ironice următoarele elemente constitutive:

1. O componentă ilocutorie - „ironia atacă, agresează, denunță, vizează o țintă”.

2. O componentă lingvistică sau, mai exact, retorică: inversiunea semantică sau antifraza. Procesul de codificare și decodificare a ironiei cuprinde:

a), un semnificat unic și doi semnificați - primul „literal, manifest, patent”, al doilea „intențional, sugerat, latent”.

b). un semnal avertizând decodorul că trebuie să inverseze sau chiar să transforme sensul literal.

3. Actanții (A1 - locutorul, A2 - receptorul, A3 - ținta discursului ironic).

4. O axă de distanțare, care implică scara și gradele de participare (sau de simpatie) și de desolidarizare.

5.0 ambiguitate, sau ambivalență, esențială.

Concluzia autoarei este că ironia este înrudită cu tropii, a căror bună funcționare implică, de asemenea, două niveluri semantice suprapuse, care nu se ocultează reciproc.

Într-un studiu ulterior, *Vironie comme trope* (1980), Catherine Kerbrat-Orecchioni reia și nuanțează considerațiile precedente. Această abordare, care nu se vrea nici exhaustivă, nici exclusivă, presupune, în concepția autoarei, recunoașterea pertinentei unor noțiuni ca normă, intenționalitate, referent discursiv etc, indispensabile pentru stabilirea unui model descriptiv. Totodată, considerarea ironiei ca trop restrânge domeniul de expansiune al fenomenului la două componente a), se poate studia ironia verbală, dar nu și cea situațională; b). analiza nu este operantă decât pentru un cuvânt sau o sintagmă, excluzând o atitudine discursivă de ansamblu a unui text.

Din punct de vedere **semantic**, funcționarea ironică a unei secvențe de tipul „Ce vreme frumoasă” presupune:

- un sens literal (SI, cu valoare pozitivă) care se actualizează primul, datorită competenței lexicale

- dacă anumite circumstanțe, de natură variabilă, fac SI inacceptabil, interpretarea este dirijată spre un al doilea sens, S2, construit de la SI cu ajutorul unei reguli de transformare antonimică, care este compatibil cu cotextul (cadrul verbal) și contextul (cadrul situațional).

Acest al doilea sens constituie sensul „adevărat” al secvenței, iar el trebuie să fie obligatoriu perceput, pentru a înțelege coerența internă și adecvarea externă a enunțului. Însă mecanismul semantic atribuit în mod tradițional ironiei (relația antonimică dintre sensul literal și cel derivat) prezintă o serie de ambiguități și excepții care îi pun sub semnul întrebării aplicabilitatea în toate situațiile. În primul rând, există probleme legate de identificarea și de descrierea acestei relații de opoziție (precizarea raportului dintre „contrar” și „contradictoriu”), care parte a sememului este susceptibilă de a fi inversată în antifrază, cum putem vorbi de antifrază în cazul cuvintelor polisemantice, ce presupune antonimia în cazul segmentelor mai mari de un cuvânt și care ar fi descrierea antifrazei în cazul când însoțește enunțuri a căror valoare ilocutorie nu este asertivă (enunțuri folosite performativ în mod ironic „Te felicit!”, prescriptive „Așezați-vă, vă rog!”, optative „Sper că vei lucra bine!” sau exclamative „Din fericire, mi-am luat umbrela!”). În al doilea rând, sunt percepute intuitiv drept ironice secvențe care nu comportă nicio antifrază, ci un simplu decalaj semantic, a cărui amplitudine poate varia considerabil. Ironia se poate exprima printr-o structură hiperbolică „Sunt genial” sau litotică „M-a plouat puțin”; așadar, antifraza nu este o componentă obligatorie a ironiei, ci constituie doar forma ei cea mai radicală. În multe situații, S2 este altceva decât SI, dar nu în mod necesar contrariul acestuia. Pornind de la aceste constatări, precum și de la observația că există în presă sau în limbajul cotidian enunțuri percepute și caracterizate drept ironice, dar care nu comportă nici o antifrază, nici măcar decalajul semantic descris mai sus, fiind doar enunțuri prin care se exprimă atitudinea față de o anumită situație, autoarea subliniază importanța

recunoașterii **componentei pragmatice** pentru identificarea diverselor manifestări ale conceptului de ironie.

Valoarea ilocutorie a ironiei prin care se exprimă atitudinea depreciativă a emițătorului, componentă ignorată de retorica antică sau cea clasică, este considerată așadar de autoare fundamentală. Schema actanțială a funcționării ironice include obligatoriu trei elemente: emițătorul și receptorul, precum și actantul-țintă spre care este îndreptat atacul; acestea pot coincide, bineînțeles, în cazul autoironiei. Ironia este tropul cel mai puternic marcat ilocuționar; de aceea componenta sa pragmatică nu trebuie să lipsească din definiție. Comentând raportul dintre cele două componente ale tropului - semantică și pragmatică - pe baza observațiilor privind uzajul spontan al termenului, Catherine Kerbrat-Orecchioni constată că vorbitorul comun receptează mult mai puțin frecvent o structură antifrastrică drept ironică, și, dimpotrivă, consideră drept marcate ironic structuri enunțiative care nu presupun nici o antifrază, nici vreun decalaj semantic, de orice natură. În concluzie, contrar definițiilor tratatelor de retorică, din punctul de vedere al uzului lingvistic, componenta pragmatică este dominantă în raport cu cea semantică; prin ea vorbitorul percepe intuitiv o secvență verbală drept ironică (1980: 120). Antifraza nu este pentru ironie decât un mijloc de a exprima o atitudine depreciativă. Deplasând astfel problema, autoarea admite că aceste considerații au valoare teoretică, delimitând un nou câmp de investigație, fără a rezolva complexitatea funcționării ironice.

Analizei lingvistice propuse i s-a reproșat că exclude formele de ironie valorizantă - ironia hipocoristică sau asteismică - atunci când afirmă că funcția ilocutorie a ironiei este funcționarmente depreciativă (Muecke 1978: 486). Revenind asupra considerațiilor despre ironie în *L'Implicite*, Kerbrat-Orecchioni admite existența antifrazei valorizante, dar își exprimă îndoiala privind oportunitatea de ai se atribui o funcție ironică¹⁸. Relativ la problemele pe care le ridică o descriere structurală a ironiei, aceasta conchide, oarecum în contradicție cu primele sale considerații privind prevalența

¹⁸ Mais Grice a raison, on ne saurait dans de tels cas parler d'ironie - mais d'usage «p'layfiil», ou plus p'rcis&nent, d'apr&cs la terminologie de la rUXon^ classique, Usteisme», ou à'hypocorisme» [...]'' (Kerbrat-Orecchioni 1986:103).

componentei ilocutorii asupra celei semantice (1980: 120), că, dincolo de sensurile care îi sunt atribuite noțiunii de ironie în vorbirea curentă, statutul său tropologic trebuie să implice, în mod necesar, structura antifrastrică și evaluarea negativă¹⁹.

Domeniul de care se ocupă Catherine Kerbrat-Orecchioni nu îi permite tratarea ironiei situaționale (referențiale) și nici a celei exprimate prin unități mai mari decât sintagma; în consecință, metoda este inoperantă pentru analiza ironiei literare, care, după cum vom preciza, reclamă o perspectivă de ansamblu asupra discursului. Totuși, claritatea teoretică a acestui model a trezit interesul unor poeticieni, care au preluat concepte și considerații cu caracter mai general și le-au integrat în comentariul lor critic²⁰.

2.2.3. *Perspectiva neoretorică*

Grupul H (1978) admite analiza propusă de Kerbrat-Orecchioni - A, enunțând X, lasă să se înțeleagă non-X -, dar consideră necesare câteva precizări.

În primul rând, afirmă autorii, emițătorul, enunțând X, lasă să se înțeleagă sensul literal X, în aceeași măsură ca și non-X. Neglijarea acestei intenții polisemice, a dorinței de a-și asuma două izotopii în același timp, ar duce la confuzia dintre retorică și un simplu transcodaj, venind în sprijinul prejudecății că „sensul figurat” nu este decât o traducere ornamentală a „sensului propriu”.

În al doilea rând, afirmația că ironia prezintă o relație antonimică între cei doi semnificați este privită cu rezerve, obiecția fiind că, în acest caz, aceasta ar fi greu de distins de oximoron. Autorii propun introducerea unui alt criteriu distinctiv, discutat în *Retorica generală* - diferența dintre metasememe și metalogisme (1982: 123-145). Metasememul presupune o alterare a codului (lexical), în timp ce metalogismul implică legile de discurs, din punct de vedere logic, nu strict lingvistic. Primul se caracterizează prin raportul semnificant

La p'recision s'impone car le terme d'«ironie» qualifie aussi parfois, et mame trequemment dans le discours ordinaire, des énoncés à prendre littéralement, mais qui se caract&nsent simplement par leur valeur illocutoire de raillerie [] dans cette acception, l'ironie n'arien à voir avec le trope'' (Kerbrat-Orecchioni 1986* 102)

Vezi de pildă Hutcheon (1978; 1981), Hamon (1996), Lesovici (1999).

și semnificat, cel de-al doilea prin relația dintre semn și referentul său. Aparținând categoriei metalogismelor, ironia este întotdeauna „circumstanțială”, fiind percepută numai prin confruntarea mesajului cu referentul. În consecință, Grupul *li* consideră obligatorie studierea **funcțiilor pragmatice** ale enunțului ironic și, într-o manieră mai generală, raportul dintre enunț și context (Groupe *li* 1978: 428). Această nouă perspectivă ar contribui, alături de noțiunea de ethos²¹, la o mai bună formulare a raporturilor dintre ironie și antifrază. Autorii propun o definiție a ironiei sub două aspecte: ca ethos (sau efect figurat), ironia este o categorie afectivă care se înscrie în seria valorilor de deriziune - de la sarcasm la umorul negru -; ca structură, aceasta se confundă cu antifraza, caz particular de suprimare-adjoncțiune bazată pe valoarea logică a enunțului. În alți termeni, ironia se prezintă drept „intersecția dintre o structură antifraștică și un ethos ridiculizant” (*ibidem*, p. 429). Așadar, în concepția Grupului *jx*, componenta pragmatică a ironiei nu mai este ilocutorie (intenția devalorizantă a emițătorului), ci este orientată spre polul receptării: efectul produs de un anumit enunț, într-un context dat. Recunoașterea comunicării ironice depinde de factori contextuali, iar un rol decisiv îl are cunoașterea poziției (ideologice a) emițătorului. Aici autorii se referă la un alt aspect al complicității ironice, considerând că ironia este dirijată ideologic și că aceasta intervine într-un cadru polemic. Este sesizată, de asemenea, natura elitistă a ironiei: „Percepția ironiei este socialmente foarte discriminatorie, deoarece cunoașterea convențiilor și a contextelor în care ea se manifestă nu poate fi, în societatea noastră, decât foarte inegal împărțită” (*ibidem*, p. 442).

Concluziile autorilor sunt cu atât mai interesante, cu cât modelul lor teoretic are un grad mare de aplicabilitate (în articolul citat sunt analizate strategiile ironiei iconice din caricaturile cu temă politică).

²¹ Ethosul se definește ca: „Un &at affectif suscité chez le rScepteur par un message particulier et dont la qualité spScifique varie en fonction d'un certain nombre de param&res. Parmi ceux-ci, une grande place doit être m&agée au destinataire lui-meme. La valeur attachée à un texte n'est pas une pure ent&lechie, mais une réponse du lecteur ou de l'auditeur. En d'autres termes, ce dernier ne se contente pas de recevoir un donnd esth&ique intangible, mais réagit à certains stimuli. Et cette riponse est une appr&iation.” (Groupe *lx* 1982:147).

1. Ironia participă la strategiile unui discurs critic și polemic. Ea este expresia unei agresivități, dar o agresivitate deturnată sau atenuată, în măsura în care aceasta manifestă întotdeauna o componentă ludică (a spune contrariul a ceea ce vrem să spunem) și glumeață; pe de altă parte, această atenuare este înrudită cu cea a litotei, iar agresivitatea astfel diminuată indică o intenție polemică mai puternică, dar stăpânită.

2. Ironia este un instrument care permite dejucarea acțiunii cenzurii mai eficient decât alte figuri (de exemplu, metafora): ea preîntâmpină cu atât mai bine orice sancțiune, cu cât, în aparență, susține discursul instanței cenzurante. Justețea observației autorilor nu poate fi contestată (ea a fost făcută, de altfel, și de alți teoreticieni) și se verifică în literatură: expansiunea ironiei ca armă ideologică este în Renaștere (Rabelais), Iluminism (poveștirile filosofice ale lui Voltaire, scrisorile lui Montesquieu etc, romanele lui Swift), în regimurile totalitare din secolul al XX-lea (Bulgakov, Milan Kundera, Constantin Ţoiu etc). Trebuie poate adăugat faptul că o astfel de practică a scriiturii, mimând ironic discursul cenzurant, nu poate fi decodată decât de un cititor aparținând el însuși aceluși context ideologic; în caz contrar, discursul va fi receptat în sensul său denotativ. William van O'Connor (apud Morier 1989: 623) observa că perioadele în care valorile morale și religioase sunt relativ omogene sunt mai puțin înclinate spre scepticism și ironie, ceea ce nu împiedică ironia „să funcționeze ca agent de calificare și de rafinament”.

3. În al treilea rând, la ironie se recurge adesea în ultimă instanță, după ce au fost respinse toate argumentele, prin reducerea la absurd a tezei susținute.

Modelul teoretic al Grupului *ji*, venind dintr-o perspectivă neoretică, nuanțează problematica ironiei și este mai cuprinzător față de cel semantico-pragmatic descris de Kerbrat-Orecchioni. Definind ironia ca ethos, punctul de vedere al autorilor se apropie de cel al teoreticienilor receptării Jauss, Stierle, Iser, potrivit cărora, în identificarea sensului unei expresii, un rol determinant îl are „comportamentul de răspuns” pe care mesajul îl solicită din partea cititorului (vezi Jauss 1983). Prin avansarea distincției dintre figură de stil [metasem] și figură de gândire [metalogism], neoretică

recunoaște implicit caracterul convențional al opoziției dintre literalitate și non-literalitate, marcând uii prim pas spre viziunea reformatoare a pragmaticei cognitive (cf. Reboul, Moeschler 2001: 166-167).

2.3. Ironia ca procedeu citațional

23.1. *Perspectiva pragmatic-cognitivă Ironia ca mențiune*

Analizând un număr de secvențe ironice, Dan Sperber și Deirdre Wilson (1978) ajung la concluzia că numai unele dintre acestea pot vehicula un sens opus celui literal. Din perspectiva retoricii figurilor, noțiunea de ironie este o abstracție slab argumentată, pornind de la date alese fără metodă și insuficient descrise (Sperber și Wilson 1978: 400). Critica pe care cei doi cercetători o aduc concepției tradiționale a ironiei ca antifrază este una radicală și pornește chiar de la contestarea existenței nivelurilor literal și figurat. În primul rând, afirmă aceștia, chiar enunțurile considerate strict literale comportă diverse niveluri de ambiguitate independente, care se multiplică pentru a da numărul de sensuri ale frazei. În plus, majoritatea enunțurilor conțin expresii referențiale susceptibile să capete un număr ridicat de valori, chiar atunci când interlocutorii dețin un fond de informații reciproc împărtășite. Această polivalență referențială se multiplică odată cu tipurile de ambiguitate [semantică] a enunțului. Așadar, fiecare enunț poate presupune mai multe zeci, chiar mai multe sute de interpretări logico-semantice distincte. Totuși, în comunicarea verbală una singură dintre aceste interpretări este reținută atât de locutor, cât și de interlocutor, fără ca ei să aibă conștiința că au operat o selecție. În general, se consideră că dezambiguizarea are loc în funcție de context. Însă, observă cei doi cercetători, este mai ușor să postulezi această funcție decât să o descrii. Dat fiind că procesul spontan de dezambiguizare nu este un fenomen rar și marginal, ci, dimpotrivă, condiționează interpretarea fiecărui enunț, noțiunea de sens figurat, comodă când este vorba de retorica figurilor, devine o sursă de dificultăți, când este vorba de a o extinde la interpretarea oricărui enunț (cf. Sperber și Wilson 1978: 401). Explicarea funcționării ironiei (dar și a altor „figuri”) prin

substituția celor două niveluri este extrem de problematică în momentul în care sensul literal și cel figurat se demonstrează a fi concepte instabile, insuficient de bine definite. Retorica figurilor se întemeiază pe afirmarea axiomatică a acestor două noțiuni; a le contesta înseamnă a anula înseși premisele pe care se sprijină tezele tropologice. În replică, pentru elaborarea propriului model teoretic, autorii își propun să ia în considerație exact elementele neglijate de descrierile clasice, adică elementele referitoare la decupajul cognitiv și la procesele deductive necesare funcționării enunțurilor ironice în cursul activității comunicative.

Preluând din logică distincția dintre utilizare (*emploi*) și mențiune (*mention*) Dan Sperber și Deirdre Wilson (1978; 1986:237-254) încearcă să demonstreze că toate secvențele ironice sunt de fapt ecouri, mențiuni, citate ale unui emițător L1, diferit de L0, emițător mai mult sau mai puțin identificabil. Utilizarea ironică a unei secvențe de tipul „Ce vreme frumoasă!” ar semnifica aproximativ „Cât de ridicol ar fi cel care ar afirma efectiv că vremea este frumoasă”. Atunci când este menționată, o expresie își pierde sensul ei referențial, obiectul desemnat fiind enunțul însuși. Citarea ironică instituie întotdeauna o distanță critică între subiectul emițător și conținutul semantic al mesajului. Decodarea componentei ironice a unui enunț presupune recunoașterea statutului acestuia de mențiune ecou a unei replici (idei) anterioare, precum și a atitudinii [critice a] locutorului față de propoziția pe care o menționează. Orice interpretare a ironiei decurge din această dublă recunoaștere. (Sperber, Wilson 1978: 407).

Teoria ironiei ca mențiune are, în opinia autorilor, avantajul de a clarifica mai multe aspecte,

1. Pune mai bine în evidență înrudirea dintre parodie și ironie, în concepția clasică, ironia și parodia prezintă mecanisme complet diferite: modificare de sens, într-un caz, imitație, în celălalt. Asocierea lor nu poate fi decât consecința constatării similarității de atitudine dintre ironist și parodist. În concepția ironiei ca mențiune, înrudirea și diferențele dintre ironie și parodie, precum și existența unor situații intermediare se explică prin faptul că, într-un caz, este vorba de menționarea unor propoziții, în celălalt, de menționarea unor expresii. Apropierea dintre ironie și parodie se justifică, așadar, prin identitatea

lor structurală, în ambele situații fiind vorba de un mecanism de citare.

2. În abordarea clasică, existența unui „ton ironic” rămâne singulară. Pentru ce nu este posibil un „ton metaforic”, un „ton metonimic” etc? Potrivit concepției ironiei ca mențiune, tonul ironic se înscrie în mod natural printre alte tipuri de intonații posibile (dubitativ, aprobator etc), prin intermediul cărora locutorul poate să-și sublinieze atitudinea față de enunțul sau ideea pe care o citează,

3. Teoria ironiei ca mențiune poate să explice schimbarea de registru al expresiei, pe care o antrenează enunțurile ironice (adoptarea unui stil pompos sau fals umil etc). Această alternanță, pe care interpretarea clasică nu o putea descrie, se justifică dacă sunt recunoscute în enunțurile ironice ecourile, reale sau imaginare, ale unei alte replici.

4. Modelul teoretic propus poate demonta prejudecata tezei retorice privind asimetria semantică a enunțului ironic. Teoria ironiei ca mențiune poate fi aplicată la o serie de enunțuri, inclusiv la cele antifrastructive. Acestea din urmă nu reprezintă regula, ci numai un caz particular.

5. Concepția clasică postulează obligativitatea unei ținte ironice. Dar există enunțuri a căror amprență ironică este fără dubiu și care totuși nu vizează pe cineva sau ceva anume. Teoria ironiei ca mențiune permite predicția ironiilor care au o țintă determinată și, dacă este cazul, identificarea acesteia. Dacă ecoul este vag și nedeterminat (adică se referă la anumite idei generale), ironia nu vizează o țintă precisă; invers, dacă ecoul are o sursă apropiată și identificabilă, ținta este ușor de recunoscut. Totodată, noua interpretare permite o disociere funcțională a tipurilor de ironie și a enunțurilor înrudite: autoironia se produce atunci când autorul se citează pe el însuși; sarcasmul, când locutorul menționează o replică a destinatarului.

Discutând abordarea lui Dan Sperber și Deirdre Wilson și admitând pertinenta acesteia, Catherine Kerbrat-Orecchioni (1980: 123) consideră, totuși, că ar fi preferabil să se mențină distincția între două tipuri de ironie, dintre care există categorii intermediare: ironia citațională și cea non-citațională. Aceste două tipuri de ironie s-ar deosebi prin doi parametri: 1). natura țintei - care, în primul caz, ar fi subiectul emițător

citat, iar în al doilea caz, situația la care se referă secvența ironică; „Ce vreme frumoasă” ar fi deci ironie non-citațională. 2). sensul inversiunii semantice. O secvență de tipul „Sunt un actor obscur și mediocre” va fi percepută drept ironie citațională doar în cazul când efectiv emițătorul citează pe cineva, altminteri enunțul va fi perceput în sensul literal. Prin specificul ei, ironia citațională se poate exprima atât prin evaluatori pozitivi, cât și negativi; în schimb, potrivit autoarei, ironia non-citațională, nu poate consta decât în substituirea unei expresii negative cu o expresie pozitivă.

Concepția lui Sperber și Wilson, pe care autorii o reformulează ulterior în cadrul teoriei relevanței (1986: 237-243), a inițiat un nou curent în interpretarea pragmatică a enunțurilor „figurative”, în general, și a celor ironice, în particular. Ipotezele propuse, prin caracterul lor profund inovator și productiv, dacă nu au fost întotdeauna acceptate fără rezerve, în orice caz, nu au putut fi ignorate²⁷.

Fără a mai insista asupra abordării ironiei ca mențiune, vom aminti că acest punct de vedere a fost adoptat de cercetători din sfera teoriei literare, care au sesizat funcția ironică a intertextualității²⁸. Bahtin (1982: 111-291) observase că stratificarea mai multor tipuri de discurs în roman, dusă la extrem prin stilizarea parodică, este un indice al ironiei și semnaleză adesea o intenție polemică. Includerea discursului străin în propriul discurs (fie că este vorba de limbajul autorului, fie de cel al personajelor) nu este niciodată inocentă sau gratuită în opera literară, ci constituie un mijloc de a institui o distanță critică, al cărei scop tacit este subminarea autorității celui dintâi.

2.3.2. Analiza polifonică a ironiei

Cercetările lui M. Bahtin, precum și studiul menționat al lui Dan Sperber și Deirdre Wilson au constituit punctul de plecare al

Vezi și Ghiță (1999: 284-347), cap. VI, *Orientări în cercetarea pragmatică și cognitivă a ironiei. Definiții și descrieri ale ironiei*; Reboul, Moeschler (2001: 163-182), cap. VIII, *Întrebuintarea literală și întrebuintarea nonliterală a limbajului*.

De exemplu, în *Sfi* (1970: 51), Roland Barthes afirmă „D6clar6 par le discours lui-m6rme, le code ironfque est en principe une citation explicite d'autrui [...]”, iar Philippe Hamon, citat cu rezervă de Kerbrat-Orecchioni (1980: 123), consideră ironia drept „un probleme enterement rabattable sur celui de l'intertextualit6S”.

teoriei lui Oswald Ducrot (1984:171-233) privind ironia. Situându-se în cadrul unei discipline pe care o denumește „pragmatică semantică” sau „pragmatică lingvistică”, autorul își propune să construiască un model teoretic general al enunțării, extrapolând constatările lui Bahtin asupra discursului literar în domeniul lingvisticii. El pornește de la observația că teoria polifonică a lui Bahtin a fost aplicată textelor, adică unei suite de enunțuri, niciodată enunțurilor din care acestea sunt constituite. Astfel că postulatul conform căruia un enunț izolat corespunde unei unice instanțe enunțiative nu a fost încă pus în discuție. În studiul său, Ducrot opune tezei care susține unicitatea subiectului vorbitor o teorie polifonică a enunțării. Exemplele cele mai sugestive ale manifestării polifonice în discursul locutorului sunt enunțurile ironice, cele negative, precum și utilizarea unor conectori. Ca și Sperber și Wilson, al cărui punct de vedere îl adoptă parțial, Ducrot respinge teza retorică tradițională privind statutul antifrastic al ironiei. În fapt, în orice enunțare ironică există menționarea altui discurs sau o aluzie polifonică: locutorul (L) se referă la o enunțare sau la un punct de vedere considerat absurd în situația dată, aparținând unui emițător (E). Pentru Ducrot, nu este necesar ca emițătorul citat să fie asimilat cu un personaj precis (așa cum preconiza Kerbrat-Orecchioni); important este să reiasă că locutorul se distanțează de acest punct de vedere. Fiind responsabil de un enunț care exprimă poziția unui emițător fictiv, locutorul se plasează în afara situației discursive - de aici, aparența sa de detașare și dezinvoltură (*ibidem*, p. 213).

Ipotezele pe care se sprijină autorul nu pornesc de la faptele de limbă vorbită, ci de la convențiile specifice registrului scriptic al limbii, mai precis de la afirmațiile consensuale privind multiplicarea instanțelor textului narativ: autor, narator, personaj. Asistăm la cazul inedit în care o teorie lingvistică beneficiază de observațiile și intuițiile cercetătorilor din câmpul literaturii. Totuși, dat fiind specificul comunicării orale față de cea scrisă, tezei lui Ducrot i s-a adus obiecția că nu este suficient de cuprinzătoare, eludând probleme importante privind aspectul referențial al fenomenelor legate de enunțare, mărcile enunțării (și mai ales folosirea persoanei I) în exprimarea subiectivității prin limbaj (Moeschler, Reboul 1994: 334).

2.4. Ironia ca prefăcătorie/disimulare

În anii '80 și '90 ai secolului trecut, unii cercetători au încercat să concilieze viziunea pragmatică standard a lui Grice cu teoria ironiei ca mențiune enunțată de Sperber și Wilson. H. H. Clark și R. Gerrig propun o alternativă prin teoria disimulării ironice. Cercetătorii pun în evidență faptul că există cazuri în care ironia nu este ecoul niciunei replici anterioare; dimpotrivă, aceasta se limitează să exprime o considerație atât de absurdă și de paradoxală, încât este suficient ca să fie recunoscută drept ironică. În schimb, aceștia accentuează componenta de disimulare, considerată obligatorie pentru enunțurile ironice de către Grice (1978: 124-125). Clark și Gerrig definesc ironia drept un act comunicativ înscenat; vorbitorul ironic se preface că este o persoană naivă, lipsită de discernământ care se adresează unui receptor ignorant (Clark și Gerrig 1984: 121, apud Ghiță 1999: 313). Actul comunicativ ironic are două straturi (engl. *layers*), corespunzătoare (dar nu identice) celor două niveluri ale enunțului ironic descrise de Grice: nivelul literal și nivelul implicat. Enunțul ironic este, potrivit autorilor, semnalat printr-o intonație particulară, marcată, care subliniază teatralitatea locutorului, ipostaza fictivă în care acesta se plasează. Autorii resping însă premisa substituției nivelului literal și a celui figurat; conținutul ironic este semnalat nu printr-o procesare a celor două niveluri, ci este recunoscut de la început prin contrastul evident dintre situația reală și cea înscenată, ireală, absurdă pe care o prezintă vorbitorul ironic.

Tezei lui Clark și Gerrig i s-a reproșat că e prea generală, orice act de vorbire indirect presupunând disimularea intenției comunicative (cf. Ghiță 1999: 315). Pe de altă parte, propunându-și să amendeze versiunea ironiei ca mențiune, autorii nu introduc suficiente criterii distinctive, care să permită disocierea între enunțurile ironice și cele absurde, distincție pe care teoria anterioară reușea să o susțină. În plus, conceptul de mențiune al lui Sperber și Wilson, contestat de Clark și Gerrig, ar putea fi considerat nu numai o citare a unei replici anterioare, ci și menționarea unei idei general-admise, care circulă într-un spațiu cultural, fără a fi nevoie de referința precisă a sursei de enunțare (cf. Infantino 2000: 48). Teoria ironiei ca disimulare prevede întotdeauna două victime: ținta discursului ironic și receptorul naiv,

care interpretează literal sensul enunțului. Dimpotrivă, teza ironiei ca mențiune este mai permisivă, admitând mai multe situații: în cazul în care sunt invocate idei generale (cum este o previziune atmosferică neconfirmată), unica victimă este chiar persoana (instituția) care a emis-o, în timp ce, în alte cazuri, ironia poate viza mai mult de două victime, potrivit sferei de cunoștințe la care replica ironică se raportează critic (*ibidem*, 49).

Aducând în discuție ipostaza locutorului pretins naiv, autorii teoretizează un aspect al comunicării ironice descris încă de la origine, câtă vreme principiul ironiei socratice consta chiar în simularea inocenței (vezi *supra*, sub LI., p. 7-8). Să remarcăm, în plus, că figura naivului, a prostului au fost larg utilizate de literatura satirică, în cadrul unui procedeu complex pe care Bahtin îl numește forma incomprehensibilității (Bahtin 1982: 268-276; 380-388).

3. Ironia ca principiu literar

3.1. Înainte de a discuta problema ironiei literare, trebuie făcută distincția între ironie ca principiu filosofic și metafizic și ironie ca fenomen al stilului literar (Allemann 1978: 309). Dacă prima abordare are ca obiect reflecția asupra atitudinii generale a autorului, a perspectivei sale ontologice, cea de-a doua își propune să identifice mecanismele și strategiile discursive prin care ironia se manifestă în text, a indiciilor care permit decodarea acesteia. În contextualizarea literară a ironiei, intervin probleme legate funcționarea comunicării literare, relația autor-cititor, intenționalitatea și receptarea ironică, distincția între ironia verbală (limitată la replici izolate) și cea situațională (ironia tragică sau ironia sorții) și alte aspecte. Componenta pragmatică este, așadar, indispensabilă pentru interpretarea fenomenului. Cercetătorii au insistat asupra faptului că ironia literară nu se poate limita la analiza frazelor izolate și că pot exista texte a căror amprentă ironică este clar sesizată, fără ca ele să prezinte nicio remarcă ironică individuală (*ibidem*). Pentru ca un text care se dorește ironic să fie perceput ca atare trebuie ca actul de lectură să fie dirijat dincolo de text (ca unitate semantică sau

sintactică) spre o decodare a intenției evaluative a autorului (Hutcheon 1981: 141).

Wayne C. Booth (1974: 10-12), analizând comunicarea ironică, propune o clasificare a procedeelelor intenționale ale ironiei, în funcție de trei variabile principale:

1. Gradul de transparență sau de disimulare
2. Gradul de stabilitate în reconstrucție
3. Câmpul „adevărului revelat” (reconstrucție sau explicitare) în actul receptării, autorul distinge patru etape:

1. Respingerea sensului literal considerat imposibil
2. Considerarea și respingerea altor sensuri non-ironice posibile sau a altor interpretări

3. Decizia cititorului în favoarea unei lecturi ironice
4. Reconstrucția intențiilor ironistului.

S-ar putea reproșa autorului că, din dorința unei sistematizări, simplifică excesiv, procesele de generare și de receptare a discursului literar ironic fiind, în realitate mult mai complexe și mai intuitive.

Referitor la problema intenționalității, Linda Hutcheon atrage atenția asupra ironiei inconștiente, neasumată de autor, dar decodată astfel de receptor în virtutea propriului orizont de așteptare (Hutcheon 1981: 150). Schimbarea perspectivei de receptare și a contextului ideologic de enunțare atrage după sine posibilitatea unor interpretări diverse, adesea antagonice. Să amintim doar cazul mizantropului lui Moliere; intenția autorului a fost de a-și ridiculiza personajul și această notă depreciativă a fost sesizată de cititorul sau spectatorul din perioada clasică. Astăzi, dimpotrivă, ironia autorului este percepută ca având țintă socială, satirizând manierele prețioase și ipocrizia societății, iar Alceste este receptat drept purtătorul unor valori morale precum sinceritatea, integritatea etc. Procesul de lectură nu este imanent, ci condiționat de schimbarea ideologiilor. Umberto Eco susține că orice demers interpretativ presupune o **intentio operis** (care se află la nivel textual), o **intentio auctoris** (precizări ale autorului privind sensul operei sale) și o **intentio lectoris** (ansamblul interpretărilor care au fost date operei) (Eco 1996: 41).

Dintr-o perspectivă semantico-pragmatică, W. E. Tolhurst (1979: 10-12) consideră ironia literară drept relația pragmatică dintre

trei elemente: discursul ironizant, ceea ce este ironizat și receptorul real Rr, care recunoaște și activează intențiile sistemului de lumi textuale, MT, în și prin procesul de înțelegere inferențială. Receptarea ironiei presupune, în mod necesar, recunoașterea intențiilor auctoriale, prin conștiința contrastului dintre aparența și realitatea textuală. În acest scop, Rr trebuie să detecteze semnalele ironice textuale și printr-o permanentă comparare a lumilor MT cu cele ale propriei experiențe, ME, care reprezintă în fapt orizontul său de așteptare. În concepția autorului, sesizarea discrepanței (contradicției) dintre sensul enunțului și sensul enunțării și a intențiilor implicit depreciative ale textului este condiționată de contextul social în care acesta a fost produs, context ce aparține cunoștințelor receptorului ficțional, Rf, adică sistemului său ME. Dacă lectura textului literar presupune existență a doi receptori - real Rr și ficțional Rf-, se poate distinge între irotiia globală și cea microtextuală, prima caracterizând nota generală a operei, cea de-a doua situându-se la nivelul evenimentelor de discurs. Indicele existenței ironiei literare ar fi contradicția dintre ceea ce este afirmat, presupus (crezut) și evaluat și contextul intern (lumea ficțională) și/sau extern (recunoscut prin intermediul sistemului ME al Rr).

Perspectivile pragmatice asupra ironiei insistă asupra necesității recunoașterii acesteia de către receptor; de aici, importanța acordată prescripțiilor virtuale de decodare pe care textul le conține, pe de o parte, și competenței interpretative a lectorului, pe de altă parte. Dificultățile de localizare a semnalelor ironice în text sunt o consecință a specificului ironiei: teoreticienii au insistat că modul de discurs ironic este fundamental ostil oricăror indicii formale. Există, bineînțeles, anumite semne de punctuație care pot anunța ironia: linia de pauză, punctele de suspensie sau semnul exclamării, dar aceasta este cu atât mai eficace, cu cât renunță la orice semnal, fără a-și abandona transparența (Allemann 1978: 393). Pentru Beda Allemann, ceea ce este ironic trebuie să reiasă numai din context, în sensul cel mai larg al acestui termen (*ibidem*). Ambiguitatea constituie condiția esențială a discursului ironic (Almansi 1884; 1978: 413-426). Sesizarea ironiei reclamă din partea lectorului o triplă competență: lingvistică, generică, ideologică (Kerbrat-Orecchioni 1980: 116; Hutcheon 1981: 150-151). Competența lingvistică are un rol central în

cazul în care lectorul trebuie să descifreze ce rămâne implicit pe lângă ceea ce a fost spus. Competența generică (cunoașterea normelor literare și retorice alcătuind canonul, care îi permite lectorului să sesizeze abaterea de la normă), precum și competența ideologică (recunoașterea unor valori culturale și sociale instituționalizate) au dus la reproșul, frecvent formulat, privind elitismul discursului ironic (ca și al celui parodic), decodarea acestuia reclamând un receptor instruit și perspicace.

H. R. Jauss, discutând modelele de interacțiune în identificarea [lectorului] cu eroul literar, așază identificarea ironică alături de alte patru nivele de receptare posibile: identificarea asociativă, admirativă, simpatetică și kathartică (Jauss 1983: 289-297). Prin identificare ironică autorul înțelege „acel nivel al receptării estetice la care spectatorului sau cititorului i se schițează doar cadrul unei identificări la care se putea aștepta, pentru a o ironiza sau chiar a o respinge într-o fază imediat ulterioară. Asemenea procedee ale identificării ironizate sau ale distrugerii iluziei servesc la smulgerea receptorului din starea de totală și inconștientă supunere față de obiectul estetic, stimulându-i, dimpotrivă, reflexia estetică și morală. Ele urmăresc activitatea atitudinii sale estetice, dezvăluindu-i mecanismele prelabile ale ficțiunii, regulile nemărturisite ale receptării sau alternativele posibile ale interpretării" (*ibidem*, p. 288). Or, o consecință a identificării ironice (sau a identificării refuzate) este tocmai accesibilitatea operei, limitată la un cerc ezoteric de receptori, adesea ei înșiși literați, a căror satisfacție, provenind din recunoașterea mecanismelor de producere romanescă, este mai degrabă intelectuală decât estetică. Riscul ducerii la limită a identificării ironice constă chiar în refuzul receptorului obișnuit (dar nu numai al lui) de a mai recunoaște vreo valoare estetică producțiilor artistice de acest tip, atribuindu-le doar o funcție pur experimentală. De aici și dezinteresul manifest al marelui public față de poezia avangardei sau față de experimentele narative ale Noului Roman.

3*2. Raporturile ironiei cu parodia și satira au suscitat, de asemenea, atenția cercetătorilor. Pentru Linda Hutcheon (1981) abordarea pragmatică a ironiei ~ ca strategie evaluativă - ar putea

înlătura confuzia supărătoare care se face adesea între acești termeni, dată fiind valoarea lor comună depreciativă. Prima distincție dintre ei ar fi de ordin generic: ironia este un trop, iar satira și parodia specii literare care îl utilizează ca principal mecanism retoric. Adoptând noțiunea de ethos a Grupului p, Linda Hutcheon identifică în cazul satirei o intenție ridiculizantă, dar întotdeauna însoțită de dorința de a corija o stare de lucruri. Trăsătura distinctivă a satirei ar fi deci ținta sa socială și scopurile reformatoare. În terminologia criticii anglo-saxone, satira este o ironie militantă. Hegel a subliniat și el implicarea socială a genului satiric; pentru acesta satira ar fi o ironie obiectivată, îndreptată spre o realitate exterioară (Hegel 1966: 69-72).

Parodiei, de asemenea, îi este atribuit un ethos peiorativ, dar ținta acesteia este pur estetică, îndreptată spre alte tipuri de texte. Pentru Linda Hutcheon, ironia este un fenomen intratextual, pe când parodia se definește drept un raport intertextual. Or, ceea ce complică problema parodiei este că, în multe cazuri, ea nu funcționează într-o manieră prejudiciabilă pentru textul parodiat, ethosul ei fiind neutru sau ludic, chiar respectuos (mai ales în cazuri ca: metaficțiunea postmodernă, parodia liturgică a Evului Mediu, imitația ca gen din Renaștere).

Același punct de vedere, deși în alți termeni, îl exprimă și G. Genette, în *Palimpsestes* (1982: 14-15), când, definind raporturile hipertextuale, vorbește despre parodia serioasă - *Ulise* al lui James Joyce, *losif și frații săi*, *Doctor Faustus* de Thomas Mann pentru a ne restrânge la aceste exemple. Uzajul modern al parodiei implică mai degrabă o distanță critică între textul parodiat (hipotext, în termenii lui Genette) și cel parodiant (hipertext), distanță semnalată de ironie; dar funcția acesteia nu mai este devalorizantă sau distructivă, ci ludică și analitică (Hutcheon 1978: 468). Genette afirmă că toată literatura exprimă un raport hipertextual, pentru că orice text nou presupune o reflectare critică, deși nu neapărat explicită, la textele anterioare.

Totodată, în ficțiunea postmodernă, utilizarea unui material convențional, familiar lectorului, are funcția de a pune în evidență literalitatea textului, prin ceea ce formalistii ruși numeau „denudarea procedurii”; acesta este un mijloc de autoreprezentare a operei, efectul ironic fiind cel preconizat de romanticii germani (distrugerea

iluziei artistice). În acest sens, afirmația lui Philippe Hamon potrivit căreia ironia este o problemă de intertextualitate (apud Kerbrat-Orecchioni 1980: 123) trebuie privită fără rezerve.

4. Concluzii

Prezentarea punctelor de vedere privind definirea ironiei demonstrează, credem, dificultățile pe care le întâmpină teoreticienii în analiza acestui concept proteic și în delimitarea multiplelor sale valori - etico-filosofică, retorică, lingvistică, literară - de-a lungul timpului.

Să remarcăm prudența cercetătorilor în studierea comunicării ironice, intenția lor declarată fiind adesea nu de a epuiza fenomenul, ci de a propune ipoteze euristice. Studiile asupra ironiei exprimă concepții diferite și, de multe ori, antinomice: analiza tropologică versus considerarea ironiei ca procedeu citațional. Credem, totuși, că acestea contribuie la elaborarea unui discurs teoretic integrator, cu accente pluridisciplinare, punând în evidență aspectele asupra cărora cercetătorii s-au declarat de acord: statutul semantic și/sau pragmatic al ironiei, atenția acordată intenționalității și receptării, postularea existenței ironiei citaționale, precizarea noțiunii de context (verbal și ideologic), precizarea funcțiilor specifice ale ironiei literare. Tot atât de importante, pe lângă relevarea mecanismelor de funcționare a ironiei, sunt problemele legate de efectele discursului ironic. Practic, toate punctele de vedere evidențiază, cu mijloace specifice, funcția polemică, sancționantă și implicit corectivă a acestuia.

Din perspectiva discursului literar, care ne interesează cu precădere, teoriile care permit o abordare globală a textului își dovedesc eficacitatea analitică. Astfel, reformularea modernă a teoriei retorice tradiționale (ironia ca antifrază), prin introducerea dimensiunii pragmatice (intenționalitate, receptare, context), a permis crearea unor instrumente conceptuale de bază în studiul ironiei literare (vezi, de exemplu, descrierea lui W. E. Tolhurst). Fără a minimaliza relevanța lingvistică a altor puncte de vedere, teoriile potrivit cărora ironia este un procedeu citațional ni se par pe deplin aplicabile în domeniul literaturii, funcția ironică a intertextualității - la nivel macro- sau

microtextual - fiind deseori evidențiată. Concepția actuală despre literatură ca fenomen intertextual (raportare mai mult sau mai puțin explicită a unui text la textele anterioare) vine în sprijinul ideii enunțate mai sus și îi subliniază importanța.

EL CONCEPTE ASOCIATE IRONIEI LITERARE. INTERTEXTUALITATEA. PARODIA

1. Intertextualitatea

1.1. Istoricul noțiunii

Intuiția legăturii pe care orice enunț o are cu un cadru discursiv specific (istoric și social determinat) este formulată pentru prima dată de cercetătorul rus M. Bahtin, în studiul său asupra limbajului în roman. „Un enunț viu, apărut semnificativ într-un moment istoric determinat, într-un mediu social determinat, nu poate să nu atingă miile de fire dialogice vii, țesute de conștiința social-ideologică în jurul obiectului acestui enunț, nu poate să nu participe activ la dialogul social. Fiindcă acest enunț rezultă din dialog, ca replica și continuarea lui, și nu poate aborda obiectul venind de undeva de aiurea” (Bahtin 1982: 131).

Termenul care desemnează această relație este cel de *dialogism*. Răsturnând ierarhia propusă de formalisti (proza este privilegiată în raport cu poezia), Bahtin dezvoltă o teorie asupra romanului în care accentul este pus pe aspectul discursiv, și nu pe dimensiunea sistematică sau imanentă a operei literare. Geneza romanului este explicată prin intersectarea mai multor tipuri de discurs, care se ordonează într-un sistem artistic cu o expresivitate și semnificație particulare. Romanul ca gen este caracterizat de categoria *plurilingvismului*, prezența simultană și interacțiunea mai multor limbaje corespunzătoare diverselor niveluri (limbajul autorului, al personajelor), prin care se proiectează, mediat, o viziune asupra lumii: „[...] toate limbajele plurilingvismului, indiferent de principiul care stă la baza individualizării lor, constituie puncte de vedere specifice asupra lumii, forme ale interpretării ei verbale, orizonturi obiectual-semantice și axiologice speciale. Ca atare, toate pot fi confruntate, pot

să se completeze reciproc, să se contrazică, pot fi corelate dialogic. [...] Toate pot fi atrase de romancier pentru orchestrarea temelor sale și pentru expresia refractată (indirect) a intențiilor și aprecierilor lui" (*ibidem*, p. 147-148). Studiul limbajului în spațiul românesc ar fi așadar de tip retoric - identificarea intenției autorului în a utiliza, în mod direct sau disimulat, un tip de discurs sau un altul. Analiza tradițională a procedeelor stilistice, a nuanțelor lexicale este considerată inoperantă, pentru că ea nu reflectă caracterul intențional al stratificării limbajelor în roman, ci doar mijloacele de reprezentare a acestora. În acest mod, concepția bahtiniană asupra limbajului anticipează orientarea pragmatică actuală în studierea narativității.

Poetica lui Bahtin a fost preluată și popularizată în Occident de naratologii francezi, în special Julia Kristeva și Tzvetan Todorov. Termenului *dialogism* care desemna la cercetătorul rus relația intrinsecă a oricărui enunț cu un altul îi este preferat cel de *intertextualitate*, propus de Julia Kristeva, dat fiind plurisemantismul și deci suspiciunea de ambiguitate a celui dintâi (Todorov 1981: 95).

Julia Kristeva adoptă concepția lui Bahtin asupra originii romanului din întrepătrunderea mai multor tipuri discursive, reformulând-o în cadrul teoretic și ideologic al structuralismului. Modul în care Julia Kristeva definește intertextualitatea depășește domeniul poeziei; demersul ei vizează raportul între sisteme de semne și implică o teorie generală a subiectului și a raportului său cu socialul (Vultur 1978: 347). Pentru Kristeva, orice text (inclusiv cel literar) este o *practică semnificantă*, un aparat translingvistic producător de sens. Intertextualitatea este o permutare de texte, prin care, în spațiul unui text, mai multe enunțuri, luate din alte texte, se încrucișează și se neutralizează (Kristeva 1970: 11-12). Văzut ca un text, romanul este o practică semiotică în care se pot citi, sintetiza, urmele mai multor enunțuri (*ibidem*, p. 13). Autoarea își sprijină afirmațiile analizând romanul lui Antoinette de la Sale *Jehan de Saintrre*, terminat în 1451, ale cărui niveluri intertextuale se compun din întrepătrunderea mai multor coduri: scolastica, poezia curteană, discursul carnavalului, piața publică, niveluri identificate de altfel de Bahtin când analiza geneza romanului baroc. Având meritul de a fixa un nou termen, definițiile Juliei Kristeva date intertextualității nu

aduc delimitări conceptuale esențiale față de dialogismul bahtinian; dimpotrivă, ele par încărcate de un mare grad de generalitate, care obnubilează intuițiile cercetătorului rus: „Intertextualitatea este interacțiunea textuală care se produce în interiorul unui sigur text. Pentru subiectul cunoscător, intertextualitatea este o noțiune care va fi indicele modului în care un text citește istoria și se înserează în ea (Kristeva 1980: 226).

Ca atare, problema care s-a impus studiilor ulterioare a fost de a delimita numeroasele accepțiuni care i se atașau acestei noțiuni.

L.2. Sensul extins

Încă de la început, intertextualitatea a fost privită în sens larg ca o relație a fiecărui text-enunț cu alte texte pe care le asimilează și le transformă prin prisma unei conștiințe unificatoare și a unei intenționalități dirijate; din această perspectivă, conceptul exprimă o caracteristică generală a oricărui text. Totodată, unii cercetători tind a atribui conceptului funcții axiologice, înțelegând prin intertextualitate înscrierea unei opere nou apărute într-o serie valorică, confruntarea dintre tradiție și inovație (Mihăilă 1985: 36; 1995:207-210) sau o modalitate de integrare formală, de acceptare a convențiilor de gen impuse.²⁴

Dăm numai câteva exemple privind definirea intertextualității, ilustrative pentru importanța teoretică și anvergura interdisciplinară a conceptului în ultimii ani.

Din perspectiva receptării, M. Riffaterre consideră intertextualitatea „perceperea de către lector a raporturilor dintre o operă și altele care o precedă sau îi urmează” și, privind conceptul în sens extensiv, îl identifică drept un mecanism propriu lecturii literare, singurul capabil de a produce semnificație, în raport cu lectura lineară, care este producătoare numai de sens (cf. Riffaterre 1979a). Potrivit acestui model teoretic, procesul de lectură constă într-o „dialectică memorială între textul care este descifrat în acel moment și aceste alte texte, pe care cititorul și le amintește” (Riffaterre 1979b: 128-150). Intertextul, pe care autorul îl distinge de intertextualitate, este o categorie de

²⁴ *Theorie de la littérature, ouvrage collectif présenté par A. Kib&ii Varga (1981* 217): „En littérature, ce phénomène d'intégration formelle a reçu parfois le nom d'intertextualité”.*

interpretanță (fr. *interpretance*) și desemnează orice indiciu perceput de cititor - fie că este vorba de citare implicită, aluzie mai mult sau mai puțin transparentă sau reminiscență vagă ~, susceptibil să clarifice organizarea stilistică a textului (cf. Samoyault 2001: 16).

Pentru Jonathan Culler (apud Cornea 1998: 83), intertextualitatea nu este nici o teorie genetică (ca la Kristeva), și nici o teorie a interpretării (ca la Riffaterre), ci o teorie a condițiilor de semnificare.

U. Eco privește conceptul ca o formă a semiozei nelimitate (1982: 95-98; 166-175); alte cercetări îl așază în contextul mai larg al comunicării lingvistice, postulând că orice raport de comunicare are caracter intertextual, prin stabilirea unei relații între textul emițătorului și cel al receptorului (Măgureanu 1985: 10-17). Tot în cadru lingvistic, învățarea unei limbi (în primul rând a limbii materne), presupunând achiziția unui număr de texte (orale), este văzută de E. Vasiliu (1985: 3-9) drept o formă de intertextualitate²⁵.

13. Sensul restrâns

Definiția restrictivă a intertextualității a apărut ca reacție la tendința de atribui termenului sensuri prea generale, care riscau să-l transforme într-un concept neoperațional.

Încercând să sistematizeze diversele tipuri de relații existente între un text dat și alte texte, G. Genette propune cinci categorii ale transcendenței textuale, sintagmă prin care definește „ansamblul categoriilor generale sau transcendente - tipuri de discurs, moduri de enunțare, genuri literare etc, - pe care le evidențiază fiecare text în parte (1982: 7). Transtextualitatea înlocuiește, așadar, conceptul de intertextualitate în accepțiunea sa lărgită. Aceasta este un aspect esențial al oricărui text, al textualității sau al literarității.

Un prim nivel al transcendenței textuale ar fi intertextualitatea, înțelesă restrictiv drept o relație de coprezență între două sau mai multe texte, mai precis prezența efectivă a unui text în altul, realizată sub forma tradițională a citatului, a plagiatului sau a aluziei.

Un al doilea tip, paratextualitatea, este dat de relația pe care textul propriu-zis o întreține cu alte tipuri de texte care îl însoțesc, fără a-i aparține efectiv: titlul, subtitlul, prefața, postfața, note marginale, epigrafe, ilustrații etc.

Metatextualitatea definește relația dintre text și comentariul său (critic), iar arhitextualitatea, tipul cel mai abstract și cel mai implicit, se referă la apartenența generică a textului. Ultimul tip, hipertextualitatea, presupune orice relație care unește un text B (hipertextul) de un text anterior A (hipotextul), pe care se greșează într-o manieră diferită de comentariu. Relația hipertextuală este așadar una de transformare, manifestată fie la nivel formal (preluarea convențiilor literare proprii unui gen - în *Eneida*, Vergiliu are ca model evident Odiseea), fie la nivel tematic (în *Ulise* de James Joyce evenimentele sunt ordonate în raport cu cele din Odiseea). Hipertextualitatea, ca și celelalte forme ale transcendenței textuale, este un aspect major al literarității, orice demers critic sau interpretativ al lectorului neputând face abstracție de perspectiva comparatistă. Modelul (hipotextul) poate fi declarat (cum se întâmplă în cazul parodiei, pastişei etc), situație asupra căreia se oprește Genette, sau recunoașterea filiației se integrează într-un proces hermeneutic mai amplu, reclamând adesea un receptor avizat.

Clasificarea propusă de Genette s-a dovedit a fi extrem de funcțională în analiza textelor literare (dar nu numai), terminologia sa fiind adoptată de majoritatea cercetătorilor.

O altă taxinomie îi aparține lui Jean Ricardou (1988: 355), care, analizând problemele producerii textuale, avansează o nouă serie de termeni, formați după aceeași paradigmă - *grafotextul* sau ansamblul textelor semnate de același autor; *antologicotextul* sau ansamblul textelor de autori diferiți reunite într-o aceeași carte; *bibliotextul* sau ansamblul textelor evocate nominalizat, fiecare într-un text; *sintextul* sau intertextul restrâns compus din ansamblul textelor care, fiecare, fără să aparțină niciuneia dintre categoriile precedente, întreține un număr însemnat de raporturi cu textul în cauză.

Privită ca un concept decisiv, intertextualitatea a devenit unul dintre mijloacele indispensabile de descriere a textului (literar). La capătul acestei succinte treceri în revistă a principalelor teorii asupra

²⁵ Noțiunea de text este privită într-o accepțiune foarte largă, orice secvență purtătoare de sens putând fi considerată text.

intertextualității, putem observa cum noțiunea originară propusă de Bahtin - dialogismul - cu o puternică dominantă istorico-socială, are tendința să se specializeze în sensuri distincte, sub presiunea diverselor discipline (poetica, lingvistica, teoria textului) care o revendică.

2. Funcția ironică a intertextualității în postmodernism

Dacă intertextualitatea este o dimensiune esențială a oricărui text „cărțile vorbesc mereu despre alte cărți și orice întâmplare povestește o întâmplare deja povestită” (Eco 1983: 91), expansiunea teoretică a conceptului a atras atenția nu numai cercetătorilor, ci și scriitorilor. Textul fiind o practică semnificantă, intertextualitatea este una dintre strategiile predilecte de producere de sens. Odată cu Noul Roman, scriitura își pierde ingenuitatea, devenind un experiment, o investigare a limitelor și a posibilităților genului. Printre exemplele interesante - Jean Ricardou care își analizează propriul roman, *La Prise de Constantinople*, carte scrisă programatic pentru a observa cum funcționează mecanismele producerii textuale, sau Umberto Eco, cu numeroasele comentarii asupra romanelor sale. Textul nu mai tinde să reprezinte „realitatea”, ci să se autoreprezinte, constituindu-se drept o reflectare productivă asupra propriilor componente și relații. „Scriitura reprezintă tocmai această tensiune dintre teorie (mulțimea de strategii explicite de producere) și practică (produsul, ceea ce se comunică) în cadrul discursului literar însuși, lumile posibile generate și sensurile lor fiind continuu sabotate prin jocul enunțării [...]” (Ivanciu 1988: 29).

Fără îndoială, practica discursului autoreferențial nu este o descoperire a secolului XX; Bahtin semnalează această direcție a romanului încă de la începuturile sale, „revelarea procedurii” (în terminologia formalistilor ruși) fiind o modalitate frecventă - în *Don Quijote*, *Trisîram Shandy*, *Jacques Fatalistul*. Însă numai în postmodernism aceasta este legată în mod sistematic de o strategie mai complexă vizând problematizarea ironică a reprezentării. Philippe Hamon (1984: 153-154) observa că marile curente în care predomina mimesis-ul sau teoria reprezentării lumii (realismul, naturalismul)

respingeau ironia în virtutea principiilor fundamentale ale esteticii lor. Aceasta se opunea seriozității observației (trăsătură fundamentală, după Auerbach, a atitudinii realiste). De unde tendința de a circumscrie sau limita la maximum ironia în replici izolate. Dimpotrivă, romancierul postmodern respinge seriozitatea tocmai pentru că a renunțat la pretenția demiurgică de a da o reprezentare credibilă a lumii. În concepția postmodernă, realitatea nu există decât ca reflex al unui discurs anterior; ea devine un amalgam de interpretări ficționale sau documentare. De aici interesul pentru referențialitatea mediată, textele raportându-se la ele însele, la alte texte, și nu la viața însăși.

Funcția ironică a intertextualității, mai ales în varianta ei citațională, a fost deseori semnalată, includerea enunțului străin în discursul propriu introducând o distanță evaluativă, dat fiind caracterul esențialmente narcisistic al literaturii. După unele teorii, mecanismul ironiei este unul de tip intertextual (citațional) (Sperber și Wilson 1978; Ducrot 1984). În aceste condiții, preferința pentru intertextualizare ca strategie producătoare de sens este în mod aprioric un indice al ironiei. Reflexivizarea discursului în postmodernism, dialogul explicit intra- și inter-textual, este considerată de Ihab Hassan sursa principală a ironiei (apud Cărtărescu 1999: 101). Textul activează în mod programatic un anumit model dominant, pentru a putea, prin mimarea convențiilor acestuia sau prin transgresarea lor, să-i submineze autoritatea. Transpusă la nivelul întregului enunț, citarea (menționarea) ironică se confundă cu o tehnică hipertextuală (parodia).

3. Scurtă prezentare a noțiunii de parodie

3.1. Introducere

Definirea termenului de parodie dovedește a fi, în ciuda bibliografiei masive, o operațiune dificilă și cu o finalitate riscată. Ca și în multe alte cazuri, popularitatea conceptului (înțelegând aici și sensurile comune, pe care conștiința publică, în prelungirea tradiției didactice, i le atașează) departe de a facilita claritatea, este un element

care îi ocultează sensurile, fie în direcția unei simplificări, fie a unei generalizări abuzive²⁶. De aceea, o istorie a noțiunii nu poate fi decât o istorie a teoriilor care au descris-o, reținând aspectele care ne interesează în sprijinul unei utilizări funcționale. Diferitele concepții asupra parodiei nu vor fi abordate într-o manieră monografică, ci critică, fiind grupate în funcție de sensul restrictiv sau extensiv pe care teoreticienii i-i atribuie.

3.2. Sensul restrâns. Poetica și retorica

Antichității îi datorăm prima atestare a termenului, în *Poetica* lui Aristotel, capitolul al II-lea. Definind poezia drept o reprezentare în versuri a acțiunilor umane, Aristotel opune două tipuri de acțiuni, distinse prin nivelul lor de demnitate morală sau socială: nobil sau vulgar, și două moduri de reprezentare, narativ sau dramatic. Din încrucișarea acestor opoziții reiese sistemul aristotelician al genurilor poetice: acțiune nobilă în mod dramatic - tragedia, acțiune nobilă în mod narativ - epopoea, acțiune vulgară în mod dramatic - comedia. Celei de-a patra variante posibile (acțiune vulgară în mod narativ), Aristotel nu i-a afectat explicit niciun gen determinat, aceasta fiind ulterior ilustrată, grație unor referințe aluzive, de parodie. În absența părții a doua a *Poeticii*, destinate comediei, unde probabil Aristotel ar fi dezvoltat și ultimul element al sistemului său taxinomic, definirea exactă a termenului rămâne ipotetică și arbitrară, favorizând, cum vom vedea, ambiguitatea lui semantică. Etimologia nu clarifică nici ea problema (prefixul *para* „de-a lungul”, „alături de”, *ode* „odă, cântec”), putând genera o serie de presupuneri asupra a ceea ce înțelegea Aristotel prin parodie, coniecturi care au fost sistematizate de G. Genette (1982: 17-18): simpla modificare a dicțiunii textului epic și/sau a acompaniamentului său muzical; modificări textuale minime, care deturnau sensul inițial; modificări stilistice, constând în transpunerea dintr-un registru nobil într-unul vulgar și, în sfârșit, schimbarea obiectului, adică transpunerea în stil epic (nobil) a unui

²⁶ G. Genette (1982: 11, nota 1) remarcă „ [la parodie est un de ces] mots si famihers, și faussement transparents, qu'on les emploie souvent, pour tteoriser à longueur de volumes ou de colloques, sWs mame songer à se demander de quoi Ton parle.

subiect vulgar. Toate aceste posibile accepțiuni, distincte și greu reductibile, după cum constată Genette, pornesc de la ipoteza că parodia era o formă de detumare (comică) a epopoeii, ipoteză susținută nu numai de textele literare grecești, ci și de o tradiție erudită, a cărei primă atestare este datată în secolul al X-lea, la enciclopedistul bizantin Suidas. Deși toți retoricienii ulteriori, citați de Genette - Scaliger (*Poétique*, 1561), abatele Sallier (*Discours sur Vorigine etsur le caractere de la parodie*, 1733), Richelet (*Dictionnaire* s.v. parodie, 1759) și Octave Delepierre (*Essai sur la parodie chez les Grecs, les Romains et les modernes*, 1870) reiau și dezvoltă concepția lui Suidas, susținând chiar ideea genezei parodiei din rapsodie, poeticianul francez nu exclude faptul că această ipoteză poate fi pur teoretică, izvorâtă din imprecizia originară a termenului și perpetuată din comoditate, printr-o preluare nediferențiată (explicabilă, de altfel) a surselor.

În Antichitate, parodia nu desemna însă numai un gen, ci și diversele procedee de citare comică (cf. Sangsue 1994: 15). Ea consta, așadar, într-o operație punctuală de recontextualizare (fără transformare) a unui fragment de text sau de recontextualizare cu transformări minime, cum ar fi schimbarea unei litere. Efectul comic reieșea din contrastul instituit între cele două texte de facturi diferite (citarea unor versuri dintr-o tragedie într-o comedie). După Daniel Sangsue (*ibidem*) faptul că Antichitatea nu a definit clar parodia ca gen și a redus-o la o practică citațională (în scop comic) explică absența acesteia din poetici și cantonarea sa în retorică, unde este definită ca un trop. Nici Scarron, nici Boileau (care, alături de Racine și alții, a parodiat²⁷ *Cidul* lui Corneille) nu vorbesc de parodie, ci de comedie. Pentru Du Marsais (1981: 181), ca să dăm numai un exemplu al retoricii clasice, parodia însemna „la propriu, un cântec compus prin imitarea altuia; prin extensie, numele de parodie se dă unei lucrări în care sunt folosite, în glumă, versuri ce au fost scrise de altcineva, în cu totul alt scop”. Efectul comic al parodiei consta în contrastul dintre sensul originar și cel care i se atribuia în noul context; așadar, parodia era concepută punctual, drept calambur intertextual sau citare tendențioasă. În sensul strict al retoricii, parodia

²⁷ *Le Chapelain dicoiffe*

nu putea fi aplicată decât la texte scurte (și foarte cunoscute de către cititor/ascultător), maxime sau proverbe. Abatele Sallier, pentru care parodia era un instrument de instruire prin divertisment²⁸, distinge, pe lângă patru tipuri de parodie punctuală (transformări minimale ale unui fragment de text), un alt tip, care consta în a compune o operă prin imitarea stilului alteia. Astfel, termenului i se înglobează și sensul de imitație stilistică cu funcție satirică, sens care corespunde astăzi mai degrabă celui de pastișă satirică. Această definiție a parodiei integrând pastișa satirică va deveni tradițională, întâlnindu-se în mai toate dicționarele și tratatele de retorică ulterioare, din secolul al XVIII-lea și al XIX-lea, și reluând definiția implicită din Antichitatea clasică (Genette 1982: 28).

Deși nu le numește ca atare, clasicismul mai cunoaște două forme de transformare a unui text, forme care, actualmente, sunt asimilate parodiei: este vorba de travestirea burlescă²⁹ (se modifică stilul, păstrându-se subiectul) și de pastișa eroi-comică³⁰ prin care un subiect vulgar era tratat în stilul epopeii. Aceste valori funcționale ale noțiunii s-au păstrat până astăzi, contaminate în plus de conotațiile pe care mentalitatea secolului al XIX-lea le-a adus fie în sensul unei valorizări, ca fenomen estetic³¹, fie al unei deprecieri, printr-o strictă circumscriere generică la o practică literară minoră³². Totodată, este dificil de disociaț, chiar pe terenul retoricii și al poeziei, între diversele genuri și specii literare în definiția cărora parodia este frecvent invocată ca termen constitutiv - comicul (ca o categorie generală), burlescul, grotescul, ironicul, pe de o parte, satira, pastișa, pe de altă parte.

²⁸ [La parodie] „s'attache k plaire en instruisant" (Abbé Sallier, apud Daniel Sangsue 1994:19).

²⁹ Genette (1982:28) dă exemplu, în literatura franceză, *Virgile travesti*, o transpunere burlescă a *Eneidei*.

³⁰ De exemplu, *Batrahomihomahia*, operă atribuită lui Homer; în literatura română, *Țiganiada* de Ioan Budai Deleanu.

³¹ Romantismul, care aduce în discuție problema imitației și pe cea a ierarhiei estetice a clasicismului, valorizează noțiuni precum burlescul sau grotescul, ridicolul, caricaturalul, noțiuni adesea definite prin parodie.

³² Lanson, de pildă, considera parodia un gen inferior, reproșându-i lipsa de autonomie și funcția de divertisment (apud Sangsue 1994: 25-26).

Constatând cât de inoperantă este expansiunea semantică a termenului, - parodia tinzând a fi înțeleasă ca un hiperonim al oricărei practici imitative -, G. Genette procedează la o reexaminare critică a acestuia. În *Palimpsestes*, ordonând formele transcendenței textuale, acesta propune un termen generic, hipertextualitatea, definit drept orice relație unind un text B (hipertextul) de un text anterior A (hipotextul), pe care se grefează într-o manieră diferită de comentariu, în continuare, G. Genette prezintă o clasificare a tehnicilor hipertextuale în funcție de criterii structurale și funcționale. Autorul precizează că, în demersul său, nu vor fi luate în considerație sensurile extinse ale hipertextualității, ci doar acelea în care relația de derivare dintre cele două texte este în același timp masivă și declarată, adică genurile tradițional subsumate parodiei. Astfel, Genette stabilește două tipuri de relații - transformarea și imitația - și trei regimuri de funcționare - ludic, satiric și serios. Transformarea se referă la un text singular, pe când imitația reproduce un stil, o manieră.

Relația de transformare în regim ludic va da parodia (*Chaplain decoiffe*), în regim satiric - travestirea burlescă (*Virgile travesti*), iar în regim serios - transpunerea (*Doctor Faustus* de Thomas Mann). Relația de imitație în regim ludic va da pastișa, în regim satiric - șarja, iar în regim serios - forjeria (continuarea apocrifă a unei opere - de exemplu, *Ultimele sonete ale lui Shakespeare* de V. Voiculescu).

Reforma terminologică genettiană nu a avut (nu are) nicio șansă de a elimina din uzul curent utilizarea abuzivă a termenului de parodie (iar autorul, după cum mărturisește, nu-și face nicio iluzie în această privință), însă se dovedește a fi nu numai un instrument euristic, ci și unul operațional, indispensabil pentru o analiză structurală a tipurilor hipertextuale. Pentru Genette, parodia este o practică hipertextuală printre altele, restrângându-se deci la o transformare ludică a unui text singular; prin această definiție, el se situează explicit în descendența retoricii clasice și a celei antice. Meritul lui Genette constă în delimitarea funcțională a practicilor literare bazate pe un raport de imitație sau de transformare și în avansarea unui termen generic nou, hipertextualitatea, mai tehnic și lipsit de conotațiile celui de parodie.

3.3. Sensul extins

3.3.1. Sensul extins al parodiei este legat de definirea literarității, preocupare pe care o manifestă pentru prima dată în mod sistematic teoreticienii *Școlii Formale Ruse*. Evoluția formelor literare este provocată, în concepția acestora, de permutarea procedeele dominante ale unui gen. Schimbarea formelor reflectă o tendință firească spre nou, manifestată prin eliminarea procedeele canonice. În cursul acestui proces, formele instituționalizate sunt resimțite drept convenționale, iar utilizarea lor ulterioară va merge în sensul indicării acestui caracter formalizat, prin parodie sau pastișă. Este ceea ce formalistii numesc *denudarea procedeeului* - mutația funcțiunii originare a unui procedeu dintr-una reprezentatională într-una satirică. Pentru Tomașevski (1983: 131-134), parodia și pastișa apar când denudarea procedeeului este însoțită de un efect comic, ridiculizant, la adresa sistemului literar vizat. Tînianov (1983: 475) merge mai departe și afirmă: „Orice preluare în literatură este în primul rând luptă, desființarea construcției vechi și realizarea unui ansamblu nou din elemente vechi”. Pentru acesta parodia „rezidă în jocul dialectic al procedeelelor” (*ibidem*, p. 502). Obsevăm că parodiei nu-i mai este rezervat un rol strict stilistic, ci unul esențial în evoluția formelor literare. Mutația formelor artistice presupune etapa reconsiderării critice a vechiului sistem, reconsiderare integrată în structura operei (și deci nu doar teoretică) prin intermediul stilizării parodice. Concepția formalistilor ruși a fost exploatată de Julia Kristeva în definirea noțiunii de intertextualitate ca interacțiune diacronică și sincronică a tuturor textelor și reformulată de G. Genette în termenii unei relații de hipertextualitate imanente sistemului literar.

În opoziție cu sistemul descris de cercetătorii Școlii Formale, *M. Bahtin* concepe o teorie asupra romanului axată pe problema plurilingvismului. Conform acesteia, romanul este o sinteză a unei multitudini de limbaje, cu o funcție subsumată intenției discursive auctoriale. Imaginea discursului autorului este imediată de discursurile și de accentele străine pe care le înglobează, definindu-se fie în opoziție, fie solidar cu acestea. În consecință, discursul în proză (în special cel românesc) este unul dialogizat, intenția discursivă directă fiind inadmisibil de naivă și, în esență, imposibilă, în condițiile unui

roman autentic (Bahtin 1982: 132). Or, dialogizarea internă a discursului în roman se realizează adesea printr-o stilizare parodică a tuturor straturilor sociale ale limbajelor. Orice parodie este un hibrid dialogizat intenționat. În ea, limbajele și stilurile se pun reciproc în lumină (*ibidem*, p. 527). Este modalitatea stilistică prin care este explicată însăși geneza romanului, pe care Bahtin o vede în legătură cu rezistența spiritului popular față de cultura înaltă, oficializată, puternic dogmatică a Evului Mediu. Efortul de integrare (stilizată) a tuturor limbajelor specializate într-o vastă sinteză deplasează problema parodiei, dincolo de aspectele sale artistice, în sfera ideologicului și a socialului. Romanului i se atribuie încă de la începuturile sale un rol polemic. Prin reproducerea lor (parodică), limbajele se obiectivează, demascându-și convenționalitatea. Pe lângă funcția genetică atribuită parodiei, Bahtin reia teza formalistilor privitoare la evoluția literaturii și subliniază rolul esențial al acesteia în dezvoltarea romanului european, cele mai importante modele și variante românești fiind create în procesul distrugerii parodice a universurilor românești precedente (Cervantes, Mendoza, Rabelais etc.) (*ibidem*, p. 167). Totodată, ca gen nefixat în cadre stricte, romanul se dezvoltă nu numai din critica sa, ci și din parodierea celorlalte genuri; el dezvoltă convenționalismul formelor și al limbajului acestora, pe unele le înlătură, pe altele le include în propria-i structură, reinterpretându-le și reaccentuându-le (*ibidem*, p. 538).

Analizele operate de teoreticianul rus depășesc ulterior cadrele sistemului literar, concluziile sale relevând o predispoziție antropologic determinată care a permis în Antichitate și Evul Mediu asocierea oricărui gen (discurs) oficial, serios, cu varianta sa parodică. „Ne putem da ușor seama că literalmente n-a existat niciun gen direct strict, niciun tip al discursului direct - artistic, retoric, filosofic, religios, uzual - care să nu aibă un dublu al său, un travesti parodic, o *contre-partie* comico-ironică. Totodată, aceste dubluri parodice și reflectări comice ale discursului direct erau, într-o serie de cazuri, consfințite și canonizate de tradiție ca și prototipurile lor elevate” (*ibidem*, p. 505)³³.

Bahtin amintește de drama satirică din Grecia antică, corespondentul parodic al marilor mituri naționale, ale cărei forme erau canonizate și legiferate ca și prelucrarea

Astfel, seriozitatea abstractă și uniformă a discursului înalt, resimțită ca insuficiență și unilaterală, era completată de corectivul realității, contradictorii și plurilingve.

În ampla sa expunere teoretică, M. Bahtin reconsideră parodia nu numai ca tehnică literară sau ca factor esențial al evoluției literare, ci evidențiază în plus implicațiile culturale sau sociale pe care aceasta le cuprinde. Deși Bahtin afirmă că în epoca modernă funcțiile parodiei sunt limitate și neesențiale (*ibidem*, p. 522), recrudescența ulterioară a discursului parodic în postmodernism demonstrează valabilitatea intuițiilor sale privind rolul uriaș al dedublării parodice în dezvoltarea formelor artistice, precum și valoarea parodiei ca ipostază eternă a sensibilității umane.³⁴

33.2. Poetica postmodernă a valorificat ideile formaliştilor și ale lui M. Bahtin în precizarea funcțiilor parodiei, potrivit noii estetici

lor tragică directă. Toții autorii de tragedii, Eschil, Sofocle, Euripide erau și autori de drame satirice, primul dintre ei fiind socotit un maestru al genului. De asemenea, epopeile aveau un corespondent parodic - *Batrahomomahia* fiind atribuită chiar lui Homer. În Roma antică, tendința de a însoți orice manifestare serioasă, oficială, de corespondentul ei comic (parodic-travestit) definea în mod esențial mentalitatea romană. Bahtin citează exemple din toate sferile vieții artistice - artele plastice, literatură (poeme, tragedii parodice, drama satirică, comedia improvizată, satira, dialogul fără pretext etc.) -, dar și religioase (se amintește de râsul ritual al romanilor la înmormântări) și sociale (serbările publice, ridiculizările rituale ale comandantului victorios etc.). După Bahtin, culturile europene au învățat să râdă și să ridiculizeze de la romani. În Evul Mediu, exista *parodia sacra*, parodia textelor și a riturilor sacre; cele mai cunoscute texte de acest gen sunt *Cena Cypriani* și *Pileata Biblia*. Deși funcția lor este neclară, atribuindu-li-se fie o intenție didactică, fie una strict profanatoare, cert este că aceste parodii erau admise și canonizate de tradiția populară în Evul Mediu. Literatura parodică latină a Evului Mediu era considerabilă, dublând în registru comic toate genurile, textele, rugăciunile sau maximele. Prin intersectarea a două sisteme lingvistice - latina vs. limbile populare -, *parodia sacra* era un hibrid interlingvistic intenționat, care, alături de discursul parodic al petrecerilor populare, a pregătit terenul pentru marele roman al Renașterii (romanele lui Rabelais și Cervantes) (Bahtin 1982: 504-534, cap. *Din preistoria discursului românesc*).

³⁴ Bahtin anticipează aici critica arhetipală, dihotomia propusă de el între registru serios și cel carnavalesc (parodic, satiric) fiind înrudită structural cu opoziția dintre mitic și ironic la Northrop Frye (1972), dintre romantic și satiric la Robert Scholes (1986, cap. *Les modes de la fiction*). Concepția teoreticianului rus se regăsește în identificarea satirei și a ironiei printre formele arhetipale la André Jolles (1972).

apărute în cea de-a doua jumătate a secolului al XX-lea. Lucrările teoretice asupra parodiei din această perioadă (în special cele anglo-saxone) au toate în comun tentativa de a reorienta conceptual termenul, pentru a circumscrie funcțiunea narativă nouă pe care acesta o dobândește în metaficțiunea postmodernă. Studiile *Parody/Metafiction. An Analysis of Parody as a Critical Mirror of the Writing* (1979) de Margaret Rose, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth Century Art Forms* (1985) de Linda Hutcheon și *Parody and Decadence. Laforgue's Moralites legendaires* (1989) de Michele Hannoosh³⁵ definesc parodia drept practică (literară) imitativă, fară a se face deosebiri de ordin structural între natura materialului reformulat - o operă singulară, un gen, un stil - și insistă asupra rolului acesteia în evoluția formelor artistice (și literare). Până la acest punct, concepția lor nu diferă în mod fundamental de a formaliştilor sau a lui Bahtin, în câteva dintre aspectele sale, fiind mai degrabă o sinteză nuanțată a ambelor teorii. Originalitatea acestor studii constă în mutarea accentului dinspre funcția depreciativă, „satirică”, a parodiei spre cea critică (Margaret Rose, Linda Hutcheon) și autocritică (Michele Hannoosh), termenul „critic” fiind înțeles în accepțiunea sa pozitivă și afirmativă. Deși definițiile sunt sensibil diferite, ele accentuează în esență rolul pozitiv al parodiei ca practică literară de valorificare prin diferență a trecutului. Parodia, marcând o diferență, nu persiflează, ci problematizează forma canonică (modelul). Margaret Rose și Michele Hannoosh vorbesc de efectul comic al parodiei, insistând că acesta nu trebuie să se confunde cu deriziunea. Mai tranșantă, Linda Hutcheon (1981: 143-147), pornind chiar de la etimologia termenului (prefixul *para* în greacă însemna nu numai „contra”, „împotriva”, ci și „alături de”, de unde se poate înțelege nu numai opoziția, ci și acordul, proximitatea), extinde câmpul de acțiune pragmatică al parodiei, atașându-i pe lângă efectul ridiculizant, un ethos³⁶ respectuos, care poate fi observat în cazul metaficțiunii postmoderne (și în unele opere moderniste), dar și al parodiei liturgice a Evului Mediu, al imitației ca

³⁵ Comentate de Daniel Sangsue (1994: 49-61).

³⁶ Noțiunea de ethos este împrumutată de la Grupul /i (1982:147), vezi *supra*, nota 21, p. 22.

gen din perioada Renașterii și chiar al carnavalescului bahtinian.³⁷ În metaficțiunea contemporană, de pildă, parodia este un mijloc de a semnala literaritatea operei, fiind înrudită cu ironia romantică, și nu un mijloc de persiflare a formelor canonizate. Atât ethosul marcat peiorativ, cât și cel respectuos au în comun distanța critică instituită între cele două texte; ca atare, cercetătoarea consideră că este mai adecvat a se atribui parodiei un ethos non-marcat sau neutru, deoarece el poate fi valorizat în maniere diverse (ludic, satiric, ironic, respectuos).

Într-un alt studiu (1978), Linda Hutcheon identifică în metaficțiune o formă actuală a parodiei, neconvențională și neformală, prin care două texte (două moduri, stiluri literare, o școală etc.) sunt juxtapuse pentru a se obține o distanță critică, distanță semnalată prin ironie.

Autoarea înțelege prin „parodie”, în mod foarte general și destul de derutant la prima vedere, orice proiect „imitativ”, fie că este vorba de transgresarea unor convenții formale ale unui gen, fie de raportarea la un text singular, și nu o tehnică textuală restrictivă de tipul pastișei, adaptării, aluziei sau citării (Hutcheon 1978: 469-470). Deși termenii au o oarecare improprietate (de unde reproșul adresat de Genette), rezultă clar că i se atribuie parodiei moderne, prin ironie, un rol discursiv, intențional, extins așadar la dimensiunea întregului text, și nu imul punctual, microtextual. Parodia ironică (spre deosebire de cea satirică), a cărei relație cu modelul este mai ambiguă, înfloarește, în concepția autoarei, în societățile având un anumit rafinament cultural. Ambivalența antrenată de ironie obligă la o bună cunoaștere a strategiilor comunicative și presupune o triplă competență din partea cititorului: lingvistică, generică și ideologică (Hutcheon 1981:150-151).

3.4. Concluzii

În tentativa de a contura un profil terminologic și ideologic al parodiei, am ales doar acele teorii care ni s-au părut a avea o relevanță analitică. Deși prezentarea nu este diacronică, ci critică, se poate

³⁷ Am precizat că Bahtin nu excludea funcția ridiculizantă a parodiei liturgice a Evului Mediu, iar parodiei Renașterii îi atribuia un sens clar satiric și polemic (vezi *supra*, nota 33, p. 49-50).

obseva cum cele două curente în analiza parodiei, cel restrictiv și cel extensiv, născute din chiar imprecizia originară a termenului, nu au reușit o conciliere teoretică, lucrările contemporane cele mai importante³⁸ (*Pcdimpsestes* de Genette și studiile Lindei Hutcheon) marcând, dimpotrivă, o radicalizare a acestei diferențe.

În studiul de față, vom încerca totuși să combinăm rigoarea categoriilor genetiene cu suplețea teoriei metaficționale, pentru a oferi o analiză structurală și discursivă asupra parodiei³⁹ în proza postmodernă românească.

IDL ANALIZĂ DE TEXTE

Pornind de la premisa rolului structural al practicilor de tip intertextual (citațional) sau hipertextual (parodie) în geneza metaficțiunii postmoderne, operăm o împărțire preliminară a textelor analizate în funcție de acești indicatori. Clasificarea ne servește ca metodă de lucru, pentru a evidenția mai clar rolul diferențiat al unor strategii. Ea trebuie privită drept o convenție metodologică, pentru că, în realitate, granița dintre categoriile amintite este foarte laxă. Metaficțiunea combină, într-o proporție variabilă, toate nivelurile transtextualității discutate de Genette (vezi *supra*, cap. II, sub. 1.3., p. 40-41). Tipologia propusă consemnează doar prevalența într-un text a uneia dintre tehnici, fără ca prin aceasta să o excludă categoric pe cealaltă.

Demersul nostru, de tip inductiv, urmărește evidențierea relațiilor și a constrângerilor interne pe care le exercită discursul ironic în fiecare caz în parte, în tentativa de a prefigura o serie de constante, dincolo de realizările individuale.

A. Practici intertextuale (citaționale) postmoderne

1. Citatul (fictiv) de autoritate

Unul dintre cele mai clare exemple de literatură de gradul al doilea este dat de cartea lui Mircea Horia Simionescu, *Bibliografia generala*. Asistăm aici la o inventariere aproape exhaustivă a procedeelelor intertextuale (în sensul lărgit al termenului) și la o utilizare ironică exemplară a acestora.

Un prim mecanism al ironiei identificat constă în dedublarea instanței enunțiative (auctoriale). Textul citează integral comentariul naiv al unui ipotetic bibliograf, care se prezintă în prefață drept

discipolul „regretatului cărturar, profesorul Zenovie Pop Brezișeanu”. Amănunt semnificativ, prefața este semnată „autorul”, fapt care anunță la nivel discursiv identitatea asumată a autorului real și a naratorului. Cartea se prezintă drept o suită de comentarii sau simple fișe bibliografice, construite la nivel formal după toate rigorile (precizarea mărcilor paratextuale, a editurii, a anului, chiar a numărului de pagini și de volume). Construcția textului este așadar bazată pe un raport metatextual, al comentariului critic. Sunt respectate aproape toate strategiile argumentative ale acestui tip de discurs: formulele standard de început și de încheiere, judecata de valoare explicitată, apelul la discursul autorizat ca instanță de validare a propriilor aserțiuni sau pentru a marca disocierea critică de alte posibile interpretări (vezi Roventă-Frumușani 1995: 185).

Postulatul fundamental al unui astfel de discurs este seriozitatea instanței critice și pretenția sa de obiectivitate. Or, în cadrul acestei obiectivități asumate, universul de discurs este de două ori lipsit de referențialitate - o dată pentru că titlurile sunt inexistente, fictive sau împrumutate doar altui conținut, a doua oară pentru că lumea pe care aceste cărți o reprezintă este lipsită de logică, absurdă sau incoerentă. Responsabilitatea comentariilor efectuate în spațiul textual nu îi revine însă autorului (L), ci unui emițător fictiv (E) - bibliograful, căruia îi sunt atribuite în mod direct ilocuțiile. Acesta, la rândul său, citează pasaje întregi din bibliotextele evocate sau din comentariile critice asupra lor. Deplina disimulare a vocii autorului în spatele acestui amalgam intertextual asigură maxima eficiență a efectului ironic. Utilizarea explicită a unei măști formale (personajul naiv) pentru a media intenționalitatea autorului este doar un aspect al producerii textuale ironice, care se întâlnește în orice operă satirică (procedeele este foarte frecvent în literatura iluministă). *Călătoria în Bateria*, text pe care bibliograful îl reproduce fără comentarii, este o ilustrare tipică a satirei de tip swiftian. În textul lui Mircea Horia Simionescu însă, reflecția ironică asupra lumii se prelungește la nivelul limbajului, lumea întoarsă, răsturnată pe care o reprezintă bibliotextele fiind comentată prin enunțuri lipsite de logică. Așa cum lumea este destructurată, limbajul însuși nu reușește să reprezinte global un sens. Fiecare afirmație este urmată de o alta care îi subminează sau îi

anulează complet relevanța. Așadar, dacă la nivel pragmatic discursul mimează cu acribie toate strategiile discursului argumentativ, la nivel semantico-logic efortul merge în direcția distrugerii coerenței interne, în acest scop, se recurge la o serie de procedee: truismul, nonsensul, paralogismul, tautologia. Acest deconstructivism logic al enunțurilor declanșează o reflecție critică chiar asupra limbajului și a capacității sale de a descrie realitatea. Izomorfismul dintre planul reprezentării lumii și al expresiei instituie caracterul circular al funcționării ironice a textului, efectele de sens ale acestuia fiind alimentate de propria construcție, și nu de un comentariu explicit devalorizant. În această demontare a lumii și a limbajului, care amintește de poetica rabelaisiană, constă radicalitatea mesajului polemic al *Bibliografiei generale*. Să observăm acest mecanism în exemplele următoare:

DORIO MAXEVILIAN: *Suferințele unei sulfamide*". Povestire. - „Carte interesantă, deși cam lungă: 6500 de pagini! (Th. Magister). De reținut, la pagina 5128 jos, încercarea eroului de a seduce o miliardară americană în vârstă, cu automobil, de felul ei melancolică" (G. Elefteriade, în *Le Monde*) (p. 23)

JACOB THERME: „*Oameni în pijama*". Roman caracterologic - „Slăbiciunea carpi - scrie George Călinescu în *Istoria lucrurilor și a opiniilor*, voi. III, p. 62 - rezidă în stereotipia tipurilor. Autorul se multiplică la infinit, adâncind în oglinzi paralele o singură sumbră construcție, vrând ca noi să încercăm iluzia arhitecturii tentaculare" (Editura „Coasta de fildes”, Cairo 1939.) (p. 29)

Sunt prezente și exploatate toate nivelurile transcendenței textuale; inadecvarea logică a acestora - titlul cu indicația generică, aceasta din urmă cu metatextul (*povestire cam lungă de 6500 de pagini*) - obstrucționează construirea izotopiilor enunțului. Spre deosebire de textele satirice de care am amintit, strategia intertextuală, citațională, îi permite autorului să prezinte informațiile drept presupuziții, postulând o complicitate cu un receptor virtual. Naratarul (receptorul fictiv, presupus de text) participă în mod implicit la caționarea sensului absurd al lucrurilor. Amestecarea referințelor exacte cu cele fictive (G. Călinescu este dat drept autorul *Istoriei lucrurilor și a opiniilor*, în altă parte este recenzat chiar Mircea Horia Simionescu) subliniază ironic posibila apartenență la această lume ilogică nu numai a naratorului, a receptorului ficțional, ci și a

autorului/receptorului real, prin întrepătrunderea, tipic postmodernă, a nivelurilor discursive (lume reală/lume ficțională).

ALIN RÎCHTER-NORDAU: *povestiri cu maioneză*" - Dintre mult prea numeroasele narațiuni ale marelui povestitor, au fost alese doar *Foci și zepeline și Electricitate la 60 de metri*, oricum nu cele mai rezistente lucrări ale maestrului. „Scriitor de nimic, Richter-Nordau mă indispune - scrie Gym Pampass -. Nu el a contracarat oare mișcarea de emancipare a paracliserilor, obligându-i pe bieții oameni să se adreseze sindicatului? „Nordau e totuși genial, citiți-i textele! - îndeamnă H. Descamps în *Ist. lit* „Nici nu mă gândesc să-1 iau în mână! - strigă dintr-un articol Pampass. - Dacă un scriitor face o năzbâtie, mi-1 scot definitiv de la inimă și-1 ignor în vecii vecilor!" „Ce facem atunci cu Petrarca, care își înșela frecvent creditorii?" „Îl lăsăm să se descurce singur, critica nu are obligații".

„După Dostoievski, nu cunosc scriitor mai profund" scrie în capitolul pe care 14 consacră în *Enciclopedia britanică*, Giovanni Strepto. „Englezii n-au avut niciodată criterii" revine Gym Pampass, după lectura capitolului, în traducere. (Editura „Progress", Oslo 1828.) (p. 9-10)

Strategia citării discursului autoritar devine aici esențială pentru eficiența ironiei. Vocea auctorială este total absentă (sensul tăcerii fiind, evident, polemic), comentariile contradictorii (scriitor de nimic / scriitor genial) fiind regizate astfel încât să împiedice atât construcția sensului de lectură al cărții comentate, cât și construcția oricărui sens de ansamblu al enunțului, pentru că argumentele invocate de presupușii critici nu au nicio legătură cu evaluarea pe care o propun. Pretenția scientistă a criticii de întâmpinare, falsă sa obiectivitate sunt ridiculate prin utilizarea și exhibarea propriilor clișee. În spatele discursului convenționalizat, judecata de valoare rămâne insuficient sau deloc argumentată. Solidarizarea aparentă a autorului cu acest metadiscurs critic face ca sensul ironic să fie construit de receptor, care învață să exteriorizeze discursurile general semnificative, cu funcție mai ales didactică, și să le descopere incomprehensibilitatea mascată. Funcția polemică a textului nefiind însoțită de cea redresivă, sarcina simbolică a reconstruirii raporturilor corecte între lucruri îi revine astfel receptorului.

Aspectele evidențiate nu epuizează sensurile ironice pe care le conține latent textul. Critica a remarcat funcția ironică a clișeului în acest text (vezi Negriei 1978: 111-135; Cărtărescu 1999: 342-351), fără a-i percepe adesea corect ținta polemică și satirică. Reciclarea

clișeului a fost văzută în relația sa estetică, de pură gratuitate, reflectând o „ironie blândă”, a unui „spirit căruia nu-i intră în preocupări inculparea unei lumi ce suferă de viciile stereotipiei și ale inerției” (Negriei 1978: 119). Mai recent, Mircea Cărtărescu (1999) vorbește despre „deconspirarea feroce a clișeelor lingvistice, narative” (p. 344) și despre Jocul borgesian cu convențiile literare, parodiate cu [o] vervă satirică ...” (p. 347). În *Bibliografia generală* sunt ilustrate atât strategiile stereotipe utilizate de diferite tipuri de discursuri cu funcție persuasivă, de la critica literară, la articolul publicistic sau textul științific, cât și cele întâlnite în discursul literar (prin reproducerea acestuia). Or, problematica pe care o induce clișeul implică o relație necesară cu limbajul și cu socialul, cu stereotipiile care parazitează orice tip de discurs (vezi Hershberg Pierrot 1998: 33).

Din această perspectivă, textul *Bibliografiei* este o satiră nu numai la adresa reprezentării scriptice a realității (cum a fost remarcat), ci și a mentalității dominante care o generează.

În continuare vom evidenția câteva dintre procedeele prin care textul avertizează asupra dimensiunii sale ironice.

1. Nivelul logico-semantic

Truismul

OLGA NAPOCA: „Măria-sa omul mic” - Cât trăiește, ființa noastră se dezvoltă. Devenind mereu mai înalt, este firesc ca omul să deosebească tot mai greu obiectele mici din jurul său”, (p. 19)

Cine nu vede în această scriere un atac împotriva Hollywoodului, a filmelor lui, a glumelor lui, e un orb. (p. 16)

Nonsensul

- la nivelul discursului: FELYPE SERYA: „Tratat despre limita puterii - Excelent scrisă^ elegant prezentată, cartea lui Serya nu lămurește două probleme: 1. Unde și când se petrece acțiunea; 2. Ce însemnează limita puterii, (p. 25)

— la nivelul frazei: Regulă: orice Roderigo căruia i se întreține cantitatea constantă de apă în organism poate produce cântece, fără ca acestea să intereseze pe cineva și fără ca el să scadă ca volum. (p. 11)

Paralogismul

Concluzia cărții: singurul criteriu de apreciere calitativă a unei opinii ce câștigă adepți este raportarea ei la mersul gol al unei smântânițoare. (p. 8)

2. Nivelul paratextual

Numele autorilor citați este compus astfel încât să dezvăluie artificul de construcție, fie prin inventarea lor după un model formal, uzând de heteroglosie, *Sempronius Kala, Toro Hynemeyer, Adrian Sagytaria, Parlando Rectalis, Werner von Nussbaum, Aldo Se Marius Holst, Gottfried Bürger, Patrula Semper, Oskar Oubra* fie prin grafia estetizantă, manieristă, a unor nume comune, *Oliver Sequanta, Alfred Odda, Gabriele Patina, Niccolo Stropha, Dani Phorza, Felipe Serya, Iulio Ruginna*, fie prin combinarea unor nume celebrei *Nicolaus Rembrandt, Feliciano Hardy, Mateo Setembrini* în acest esperanto onomastic, numele autohtone inventate capătă, prin contrast, o conotație trivială sau comică - *Marin Ceapă, Octav Panait Neacșu, Dioclețian Popescu*, iar cele reale funcționează ca un atenuator de Activitate.

Scopul este obținerea unui efect eufonic cât mai straniu (cosmopolit), ca și cum substanța sonoră ar investi opera cu autoritate - cel mai adesea, un nume prețios este atribuit unei lucrări „grele”, tratat, eseu etc. Supralicitarea modelului obținut prin heteroglosie (latina, germana, italiana) ironizează respectul spontan și irațional pe care sonoritatea numelor îl instituie asupra receptorilor neinstruiți.

3, Raportul titlu-comentariu

a). Pseudodiscursul științific. Comentariul dezvoltă logica absurdă anunțată de titlurile urmuziene - Patrula Semper „*Jdeea de „mătrășit” și genuflexia la popoarele civilizate*”, Niccolo Stropha „*Ce se poate petrece într-un patruleter*”, Adrian Sagytaria „*Jdocumente motaniene*”, Lola Centomilla „*Condiția de șoarece*”, Marius Holst „*JDin Roderigo nu se poate reține decât apa*”, Hans Fregata: „*determinarea gradului de abstracționism la sugari*”, Democrit Munteanu: „*JRomânul perpendicular*”, Hans Rieder: „*Obținerea judecăților de valoare din sulfat de cupru*”, Marcel Precar: „*JFolosirea elicopterelor pentru optimizarea popoarelor asiatice*” etc.

b). Efectul ironic rezultă din exploatarea polisemantismului titlului. Comentariul se referă la alt sens decât cel selectat spontan de receptor, pe baza unor reflexe induse de competența sa lingvistică sau enciclopedică.

GABRIELE HANSA: *Jnfrângerea francezilor la popice (1826)*" - Una dintre cele mai sângeroase bătălii din întreaga istorie a Franței a fost cea de la Popiqb (1826). (p. 13)

ALVARO GALION: „*Cine a bătut ceasul?*” - întrebarea devine cu fiecare pagină mai insistentă, mai tulburătoare, deși nu se știe încă dacă ceasul a fost lovit, așa cum pretinde un personaj, sau a fost bătut pur și simplu în cuie, cu limbile împletite, cum afirmă detectivul. Plină de semnificații este apariția, când situația era mai încurcată, a unui cuc. [...]. (p. 16)

DIOCLEȚIAN POPESCU: „*JSonda*” - „Descriere a modului în care autorul a fost nevoit să urineze cu ajutorul sondei, deși n-avea nevoie de așa ceva”, (p. 65)

GEORGE BACOVIA: „*JPlumb*” - Apărută în biblioteca pentru metalurgiști, cartea lui Bacovia atrage atenția asupra acestui element pe nedrept disprețuit. Se trece în revistă larga utilitate a metalului [...]. (p. 41)

c). Falsa istoriografie - discursul asociază registrului grav unul vulgar - Matei Marinescu: *budismul sub Mihai-vodă Viteazul*", Maurice Printemps: *JPapa Clement alXII-lea și lovitură după ceafă*", Sandro Stravaganza: *JDefecația la Haendel*".

d). Beletristică. Tratarea în registru serios a unor titluri evident comice, care, frecvent, parafrazează numele unor romane celebre - *Mândrie de insectă, Condiția de șoarece, (Condiția umană, Malraux), Cei doi Robert (Cele două Diane, Dumas), Mașina pornește de la manivelă, Ce caut la Galați?, Eu, cocoșul...* Metatextul presupune relatarea impersonală a episoadelor, fără a li se imprima o teleologie, sau reproducerea textului, însoțită (sau nu) de comentariul evaluativ.

GERYON TYR: „*Jespre șapte profesii*” Roman. - Cele șapte profesii sunt: medicina, zootehnia, brutăria, anticariatul, trasul cu urechea, vidanjatul și papalitatea. Fiecărei profesii îi este dedicat un capitol. Fiecare capitol este împărțit în paragrafe. Capitolul despre brutărie este împărțit în versete. (Editura „Termopile”, Atena, 1936). (p. 168)

Când textul este reprodus, acesta parodiază diverse discursuri românești. De exemplu, povestirea atribuită lui FERNANDO PANAITESCU - *Eu, cocoșul...* - parodiază romanul sentimental-erotic: „Am să încerc, răzvrătit, să te atrag (cu fantezie, cu stăruință, cu șiretenie) în rețeaua de beteală și parfumuri” etc. (p. 168), iar romanul atribuit lui MIHAIL POP - *Ce caut la Galați?* - combină

tehnica romanului subiectiv cu a celui interogativ-metafizic, într-o transpunere burlescă:

în trenul de Galați, eroul romanului rememorează întâmplările pe care le-a trăit înainte de a pomi în călătorie.

„Friptura era gustoasă, berea foarte bună. Scărlătescu, răsfoind un Modigliani, observa că s-a făcut prea cald”. Mama insista să lase cartea și să guste bucatele puse pe masă. [...]

E bine. Merg la Galați. În zori voi fi la Galați.

De ce trebuie să călătorească oamenii? De ce trebuie să fie spânzurați? Cine a compus Dunărea Albastră? Cine este von Killinger? De ce Victor Dănescu povestea un fapt care-! impresionase atât? [...]

Dar ce caut la Galați? Ce caut, pentru Dumnezeu, în orașul de la Dunăre pe care oamenii îl numesc Galați" (p. 96-97)

Nu ne-am propus inventarierea exhaustivă a procedeele de deconstrucție textuală în *Bibliografia generală*, ci doar a celor recurente și reprezentative. Date fiind enciclopedismul declarat al cărții și inventivitatea autorului, există și cazuri particulare a căror ilustrare separată, dincolo de efectul totalizator, nu ni se pare obligatorie pentru scopul analizei de față. Important de remarcat este că, odată fixat prin tehnicile intertextuale amintite, mecanismul ironic al textului funcționează de la sine, asimilând practic orice tip de discurs și demontându-î strategiile.

în funcție de sensul argumentației, autorul a fost comparat ca tehnică cu Borges, Nabokov, M. Blecher, Kafka (pentru referențialitatea mediată) (Cărtărescu 1999: 345) și așezat (corect) într-o descendență artistică barocă, prin abundență, defrenare, artificiu, supralicitare în sensul formei (Negriei 1978: 129). Modelul cel mai autorizat al acestei scrieri ni se pare însă textul flaubertian *Bouvardși Pecuchet* și mai ales *Dicționarul de idei primite de-a gata* (vezi și Manolescu 1983: 236-237). Ca și acestea, *Bibliografia generală* reflectă o poetică a clișeului, a asimilării și deconstrucției sale critice de-a lungul textului, exemplară prin deplina impersonalizare.

Cartea lui Mircea Horia Simionescu este o ipostază perfectă a textului ca intertextualitate, sinteză și critică a tuturor discursurilor, care își extrage sensurile multiple de interpretare din propria devenire scripturală.

2. Inserția citațională nedeclarată

Ilustrativ pentru această categorie este romanul *O sută de ani de zile la porțile Orientului* de Ioan Groșan. Utilizarea ironică a intertextului devine aici un principiu de construcție a textului, la nivel micro- și macrostructural. Cartea propune o istorisire a peregrinărilor a două, trei personaje, într-un cadru spațio-temporal clar precizat. Hipotextul pe care se suprapune intriga este evident romanul picaresc, pentru că aventurile eroilor scapă oricărui determinism, chiar autorului însuși. Dar nu acesta este aspectul important al cărții, ci atitudinea verbală atât a naratorului, cât și a personajelor din roman. Limbajul romanului este în întregime o pastişă ironică a unor stiluri vorbite sau scrise, care fuzionează, la nivel formal (literal), într-o nouă structură discursivă. Această întretăiere polifonică a codurilor lingvistice nu este însă ordonată sau orchestrată pentru a reprezenta o lume ficțională (limbajul nu mai este un mijloc de a caracteriza personajele sau de a descrie fundalul istoric al narațiunii). Altfel spus, dispunerea secvențelor contravine coerenței interne semantico-referențiale a textului. Principiul care le organizează este conștiința ludică și ironică a autorului, care susține parcă o demonstrație prin reducere la absurd a ceea ce nu trebuie să fie plurilingvismul bahtinian într-un roman.

În această țesătură stilistică inextricabilă, trimiterile intertextuale sunt preluate ca atare din textul sursă și integrate fără niciun semnal discursiv. În textul-gazdă, ele au valoarea unor ilocuții directe și participă la substanța lingvistică a textului cu sensul lor denotativ. Vom observa cum funcționează mecanismul descris în exemplul următor:

Călugării, înverziți, ridicară mâinile.

- Domnule voinic - începutu Metodiu cu glas căzut - noi n-am vrut să te supărăm, dar...

- *Vorrbal* - răspunse matahala. Ascultă comanda la mine! Să-mi spunei scurt, cinstit, fără retorică, cine sunteți și de unde veniți. [Brăescu, *Moș Teacă*]

- Păi n-am spus? Suntem doi călugări moldoveni care pribegesc...

- *Vorrbal* Locul și data nașterii!

- *Hârlău*, 3 octombrie, stil vechi.

- Hârlău? - făcu surprinsă huiduma. A cui ești din Hârlău?

- Sunt de-a Iu' *Pipirig*.

- De-a Iu' *Pipirig*? Țăla ce ținea *capre-n curtel* De-a cui ești de-a Iu' *Pipirig*?

[Creangă, *Amintiri...*]

-[...]

- Păi și eu sunt din Hârlău! - răspunse voinicul.

- A cui ești din Hârlău?

- A *Glanetașului*. [Rebreanu, *Ion*]

- A *Glanetașului*? Țăla care și-a vândut *salcâmul* [Marin Preda, *Moromeții*]

- Țăla, preacuvioase! Da' matale de unde știi? L-ai cunoscut pe tătucu?

- De cunoscut nu l-am cunoscut, da'-mi povestea mama, că-mi era bunic de

tată.

- Păi cum îi zicea mamei dumitale?

- Cum să-i zică? *Vitorial* [Sadoveanu, *Baltagul*]

- Cum *Vitoria*?! *Vitoria* a fost soția lui tata!

- Păi cum îl chema pe tătăl dumitale?

- *Petre*!

- *Petre* și mai cum!

- *Petre Petrei* [Rebreanu, *Răscoala*]

- Păi ăsta numai tata poate fi... făcu tulburat *Metodiu*.

- Asta înseamnă că... *Nicâl* Fratele meu! [-] [Creangă, *Amintiri...*]

- Eu sînt, frate! Da' și tu ești tu? Păi cum, n-ai murit?

- Nu. Mi-am luat oile și-am fugit. Păi bine, frate, eu atunci pe cine-am omorât?

- Nu știi, frate, că mai erau doi cu mine, *unu ungurean și unu vrâncean*. [Miorița] (subl. IL, p. 24-25)

În fragmentul reprodus, conexiunea intertextuală este asigurată fie prin numele propriu (eroii unor binecunoscute opere literare), fie prin amănuntul semnificativ. Dialogul dintre cele două personaje, prin care acestea își furnizează informații pentru a-și asigura fondul de presupoziii necesar, este dirijat dincolo de text, autorul solicitând de fapt memoria intertextuală a cititorului. Limbajul nu caracterizează personajele, ca atribut specific al lor, și nici epoca, pentru a se institui iluzia referențială (cererea de legitimare formulată astfel, apelativul „Domnule Voinic”, precizarea *stil vechi* pentru data nașterii sunt aberante în contextul secolului al XVH-lea).

Pasajele descriptive care alternează cu fragmentele dialogale, în spiritul narațiunii clasice, înregistrează aceeași absență semnificativă a valorii referențiale:

O, dulce plai al Moldovei! Dacă din inima dealurilor Vasluiului o iei în sus pe lângă vechile podgorii domnești pe drumul numit acum „drum forestier” [Rebreanu, *Ion*] și dacă ajungi pe culmea cea mai înaltă a muntelui Ceahlău, vei vedea o țară mândră și binecuvântată între toate țările semănate de Domnul pe pământ. Ea

seamănă a fi un măreț și întins palat, cap d'operă de arhitectură, [Bălcescu, *Istoria românilor sub Mihai-vodă Viteazul unde lega mama naratorului motoceii la capăt, de crăpau mâțele jucându-se cu ei.* [Creangă, *Amintiri*] Aici oamenii sunt tăcuți, serioși, cu liniile feței puțin cam obosite și-i salută respectuoși pe domni, iar nu slabi și ogârjiți ca cei de la șes. [Creangă, *Amintiri*] Ici, o femeie mănincă un măr, [Geo Bogza, *Cartea Oltului*] dincolo șerpuieste Ozana cea frumos curgătoare [Creangă, *Amintiri*] din care nu se vede calul și călărețul [Bălcescu, *idem.*], iar alături te afunzi într-o mare de grâu și porumb [Bălcescu, *idem.*] în care ursul se plimbă în voie. [Bălcescu, *idem.*] (subl. n., p. 26)

Se observă aici o tehnică a colajului, mai multe fragmente din texte diferite fiind juxtapuse și integrate într-o nouă unitate discursivă¹⁰. Impresia de omogenitate este dată prin selectarea citatelor din texte având același indicator stilistic, și anume descrierea retorică. Intervenția autorului constă în dislocarea secvențelor și intercalarea altora, fără a atenua amprenta stilistică introdusă de invocația retorică inițială „O, **duce plai...**” Pierderea coerenței semantico-logice a enunțului este un mod de a denunța ironic manierismul și artificii acestor tipare discursive, de o expresivitate, azi desuetă. Funcția estetică a colajului are o dublă țintă, presupunând, pe de o parte, armonizarea unor elemente eterogene, pe de alta, crearea unui efect contrastiv, de incongruență, care să semnaleze artefactul constituit astfel (cf. Bouillarguet 1996: 133).

Cele două exemple sunt reprezentative pentru evidențierea caracterului hibrid, non-organic al secvențelor verbale. Semnificația diegetică a episoadelor este fără relevanță, autorul nefiind interesat de a construi o intrigă, în sensul clasic al termenului. Semnificația lor este ironică și este asigurată la nivel discursiv, pentru că receptorul intuiește natura alogenă a textului citat, precum și inadecvarea sa contextuală, în ciuda respectării unor principii formale de ordonare a textului. Chiar fragmente mici de text, până la dimensiunea unui lexem, sunt identificate spontan de cititor, pentru că ele fie au caracterizat lingvistic un personaj literar (*Vorrba* de la Moș Teacă), fie constituie o marcă stilistică inconfundabilă pentru un autor (*Ce ești copift*, Caragiale). În ambele

¹⁰ Colajul nu este o practică exclusiv postmodernă, și nici una exclusiv literară. Suprarealiștii, scriitorii, pictorii sau muzicienii au experimentat-o, precum și adepții esteticii dadaiste (cf. Bouillarguet 1996:125).

situații, fragmentul intertextual este o prelungire metonimică a textului și funcționează ca un semnal pentru o lectură non-tranzitivă.

Totodată, nu este importantă reproducerea exactă a citatului; contaminarea parodică a acestuia, prin suprapunerea limbajelor, este un mijloc de a potența efectul ironic.

Reușita receptării ironice este asigurată prin alegerea strategică a intertextului dintr-un fundal de cunoștințe generice dobândite prin școală sau prin mass-media. Trimiterea intertextuală activează presuposițiile lectorului referitoare la un context instructiv-educativ anume, nefiind necesară identificarea cu precizie a sursei. Importantă este capacitatea evocativă a fragmentului ales, calitatea sa de a funcționa ca o reprezentare mentală stereotipă. Firește, există diverse niveluri de receptare, în funcție de competența cititorului, dar, cum am mai spus, intertextul este selectat cu grijă pentru a nu depăși vulgata cultural-ideologică a epocii.

Seturile de informații intertextuale vehiculate în roman pot fi grupate în funcție de sursa acestora:

Scrierile vechi care par a reconstitui epoca

- tema *ubi sunt*: Unde sunt deci diminețile [...]? Unde-boierii care-mi îngenuncheau, unde-s curtenii care mă preamăreau, unde-s răzășii, câți mai erau? Unde-s mințile luminate, în care capete plecate, sub ce mâini împreunate? *Unde-s fripturile, unde torturile, unde mi-s cărțile, slujnicele, pantofii de-atlaz, luleaua, rădvanul, cafeaua?* (p. 17)

Se observă întrepătrunderea codurilor. Hipotextul medieval este alterat, prin ritmare, de textul unui cântec folk (*Unde-s pistoalele, unde-s pumnalele* etc).

- *Ipak dau știre domniei voastre za starea mb. întâmplatu V a de v'am vădzut și mare sminteală iaște vederea voao. Că unde sunt zilele cele calde și frumoase? Iată s 'au dus. Unde bucuria me? Iată s 'au frânt.* [Scrisoarea lui Neacșu; Dosofteii] (p. 59)

O, biată țară a Moldovei! Pe mulți venetici oploșit-ai la sânu-ți, multe guri venite de-aiurea îndestulat-ai și mulți și-au lăsat ciolanele pe mănusul tău pământ! [Neculce] (p. 82)

Învățăturile lui Metodiu către Malgorzata [învățăturile lui Neagoe Basarab] (p. 137)

Descriptio Moldaviae [Cantemir] (p. 25)

Căci nu iaste alta mai de folos zăbavă decât cetitu cărților. [M. Costin] (p. 9)

Nu suntvremile supt oameni, ci oamenii supt vremi. [M. Costin] (p. 12)

Sima-Vodă cel Bătrân *era un om nu mare de stat*, însă era un mare om de stat [Ureche] (p. 80)

Intertextul medieval este cel mai bine reprezentat în roman: formulele de adresare între personaje (*preacuvioase, luminăția-ta, prealuminate* etc.), titlurile, rangurile, formulele prin care naratorul se adresează cititorului *Jngăduie-ne, Cetitoriule, care te apleci cu sfelnică grijă asupra rândurilor aceste, a face aici o pauză*" (p. 11), arhaismele, toate acestea contribuie la crearea atmosferei istorice prin limbaj, care se păstrează, în ciuda anacronismelor, a nepotrivirilor factuale și a inadecvării celorlalte discursuri⁴¹.

Eminescu

Tătarii îi înconjurară, *bătând sălbatic caii cu scările de lemn.* (p. 6)

- El a câștigat concursul „*Dintre sute de tătari*”, (p. 9)

- *Tu ești copilă, asta ești, și trebuie să stai acasă!* (p. 21)

-*Ah-zise unul, aprinzându-și luleauac-untăciune, c-uncărbune-spuriețică*

omu-i o lumină pe lumea asta? Vă-nșelați, prietinelor! (p. 27)

- Ce să cătați la noi? *Noi ne apărăm sărăcia și poveștile și neamul,* (p. 29)

Dinspre plaiul Eschișer, în violetul înserării, iese stăpâna mării, semiluna, (p.37)

Caragiale

- Da' nu spui la nimeni.

- *Ce 'st copilV. [Momente și schițe]* (p. 8)

- *Care domni* - întrebă Metodi.

- *Cum care domn? Domnull*

- Bine, bine, da' care?

- Păi câți sunt?

-Unul câți să fie!

- Păi ăla m-a pus! (Episodul 20, *Căldură mare* la hotare, p. 23)

- *Pe cine l-am mâncat, brel* - zice turcul.

- *Pe tatăl* - face ovreiu.

- Când, bre, l-am mâncat eu pe tat-tău? - zice turcul.

- Când a fost pe corabie... [*Pastrama trufanda*] (p. 37)

- *Păi să ne socotim!* - zise spătarul Vulture. Două de la logofățul Veardză, c-a rămas pe drumuri.

- *Două!* - notă viziriul.

- *Două de la hatmanul Viezure* [...]

- *Patru zise viziriul. [O scrisoare pierdută]* (p. 41)

⁴¹ Mariana Neț (1989: 15) afirmă în acest sens că „receptorul contemporan este interesat mai curând de caracteristicile formale ale textelor literare [...] decât de substanța lumii construite în text”.

Creangă

[...] un pui de dropie, atât de veridic fript, că parcă una-două *zbârrr!* *Pe-o dugheană!* (p. 19)

Eu însă nu știu alții cum *sunt*, dar când mă gândesc ce era *prin țară*, parcă-mi saltă și-acum inima de bucuriei (p. 23)

Vorba ceea: ai oi ai parte; ai parte, ai carte; ai carte, mare brânză! (p. 25)

Alți autori

Nu te lua după cum arătăm, căci *soarta noastră fuse crudă astă dată.* [D. Bolintineanu] (p. 14)

Răsăritul semilunii. La Stambul. [G. Alexandrescu] (p. 36)

Nu era mai bine să-ți lăsat la *plug*, să fi rămas acasă [O. Goga] (p. 13)

Niciodată Doamna nu fu mai frumoasă [Arghezi] (p. 91)

Unde sapă sapa locul, sare din pământ norocul [Arghezi] (p. 193)

Literatura universală

O, timp, oprește-te-o țară! [Goethe] (p. 58)

[...] privindu-i pe dunărenii prăvăliți *la umbra* tătăroaicelor *în floare.* [Proust] *Suferințele tinereții* [Goethe] *Cosette* [Hugo] (p. 197)

Proverbe/maxime

Este singurul tip de intertext unde sursa este anunțată. Apelul formal, prin mărci textuale, la adevăruri verificate, este însă tot o strategie ironică, pentru că fie sursa indicată este aberantă (sau imposibilă, din punct de vedere factual),

Dedesubtul stemei stătea scris [...] un vechi dicton asiatic: „Inter arma silent musae”. (p. 8)

Ibi bene, ubi sum, cum au zis proorociți (p. 11)

fie sensul maximei/zicalei etc. este alterat:

Capul luminat, sabia îl taie. (p. 12)

Spatele plecat biciul nu-l atinge. (p. 193)

Clișee verbale/lozinci

Pe păretar scria: „Curat și bine luminat, faci din colibă un palat” (p. 62)

[...] după dispariția fanariotismului *ca sistem politic de tristă amintire* (p. 90)

Drumuri sud-est europene (p. 20)

Ocroțiți pădurea, nu vă ascundeți în ea! (p. 193)

Bine ați venit pe frumoasele meleaguri tătărești! (p. 15)

Filme

Ghici cine vine la prânz [Ghici cine vine la cină] (p. 114)

în spatele porților închise (p. 82) / în adâncul ghiolurilor închise (p. 146) [în spatele ușilor închise]

Intersectarea acestor coduri discursive specifice subminează reprezentarea, fără a afecta totuși atmosfera romanului, creată prin actualizarea parodică a formulelor retorice medievale, a textelor poetice care mitizează trecutul istoric. Astfel de trimiteri nu distrug, ci intensifică atmosfera romanului (vezi Neț 1989: 161-169).

În această reflectare a cuvântului, care devine propriul său referent, constă efectul ironic superior pe care îl conține textul.

Fără să ne propunem a da verdicte de valoare, nu putem să nu remarcăm că aplicarea mecanică a procedurii de-a lungul întregului text lasă impresia de facilitate, în ciuda ingeniozității auctoriale. Succesul perlocuționar al formulei intertextuale adoptate constă în surpriza pe care o creează, iar intensitatea ei maximă se obține de la început; odată depășit acest prag, interesul cititorului scade progresiv. De altfel, utilizarea amintitei strategii de corupție (inter)textuală în limbajul vorbit sau cel al presei⁴², datorită efectului imediat pe care îl produce asupra receptorului, este un argument în plus pentru accesibilitatea/facilitatea procedurii.

Ironia este aici ludică și gratuită, deși antrenează și sensuri polemice referitoare la canonul literar și la autoritatea normativă care l-a impus în conștiința publică, precum și la un discurs cultural⁴³ anume. Conotațiile critice sunt însă asimilate de text, și nu se acumulează la nivel discursiv într-o tensiune interogativă superioară.

3. Citarea în ecou

Care este subiectul romanului *Solstițiu tulburat* de Paul Georgescu: spre sfârșitul secolului al XIX-lea, un tânăr student la

⁴² Vezi în acest sens analiza efectuată de Andreea Ghiță (1999: 137-190), pe texte din presă, cap. *Universul comun de discurs*.

⁴³ După Monica Spiridon (1984: 75-76), universul *codurilor culturale* ale unei epoci date se înfățișează ca un mozaic pestril, înjghebat din maxime, precepte, clișee, enunțuri paraștiințifice, ticuri și formule; pe scurt, un fel de memorie colectivă difuză, o „mentalitate”, în mare parte verbalizată, consemnată într-un discurs cultural.

medicină, Daniel Felix Nistor, băiatul defunctului doctor Nistor, este găzduit pe timpul sărbătorilor de iarnă la conacul boierului Dinu Șeitan. La conac, o cunoaște pe fiica acestuia Tincuța, curtată cu obstinație de Tănase Sotirescu Scatiu, fiul unui fost vechil al tatălui boierului, pe fiul moșierului, aflat pe moarte, Dida, pe o rudă săracă a familiei, enigmatică și imprevizibilă Otilia, pe Victoraș, un ajutor de notar în căutare de ospețe gratuite, pe care și le justifică prin invocarea condiției sale „de lefegiu”, pe coana Lizica, sora boierului Dinu și pe slujnica Marina. În vizită vine comandantul de apă dulce, Leonida Pascalopol, bărbat elegant și epicureic, dar totodată bun afacerist, om al timpurilor noi, promotorul unor idei modeme despre economia țării în contradicție cu cele patriarhale ale moșierului. La conac, mai sunt invitați câțiva oaspeți de vază, directorul Băncii Albina, Nicu Iatan, și Rapoșescu, fostul secretar al acestuia, de influența cărora este legat viitorul material atât al lui Daniel Felix, cât și al familiei Șeitan. Evenimentele propriu-zise sunt anunțarea în cele din urmă a căsătoriei Tincuței cu Tănase Scatiu, moștenirea nesperată pe care o primește Daniel Felix și care, asigurându-i o mult visată condiție socială, îl scutește de planul său eroic de a deveni medic renumit, sinuciderea lui Dida, proiectarea și imediat eșuarea planului căsătoriei dintre Felix și Otilia, tânăra, după un prealabil consimțământ dat studentului, alegând să plece cu Pascalopol.

Numele personajelor este nivelul la care se întrevide imediat strategia intertextuală de construcție a romanului. Așadar, autorul preia atât tematica, cât și referințele cele mai apropiate din istoria ficționalizată la care receptorul s-ar putea eventual raporta. Această memorie intertextuală nu este organizată, ci dimpotrivă amalgamată, astfel încât să facă vizibile analogiile, dar și să le obnubileze prin contaminarea de alte surse. Spre exemplu, cele două trimiteri majore ale textului - romanul *Viața la țară* de Duiliu Zamfirescu și *Enigma Otiliei* de George Călinescu - creează doar cadrul pe care se grefează alte reprezentări ficționale: sunt invocate personaje din *Ciocoii vechi și noi* de Nicolae Filimon (în analepsele explicative privind istoria familiei Șeitan sunt pomeniți Dinu Păturică, Andronache [Tuzluc], dar și Kera Duduca), Leonida Pascalopol este numit adesea Conu Leonida (ca în piesa lui Caragiale), sunt invocate personaje precum Agamiță

[Dandanache]. Acestei structuri intertextuale ușor decodificabile prin mijlocirea numelui propriu îi este suprapusă una tot atât de puternică, dar reperabilă după indici mai puțin evidenti și care reclamă o competență sporită din partea lectorului. De exemplu, numirea frecventă a conacului Castelul (cu majusculă), dar și o anumită atmosferă de indeterminare, atemporalitate, trimit la Castelul lui Kafka, relația dintre boier Dinu și Tincuța amintește vag de atitudinea posesivă și aparent tiranică a prințului Bolkonski față de fiica sa, prințesa Măria, din romanul lui Tolstoi **Război și pace**, drama orfanei Otilia amintește și de cea a Nastasiei Filipovna din **Idiotul** de Dostoievski (personajul este numit la un moment dat (p. 256), „ducesa Otilia-Odeta-Nastasia-Valkiria”). Se observă, în plus, o permanentă raportare explicită a structurii moderne a intrigii (romanul unei căsătorii) la structura preexistentă, mitică, a basmului, suprapunere pe care o efectuează ironic Daniel Felix, martor al evenimentelor din casa Șeitan, sau direct naratorul (Conu Dinu este numit adesea Verde-împărat, Tincuța - Ileana Cosânzeana, Pascalopol ~ Făt-Frumos, coana Lizica este Muma-Pădurii, Vrăjitoarea, Tănase Scatiul - Zmeul etc). Schimburile verbale din roman operează și ele, indirect, trimiteri la alte texte: în ideile lui conu Dinu se observă ecouri ideologice din mentalitatea arendașului din **Răscoala** lui Rebreanu ("țăranu' e puturos și oț"), ofițerul și madam Gramma au o dispută sentimentală în genul dialogurilor lui Caragiale (**Ah! Lache, nu mă mai iubești! Simt eu că nu mă mai iubești! Masculul răcni foncic: - Mămicule, nu mă ucide! Jur! Numai pe tine te ador!**) (p. 299), coana Lizica se declară „rumâncă get-beget” (ca prințesa Hangerliu din **Scrinul negru**), iar Tincuței îi plac la nebunie madlenele, ca naratorului din romanul lui Marcel Proust.

Dacă scriitorul renunță parțial la invenție, aceasta nu înseamnă că el transformă romanul într-o formă reprezentatională goală, susținută doar de suportul intertextual. Dimpotrivă, textul oferă o densitate ideatică și psihologică pe care nu o regăsim în romanul lui Duiliu Zamfirescu, de pildă (unde, de altfel, sunt învederate absența motivațiilor și schematismul caracterologic, ca și prudența reflecțiilor generale), dar nici în **Enigma Otiliei**, unde romancierul este mai preocupat de comentarea pur exterioară și critică a faptelor decât de

problemele de conștiință ale personajelor. În contrast cu omologii lor din hipotextele amintite, personajele din **Solstițiu tulburat** par „umanizate”, ele sunt confruntate cu propriile lor obsesii. De pildă, în dialogurile dintre Dida și Felix, primul are funcția unui alter ego al celui din urmă, care îi indică studentului vacuitatea doctrinei sale privind acțiunea și-i opune teoria contemplației pasive, estetice, ca formă superioară de cunoaștere. În aceste dialoguri se poate întrevedea o influență dostoievskiană - dialogul dintre diavol și Ivan din **Frații Karamazov**. La rândul său, conu Dinu Șeitan iese din tiparul idilic al moșierului, arătând o natură complexă, nuanțată, fie cabotinismul și viclenia tatălui posesiv, formă de autoprotecție pe care o manifestă uneori vârstniciei, fie diplomația mercantilă, fie autoritatea unui **pater familias**, iar Tincuța, în încercarea ei de a concilia dragostea filială și propriile-i interese, devine abia aici o eroină de dramă. Paradoxal, romanul lui Paul Georgescu depășește modelele la care se raportează în latura psihologică și caracterologică. Să adăugăm în sprijinul acestei aserțiuni individualitatea verbală a eroilor. În acest roman dialogat, personajele se diferențiază prin limbajul propriu în așa măsură, încât cititorul, odată acomodat cu ideile și felul de exprimare specific fiecăruia, poate să le recunoască în absența oricărei indicații a naratorului. Unele dintre personaje (Conu Dinu, Tănase Scatiu sau coana Lizica) se caracterizează printr-o expresivitate verbală al cărei scop este descriptiv, în sensul realismului înalt, și nu doar pur ornamental. Limbajul personajelor, stereotipurile lor verbale conturează în mod coerent atât psihologia, cât și filosofia lor de viață. Autoritarismul boierului Șeitan, pretenția lui de a spune adevăruri absolute se trădează prin retorica interogație adresată nediferențiat auditoriului: „**Ce vorbești dumneata, domnule!**”, iar ticul verbal al lui Tănase „**Lud?!**” (care este consemnat și la eroul lui Duiliu Zamfirescu) subliniază retoric caracterul categoric al afirmațiilor precedente, dar și modul imperativ de a fi al vorbitorului, în timp ce proverbul la care recurge frecvent „**ire balta pește!**” este definitoriu pentru pragmatismul lui rudimentar. Lăsând protagoniștii să introducă ei înșiși coordonatele acțiunii și să le explice în limbajul propriu (structura dramatizată favorizează simultaneitatea acțiunii și a

lecturii), perspectiva fiecăruia, chiar dacă unilaterală, capătă profunzime prin determinismul ei intern, subiectiv.

Vasta țesătură intertextuală are rolul de a pune în evidență procesul de reflexivizare a textului, dubla referențialitate pe care o instaurează: pe de o parte, o istorie autonomă, perfect articulată și care se susține prin propriile sale resorturi narative, pe de altă parte, versiunile ficționalizate anterior, reactualizabile de receptor. Autorul construiește prin remodelarea materialului preexistent, căruia îi conferă noi semnificații, dar nu și noi rezolvări epice (în linii generale, evenimentele au deznodământul cunoscut de cititor). Abdicând de la prerogativele sale, după ce și-a permis atâtea libertăți în intervenția asupra altor texte și la un nivel unde cititorul ar fi fost dispus, cu certitudine, să accepte amendamente, autorul transferă ironic asupra scrierilor ficționale constrângerile specifice relatărilor factuale (respectarea condiției de adevăr). Prezervarea coordonatelor generale ale intrigii transformă actul de a povesti într-un proiect interpretativ al unor scheme narative primare, pattern-uri epice arhivate de memoria culturală. Naratorul afectează că referentul textual nu este un scenariu ficțional, ci unul istoric, binecunoscut, susceptibil a suporta oricâte modificări de perspectivă.

Dublei referențialități de la nivelul reprezentării îi corespunde în plan discursiv o dedublare enunțiativă, evidențiată la mai multe niveluri. Structural, romanul este unul de tip dramatizat, replicile personajelor fiind permanent însoțite de indicații ale naratorului, asemenea didascaliei din piesele de teatru. În consecință, pasajele de reprezentare sunt preponderente, eventualele precizări privind diegeza, analepsele explicative fiind la rândul lor incluse în interacțiunile verbale dintre personaje. Naratorul are rolul de a introduce datele preliminare ale povestirii, pentru ca apoi să se retragă în spatele replicilor personajelor. Așadar, pe de o parte, reprezentare verbală directă, pe de alta, precizări asupra interlocutorilor și comentariu evaluativ. Cine comentează în *Solstițiu tulburăți* într-o mare parte a romanului, perspectiva îi aparține lui Daniel Felix, un intrus la Castelul Șeitan, confruntat brusc nu numai cu aprige chestiuni de familie, ci și cu probleme economice și sociale față de care până atunci fusese complet străin. Personajul amintit are rolul de factor

organizator, punctul lui de vedere, filosofia lui sunt ale observatorului care ia parte la scene de viață privată, cu care însă nu se identifică. Felix este ironic detașat de acest univers pe care ochiul său îl reflectă critic în mod explicit. *„Medicinistului, dinamismul cu brânci al lui Tănase nu-i prea era pe plac, dar ifosele boierești îi repugnav, simțindu-se el însuși zvârlit într-o categorie inferioară în care nu lucra meritul personal, ci doar nașterea și averea”* (p. 34). Naratorul ne atrage atenția mereu asupra tendinței sale critice: Felix „privește curios”, „zeflemisește”, „observă fără milă”, „amuzat”, „acidulat” tribulațiile boierului Dinu, cu distanța specifică unui individ străin de aceste probleme și pe alocuri ostil. Nonaderența sa la faptele prezentate le conferă, cel puțin la început, o notă burlescă. Forma incomprehensibilității, așa cum am mai avut prilejul să afirmăm, este un procedeu frecvent în literatură atunci când prozatorul vrea să demaște convenționalismul viciat (în sfera socială sau privată) (Bahtin 1982: 380-388). Lumea este descrisă prin intermediul unui personaj sau al unui narator care nu înțelege resorturile ei înalte, patetice, tensiunea care animă gesturile protagoniștilor. Nonînțelegerea, sinceră la personaje și intenționată (polemică) la autor, reprezintă unul dintre principiile constitutive ale scrierilor ironice. În mod tradițional, naratorii sau personajele reflector erau martori serioși, „naivi”, dorind cu bune intenții să înțeleagă sensul evenimentelor; instanța enunțiativă se solidariza aparent cu punctul lor de vedere. În romanul de care ne ocupăm, vocea narativă nu se suprapune formal celei a personajului reflector. Formula originală pe care o aduce Paul Georgescu constă în contaminarea perspectivei intradiegetice, a martorului Felix, cu cea extradiegetică, a naratorului. Planurile fuzionează, iar naratorul însuși devine, alături de eroul său, un martor străin, exterior, neimplicat, neinteresat să explice ideile și impulsurile personajelor. Există așadar două niveluri discursive ale ironiei: unul se manifestă ficțional (raportul Felix - celelalte personaje), celălalt metaficțional (narator - personaje). Perspectiva lui Felix este una motivată, internă, cea a naratorului este pur retorică, semnalând distanța critică față de universul reprezentat. Accentele satirice degajate de primul nivel al ironiei sunt reconvertite la cel de-al doilea într-o formă de reflectare a

literarității discursului. Iată scena confruntării dintre conul Dinu și Tănase:

Tănase se întoarce iar spre boier: - I-o, coane Dinule, nu am secrete și ce întreb nu-i de rușine. Te-am ajutat, că fără mine ajungeai la pepeni. Aud? *Scotea vorba din gătlej cu efort, dar după ea bușneau multe altele, bulucindu-se.* - Că doar nu-ți sunt hargat. Ți-am stat ajutor, ca vecin și din respect pentru vârstă, și că ești bolnav. [...] Dar fi-am dat bani buni. Este? De ce crezi matale că mie nu-mi trebuie? [...] Aud? *Tănase suflă harmăzăreștepe nări, subliniind ideea.* [...] - Dar ce-ți căsună, băiatule, se amuză boierul. Ce muscă te pișcă? - Este, replică vecinul, că îmi frige buza după parale. Alde matale, dacă ai avut nevoie, eu te-am înțeles. Acuș, înțelege-mă și pe mine că am nevoie! Monsieur Tănase, își explică junele, este un homo novus: activ, întreprinzător, decis. - Ei, o dădu pe glumă hatmanul, de avut, ai tu, îți plesnește chimirul de parale. [...] Dar, în fața tăcerii posace a celuiilalt, *decise aферat:* - Păi, atunci, du-te cu Dumnezeu și vinde vitele, și pe urmă om mai vorbi noi, că n-au intrat zilele în sac. - Ba au intrat, *strigă bărbatul duduind de elan vital. Bătrânul boier îl privi cu asprime:* - Ce ai, Tănase! Ce strigi așa, băiete. Uiți unde te afli!? Vino-ți în simțire! *Dar, în loc să fie cutremurat de admonestarea boierului, necioplitul se burzului:* - Uite, coane Dinule, vorba lungă sărăcia omului. [...] Aud? De nu, io mă duc la judecătorie, la Platonesti, și bag acțiune [...]. Hait, se amuză *musafirul,* alea jacta est. Monsieur Tănase trece Rubiconul. Domnul Bergson, filosoful la modă, elogiază instinctul, elanul vital și toate celelalte. Nu l-a imaginat însă pe le paysan du Danube, nepotul său care-i exemplifică teoriile. *Marele vistiernic îl muștră pe mojić:* - Bine, băiete, dar tu știi că n'am. Acuș nu dispun de lichid. *Omul preeriilor privea podeaua neguros:* - Păi, coane, asta-i povestea cu cocoșul roșu: la primăvară, la iarnă și iar la primăvară... *Boierul continuă cu demnitatea clasei sale:* - Atunci, ce? Ce vrei tu, mă omule, să mă omori? Asta vrei? - Nu, coane Dinule, de ce să te omor, [...] dar dacă nu e bani, o hi bun și pământul. Ai? *Calm încă, latifundiarul strigă grozav:* - Cum, mișelule, cutezi a mă deposeda de pământul strămoșesc, de moșia străbună a Șeitaniilor?! Vrei să mă je-fu-iești! Ha! *Spectatorul aplaudă:* Rage frumos, bașbuzucul, ca la Delavrancea. I-au venit forțele, tombaterei. *Dar mișelul nu căzu cu fața în pulbere; zâmbi lafel de larg și de binevoitor:* - Vai de mine, coane, cum să te jefuiesc... ce, să'nfimd ocna? Iau doar cât mi se cuvine, cu hotărâre judecătorească, treabă-socoteală, după lege. Aud?! *Bravul bătrân obosise. Nobila indignare îl podidise, se pare. Cum puțina lumină roșietică zvărlită asupra jilțului îl scotea în prim-plan, înfruntarea părea o scenă de Rembrandt, cu obscur și clar obscur: bătrânețea ofensată! O nobilă și neputincioasă durere.* Să fie oare, se întreba oaspete, iremediabil ca forța vitală să se manifeste dezagreabil agresivă? Acest elan pozitiv al naturii să fie mereu opac și ofensiv? *Agresivul tuși spre dregerea vocii:* - Nu e cu supărare. Dacă v'ați răzgândit și mi-o dați pe domnișoara Tincuța, cum ne ruse vorba... atunci, de, se schimbă calimera... Ca între neamuri... *Boierul se liniștise și contempla înfinitul.* [...] *Conu Dinu zise moale, a lehamite:* - Da ce, Tănase, zisei eu că nu ți-o dau? Numa' că trebuie să vrea și fata... nu? Eea, *mormăi Romeo,* vrea ea dacă-i spui matale două vorbe și'un cuvânt, dar mai apăsat, așa, știiL.. [...] - Da, da,

tresări venerabilul bătrân, se dă ea pe brazdă, se dă... dar mai cu binișorul, Tănase... că e delicată ... [...] Nepotul lui Bergson pufni: - Acum mi-e mie vremea de însurătoare, cât îs tânăr și în putere. [...] *Impertinentul Tănase* reluă suflând greu: - Așa că eu, coane Dinule, vreau să știu: lae ori bălae. *Homo novus șovăi:* Ei, eu m'am cam dus...", (subl. n., p. 29-32)

Fragmentul este revelator pentru tehnica de producere a efectului ironic adoptată de scriitor, pentru că acesta procedează de-a lungul întregului text extrem de consecvent. Deși naratorul se retrage din scenă, intervențiile lui fiind ale unui observator extradiegetic, neimplicat, comentariile sale se grefează pe o perspectivă internă, a unui personaj. În exemplul dat (de altfel, în tot romanul), aparent, acesta este Daniel Felix, martor fără voie la o discuție de familie. La început, naratorul își desemnează protagoniștii prin numele lor propriu. Pe măsură ce dialogul progresează, iar cei de față își precizează poziția ideologică, limbajul naratorului se contaminează de perspectiva lor evaluativă și exprimă în ecou reprezentarea verbalizată a percepției lor. În timp ce Tănase și conu Dinu discută cu aprindere, Daniel Felix face o serie de considerații legate de filosofia bergsoniană a elanului vital aplicate impetuosului Tănase. Imediat naratorul adoptă atributele pe care i le dă Daniel Felix: „omul nou”, „nepotul lui Bergson”, „vitalul”, „agresivul”. Perspectiva evaluativă, sincer naivă la personaje, devine ironică din unghiul de vedere al unui narator care se declară obiectiv și neimplicat. Ținta ironiei este dublă și-l vizează atât pe eruditul student, cu mania lui de a găsi corespondențe concrete teoriilor la modă în epocă, cât și pe Tănase, prin neadecvare. Apoi, studentul orfan și sărac, suferind de mari privațiuni și încercând cu îndârjire să-și asigure un statut social mai bun, este critic și chiar ușor invidios pe bogăția moșierilor, pe lipsa lor de grijă în a-și asigura existența. Din acest punct de vedere, Daniel îl numește pe boier Dinu „latifundiarul”, iar naratorul reia mimetic caracterizarea. Nota sarcastică, pe care o atribuia un comentator autorului, aparține de fapt personajului, primul fiind ironic atât față de boier, cât și față de student⁴⁴. Tănase este numit

Nicolae Manolescu (1983: 227) notează: „Sarcasmul [autorului] e direct și răpește personajului creditul”.

pe rând „mitocanul”, „impertinentul Tănase”, „mocofanul”, „mișelul” (după aprecierea lui boier Dinu), dar și „homo novus”, „monsieur”, „nepotul lui Bergson”, „omul preeriilor”, „vitalul”, „omul secolului nou” (din perspectiva studentului). Judele Victoraș este „pișpirică”, „micul jude”, „firavul Victoraș”, „omul legii”, „lefegiul”, Leonida Pascalopol - „navigatorul”, „Făt-Frumos”, „comandantul Propășirii”, Felix - „studentul”, „medicinistul”, „orfanul”, „tânărul”, „junele”, „Daniel sihastrul”, iar coana Lizica - „baba”, „hoașca”, „vrăjitoarea”, „babeta”, „băbăția”, „papagala”.

Din această contaminare parodică a limbajului naratorului cu cel al personajelor rezultă și efectul comic, perspectiva obiectivă, behavioristă, fiind de fapt una subiectivizată, în funcție de percepția personajelor și, lucru important, de evoluția acestei percepții pe parcursul progresiei informațiilor pe care protagoniștii (și receptorul) le primesc.

La început, Daniel îl vede pe boier Dinu drept un bătrân neputincios, chinuit de reumatisme:

Bătrânul se suci în jilț, se foi, scârțâi și gemu [...]. Era un jilț mare și jos, cu spătar înalt de răchită împletită, în care moșul se strănsese, învelit cu o pătură vârgată peste care așternuse un macat verde. Capul, rotund ca o bilă, protejat de curenții răi din sală de o bonetă de lână roșie, croșetată, (subl. n., p. 11)

pentru ca, după dialogul cu Tănase, studentul să constate:

Tânărul constată, mirat, că moșul chincit, cocârjat, ce scheunase în jilțu-i de zăcere, era, de fapt, un bărbat în putere, încă, nalt, smead, ciolănos. Părusse bătrân din jelalnică poziție chincită, de bolnav mototolit. Acum drept, încordat, *conu Dinu avea grandoare*, (subl. n., p. 33)

De acum înainte naratorul adoptă perspectiva corectată a studentului. Boier Dinu, numit inițial, fără niciun eufemism, „moșul”, va fi desemnat ulterior cu apelative eroice de tipul „marele vistiernic”, „latifundiarul”, „faraonul”, „Marele Ban de Ialomița”, „veteranul”, „Verde-împărat”. Insistăm asupra acestei permanente adaptări la datele noi furnizate de contextul comunicativ pe care o operează naratorul cu încă un exemplu: atunci când află că este logodit *volens nolens* cu Otilia, în discuția pe care studentul o are cu „micul jude”,

Daniel este numit pe rând „logodnicul”, „ginerica”, „fostul logodnic”, „soțul”, în funcție de reacția pe care acesta o are în cadrul convorbirii. Felix este așadar martorul, dar comentariul evaluativ nu-i aparține întotdeauna. Autorul nu se solidarizează cu el în toate situațiile, deși afectează acest lucru. Mai mult, Felix este el însuși victima discursului ironic al naratorului: .

Intră în odăița lui studentească - îi ieșise în cale. *Micul jude* îl aștepta patrulând frenetic: - Venii să te fêicitez. - Mersi, n-ai pentru ce. - Cum? Ai rupt logodna? Gogomănie sadea. - Ce să rup, că n-am ce - Nu te pricep... - Păi nici eu. Sunt ultimul care află o știre ce mă privește și pe mine. [...] - Dar ai discutat cu Leonida de zestre. *Pârâtul*. - Mi-a comunicat că Otilia nu-i chiar de izbeliște, îi dă el de zestre... Asta a fost tot. *Procurorul*: - Și cum ați ajuns, mă rog, la o asemenea... chestiune... *Pârâtul*: - Pornind dinspre părinți [...] *Mirele*: - Ador banalul. [...] *Avocatul* (pledează): - O verișoară cam sărăcuță... [...] *Soțul*: - Văd genul. [...] *Magistratul* (sever): - De ce? Fata e o Șeitan. Asta contează. [...] *Logodnicul*: - Clar. Și acum să revenim la oile noastre [...]. (subl. n., p. 241-245)

Acest mimetism evaluativ, supus continuu amendamentelor, distruge coerența semantico-ideologică a romanului realist. Naratorul obiectiv era, explicit (Filimon, dar și Balzac, uneori Tolstoi) sau implicit (Stendhal, Hemingway), un moralist. El încerca să extragă un sens unitar, etic, să creeze, dincolo de anecdotic, un univers simbolic-semnificativ⁴⁵. Aici, dimpotrivă, deși autorul demonstrează că poate să recreeze coordonatele reprezentării realist-psiologice, nu numai că se abține să-i confere vreo motivație, dar, mai mult, o discreditează prin solidarizarea nediscriminatorie cu oricare dintre perspectivele interne ale personajelor. Multiplicarea evaluărilor duce la distrugerea perspectivei ideologice globale a textului.

Ironizarea personajelor se produce, în al doilea rând, prin comentariul critic al replicilor și al gesturilor acestora. Nota critică, atribuită lui Felix, este adoptată și de narator și exprimată în limbajul propriu (vom ilustra ulterior acest aspect). Deja în romanele lui G. Călinescu s-a observat că spiritul critic aplicat unei materii realiste este generator de ironie (Manolescu: 1980: 256). N. Manolescu (1983 : 226)

⁴⁵ Acesta este sensul pe care îl dă Albert Thibaudet realismului înalt, simbolic (Thibaudet 1938:32).

afirma totodată că „există un călinescianism evident al lui Paul Georgescu, romancier dotat cu spirit critic, în mai mare măsură decât cu spirit inventiv”⁴⁶. Afirmatia este justă în ce privește tendința spre comentariul critic, însă, spre deosebire de G. Călinescu, la scriitorul de care ne ocupăm, ironia nu este un efect neintenționat, ci reiese dintr-un principiu aplicat programatic. Înțelegerea metodei duce la rafinarea ei, adică la utilizarea explicit polemică. La G. Călinescu aveam manie explicativă, exces de comentariu estetic și critic aplicat pe o materie epică; aici, dimpotrivă, comentariul se esențializează spre înregistrarea critică a faptelor din partea unui observator distanțat temporal, dar și emoțional de evenimente. Efectul ironic provine din detașarea ideologică pe care o reflectă acest comentariu. Deși acțiunea pe care o propune este prin tradiție una de anvergură, permițând dezvoltarea unui amplu discurs psihologic, social, etic etc, naratorul se abține să speculeze aspectele înalt patetice ale evenimentelor pe care le pune în scenă, conflictele interioare ale personajelor, adică exact ceea ce definea marele realism. Din această omisiune (voluntară), rezulta impresia de derizoriu și, nu în ultimul rând, de ridiculizare a lumii ficționale. Grotescul acestei lumi este dat de perspectiva anacronică și neimplicată a comentatorului ei.

În primul fragment citat, cel al confruntării dintre Dinu Șeitan și Tănase Scatiul, se observă că dialogul dintre personaje ar fi perfect creditabil, dacă nu ar fi subminat de comentariul critic al naratorului (care adoptă perspectiva personajului martor). Excerptând pasaje marcate, evaluative, și numele proprii, replicile s-ar desfășura într-un ritm firesc, iar cititorul ar avea impresia că are în față un fragment de roman realist, și încă unul bine scris (de Sadoveanu, Rebreanu

⁴⁶ «Jocul estetic constă aici tocmai în îngroșarea notei tipice. Dinu este numit „latifundiarur și silit să gândească și să se exprime ca un exponent perfect al clasei. Ciocoiul e plin de foiță, instinctiv, poreclit de medicinist, care citise pe filosoful ia modă al elanului vital, „nepotul lui Bergson”, sau, cu o referință ironică la vorbirea lui neaoșă (parodie a aforisticii sămănătoriste), *Monsieur*. Efectul principal [...] al acestei clarificări și îngroșări este de ordin comic. Comical are o sursă frecventă în conservarea formei care s-a *golit* de conținut. Deja la G. Călinescu încercarea de a reutiliza formula balzaciană dădea naștere unui roman (aproape) comic. Există un călinescianism evident la Paul Georgescu, romancier dotat cu spirit critic, în mai mare măsură decât cu spirit inventiv.» (Manolescu 1983: 226, în italic în orig.)

eventual). Nu credem că autorul subliniază „teatralitatea personajelor, neaderența actorului la rol, spectacolul de prost gust” (*ibidem*, p. 227) cum afirmă N. Manolescu referindu-se la un fragment asemănător din carte, ci, mai degrabă, faptul că astfel de replici aparțin unor tipare reprezentative neconvingătoare pentru receptorul actual. „Gesturile excesive și vorbele mari” (*ibidem*) sunt caracteristice prozei de acest tip, personajele nefiind responsabile de ele. Protagonistii nu sunt ridicoli prin replicile pe care le spun (căci ar fi caricaturali), naratorul (mascat adesea de personajul reflector Felix), distanțat ideologic de problematica lor, îi vede astfel și ne transmite această percepție.

În scopul argumentării, vom prelucra un fragment din *Ion*, și anume cel în care Glanetașul se tocmește cu Vasile Baci pentru zestrea Anei, lăsând intacte replicile personajelor, dar omițând comentariul naratorului și înlocuindu-l cu tipul de indicații care apar în romanul lui Paul Georgescu:

[Liviu Rebreanu, *Ion*]

În tăcerea ce stăpânea ca o dușmănie mută, zbârnâi apoi deodată vocea lui Vasile, gros și răgușit, încât toți parcă se speriară și întoarseră capetele spre dânsul:

- Eu nu mă codesc deloc, domnule părinte... Eu îi dau fata... Uite-o! Să și-o ia și să fie sănătoși!

Vorbele acestea desteleniră amorțeala așteptării. Ion se mișcă pe scaun, își drese glasul puțin și zise liniștit [...].

- Nici eu nu mă codesc, că m-ar bate Dumnezeu, numai că vreau să știu ce iau și ce-mi dă... Am dreptate, domnule părinte, ori n-am?

Amândoi se adresau numai preotului și nici nu se uitau unul la altul. Nimeni nu lua în seamă pe Ana și deci nimeni nu văzu cum înseninarea alungă spaima din ochii ei, pe măsură ce cuvintele bărbaților se înmoaie și se apropie.

- Îi dau fata acuma, iar după moartea mea, lor le rămâne tot ce am agonisit, că doar n-am să duc nimic pe cealaltă lume... Cât trăiesc însă nu vreau să rămân pe drumuri și să ajung la bătrânețe să cer de pomană, făcu Baci mai răspicat, mereu cu privirea spre Belciug.

- D-apoi cu fata ce să fac eu, bade Vasile? Se ridică atunci și Ion aprins. Spune-mi d-ta, ce să fac? Am eu avere ca d-ta, am eu pământ?... Ori d-ta vrei să ne băgăm slugi amândoi ca să nu pierim de foame?

- Să munciți și să vă faceți! strigă Vasile Baci.

- Oare?... Da' pân-amu n-am muncit? Pân-amu nu mi-am sfârâmat de ajuns oasele? Că, slavă Domnului, cu mâinile în sân n-am stat! Și avut-am oare vreun folos din toată truda? Am rămas tot ca degetul de gol... Ș-amu ai vrea să mai hrănesc și pe fata d-tale, că ți se pare că dânsii nu-mi sunt până peste cap!

Arată cu degetul, pe rând, pe tatăl său și pe maică-sa care dădură din cap foarte posomorâți, vrând astfel să înduioșeze pe adversar și să dea o mână de ajutor feciorului.

- Cât trăiesc eu, nu dau nimic!... Asta s-o știi dinainte! Nici un crețar și nici o palmă de loc! Mai bine o omor și o îngrop; cel puțin să știu c-am omorât-o eu, pentru că nu și-a ținut cinstea și nu m-a ascultat pe mine... Așa! Uite-așa! (p. 209-210)

[Transformare experimentală]

Vasile Baci (gros și răgușit): - Eu nu mă codesc deloc, domnule părinte... Eu îi dau fata... (Cu un gest larg) Uite-o! Să și-o ia și să fie sănătoși! Ion (arogant): - Nici eu nu mă codesc, că m-ar bate Dumnezeu, numai că vreau să știu și eu ce iau și ce-mi dă... (Cu elocvență) Am dreptate, domnule părinte, ori n-am? Tata socru: - Ii dau fata acuma, iar după moartea mea, lor le rămâne tot ce am agonisit, că doar n-am să duc nimic pe cealaltă lume... (Răspicat și privind cu superbie spre Belciug) Cât trăiesc însă nu vreau să rămân pe drumuri și să ajung la bătrânețe să cer de pomână. Mirele (con fuoco) - D^apoi cu fata ce să fac eu, bade Vasile? (Crescendo) Spune-mi d-ta, ce să fac? Am eu avere ca d-ta, am eu pământ?... Ori d-ta vrei să ne băgăm slugi amândoi ca să nu pierim de foame? Socrul tunător: - Să munciți și să vă faceți! (Ginerica sarcastic): - Oare?... Da' pân-amu n-am muncit? Pân-amu nu mi-am sfârâmat de ajuns oasele? Că, slavă Domnului, cu mâinile în sân n-am stat! (Spumegă) Și avut-am oare vreun folos din toată truda? Am rămas tot ca degetul de gol... (Pauză de efect) Ș-amu ai vrea să mai hrănesc și pe fata d-tale, că ți se pare că dâșii nu-mi sunt până peste cap! Bogătașul dârș: - Cât trăiesc eu, nu dau nimic!... Asta s-o știi dinainte! Nici un crețar și nici o palmă de loc! (Dramatic) Mai bine o omor și o îngrop; cel puțin să știu c-am omorât-o eu, pentru că nu și-a ținut cinstea și nu m-a ascultat pe mine... (Obstînat) Așa! Uite-așa! j ^ r f Q9-2W|

În romanul realist obiectiv naratorul epura faptele, le esențializa în direcția a ceea ce N. Manolescu (1981: 69) numea abuz de semnificație, în cel psihologic, faptele erau privite la scara importanței individuale. În acest roman postmodern, faptele sunt privite de un comentator care nu le atribuie nicio semnificație, care le vede în nuditatea lor gestuală. Efectul ironic al comentariului evaluativ pornește din completa detașare ideologică a naratorului, din refuzul lui de a da relief psihologic acțiunilor protagoniștilor sau de a le motiva opțiunile. Această retragere tactică exprimă abținerea sau imposibilitatea de a mai conferi un sens unitar lumii ficționale. Personajele există, cu ideile și obsesiile lor, dar rămân singure să-și justifice gesturile. După cum se observă din exemplul prelucrat din Rebreanu, aportul naratorului, empatia lui ideologică sunt decisive pentru receptarea gravității problematice. În romanul realist, instanța

narativă era solidară cu lumea descrisă, aderentă la ea; fie că se menținea impersonală, fie că dezaproba sau simpatiza unele personaje, aceasta încerca să illustreze și să explice orizontul ideologic, mentalitatea lumii ficționale. Oricât de impersonal s-ar fi voit romancierul clasic, iar Rebreanu este considerat unul de această factură, poziția sa era una implicată, deoarece intervențiile sale exprimau înțelegerea cauzalității evenimentelor, cărora le imprima suflul tragic al fatalității. Seriozitatea asumată presupune o adevărată ideologică, partizanatul. Adevăratul comentator obiectiv, pare a sugera autorul, este cel neutru, complet detașat ideologic. În urma acestor constatări, motto-ul primei părți a romanului „*Liber e doar ceea ce e neutru; dar tot ce are caracter nu este niciodată neutru, ci e marcat, determinat, legat*” (Thomas Mann, *Doctor Faustus*) devine semnificativ ca ilustrare a poeticii autorului. Acesta nu urmărește numai să discrediteze o formulă românească anume, ci și să degaje sensul tendențios pe care istoriografia îl dă reprezentărilor sale majore, să evedențieze faptul că „romanele nu descriu viața, ele descriu viața așa cum este ea reprezentată de ideologie”⁴⁷. Sensul nu se află în faptele nude, ci în semnificația pe care le-o atribuim dintr-o perspectivă ideologică sau alta. Lucrurile pot fi ușor pervertite, denaturate, li se poate atribui o semnificație înaltă sau ridicolă prin simpla modificare a canonului evaluativ. În *Solstițiu tulburat*, contextualizarea istorică și socială este însoțită de nota complice, contemporană nouă, cititorilor, a comentariului metaficțional⁴⁸. Acesta are rolul de a indica oboseala formulei românești pe care o reia, faptul că înalta tematică socială, care a bântuit proza românească mai bine de un veac, nu mai suscită decât reacții ironice unui cititor actual, asaltat de ea până la saturație și, ca atare, greu de impresionat.

Lennard J. Davis, *Resisting Novels: Ideology and Fiction*, New York and London, Methuen, 1987, apud Hutcheon (1997: 54).

** Vezi Hutcheon (1997: 58) „[Ficțiunea postmodernă] pune în prim-plan și, astfel, contestă convenționalitatea și ideologia nemărturisită a ideii de organicitate. Ea le cere cititorilor să reflecteze asupra proceselor prin care ne reprezentăm pe noi înșine și lumea noastră și să devină conștienți de mijloacele prin care creăm semnificația și construim ordinea din experiența pe care ne-o prilejuiește cultura noastră particulară” (subl. în text).

Pentru evidențierea acestui decalaj ideologic, discursul romanului aglutinează două registre lingvistice: limbajul actual al naratorului și limbajul istoric determinat al personajelor. Cea ce trebuie semnalat este că aceste registre sunt (ca și la nivelul perspectivei) imbricate, contaminate unul cu altul, astfel încât în aceeași unitate sintactică consună două voci, două stiluri diferite, contradictorii. Dacă, așa cum am văzut, vocea narativă își însușește punctul de vedere al personajelor, în același timp personajelor le sunt atribuite limbajul și evaluarea naratorului. Duplicitatea ironică a discursului este în mod remarcabil evidențiată la acest nivel, cu atât mai mult cu cât, prin structura sa dramatizată, textul pare a opera o separație formal-compozițională între cele două sisteme enunțative. Să observăm următorul fragment:

Se afla acolo, gata instalat, un bărbat pirpiriu, nici tânăr, nici vârstnic, cam mototolit ce se purta ras din proaspăt. Se recomandă în șoaptă: Victoraș. Probabil, își zise studentul, o *cimotie* venită la cerșit. [...] Tânărul îl interpelă pe tânărul Victoraș: - A fost o declarație de principiu sau un aviz să nu mai așteptăm pe nimeni. Dar *cimotia* urgisită se și abătuse asupra frustelor alimente, (p. 63)

[...] Purtând o roată de cașcaval, mahmura Marina apără în urâtenia ei htonică. [...] *Dondănițoarea* Marina îl privi abstract și se retrase în peșteră. Micul jude se zvârlă în cana cu lapte și rămase acolo, activ. [...] Pirpiriul jude ieșit din cană îi contempla acesteia rundul gol cu *melanholie*. [...] Bărbatul se trânti cu foșnet în jilțul prezidențial; își întinse picioarele sub masă și emise un gemăt de *satisfacțiune*. (subl. n., p. 93-94)

Conform principiului enunțat mai sus, naratorul reia în ecou atributul „cimotie” cu care Felix îl caracterizează pe Victoraș. Mai departe însă limbajul nu mai este al lui Felix, deși aparent perspectiva încă îi aparține, pentru că frazelor, prin stilizare, le lipsește spontaneitatea percepției directe, iar lexicul depășește posibilitățile de expresie ale studentului. Invers, naratorul recurge adesea la forme arhaizante (inclusiv ortografice!), fără a le atribui rolul funcțional pe care îl au în vorbirea personajelor, deoarece le plasează în vecinătatea

⁴⁷ Nicolae Manolescu (1983: 225) observă în a doua scenă de înfruntare dintre boierul Dinu și Tânase Scatiu din *Solstițiu tulburat* că „limbajul romancierului nu mai este, evident, acela al epocii în care se petrece acțiunea”.

unor termeni neologici. Prețiozitatea tonului său este un mijloc de a sublinia anacronismul percepției și, prin urmare, caracterul artificial, artistic, al evocării. Descrierile, de pildă, au un grad înalt de sofisticare, o expresivitate intrinsecă și gratuită, degajând o concepție decadentă, estetizantă, antagonică teoriilor mimesis-ului. Pe lângă crearea unor vecinătăți surprinzătoare între termeni (livresc/arhaic, familiar/doct), să remarcăm predilecția autorului pentru un tip de epitet abstract, metaforic, atașat unor referenți concreți, prin intermediul căruia percepția nu mai este una de tip senzorial, ci una mediată cultural, poetică. Această reflectare vag sugestivă care înlocuiește reconstituirea precisă a cadrului acțiunii transferă narațiunii tente mai degrabă suprarealiste, evident polemice la adresa caracterului causal/funcțional al descrierilor din romanul reprezentational (în special, balzacian). Percepția nu mai este a personajului, a lui Felix, ci direct a naratorului, care își manifestă astfel, în mod neechivoc, viziunea estetică⁵⁰.

în pipăilele sale tehnice cât și în vestimentația prisoselnică veacul nou se ivea diform și cosmic, noile înjghebări „mehalnice” arătând incredibil ca animalele neverosimile de stirpe arhaică. Neadaptate. Dincolo, fugea câmpia beată de propria ei întindere și frumusețe. Nelimitare. Stare de spațiu. Tânărul, până la plecarea diligentei, mai avea. O luă încetișor pe bulevardul Gării - soioasă imitație urbană - străduță relativ dreaptă și lată dar cu hârtoape remarcabile în jurul ei. Case șoldii, într'o rână, din chirpici, stropite subțirel cu var vânat, garduri rășchirate, găini zburdând prin praful *Necoagulată* larmă. Apoi clădiri înălțate cu teme din cărămidă, sulemenite cu verde și roz, cu mușcate tufite în ferestre și cișmea în curte: chiverniseala sărăciei. [...] în blândețea *zadarnică, prea târzie*, a zilei de iarnă. Se deschise la palton și înainta cu capul gol, *mângâiat de surâsul nimănui*. O răscruce, piață fără formă unde creștea iarba sfrijită a nepăsării [...]. Câmpia imanență. [...] Haite de câini pășteau piața nepavată *amușinând visători imondicii*, birje dezarticulate săltau *sincopat* prin gropi, ambulanții hărtâniți își urlau jalnic, răgușit, cele o mie și una minuni ale Orientului apropiat [...] (subl. n., p. 7-8).

Sofisticarea livrescă se îmbină cu expresivitatea arhaică, termenul științific cu cel popular sau familiar, într-o descriere exactă, pedantă chiar, a nuanțelor, ea însăși generatoare de ironie pentru că

Vezi Bahtin (1982: 194) „[...] romanul, mai mult ca oricare alte genuri literare, nu favorizează esteticismul și jocul verbal pur formalist”.

toată această sinteză stilistică este frecvent direcționată spre scopuri derizorii, cum ar fi examinarea atentă a modului cum se alimentează protagoniștii:

Slăbuțul jude, aprobând cu entuziasm, își ridicase, dintr'o ancestrală foame, o construcție complexă: pe un bucătoi de pâine pufoasă pusese un strat strașnic de unt peste care tolănise o felie groasă de telemea, dar cavitatea bucală a magistratului fiind umplută până la refuz, fălcile nu mai erau capabile să execute firescul lor travaliu, astfel încât omul legii rămase într-o perplexitate înțepenită. Latifundiarul nu-l observa însă, el privea departe, în viitor. [...] Lefegiul, cu gura umflată, sta țeapăn, cu ochii măriți de mirare teoretică, situația mizericordioasă îl depășea. [...] Masa alimentară - pe care magistratul o introdusese în gură, de-i blocase fălcile - înmuindu-se, ceda. Prudent, omul legii începu a mișca maxilarele ușure. Proceda cu o circumspecție hotărâtă. Moment de cumpănă. [...] Marina intră duduind și, privind la jude ca la felul șapte, îi umplu cana cu lapte: - Bea, hotărî dânsa, ca să se ducă. Mâna magistratului se îndreptă spre lichidul salvator: sorbăcăi, mastică, apoi printr-un gogâlț formidabil înghiți gogoloiul. Lacrime de recunoștință i se prelingeau pe obrazul scofălcit. (p. 98-101)

Divergența stilistică (asocierea tonului doct, cvasi-științific celui familiar) este un mod frecvent de creare a efectului ironic, ca și procedeu inadecvării registrului stilistic la situația de comunicare (cf. Zafiu 1987: 69), care evidențiază aici incompatibilitatea dintre cele două perspective de enunțare (Felix-narator). Amintim că ambele procedee sunt dominante la Rabelais, a cărui obiectivitate savantă se aplică adesea pe aspecte trivial-groțeschi din sfera fiziologicului și care combină nediferențiat categoriile realiste cu cele fantastice.

La acest punct al analizei, trebuie remarcat rolul organizator al mesei în romanul lui Paul Georgescu. Majoritatea scenelor semnificative au loc în timpul acestui mîpient Dezbaterile ideologice, evocările istorice din roman, funcția socială a personajelor, raporturile dintre ele sunt precizate cel mai adesea în cadrul adunărilor prilejuite de masă, intercalate în pauzele dintre defilarea rituală a alimentelor. În contrast cu sumarele indicii spațio-temporale (ni se dau puține repere despre cadrul acțiunii, plasat vag în câmpia Ialomiței, cam pe la sfârșitul secolului al XIX-lea), arhitectonice (Felix ia notă despre construcția întortocheată a Castelului, ni se spune în termeni convenționali despre camera lui că este mobilată sobru, față de odaia căpitanului, luxoasă, drapată ostentativ în roșu) sau cele vestimentare

(redate cu atribute generice și impersonale - rochia Tincuței este simplă și albastră, cea a Otiliei cafenie și urâtă), descrierile gastronomice abundă, remarcabile prin finețea și precizia detaliilor. De fiecare dată, avem inventarul complet al alimentelor de la masă, constituit adesea în enclave enumerative; aceste structuri, prin aparenta permutabilitate și echivalență a termenilor, precum și capacitatea lor de a se extinde nelimitat creează un efect de ruptură narativă, constituind astfel un semnal privilegiat și eficace al ironiei¹ (de pildă, listele de obiecte la Creangă sau Rabelais). Să ne oprim asupra mesei de Crăciun:

Orfanul simțea că îi e foame și privea cu jind farfuriuțele cu bunătați. Erau, în adâncituri lunguiețe, terină untoasă de iepure sau pateuri din ficăței de găscă stropite cu rom, garnisite cu măslina lucioase de Volo, păstrate în untdelemn Sasso, cu decorări de gogoșari roșii, fășii lungi de lacherdă fragedă, icre blonde sporite prin frecare, iar în farfuriile păstrate răcitură: piftii îngălbenite de grăsime în al căror adânc se întuneca un copan de curcan. Tot la două persoane se sumețea o sticlă de vin ca sângele, roș și gros, iar păhărelele burduhoase mărturiseau că se începe cu o țuiculiță untdelemnă, cu miros de prună, pentru apetit (p. 283). [...] Medicinistul despieliță, cu bisturiul, caltaboșul: avea orez și se fierse săltând în mirodenii; alături, o grămăjoară de hrean producea o plăcută lăcrimare. (p. 285). [...] Atunci surveniră - împăciuitoir - sarmalele. Făcute muntește, mari, înfășate în foi de varză, aurii, purtau în goluri bucățele de slănină afumată, muiate de cuptor, și varză călită, tăiată fideluță. Mireasma lor (și aburii mămăligii de aur), înduioșă sufletele convivilor, altfel puși pe hartă. (p. 287) [...] Se schimbă farfuriile. Se aduc trandafiri cu usturoi garnisiți cu

¹ Vezi Hamon (1996: 90-91): „Face au proc&te de la n&gation qui annule [...], Tironie pourra aussi jouer du proc&d6 sym<Strique du cumul: T6num&ration, proc&i6 quantitatif par excellence, donc, voyant, est un signal privilegid et efficace de Tironie. Forme majeure de certains grands genres comme l'6pop&e, elle constituera donc Tun des proc&d&s majeurs de tous les genres parodiques qui retevent de rhfroY-comique, du burlesque, du grotesque. Forme m&re et forme 616mentaire de la d&cription [...], elle cr&e, par la «mise en liste» du lexique du texte, par une mise en s&rie qui peut aller jusqu'â la parataxe, un effet de rupture net par rapport â la grande syntagmatique du r&cit et qui ne peut pas ne pas âtre remarqu&S par le lecteur. Lieu et trace d'une insistance de l'6criture â jubilation â accumuler les mots, elle est par essence «suspecte». Sorte de kyste lexical inassimilable et perturbateur (les 616ments qui la constituent paraissent â la premiere vue redondants et permutables), sorte de «m^canisation» du significant qui paraît d^border le «vivant» du texte (pour paraphraser Bergson), elle bloque le «post hoc ergo propter hoc» de la narrativit&6, et peut prendre des dimensions variables, parfois importantes, que la liste constitue un texte autonome [...] (subl. în text).

varză roșie. (p. 291). [...] Se schimbă farfuriile; se aduc rumeneli de friptură de tot soiul: prăjeală cafenie de porc, sân alb și dulce de curcan, copănel fraged ca roua de rață, de se desprindea cărnica de pe el... Convivii se înclină zmeriți în fața acestor încântări ale gurii. Pacea înduioșată domnea deasupra mesei. (p. 293) [...] Atunci apărură plăcinta în tavă. Cu brânză. Aurie! Pe alocuri carnea ei bălaie era tandră și mustoasă ca untul, încât simțeau dorința s'o mângâie cu ochii. Mireasma ei răzbătătoare invadea totul." (p. 294). "

Insistența frapantă asupra detaliilor culinare, în raport cu importanța lor calitativă atribuită în mod tradițional, subliniază ironic mutația axiologică pe care o operează autorul. Contextualizarea istorică din roman este, în bună măsură, una de tip gastronomic. Pe lângă aceasta, singurele date caracterologice ale personajelor (care nu se reflectă exclusiv din replicile lor) se pot deduce din atitudinea lor față de bucate. În mod semnificativ, austerul Felix este inițial indiferent față de ele și, în contrast cu lăcomia lefegiului Victoraș, se rezumă la a cere repetat o cafea mare, fără zahăr (Leonida Pascalopol vrea, dimpotrivă, o cafea dulce „sirup ca la turci” p. 115, de unde putem deduce natura sa orientală). Gazdele, generoase și obișnuite cu opulența, îi aduc, în ciuda dorinței sale, reactualizate, băuturi îndulcite, spre dezgustul studentului. Integrarea lui Felix Daniel în acest univers al bogăției este consemnată simbolic de participarea lui activă la festinuri, culminând cu fastuoasa masă de Crăciun. Pascalopol se alimentează delicat, în porții mici (ține regim), Tincuța mai deloc, iar Dida și Otilia participă în mod excepțional la masă. Conu Dinu este un epicureu, obișnuit cu hrana „multă și bună”. Iată teoria lui privind regimul alimentar:

Pentru regim trebuie atenție, tact, fantezie, finețe. Ca să fie meniul variat, amuzant. Să'mi dai așa bucatele cu hurta, și tot aia și tot aia, mersi, refuz, mă indispune. Ceva ușor, delicat, spumos, ca o dantelă, da, mănânc! Un sufleu, o crochetă, o clătită 'ncântătoare. Și din când în când o mică surpriză. Nu cine știe ce, ceva gîngăș, distractiv, un pateu, un soteu, un cataif o mică surpriză. Fără o mică surpriză, să-ți deschidă pofta, nu se poate trăi, domnule. *Mîncarea ține de suflet, ce vorbești dumneata!* (subl. n., p. 115).

Ultima aserțiune descrie admirabil raportul alimentație-psihologie din romanul lui Paul Georgescu. Aceste descrieri nu lipseau din romanul realist, dar ele aveau o funcție marginală și

auxiliară într-un sistem semiotic foarte complex. De exemplu, când Levin ia masa cu Oblonski, naratorul ne spune că acesta privește critic meniul franțuzesc al restaurantului și că ar prefera stridiilor, agreate de prietenul său, o bucată de pâine albă cu brânză. Opțiunile culinare sunt consemnate pentru a opune polemic rusticismul asumat al lui Levin superficialității mediilor aristocrate, prin extensie - modul patriarhal de viață celui cosmopolit. Referințele gastronomice, rare de altfel în romanul Anna Karenina, sunt aici subsumate unei opoziții ideologice explicit formulate și teoretizate de personaje (și de narator) în mai multe rânduri și care se degajă din toate acțiunile lor. Dimpotrivă, în *Solstițiu tulburat*, comportamentul personajelor față de alimente devine modalitatea cvasi-exclusivă prin care acestea își pot demonstra activ psihologia și filosofia de viață (enunțată în planul teoretic al discuțiilor). Această restricție a acțiunii exprimă o raportare polemică la cauzalitatea înalt semnificativă din romanul tradițional, unde reflexul social al profilului etic al personajelor era dat de faptele majore la care aceștia participau (relații în societate, acțiunea politică, războiul, dragostea). Lipsa acțiunii și obligația lor de a suporta pasiv consecințele unor evenimente invocate transformă protagoniștii în anti-eroi (de exemplu, Felix în raport cu personajul activ, al arivistului inteligent, din romanul balzacian sau stendhalian).

Este momentul să ne oprim asupra unui alt aspect al romanului: în *Solstițiu tulburat* viața este reflectată dintr-un punct de vedere strict privat, opus sferelor înalte ale ideologiei. Domeniul intim al vieții private ne este dat, cum am mai spus, de Felix, un intrus, „un parvenit”, care nu cunoaște niciunul dintre rolurile acesteia (este crescut într-un mediu instituționalizat) și care o observă în toate amănunțele ei, dar nu se identifică cu ea. Victoraș, de asemenea, are un rol organizator, el fiind bîrfitorul, micul intrigant, care trage cu urechea și comentează malițios sau interesat dramele acestei lumi închise, aristocrate, în care este doar tolerat și de pe urma căreia nu vrea decât să profite. Nu întâmplător el află înaintea lui Felix ce i se pregătește. Dar perspectiva pur privată nu poate defini plenar unitatea publică și retorică a omului, ci se află în contradicție cu aceasta (Bahtin 1982: 323). Iată de ce, utilizată exclusiv, ea a creat genuri minore, precum comedia de moravuri. Tot ce a mai rămas din unitatea și coeziunea societății pe care o surprinde este mediat și făcut

derizoriu de ilustrarea acestora nu în desfășurarea lor amplă, grandioasă, ci în mediul familiar al discuțiilor mărunte, al reglărilor de conturi, al ospățului generalizat. Dramele majore ale acestei lumi - sinuciderea lui Dida, dar și a tatălui lui Daniel, căsătoria Tincuței cu Tănase, plecarea Otiliei cu Pascalopol, dar mai ales „aspectele istorico-sociale” - se reflectă difuz prin intermediul discuțiilor intime, printre alte amănunte lipsite de importanță. De aici și diferența de perspectivă asupra unor evenimente trecute: fiecare personaj are o interpretare proprie, în contradicție cu a celorlalți, motivată psihologic (nu altfel se întâmplă în viața reală!). Autorul nu unifică și nu corectează niciodată aceste versiuni, lăsând cititorului, în spiritul cel mai postmodern, libertatea s-o aleagă pe cea care i se pare mai credibilă. În schimb, descrie în amănunt alte elemente considerate mai puțin semnificative. Consecința reflectării pur private este carnavalizarea acestei lumi, accentuarea dimensiunii ei tragi-comice. Latura realistă, în accepțiunea pozitivă a termenului, nu lipsește din romanul lui Paul Georgescu (așa cum am afirmat la începutul studiului), dar deplasările accentelor calitative o reconvertesc într-un fel de realism grotesc (ca la Gogol, de pildă). Acesta însă nu se justifică prin obiective satirice, ci se consumă estetic, prin raportarea nu la o realitate socială, ci la ficționalizările anterioare ale acesteia. Aici intervine rolul suprapunerii intertextuale explicite. Ironia structurală a textului rezidă în metoda de tratare a materiei realiste, în diversele procedee de subminare a coerenței sale general-semnificative și mai ales a seriozității²⁷ instanței de enunțare.

Reconstruit astfel din combinarea a diverse categorii și stiluri, romanul se redefinește ca un poem tragi-comic, iar aparenta lipsă a dimensiunii etice nu privează textul de o subsidiară gravitate.

4. Concluzii provizorii

O primă concluzie generală care se degajă în urma analizei este rolul strategic al intertextualității ca mecanism producător de sens în proza postmodernă. Aceasta devine un principiu esențial de funcționare și de structurare a textului. Amploarea procedeeului depășește sfera unei simple inserții citaționale, de aceea adesea este

greu de disociat între nivelurile transcendenței textuale pe care textele își propun să le illustreze, putând vorbi, mai degrabă, de o sinteză a lor - am văzut cum aluzia, citatul se combină cu metatextul, paratextul ironic uzează de trimiterea intertextuală prin parafrază, indicația generică operează o circumscriere arhitextuală eronată etc.

Analiza este inoperantă la nivel microtextual, fiind necesară o sesizare globală a intenției ironice discursive, care, cel mai adesea, are drept țintă demontarea stereotipiilor discursive și a funcțiilor narative tradiționale. Prin intertextualitate, textul postmodern actualizează sau include modelele discursive dominante pentru a le sublinia limitele și artificii. Ironia are un caracter radical și nu vizează un text anume, ci totalitatea textelor, antrenând o reflecție critică asupra posibilităților acestora de semnificare. Totodată, critica nu se referă numai la aspectul scriptic al discursului, ci și la cel difuz, oral, la discursul cultural pe care postmodernismul, paradoxal, îl pune în discuție. Modernismul, cu tendința sa elitistă, recuza în totalitate mentalitatea comună. Dimpotrivă, postmodernismul, ca și barocul, se alimentează din discursul public, textul instaurând acea carnavalizare, ca intersecție a tuturor codurilor lingvistice, de care vorbește Bahtin. Un aspect important al intertextualității ironice postmoderne constă în această polifonie a textului, în multitudinea de stiluri și idiolecte eterogene care fuzionează într-un construct artificial și hibrid. Plurilingvismul este o trăsătură funciară a romanului, numai că acum diversitatea și incongruența vocilor sunt subliniate, și nu ordonate sau orchestrate potrivit unei semnificații diegetice.

După Auerbach (2000), seriozitatea este o trăsătură esențială a realismului modern.

B. Practici hipertextuale postmoderne („parodia” genului). Funcțiile parodiei în proza postmodernă românească

1. Postmodernismul literar - o simplă tehnică?

Vom încerca, pentru început, să demonstrăm care este funcția parodiei în proza postmodernă românească procedând, oarecum neconvențional, printr-o exemplificare negativă. Dacă, așa cum am văzut, definirea noțiunii este dificilă, din cauza unor accepțiuni prea largi și nespecifice intrate în uz, ni se pare că ar fi mai productiv să indicăm ce *nu este* metaficțiunea (parodia serioasă, vezi *supra*, cap. n, sub. 3.3.2., p. 50-52) și care sunt condițiile în care **funcția** sa ironică (în pofida îndeplinirii unor condiții formale) este anulată. Aceasta este o consecință nu numai a ambiguității funciare a conceptului pe care îl avem în vedere, ci și a indeciziei discursului teoretic asupra postmodernismului literar, lipsei unui consens referitor la formele estetice specifice acestuia, modificării continue de perspectivă pe care o aduc ultimele contribuții față de altele anterioare. Dificultăților de ordin general li se adaugă, în cazul particular al culturii române, tendința criticii de a orienta discuția exclusiv spre o anumită grupare literară (generația '80), pentru a-i conferi un statut distinct și a o legitima valoric în raport cu altele, cu riscul de a forța granițele dintre teorie și interpretarea propriu-zisă a textului.

Că excesul de teoretizare poate oculta judecata critică se poate demonstra printr-un exemplu concret. Romanul *Femeia în roșu* de Mircea Nedelciu, Adriana Babeți, Mircea Mihăieș este considerat de un critic avizat și foarte bine informat, cum este Mircea Cărtărescu, una dintre cele mai importante opere ale postmodernismului românesc în proză (Cărtărescu 1999: 162). Cartea poate fi reprezentativă, dacă este privită ca inventar al unor procedee tipice, frecvent invocate. Într-adevăr, nimic nu lipsește: autoreferențialitatea (trei autori care vor să scrie o carte și își motivează la tot pasul intențiile), metatextualitatea (uneori parodică, de cele mai multe ori serioasă) prin care se comentează actul scrierii, tema - senzaționalul - tipic postmodernă, explorând zonele kitsch, pâraliterare, multiplicarea perspectivelor de enunțare cu alternarea registrelor de limbaj, paratextualitatea serioasă (numeroase digresiuni despre...) sau parodică (postfața atribuită unui jurnalist american, pe

care critica a luat-o în serios), multiplicarea finalurilor (povestirea despre Dillinger are mai multe finaluri posibile, diversele variante asupra morții Anei) și multe altele. Romanul ar putea servi foarte bine drept manual al tehnicilor de a scrie un roman postmodern și afirmația trebuie luată în sensul ei literal. De altfel, cartea a fost definită, în cadrul unei critici pozitive, „o construcție masivă și înșelătoare și în același timp o panoplie de procedee postmoderne” (*ibidem*)⁵⁷. Că romanul nu este o metaficțiune, ci o ilustrare aproape didactică a acesteia vom demonstra după discutarea câtorva concepte. După cum precizează Linda Hutcheon (1978: 467), esența formei narative a metaficțiunii constă în recunoașterea naturii duale - chiar ipocrite - a operei de artă: romanul pretinde că este un gen înrădăcinat în realitățile temporo-spațiale, și totuși narațiunea este prezentată ca pură narațiune, ca fiind propria sa realitate - adică un artificiu. Adesea un comentariu explicit al naratorului, chiar un procedeu intern de autoreprezentare, o „punere în abis”, raportarea (parodică) la alt text semnalează lectorului acest statut fundamental. Cu alte cuvinte, metaficțiunea postmodernă manifestă un scepticism legat de posibilitatea narațiunilor de a reprezenta obiectiv realitatea, dar nu se reduce la o disoluție sau repudiere a reprezentării (Hutcheon 1997: 54). Postmodernismul nu trebuie să se confunde cu modernismul (Gide, Joyce, Virginia Woolf) sau modernismul antireprezentational târziu (Noul Roman francez, de exemplu), deși pornește de la ele și preia multe dintre convențiile acestora pentru a problematiza reprezentarea. De exemplu, metaficțiunea postmodernă a renunțat la formele directe, insistente, de autoreprezentare (*mise en abyme*) - speculată mult de modernitate -, preferându-i o formulă mai ambiguă, în care este mimată reprezentarea, pentru ca apoi să fie subminată prin diverse procedee, fără ca autorul să abdice de la pretinsa obiectivitate. Să amintim romanele lui Umberto Eco, binecunoscutul roman al lui Patrick Siiskind, *Parfumul*, romanele lui Márquez sau Mărio Vargas Llosa, povestirile lui Borges, la noi *Bibliografia generală* a lui Mircea Horia Simionescu, *Solstițiu tulburat* de Paul Georgescu unde, în ciuda falsei intertextualități, a absenței referinței reale, autorul mimează solidaritatea cu cititorul în percepția lumii textuale. Deși insinuează la

Pentru o critică pozitivă a romanului, vezi și Oțoiu (2000: 176-184).

tot pasul că adevărul nu poate fi cuprins în narațiune, pentru că realitatea are prea multe fațete pentru a o putea prinde într-o singură formulă, naratorii din romanele amintite își păstrează la nivel textual ingenuitatea. Rezultatul este ambivalența discursivă a acestor romane și, de aici, miza lor estetică - ironia. Față de modernism, al cărui demers autoreferențial era esențialmente estetic, în postmodernism actul de a povesti nu este legat de o formă privată de experiență, ci de investigarea formelor de comunicare între artist și receptorul său, într-un context istoric, social și politic, dar și intertextual (*ibidem.p.* 55).

În *Femeia în roșu* autorii refac itinerarul estetic al modernismului: trei autori în căutarea formulei ideale de a scrie un roman (despre) senzațional. Pretextul este viața romanțată a Anei Cumpănaș din Comloșul Mare; aceasta, după ce a emigrat în America, unde a făcut avere în condițiile suspecte ale prohibiției, printr-un concurs de împrejurări, îl denunță poliției pe faimosul bandit Dillinger. Structura romanului cuprinde trei planuri.

1. Planul realist-obiectiv - evenimentele din viața naratorilor înainte și după terminarea romanului (deplasarea în satul Lunga, căutarea materialului, tentativa de a contura psihologia fiecăruia - *Emunu* și *Emdoi* mai teoretici, A. mai pozitivistă, prietenia dintre ei etc, etc). Identitatea dintre autorii reali și naratori susținută de text (*Emunu* este Mircea Mihăieș, A. este Adriana Babeți, *Emdoi* este Mircea Nedelciu) dă în plus o impresie de autenticitate, în sens modernist, împinsă până la anularea granițelor dintre realitate și ficțiune. Nu este vorba de o ambiguizare a vocii narative, ci de faptul că autorii își asumă rolul de naratori în modul cel mai direct și dau în acest sens indicații precise și verificabile. Situația atât de explicită în text a autorilor reali are ca efect nu un plus de poeticitate, ci deficționalizarea acestui prim nivel narativ. Această parte poate fi considerată un jurnal de creație ai autorilor - după modelul lui Thomas Mann *Cum am scris Doctor Faustus* sau al lui Andre Gide *Journal des Faux-Monnayeurs* însă integrat în roman. Strategiile discursive relevă aici mai degrabă un gen mixt, extraliterar - jurnal de călătorie, eseu teoretic, jurnal de creație, autobiografie -, și un tip de narativizare factuală (modul de organizare a evenimentelor petrecute în realitate), mai mult decât ficțională. Interesul merge spre relatarea

cât mai exactă a evenimentelor petrecute, spre reconstituirea unui itinerar,, cu notarea precisă, chiar ironic scrupuloasă a detaliilor. Pragmatic vorbind, rolul acestui plan în structura romanului este al unei ample mișcări de motivare; el încadrează partea ficțională, dar este exterior acesteia, asemenea unui element paratextual (prefață, postfață, note explicative).

2. Romanul pe cale de a fi scris (unde sunt incluse documentele scrise și orale - ancheta martorilor și mărturiile lor directe);

3. Varianta finală a romanului (viața Anei Sage și a lui Dillinger, fragmente din viața lui Cristofor Octavian Nacu, a lui Tit Liviu - bărbatul iubit de Ana din copilărie - precum și relatări despre alte personaje, al căror rol în povestire⁵⁴ nu este prea clar). Să remarcăm în plus organizarea paralelă a materialului: viețile eroilor sunt dispuse în povestiri autonome, destinul lor intersectându-se la un moment dat (așa cum își construiește Tolstoi, de pildă, romanele). Personajele sunt grupate în perechi, astfel încât să dezvolte opoziții tematice și ideologice: cuplul Ana/Dillinger, pe de o parte, Ana/Cristofor Octavian Nacu, Ana/Tit Liviu, pe de altă parte, conotează opoziția dintre două mentalități (America prohibiției vs. lumea decadentă și cosmopolită a Austro-Ungariei dinaintea primului război mondial, Tit Liviu/Cristofor Octavian Nacu - România vs. Austro-Ungaria etc).

Lucru important, cele trei planuri nu se intersectează nici un moment. Planul ficțional și cel documentar sunt separate de planul autorilor-naratori. Nu se produce, cu alte cuvinte, nici o transgresare clară de nivel (metalepsă⁵⁵), care să legitimizeze estetic contopirea lor în aceeași structură (în spirit postmodern, evident, pentru că acesta este sistemul la care ne raportăm). Nimic nu contravine verosimilității pragmatice⁵⁶. Cele trei planuri discursive rămân separate și exterioare. Motivația este aici una esențialmente realistă și explicativă.

⁵⁴ Utilizăm termenul în sensul pe care i-l dădeau structuraliștii - *ricit*

⁵⁵ Vezi Genette (1972: 244). Metalepsă este definită drept „orice intruziune a naratorului sau a naratarului extradiegetic în universul diegetic (sau a personajelor diegetice într-un univers metadiegetic etc.) sau invers.

⁵⁶ Vezi Cavillac (1995: 24). Verosimilitatea pragmatică (în orig. *vraisemblance pragmatique*) se referă la fictivitatea actului de narație: modul de informare a naratorului, circumstanțele enunțării.

Să analizăm mai întâi planul autorilor, al cărui discurs este realist-obiectiv, plus cele mai semnificative pasaje de autoreprezentare a operei.

Autorii își motivează în detaliu actul scrierii (vor să scrie un roman despre senzațional), sunt descrise tribulațiile privind căutarea surselor reale (martorii evenimentelor) sau livrești (cărți despre...), sunt indicate clar contribuțiile celor trei la scrierea cărții (*Emunu* și *Emdoi* vor fi naratorii propriu-ziși, A. se va ocupa de strângerea materialului). Cititorii sunt din start avertizați asupra construcției romanului, asupra faptului că autorii (naratorii) vor umple golurile cu propria lor fantezie acolo unde sursele sunt insuficiente și chiar că vor *inventă* un martor, un *proiecționist*, pentru că ar merge bine. Toate libertățile pe care și le asumă vor fi așadar motivate. Să urmărim aceste pasaje:

A. [...] presimte că vor trebui să scrie ceva între Musil și Barth, între Broch și Vonnegut. Are brusc o nostalgie a „marii forme”. Se gândește cu jind la ceva fluent, de tip cauză-efect, cu personaje-personaje [...]. Da' de unde atâta siguranță de sine? De unde mediocritatea (întreită) de a putea face fără muștrări de conștiință (teoretică) așa ceva? [...]. Nu vor putea scrie niciodată un roman serios, beton armat, fără fărâmițări, autobruieri, puneri în abis la tot pasul. Deși presimt că deniult s-au fumat și aceste trucuri. [...]. De romanul pe care-l vor scrie, oricum - asta au decis - : nici-nici/ și-și. (p. 39-40).

Chestiunea e, dacă tot stau și croiesc planuri, cum să disece cartea. În ce capitole s-o taie, s-o împartă. Ce nume să le dea. Ideea de acasă, dinaintea plecării la Comloș, nu li se pare nici acum de lepădat. O structură de dicționar juridic-penal. Cu termeni bine aleși, ambivalenți. Cum ar veni, cu dublă bătaie. Drumul lor, de pildă, chiar drumul pe care îl fac, s-ar putea numi, stricto sensu, *iter criminis*. Dar e cam prea violent, fii vor înlocui cu *iter spectrorum*. Oricum, părțile mari, narațiunea făcută „pe bune”, serioasă, artileria grea, se va numi *animus narrandi*. Dacă vreun cititor va crede că e vorba de un suflet care povestește, cu-atât mai bine! Dar se va înșela. Căci *animus narrandi* înseamnă în latină „intenția de a reproduce ceea ce a aflat de la alții”, iar pentru juriști, expresia denumește mobilul cu care a acționat făptuitorul. După cum, de pildă, celelalte trei „animusuri”, pe care le aleg fără să clipească pentru ghidușii lui Dillinger și ale contemporanilor lui, au următoarele înțelesuri. *Animus corrigendi* („dorința de a îndrepta”) e, de fapt, tot un fel de delict. O îndreptare spre săvârșirea unei fapte ce intră sub incidența penală. *Animus jocandi*, deși pare mai zglobiu („o intenție de a glumi”), se dovedește la fel de grav. Făptuitorul - zice la Dicționar - acționează din intenția de a se distra pe seama cuiva. Ceea ce nu-l scutește de judecare și condamnare. [...]

Ar mai avea nevoie de niște elemente de bruieră. Niște scurte fragmente când, în ciuda armoniei care plutește deja deasupra autorilor, unul sau altul ar avea ceva de obiectat [...] O subminare a competenței celorlalți. Chiar așa. *Conflict de competență*. Termen juridic. [...] (în italic în orig., p. 54-55)

Romanul pe care îl propun cei trei naratori va arăta întocmai cum l-au descris. Totul este explicat dinainte, și ceea ce ar părea o îndrumare pentru cititorul naiv devine teribil de fastidios pentru cel model. Practic orice ambiguitate este suspendată din dorința narcisistă a autorilor de a descrie totul, de a orienta lectura. Dacă acest mod de a reflecta romanul favorizează transparența, în schimb distruge orice transcendență a textului. Nu mai este vorba de o ironică *mise en abyme*, ci de un program artistic, respectat în litera sa. Nu astfel procedează Gide, de pildă, ca să ne referim la un exemplu clasic. În *Falsificatorii de bani*, primul metaroman modern, unul dintre personaje, Edouard, vrea să scrie un roman cu un titlu omonim. Acest roman nu va fi cunoscut de cititor decât prin intermediul notelor pe care Edouard le scrie în jurnalul său. Considerațiile teoretice ale lui Edouard nu se regăsesc în romanul pe care finalmente Gide îl scrie, și acest raport de identitate (de titlu)/discordanță (narațivă) dintre romanul înscris și cel cadru produce ambiguitatea în plan discursiv, constituind una dintre mărcile ironice cele mai evidente. Este un exemplu pentru modul cum procedeul *mise en abyme* capătă funcție ironică, singura care conferă metatextualității (comentariului autoreferențial) un statut estetic. Efectul ironic se obține discursiv, din această dedublare a instanței enunțiative. Romanul își poate conține propria critică, dar pentru asta uzează de o mască formală (un personaj, care este ideolog și a cărui poziție intră în conflict cu alte ideologii latente sau manifeste din roman). Metatextul trebuie să aibă, cu alte cuvinte, un dublu statut: să semnifice atât la nivelul povestirii (*recit*), cât și la nivel metadiegetic, stimulând reflecția asupra discursului însuși. În cazul *Femeii în roșu*, asistăm, dimpotrivă, la o unitate (univocitate) discursivă, asumată din start prin identitatea autor(i) real(i)-narator(i). Intențiile discursive (metatextul) se realizează direct, imprimând narațiunii un puternic caracter retoric. Impregnată de ideologia (estetismul) autorilor-naratori, autoreferențialitatea din *Femeia în roșu* nu este (auto)ironică, ci

teoretică și didactică. Acest caracter prescriptiv al metatextului este confirmat de identitatea sa, mai precis, de contiguitatea ideologică și structurală dintre teorie (comentariu autoreferențial) și realizare narativă (romanul femeii în roșu). În absența oricărei ambivalențe, discursul este prezumțios-naiv (aproape ca la scriitorii din secolul trecut, la Filimon, de pildă, numai că aici este explicat mecanismul operei, și nu motivațiile psihologice ale personajelor). Seriozitatea cu care autorii își explică metoda (și urmează aceste indicații preliminare) este un exemplu de narcisism teoretic, care nu are ce căuta într-un roman. Dacă scriitura câștigă în „intelectualitate”, nu este mai puțin adevărat că ea își pierde caracterul artistic, românesc. Mai există o consecință, după toate aparențele, nesesizată de autori: reproducerea ca atare a eboșelor teoretice, eseistice, în plan ficțional are un efect involuntar comic, care le discreditează. Gravitatea abia disimulată (auto)ironic se răsfrânge discursiv asupra enunțului însuși. În procesul receptării, se creează o instanță supraauctorială, care îi sancționează ironic chiar pe autori (naratori) și discursul lor teoretic. Iată câteva mostre din acest discurs integrat în roman:

Căci vor experimenta chiar asta: un roman (despre) senzațional. Își trimit (prin poștă) trudite încercări. *Emdoi o ia mai direct, pieptiș, ca un prozator: „A existat într-adevăr o femeie născută în Comloșul-Mare (sat Lunga), la sfârșitul secolului trecut și emigrată în America înainte de primul război mondial. [...] Toate aceste fapte sunt reale, iar adevărul lor este atestat de documente [...]. Pentru romanul nostru, însă, faptele enumerate mai sus nu au nici măcar rolul unui pretext. Tot ce va urma nu este nici fals, nici adevărat, așa cum, în romane, nu veți întâlni decât informații care sunt, în același timp, și false, și adevărate. «Senzaționalul», care este adevăratul obiect al experimentului nostru, se naște - pare-se - atât din prea marea apropiere de evenimentele neobișnuite, cât și din îndepărtarea (în timp sau spațiu) de întâmplări comune /.../ Ei bine, din acest joc al distanțelor, din firescul sau nefirescul unor evenimente percepute prin ecrane improprii, apare senzaționalul. [...]”*

Bun! Pentru început, merge. Se va rescrie, evident, *după. Emunu* scrie și el. „Se încercă” în senzațional cu un text pe care - mărturisește - l-ar vrea foarte intelectual. O ia, ca un critic ce e, nu pieptiș, ci pieziș: „Senzaționalul, adevăratul senzațional, proliferază întotdeauna monstruos, asemenea unei bombe cu explozie întârziată. El ia naștere, din *aproape nimicul*, din dăra insesizabilă, din abuzul dorinței de raportare la o certitudine. O certitudine adeseori... inexistentă, creată pe măsură ce vicioșii ei martori îi garantează o identitate. [...]” etc, etc. (în italic în orig., p.18-19)

Tonul ostentativ (auto)ironic din paragraful introductiv nu anulează înalta prețuire de sine a autorilor, demnitatea intelectuală pe care și-o arogă, lucru ce le conferă un aer ușor ridicol (cel puțin pentru un receptor avizat). Să mai observăm un aspect: în *Femeia în roșu*, autorilor-naratori le este atribuită scrierea, care este totuși redactată la persoana a **m-a**. *Ax* fi un caz de narațiune homodiegetică impersonală. Povestirea homodiegetică la persoana a **m-a** a fost practică de Cezar în ale sale *Commentarii de bello Gallico*⁵⁷. Persoana a treia pune în valoare impresia de obiectivitate și îi permite lui Cezar să își ascundă orgoliul, el putându-se lăuda cu faptele sale de vitejie. Așadar, deși rară, această formă de impersonalizare a unei narațiuni subiective este menită să afișeze modestia autorului, dar și să-i scoată în evidență, prin falsa obiectivitate, meritele. Dată fiind natura sa strategică, desemnarea la persoana a **m-a** a emițătorului este mai clar emfatică⁵⁸, în deplin acord cu tonul prezumțios-didactic pe care îl indică discursul naratorilor din *Femeia în roșu*.

Planul al **m-lea** (metapovestirea⁵⁹ despre Ana Cumpănaș, Dillinger etc.) se raportează întotdeauna la primul în calitate de artefact, este o lume de gradul al doilea, a cărei autenticitate nu trebuie verificată, pentru că ea este o lume mediată, recreată artistic. Observația, deși banală, trebuie subliniată, pentru că a ocazionat câteva neînțelegeri critice. Această parte a cărții ar ilustra romanul postmodern prin excelență, unde granița dintre realitate și ficțiune se șterge. (Trecem peste faptul că un roman nu poate fi studiat pe părți; toate nivelurile sale concură la reflectarea unei unice intenționalități discursive). «Punctul de inserție al romanului documentarist cu un al

Vezi Lintvelt (1994: 111). „Este același scop [de subliniere impersonală a propriei valori] pe care altădată îl urmărea folosirea persoanei a treia în scrisoarea de candidatură tradițională, în Țările de Jos”.

⁵⁷ * Dacă în limbajul infantil acesta este un mod curent de autodesemnare „Lui Radu ie foame”, în cazul unui subiect adult, care se referă la el însuși la persoana a ni-a - „Andreea n-ar face niciodată așa ceva”, omiterea formulei standard de marcare a subiectivității enunțului prin utilizarea deicticului personal indică tocmai lipsa de modestie și afectarea. De aceea, în comunicarea obișnuită, este de două ori supărătoare: generează confuzii și prejudiciază, prin asimetrie, imaginea interlocutorului.

⁵⁸ * Cf. Genette (1972: 214). Metapovestirea (m&ar6cit) este o povestire încadrată în povestirea primară, cadru.

treilea și cel mai important tip romanesc [...] este cel în care ultima iluzie a gândirii modern(ist)e, credința în document ca o urmă „obiectivă” a faptei, la rândul ei obiectivă, este abandonată. [...] Lumea devine, astfel, poveste. **Ficționatizarea** ei se realizează treptat, după toate regulile postmodernității». (Cărtărescu 1999: 450-451, în italic în orig.). Or, cum am mai spus, amestecul de real și imaginar este puternic motivat de autorii-naratori. Lumea din romanul celor trei naratori nu se ficționalizează, pentru că ea este de la bun început prezentată ca o ficțiune. **Proiecționistul**, personaj inventat, ca și **traducătorul**, nu se amestecă cu personaje reale, ci toate sunt învestite cu valoare ficțională, în mod explicit. Faptul că Ana este un personaj real care devine fictiv și că proiecționistul și traducătorul sunt inventați de autorii-naratori (așa cum ei înșiși mărturisesc) nu schimbă cu nimic datele problemei. A eluda acest aspect înseamnă a ignora partea teoretică, explicativă a naratorilor din planul întâi; or, în cazul acesta, problema nu mai ține de interpretare, ci indică o insuficiență metodologică (poate din dorința de a orienta demersul critic în favoarea unei anumite concluzii).

Romanul „ficțional” încadrat nu creează cititorului niciun fel de surpriză, receptarea lui nu este una „ironică” (cf. Jauss 1983: 288), pentru că, îndrumat consecvent de autori (naratori), acesta și-a construit deja ipotezele interpretative despre tipul de enunț care urmează. Cititorului nu-i mai rămâne, cu alte cuvinte, nimic altceva decât să constate concordanța dintre proiectul anunțat și versiunea lui finală. Lectura îi confirmă presuposițiile deja formulate despre text (romanul este unul ironic, subminat); totodată, receptorul a fost avertizat că identificarea cu eroii îi este refuzată (tema romanului este una minoră - senzaționalul ~, iar personajele nu merită interesul decât prin prisma unei celebrități datorate prostului-gust).

Să observăm și un alt aspect, invocat adesea în sprijinul postmodernității cărții (sau, mai precis, al acestei părți din carte). Romanul senzațional înglobează diverse tipuri de discurs corespunzătoare unor posibile hipotexte: 1. Biografia romanțată (biografia Anei, a lui Dillinger) 2. Romanul polițist (prinderea și uciderea lui Dillinger). 3. Romanul politic (planul vieții lui Tit Liviu). 4. Romanul istoric (viața personajelor raportată la perioada istorică

dintre cele două războaie). 5. Romanul etnografic (reprezentarea particularităților regionale din Banat). La acestea se adaugă, cum am văzut, romanul modernist al autorilor (romanul despre roman), plus nivelul documentar (non-ficțional). Intersectarea acestor tipare discursive și a vocilor narative nu creează însă polifonia bahtiniană, despre care vorbesc chiar autorii, deoarece, în ciuda multiplicării formale a instanțelor de enunțare și a diversificării lor stilistice, discursul poartă o singură amprentă ideologică. Este „vocea” tiranică a naratorilor-autori, care nu se pot abține să nu impregneze textul de comentariul lor evaluativ. Naratorii scriu un roman despre senzațional, dar subminarea conștientă pe care o operează la tot pasul întărește paradoxal unitatea (retorică) discursivă. Această transparență evaluativă, de această dată, este alt factor care distruge efectul ironic. Păstîșând diverse stiluri (în funcție de hipotextul la care se raportează), ei atrag tot timpul atenția asupra artificiei pe care îl creează, dând impresia că le este teamă ca nu cumva cititorul să creadă că și le asumă. Este o distanță critică, dar de factură elitistă, ea nu se naște din contraste discursive, ci pur și simplu din ideologie. Iată cum este descrisă călătoria Anei și a soțului ei, Alexandru Sage, pe vasul de croazieră:

Către orele șase, spre seară, vaporul ieși din apele teritoriale americane. Vestea fii anunțată prin megafone de către un crainic care graseia Vaporul era sub pavilion francez, însă mai mult de trei sferturi dintre pasageri erau cetățeni americani. La auzul acestei știri de parcurs, toți americanii, care încă-și mai aranjau lucrurile prin cabina în care trebuiau să-și petreacă aproape două săptămâni avură, *ciudat*, același gând: să comande ceva de băut [...] Soneriile începură să bâzâie *îndrăcit*. Stewarzii, pregătiți din vreme pentru acest moment *psihologic* al călătoriei, alergau spre cabine cu tăvile pline, cu *zâmbetul pe buze*, cu *bucuria că vor avea un câștig frumos și în această nouă cursă*. [...] Un steward cu părul *grizonat* și *zâmbetul vicios* se ivi în cadrul ușii cu o tavă cu *pahare. Pline, colorate, gîvrate, ornate cu felii de portocale sau cu lămâie tăiate sub formă de flori sau de pești, cu paie lungi, cu lingurițe argintate. Prohibiția rămăsese la fărîm, în largul oceanului și în tot restul lumii, o astfel de imagine nu contravenea în nici un fel legilor în vigoare* [...] (subl. n., p. 132-133).

Este un exemplu pentru modul cum tonul pretins obiectiv (al biografiei) se contaminează de subiectivitatea auctorială. Comentariile nu aparțin protagoniștilor, nici unui comentator naiv sau neutru, ci unui comentator critic.

Atitudinea naratorilor față de protagoniști trădează aceeași implicare ideologică. Personajele nu au devenire (nu psihologică, pentru că nu acesta este aspectul care interesează aici, ci independență față de propriul lor parcurs trasat inițial); rămân prinse în aceeași formulă caracterologică de la început până la sfârșit, adaosurile informative nuanțând, dar nu contrazicând traseul lor existențial odată fixat. Versiunile asupra vieții lor (planul documentar) nu aduc schimbări substanțiale (radicale) asupra imaginii lor, ci numai versiuni socialmente diferențiate. Schimbările de perspectivă nu antrenează deci contradicții discursive, ci doar alternări ale registrului lingvistic (dialectal, suburban, livresc, administrativ). Pasișarea acestor stiluri rămâne un pur exercițiu retoric, fără efect în planul discursiv de ansamblu, pentru că perspectiva lingvistică nouă nu reflectă în ea și **q** intenție discursivă nouă (în afară de ilustrarea în sine a limbajului). Din punct de vedere ideologic, vocile nu se exclud una pe alta, nu se contrazic. Pasișa rămâne un exercițiu la nivel microtextual, demonstrând dexteritatea autorilor, dar fără să creeze un veritabil plurilingvism în sens bahtinian.⁶⁰

Povestea lui Dillinger, începută de **Biograf**, este întreruptă și continuată, în alt registru, de **Proiecționist**. Prima este o biografie romanțată, transcrisă corect, cea de-a doua - o variantă cinematografică, în limbaj semidoct:

Biograf:

„[...] Printr-un mijloc pe care n-am reușit să-l aflăm, Piquett îl convinge pe unul din judecătorii cu faimă din Indiana să-i plaseze lui Dillinger un pistol în

“Orice roman, în ansamblul său, este un *hibrid* din punctul de vedere al limbajului și ai conștiinței lingvistice întrupate în el. Dar [...] acesta este un hibrid intenționat și conștient organizat din punct de vedere artistic, nu un amestec automat, obscur, al limbajelor (mai exact al elementelor limbajelor). [...] Iată de ce romancierul nu vizează deloc o reproducere lingvistică (dialectologică) exactă și completă a empirismului limbajelor străine introduse în el. El ținde doar spre realizarea artistică a imaginilor acestor limbaje. Hibridul artistic [...] se deosebește radical de amestecul limbajelor, superficial, inconștient și nesistematic, deseori semănând cu agramatismul, întâlnit la prozatorii mediocri. În asemenea hibrizi nu există îmbinare a sistemelor lingvistice realizate, ci un simplu amestec de elemente ale limbajelor. Aceasta nu este o orchestrare prin intermediul plurilingvismului, ci, în majoritatea cazurilor, limbajul direct al autorului, impur și neelaborat. (Bahtin 1982:229-230, în italic în orig.)

închisoare. Ceea ce părea de domeniul fantasticului începea să devină realitate. Sub privirile lumii întregi, păzit de o adevărată armată, Dillinger primi un pistol! În acea zi, de 2 martie, el simți că mai există o speranță.

Ocazia de a acționa se ivi chiar a doua zi dimineața.”

Proiecționist:

„în camera, ăsta, nu, în celula **lu*** Dillinger făcea curățenie doi pușcăriași, împreună cu iei erea și un paznic bătrân. Când iei intră în celulă, Dillinger se trage la perete. Iei nu-l vede, căci iei erea după ușe. Pușcăriașii intră în celulă, Dillinger trece pe lângă iei și-i pune lu' gardianu pistolu' în burtă. îi spune să-l ducă până la birouri, unde erea un fel dă administrație a lu' închisoare. Acolo dă pastă un tip mic și al dracu', da' Dillinger îl lovește și ia o mitralieră. Pă ăT micu îl închide în birou'lui propriu. Când iese pă coridor, hop, că în fața lui iese un pușcăriaș mare, negru ca noaptea și înalt ca muntele. Negru' ăsta erea un criminal. [...]” (p. 278-279).

Se observă că, practic, biografia este relatată în două registre scris/oral și două variante stilistice livresc/semidoct, din două surse diferite; cu toate acestea, evenimentele narate se completează, nu contrastează. Avem de-a face aici cu o transpoziție dintr-un registru într-altul, care se manifestă pur formal. Contrastul stilistic este comic, fără discuție, dar efectul rămâne, de asemenea, localizat, contextual.

Cartea abundă în astfel de artificii, menite să compenseze în fond un deficit de imaginație și de expresivitate. O intrigă simplă, destul de clar structurată, în liniile ei generale, și o scriitură ternă sunt complicate și se pretind artistice prin alternarea convențională a registrelor stilistice sau a celor lingvistice.

În aceeași măsură, contextualizarea intertextuală (seturi de informații de toate genurile) nu se definește polemic, ci solidar sau neutru față de ideologia autorilor. Neavând un rol structural polemic, acestea intră în substanța romanului ca un corp străin, simple ornamente narative. Diversele procedee intertextuale (citare, aluzie) sau hipertextuale (pasișa, și adesea forjeria, adică adoptarea conștientă și serioasă a unui stil), deși folosite în exces, nu reușesc în acest roman să creeze ambivalența discursivă și deci un efect ironic, decât, cel mult, în cazuri izolate, contextuale. Privirea autorilor este prea complice, prea atentă să deconspire orice intenție subversivă, pentru ca jocul intertextual să mai fie eficient discursiv, și demonstrează o prea acută conștiință de sine, care devine supărătoare. Iată un exemplu de dublă decodificare:

Se desprind ușor de mal; mai întâi trag puntea, o ridică pe niște scripeți nevăzuți, ascunși în pântecul vaporului, în carapacea aceea imensă pe care stă scris cu litere sigure, puternice, dure, un singur cuvânt: ALESIA. Deși nu vrea, are destul timp să se gândească ce înseamnă acest cuvânt Poate e un nume de fată care, cine știe, pășise cândva, la fel de nepăsătoare, fără să vadă nimic, fără să știe prea bine de unde vine și încotro se duce cu adevărat, pe o punte suspendată, în apele reci ale unui alt august, în urmă cu ani... Sau poate un nume de zeiță. Sau numele visat de căpitan în peregrinările prin cârciumi marinărești, printre sticle și matrozi, cotropit de aduceri aminte și păreri de rău, auzind fără voie urletele unor mateloți din nord cu bărbi roșcate și încălcite. [...] Sau poate că *Alesia* este...

CONFLICT DE COMPETENȚĂ: Alisia

Toate aceste prea efeminate efluvii o anunțară pe A. că a sosit momentul să intervină în text, să pună capăt epicului bezmetic și psihologizării (cam de două parale, în fond), pe care ea oricum nu le poate susține cu firavele-i forțe - confirmând parcă vechi teorii psihanalitice: în scris, femeile nu au acces la epos, nu au propensiuni, nici emfază de cuceritor, din clare condiționări social-politice, dar pai ales din cauza mentalității patriarhale care le ține legate de piciorul războiului de țesut, penelopic, făcându-le să urzească felurite texturi în așteptarea eroului. (în italic în orig., p. 210)

Ca și cum, în primul fragment, indicii textuali nu ar fi fost suficienți pentru a semnaliza depășirea gradului zero al scriiturii - multitudinea epitetelor ornate, metaforizarea etc. - pasișând scriitura autorilor de duzină care înțeleg astfel „scrisul frumos”, urmează un alt paragraf, atrăgând atenția, de data asta explicit, asupra distanței critice a autorilor-naratori față de acest „stil” („aceste prea efeminate efluvii”, „epic bezmetic” etc). Să remarcăm, în treacăt, că didacticismul și elitismul asumat al autorilor, ca să nu mai vorbim de disprețul manifest față de „potențialul creativ feminin”, sunt cât se poate de străine spiritului postmodern.

Din punctul nostru de vedere, romanul *Femeia în roșu* este o perfectă ilustrare a faptului că doar simpla repetiție a formulei *textuale* ironice nu garantează ironia.

Dimpotrivă, prin însăși utilizarea lor consecventă, chiar manieristă, strategiile (auto)ironice devin convenționale și deci puternic retorice. Ironia literară există acolo unde indicii săi nu sunt formali. Modul de discurs ironic (cu maximă eficiență) este fundamental ostil semnalelor textuale explicite, receptarea intenției evaluative fiind posibilă numai din context (cf. Allemann 1978:

391) . Or, preluarea nediferențiată a unui procedeu, a cărui funcție ironică este binecunoscută, m. loc să potențeze efectul ironic, dimpotrivă îl distruge. Cu alte cuvinte, simpla (re)utilizare a unor procedee instaurează o normă, prin fenomenul de epigonism pe care îl atrage⁶². Am putea chiar teoretiza (hazardat) că un procedeu resimțit o dată ironic, nu mai poate fi utilizat a doua oară cu același efect. Pentru că el devine automat un indicator nu al ironiei textuale, ci al intenției autorului de a fi ironic. Printr-o deplasare imperceptibilă de accent, autorul însuși devine ținta discursului ironic (este ridicol sau, în cel mai bun caz, fastidios). În *Femeia în roșu* neutralizarea efectului ironic se produce tocmai prin insistența cu care autorii subliniază ironia, prin indicarea ei prea ostentativă, ca să mai fie eficientă discursiv.

Ca realizare textuală⁶³, romanul ne apare hibrid, oscilând între mai multe formule, dar neasimilându-le până la capăt. Este prea didactic, ca metaroman⁶⁴; este prea formal, nereușind sinteza discursivă, ca metaficțiune.

Insistența cu care autorii, ei înșiși personaje-naratori, deconspiră toate artificiile, nu în mod voalat, ci direct, amestecul stilurilor epice și al intertextelor, dintre care unele nu își găsesc nicidecum locul - pasajele etnografice, de pildă (de ce nu, un intertext cu Războiul de Independență sau cu descoperirea Americii de către Columb?, ne

⁶² După Allemann (1978: 393), „le texte ironique id&il sera celui dont l'ironie peut être pr&suppos&e en l'absence complete de tout signal”.

⁶³ Formaliștii observaseră acest fenomen, vorbind de perioada de epigonism care urmează celei de înnoire a formulei literare. „Epigonii, repetând o perimată combinație a procedeeleor, o transformă dintr-una originală și revoluționară într-una șablonară și tradiționară și prin aceasta distrug, câteodată, pentru multă vreme, în contemporanii lor capacitatea de a simți forța estetică a acelor modele, pe care le imită [...]” (Tomașevski 1983:133). /

⁶⁴ Ne-am ferit să aducem argumente din textele teoretice ale lui Mircea Nedelciu, care ne-ar fi sprijinit spectaculos demonstrația, tocmai pentru a eluda reproșul că ne îndepărtăm astfel de ceea ce opera semnifică prin ea însăși. În prefața la *Tratament fabulatoriu*, acesta consideră, de pildă, că funcția autoreferențială în proza textualistă este de a instrui cititorul și de a fixa sensul de lectură, deci o funcție esențialmente didactică.

⁶⁴ În accepțiunea de roman (ironic) autoreferențial, construit prin procedeul *mise en abyme*.

putem întreba, pentru că efectul ar fi același) ~, episoadele și personajele care nu au niciun sens, digresiunile pe zeci de pagini fără rol în substanța narativă, toate acestea dau impresia că romanul s-ar putea mări la nesfârșit, haotic, și demonstrează cum aplicarea stereotipă a unor procedee pe o materie epică oarecare poate mima o scriitură elaborată. Or, lipsa construcției, alipirea aleatorie a unor fragmente, nu validează nicio formulă romanescă, indiferent cât de liberă și non-conformistă ar părea în teorie estetica sa și oricât de insistent ar fi invitat cititorul să participe la crearea unui sens global. Dintr-o atare construcție lipsește tocmai efectul ironic la nivel discursiv, singurul aspect care ar da coerență textului, justificând dezorganizarea narativă. Singura logică a romanului este de a oglindi narcisismul literar și teoretic al autorilor.

Textul nu este o metaficțiune autentică și nici măcar un metaroman, ci, în fond, o proză cât se poate de tradițională, perfect motivată de convențiile de verosimilitate pragmatică, pe mai multe niveluri (povestire cadru, povestire încadrată, nivel documentar), pe care se grefează parazită tot arsenalul de procedee postmoderne. *Femeia în roșu* nu parodiază proza referențială, realistă, obiectivă, cum s-ar putea crede (și cum, de altfel, s-a și înțeles), ci polemizează cu însăși formula postmodernă, pe care (involuntar) o discreditează. Acesta nu este un roman (post)modern propriu-zis, ci un *metaroman postmodern*⁶⁵, sau, în alți termeni, o parodie (în sensul clasic, de reprezentare schematică) a acestuia.

De altfel, literatura română mai are un exemplu de parodie (involuntară) reieșită din dorința teoretică de a valida o formulă romanescă. Este cazul romanului *Enigma Otiliei*. După cum se știe, George Călinescu a dorit să scrie un roman balzacian, singurul pe care îl considera potrivit stadiului de dezvoltare al literaturii române. Prin aplicarea mecanică a formulei, prin insistența cu care a dorit să explice totul, a creat însă nu un roman balzacian, ci o imitație savanta ar

⁶⁵ Adică un roman despre postmodernism, ilustrând și deconspirând tehnicile și convențiile acestuia. Acest sens mai larg al metaromanului a fost dat de Nicolae Manolescu (1983: 236) „[romanul modern] a sfârșit prin a-și asuma condiția de artefact, exhibându-și tehnicile specifice. Metaromanul înfățișează unul din aceste ultime avataruri. [...] Metaromanul înseamnă comedia literaturii”.

acestuia, un metaroman, care ar putea, *avânt la lettre*, să illustreze perfect teza studiului de față. Călinescu ne-a lăsat o capodoperă, dar nu în sensul pe care l-ar fi dorit. În cazul *Femeii în roșu*, reconsiderarea cărții drept o parodie a unui virtual roman postmodern, privit ca model ideal de practici și de convenții, ni se pare singura presuposiție critică care ar putea salva textul și i-ar da valabilitate estetică (dacă nu cumva el este doar un experiment literar ratat).

Se poate observa, pentru validarea acestei conjecturi, că orice fel de argument contrar, în favoarea unei lecturi ironice a textului, trebuie demonstrat printr-o logică circulară, tautologică: cartea este postmodernă pentru că utilizează procedee postmoderne, discursul este ironic pentru că autorii sunt (auto)ironici sau folosesc procedee ironice etc. Demersul analitic ar consta în simpla enumerare a acestor procedee. Astfel de texte, atât de evident preocupate să se autoreprezinte, să-și dezvăluie strategiile, sunt de regulă texte închise, refuzând orice interpretare diferită de cea pe care o conțin în mod explicit. Sensul lor reiese limpede, ca într-o demonstrație științifică. Cea mai bună critică a romanului este dată de autorii înșiși, care propun de fapt ilustrarea experimentală a unei idei teoretice. Numai că, adesea, presuposițiile conținute de textul însuși se răsfrâng asupra intenționalității explicite, printr-o răsturnare estetică. Caracterul mecanic evident transformă o idee înaltă, serioasă, în ilustrarea ei parodică sau caricaturală.

Receptarea acestui roman pare a revela mai degrabă ceea ce Jausse numea un comportament estetic deficitar (Jausse 1983: 295). Avangardismul artistic intră într-un cerc vicios al producției: nouitatea șocantă, distanțarea repugnantă și ambiguitatea iritantă se transformă, pentru cititorul sau contemplatorul astfel provocat, în noi obișnuințe receptive, ce-i permit, într-o fază imediat următoare, să considere identificarea inițial refuzată ca pe o sfidare ea însăși plăcută (*ibidem*). De aici, probabil, impresia favorabilă a criticii, care a confundat forma cu fondul. Romanul corespunde unui orizont de așteptare teoretic și critic. După anii '90, generația optzecistă și postmodernismul au constituit centrul de interes al preocupărilor, canonul literar suferind o deplasare semnificativă. *Femeia în roșu* satisface exact cerințele critice și estetice ale momentului. Iată de ce acest roman, care ni se

pare un experiment lingvistic pur, lipsit de conținut și dezobiectualizat (în termenii lui Jauss⁶⁶), a fost privit în termeni atât de elogioși.

2. Falsa narațiune istoriografică

O sinteză epică tipic postmodernă în care o formulă romanescă este reciclată estetic ne este dată de romanul *Tobit* de Ștefan Agopian. Hipotextul este narațiunea istorică, acțiunea cărții se desfășurându-se într-un cadru temporal și spațial bine determinat, în anul 1718, în Oltenia ocupată de austrieci. Care ar fi, pentru început, coordonatele narative ale unei povestiri istorice: fixarea strictă a dimensiunilor spațio-temporale, construirea unor perimetre geografic identificabile, raportul de cauzalitate dintre evenimente, indicarea experienței personale și ridicarea ei la o valoare simbolică, exemplară, descrierea ca indicator de verosimilitate, pretenția asumată de obiectivitate a naratorului, invocarea documentului istoric în sprijinul seriozității instanței de enunțare, tranzitivitatea limbajului.

Vom observa cum aceste convenții sunt înscrise și simultan subminate de autor.

Să examinăm *incipit-xx* acestui roman, reprezentativ pentru majoritatea strategiilor textuale:

Tobit surâse vag într-o parte și chipul său se oglindii pe armura lustruită a unuia dintre cei patru soldați care îl opriseră. Un lăncier făcu patru pași (numără Tobit) până lângă un copac de la marginea drumului și curând printre picioarele lui răscracărate Tobit putu vedea o băltoacă spumoasă și galbenă. Ceilalți trei îi scotoceau încă printre lucruri și păreau mirați, mirați și scârbiți dacă vreți, de cât de puțin avut era acest călător pe care îl jefuiau. *Se făcuse ora nouă dimineața* - Tobit știa aceasta după așezarea umbrelor, precum și după aburul fin ce se ridicase peste câmp și care, se gândi el, mai avea să le îngreuize privirea încă un *sfert din timpul ce avea să se mai scurgă până la zece*. *Un sfert de oră* am spune noi, dar timpul, mergerea lui înainte și înapoi, se făcea în *anul acela, 1718, și în țara aceea, Oltenia*, altfel. Poate fi comparat cu bucla unei sfori prost întinse. Mai putem spune că era o căldură molcuță, ce se revărsa peste lume mângându-ți mâinile și fața. Așa trebuie că simțea și Tobit, precum și cei patru. Povestindu-i chirurgului Heiler întâmplarea, Tobit va spune: „M-am oprit și atunci am văzut aburul ridicându-se peste câmp și umbra unuia dintre lăncieri lungindu-se până la picioarele mele și am știut cât e ceasul. Era nouă și era cald, dar nu foarte cald.”

⁶⁶ Jauss (1983: 296) subliniază că astfel de texte favorizează soluțiile interpretative lipsite de orice reper și direcție

Tobit nu avea nici un motiv să creadă că cei patru lăncieri îl vor omorî, iar de jefuit nu prea avea ce. Le trebui însă aproape un *sfert de ceas* ca să se convingă de asta, că nu au ce jefui, și, atunci când pâcla se ridică - privirea ți se opra acum în orizontul ca o margine de tobă bine întinsă amintind de slava lumii și de nemernicia ei ducătoare, în bucla aceea a *anului 1718* -, lăncierul fără de lance, își puse picioarele unul lângă altul și se întoarse spre ceilalți.

Spunem: Lăncierul avu trufia să urineze în fața lui Tobit și, când termină, Tobit știa că, din acele lucruri la care ținea, viața, rațiunea și onoarea, aceasta din urmă nu mai are nicio valoare în povestea care începuse să se deșire sub ochii lui. (subl. n., p. 7-8)

Debutul este clasic, *in medias res*, cititorul fiind introdus în povestire fără nicio avertizare prealabilă. Acest tip de incipit, care este totodată un *topos* formal al genului epic (este tipul de debut al *Biadei*, de pildă) antrenează simultan receptorul în acțiune, dramatizarea imediată stimulând interesul acestuia pentru desfășurarea ulterioară a evenimentelor. În mod clasic, incipitul de acest tip este urmat de o analepsă explicativă, prin care sunt furnizate cititorului informațiile despre protagoniști, despre cadrul acțiunii etc.

Revenind la fragmentul reprodus, să remarcăm în primul rând insistența asupra indiciilor temporale - ni se spune nu numai data, ci și ora exactă a desfășurării acțiunii. Totodată, sunt descrise cu precizie detaliile atmosferice ale acelei dimineți, precum și gesturile protagoniștilor. Insistența scrupuloasă cu care sunt redată aceste amănunte intră în contrast cu absența elementelor semnificative pentru indicarea resorturilor intrigii: Cine sunt protagoniștii? Ce se întâmplă? Cine povestește? Narațiunea pare a amâna furnizarea acestor informații și se dezvoltă sinuos în jurul descrierii amănunțite, excesive, a gesturilor, a faptelor, dar nu și a semnificației acestora. Cititorul, având în minte schema discursului realist clasic, așteaptă până la finalul povestirii dezvoltarea acestor motivații, discursul explicativ. Acest lucru nu se va produce nicăieri în text.

O primă strategie ironică a discursului constă în această eludare intenționată a semnificativului în favoarea factualului. Izotopiile enunțului se construiesc în direcția sublinierii unităților de sens marginale, necaracteristice și nedistinctive. Cititorul nu poate reconstrui cauzalitatea evenimentelor, deși i se sugerează că eroul acționează după un anumit plan. Această sugestie este întărită de o altă

strategie discursivă ironică, decelabilă încă din fragmentul reprodus: disimularea în presupuziții a informațiilor decisive care lipsesc. Tovarășul lui Tobit, Heiler, este introdus direct în povestire, numit ca atare, fără nicio explicație asupra raporturilor dintre cei doi. Naratorul afectează că planul general al povestirii este cunoscut cititorului, acestuia fiindu-i oferite doar amănuntele, așa cum este povestit, de regulă, un eveniment istoric atât de cunoscut, încât nu mai trebuie insistat asupra deznodământului acestuia sau asupra protagoniștilor lui. Se instituie un raport comunicativ în care naratorul nu pare a încălca maxima cantității, ci, paradoxal, pare a respecta maxima relevanței și pe cea a calității: acesta furnizează numai amănuntele solicitate aparent chiar de cititor și numai în măsura în care el însuși le cunoaște. Simularea acestei atitudini cooperative a naratorului față de receptor este o puternică marcă discursivă ironică, conferind textului unitatea structurală polemică față de discursul realist explicativ. Textul își proiectează propriul cititor, care împărtășește un univers comun de discurs cu naratorul. În acest mod, inversarea raportului semnificativ/nesemnificativ este caționată chiar de receptorul textului.

Pentru observarea acestei strategii, este extrem de relevant un episod al romanului, în care Tobit vorbește despre tatăl lui cu servitorul acestuia, Alexandru. Alexandru îi fiirnează lui Tobit doar amănuntele pe care acesta le solicită. Ambii știu deznodământul (moartea tatălui și cauza acesteia) și discută în jurul unor detalii. Cititorul însă este obligat să facă un efort pentru a reconstitui deductiv evenimentul din puținele informații oferite. Întrebările lui Tobit eludează strategic exact punctele de interes pentru cititor : de ce eroul a acționat astfel?

Fragmentul funcționează ca un metatext, atât la nivel diegetic (este o pseudoanalepsă explicativă), dar și la nivel metadiegetic, indicând un mecanism al funcționării discursului.

Alexandru îi arată lui Tobit o movilă de pământ în care era înfiptă o cruce ștersă de vreme, căzută într-o rână.

- Uite, aici e! spuse Alexandru, se opri. (Cititorul nu știe despre ce este vorba)

Că adică acolo erau îngropați cei trei, Lemuel, Seol și Toar, sub crucea aceea. [...] (Cititorul află pentru prima dată că cei trei mercenari găzduiți de tatăl lui Tobit au murit)

- Nu ai de ce să plângi, spuse Alexandru, au murit fără să-și dea seama ce se întâmplă cu ei.[...] (Se sugerează că cei trei mercenari au fost uciși)

- Trebuiau să moară, spuse Alexandru, fiindcă atunci când au venit în casa tatălui tău, ba chiar și mai devreme de asta, atunci când s-au tocmit cu Tobit [tatăl] pentru treaba pe care aveau s-o facă, incendierea unui sat, (Cititorul află scopul pentru care Tobit tatăl i-a tocmit pe mercenari), chiar de atunci, spunem, în ochii lor a sticlit pofta nu numai de a pune focul, ci și pofta de a ucide.

Iar cel ucis urma să fie Tobit, la el s-au gândit când le-a venit pofta asta [...] Tobit le-a văzut sclipirea din ochi, dar nu a spus nimic [...]. S-a prefăcut indiferent și nebănuitor, asta așteptau și cei trei. (p. 196) (Se sugerează că mercenarii l-au ucis pe Tobit, presupuziție care nu va fi confirmată ulterior).

Interacțiunile verbale din roman nu ajută la formularea unor ipoteze narrative neechivoce, replicile vehiculând presupuziții știute doar de protagoniști; extrem de frecvent, aceștia refuză comunicarea. Replicile lui Tobit, când nu se înscriu în sfera actelor directive („în curând, plecăm!", „Mâncăm aici!", „Cheamă-l pe chirurg!" etc), descurajează interlocutorul să continue discuția, deși conversația este deschisă la sugestia sa. Dacă receptorul diegetic nu pare frustrat de acest comportament verbal, cititorul este, pentru că, în absența unor mențiuni explicite în pasajele de relatare (pentru distincția relatare-reprezentare, vezi Todorov 1972: 392-394), nu poate reconstrui sensul global al lumii ficționale reprezentate. Iată câteva modalități de blocare a comunicării.

1. Acordul formal și categoric, pentru a marca încheierea discuției, și trecerea bruscă la alt subiect:

- Ce e? întrebă Tobit [...]
- E gata casa, domnule colonel [...]
- Bine că e gata! spuse Tobit. Mai ai ceva să-mi spui?
- Păi numai asta! Că e gata! Și că să veniți în ea, n-are rost să mai stați în cort dacă tot e gata.
- Stau unde-mi place! spuse Tobit. (p. 138)
- S-a oprit, spuse chirurgul [...]
- Bine că s-a oprit, spuse Tobit, dar tot cu spatele. Vreau să beau ceva! (p. 136)

- *Aseară am vorbit prostii, nu trebuie să-ți bați capul cu ele!* spuse Heiler.
- *Nici nu-mi bat!* spuse Tobit Poți să faci ce ai chef.
- *Nu fac ce vreau!* spuse Heiler. (p. 134)

2. Refuzul brutal al furnizării informațiilor:

- De ce să nu ne plătească? întrebare câțiva mai căpoși când aflară.
- *D-ai!* spuse Boza [...] (p. 119)

3. Descurajarea interlocutorului să furnizeze informația, pentru că ea este deja cunoscută sau pentru că nu interesează:

- *Ieri, spuse Tobit, colonelul...*
- *Știu, spuse plictisit consilierul Haan și căscă, n-ai venit, sper, să-mi spui asta.* (p. 71)
- *N-o să fie nici un duel!* spuse Tobit și-i înapoie paharul plin.
- *Nu la duel mă gândeam!* spuse Heiler. (p. 64)

4. Afirmația sau negația ambiguă, fără precizarea antecedentului discursiv:

Tobit îi spuse că nu trebuie să se grăbească, după ce se va gândi bine se va hotări.

- *Da!* spuse Heiler, dădu să se ridice, dar, neputând, se lăsă sprijinit de Tobit. (p.33)

5. Răspunsul nedeterminat, marcat prin utilizarea pronumelor nehotărâte:

- *Câți a mâncat din ăștia?*
- *Oricâți!* a răspuns Alexandru [...] (p. 160)
- *Care bătălii?*
- *Oricare!* spuse Tobit. (p. 152)
- *Câți bani avem?*
- *Oricâți!* (p.232)

6. Răspunsuri evazive:

- *Ce ai de gând să faci acolo?*
- *Nimici* spuse Tobit [...] (p. 146)
- *Ce vrei? îl întrebă pe Tobit [...]*

- *Nimic precis!* spuse Tobit [...] (p. 71)
- *Da* n-a zis nimic?* întrebă iar.
- *N-a zis și a zis!* (p. 155)

7. Întrebări retorice:

- *Și dacă s-a întors Staico?*
- *N-are decât să se fi întors!* [...] *Ce-ai vrea să fac?* (p. 146)

8. Schimburi de replici fără precizarea antecedentului discursiv; răspunsuri cu valoare generalizantă:

- *Înțeleg că nu sunteți surprinși!* spuse Tobit după ce se întoarse spre ei. [...]
- *Când ocupi o țară, te aștepti la orice,* spuse Haan. Tobit ridică ușor mâna, părând că vrea să se sprijine pe aer spuse:
- *Păreră mea este că la ședința de sâmbătă a consiliului să le arătați scrisoarea.*
- *Ne-am gândit și la asta,* spuse Nicolae de la Porta. (p. 60) (subl. n.)

În contrast cu lipsa explicitărilor ulterioare care să dezambiguizeze presuposițiile, naratorul supralicitează tehnica amintită, menționând el însuși nume proprii, drept personaje cu rol în desfășurarea evenimentelor: „*Când [Tobit] îi povestea Aniței Bengescu toate acestea...*” (p. 15) ni se spune la începutul cărții, fără a se specifica cine este personajul. Spre finalul romanului, ni se spune explicit și în termeni anticipativi că Anița Bengescu este o **femeie care va avea un rol important în această carte**” (p. 204), dar această afirmație discursivă nu este (nu a fost) confirmată la nivel narativ, personajul apărând episodic o singură dată, pentru a-l mitui pe Baico Avam în schimbul unei trădări. Parcursul inferențial al cititorului naiv, obișnuit cu o relație cauzală și tentat să acorde credibilitate unor intervenții directe ale naratorului, va trebui să reconstruiască ipoteza că Anița era probabil femeia iubită de Tobit și că ea îl va trăda ulterior. Or, această ipoteză, prefigurată de text, nu este nicăieri și susținută de acesta.

Iată pe scurt rezumatul acțiunilor protagonistului așa cum le prezintă naratorul Eroul este jefuit de patru lăncieri. Neavând nimic demn de luat asupra lui, soldații găsesc de cuviință să-l tortureze,

printre altele scoțându-i un ochi și târându-l legat de șaua unui cal. În tabăra austriacă, Tobit este îngrijit de chirurgul Heiler, cu care se împrietenește, apoi, pentru că află de un complot împotriva lui, cei doi părăsesc tabăra, nu înainte de a ucide ofițerii austrieci, după o petrecere la o moară plutitoare. În următorul capitol, Tobit este investit cu titlul de baron de către armata austriacă, este amestecat într-un complot politic, este finanțat cu sume imense de un cămătar, Nâbal, iar apoi pleacă la moșia sa din satul Alba. Aici angajează o trupă de mercenari albanezi ca să-i apere moșia, își construiește o casă cu o echipă de muncitori improvizați, iar apoi cuceresc mănăstirea. Cartea se termină aici, fără a se da cea mai mică motivație acestor înlănțuiri de fapte.

Cititorul este obligat să deducă un scenariu diegetic cauzal din această înșiruire factuală. Acțiunile protagoniștilor nu sunt ascunse, dar atenția care li se acordă este disproporționată în raport cu importanța lor. Toate seriile evenimentelor majore dintr-o narațiune realistă - formarea eroului, politicul, psihologicul, socialul, familia, prietenia, dragostea, trădarea, moartea - trec pe planul al doilea, fiind disimulate în presupoziii, ca niște elemente neesențiale și marginale, deja cunoscute. În schimb, evenimentele lipsite de importanță la scară istorică trec în planul întâi. În romanul lui Agopîan se instituie o răsturnare a ierarhiei axiologice realiste. Strategia ironică textuală constă în a mima acel cadru evenimential formal al narațiunii clasice, pentru a-l submina ulterior prin minimalizarea lui. Dacă acest cadru este trasat, cititorul naiv, ale cărui deprinderi de lectură naratorul le ironizează, va aștepta pe parcursul întregii narațiuni declanșarea intrigii, desfășurarea epică. Or, în acest roman nu se întâmplă nimic. Sau, mai bine zis, nimic esențial, conform unei aprecieri tradiționale. Chirurgul Heiler, perechea simbolică a lui Tobit, va citi și va bea tot timpul; la rândul său, Tobit, după ce construiește casa (construcția se termină la 1 decembrie 1718, cum precizează scrupulos naratorul), rămâne în cortul său timp de o lună, în frigul iernii, să doarmă și să citească. Stan cel Gros, unul dintre țărani angajați de Tobit, se încapățânează să construiască o moară manuală și, pe parcursul mai multor pagini, ni se redau, în registru serios, strădaniile acestuia de a măcina grâu, în noul conac, spre disperarea camarazilor lui. După ce

cuceresc mănăstirea, eroii se așază să mănânce și mai ales să bea. Toate acțiunile amintite sunt descrise în detaliu, ca și cum ar răspunde unui determinism intern. Surpriza lectorului este să constate că aceste evenimente nu pregătesc marea acțiune, intriga, ci ele însele constituie substanța romanului.

Să remarcăm locul pe care îl ocupă în economia narativă acțiunile joase, vulgare din sfera fiziologicului: mâncarea, băutura, somnul, spălarea și celelalte. Nu ni se spune nimic despre caracterul lui Tobit, dar suntem tot timpul informați că acesta mănâncă, bea, sforăie, transpiră, se scarpină. Aceste gesturi simple, prin trecerea din fundal în prim-plan capătă o funcție ceremonială, hieratică. Iată de exemplu scena în care Tobit, după lunga sa reclusiune în cort, vine la conac să se spele și să mănânce:

Tobit era rebeget rău, barba îi crescuse de o palmă și putea tot de te trăsnea, hainele începuseră să-i putrezească, lepădă totul de pe el la repezeală și comandă putina cu apă caldă și repede.

- N-avem puțină! spuse uluit Stan cel Gros, nu-i mai păsa de moară, îl privea pe Tobit, pieptul lui uriaș și pârșos, acoperit tot cu cicatrice mărunte și mari, coborî cu privirea încet și uluit, nu mai văzuse niciodată așa ceva [...] Tobit nu mai era atent la el, se despăduchea și-și încălzea carnea, din el ieșeau miroșuri acre și gălbui, începu să transpire, sudoarea se strânse în mici pârâiașe care șiroiră spre dușumea. Curând apa din cazan începu să bolborosească plăcut, albanezii o vărsară în puțină și o încropiră cu zăpadă. Tobit se vâri în puțină în care, ca niște insule, pluteau bucăți mari de gheață, apa îl fripse plăcut la pulpe. Albanezii umplură din nou cazanul și unul dintre ei îl frecă îndelung pe Tobit cu o bucată de pătură, apoi îl clătiră. Când terminară, Tobit ieși șiroind și roșu din puțină, se înfășură în cearceaf pe care îl pregătiseră și se duse lipăind la chirurg cerându-i ceva de băut. Heiler îi aduse o sticlă proaspătă, dar desfăcut[^] iar Stan cel Gros îi întinse tăcut o bucată de pâine mucețită, de când cu moaranu mai cocea pâine. Tobit luă pâinea și băutura și se așeză pe marginea patului. Își văzu unghiile mari și negre, își eliberă mâinile și cu un cuțit oferit de un albanez se apucă să și le reteze. [...]

Veniră albanezii [...], aduseră o garniță din cămară și o așezară în mijlocul odăii. Se dezbrăcară și pe urmă scoaseră din garniță came și untură, mâncară îndelung carnea aceea râncedă cu pesmeți, băură vin apoi se culcară. Tobit se sculă și împiedicându-se în cearceaf se duse la garniță, vâri mâna în ea și scoase o bucată de carne plină de untură, mușcă din ea, se întoarce mestecând și-și îndesă în gură o bucată de pâine, mestecă iar și înghiți. Aruncă restul de carne și pâinea pe jos, se șterse pe mâini de cearceaf și se întinse pe laviță cu fața în sus. (p. 144-146)

Funcțiile firești ale organismului sunt sacralizate în această descriere, halucinantă prin luciditatea consemnării detaliilor. Seriozitatea instanței narative le atribuie o transcendență rituală. Personajele capătă o dimensiune **eroica**, legendară nu prin acțiunile lor în sfera socială sau politică, ci prin însuși exercițiul firesc al satisfacerii fiziologice.

Această minimalizare a valorilor tradiționale, în contrast cu importanța acordată acțiunilor considerate triviale, consemnează o răsturnare ideologică. Dacă la nivel textual privirea naratorului este ingenuă, la nivel discursiv se insinuează contradicția dintre percepția universal acceptată și cea avansată de text. Polemica implicită a textului vizează astfel nu numai o retorică narativă, pe care o parodiază, ci și grandilocvența discursului oficial legat de cultul personalităților și de sensul elitist al istoriei ca reprezentare a faptelor majore.

Nu este singurul nivel în care sunt dezvoltate opoziții axiologice în acest roman. Să ne oprim asupra percepției lumii ficționale: obiectele sunt prezentate ca și cum ele ar fi văzute pentru întâia dată; privirea naratorului descoperă uimită lumea și o descrie cu precizia și detașarea obiectivă a străinului.

Acțiunile, lucrurile comune nu sunt desemnate, ci descrise perifrastic, ca și cum cititorul ar trebui familiarizat mai întâi cu ele. Este una din atitudinile stilistice cele mai personale la Agopian. Moartea, de pildă, nu este numită, ci reconstituită metonimic, dintr-un ansamblu de indicii semantice și reprezentări vizuale:

în urma lor, trasă numai de un singur cal, intră o sanie boierească și în sanie, sticlindu-și ochii, erau foștii ei stăpâni, boierii Cristea Fotache, Alexandru Bujoreanu și Barbu Cornia. Își țineau capetele în mâini și priveau cu nepăsare lumea. Nicola descăleca, din gură îi ieșiră șuvoaie de aburi, vorbi:

-Asta el spuse el, zăceau în zăpadă, slujitorii au rugit pesemne.

Tobit îi privi pe cei trei, apoi se duse la ei și, delicat, mișcându-și ager degetele, le cobori pleoapele peste privire, cei trei intrară în beznă de-adevăratelea acum. (subl. n., p. 229)

În această privire străină, nefamiliară, importanța relativă a faptelor nu mai este ierarhizată. Nu există în narațiune instanța morală care să le sancționeze. Tortura la care este supus Tobit, biciuirea lui

când este grav rănit, uciderea ofițerilor austrieci, moartea mercenarilor, uciderea lui Luca din ordinul lui Tobit, toate aceste acțiuni sunt prezentate ca atare, fără nicio motivație cauzală sau psihologică care să absolve eroul de gravitatea lor. Universul în care se mișcă protagoniștii este amoral și dezideologizat. Discursul este tranzitiv, preocupat de prezentarea neutră a evenimentelor, nu și de comentarea lor. Privirea naratorului înregistrează faptele, acordându-le aceeași importanță ca și detaliilor minore, ale cadrului în care ele se desfășoară. Să observăm fragmentul în care Tobit incendiază moara plutitoare, cu ofițerii austrieci adormiți după o petrecere:

Tobit nu mai ascultă. Se scoală și împiedicându-se de trupuri iese din moară, cerul este înstelat și depărtat, ușor albastrii, fiindcă e aproape dimineată, ascultă zgomotele, foșnetul apei și al frigului care se ridică odată cu noaptea. Își rupe o fâșie din haină, stă cu ea în mână și după o vreme reușește să o aprindă. Stofa arde mocnit ca și iasca amnarului, o îndeasă într-o crăpătură a pereților și suflă asupra ei până când lemnul prinde un punct roșu care se face din ce în ce mai mare, din el izbucnește din când în când o flacără ușor tremurătoare. Intră în clădirea morii, îl caută pe chirurg printre trupurile prăbușite [...], îl ia pe chirurg în spate și clătînându-se și împiedicându-se de trupurile celorlalți, îl cară afară, unde, cu un oftat, îl aruncă în apă. Se aude un plescăit și câțiva stropi poposesc pe fața lui Tobit. Din locul unde stă, chirurgul îl întrebă pe Tobit cât e ora și Tobit îi spune că e aproape dimineată. În spatele lui și aproape, moara arde repede, s-a făcut un rug uriaș și vesel. [...]. (p. 41)

Nu există nicio interogație asupra motivelor care au dus la această acțiune și, mai mult, nicio tentativă de a le explica. Faptele protagoniștilor, deși perfect plauzibile, par absurde cititorului pentru că nu sunt explicate psihologic sau cauzal. Eroii acționează în virtutea unui plan numai de ei știut, pe care cititorul nu îl va afla niciodată. Logica personajelor nu este cea a lumii reale, în care cititorul se mișcă; universul lor este guvernat de alte reguli și norme, pe care receptorul încearcă să le reconstruiască pornind de la text. Este o deosebire fundamentală de ideea tradițională de **mimesis**: autorul nu imită lumea reală în coordonatele ei, ci, dimpotrivă, receptorul încearcă să găsească logica lumii descrise. Privirea naratorului nu înregistrează gravitatea faptelor, pentru că el însuși face parte din această lume și se supune legilor ei. Lumea este stranie, crudă, fantastică, absurdă sau grotescă doar pentru cititor, care nu înțelege tăcerea din text privind suspendarea opozițiilor axiologice unanim

acceptate. Absența comentariului evaluativ este încă o marcă discursivă ironică a textului, proiectând o tulburătoare interogație asupra sistemului de norme morale care guvernează lumea reală.

Aceste aspecte au anticipat problemele legate de ambiguitatea instanței narative în romanul lui Ștefan Agopian.

Cine este naratorul din *Tobit*? Personajele au conștiința că se află într-o carte deja scrisă; lipsa lor de acțiune, tendința conștientă de a deveni victime, fatalismul lor este în legătură cu ideea anterioară că destinul le este deja fixat de o instanță superioară. Protagonistii știu că se află într-o carte, posibil chiar cartea pe care cititorul o citește. Afirmarea acestei idei nu este însă atât de clară, încât să devină retorică (ducând la identificarea autor-narator), pentru că aserțiunile sunt tot timpul infirmate și semnifică la două niveluri, atât diegetic, cât și metadiegetic. Trimiterile intertextuale, prin numele propriu, la *Cartea lui Tobit* din Vechiul Testament, nuantează interpretările. Cartea la care se referă personajele ar putea fi o metaforă a vieții, iar naratorul - instanța divină. De aici, caracterul alienant pentru cititori al acestei transgresări de nivel (metalepse), ei înșiși putând încerca sentimentul difuz al protagoniștilor de determinare și fatalism. Ideea este artistic sublimată și suficient de ambiguă pentru a nu se transforma într-o convenție autoreflexivă transparentă.

Fiindcă, îi va spune Tobit lui Heiler, totul trebuie povestit și, odată cu tine, povestea este spusă de Altul. Nenumărați Alții stau înșirați unul deasupra celuilalt atunci când se deapănă o poveste și numai unul, acela din ceruri, este singurul care știe povestea așa cum este ea. (p. 8)

Somnul îi este greu, măcinat între filele cărții din care se deapănă povestea până acolo unde ea are un capăt, moartea, (p. 23)

Iată și amestecul ambiguu al planului diegetic (al personajelor ficționale) cu cel metadiegetic (al naratorului extraficțional):

- Nu asta ai în cap, de fapt. Cât crezi că ai să poți să-1 mai păcălești pe Haan?
- Oricât! spuse Tobit. *Sunt un om liber dintr-o carte.*
- N-ai fost niciodată așa, spuse simplu Heiler.
- Poate că n-am fost, spuse Tobit.
- *Iar cartea este scrisă deja, spuse Heiler. Și ea este undeva în cer alături de toate lucrurile care au fost și vor fi pe lumea asta.* (subl. n., p. 147).

Naratorul, la rândul său, afectează a relata lucrurile cât mai exact, dar, din dorința de obiectivitate, se adresează direct cititorului, afirmând că versiunea pe care o oferă poate fi contestabilă. Faptele i-au fost relatate chiar de protagonist, iar acesta ar putea să le mistifice:

Nu putem ști dacă toate acestea sunt adevărate, știm sigur că Tobit era chior, dar nu știm nimic despre felul cum a ajuns în starea asta, dacă nu cumva își pierduse ochiul înainte de întâlnirea cu cei patru lăncieri. Și, chiar dacă am ști ceva în legătură cu ochiul lui Tobit, tot nu am putea fi siguri că ceea ce știm este chiar adevărul, fiindcă noi nu facem decât să repetăm cele spuse de Tobit, iar Tobit are tot interesul să pună o atare întâmplare, pierderea ochiului, pe seama austriecilor. Știm însă cu siguranță ceva despre meseria lui Tobit. (p. 11)

Naratorul din *Tobit* nu știe mai mult decât eroul său, deși acesta din urmă are conștiința că se află într-o carte. Romanul se termină odată cu uciderea lui Rafail, călugărul înger care citea povestea vieții lui Tobit. Acest act suicidal închide simbolic cartea, metaforă a „vieții” textuale care se termină odată cu sfârșitul lecturii. Toate referințele diegetice la instanța de enunțare sunt relative și ambigue, pentru că ele își subminează reciproc credibilitatea, iar conotațiile metafizice le complică interpretarea. Pe de altă parte, într-o notă *la Addenda* este evocat chiar autorul real. Deși nota pare a fi făcută de editor, nu există nicio convenție (de tipul manuscrisului/găsit etc.) care să informeze receptorul asupra circumstanțelor enunțării. Vocea narativă rămâne în *Tobit* incertă, în ciuda multitudinii indicilor de autoreferențialitate.

Această indeterminare afectează însăși autoritatea ficțională a discursului. Neștiind clar cine vorbește, nu se poate pune problema garantării presupuzițiilor conținute de text. Disoluția responsabilității enunțative intră în contrast ironic cu pretenția de obiectivitate a informațiilor paratextuale (notele de subsol și cele din *Addenda*). Se evidențiază și la acest nivel strategia textuală de înscriere în coordonatele (formale ale) narațiunii istorice și permanenta subminare ironică a acesteia. Prin apelul explicit la surse documentare, autorul pare interesat de fixarea riguroasă a cadrului istoric. În nota din *Addenda* este justificat acest demers:

Nescriind un roman istoric, mare parte din materialul consultat, mai ales în vederea creării unei atmosfere, nu și-a găsit locul în economia cărții. Totodată,

dezvoltarea unor pasaje ar fi încărcat inutil structura epică și autorul a renunțat la ele. [...] (p.236).

Amestecarea borgesiană a surselor reale (sunt trimiteri la istorici cunoscuți ca Șerban Papacostea, N. Iorga, la revista *Magazin istoric* etc.) și a celor inventate (Nicolae Iorga este autorul unor *Contribuții istorice minore*, editate la Vălenii de Munte în 1918 [sic!]), precum și a documentarului cu ficționalul (trimiteri la alte romane ale lui Agopian, se dau în note variante ale povestirii sau fragmente de discurs explicativ, personajul ficțional Tobit este atestat în scrierile istoricilor ca persoană reală) contrazice însă ideea de obiectivitate și indică la nivel discursiv contestarea ironică a autorității paratextului. Autorul pare simultan a dori să reproducă particularitățile istorice ale epocii descrise, dar, totodată, prin irelevanța documentelor invocate pentru reprezentarea istorică propusă, infirmă această aserțiune. Notele dau fie informații istorice, dar fără legătură cu diegeza, fie informații lipsite de importanță în cauzalitatea evenimentelor, cum ar fi cea în care ni se precizează de unde a primit Tobit ceasul furat de lăncieri, fie explică cine este cutare personaj istoric. Pe de altă parte, naratorul este, în mod evident, nepreocupat să reconstruiască istoric o epocă. Nu există reconstituire documentară: a perimetrelor geografice etc, a arhitecturii sau a vestimentației, încercarea de a recrea limbajul epocii etc. Spațiul și timpul, deși evocate insistent - ni se amintește mereu anul și locul în care se petrece acțiunea - nu sunt legate de un cadru istoric determinat. Dimpotrivă, coordonatele sunt flexibile, amintind de indeterminarea spațială și temporală a mitului. Apelul la documentar nu merge în sensul sublinierii autorității lui (ca în proza realistă), ci servește, din contră, contestării legitimității acestuia privind reprezentarea trecutului. Recursul la paratekst ironizează aici tendința receptorului de a citi literatura ca document istoric și problematizează chiar posibilitatea noastră de a cunoaște trecutul prin intermediul surselor documentare (vezi Hutcheon 1997: 89).

Strategiile enumerate sunt credem suficiente pentru evidențierea caracterului tipic postmodern al romanului lui Ștefan Agopian. Subminarea modelului realist-explicativ nu transformă narațiunea într-o parodie clasică, pentru că anularea funcției tradiționale a convențiilor narrative preluate este urmată de investirea lor cu o nouă valoare estetică. Cu alte cuvinte, indicarea limitelor hipotextului nu se reduce

la un joc formal, fără să antreneze alte semnificații estetice sau ideologice. Se instituie astfel transcendența, și nu transparența convențiilor. Polemica avansată se consumă în plan artistic, fiind decelabilă la nivelul contradicțiilor textuale. Nu avem aici de-a face cu o deriziune, ci cu distanța ironică a metaficțiunii postmoderne, care problematizează reprezentările trecutului. Oscilația savantă între asumarea/respingerea structurilor tradiționale (retorice sau mentale), fără ca jocul să fie vreodată dezvăluit până la capăt, sublimarea artistică a problematicii indică forța estetică a romanului lui Ștefan Agopian, fără îndoială, o capodoperă.

3, Narațiunea palimpsest

Invitația de a citi *Nostalgia* de Mircea Cărtărescu drept un roman contrazice percepția generică a cititorului, căci narațiunile care alcătuiesc textul prezintă la prima vedere deosebiri structurale, făcând dificilă o abordare unitară. Deși contradicția amintită poate fi interpretată ca un prim semnal al ironiei, rareori cercetătorii au amintit acest termen ca atribut definitoriu al romanului lui Mircea Cărtărescu. Ignorarea sau, pur și simplu, nesesizarea componentei ironice a textului este, după opinia noastră, consecința faptului că, deși studiile critice nu contestă apartenența generică a textului la categoria sub care acesta se recomandă, demersul interpretativ procedează consecvent la o analiză separată a „secvențelor narrative” din roman și identifică ironia doar în fragmente mici, contextual. Cum nu credem că această marcă este singulară și izolată sau mai ales întâmplătoare, în cazul unui autor care își dozează cu maximă eficiență efectele literare, vom încerca să punem în evidență elementele de ansamblu care permit interpretarea textului drept unul ironic.

3*1. Discursul persuasiv

Complexitatea acestui text ne impune o separare convențională între nivelul discursului (al modului de narare) și cel al povestirii (evenimentele narate). La nivelul *histoire*, narațiunea este așadar divergentă, existând nuclee epice distincte, cu naratori și protagoniști independenți. Să menționăm, pentru început, o trăsătură comună a lor,

și anume predispoziția de a povesti. În acest roman nu există reprezentare, ci doar relatarea⁶⁷ evenimentelor prin intermediul unui narator homodiegetic sau heterodiegetic. Mai mult, chiar acolo unde există personaje, acestea tind să preia rolul de naratori. În *REM* (singura dintre povestiri unde un narator heterodiegetic introduce doi protagoniști), eroii (Nana și Vali) nu dialoghează propriu-zis, ci (își) povestesc, deci dezvoltă fiecare un discurs monologic. Practic, nu există în roman interacțiune verbală, ci doar mai multe voci care relatează ceva, iar acestea pot aparține fie naratorilor, fie personajelor. Aceste voci distincte sunt alternate - o voce preia povestirea din punctul în care cealaltă a abandonat-o (definitiv sau temporar), fără a se suprapune propriu-zis și fără a crea contraste ideologice la nivel diegetic. Acțiunea este redată prin intermediul unei conștiințe care o reflectă și care ne prezintă o versiune personalizată, subiectivă. Mărcile comentariului evaluativ sunt, în consecință, puternic reliefate, indiferent de tipul narațiunii (homodiegetică sau heterodiegetică). Se observă însă că multiplicarea vocii narative nu atrage după sine și multiplicarea perspectivei *lingvistice* asupra obiectului. Sub raport stilistic, limbajul romanului relevă prezența nemijlocită a aceluiași idiolect, exersat în diverse variante retorice (ne referim la retorica adresării). Se remarcă un tip de expresivitate formală, puternic personalizată și care este dată îndeosebi de predilecția pentru epitetul ornant, dar neconvențional, exploatarea tuturor registrelor lexicale, metaforizarea, evocarea explicită și manieristă a intertextelor, recurența unor teme (nostalgia, iubirea) și a unor motive (păianjenul, himera). Selectăm aproape la întâmplare:

Filtre mohorâte împrăstiau o lumină morbidă, de faclă de se, amestecată cu valurile de fum albăstrui, ca al trabucurilor de altădată, dar acum parfumat cu mosc și trezind un sentiment delicat, nostalgic (*Ruletisîui*, p. 23). Pur și simplu, am conchis noi, ascuțitorile crescuseră acolo, se desfăcuseră ca o mirifică inflorescență a copacului, așa cum cactușii sau trestia de bambus înfloresc o dată la un veac (*Mendebilul*, p. 40-41). Stăteam în pat cu ochii deschiși și priveam prin fereastră norii minunați, rostogolindu-se strălucitori, capricioși, pe cerul verii (*Mendebilul*, p. 42).

⁶⁷ Distincția relatare-reprezentare a lui Todorov (1972: 392-394) apare la Genette (1983: 13) drept dihotomia diegesis (povestire pură, fără dialog) - mimesis (reprezentare dramatică).

Acea pădure, cu magia ei, cu ataraxia vegetației nesfârșite, cu miile de forme ale trunchiurilor, rădăcinilor, putregaiului, cu bolțile rarefiate, cu dărele de lumină căzând printre frunzele transparente, este unul dintre locurile cele mai fermecătoare în care am fost vreodată (*Gemenii*, p. 85). La vreo sută cincizeci de metri de unde se sfârșea strada și începea câmpul, se înălța, chiar în mijlocul arăturilor, la prima vedere cu totul izolat și inaccesibil, un fel de foișor melancolic și bizar, o casă excentrică, stacojie, construită înainte de război pentru cine știe ce proprietar insomniac (*REM*, p. 207). În primele zile ale primăverii, arhitectul relua cu obstinație, monoton dar atrăgător, același șir de note în tregi, crescând parcă una din alta și transmițând o stare ciudată de ataraxie (*Arhitectul*, p. 319).

Însăși juxtapunerea fragmentelor din „povestiri” diferite indică unitatea expresivă a limbajului, care trădează o unică subiectivitate reflectoare. Stilul este nu atât unul romanesc, cât unul poetic, prin atenta aplecare asupra obiectului și prin caracterul său monologic. Deși acest discurs unic este alterat în câteva rânduri de contaminarea intertextuală (asupra acestui aspect vom reveni ulterior), esența sa este perfect recognoscibilă pe parcursul textului și decelabilă de influențele exterioare⁶⁸. Multiplicarea naratorilor nu creează plurilingvismul, ci, dimpotrivă, toate narațiunile din acest roman converg spre o singură voce, cu un limbaj unic. Invers decât în romanul tradițional unde romancierul se străduia să-și adapteze limbajul în funcție de personaj, aici (toate) vocile romanului tind să se confunde. Diversificarea instanțelor de enunțare se dovedește a fi pur formală, opunându-se unității imanente a discursului, asemănător discursului poetic. În

Vezi Bahtin (1982: 141-143): „Universul poeziei, oricâte contradicții și conflicte irezolvabile ar releva în el poetul, este întotdeauna luminat de un discurs unic, incontestabil. Contradicțiile, conflictele și îndoielile rămân în obiect, în gânduri și emoții, pe scurt, în material, dar nu trec în limbaj. [...] Răspunderea egală și directă pentru limbajul întregii opere ca *limbaj propriu*, solidaritatea deplină cu fiecare element al său, cu fiecare ton și nuanță este cerința fundamentală a stilului poetic. [...] Aceasta nu înseamnă, desigur, că diversitatea limbajelor sau chiar limbile străine nu pot să intre în opera poetică. [...] Dar aici plurilingvismul este obiectivat, este în esență arătat ca *lucru*, nu stă în *același* plan cu limbajul real al operei: este gestul reprezentat al personajului, dar nu cuvântul care reprezintă. Elementele plurilingvismului nu intră aici cu drepturile unui alt limbaj, care aduce punctele sale de vedere speciale, în care se poate spune ceva ce nu se poate spune în limbajul propriu, ci cu drepturile lucrului reprezentat. Despre ceva străin, poetul vorbește tot în limbajul propriu. Pentru prezentarea unei lumi străine, el nu recurge niciodată la limbajul altuia, ca mai adecvat acestei lumi.” (în italic în orig.)

Nostalgia există, de fapt, un narator (povestitor) unic⁶⁹, care își schimbă măștile (și în câteva rânduri afirmă explicit, cu ironie, acest lucru), ca un actor jucând mai multe roluri, dar fără a-și schimba registrul interpretativ, mijloacele de expresie. Nu putem vorbi deci despre o multiplicare a instanțelor narative, ci mai degrabă despre un polimorfism auctorial. Așa cum în *Gemenii* naratorul Andrei este naratorul Gina, naratorul din *REM nu* este fundamental diferit de cel din *Mendebilul* sau *Ruletistul*. În *Arhitectul*, singura dintre secvențele epice unde naratorul este exclusiv heterodiegetic, amprenta stilistică a narațiunii este identică cu a precedentelor relatări.

Nostalgia este de fapt un lung poem în proză, în care naratorii (înțelegând aici deopotrivă personajele-povestitori) exprimă fațete ale aceluiși eu. Spunem poem, pentru că reflectarea lumii nu este una obiectivă, ci, așa cum am văzut, una manifest artistică, estetizantă. În această viziune subiectivizată asupra lumii consistă atât forța, cât și limitele po(i)eticii lui Mircea Cărtărescu, lucru de care scriitorul însuși este perfect conștient. Contradicția structurală - multiplicarea vocilor/unitatea percepției - este întărită de o serie de indici care contrazic ideea unei scriituri naive. Neputând să se obiectiveze propriu-zis prin limbaj, adică să-și adapteze viziunea poetică la discursul romanesc, esențialmente plurilingv, vocea auctorială își subliniază ironic propriul eșec printr-o sofisticare formală, manieristă. Caracterul unitar, liric, al discursului este subminat de ampla desfășurare de procedee retorice (de la retorica narativă - multiplicarea naratorilor, transgresarea planurilor narative - la retorica adresării - patetic-implicată, ironică sau impersonală). Lirismul autentic nu este niciodată demonstrativ. El se afirmă direct, fără ostentație. Constă în spunere, exclamație, nu în elocință.

⁶⁹ Considerațiile lui Joseph Francese (1997: 58), despre scriitura lui John Barth par aplicabile și în cazul nostru «The splitting of the authorial consciousness [...] does not undetermine the narrator's authority but in fact reaffirms it. Moreover, the narrating / is itself divided into several „internalized” monologic counter-parts, the alter egos and „counterselves” who „guide” him through the text, creating a polyphonic effect that in truth is composed of a single voice. The reunion of the „penman” and the immanent narrator - and reestablishment of the unified consciousness - is effected in the *temps retrouvé* of the narration when absence (memory) becomes presence (text) and life transpires on the point of pen.» (în italic în orig.)

Discursivitatea distruge esența poetică a mesajului. Este exact ceea ce face textul. Afirmă un Eu subiectiv, poetic, pentru a-l discredita ulterior prin elocvență. Ambiguitatea textului constă în amestecul surprinzător de lirism și de convenționalitate literară, până la confuzia dintre aceste două componente. Rezultatul este că enunțul poate fi în orice moment suspectat de nesinceritate tocmai prin insistența asupra mijloacelor de persuasiune. Ironia reiese din disimularea instanței unice de enunțare, clar afirmată la nivelul percepției, în mai multe voci autoreflexive, elocvent-patetice și tendențioase.

Dictate de logica argumentativă, aceste considerații preliminare anticipează, într-o oarecare măsură, însăși concluzia studiului. În cele ce urmează, vom încerca să probăm aserțiunile de mai sus, analizând interacțiunile dintre cele două componente (lirică și retorică) ale textului.

Să observăm, pentru început, care sunt naratorii în *Nostalgia*

	RULETISTUL	MENDEBILUL	GEMENII A Narator* Heterodiegetic	REM A Narator Homodiegetică erou	ARHITECTUL
Nivel fictiional	Narator Homodiegetică erou	Narator Homodiegetică erou		B. Narator Homodiegetic =erou(Vali) C. Narator Homodiegetic =erou (Nana) D. Narator Homodiegetic =erou(E.gorî)	Narator Heterodiegetic
Nivel meta- fictiional	Narator imanent				
Nivel extra- fictiional	Autor^arator=Personaj (scriitorul din REM)				

Schema de mai sus are mai mult un rol descriptiv, decât euristic, odată acceptată premisa multiplicării pur retorice a

naratorilor. Căutarea unor corespondențe, a unei logici interne, în această alternanță a vocilor se dovedește, la capătul analizei, doar o capcană. Succesiunea naratorilor putea fi alta, fără ca efectul general să fie alterat. Importantă este ambiguitatea instanței narative unice prin dubla transgresare de nivel operată. Naratori extraficționali sunt personaje (personajul din *REM din* fața mașinii de scris pare a fi chiar autorul, evocat în metapovestirea Nanei, ea însăși personaj în relatarea naratorului-păianjen), iar personajele sunt autorii povestirilor (în *REM*, naratorul prim - păianjenul - îi atribuie lui Vali, unul dintre personajele sale, paternitatea secvenței *Ruletistul*). În acest roman, prin metalepsă se instituie caracterul circular al transferului de semnificație între nivelurile narative/Autorul, naratorul, personaje-scriitori/povestitori își dispută în egală măsură paternitatea textului, în ansamblul său. Dacă nicio afirmație explicită nu favorizează stabilirea vreunei ierarhii, în schimb se confirmă discursiv ipoteza instanței unice de enunțare, evidențiată intuitiv prin unitatea percepției asupra lumii ficționale.

Această intersecție a nivelurilor narative constituie una dintre premisele interpretării ironice a *Nostalgiei*, și ea nu a fost sesizată pentru că multiplicarea vocilor de la nivel diegetic (care, cum am spus, nu creează contraste discursive sau ideologice, fiind pur formală) nu a fost pusă în relație cu ambiguitatea instanței unice de enunțare de la nivel metadiscursiv. Bineînțeles, atât relativizarea vocii narative, cât și metalepsă au fost remarcate, subliniindu-se originalitatea lor (vezi Mușat 1998, 2002; Bodiș 2000; Oțoiu 2000), însă au fost tratate (corect, de altfel) ca procedee de sine stătătoare. Or, în acest caz, nu era reflectată decât utilizarea lor pur retorică, fără a se sesiza interacțiunea lor cu celelalte componente ale textului.

Ambiguitatea planurilor reflectă violarea maximei calității (vezi Grice 1975) sau, în termenii lui Searle (1979), a condiției de sinceritate pe care o presupune pactul de comunicare dintre narator (oricare ar fi el) și naratar. În contrast (auto)ironic cu denunțul explicit al literarității (punerea în abis), retorica naratorilor ficționali se dezvoltă independent, în tentativa de a stabili contractul de lectură cu naratarul după toate regulile clasice. Să analizăm mai de aproape

interacțiunea dintre discursul naratorilor ficționali și cel al naratorului immanent.

La nivel diegetic, discursul actualizează patetismul specific narațiunilor de tip confesiv, evidențiat cu precădere în *Gemenii*, *REM*, sau de tip apologetic (*Ruletistul*, *Mendebilul*, *Arhitectul*). Discursul patetic în cele două variante ale sale - patetismul eroic și cel sentimental - instaurează o premisă fundamentală, prin însăși retorica sa - aceea a adevărului sau a sincerității emitentului. La originea sa, patetismul este legat de genuri autoritare - predica, hagiografia, discursul juridic - și de aceea este asociat cu seriozitatea, dar și cu convenționalitatea, înțeleasă ca respectare și susținere a unui sistem de norme, prin intermediul cărora emitentul caută să-și valideze afirmațiile. În *Nostalgia*, textul mimează perfect retorica discursului patetic, și, lucru demn de luat în considerație, reușește să ne convingă. În schimb, vocea de la al doilea nivel, extradiegetic (reamintim, ea însăși ficționalizată), suspendă presupuzițiile privind sinceritatea și autenticitatea relatărilor, pentru că enunțatorul lor se dovedește a fi doar o mască prin care un alt locutor, a cărui identitate rămâne incertă, își disimulează intențiile comunicative. Dacă în *Nostalgia* discursul patetic reclamă un Eu care se recomandă, o exhibare a mărcilor subiectivității, textul refuză simultan identificarea precisă a acestei instanțe de enunțare. La nivel diegetic, receptorul este persuadat printr-o serie de mijloace de seducție să accepte iluzia referențială instituită de narator, însă la cel metadiegetic i se atrage atenția că acest discurs este unul mediat, exprimând o intenționalitate de gradul al doilea, pe scurt unul *literaturizat*. Nu întâmplător naratorii homodiegetici sunt „indivizi literari”, scriitori, prezentați ca atare. Revenirea insistentă la procedeul naratorului dramatizat (cf. Booth 1976) are rolul unui semnal ironic⁷⁰, atât prin falsitatea intrinsecă a adresării patetice în roman⁷¹, cât și prin ambiguitatea instanței de enunțare, care suspendă condiția de sinceritate. De altfel, mărcile

Booth (1976: 263-298) pune în evidență recurența procedurii naratorului dramatizat în romane ironice ca *Jacques Fatalistul*, *Tristram Shanay* etc.

⁷¹ Vezi Bahtin (1982: 268) „Cine vorbește și în ce împrejurări vorbește - iată sensul autentic al discursului. Orice semnificație directă și expresivitate directă sunt false, mai cu seamă cele patetice.”

adresării patetice, care funcționează ca indicatori de literaritate,^{7*} sunt subminate și prin contrapunerea lor altor tipuri de adresare.

În *Ruletistul Mendebilul, Gemenii* discursul naratorilor dramatizați reproduce retorica artistului romantic „de geniu”, dornic să-și seducă publicul, dar care, totodată, disimulează strategic această tentativă. Naratorii din *Nostalgia* dezvoltă ceea ce Rene Girard numește dialectica chemării⁷³, actualizând mitul solitudinii romantice, sublimă, disprețuitoare sau ironică. Naratorul se adresează direct cititorului său ori unui alter nedefinit printr-o (anti)chemare:

^{7*} «Mais trop apparaît dans son discours par un ton, par des intrusions modalisantes, par des digressions incohérentes, par des rectifications perpendiculaires, par des signaux de distancion, par des évaluations subjectives, risque donc, pour un auteur réaliste, de trop afficher son texte comme „littéraire”, comme une „construction”, et donc de compromettre l’adhésion de son lecteur à un texte adhérent lui-même au réel et faisant semblant de s’effacer de façon transparente devant ce même réel» (Hamon 1996: 60-61).

⁷³ «Această dialectică a chemării, tăgăduită în măsura în care este chemare, o regăsim în literatura contemporană. A scrie și mai ales a publica o lucrare înseamnă o chemare adresată publicului, înseamnă a înlătura, printr-un gest unilateral, relația de nepăsare între *Eu* și *Alții*. Nimic nu poate umili mai mult mândria subterană ca această inițiativă. Aristocratul de altădată „adulmeca” de pe atunci în cariera literelor ceva grosolan și înjositor cu care mândria sa se acomoda destul de greu. Doamna de La Fayette făcea să i se publice opera sa de către Segrais. Ducele de La Rochefoucauld își lăsa poate să i se fure opera de către unul din valeții lui. Gloria puțin burgheză a artistului revenea acestor scriitori nobili fără ca ei să fi făcut nimic pentru a o solicita.

Departa de a dispărea odată cu revoluția, acest punct de onoare literar devine încă mai evident în epoca burgheză. Începând cu Paul Valéry nu se devine om de seamă decât împotriva propriei voințe. [...]

Scriitorul proletarizat al epocii noastre nu dispune nici de prieteni influenți, nici de valet de cameră. El este obligat să se servească singur. Conținutul real al lucrărilor sale va fi deci integral consacrat tăgăduirii sensului formal al conținutului. [...] Scriitorul lansează o anti-chemare publicului sub formă de anti-poezie, anti-roman sau anti-teatru. Se scrie pentru a dovedi cititorului că puțin îi pasă de adeziunea lui. Vrem să-l facem pe *Altul* să aprecieze calitatea rară, inefabilă și nouă a disprețului ce-i purtăm. [...]

[Scriitorul] Nu spune adevărul. Scriitorul vorbește la fel, pentru a ne seduce ca în trecut. Pândește mereu în ochii noștri admirația pe care ne-o stârnește talentul lui. Face totul - s-ar zice - pentru a fi disprețuit. Fără îndoială, dar o face pentru că nu mai poate să ne lingusească fățiș. Mai întâi trebuie să se convingă de faptul că nu caută să ne măgulească. Deci ne va *măguli negativ*, la modul pasionaților dostoevskiieni.» (Girard 1972:268-269, în italic în orig.).

Ruletistul:

Notez aici (Pentru ce?) aceste versuri din Eliot. În orice caz nu ca posibil motto pentru una din cărțile mele, pentru că n-am să mai scriu niciodată nimic. Iar dacă totuși scriu rândurile astea, nu le consider nici pe departe literatură. Am scris destulă literatură, vreme de vreo șaizeci de ani nu am făcut decât asta, dar să-mi îngădui acum, la sfârșitul sfârșitului, un moment de luciditate: tot ce am scris după vârsta de treizeci de ani nu a fost decât o penibilă impostură, (p. 7)

După ce voi muri, cavoul meu, ungherul meu, va continua să plutească în ceața neagră și solidă, ducând niciunde foile astea să le citească nimeni, (p. 8)

Mendebilul:

Sunt, după cum știți, un prozator de ocazie. Nu scriu decât pentru voi, dragi prieteni, și pentru mine. Meseria mea adevărată e anostă, dar mie îmi place și îi cunosc foarte bine trucurile. Trucurile scrisului însă mă lasă rece (p. 34)

Nu mă hotărâsc ce să fac cu textul ăsta. Nu vreau să-l arunc, dar nici nu vreau să mai dau de el. (p. 67)

Gemenii:

După o noapte cu somn agitat, o gânganie îngrozitoare se trezi transformată în autorul acestor rânduri”. Cam așa aș începe, răsturnând fraza de început a *Metamorfozei* lui Kafka, povestea pe care m-am gândit să o scriu aici, dacă aș vrea să o public, (p. 77)

Foile astea, adunate vraf pe noptieră, sunt un eșec mai mare decât ceea ce povestesc. Chiar în seara asta le voi arde, am decis să nu le mai las medicului și nimănui altcuiva [...]. De ce mai scriu și rândurile astea, dacă tot știu acum că voi distruge totul? (p. 170)

Acestei atitudini romantice de invocare a publicului îi răspunde ironic vocea naratorului din *REM* (personificat parodic de un păianjen-martor care, în intervențiile directe, se scuză cu falsă inocență de imperfecțiunea descrierii, afectând simultaneitatea actului narației cu cel al acțiunii), evident nepreocupat de o seducție prealabilă a cititorului (de câteva ori îl persiflează).

Mă uit mai bine, ca să v-o pot descrie, (p. 177)

Nu stă nici o clipă locului, altfel descrierea mi-ar fi ieșit mai bine. Cred că esențialul l-am spus. (p. 178)

Mi se pare neinteresant, de altfel sunt și în criză de timp, așa că părăsesc garsoniera [...] etc. (p. 179)

Dacă cititorul (naiv) este tentat a se solidariza spontan cu discursul patetic-implicat și a-l privi cu suspiciune pe cel „obiectiv”,

venit din perspectiva unui narator necredibil (păianjenul), q^ntrastul dintre cele două atitudini auctoriale pune sub semnul îndoielii sinceritatea vocilor narative în ansamblul lor. Este un mod tacit de a denunța ironic posibilitatea oricărui tip de enunț de a reflecta credibil realitatea, precum și caracterul factice al contractului de lectură dintre narator-cititor. În plus, în *Arhitectul*, narațiunea debutează abrupt, în spirit realist-obiectiv, ca și cum vocea auctorială ar renunța la orice tentativă de a convinge direct receptorul.

Nostalgia se raportează antinomic la două perspective diferite de abordare a romanului (cea implicată și cea obiectivă), fără a acorda întâietate uneia dintre ele. Discursurile coexistă și se discreditează/se pun în valoare reciproc, fără ca unul dintre ele să fie dominant.

Polemica romanului nu se desfășoară în plan ficțional, unde perspectiva narativă este, pe secvențe mici, unică și nu generează ciocniri ideologice, ci în plan metaficțional, cel al poeziei, referindu-se la modul de enunțare. Nu adevărul ontologic, relația cu viața, îl preocupă pe scriitor, ci transpunerea scriptică a acesteia. Care este modul de relatare a evenimentelor cel mai credibil pentru cititor este problema pe care o ridică *Nostalgia*. Inventariind o bună parte dintre ele, textul în discuție se raportează polemic atât la tipul de narațiune homodiegetic, cât și la cel heterodiegetic, și acestea cu variantele lor: narator homodiegetic diferit de personaj, narator autodiegetic, narator heterodiegetic dramatizat sau narator heterodiegetic obiectiv, behaviorist și altele —, ignorând deliberat dezbateră critică și ideologică pe marginea acestora și fără a eșua în capcanele discursului teoretic. Alternarea modurilor de enunțare ne indică predispoziția ludică și ironică a naratorului imanent de a-și manifesta versatilitatea literară, de a utiliza maniere diferite, fără a afecta aspectul reprezentational al povestirii. Seducția instaurată de codul monolingv este suficient de puternică pentru a contracara aceste alternări de registru.

Discursului naratorilor ficționali din *Nostalgia*, din care am citat câteva secvențe, este interesant și sub alte aspecte. Analizând semnalele textuale ale ironiei literare, Philippe Hamon subliniază locul privilegiat pe care îl deține preteriția printre celelate figuri retorice (Hamon 1996: 88). Negația și preteriția induc întotdeauna, în

orice ficțiune, efecte de bruijă enunțiativ având valoarea unui semnal, adesea a unui semnal intertextual, așadar distanța unui text față de alt text (mai mult sau mai puțin indicibil). Preteriția este un contract (negativ) de scriitură-lectură între autor și cititor, a cărui respectare poate fi verificată de acesta din urmă. A promite, de exemplu, că nu vei descrie un lucru și a-l descrie totuși reprezintă o formă evidentă de eșec al unui program (*ibidem*, p. 90). Discursul naratorilor-scriitori din *Ruletistul, Mendebilul, Gemenii* se dezvoltă după structura preteriției, negarea vizând constant mizele artistice ale povestirii pe care aceștia o vor prezenta. Sigur, atribuirea unui sens explicit ironic preteriției de la acest nivel trebuie făcută cu prudență. Dar nu putem să nu observăm că naratorii fac exact ceea ce afirmă că nu vor să facă, subminându-și credibilitatea față de naratarul lor. De altfel, chiar utilizarea amplului discurs de motivare, cu dese trimiteri intertextuale explicite, indică ostentativ convenționalitatea literară, dorința de „literaturizare”. Or, pornind de la această primă încălcare a contractului comunicativ, nimic nu mai garantează valabilitatea sau autenticitatea relatării lor. Prin suspendarea condiției de sinceritate, povestirea devine incredibilă, în aceeași măsură în care este și incredibilă {lucrul povestite sunt extraordinare, neobișnuite}. „Trucurile scrisului mă lasă rece” (*Mendebilul*, p. 33), afirmă unul dintre naratori, sau „Grice tertip, orice întorsătură sau automatism stilistic care aduce cât de cât a proză mă deprimă, mă îngreșează” (*Ruletistul*, p. 11), susține altul, însă aceste aserțiuni, sincere poate la nivel diegetic, nu pot fi decât ironice la nivel macrodiscursiv, într-un text care excelează prin expresivitatea sa formală și prin manevrarea abilă a convențiilor narative. Preteriția este un indicator global al textului, exprimând contrastul dintre intenția explicit formulată și nerealizarea acesteia. Ea este un semnal discret, dar eficace dat receptorului de a nu-și transfera simpatetic trăirile eroilor, pentru că acestea pot fi doar reflexul artei. De altfel, preteriția este dublată de palinodie (retractare): la finalul relatării, naratorul fie își neagă paternitatea asupra acesteia (în *Mendebilul*), fie își neagă intenția de a le publica (*Gemenii*), fie, în sfârșit, își manifestă incertitudinea asupra valabilității lor estetice (*Ruletistul*).

Prin convenționalitatea lor puternic literară, procedeele pe care le-am indicat funcționează ca indicatori ai dedublării (auto)ironice a enunțului. Lirismul imanent al textului intră în contradicție cu retorica naratorilor diegetici (în sensul clasic al termenului, anteciceronian, de discurs persuasiv). Or, un discurs care are drept scop să convingă receptorul cu orice preț pune între paranteze adevărul, sinceritatea emitentului, importante pentru el fiind mijloacele de persuasiune. Discursul nu mai este unul direct, referentul lui nu mai este viața, ci ipostaza literaturizată a acesteia. Este un discurs de gradul al doilea, care mimează formule literare diverse, la nivel micro- sau macrotextual.

În *Nostalgia*, nu în identificarea semnalelor ironice constă dificultatea analitică, ci în sesizarea unei relații logice între ele, în ierahizarea și sistematizarea acestora, dată fiind atât varietatea, cât și distribuția lor la toate nivelurile textuale. Pe lângă frecvența derutantă a semnalelor ironice, funcționarea lor merge întotdeauna în dublu sens. Ele deconstruiesc, în aceeași măsură în care instaurează. La Mircea Cărtărescu, discursul (auto)ironic este foarte aproape de varianta sa teoretic perfectă, adică un discurs peceput ca duplicitar, dar a cărui ambivalență este imposibil de susținut categoric, pentru că granița dintre sinceritate și convenționalitate, dintre sentimentul autentic și expresia lui literaturizată, nu este niciodată clar marcată. Să luăm de exemplu o frază din *REM*, care aparține naratorului-păianjen:

Firișoare aurii de barbă și mustață abia dacă reușesc să-i înăsprească fața copilăroasă. *Cruzimea pe care linia gurii și a bărbiei o arată nu este însă una răutăcioasă, ci întunecată, melancolică Ceva te face să crezi că, dacă ar putea să scoată dintr-o casă incendiată fie un copil în scutece, fie o pictură de Giorgione, ar scoate fără să șovăie pictura. S-ar putea ca în realitate să nu fie însă decât un puști cam spălăcit și deabusolat [...]*" (subl. n., p. 180)

Cui aparține această tenebroasă frază? Ea pare mai degrabă o citare ironică a unei caracterizări de tip romantic, dar pe care discursul o preia și o integrează fără niciun semnal prealabil.

Sigur, aceste tușe retorice sunt mai îngroșate în unele părți și mai slabe în altele. Incertitudinea ironică se menține însă de-a lungul întregului text pentru că afectarea enunțului nu atrage după sine negarea adevărului acestuia, ci doar problematizarea lui. Nu se poate

ști dacă autorul este nesincer prin emfază și teatralitate, sau, dimpotrivă, își maschează strategic sinceritatea în spatele convenției. De aceea nu este deloc surprinzător să descoperi, sub faldurile opace ale retorismului, luciditatea cu care autorul își enunță (indirect, prin intermediul unui narator) propria metodă:

Dar ce poate face un om care a scris toată viața literatură? Cum poate ieși din arcanele stilului? Cum, cu ce instrumente, poți așterne pe-o pagină o mărturie pură, eliberată din carcerele convenției artistice? Să mă adun și să am curajul să recunosc: în niciun fel. Am știut asta de la început, dar, în viclenia mea de animal încolțit, am ascuns jocul meu, miza mea, pariul meu, de privirile tale. Pentru că, în cele din urmă, am mizat tot pe literatură. Am folosit, în raționamentul meu masochist, pascalian, tocmai ceea ce părea că-mi stă împotriva. [...] (subl. n., p. 26-27)

Mimetismul retoric și reprezentational pe care îl practică cu extremă virtuozitate autorul a împiedicat pe mulți dintre exegeți să vadă, dincolo de aspectul afirmativ al textului, și dimensiunea lui (auto)critică și (auto)ironică. Iar faptul că mecanismele sunt puse la vedere, deși aparent ajută analiza, în realitate o îndreaptă spre concluzii grăbite, identificarea lor constituind finalitatea reconfortantă a actului critic. Or, caracterul explicit al unor procedee este doar o strategie printre altele și ea trebuie integrată în complicatul sistem narativ al romanului.

3.2. Suprapuneri hipertextuale

Există și alte elemente în care putem identifica semnale (auto)ironice, ilustrate de această dată prin mecanisme de tip hipertextual.

Exersând diverse ipostaze auctoriale, naratorul pune în scenă tot atâtea convenții, pentru a le indica ironic limitele. În ce gen se încadrează textul? El poate fi deopotrivă:

1. Ficțiune autobiografică
2. Metaroman
3. Proză fantastică
4. Roman psihologic
5. Proză romantică

Tipurile ficționale enumerate au, conform retoricii tradiționale a romanului, trăsături narrative specifice și mai ales o estetică și o

ideologie proprie. Cu alte cuvinte, ele presupun anumite elemente definitorii și le exclud categoric pe altele. Interesant este că, în *Nostalgia*, toate aceste genuri se suprapun palimpsestic, se întrepătrund și, deși nu fuzionează propriu-zis, nici nu se anulează reciproc. Nu este deci vorba despre o alternare a lor, pentru a sugera un posibil paralelism, și nici de o alipire hibridă, rezultată dintr-o insuficientă stăpânire a mijloacelor, ci de o coexistență și funcționare simultană, fără ca un tip să fie dominant. Aceasta pentru că autorul se înscrie în direcția unui gen, curent etc, îi mimează perfect trăsăturile, pentru ca să-l submineze prin înscrierea ulterioară în cadrele altuia, în esență (teoretic) antinomic. Romanul psihologic de direcție modernistă, prezentând o experiență personală, autentică, este subminat de elemente ale fantasticului sau ale realismului; la rândul său fantasticul este subminat de posibila interpretare realistă, în limitele minciunii patologice, sau de metaroman - prin procedeul *mise en abyme* și prin autocomentariu; înscrierea în cadrele romantismului este anulată de (auto)ironia metafictională sau inadecvarea subiectului; există și alte posibile situații pe care le vom examina mai departe. Delimitarea lor devine esențialmente un demers interpretativ, însă greșeala frecventă a criticii este de a favoriza un aspect în detrimentul celorlalte. Construcția romanului se bazează pe această suprapunere palimpsestică, ilustrată în mod tipic de *Numele Trandafirului* al lui Eco⁷⁴. Ca și acesta, *Nostalgia* conține în nuce direcțiile generale ale mai multor tipuri ficționale, care pot fi sau nu actualizate în funcție de competența lectorului. Totodată, integrarea unor estetici diferite, adesea conflictuale, nu exprimă doar o „tendință opusă romanului polimorf din secolul al XIX-lea de a se diversifica în ficțiuni pure sub aspect formal” (Dumitriu 1992: 21), ci are și rolul de a contrazice ironic intuiția generică a cititorului (consolidată prin tradiția didactică). Avertismentul prealabil al acestei intenții este de altfel dat de indicația generică atipică, despre care am vorbit la începutul analizei. La această suprapunere hipertextuală, se adaugă cea intertextuală, trimiterile la alte tipuri de texte, fie aluzive

⁷⁴ Tendința de a integra într-o „structură fluidă tradiții narative și genuri ficționale diverse” este comună scriitorilor postmoderni, ilustrativ fiind și cazul lui John Barth (Vezi Dumitriu 1992: 21).

(narratorul-păianjen trimite la *Metamorfoza* lui Kafka, dar și la țesătura textuală a tel-quel-iștilor), fie explicite (cum este cea referitoare la metoda proustiană, cu mult citatul episod al madlenei, sau la narratorul Serenus Zeitbloom din *Doctor Faustus* de Thomas Mann evocat în *Ruletistul*), favorizând și ele multiplicarea interpretărilor.

Vom examina pe rând trăsăturile dominante ale acestor genuri, analizând în ce măsură textul și le asumă, pentru ca apoi să le recuze.

3.2.1. De la realism la fantastic

În cadrul acestei secțiuni, vom analiza cum fuzionează atât cadrele realismului obiectiv și ale celui psihologic, cât și elementele de proză fantastică, suprarealistă din romanul de față. Am amintit despre modul de narativizare al cărții, insistând asupra prezenței exclusive a relatării. Nu există practic pasaje dramatizate, scenice, în *Nostalgia*, toate evenimentele fiind povestite fie de un protagonist (narrator autodiegetic), fie de un martor (narrator homodiegetic sau heterodiegetic). Să remarcăm, în plus, dorința naratorilor de a realiza o cronică (explicită în *Ruletistul Gemenii Mendebilul* și chiar în *REM*, implicită în *Arhitectul*). Deși trecute prin conștiința unui personaj, ceea ce ar îndreptăți atașarea scrierilor confesive la o estetică modernistă, de tip proustian, evenimentele sunt relatate în înlănțuirea lor cauzal-explicativă și într-o ordine cronologică (narațiunea de tip proustian instaura, dimpotrivă, timpul subiectiv, evenimentele fiind prezentate printr-un mecanism de tip asociativ al conștiinței). Există aici atât un realism evenimential, cât și unul psihologic, pentru că naratorii încearcă pe parcursul cronicii să-și explice (și să ne explice totodată) motivațiile faptelor și ale acțiunilor personajelor, în măsura în care ei înșiși le cunosc. În plus, există mai ales în cele trei secvențe ale părții *Nostalgia* o reconstituire minuțioasă a mediului, a cadrului acțiunii. Să observăm, de pildă, descrierea caracterologică a colegilor lui Andrei de la Liceul Cantemir, cu detaliile amuzante care particularizează amestecul de teribilism, imaginație și inocență al licențelor:

În fine, am început și clasa a douăsprezecea și revederea figurilor cunoscute mi-a făcut pentru prima dată plăcere. În laboratorul de biologie, unde s-a întâmplat să avem prima oră, l-am zărit mai întâi pe Bumbac, ciclist de performanță, cu o față lată

de bonom și ochi verzi mereu pe jumătate închiși, care se apucase să însemneze într-un caiet de câte ori pe oră spunea profesoara de biologie „copilași”. Recolta era remarcabilă (trăsese în caiet peste două sute de liniuțe), dar ea îl văzuse și îl scosese la lecție. Bumbac, cu o expresie dezarmantă de nevinovăție, spusese lecția despre parameci destul de corect, dar luase trei pentru că numise tot timpul acest mic animal *Paris Match*, în ciuda repetatelor corectări ale profesoarei. Era apoi Dalu, înalt de unu nouăzeci și trei și numit, evident, Caiu sau Hipohipus, după numele unui strămoș al calului, despre care învățasem tot la biologie. Și, ca să termin cu cele legate de această materie, îl mai vedeam la o masă și pe Mera, cu dințișorii lui împinși înăuntru și privirea cam tâmpă de blond care a auzit de Mallarmé. Pe el îl trimisese într-o zi profa să aducă de la laborator scheletul uman, în mărime naturală, până în clasa noastră de la parter. Mera se împiedicase pe scările largi și se prăbușise cu schelet cu tot până ce oasele, desprinse de pe sârmuțe, se împrăștiaseră în tot holul cancelariei sub privirile lui „Nea Zambilă”, directorul. (în italic în orig., p. 107-108)

Acest tip de descriere, ironic-nostalgică, în care putem identifica repere autobiografice, se mai întâlnește atât în *Mendebilul*, la evocarea cetei de copii de la blocul din strada Ștefan cel Mare, cât și în *REM*, când Nana își descrie tovarășele de joacă. Să adăugăm, în sprijinul acestui realism, exactitatea descrierii perimetrelor geografice. Cineva observa cu justețe că Mircea Cărtărescu este un poet al Bucureștiului (Bodiu 2000: 52). într-adevăr, ca la Bak & c sau Zola (pe care, iarăși, personajele cărții îl evocă), deși cu mijloace de expresie diferite, orașul se revelează ca o prezență mitică, fabuloasă. Itinerariile sunt descrise cu exactitate, iar un cititor curios, care ar putea reconstitui fără dificultate traseul plimbărilor romantice ale adolescentului, ar avea sentimentul că intră într-o lume magică, ficțională. Ca în marele realism (vezi Thibaudet 1938: 32), Cărtărescu are darul să confere realului dimensiuni transcendente, simbolice, depășind realismul anecdotic, de factură minoră.

[...] ieșeam să mă plimb zilnic, înainte de căderea serii. O luam pe Galați și Domnița Ruxandra, ajungeam în Piața Galați și mă înfundam apoi pe străduțele tăcute și aurii de dincolo de strada Toamnei, până înspre Moșilor. Priveam casele bătrânești, cu balcoane sub formă de alveolă periculos suspendată deasupra străzii, cu stucaturi, ciubuce și mascaroane, cu atlași de ipsos muced sub arcade. Pe măsură ce soarele cobora la orizont, aurul zidurilor trecea în ambră și apoi în purpură, obraji și nasurile gorgonelor de pe frontoane lăsau umbre ascuțite pe un zid întreg, ferestrele se umpleau de sânge, iar o fetiță în rochie albastră, oprită în poarta de fier forjat, cu sulițe, a casei sale, îți răvășea amintiri vechi, atât de vechi încât îți se părea că le ai dinainte de-a fi venit pe lume. (p. 102)

În acest cadru realist și psihologic fixat cu acribie, glisările spre fantastic creează un contrast straniu, un fel de ruptură ontologică, pentru că nu sunt explicate prin nimic și ni se prezintă tot atât de obiectiv ca și realitatea perceptibilă. Cititorul ia notă de elementele fantastice fără a fi în prealabil avertizat; în cursul relatării, ele au firescul apariției supranaturale din marile mituri și sunt consemnate ca atare. Mârque^ a dat realismului magic o strălucită ilustrare în al său *Un veac de singurătată*, unde cadrul istorico-social se grefează pe cel ale epopeii. De altfel, imensul fluture care fâlfâie prins la pieptul Ginei în periplul prin Muzeul Antipa amintește de atmosfera mârqueziană, unde, de asemenea, unul dintre personaje este înconjurat inexplicabil de un roi de fluturi. Cărtărescu reușește aceeași fuziune între realismul aparent foarte strict și rezolvarea simbolico-fantastică a intrigii. Ceea ce vrem să subliniem este că între fantasticul postmodern - sau ceea ce a fost numit realismul magic - și genul canonic al literaturii fantastice sunt deosebiri fundamentale. Tzvetan Todorov (1970: 36; 1971: 164), analizând genul fantastic, distinge două dintre particularitățile acestuia. În primul rând, povestirea fantastică este istoria unei percepții. De-a lungul relatării, lectorul (și adesea personajul) se întreabă dacă faptele prezentate se explică printr-o cauzalitate naturală sau supranaturală, dacă este vorba de iluzie sau de realitate. Această ezitare este dată de faptul că evenimentul extraordinar (și deci potențial supranatural) se produce nu într-o lume de basm, ci într-un context cotidian, care ne este familiar. În al doilea rând, povestirea fantastică se caracterizează printr-o tendință spre alegorizare (dar care nu devine niciodată foarte puternică, altminteri ea suprimă fantasticul). În *Nostalgia*, observăm că prima dintre trăsăturile genului este anulată: protagoniștii evenimentului nu au niciun dubiu asupra percepției lor. Ei prezintă deformarea realului ca pe o întâmplare obiectivă, trăită, a cărei verosimilitate nu este pusă în discuție. Andrei nu se îndoiește că a devenit Gina, așa cum nici fetițele din *REM nu* sunt uimite că jocul lor depășește legile naturale. Ceea ce îi preocupă este, dimpotrivă, funcția alegorică și simbolică a acestui eveniment din viața lor. Tendința spre alegorizare devine explicită în *Mendebilul* sau *Ruletistul*, unde naratorul-martor prezintă personalitatea atipică ca pe un erou excepțional. Simbolistica este aici clară, iar

structura manifest alegorică. Observăm cum fantasticul ca gen este subminat în coordonatele sale fundamentale. Elementele de fantastic au o altă funcție aici, secundară, și anume aceea de a pune la îndoială valabilitatea percepției lectorului, credința sa într-o lume organizată după legile raționalității. Solidar cu percepția personajului, textul instaurează o îndoială ironică privind presuposițiile receptorului în caracterul universal valabil al reflectării lumii. El avansează ideea tulburătoare a unei „realități” alternative, cu care ne putem cu toții confrunta. Metalepsă, de care am vorbit în prima parte a studiului, creează tot o ruptură ontologică⁷⁵, dar ea se situează în plan discursiv. Oscilația între nivelurile narrative, asumarea și negarea enunțării printr-o palinodie extinsă, induce finalmente ideea că nici autorul, dar nici cititorii reali nu pot avea certitudinea că nu aparțin ei înșiși unei ficțiuni. De altfel, utilizarea fantasticului cu scop ironic în proza postmodernă nu este întâmplătoare. Philippe Hamon (1996: 58) a relevat asemănarea structurală dintre genul ironic și cel fantastic. Ambele se sprijină pe o indecizie, pe imposibilitatea de a da o soluție finală, spre deosebire de romanul polițist unde există soluții raționale și „realiste” pentru deznodământ. Tot ceea ce constituie locuri privilegiate ale polarizării normativului (sistemelor de norme), precum și toate formele de ambiguitate și de ubicuitate care sfidează distincțiile logice sunt materiale comune și predilecte ale ironiei și ale fantasticului (*ibidem*). Dacă fantasticul exprimă adesea o notă polemică - de exemplu, în proza romantică unde el constituia un mod de evaziune dintr-o realitate neconformă cu aspirațiile artistului, subliniind o criză a valorilor unanim acceptate - nu orice element fantastic este obligatoriu și ironic. Acolo însă unde se suprapune peste o indecizie globală a conștiinței critice între părțile enunțului, între instanța enunțiativă și propriul său enunț (cum este cazul romanului de față și al altor romane postmoderne), acesta devine cu certitudine (încă) un indicator al dedublării ironice.

În *Nostalgia*, ironia vizează orizontul de așteptare al lectorului: după ce a construit minuțios cadrele reprezentării realist-psihologice, genul predilect și autorizat al raționalismului, autorul le deconstruiește

⁷⁵ Pentru ilustrarea acestui punct de vedere, vezi și Otoi (2000: 86-109), cap. *Metalepse și alte întâlniri imposibile*.

prin intruziunea fantasticului, care subliniază criza acestei dominante culturale. Spre deosebire de modernism (deosebit de clar în varianta lui avangardistă), în postmodernism reprezentarea realistă este subminată nu prin limbaj, ci prin sfidarea logicii naturale pe care acest limbaj o instaurează (Ortega 1997: 316). Observăm izomorfismul dintre planul povestirii și al discursului: ruptura ontologică din plan discursiv - metalepsă - este dublată de ruptura ontologică din plan diegetic - fantasticul. Așa cum instanța enunțiativă rămâne indecisă între mai multe formule și le confruntă ironic, lumea recreată artistic ezită între mai multe ipostaze. Deasupra acestora însă, discursul imanent unifică perspectivele, afirmând viziunea sa personalizată, contradictorie față de percepția cititorului.

3.2.2. *Romantismul*

Vom analiza în final o observație critică exprimată neechivoc, referitoare la prezența unor teme sau motive romantice în romanul de care ne ocupăm. Există firește și alte niveluri care se exclud reciproc, pe care doar le-am amintit pentru a nu lungi peste măsură dimensiunile acestei analize. Ni se pare că exemplele date evidențiază suficient structura de palinodie extinsă a *Nostalgiei* și că aglomerarea lor suplimentară riscă să facă obscur, prin multitudinea particularizărilor adiacente, însuși scopul cercetării noastre.

Înscrierea în cadrele romantismului este decelabilă prin indici atât tematici - iubirea și moartea văzute ca mod de transcendere a vieții ratate a individului, efortul de autoîmplinire al unei conștiințe individuale, eroul solitar și neînțeles, excepțional, iubirea văzută ca un catharsis, un mijloc de eliberare din mediul ostil - cât și discursivi, prin avertismente prealabile de tipul inserției paratextuale, respectiv motto-ul (din Eminescu) care precedă cele trei povestiri *Mendibilul*, *Gemenii*, *REM* intitulate generic *Nostalgia*. Fantasticul care irupe în lumea ficțională aparent realistă pare un mod de evaziune tipic romantic. Cele trei secvențe pe care le-am citat mai sus au în comun teritoriul magic al copilăriei, evocat din perspectiva trezirii instinctului de dragoste și, în *Gemenii*, trăirea iubirii absolute, după modelul romantic. În *Gemenii*, ni se relatează istoria pasiunii pe care adolescentul Andrei o face pentru colega sa de școală Gina. Iubirea

pentru Gina este explicată psihologic sau, mai bine zis, psihanalitic, în sensul literal și tehnic al cuvântului, printr-o prezentare retrospectivă a episoadelor care au precedat în copilărie trezirea instinctului erotic. Această descriere cvasiștiințifică anulează evident orice tentativă de atribuire a unui sens metafizic. Solitudinea adolescentului de geniu (cuvântul nu este redat ca atare, dar este sugerat), lecturile sale, amintite în detaliu, toate indică o pregătire pentru marea pasiune care urmează. În aceste condiții, alegerea obiectului iubirii, superficiala Gina, este expresia dorinței subiectului de a trăi dragostea, mai mult decât a prestigiului real de care aceasta se bucură. Fixația adolescentului este doar o transpunere livrescă a sentimentului presimțit. În cartea sa *Minciună romantică și adevăr românesc* (1972), Rene Girard a explicat strălucit cum, prin intermediul literaturii, personajele de ficțiune ajung să aibă dorințe, pe care nu le-ar avea în mod spontan. Don Quijote, Emma Bovary, Julien Sorel, Raskolnikov sunt exemplele cele mai ilustre. Andrei pare a cădea victimă aceluiași tip de miraj livresc. Pasiunea sa este sinceră, dar mediată de o ipostază ideală, un mediator în termenii lui Rene Girard, spre care subiectul aspiră. Ostilitatea mediatorului, departe de a-i diminua prestigiul în fața subiectului, nu poate decât să-l sporească (*ibidem*, p. 31). Iubirea lui Andrei există prin dorința transcendentă înainte de a-și găsi obiectul. Ca și la Proust, care a evocat atașamentul obsesiv al individului superior față de o persoană inferioară intelectual și/sau moral (sau, pe urmele acestuia, la Camil Petrescu), sentimentul iubirii se naște din imposibilitatea concilierii celor două personalități. Neputința de a dobândi stima mediatorului, deși sistemul de valori al acestuia din urmă este depreciat, duce la idealizare lui, obiectul pasiunii golindu-se din ce în ce mai mult de valoarea sa concretă.

Făcusem o adevărată erotopatie, amestec de dragoste, ură, dispreț, admirație, idolatrie și silă. [...] Iar ea creștea pe măsură ce eu scădeam. Dintr-o fetiță bizară și afectată, un copil trăit printre bătrâni, devenea încetul cu încetul o ființă imensă, hieratică. Gina devenea Totul. (p. 120)

Istoria iubirii lui Andrei este o retrăire livrescă a tuturor iubirilor romantice pe care adolescentul le evocă prin lecturile sale. Rezolvarea tipică a dorinței transcendente este în marile romane un act

de apostazie. Subiectul se dezice de pasiunea sa trecută ca de o maladie a spiritului de care finalmente este izbăvit. Deznodământul aduce o negare a impulsului romantic. Marile creații romanești sunt întotdeauna rodul unei fascinații depășite.⁷⁶ *Gemenii* oferă în termeni simbolici aceeași rezolvare: identificându-se cu ființa adorată, subiectul se autodistrugă, antrenând totodată autodistrugerea acesteia⁷⁷. Finalul, care este unul antiromantic prin excelență, rezolvă prin moarte depășirea fascinației: prin schimbarea identităților, subiectul, care aspiră la iubirea celuilalt până la identificare, refuză să se iubească pe sine. Traseul prin Muzeul Antipa este unul inițiativ, un simbol al Apocalipsei care precedă orice izbăvire refuzată. Privită astfel, dintr-o perspectivă intertextuală, spre care chiar indicii textuali ne conduc - fragmentul în discuție conține o morală implicită, nu lipsită de un didacticism imanent - nu interpretarea romantică este cheia desfășurării epice, ci negarea ei. Fantasticul este aici doar un mijloc de alegorizare a rezolvării intrigii (ceea ce îl face un element auxiliar).

La rândul ei, Nana (din *REM*), oricât de talentată și sensibilă este, nu poate înlocui în inima încă prea tânărului Vali o fată incultă, vulgară și cam rudimentară. Nana și Vali din *REM* reprezintă prototipul aceluiași subiect care își alege mediatorul ca expresie a dorinței transcendente, iar aluziile intertextuale la *Vă place Brams* de Françoise Sagan nu sunt întâmplătoare, sugerând un paralelism livresc la care eroii se raportează. *Nostalgia* reprezintă nu o ilustrare, ci o rescriere conștientă, critică, a ipostazei romantice.

Antiromantismul sau, mai precis, romantismul răsturnat de care am vorbit se observă în celelalte secvențe în alegerea protagonistului: în *Mendebilul*, profetul este transpus în lumea copilăriei, în *Ruletistul*, eroul faustic este un individ lipsit de orice metafizică, iar arhitectul, din secvența omonimă, este un cetățean pașnic și cam mărginit. Eroul romantic excepțional, cu valențe civilizatoare, este reprezentat de un

⁷⁶ Vezi Girard (1972: 303): «Eroul se recunoaște în rivalul detestat; el renunță la „deosebiriile” pe care le sugerează ura. El recunoaște, în dauna sa proprie, prezența cercului psihologic.» Autorul citează finalul din *Don Quijote, Crimă și pedeapsă, Roșu și negru*, care aduce renunțarea eroului, deznodământ considerat, în viziunea sa, în mod greșit drept convențional.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 174: „Subiectul care dorește, printr-o contradicție revelatoare, sfârșește prin a distruge acest *spirit* pe care nu-l poate asimila ” (în italic în orig.)

copil, un deklasat sau un mediocru. Dar Ruletistul este cel ales să cunoască mirajul unei lumi care sfidează legile obișnuite, Mendebilul să refacă destinul profetului biblic ucis cu pietre, iar Arhitectul să dobândească perfecțiunea, astfel încât să fascineze lumea prin frumusețea abstractă a muzicii sale. Este evident că secvențele *Nostalgiei* afirmă și recuză totodată tentația proiectului romantic. Acestea se înscriu în cadrele romantismului, iar discursul patetic, sincer implicat, al naratorilor maschează tușele burlești-parodice aduse de atribuirea inadecvată sau atipică a rolurilor majore. *Ruletistul* și *Arhitectul*, nu întâmplător prologul, respectiv epilogul românului, sunt exemplare nu numai pentru că se prezintă sub forma canonică a unui poem eroi-comic (un subiect minor în stil înalt), ci și pentru că aici stilul pastișează savant scrierile encomiastice, fie pe cele hagiografice (*Ruletistul*), fie biografia personalității de geniu (*Arhitectul*). Textul acestor două secvențe consună de ecouri intertextuale, clișee și locuri comune:

Invocația retoric-patetică:

Doamne, ce tentat sunt să fac aici și puțină hagiografie, să-i arunc o lumină transmiță pe obraz și să-i pun o văpaie în ochi! Dar strâng din fălci și-mi înghit ticurile astea mizerabile, [...] (p. 10). Nu, rni-e imposibil să vorbesc despre el la modul realist. Cum să înfățișezi realist o parabolă vie? (p. 11).

Iată și ilustrarea mitului prometeic, pastișa rezultând din imbricarea neobișnuită a imaginilor simbolico-biblice și a celor concrete, în prelungirea tonului metaforic și ermetic al textelor sacre:

Ani de zile Ruletistul a ținut îngerul de haină, luptându-se să-l dea jos, smucindu-l în toate părțile. A venit însă și seara când l-a apucat de grumaji și, adunându-și toate puterile, l-a privit adânc în ochi. Iar Domnul, spre dimineață, l-a schilodit și i-a schimbat numele... (p. 22).

Sau stilul bombastic al relatărilor de tip senzațional:

Odată intrat din nou în *conspirația ruletei*, nu se putea să nu mă izbească imediat, ca un val din ce în ce mai fierbinte, mai surescitat, știrile despre noile reguli ale jocului impuse tacit de personalitatea copleșitoare a Ruletistului. (p. 19-20)

Pastișa este și mai evidentă în *Arhitectul*, unde ecourile intertextuale ale limbii de lemn aduc în plus dimensiunea satirică asupra reprezentării realiste⁷⁸:

Emil Popescu era arhitect Se specializase în proiectarea fabricilor de ulei și se poate spune Jără exagerare că oriunde în țară se construise în ultimii cinci-șase ani o fabrică de ulei se cunoștea mâna pricepută și mintea deprinsă cu rezolvarea dificultăților tehnice a arhitectului Popescu. [...] De aceea, la sevicu era foarte respectat de colegi și iubit de subordonați. Bineînțeles, în limitele invidiei inerente oricărui loc de muncă și care ducea la unele bârfe nu întodeauna justificate, oricum imorale. [...] Se căsătorise din dragoste cu o moldoveancă simpatcă, arhitectă specializată în proiectarea fabricilor de lapte, cu care se înțelegea excelent [...] Faptul că nu aveau copii, deși erau căsătoriți încă din facultate, i-a ajutat mai târziu să facă economii și, punând la socoteală și lucrurile aduse de Emil din Turcia, Iran și Egipt, iar Elena din Uniunea Sovietică și Ungaria, unde fuseseră în diverse interese de serviciu, lucruri frumos valorificate, cei doi arhitecți depuseseră la CEC de-a lungul a cinci ani o sumă suficientă pentru cumpărarea unei Dacii, visul dintodeauna al Elenei. Ziua în care și-au putut realiza acest deziderat a fost, cum spunea Elena, aproape la fel de minunată ca și ziua căsătoriei lor. [...] Dacia avea o linie fermecătoare și cei doi arhitecți o puteau privi de dimineața până seara am balcon. Strălucea cel mai tare în soarele aspru al primăverii, chiar mai tare decât CitroSnul colonelului de la doi, colonelul Boteanu, mașină pe care un soldat o spăla cu furtunufn fiecare zi. [...]

Locatarii blocului se familiarizaseră și ei cu silueta suplă a arhitectului care tot dădea târcoale Daciei sale. [Emil Popescu] Ducea într-o mână gălețușa de plastic albastru plină pejumătate cu apă și Perlan, în care se bălăcea un burete portocaliu. Se învârtea în jurul Daciei, ștergând și curățind, în aerul tonic al primăverii, care provoca desfacerea mugurilor întregului material lemnos din curtea blocului: salcâmi și gard viu." (subl. n., p. 309-311)

Clișeele eufemistice ale limbii de lemn se intersectează cu cele ale prozei idilic-realiste, contrabalansate de tonul voit plat, non-retoric și neaoș al vocii narative: „se învârtea", „dădea târcoale", „o spăla cu furtunul", „se bălăcea". Istoria arhitectului nu este însă o simplă reflectare burlescă a „personalității creatoare", care ar fi dat o satiră clasică, așa cum nici *Ruletistul* nu este o parodie în sensul tradițional

Câțiva indici textuali tematici, printre care eroul mediocru ajuns pacificatorul lumii, a cărui soție este Elena, și stilistici - clișee ale limbii de lemn și pastișa stilului apologetic - ar putea îndreptăți interpretarea *Arhitectului* drept o satiră a „marelui conducător" al „epocii de aur". În acest caz, componentele intertextuale (parodice) ar fi subsumate dominantei satirice, ținta ironiei fiind îndreptată spre o realitate exterioară.

al termenului, având drept scop exclusiv deriziunea. Răsturnării operate în plan ontologic - individul comun devine apostolul umanității prin muzica sa sublimă - îi corespunde în plan stilistic abandonarea progresivă a pasișei biografiei canonice. Pe măsură ce personalitatea arhitectului se înobilează de un misterios și inexplicabil har, stilul narațiunii devine rarefiat, impersonal și abstract, ca al miturilor, ca și cum însuși naratorul ar fi fost copleșit de esența mirifică a personajului său⁷⁹:

Materia corpului și a brațelor sale, ajunsă în timpul migrării la o rarefiere extremă, se condensează de-a lungul unei perioade incomensurabile de timp, își pierde continuitatea și se concentrează în fărâme stelare care se aprinseră deodată în universul gol și întunecat. O galaxie tânără se rotește acum, zvâcnind și pulsând, pe locul celei vechi. (p. 334)

Contrazicând presuposițiile lectorului, vocea narativă, inițial ironică, se desolidarizează paradoxal de propriile afirmații. În acest joc ambiguu, ambivalent, constă esența ironiei din *Nostalgia*, atât la nivelul povestirii, unde rupturile ontologice nu numai că nu sunt explicate, dar sunt chiar admise ca niște elemente esențiale, firești, cât și la nivelul discursului, unde trecerea de la deriziune la seriozitate, de la patetism la detașare este tot atât de inefabilă pentru cititor. Să remarcăm în plus, pentru a releva distribuția izotopiilor la toate nivelurile textuale, că motto-ul *Arhitectului* funcționează ca un semn ironic, pentru că, la întrebările retorice ale lui Thomas Mann *Jn definitiv, în lume nu există decât o singură problema: cum să răzbați? Cian să ajungi la larg? Cum să sfârâmi crisalida și să devii fluture? "* povestirea nu dă, evident, niciun răspuns (deși dezvoltă, cum am văzut, tema metamorfozei).

Referitor la reflectarea romantică a subiectului din această carte, Andrei Bodi (2000: 45) remarcă: „Această iubire absolută, pe model

⁷⁹ Construcția *Arhitectului* amintește de cea a romanului *Bunavestire* de Nicolae Breban. Grobei, personajul insignifiant din prima parte a cărții, este investit, inexplicabil, în cea de-a doua, cu atributele eroului mesianic. De asemenea, ruptura ontologică este însoțită de o schimbare a registrului stilistic. Nicolae Manolescu (2001: 199) afirma că „profundimea romanului [Bunavestire] vine din ironia ambiguității”. Am spune, mai degrabă, că aceasta este dată de ironie (ambiguitatea fiind componenta ei esențială), care reiese din ambiguitatea poziției ideologice a naratorului față de personajul său și din refuzul furnizării unor informații decisive pentru înțelegerea metamorfozei eroului.

romantic, corespunde idealului scriitorului de a redescoperi Totul. [...] Acest ideal de secol XIX se ciocnește de conștiința postmodernă a unui autor pentru care descoperirea Totului e imposibil de realizat”. Am citat această afirmație pentru că, pe lângă echivocul formulării impresioniste, conține o inevitabilă confuzie între nivelurile textului. Este o greșală să se atribuie autorului (am vorbit despre duplicitatea discursului) aspirația romantică a personajelor sale. În ceea ce ne privește, dimpotrivă, am încercat să demonstrăm că ideea romantică este rescrisă critic și deci parodic⁸⁰. Conștiința postmodernă, despre care vorbește criticul, nu exprimă altceva decât scepticismul ironic al autorului postmodern în versiunile totalizatoare asupra lumii, fie ele de tipul relatării realist-obiective, moderniste sau romantice. Toate aceste ipostaze exprimau ideea de închidere, încercau să degajeze un sens ideologic ultim, definitiv asupra reprezentărilor realului, fie prin adeziunea la valorile consacrate, fie prin revolta față de ele. În *Nostalgia*, ca în orice scriere esențialmente ironică, poziția ideologică a autorului este imposibil de fixat. Ea exprimă refuzul oricărei înregimentări, oricât de seducătoare ar părea aparențele sale. Mimând adeziunea față de un tip de discurs sau față de o concepție asupra reprezentării, autorul nu face decât să le recicleze, aducându-le din nou în conștiința critică a prezentului, dar și indicându-le ironic limitele și convenționalitatea.

Dacă, așa cum am încercat să demonstrăm, *Nostalgia* reprezintă o sinteză ironică între lirismul imanent și reflecția (autocritică asupra acestuia, în romanele ulterioare, *Orbitor*, mai ales, Cărtărescu renunță la ambivalența discursivă, scriitura sa devenind explicit poemă, introspectivă, iar fantasticul deviind spre suprarrealismul pur, de factură onirică. Această evoluție confirmă în fond tendința firească a unui scriitor mai degrabă poet decât romancier, căci plurilingvismul nu se poate realiza atunci când limbajul propriu, unic și autoritar absoarbe și convertește orice influență exterioară, iar lumea obiectivă nu există decât ca o prelungire a Eului, dependentă de el. Iată de ce, indiferent de programul la care se afiliază și de efectele estetice suplimentare pe care și le arogă (printre care și ironia), viziunea artistică a acestui scriitor rămâne

⁸⁰ Ne referim la parodia postmodernă, în care Linda Hutcheon vede o formă de reprezentare subversivă: ea este complice cu valorile pe care le înscrie și pe care, totodată, le subminează (Hutcheon 1997: 113).

suficientă sieși, impunându-se drept una dintre cele mai originale și mai autentice din literatura noastră.

4. Realismul magic

Dacă, în *Nostalgia*, fantasticul poate fi încă asociat cu suprarealismul, romanul lui Ștefan Bănuțescu, *Cartea Milionarului*, ilustrează deplin categoria postmodernă a „realismului magic” în proza românească. Este vorba de un text a cărui primă intenție este de a crea o lume, de a-i da coerență și de a o face credibilă cititorului. În literatura noastră, este exemplul cel mai clar • — dar și cel mai subtil, totodată, pentru că se exersează exclusiv asupra acestui aspect - de subliniere ironică a modului în care limbajul determină și impune reprezentări asupra realității. Originalitatea formulei adoptate de Ștefan Bănuțescu a fost imediat remarcată și s-a vorbit simultan despre „o apologie ironică”, „o utopie burlescă”, „un basm parodic” sau despre „un roman comic”; chiar aglomerarea acestor categorii expresive și justificarea lor reciprocă în cursul argumentației indică o anumită neputință a criticii de a preciza în ce constă tehnica ironică a romanului, ca și, în general, dificultatea de a circumscrie exact termeni precum „parodie”, „ironie”, „burlesc”, „umor” câtă vreme unul intră în componenta definițională a celuilalt⁸¹. Trăsăturile eyidențiate nu au

⁸¹ Vezi Nicolae Manolescu (1983: 134-135): «Mulți comentatori au remarcat ironia din roman și chiar amestecul de expresivități - seriosul și comicul - încât s-a putut vorbi de o „apologie ironică”. Specia indică destul de bine nuanța stilistică. Dintre toți, Cornel Regman a mas cel mai departe. Într-un articol foarte interesant republicat în *Explorări în actualitatea imediată*, el susține că, în *Cartea Milionarului*, „primul nivel este desigur cel parodic și comic”. Poate fi așa sau nu [...], important e să explicăm lucrurile. Nimeni n-a încercat s-o iacă. Explicația e legată de creșterea distanței dintre povestitori și evenimentele povestite; și implicit de conștiința pe care povestitorii (Milionarul, îndeosebi, dar și generalul Marosin) o dobândesc și de felul cum o folosesc. Sub acest raport, *Cartea Milionarului* sintetizează cele două experiențe anterioare existente separat în nuvele: ceremonia povestirii și transformarea ei într-un act de ironică virtuozitate. Stilistic, romanul constă într-o perfidă ironizare a capacității fabulatorii de care dau dovadă personajele, între care trebuie neapărat numărați Milionarul și generalul Marosin. [...] Ceremonialul r^vestirii este, de altfel, exploatat în toate resursele lui umoristice. [...] Pe scurt, mitificarea recurge la lumina crudă a ironiei: rezultatul este o utopie burlescă (deși nu satirică și deloc argheziană), un basm parodic și în definitiv un roman comic». ^Ne aflăm în pragul parodiei. Parodia constituie un izvor important de comic în *Cartea Milionarului*” (ibîaem,p. 136).

fost puse în relație cu postmodernismul, deși Nicolae Manolescu (1983: 132) vorbește, în *Arca lui Noe*, de „realismul miraculos” al romanului. Mircea Cărtărescu (1999: 336) amintește de influența lui Márquez, dar conchide: „dacă modernismul de atitudine și manierismul de realizare ale cărții sunt certe, componenta ei postmodernă e mai dificil de pus în lumină”. Credem că textul de față poate ilustra cel mai bine eșecul comentariilor stilistice, cu toate că au uneori un suport metodologic de tip structuralist, și, în sens contrar, eficiența metodei pragmatice, axate pe relevarea dimensiunii comunicative a literaturii.

Se știe care este subiectul romanului: orașul Metopolis, situat în Dobrogea, undeva lângă Dunăre, învecinat cu orașul rival Dicoesia, cu Insula Cailor și cu Marmația; în momentul când naratorul își scrie cronică, adică spre sfârșitul secolului al XX-lea, acesta își trăiește sfârșitul inexorabil, subminat de depopulările masive, de îmbătrânirea lentă a locuitorilor lui și de proiectele lor utopice de îmbogățire rapidă.

Romanul ilustrează o lume cu reflexe stranii, care pare arhaică și mitică cititorului modern - aici există obiceiul de măritiș al fetelor, care trebuie să treacă fluviul în ghetete noi, și se celebrează splendide serbări populare, mai aproape de cele dionisiace, decât de cele creștine, de două ori pe an, de Bobotează și, în septembrie, de Sfânta Măria Mică; locuitorii se ocupă cu negoțul de piei, cu creșterea cailor, pentru care au un adevărat cult, cu meșteșugurile, dar spiritul lor întreprinzător se întrevede mai ales în prosperul negoț cu anii de viață ai femeilor în vârstă. În Metopolis, la un moment dat, caili se răscoală sub conducerea analfabetului genial, Constantin Pierdutul, iar acceptarea în comunitate a unui nou membru este consfințită numai după îndeplinirea ritualului public al primirii unei porecle, care îi fixează acestuia nu numai o identitate, ci și o poziție definitivă în ierarhia socială. Protagonștii sunt Iapa-Roșie, pocitul, dar sensibilul și piosul armean Aram Telguran, femeia paracliser cu nenumărații ei copii din flori, numiți generic Păcatele Lumii, preotul Viață Amărâtă, medicul ursuz Belizarie Belizarie, croitorul demiurg Polider, întreprinzătorii Bazacopol și Havaet, negustorul Aziz Creștinatul, aurăresele Fibula și Guldena, Gora Serafis, mama Fibulei, care își vinde avantajos anii unui negustor, Kiva-cea-Mare, păzitoarea de

bivoli, delicatul Topometrist, Generalul Marosin și, bineînțeles[^] Milionarul. Aceste locuri l-au dat deopotrivă pe teologul bizantinolog Filip-Lăscăreanu-Teologul-Umilitul, un mare savant, și pe legendarul haiduc Andrei Mortu, refugiat pe Insula Cailor. Modul de viață patriarhal asimilează instituțiile moderne, căci există în Metopolis o municipalitate, garnizoane militare (de unde prestigiul Generalului), licee; naratorul ne vorbește despre consiliul profesoral și de comisiile medicale care s-au pripit să-l considere pe Havaet „idiot”, despre diverse societăți, precum **Societatea Regală**, **Societatea Arheologică Interbalcanică** sau **Societatea Domeniile Pescăriilor Dicomesiene**, despre „mortalitatea infantilă” din Metopolis, „care seceră mai ales în rândul copiilor de sex masculin”, așadar este o persoană educată în spirit modern. Este o lume în care Milionarul călătorește în drezină, în timp ce generalul Marosin are un automobil Ford. În această îmbinare de istoricitate modernă și de fabulos mitic constă substanța ironică a **Cărții de la Metopolis** și a categoriei postmoderne a realismului magic. Mai precis în seriozitatea realistă cu care naratorul tratează și prelucrează materialul epic, în atitudinea sa față de lumea ficțională pe care o ilustrează* El supune atenției receptorului o lume imaginară, ca și cum ar fi o lume reală, prezentă, iar receptorul i-ar împărtăși convingerea fermă în existența acesteia. Dacă mijloacele care asigură crearea efectului mitic au fost identificate (Manolescu 1983: 128): „o anume întrebuintare dată numelor (de locuri și de persoane); crearea unui spațiu circular; viziunea lumii reale ca labirint”, la care ar trebui să adăugăm și informația propriu-zisă, nedisimulat prezentată drept legendară chiar de narator, ni se pare că mai importantă este semnalarea acelor elemente care asigură credibilitatea vocii narative, modalitățile prin care se obține „efectul de real” al povestirii.

Ce anume conferă unei simple afabulații - căci nu altfel ar trebui să o interpreteze receptorul, căruia îi este dificil să concilieze anumite reprezentări ale sale cu cele care i se propun - trăsăturile unei povestiri veridice, autentice. Aceste aspecte creează, în opinia noastră, savantul efect ironic al textului. Ne propunem să le discutăm în cele ce urmează.

S-a remarcat absența evenimentialului din acest roman: subiectul este, cum am mai spus, orașul Metopolis, gloria și decadența

acestuia. Cronica orașului este relatată de un narator homodiegetic, Milionarul, actul său de a povesti fiind justificat explicit.

Milionarule, tu ai văzut cum trebuie și vei arăta și altora, în Cartea ta, Metopolis-ul, Insula Cailor, Dicomesia, Mavrocordat-ul, drumul fetelor pe gheața fluviului spre lunca alergărilor și câte altele. Chiar pe Aram Telguran, și coliviile lui cu canari galbeni, să nu uiți să-l arăți. Dar să nu dai uitării Cetatea de Lână. Iar din cetatea asta să nu-l uiți, mai ales, pe Polider, croitorul-demiurg al Dicomesiei și al negustorilor din Cetate, cunoscut în acest mare colț de lume pentru felul cum croiește și coase pantalonii groși de dimie și pentru felul său nemaipomenit cum însoțește croiala și lucratură pantalonilor cu povești minunate, pline de idei morale și mântuitoare pentru fiecare client în parte. (în italic în orig., p. 129)

Așadar, o lume la crepuscul, care își trăiește agonia și pe care un cronicar încearcă să o salveze de la moarte prin recuperarea fragmentelor sale esențiale. Povestitorul nu este ales întâmplător, ci este delegat de comunitate, prin vocea sa cea mai autorizată, omul cel mai important din Metopolis, Generalul Marosin. Acesta este unul dintre aspectele fundamentale ale narațiunii, care o diferențiază de romanul realist clasic - autoritatea ficțională a naratorului este asigurată printr-o investiție proprie comunităților tradiționale. Se știe că performerii reprezintă o castă de profesioniști și că ei au o sarcină precisă de a relata numai ceea ce grupul respectiv admite drept pertinent, adică un ansamblu eterogen de credințe și fapte semnificative la scară supraindividuală. Acest narator, fidel investiției sale, se va abține așadar de la invenție, transmițând, cu mijloacele sale de expresie, un ansamblu de cunoștințe legitimate de tradiția comunitară. Nota de obiectivitate a narațiunii se află în strânsă legătură cu acest aspect: povestitorul va încerca să reproducă nu realitatea, „viața”, așa cum încearcă naratorul unui roman realist, ci spusele despre viață, adică legende, anecdote, povestiri acreditate, transmise oral. Nu există în roman **mimesis**, imitație a realității, ci reproducere a versiunilor orale care instaurează realitatea. De aici frecvența invocare a experienței colective, a spuselor cuiva, a tradiției orale, alternarea povestitorilor, martori oculari sau performerii mai adecvați pentru o anumită povestire:

Dar n-am auzit să se fi pomenit vreodată că vreun armean ar fi avut vreo bodegă în Metopolis... (în italic în orig., subl. n., p. 25)

De atâta efort și frig, trupul slab și lung [al lui Glad] i se sleise de tot. *Topometrîstul mi-a spus textual: „Glad tremura gol și vînat de frig sub ploaia rece. [...]”* (subl. n., p. 48)

A trecut timpul, era nu cu mult înaintea războiului din 1916, *cînd mi-a venit la ureche o poveste foarte întortocheată în orașul Mavrocordat trăia un anume Leonida Reihnenbach.* (în italic în orig., subl. n., p. 54)

Știut este însă că oamenii goi, care se aruncă printre sloiuri să prindă crucea aruncată în fluviu de preot, nu sunt dicomesieni [...] (subl. n., p. 78)

Fibula, care și ea trecuse fluviul în ghetă de măritiș la vremea tinereții ei dintâi, asta a fost prea demult, văzuse *Biserica pe Roate.* (Orice om care se laudă că a văzut-o nu poate fi decât un om bătrîn). [...] *Dar povestea cu oiștile Fibula o știa de la un singur om care a fost în stare să i-o tîlmăcească cum trebuie:* anume Filip Lăscăreanu-Teologul, zis Umilitul, plecat demult în străinătate unde a devenit un ora învîțat, un savant bizantinolog, și care singurul și-a dat seama că *Biserica pe Roate* e o avere: „*O avere mai mare - spunea el - decât o bogăție strînsă de zece milioane de oameni timp de o mie cinci sute de ani și de care bogăție dicomesienii habar n-au avut și nu au și au folosit Biserica pe Roate în zilele de Bobotează ca pe un car de petreceri.* (în italic în orig., subl. n., p. 79-80)

Gînd fugi și vrei să scapi cu viață, nu te îndrepti nici spre cîmp, nici spre oameni. Te îndrepti spre fluviu. El este mai sigur decât orice. *Așa fac dicomesienii.* Așa a făcut și Iapa-Roșie cînd a dispărut din casa mavrocordată. (subl. n., p. 93)

Is-a spus Constantin Pierdutul pentru că a fost văzut și găsit întîia oară în *Insula Cailor* fără să i se știe părinții și fără ca el să poată spune dincotro vine, cine și ce caută pe lume. (în italic în orig., subl. n., p. 103)

Eu, Milionarul, nu l-am cunoscut bine pe Polider. *Și această umilință a necunoașterii mă face ca, în Cartea mea, croitorul demiurg să nu apară prin cuvintele mele, cîprîntr-un soi de gânduri împrumutate atît de la Generalul Marosin, cît mai ales de la subtilul Topometrîst și de la necioplită Iapa-Roșie cu mintea ei aburită de odele lui Aram Telguran* (în italic în orig., subl. n., p. 129-130)

[...] însuși Havaet a simțit „vîntul pustiului care s-a abătut asupra orașului” și se zice că ar fi spus la Bodega Armeanului: „încă din vechime un poet foarte cunoscut din Imperiul Bizanțului numise *Metopolis-vXoraș al apusurilor*”. (în italic în orig., subl. n., p. 206)

Se spune - și poate nu-i lipsită de adevăr afirmația - că Havaet, aflat ia vârsta adolescenței, ar fi fost îndepărtat din liceul de la *Mavrocordat* de un consiliu profesoral dublat de o comisie medicală, pe motiv că ar fi „idiot”. (în italic în orig., subl. n., p. 239)

Practic, majoritatea informațiilor sunt furnizate după ce în prealabil naratorul și-a declinat responsabilitatea directă asupra enunțului: el relatează nu ceea ce crede în nume propriu, ci versiunile care s-au oficializat de-a lungul timpului, indiferent de relația obscură

pe care acestea o mai au cu adevărul. Rareori își permite o interpretare personală, și, în acest caz, subliniază că este vorba numai de un punct de vedere izolat, căruia nu trebuie să i se acorde un credit absolut. De exemplu, Milionarul povestește cum decurge tentativa generalului Marosin de a o întîlni, după ani lungi de despărțire, pe prietena sa din tinerețe, Fibula. Fosta aurăreasă refuză să vorbească cu generalul, încă adînc rănită de evenimentul care a provocat ruptura, adică relația de o noapte a generalului cu Iapa-Roșie, cînd aceasta trece fluviul în ghetă de măritiș. La finalul relatării, naratorul conchide:

(Asta e versiunea fetelor nefericite din *Metopolis* și abandonate de bărbații iubiți. Muierile bătrîne, care n-au trăit în tinerețe și în toată viața lor decât cu un singur soț, spun însă despre întîmplarea cu generalul și ferestrele: *fibula e o scorpie*). (în italic în orig., p. 225)

Așadar, textul instaurează un cadru de enunțare specific: transmiterea și perpetuarea prin scris a unor versiuni orale socializate. Proiectul naratorului, fără a avea declarat o latură științifică, se apropie de aceasta prin componenta sa documentară. Numai că, în cazul său, nu este vorba de documente scrise, istorice, ci de documente orale, etnografice, de mărturii, amintiri culese și reproduse de la sursă. Din acest depozit eterogen se compune substanța epică a *Cărții Milionarului*. Observăm că nimic din toate acestea nu garantează obiectivitatea, privită în spirit pozitivist; însă tocmai faptul că se sprijină pe tradiție, pe forța cuvîntului spus, admis de o presupusă colectivitate, augmentează forța sa persuasivă implicită. Există de fapt două tipuri de autoritate, concurente astăzi: autoritatea de tip tradițional, concretizată în religie, mituri, legende, povestiri, paremiologie, anecdote orale, și autoritatea de tip științific, raționalist, bazată pe evidența demonstrației teoretice sau experimentale. Autoritatea de tip tradițional este necondiționată, nu are nevoie de dovezi; simplu fapt că este invocată, că s-a transmis, că se perpetuează este o garanție de valabilitate. Pretinde o încredere absolută, care ține de suprarățional, spre deosebire de autoritatea științifică, supusă mereu rectificărilor, și care își creează un fundament din ea însăși: în sprijinul unei teorii în curs de a se impune se aduc argumente din altă teorie, anterior validată de comunitatea savantă. Se uită adesea că,

într-o bună măsură, ceea ce este acceptat astăzi drept dogmă științifică, prin popularizarea didactică, a fost inițial o simplă ipoteză. O teorie o detronează pe alta, sistemul epistemic fiind continuu supus amendamentelor. În opoziție cu acesta, sistemul de gândire tradițional are o autoritate immanentă, imuabilă. Deși tinde astăzi să se universalizeze, mai ales prin învățământ, autoritatea științifică nu a reușit să reprime forța specifică a autorității de tip tradițional. Aceasta din urmă acționează subliminal asupra spiritelor celor mai pozitivistice, pentru că este vorba de o structură mentală moștenită, care ține de inconștientul colectiv, și nu dobândită prin educație.

Dicomesienii, ne spune naratorul sunt mari iubitori de cai. Pentru a-și proba afirmația, el aduce argumente de tip paremiologic:

Dacă o mână nou-născută e un har dumnezeiesc mai mult decât nașterea unei copile, asta vine din patima nebunească a dicomesienilor pentru cai. Nu din gustul pentru proverbe dicomesienii spun:

Nu-ți bate calul, înainte de a-ți bate copiii și nevasta.

Decât să-ți moară calul mai bine să-ți ardă grajdul.

Dar,

Calul fără grajd, ca omul fără dinți.

Unde nu e cal, vai de drum.

Poți să-ți vinzi un pneten ca să cumperi un dușman,

dar calul să nu-l dai decât dacă ți-l ia Dumnezeu și nici lui decât dacă-ți dă unul mai bun în schimb.

Arhiereul se cunoaște după cucă, calul după fugă.

la-ți mai întâi cal și apoi nevastă,

Nevasta te poate lăsa în drum, calul te duce mai departe. [...]

Și așa mai departe. (în italic în orig., p. 73)

Proverbele constituie expresia sintetică a înțelepciunii populare. Privite ca acte verbale, ele au o componentă ilocuționară directivă, fie explicită (*Nu-ți bate calul, înainte de a-ți bate copiii și nevasta*), fie implicită, mascată sub forma unui act constatativ (*Calul fără grajd, ca omul fără dinți* - act directiv subiacent: Nu lăsa calul fără grajd). Paremiologia se configurează astfel drept un cod etic și practic în societățile tradiționale. Însă ea dezvoltă simultan, prin selecția tematică pe care o operează, reprezentările specifice unei comunități, relevante pentru sfera preocupărilor acesteia. Când invocă acest

inventar paremiologic, autorul are o dublă țintă: pe de o parte, permite lumii ficționale să se caracterizeze singură, din interior, în structurile mentale și imaginare proprii, pe de altă parte, îi afirmă, în mod obiectiv, vechimea respectabilă.

Strategia persuasivă ironică este de tip intertextual; utilizarea citatului fictiv de autoritate servește aceluiași efecte perlocuționare ca și la Mircea Horia Simionescu, în *Bibliografia generală*, sau la Ștefan Agopian, în *Tobit*, cu diferența că autoritatea invocată este de tip tradițional, nu savant. În *Cartea Milionarului*, instanța de autoritate este vocea anonimă a tradiției, cu atât mai dificil de contestat, cu cât este independentă de orice determinism individual, ?r

Procedul merită a fi subliniat, pentru că el conturează acel manierism de care vorbeau comentatorii *Cărții Milionarului* (Cărtărescu 1999: 336-337). Nu numai naratorul, ci și personajele au reflexul antemodern de a recunoaște autoritatea cuvântului transmis, în cazul lui Aram Telguran, armeanul cultivat care o inițiază pe Iapa-Roșie în misterele dragostei și ale învățaturii (pentru că, în sens mistic, dragostea este ea însăși o formă de cunoaștere), citarea din *Biblie* se substituie rostirii obișnuite. Este un mod profund tradițional și antimodern de a vedea lucrurile. Pentru erudiții moderni, finalitatea oricărei întreprinderi este originalitatea cu orice preț; pentru spiritul tradiționalist, în sensul pozitiv al termenului, originalitatea este lipsită de sens, căci adevărul fiind înscris în cuvintele sacre, originare, chiar tentativa de a te abate de la litera lor este în sine o eroare⁸².

Armeanul, și în dragoste, ca și în toate celelalte, spunea din *Biblie*. El avea credința că, dacă unele lucruri principale din viață sunt scrise într-o carte mare sau într-alta, n-are rost să le mai numești și să le bălbâi prin cuvintele tale neprețuite. De aceea, și în dragoste spunea tot din *Biblie*. Îngenunchea la picioarele fetei și tânguia versete din *Cântarea Cântărilor*, fără să inventeze prea mult, numai să adauge niște

⁸² Vezi Gu&ion (1993: 105): «într-o civilizație tradițională e aproape de neconceput ca cineva să aibă pretenția de a-și revendica proprietatea asupra unei idei [,] iar dacă o face, își pierde orice credit și orice autoritate, fiindcă ideea respectivă se va reduce la un soi de fantezie fără importanță reală; dacă o idee e adevărată, ea aparține tuturor celor capabili s-o înțeleagă; dacă e falsă, nu e niciun merit s-o fi inventat. O idee adevărată nu poate fi „nouă”, pentru că adevărul nu e un produs al spiritului uman, ci există independent de noi și noi trebuie doar să-l cunoaștem; în afara acestei cunoașteri nu rămâne decât eroarea [...].»

amănunte pentru ca lucrurile să se potrivească mai bine și să sune mai acasă. (în italic în orig., p. 99-100)

Dacă atitudinea lui Aram Telguran pare stranie unui receptor modern, pentru un om educat în spirit tradiționalist este perfect adecvată. Să ne amintim că, în *Numele Trandafirului*, Adso nu găsește cuvinte mâi potrivite pentru a-și exprima dragostea decât cele din *Cântarea Cântărilor*. Omul medieval se raporta la textele sacre, el nu încerca să depășească un model de autoritate. Strategia ironică, atât în romanul de care ne ocupăm, cât și în cel al lui Umberto Eco, este de a avansa presupuziția că aceste reprezentări sunt familiare și cititorului de astăzi Prin recursul frecvent la sursa de legitimitate, naratorul garantează condiția de existență a lumii fictive, non-referențiale pe care o construiește.

Invocarea spuselor altui personaj, mai autorizat să cunoască amănuntele și, lucru important, să le reproducă sugestiv, poate lua dimensiuni extinse, prin transferul rolului de povestitor. Dreptul la cuvânt este acordat preferențial în roman, autorul sesizând foarte bine constrângerile sociale și pragmatice asociate activității de a povesti. Acestea sunt surprinse atât la nivelul componentei rituale a povestirii, presupunând respectarea strictă a unor reguli verbale și gestice, cât și la nivelul componente primare a acesteia, de transmitere eficientă a unor informații, dat fiind că, „în orice grup de referință, eficacitatea persuasivă a unei comunicări depinde de încrederea care se acordă sursei” (Kapferer 1993: 84). Cu alte cuvinte, este important cine și cum povestește. Povestea Gorei Serafis, care și-a vândut anii unui negustor, este relatată de Generalul Marosin. Să observăm atenția care se acordă ceremonialului social al actului de a povesti. Mai întâi, Generalul se reculege, prin „somnul său de campanie”, apoi îi invită pe Topometrist și pe Milionar în biroul său somptuos și, în cele din urmă, comandă tragerea perdelelor, pentru a crea o atmosferă adecvată:

[...] O lumină violacee difuză, calmă, de apus târziu, a cuprins încăperea.

Generalul Marosin s-a așezat pe scaunul său înalt, cu spătar sculptat, din fața biroului, după ce printr-un gest aerian ne-a invitat să luăm loc pe fotoliile adânci din

Pentru povestirea rituală, vezi Ionescu-Ruxăndoiu (1991: 38-66).

nișele depărtate, de la dreapta și de la stânga lui: *Topometristul în nișa din stânga, Milionarul în nișa din dreapta*.

Apoi Generalul și-a controlat discret, cu zborul palmei, nasturii tunicii, dacă-i sunt încheiați, și constatând că ținuta îi este decentă, a început cu voce înceată, liniștită, să ne vorbească. (în italic în orig., p. 161)

Generalul Marosin se oprește la un moment dat pentru că anumite amănunte sunt prea vulgare pentru a fi relatate de un performer ca el; din punctul de întrerupere, istoria este povestită de plutonier. Nicolae Manolescu (1983: 136) constata referitor la acest episod „Deriziunea protocolului narativ este evidentă. Povestitorilor li se distribuie sarcini conforme cu gradul lor militar”. Putem vorbi însă de o deriziune a protocolului narativ numai din perspectiva unui cititor cultivat, obișnuit cu relatarea romanescă, cultă, și pentru care distincția generică nobil/vulgar nu mai este operantă; din punctul de vedere al unui receptor tradițional, pe care textul îl presupune, distribuția rolurilor de performare este justificată, ca și delimitarea strictă între situațiile de comunicare socială specifice anumitor genuri. Povestitorul individual, în calitate de creator al operei în performanță, tinde să se specializeze, astfel încât să-și adecveze potențialul interpretativ la o anumită materie tematică. De calitatea performării depinde chiar conservarea și perpetuarea schemei tematice și formale în memoria colectivă (Zumthor 1983: 32; Ducrot, Schaeffer 1996: 395-396). Nu credem că este vorba aici de ironizarea pedanteriei Generalului, ci de evocarea unui formalism necesar, prin care actul de a povesti devine un act ritual, instituționalizat în comunitățile tradiționale. Insistența asupra precauțiilor care precedă asumarea rolului de povestitor subliniază importanța care se acordă socialmente acestei practici și autoritatea instanței de enunțare. Seriozitatea povestitorului se transferă asupra celor povestite, deoarece nu orice material este susceptibil să intre în circuitul memoriei colective. Numai anumite fapte și personaje devin exemplare și generice pentru comunitatea respectivă. Astfel, barbarul obicei al vânzării anilor, care pare în timpurile moderne o glumă, capătă adâncimea și relieful acțiunilor posibile, potențial realizabile, pentru că el este ratificat de experiența și habitudinile mentale ale unui anumit grup. Altfel spus, acest capital (social) de autoritate este necesar povestitorului, pentru că asigură trecerea din sfera inacceptabilului (ceva imposibil), în sfera

ipoteticului (ceva ce ar putea fi, ce s-ar putea întâmpla, ceva ce încă mai există în unele locuri, chiar dacă până acum receptorul nu a fost informat asupra lui). Deși insolite, faptele prezentate devin credibile.

Important este faptul că naratorul ne atrage mereu atenția asupra capacității fabulatorii a locuitorilor din Metopolis, adică a tuturor celor care constituie sursele sale; cu alte cuvinte, admite că istoria sa nu corespunde întru totul adevărului. Însă subliniind acest lucru, nu face decât să întărească încrederea obscură a receptorului în conținutul veridic al spuselor sale. Orice legendă are un sâmbure de adevăr; deci, printr-un raționament propriu mentalității colective, însuși faptul că aceste legende locale au luat naștere garantează adevărul original în jurul căruia s-au țesut. Formula inițială a basmelor, *A fost odată ca niciodată, că de n-ar fi nu s-ar povesti*, afirmă direct legătura de tip causal dintre povestirea tradițională și adevăr. Basmul, legenda, anecdotele transmit cunoștințe adevărate, chiar dacă sunt schematizate și criptate, iar sensul lor este acoperit adesea de simbolism. Garanția de autenticitate a acestor narațiuni este însuși faptul că ele sunt arhivate în memoria colectivă.

Însă forța de autoritate a credințelor colective acționează subliminal asupra percepției individuale indiferent de epocă; structurile mentale rămân mereu aceleași, deși progresul material le inculcă oamenilor de astăzi iluzia că, fiind mai instruiți, și-au ascuțit facultatea de a raționa și de a discerne.

Orice societate, inclusiv cea modernă, are tendința să-și creeze mituri de circulație orală, acele „povestiri exemplare” sau „legende urbane” (generate și întreținute de sistemul zvonurilor sau al bârfei), în cazul acestora, criteriul adevărului este un criteriu pur social: *e adevărat ceea ce înțelegerea colectivă consideră adevărat* (Kapferer 1993: 71, în italic în orig.). Zvonul, pe baza căruia se întemeiază miturile moderne, nu pornește atât de la întâmplarea în sine, cât de la felul în care aceasta a fost percepută. Se știe cât de greu este să infirmi o versiune care a căpătat girul colectivității, chiar dacă ea nu corespunde deloc adevărului. Victima unui astfel de complot inconștient nu are nicio șansă de reabilitare, odată legenda pusă în circulație. Iar acest lucru se întâmplă pentru că grupul proiectează și crede ceea ce dorește să creadă, în formarea convingerii intervenind

un amestec de resentimente, dorințe obscure și agresivitate refulată. Și, de aici, ajungem la chestiunea principală: este realitatea o categorie obiectivă, sau este un construct, modelat potrivit imaginarului fiecărei colectivități în parte? Ironia înaltă a romanului nu constă în deriziunea capacității fabulatorii a metopolisienilor și nici a protocolului narativ, ci în ideea avansată subtextual că lumea ficțională nu diferă fundamental de a noastră, că această facultate de iluzionare colectivă este importantă și independentă de conținuturile pe care le vehiculează. Și tot astfel, că oricare receptor ar putea să accepte, sub presiunea autorității colective, orice versiune asupra realității, oricât de contradictorie ar părea.

Vorbind despre roman, Nicolae Manolescu (1983:132) constata că metoda lui Bănulescu merge în sens contrar celei realiste a unor romancieri precum Mircea Ciobanu sau Alexandru Ivăsiuc, bazate «pe configurarea unui domeniu verosimil istoricește, pe o autenticitate aproape documentară. Acești romancieri sunt atenți să-și garanteze proprietățile imaginare prin acte în regulă. Ștefan Bănulescu merge într-o direcție opusă. [...] Nu mai e vorba la el de a spori dovezile de verosimil, de „realism”, de istoricitate reală, ci tocmai dimpotrivă de a elibera fantezia epică de constrângerea lor».

Or, noi credem că, exact invers, seriozitatea și credibilitatea vocii narative în *Cartea Milionarului* provin tocmai din probarea strictă a afirmațiilor, prin recursul la documentul oral, folcloric. De aici și efectul ironic al textului. Ceea ce diferă de metoda realistă a romanului modern și induce în eroare comentatorii este tipul autorității invocate, orientată spre sfera istoriei mentalităților, și nu a istoricității factuale.

Forța de persuasiune a discursului în *Cartea Milionarului*, care creează și impresia puternică de „realism”, provine din faptul că enunțarea se sprijină constant pe cuvântul presupus a fi admis, caucionat de o comunitate dată. Nu este vorba de a proba existența reală a referentului, adică a lumii ficționale, ci autenticitatea spuselor despre această lume. Însă nimic nu caracterizează o comunitate mai bine decât vocea difuză a opiniei publice, un fel de rezultată a reacțiilor mentale și afective ale indivizilor care o alcătuiesc. Să observăm randamentul acestei tehnici ironice, utilizate și de Nelcului

în *O samă de cuvinte*: relatările cronicarului, multe dintre ele constituind baza unui scenariu istoric oficializat astăzi, sunt doar o formă superioară de colportaj al unor legende sau anecdote populare. Nimeni nu ia în calcul faptul că Neculce ar fi putut foarte bine să inventeze sau să amendeze tendențios unele întâmplări, numai pentru faptul că autorul își declină direct orice responsabilitate asupra enunțului și are grijă să amintească mereu acest lucru prin impersonalizarea verbelor dicendi: „precum dzicu unii” (p. 10), „precum dzicu unii, [...] iar alții dzicfi” (p. 14), „oamenii așe povestescu” (p. 8, 17), așe vorbăscu oamenii” (p. 12, 13), „așf dzicu oamenii” (p. 14). Aceste povestiri acreditate sunt „realiste” nu prin relația lor directă cu adevărul, ci prin faptul că descriu imaginarul colectiv, caracterizează mentalitatea grupului care le-a generat și vehiculat.

Metoda lui Ștefan Bănuțescu este admirabilă, pentru că, făcând abstracție de convenția modernă a contractului de ficționalitate, se întoarce la formulele preromanești, care păstrau legătura puternică a povestirii cu tradiția orală, și prin aceasta erau vii, antropologic valide. Naratorul reface traiectul asociativ între povestire și adevăr, așa cum este conceput de mentalitatea populară, imitând acele structuri comunicative care, dincolo de orice artificiu propriu culturii savante, îl instaurează: respectarea protocolului social al povestirii, avansarea ideii că întâmplările povestite sunt bunuri comunitare prezervate grație memoriei colective și, în consecință, corespund exigențelor și reprezentărilor unui public. De aici și eficacitatea ironică a discursului: oricât de stranie sau absurdă ar părea, lumea ficțională este ratificată potrivit aceluiași criterii care ne fac să vorbim fără rețineri despre „evidența realității” și „adevărurile istorice”.

În acest mod, textul nu face decât să ne indice ironic modul în care reprezentările / versiunile autorizate construiesc realitatea.

~În al doilea rând, este important de urmărit maniera în care aceste reprezentări sunt făcute familiare, astfel încât elementele fantastice, mitice sau pur și simplu insolite să pară a aparține universului cotidian al receptorului. Vom încerca să evidențiem acest lucru în cele ce urmează.

Tipul de enunțare a romanului are consecințe importante asupra organizării narative consacrate de romanul realist clasic. Am subliniat deja absența unui subiect propriu-zis, adică a unei intrigi, înlocuită de o suită de povestiri legate tematic. Materia epică nu se ordonează linear, ci prin acumulări succesive de amănunte. Între toți membrii comunității există legături strânse: vorbind despre un personaj, naratorul anticipează anumite lucruri despre un altul, care vor fi prezentate în detaliu la timpul convenit, alocat acestuia din urmă. Discursul prezintă o puternică notă de redundanță, care creează impresia de profundă coerență, atât a enunțului, cât și a referinței. Evenimentele din trecut sunt explicate prin cele actuale, o sugestie deschisă într-un anumit moment al povestirii se regăsește ulterior și este dezvoltată într-o povestire mai amplă, fragmentele sunt recuperate și reconstituite întregul. Lumea ficțională descrisă astfel este perfect conturată, iar, în final, ansamblul organizat potrivit unui sistem de condiționări reciproce lasă impresia unei lumi închise, imanente, imitând perfect societățile tradiționale. Construcția epică și stilistică a acestui roman este în sine o probă de virtuozitate, iar impresia de realism este copleșitoare în ciuda conținutului vehiculat de aceste structuri.

Iată numai un exemplu de construcție a biografiei unui protagonist, anume a Iepeii-Roșii. Este bine cunoscut modul cum debutează romanul, prin sosirea lui Glad la Metopolis dând de-a dura o roată. Milionarul îi promite că îl ajută să facă avere, pentru că este trimis de „sora sa”, Iapa-Roșie. Ni se povestește cum, prin grija Iepeii-Roșii, Glad primește porecla nobilă de general, nu înainte de a-și instala o fabrică de lumânări de seu. Știm din Capitolul al II-lea că Iapa-Roșie devenise văduvă „deși soțul îi mai trăia” a unui tăietor de lemne, că, ulterior, după ce s-a desfăcut de Generalul Glad și a abandonat definitiv comerțul cu lumânări de seu, avea să devină proprietara **Bodegii Armeanului**, numită în consecință **La Iapa-Roșie** (cap. II). Copilăria și tinerețea Iepeii-Roșii sunt relatate abia în capitolul al VII-lea, **Iapa-Roșie și întâia zăpadă**: fiică a păzitoarei de bivoli Kiva-cea-Mare, Iapa-Roșie este crescută la aurărie de Fibula și Guldene. Din povestirea despre Constantin Pierdutul aflăm iarăși alte amănunte semnificative, anume că, la bătrânețe, Constantin Pierdutul

este găzduit într-o încăpere la bodega Iepe-Roșii (cap. VEI) și că răuvoitorii o suspectează a exploata geniul matematic al acestuia, folosindu-l drept mașină de calcul. Ulterior, în povestea Gorei Serafis, suntem informați că Iapa-Roșie devine cea mai activă susținătoare a comerțului bătrânelor cu anii, intrând în competiție cu alți întreprinzători ai locului, ca Bazacopol și Havaet (cap. IX). Observăm cum biografia personajului se construiește din detalii acumulate succesiv, dar ordinea în care sunt furnizate aceste informații nu este cea cronologică; ca și cum și-ar construi nucleele narrative potrivit unor considerente pragmatice, povestitorul relatează numai ceea ce este necesar și pertinent într-un anumit moment al comunicării. Deja avansată prin structura rituală a protocolului povestirii, de care am vorbit, imaginea destinatarului acestui text se consolidează, dispunerea preferențială a informației inducând ideea unei receptări active, care modelează actul de producere. Se observă că subcapitolele sunt grupate tematic, iar informația este organizată ca și cum ar răspunde unei solicitări venite din partea unui presupus destinatar. Primul capitol, în care se povestește sosirea lui Glad ar răspunde întrebării (neformulate):

[Cum l-ai cunoscut pe Glad?]

[Cap. I] A venit în localitatea Metopolis, într-o zi de iulie pe la amiază, un om uscat și înalt, în pantaloni roșcați și cămașă în romburi cenușii fără guler, avea gâtul lung, capul mic cu păr blond încâlcit, acoperit cu o șapcă decolorată cu cozorocul tras peste ochi. Omul înainta pe șosea dând de-a dura o roată de căruță. Șoseaua era goală, casele cu porți închise, bărbații și femeile erau plecați la lucru, câți or fi fost plecați, care pe unde apucase să lucreze. Huruitul roții care se plimba pe toată lățimea șoselei, urmată în fuga ei besmetică de salturile omului uscat și cu gâtul lung, n-a mirat pe nimeni din cei rămași prin case și prin curți; nici că roata și omul nu s-au oprit în dreptul rotăriei aflată în coasta fermei Generalului Marosin. (p. 7)

[Cum a reușit Glad să primească porecla de General?]

[Cap. al II-lea] Până ce Glad, omul cu roata, să se îmbrace în haine de general, au trecut șase săptămâni și mai bine. La începutul acestor săptămâni a venit în Metopolis și „sora mea” din Marmația. De plapumă nu m-a mai întrebat. Devenise văduvă, deși soțul îi mai trăia: tăietorul ei de lemne emigrase, din Marmația la Lvov,

unde se înrolase ca ajutor de dulgher pe un tren atelier de reparat cazărmi și grajduri de regimente. (în italic în orig., p. 15)

[De ce i se spune *Bodega Armeanului?*]

[Cap. al III-lea] Dumnezeu știe de ce îi zice așa: *Bodega Armeanului*, Ar fi existat un *Armean* în *Metopolis*, proprietarul unui bac și a două pontoane la cotul fluviului de unde se vede clar vadul de dincolo al turmelor de la *Cetatea de Lână*. (în italic în orig., p. 23)

[Cum a fost întâlnirea cu Topometrîstul de la Bodega Armeanului?]

[Cap. al VI-lea] Trecerile mele pe la *Bodega Armeanului* sunt de obicei scurte. Nici aceasta privind întâlnirea cu *Topometrîstul* și cu misirul *Societății Interbalcanice de Arheologie* n-a fost prea lungă.

Mi-am garat drezina la Piciorul Nemțului, având grijă să-i blochez bine frânele. (în italic în orig., p. 50)

[Care este povestea Iepe-Roșii?]

[Cap. al VII-lea] Înainte de a fi încăput pe mâna barcagiilor și de a fi fugit în *Marmația* să-l întâlnească acolo pe tăietorul de lemne, să-1 ia de soț și să-și înceapă, tot acolo, ceva mai târziu dragostea cu Glad, *Iapa-Roșie* cunoscuse primul bărbat dincolo de fluviu, la alergările de cai sălbatici din *Dicomesia*. Tinerii dicomesieni se întrec călări în fiecare an pe zăpadă în fața fetelor, de ziua Bobotezii, pe lunca goală dintre *Cetatea de Lână* și dintre pădurile de salcâm de la *Glava* și *Apud Glava*.

Iapa-Roșie avea atunci cincisprezece-șaisprezece ani. *Fibula* și *Guldena* o luaseră în grijă de la *Kiva-cea-Mare*, păzitoarea de bivoli, și îi dăduseră un pat într-un colț al aurăriei. (în italic în orig., p. 65)

[Cine este Constantin Pierdutul?]

[Cap. al VIII-lea] I s-a spus Constantin Pierdutul pentru că a fost văzut și găsit întâia oară în *Insula Cailor* fără să i se știe părinții și fără ca el să poată spune dincotro vine, cine e și ce caută pe lume. Avea nouă ani când a fost văzut printre caii sălbatici din insulă și a rămas acolo până la șaptesprezece. (în italic în orig., p. 103)

[Ce s-a întâmplat cu femeia paracliser?]

[Cap. al X-lea] De aproape o săptămână, femeia-paracliser stătea încuiată în cupola bisericii ortodoxe și refuza să dea vreun semn. Trebile parohiei băteau pe loc (p.196)

Sau aceste formule inițiale care racordează două capitole, ca și cum povestitorul ar închide o digresiune:

[Cap. al IV-lea] Dar nu despre lucrurile care s-au întâmplat în viitor vreau eu să spun. (p. 30)

Paul Zumthor (1983: 115) remarcă în legătură cu formele orale lungi în performanță, cum sunt epopeile, că arta poetului [povestitorului] consta nu numai în a relata evenimentele până la capăt, fără întrerupere, ci și în a-și adapta expunerea, astfel încât să mențină trează atenția auditoriului, ușurându-i efortul fizic pe care îl reclamă participanților durata performării. Recitatorul, în fiecare moment al performanței, se concentrează asupra episodului în curs de desfășurare, și pierde din vedere, mai mult sau mai puțin, ansamblul: de unde indiferența pentru cronologie și, în general, dificultatea de a încheia. Această organizare a materialului epic o prezintă și *Cartea Milionarului*, acreditând ideea unei relatări în performanță. Intersecția codului scris, asumat explicit, cu cel oral, este învederată în acest roman: să remarcăm frecvența deicticelor, care actualizează actul enunțării, inducând ideea interacțiunii directe dintre E și R :

De pildă *acum*, când cobor cu drezina să mă întâlnesc cu *Topometristul* și cu *Misitul Societății Arheologice Interbalcanice*. (în italic în orig., subl. n., p. 40)

Acum mă aflam în fața celui os al pământului dezgolit prin prăbușirea stratului de loess. [...] *Acum* vine o societate nouă sub o firmă arheologică cu triplu sediu. (subl. n., p. 44)

Acum, deși mă aflu departe de *Cetatea de Lână* - sunt în drezina mea, în fotoliul meu de tablă, printre dealurile metopolisiene de piatră goală -, vine spre mine, de dincolo de fluviu, același miros. (în italic în orig., subl. n., p. 127)

Și *acum*, când Polider e proprietar de *Omnibus* și mai toată vremea cară călători de la *Cetatea de Lână* la *Mavrocordat* [...], îl zăresc pe croitor în această amiază de vară, din fotoliul meu de tablă și din locul unde mi-am oprit drezina [...] (în italic în orig., subl. n., p. 145)

“ Vezi Yule (1996: 9): AU this [deictic] expressions depend, for their interpretation, on the speaker and hearer sharing the same context. Indeed, deictic expressions have their most basic uses in face-to-face spoken interaction where utterances such as [I] are easily understood by the people present, but may need a translation for someone not right there.

Extrem de interesantă pentru reliefaarea acestei atitudini comunicative este intrarea în scenă a vocii narative, la debutul romanului:

A venit în localitatea Metopolis, într-o zi de iulie pe la amiază, un om uscat și înalt, în pantaloni roșcați [...]. Omul înainta pe șosea dând de-a dura o roată de căruță. [...] *Atunci am apărut eu. Am înaintat de-a dreptul spre necunoscutul oprit în mijlocul șoselei*". (în italic în orig., subl. n., p. 7-8)

[...] *Mie* - am continuat eu să vorbesc privind-u pe străin cum își suge în neștire țigara de jurnal - *mie mi se spune*, aici în Metopolis, *Milionarul*. (în italic în orig., subl. n., p. 9)

Autodesemnarea deictică impune lectorului o relație de intimitate și de complicitate cu naratorul, dat fiind că utilizarea pronumelui personal la persoana I fie este anaforică, reluând un antecedent discursiv, fie presupune un cadru oral de comunicare. În registru scris, ocurența respectivă este posibilă numai într-un cadru epistolar, condiționată de o cunoaștere prealabilă a emițătorului și a destinatarului. În acest punct, să remarcăm ambiguitatea semantică a cuvântului „carte” din titlu. Sigur, termenul înseamnă „volum, broșură”, dar un alt sens al lui, astăzi arhaic, este de „scrisoare”. Or, o epistolă își presupune direct destinatarul și admite, formal, dese apeluri la teritoriul comun de discurs ale naratorului. Scrisorile sunt texte care prezintă, prin caracteristicile lor pragmatice, trăsături care le apropie de cele orale (Ionescu-Ruxăndoiu 1991: 77-78). În *Cartea Milionarului*, înscrierea explicită a enunțării în registrul scris, pe de o parte, - *Și această umilință a necunoașterii mă face ca, în Cartea mea, croitorul demiurg...* (subl. n., în italic. în orig., p. 129) -, și frecvența mărcilor de oralitate, pe de alta, susțin ipoteza unui text epistolar disimulat (în absența altor mărci convenționale ale scrisorii). Fie primară (o bună parte din roman o constituie povestirile rituale ale generalului Marosin), fie secundară, oralitatea are funcția de a institui imaginea unui ipotetic interlocutor. Iată câteva dintre modalitățile prin care se realizează:

1. Utilizarea verbelor dicendi:

Dar nu despre lucrurile care s-au întâmplat în viitor vreau eu să spun. (subl. n., p. 30)

Ofensat, *zic*, Topometrîstul mi-a adus ca argument în favoarea afirmațiilor sale..." (subl. n., p. 47)

Dar, *am zis*, figura lui nu m-a speriat, (subl. n., p. 52)

Spun z/ost, pentru că *Biserica pe Roate* nu mai poate fi văzută, e demult ascunsă de dicomesieni... (în italic în orig., subl. n., p. 79)

Spun a fost bogată, pentru că aceia care știu mai bine lucrurile... (în italic în orig., subl. n., p. 217)

2. Interogații care preîntâmpină o solicitare a receptorului:

Ce-aș putea face eu, Milionarul, pentru *Metopolisl* (în italic în orig., p. 39).

De ce neapărat *Mavrocordaf* Nimeni nu știe prea bine. (în italic în orig., p. 56)

Dar de ce m-aș grăbi spre Pavilion? Eram invitat acolo să prânzesc... (p. 147) în definitiv, ce-i cerea municipalitatea scriitorului ? (p. 246)

3. Parantezele, marcate grafic, de tip aparte:

...și pe drumurile *Cetății de Lână*. (Am mai vorbit despre asta). (în italic în orig., p. 63);

...să nu î-l muște cine știe ce golan. (Am folosit felul de a vorbi al dicomesienilor)." (p. 73);

Aveți în Constantin Pierdutul un rege... (E felul Topometrîstului de a vorbi)." (p.ios)

Coboram cu drezina dinspre platou {*Platoul Milionarului* cum î se spune am pricina poreclei mele)... (în italic în orig., p. 123).

4. Formularea directă de scuze, pentru a menaja susceptibilitatea receptorului față de un mod de vorbire:

...dar calul, deși costeliv, ciudat, era borțos, *fie-mi scuzată expresia*, (subl. n., p.51)

5. Menționarea explicită a unui fond comun de presupozii:

Și apoi, *după cum se știe, în vremile mai dinspre noi, bodega a început ca proprietate a unei femei...* (în italic în orig., subl. n., p. 27).

6. Mișcările de amplificare și de motivare a actului comunicativ, ca modalitate de conectare a secvențelor narative

Dar până la această poveste, încă puțin despre felul aparte al cailor dicomesieni. (p. 74).

Dar să-1 las deocamdată pe Havaet deoparte. Să încep mai întâi cu Fibula (p. 273)

Ce efect asigură această oralitate secundară a textului: evident, valențe persuasive. A vorbi implică actul receptării imediate, directe, demers reciproc în care interlocutorii ratifică în comun presupozii fondate pe o înțelegere prealabilă, în general tacită, dar întotdeauna (în cadrul aceluiași grup cultural) activă (cf. Zumthor 1983: 31). Efectul discursului oral (sau al celui care imită strategic mărcile de oralitate) este de ordin moral: auditorul are impresia unei loialități mai puțin contestabile decât în comunicarea scrisă, de o veridicitate mai probabilă și mai persuasivă (*ibidem*).

Cu alte cuvinte, discursul direct adresat avansează ideea teritoriului comun de discurs dintre E (autor/narator) și R (fictiv/real), a unui fond comun de informații și experiențe. Important este faptul că întregul discurs, privit în latura sa comunicativă, recrează prin limbaj un univers secund în care receptorul este complice, solidar cu sistemul de credințe și valori propus de narator. Am discutat mai sus despre înalta coerență a textului, care se răsfrânge asupra referentului și îi asigură credibilitatea de construct „real”. Caracterul circular, repetitiv al unor informații, vehiculate în diverse momente ale enunțării, asigură izotopia discursivă și narativă⁸⁵ a textului și, consecutiv, coeziunea sa. Din punct de vedere pragmatic, condiția de progres a unui discurs se realizează la nivelul elementelor asortate, pe când condiția de coerență este asigurată prin repetarea elementelor presupuse, care implică o anumită redundanță (Ducrot 1991: 87-89; Ionescu-Ruxăndoiu 2003: 59). Este semnificativ faptul că autorul schimbă adesea raportul asertat/presupus și transmite informația ca și cum ea ar fi deja cunoscută receptorului. Tehnica autorului este impecabilă pentru că atinge simultan două obiective: creează, pe de o parte, iluzia parteneriatului cu receptorul, pe de alta, realizează constituirea unei reprezentări coerente a referentului. Reluăm fragmentul care deschide romanul:

A venit în *localitatea Metopolis*, într-o zi de iulie pe la amiază, un om uscat și înalt, în pantaloni roșcați și cămașă în romburi cenușii fără guler, avea gâtul lung, capul mic cu păr blond încâlcit, acoperit cu o șapcă decolorată cu cozorocul tras peste ochi. Omul înainta pe șosea dând de-a dura o roată de căruță. *Șoseaua era goală*,

Pentru distincția izotopie narativă vs. discursivă, vezi Umberto Eco (1991: 133).

casele cu porți închise, bărbații și femeile erau plecați la lucru, câțiorfi fost plecați, care pe unde apucase să lucreze. Huruitul roții care se plimba pe toată lățimea șoselei, urmată în fuga ei besmetică de salturile omului uscat și cu gâtul lung, n-a mirat pe nimeni din cei rămași prin case și prin curți; nici că roata și omul nu s-au oprit în dreptul rotăriei aflată în coasta fermei Generalului Marosin. Mai era puțin până la ieșirea din localitate, începea cotul șoselei cu șanțuri adânci din stânga bisericii ortodoxe, când omul s-a desprins de roata lui făcându-i vânt să se ducă unde s-o duce. Iar el a rămas în mijlocul șoselei, rotindu-și încet capul mic să privească mai întâi cerul invadat de soarele arzător, apoi zidurile curților, din piatră măcinată de vreme și pline de iască, curțile goale, casele cu ferestre mici apărate pe dinăuntru cu pânză de sac sau cu hârtie de jurnal împotriva căldurii toride de afară.

Roata s-a bălăbănit un timp, s-a izbit sec de un stâlp de telegraf și a căzut într-o răună în șanțul opus bisericii, de unde au zburat niște vrăbii prăfuite și a sărit o ploaie de lăcuste mici și amețite.

Atunci am apărut eu. Am înaintat de-a dreptul spre necunoscutul oprit în mijlocul șoselei. Eram în pantaloni albi cu dungă proaspătă și cămașă galbenă, îmi țineam mâinile la spate și-mi învârteam înapoia umerilor bastonul elegant cu încrustații de sedef și măciucie argintată. L-am întrebat pe străin, oprindu-mă în fața lui și privind când spre el, când spre roata din șanț:

-Ai venit aici să faci averel (în italic în orig., subl. n., p. 7-8)

Este de remarcat extrema eficacitate informativă a fragmentului reprodus: într-un spațiu restrâns naratorul transmite o cantitate mare de date, toată informația pe care aparent poate să o furnizeze. Totodată, dinamismul acestei scene, în ciuda densității detaliilor descriptive, considerate în mod tradițional a frâna viteza narativă (cf. Genette 1983: 31; Mancaș 2001: 44; 2005: 5). Deși, în linii generale, se respectă protocolul informativ al romanului realist clasic, prin fixarea coordonatelor spațio-temporale, autorul reușește să evite tonul pedant-didactic al acestuia, datorită distribuției savante a elementelor asertate și a celor presupuse. Fragmentele subliniate, nume proprii și descrieri definite, declanșatori de presupoziii existențiale, configurează un un fond comun de cunoștințe între E și R anterioare enunțării: există o localitate Metopolis, oamenii din localitate lucrează care pe unde apucă, există un General Marosin care are o fermă în apropierea unei rotării, localitatea are o biserică ortodoxă, situată la ieșirea din oraș, acțiunea se petrece în secolul al XX-lea, deoarece există stâlpi de telegraf, este o zi toridă, orașul este mizer, plin de case dărăpănate, de șanțuri prăfuite unde se refugiază vrăbii și lăcuste, localnicii sunt greu de impresionat sau pur și simplu blazați, căci nu se miră de ineditul

situației, emițătorul este cunoscut, deoarece se autodesemnează printr-un deictic personal, și de obicei poartă un baston elegant cu încrustații de sedef. Interogația declanșează presupozitia că orașul este un fel de Eldorado, unde oamenii vin să facă avere. Detaliile descriptive asigură simultan „efectul de real”, însă, în acest caz, funcția lor nu este estetică (ornamentală), ci pragmatică, prin inversarea raportului dintre aserțiuni și presupoziii. Aceste informații rămân pe parcursul progresiei enunțului neexplicitate, considerate ca făcând parte din contextul discursiv, iar reluarea lor, în diverse circumstanțe enunțiative, inclusiv în schimburile de replici dintre personaje, le consolidează statutul. Iată, de pildă, cum elementele informative furnizate într-o primă secvență sunt reiterate în cea de-a doua, din capitolul următor, însoțite de altele noi, disimulate în presupoziii:

[I]

- Cum te cheamă? [-]

-Glad.

- Numele nu e de pe-aici. Ești din *Marmația*.

- Cam de pe acolo aș fi.

- *în Marmația - i-am zis - am și eu o soră măritată cu un tăietor de lemne.*

N-am fost niciodată pe acolo și nici sora mea n-a mai venit pe aici Mi-a scris o singură dată, nu de mult, să-i trimit o plapumă pe care ea o știa și credea că ar mai fi fost în casa mea. Dar plapuma are o poveste lungă, atât de lungă, încât ai înțeles că n-o mai aveam și că n-am fost în stare să i-o trimit când mi-a cerut-o.

- N-am înțeles și nu înțeleg nimic - a zis omul cu roata, clipind în gol din ochii lui albaștri spălăciți cu gene galbene. Nu înțeleg nimic și nici nu vreau să înțeleg, a repetat cu mânie. Aș vrea să mănânc ceva. (subl. n., p. 10-11).

[P]

Până ce Glad, omul cu roata, să se îmbrace în haine de general, au trecut șase săptămâni și mai bine. La începutul acestor săptămâni a venit în Metopolis și „sora mea” din Marmația. De plapumă nu m-a mai întrebat. Devenise văduvă, deși sotul îi mai trăia: tăietorul ei de lemne emigrase, din Marmația la Lvov, unde se înrolase ca ajutor de dulgher pe un tren atelier de reparat cazărmi și grajduri de regimente.

„Sora mea” n-a întrebat de mine când a sosit în Metopolis, a urcat dealul bisericii și a mers de-a dreptul spre șopronul de lângă casa parohială, unde Glad își instalase roata pe un fus și se pregătea să facă din ea o fabrică de lumânări de seu. (în italic în orig., subl. n., p. 15).

Uzând de această strategie, autorul transferă elementele insolite în sfera reprezentărilor unanim acceptate, a celor care țin de domeniul evidenței:

Apariția mea pe linia ferată, coborând pe distanța dintre platou și Metopolis în drezină, așezat pe fotoliul meu de tablă ruginită, știu că deși nu-i bucură în mod special pe metopolisieni - pentru ei, drezina mea și eu n-am fost nicicând un lucru deosebit - îi vestește totuși că la Bodega Armeanului fie că se discută ceva foarte important, fie că s-a adus ceva nou... (în italic în orig., subl. n., p. 34)

Am fost plecat la Cetatea de Lână, să-l caut acolo pe Constantin Pierdutul Nul, regele nebun al Dicomesei, cel care face mental calcule rapide cu zeci de cifre deodată și care a devenit o mândrie nefericită a dicomesienilor. (în italic în orig., subl. n., p. 46)

Ca și dicomesienii, [caili] nu prea suferă femeile, (subl. a, p. 74)

...atunci el [hoțul], la Bobotează viitoare, poate să măie caili la Biserica pe Roate a dicomesienilor. Iarnă de iarnă dicomesienii coboară în urma unui fel de Biserică pe Roate trasă de șase cai spre lunca fluviului unde au loc alergările tinerilor de însurat și unde vin fetele încălțate în ghete de mărițiș, să privească, să fie privite și răpite, (subl. n., p. 78-79)

Dar până să se întâmple astea, mai e multă vreme. Mai întâi Iapa-Roșie trebuie să treacă fluviul în ghete de mărițiș și câte altele trebuie să treacă, (subl. n., p. 81)

Dicomesienii nu veneau să-și ia pantalonii, li-i căra croitorul într-o căruță, din sat în sat sau direct pe câmp unde-și lucrau pământurile. Abia după ce Polider a devenit proprietar de Omnibus, pe ruta Cetatea de Lână- Glava - Apud Glava - Marotin - Coasa de Argint - Maltezi și Retur, lucrurile s-au schimbat puțin, deși omnibusul era tot o căruță, dar ceva mai lungă și cu coviltir de papură, trasă de patru cai mărunți și păroși în loc de doi. (subl. n., p. 143)

Trăim totuși vremi modeme - mi-am zis în timp ce-mi garam drezina la Piciorul Neamțului nu departe de Bodega Armeanului și mă pregăteam să plec spre Pavilionul Generalului Marosin. (Cu o săptămână în urmă am fost în Insula Cailor la vânatoare de rațe împreună cu Generalul și mă invitase atunci să-i fac o vizită acasă, la Pavilion; voia să mă lămurească mai bine ce va să zică negoțul de ani care s-a întins în Metopolis și golește orașul de deasupra, așa cum pe dedesubt orașul e golit de Generalul Glad, care, de când s-a despărțit de Iapa-Roșie și a părăsit bănoasa industrie de lumânări de seu, a luat în antrepriză cele mai noi lucrări de căutare a marmorei sub temeliiile Metopolis-ului, cumpărând pentru asta dealuri întregi locuite și dărâmându-le. (în italic în orig., subl. n., p. 147)

Întregul enunț al romanului se organizează pornind de la falsa premisă a teritoriului comun de discurs dintre E și R și în sublinierea forței de iluzie a limbajului, a capacității sale de a modela reprezentările asupra realității, constă valoarea ironică a *Cărții*

Milionarului. Toate componentele textului (retorică, narativă, stilistică) converg spre sublinierea atitudinii aparent cooperative a naratorului. Dar, în ciuda redundanței sale formale, discursul rămâne lacunar în puncte strategice, cum ar fi caracterul personajelor, motivațiile lor, adevărata natură a relațiilor dintre ele. Autorul eludează sistematic componenta etică și causal-explicativă a relatării, oferind în final, prin cumul de detalii, doar o succesiune de fapte inextricabil relaționate. Însă, integrate în sintaxa rituală a povestirii și în mecanica izotopică a enunțării, acestea dobândesc semnificația implicită a evenimentelor exemplare, arhivate de memoria colectivă, a căror relatare în performanță o reclamă însuși receptorul. Textul construiește o lume ireală, absurdă, dar o face cu participarea activă a cititorului, care este insidios antrenat într-o presupusă activitate comunicativă și obligat să accepte cadrul cognitiv și intelectual propus abil de autor prin manipularea presupuzițiilor.

5. Intersecția codurilor

Sărind peste șine, ajunsei într-o grădină cu mărarci. Pomi desfrunziți se clătinau. În față era o casă lungă și albă, fără etaj, dar cu pod înalt de care se sprijinea o scară. Umbra scării cădea peste un vas de lemn, plin cu apă. În curte mai erau o căruță încărcată cu fân și o greblă. Pe cer fugeau nori lați, cenușii.

Din spatele dealului din dreapta, tunurile bubuiau fără încetare. „Doamnă, strigai în momentul acela unei tinere care apăruse la fereastră, dați-mi puțină apă!” Însă pușca pe care o țineam în mână o sperie, căci dispăru țipând și pocnind geamul.

Din doi pași fui acolo. Era încuiată. „Deschideți, pentru numele lui Dumnezeu! Puțină apă!” Strigând, azvârlii pușca și începui să bat cu pumnii în ușă, să zgâlțâi clanța. Un trăsnet îngrozitor trecu pe câmp, canonada inamicului se apropia teribilă, nimcitoare. Flăcările obuzelor izbucneau, proiectându-se pe nori, și munți de fum galben, alb, cenușiu se întindeau pretutindeni. Înnebunit de frică, și pentru că nimeni nu-mi răspundea, sfărmai un geam și dintr-o săritură fui înăuntru. Mă aflam într-un birou potrivit de mare, pătrat, cu pereții de culoare violetă pictați cu trandafiri roșii. O masă de scris într-o parte, în cealaltă o canapea de pluș verde, de pe care atârna până jos la podea capătul unui cearșaf. În casă nu era nicio mișcare, în schimb tunetele de afară urlau neîntrerupt, cutremurând aerul, zguduind pereții. O linguriță făcânea într-un pahar de sticlă. De după draperie se ascundea o ușă. O împinsei cu mâna tremurândă și pașii într-o încăpere șnemărginită, cu tavanul de grinzi, și care părea să fie, judecând după armoarul cu ^e de faianță colorată și țingiri și ibrice de aramă, cu urechi și cozi lungi, ce ocupa aproape tot peretele de la apus, o sufragerie. Pe masa mare din mijloc, pentru douăsprezece persoane, câteva cratițe în neorânduială, și din mijlocul lor se ridica o oală de pământ cu smălțuri verzi în care cineva pusese un uriaș buchet de margarete. Mă repezii, scosei florile, mirosii apa să

văd dacă nu cumva e stricată, și pentru că, dimpotrivă, arăta limpede și curată, o băui cu lăcomie. A, ce fericire! [...] Ce să spun, abia avui timp să mă strecor până în fața casei și să iau din iarbă pușca aruncată. [...] Ce să fac? O ghiulea putea foarte bine să nimerască în podul nostru, gloanțele să ne atingă, nu era nici o scăpare. Acum vedeam bine inamicul. [...] (p. 121-123)

Acesta este debutul romanului de numai douăzeci de pagini, *Sinuciderea din Grădina Botanică*, de Radu Petrescu. Să analizăm câteva trăsături ale fragmentului. Povestirea, scrisă la persoana întâi, redă tribulațiile unui soldat abia scăpat dintr-o canonadă. Se remarcă, în primul rând, tonul alert, viteza ritmului narațiunii, dată de aglomerarea gerunziilor, a participiilor și de utilizarea perfectului simplu. În schimb, verbele la imperfect: „pomi se clătinău”, „tunurile bubuiau fără încetare”, „pușca pe care o purtam”, „flăcările [...] se întindeau pretutindeni”, se referă mai ales la acele acțiuni iterative care constituie fundalul acțiunii, cadrul în care aceasta se desfășoară. Aparent, notația este lapidară, în concordanță cu percepția fragmentară și fugitivă a soldatului: „Din doi pași fui acolo. Era încuiată”, „dintr-o săritură fui înăuntru”. Simultaneitatea narației și a evenimentelor contribuie la intensificarea tensiunii, antrenând participarea afectivă a cititorului. De aici și elementele de oralitate, precum interogația retorică „Ce să fac? ”, apelul la verbe dicendi „Ce să spun, abia avui timp...”, utilizarea deicticelor „Acum vedeam bine inamicul” sau exclamația personajului „A, ce fericire!”, care traduce mai plastic și mai realist senzația de potolire a setei decât orice descriere analitică. Toate aceste elemente contribuie la crearea impresiei de urmărire pe viu a evenimentelor, stimulând receptarea activă din partea lectorului (vezi Ionescu-Ruxăndoiu 1991: 92-100). Tonul alert este perfect justificat așadar de natura evenimentelor aduse în prim-plan, iar cititorul captivat de ele nu observă că ritmul amețitor al acestora se menține constant de-a lungul întregului text, devenind inadecvat pentru redarea condensată a unei mari desfășurări epice, în plan temporal și spațial. Strategia discursivă ironică este de a stimula și a obține la debut cooperarea cititorului, într-o circumstanță enunțiativă dată, pentru ca ulterior să se abuzeze de ea, încălcându-se maxima cantității și cea a calității.

Romanul conține o suită de aventuri și de nenorociri care se succedă cu aceeași viteză și în aceeași dominantă retorico-stilistică:

soldatul o cunoaște pe tânăra Eliza, este prins și luat prizonier, evadează, se refugiază într-o țară străină unde devine preceptorul copiilor unui nobil, se îndrăgostește de fiica acestuia, Pamina. În partea a doua, acțiunea se mută la Paris, în mediile artistice și cosmopolite ale anilor de după primul război mondial. Protagonistul o reîntâlnește pe Pamina, acum actriță renumită, și cunoaște trei personaje boeme, pe Alphonse, Candide și Renegat, este prins într-un complot politic, luat ostatic pe un vas, naufragiază pe coastele Greciei, unde este jefuit de tâlhari. În partea a treia, regăsim eroul la București: este căsătorit cu o tânără care vrea să-l omoare, pretinde a fi asasinul unui ministru, află că Pamina ajunge ministrul educației în Austria, iar Candide devine membru al Academiei Goncourt, după ce în prealabil renunță la nudism. Romanul se termină consemnând dorința personajului de a se muta definitiv la Paris. Este urmat de o notă a editorului și de „alte scrieri postume” - variante ale textului, notații pe marginea acestuia și fragmente de jurnal.

O primă strategie ironică se situează, așadar, la nivelul enunțării. Actul de comunicare pe care îl mimează naratorul presupune, în această secțiune inițială, un auditor. Secvența are puternice mărci de oralitate și elemente de subliniere a interacțiunii cu receptorii. Se observă însă că naratorul eludează strategic tocmai secvențele care prefăteau sau motivează povestirea propriu-zisă, prin absența lor aceasta împrumutând mărcile narațiunii de tip românesc, a incipitului *in medias res*. Fuziunea convențiilor narative ale povestirii cu cele specifice romanului creează o formă hibridă, ale cărei contradicții sunt decelabile pe plan logic. Să examinăm, în primul rând, utilizarea perfectului simplu. Dispărut din limbă, mai puțin în unele graiuri regionale, unde redă un trecut apropiat, perfectul simplu la persoana a **m-a** a devenit un timp al relatării artistice, o marcă a literarității. Într-o propoziție, cum este celebra „Marchiza ieși la ora cinci”, citată de Roland Barthes (1987: 54), această formă funcționează ca un indicator de ficționalitate. Utilizarea perfectului simplu la persoana I singular, întâlnită în relatările personale (ficionale sau nu), nu este posibilă într-un tipar românesc, adică într-o narațiune autodiegetică, pentru că formele temporale utilizate aici sunt de tip retrospectiv (memorii), iar strategiile specifice sunt explicit

scripturale (nu orale); în consecința, efectul de actualizare a evenimentelor apare ca o contradicție. În al doilea rând, expunerea factuală, în care se acordă prioritate exclusiv evenimentelor, este din nou o strategie a relatărilor personale, orale, convențiile narațiunilor autodiegetice presupunând o organizare a materialului narativ și un comentariu (justificativ) ai faptelor. Un al treilea aspect care poate fi remarcat este linearitatea discursului. Am văzut cum, la început, textul instaurează simultaneitatea acțiunii și a discursului (histoire/recit), de unde decurge respectarea strictă a cronologiei evenimentelor. Cititorul știe tot atât cât eroul și află noi informații pe măsură ce acesta din urmă le înregistrează pe cale senzorială. Or, concordanța dintre succesiunea temporală a narațiunii și a diegezei, mai precis recapitularea experienței (aproximativ) în aceeași ordine cu evenimentele originale, constituie o proprietate a versiunilor orale ale diverselor relatări (ficționale sau reale) (vezi Labov, Waletzky 198: 261-303).

Pe de altă parte, selecția operată la nivel stilistic este menită să evidențieze fără echivoc contractul de ficționalitate pe care îl instaurează instanța enunțiativă. Scriitura acestui text conotează stilul artistic, în expresia lui cea mai convențională, adică o sintaxă artificială, căutată, și un limbaj figurat:

Deasupra-mi sticleau stele nenumărate, în constelații largi ca flori desfăcute feeric peste podul de raze, imens și curat, al căii lactee, (p. 128)

Iar când negurile se împrăștiu și în argintul fără fund al luminii încremenite începeau tăcutele erupții ale aurorii boreale, o, atunci cutreieram pe păține întinderile dezolate, însă de o dezolare augustă, și între fulgurațiile luminii, absorbit în nedeyenire, cântam cântece neînvățate de undeva și neauzite, scornite de sufletul meu ca și fără voie, ori declamam deșertului strofe nemuritoare de poeți pe care-i iubisem și-n care-mi aflam mari și dulci prietenii, (p. 131)

Încă din fragmentul de debut, deși tonul este lapidar, notațiile de tipul „Pomi desfrunziți se clătinau” sau „Pe cer fugeau nori lați, cenușii” trădează intenția de literaturizare, astfel încât orice cititor a cărui competență generică se situează la un nivel acceptabil poate să o recunoască. Atitudinea cooperativă a autorului, pusă în evidență de transparența strategiilor de codificare retorico-stilistică, devine suspectă pentru receptorul avizat prin exersarea acesteia, deopotrivă,

în două modele comunicative distincte și antagonice (povestire / roman; oral / scriptic; ficțional/factual).

Acest tipar enunțiativ hibrid este menținut de-a lungul întregului text și reprezintă o marcă discursivă ironică pe cât de frapantă ca efect perlocuționar⁶⁶, pe atât de greu de sesizat ca procedeu, deoarece nu sunt încălcate convenții de ordonare narativă, ci convenții de tip pragmatic privind contextul de comunicare.

Mai ușor de decodat este al doilea nivel al dedublării discursului, realizat prin mijloace intertextuale sau hipertextuale. În roman, se remarcă aglomerarea într-un spațiu restrâns a unui număr mare de topoi literari, aparținând unor hipotexte diverse: 1. romanul realist de război, ilustrat în manieră stendhaliană (lupta este descrisă dintr-o perspectivă internă, subiectivă, ca a lui Fabrice del Dongo despre bătălia de la Waterloo sau a lui Pierre Bezuhov despre bătălia de la Borodino - Tolstoi era influențat de Stendhal); 2. romanul (antic grec) de aventură (suita de nenorociri și răsturnări de situație); 3. romanul de moravuri (episodul parizian); 4. romanul polițist și cel de mistere; 5. romanul politic (ascensiunea politică a Paminei, asasinatul pe care și-l atribuie eroul la București); 6. romanul de dragoste. Prin strategia intertextuală, textul își proiectează propriul cititor naiv, amator de literatură de consum cu răsturnări spectaculoase de situație, istorii pasionale, război, spionaj etc. etc.

Toate temele amintite sunt abia schițate de suita de întâmplări expuse alert, ca în fragmentul din debutul romanului, unde stilul lapidar era, cum am spus, motivat. Prevalența evenimentialului exclude orice explicare internă a faptelor, reduse la o expunere succintă și rapidă. Menținerea acestei atitudini discursive pe parcursul desfășurării epice deviază insidios spre alipirea discontinuă a episoadelor, cu mari lacune de informație, pe care naratorul nu se străduiește să le acopere și pe care viteza relatării tinde să le mascheze. Schimbările de situație nu sunt motivate, sunt evocate cu

De exemplu, Mircea Cărtărescu (1999: 358) remarcă efectul „de înveselitoare naivitate” al perfectului simplu, iară a explica foarte clar în ce constă mecanismul de producere a acestuia: „De la stilul narativ, în care perfectul simplu produce un efect de înveselitoare naivitate [...], la scenografie și la clișeele genului [...], totul trimite către sursele livrești [...]”.

statut de presupoziii evenimente și personaje pe care lectorul nu le cunoaște, apar alogisme de tip urmuzian, consemnate cu naturalețe, ca și cum ele ar aparține unui univers comun de discurs între narator și cititor:

Al doilea era un saxofonist cinic căruia i se zicea *Candide..?! care neavând bărbii își schimba numai dinții și ochii*; Alphonse, cel din urmă, susținea însă cu ferocitate că toate noutățile sunt banale și, urcând la banalitatea primordială, mai puțin banală, *apărea pretutindeni, în tocuri, pe bulevarde, la teatru și acasă, nud, cu o nepăsare de pardișah, dar nu fără să observe că o escortă permanentă de cincizeci de detectivi în pături bune, cu mitraliere ușoare, îl însoțea discret?* (subl. n., p. 132-133)

Ea ședea în fundul unui automobil uriaș, cu pneuri verzi, și-mi făcu semn să intru. Părea foarte obosită și două lacrimi i se scurgeau din ochi. Alături de ea văzui pe Renegat și pe Candide, iar în față, la volan, cei cincizeci de polițiști în pledurile lor, cu mitralierele la spate. Fu o răpire nemaipomenită! (subl. n., p. 134)

Extrem de previzibil la nivel discursiv prin operatorii săi inferențiali (clișee ale literaturii de consum), textul își dezamăgește (recte ironizează) cititorii naivi, neorganizând la nivel narativ multiplele scenarii intertextuale pe care le propune. Efectul ironic este dat de discrepanța dintre atitudinea cooperantă a naratorului (actualizarea unor structuri ușor decodificabile de către cititor) și desfășurarea non-izotopică a narațiunii, care împiedică construirea semnificației de ansamblu. Legat de acest aspect, trebuie subliniat faptul că densitatea hipertextuală/evenimentială a romanului este făcută posibilă și organizată de o structură narativă mai veche, întâlnită în literatura iluministă, mai precis în povestirile filosofice ale lui Voltaire. De pildă, în *Candide*, text la care romanul lui Radu Petrescu se raportează aproape explicit prin trimiterea intertextuală actualizată de numele unui personaj, întâlnim aceeași aglomerare excesivă de nenorociri, gratuite și nedeterminate cauzal, aceeași indiferență pentru istoric sau psihologic. O atare schematizare a realității servea la Voltaire unui scop polemic, și anume discreditarea ironică a teoriei leibniziene privind „cea mai bună dintre lumiile posibile”. Voltaire era un moralist care simplifica realitatea pentru a ilustra o idee. Dimpotrivă, textul lui Radu Petrescu se remarcă nu numai prin absența totală a unui sens etic, ci și prin cea a unui sens global. Este evident că autorul ironizează în acest mod chiar tendința

de a transforma literatura într-un instrument de propagandă sau cel puțin de o privi drept un „semnificat”. Textul demonstrează cum se poate construi la nesfârșit un enunț bazat în întregime pe actualizarea convențiilor de producere și de receptare a literaturii. În ciuda densității de evenimente și de scenarii posibile, romanul nu reflectă o lume ficțională, ci numai strategiile prin care aceasta poate fi reprezentată. De aici rezultă caracterul metatextual implicit al romanului.

În contrast ironic cu strategia instanței de enunțare de a sublinia literaritatea discursului prin mărcile sale cele mai convenționale și, ca atare, ușor de recunoscut de un cititor cu o competență medie, este comentariul unui receptor naiv (deși specializat, după formație!) care, în nota editorială, procedează la o lectură literală și referențială a scrierii. Presupusul editor atribuie cărții un caracter mai degrabă memorialistic decât ficțional, deoarece aduce precizări privind unele date biografice ale autorului, care nu se regăsesc în text, contrazicându-le ferm pe altele:

Mă simt obligat să intervin încă o dată, chiar cu riscul de a turbura pe cititor din reveriile sale. Trebuie să spun mai întâi că am avut fericirea și onoarea de a mă număra printre cei care au cunoscut esențialul acestei cărți, autorul fiind încă în viață. Am schimbat cu el multe gânduri despre *Sinucidere*, încercând să pătrund motivul care l-a împins să se calomnieze atât de brutal. [...] Este însă evident că a ceda tentației de a sări, din mers, dintr-un tren în altul nu este faptă de om sănătos. Aceasta nu scuză pe cei care au încercat să-l interneze într-o casă de alienați, provocându-l astfel la necugetatul gest, dar lămurește cum se face că nefericitul își atribuie atâtea fapte odioase, un asasinat. Ministrul Aurel B. nu a existat niciodată și protestez împotriva oricărei încercări de a lua în serios afirmațiile autorului.[...] autorul a călătorit ia un moment dat foarte mult în străinătate [...], n-a luat niciodată parte la niciun război, pentru că nici n-ar fi avut în definitiv la care [...] (în italic în orig., p. 142-143).

Convenția paratextuală a manuscrisului publicat de un editor are rolul de a motiva și orienta textul față de un public și, de asemenea, de a dezambiguiza statutul său generic. În mod tradițional, această formă narativă venea în sprijinul verosimilității pragmatice (referitoare la circumstanțele concrete ale enunțării) și a fost extrem de utilizată mai ales în literatura barocă și iluministă, când convențiile romanești nu erau instituționalizate ca norme retorice. În cazul nostru, prin plasarea la

sfârșitul „romanului”, nota editorului capătă funcția conciusivă și corectivă a unei postfețe. Postfața se distinge de tipurile prefațiale (printre care și cele editoriale) printr-o restrângere a eficacității sale pragmatice: instanța de enunțare se adresează unui destinatar care a citit deja textul, comentariul său fiind orientat retroactiv spre un set de cunoștințe reciproc admise. Sesizarea acestei constrângeri îi permite autorului să exploateze ironic resursele paratextuale, „comentariul critic” fiind dirijat astfel încât să dezorienteze cititorul, și nu să-i confirme sau să-i corecteze ipotezele pe care acesta și le-a formulat asupra textului. „Nota editorului” reprezintă o formă de metatextualitate ironică, vizând chiar instanțele de receptare autorizată a literaturii.

Nici potențialul mărcilor paratextuale legitimate sociologic (titlu, subtitlu, indicație generică) nu este trecut cu vederea de Radu Petrescu, a cărui inventivitate se exersează preponderent în direcția surprinderii și ilustrării unei liste cât mai cuprinzătoare de convenții și locuri comune literare, într-un spațiu textual cât mai restrâns. Ne referim la indicația generică „roman”, care, atribuită unui text de numai 20 de pagini, contrazice percepția comună pe care cititorii o au asupra genului, încălcarea statutului informativ al paratextului este însă numai aparentă, în măsura în care autorul semnalează în acest mod chiar dimensiunea ironică, transgresivă, a discursului. Avertismentul prealabil dat receptorului (avizat) este întărit de notația următoare „Roman *urmat de alte scrieri ale naratorului*” unde confuzia deliberată între autor și instanța fictivă de enunțare (naratorul) instituie, în fond, un raport de identitate între niveluri ontologice distincte (real/ficțional).

„Romanul” lui Radu Petrescu reprezintă un model de enunțare literară ironică, remarcabil atât prin densitatea strategiilor, cât și prin claritatea și forța efectului lor periocutionar.

6. Concluzii

Dacă afirmația potrivit căreia parodia capătă în postmodernism un rol esențial a devenit un truism al criticii, nu este mai puțin adevărat că aceasta rămâne o formulare generalizantă și ambiguă. Din analizele efectuate, se poate observa că romanul postmodern nu presupune un simplu raport parodic, ci o practică hipertextuală complexă, a cărei referință textuală este multiplă și generică (se poate raporta la un text singular, dar și, ca în romanele discutate, la un anumit gen - romanul

realist, polițist, sentimental, politic etc). În toate aceste cazuri, relația hipertextuală funcționează ca un metatext implicit (comentariu intern, autoreprezentare), a cărui decodare reclamă o competență lectorială. În absența identificării hipotextului sau a hipogenului (cf. Genette 1982: 171), interpretarea este incompletă, dar posibilă, textul proiectându-și adesea mai multe niveluri de receptare. Trebuie subliniat că, în postmodernism, hipertextualitatea are o funcție diferită de aceea a parodiei clasice, al cărei scop era numai ludic, aici aceasta fiind un indicator formal al unei sciziuni ideologice față de tradiție, înțeleasă ca sistem de norme estetice sau culturale. Este principalul procedeu artistic care avertizează asupra duplicității ironice a discursului, contradicția dintre ceea ce se afirmă și realizarea narativă rămânând nerezolvată în plan textual. Având o funcție complexă și strategică, hipertextualitatea postmodernă nu trebuie să se confunde cu un joc elitist al aluziilor culturale sau cu autocontemplarea narcisistă (Hutcheon 1997: 119), adică simpla reproducere a discursurilor de diverse facturi, cu scop în sine (este cazul romanului *Femeia în roșu*).

Marea varietate a tehnicilor intertextuale și hipertextuale și individualitatea formulelor românești care le integrează descurajează orice efort de totalizare sau de sistematizare a acestora din urmă. Nu există, cu alte cuvinte, o formulă universală a romanului postmodern, chiar dacă unele procedee sunt recurente. Granițele între care fiecare prozator poate acționa sunt desigur foarte laxe, însă această libertate de expresie implică anumite riscuri. Ea se dovedește în fond mai incomodă și mai coercitivă decât înscrierea într-un model determinat, pericolul fiind ca autorul să confunde libertatea de a-și elabora modelul cu absența rigorilor pe care însăși formula aleasă le reclamă. Cu alte cuvinte, orice formulă textuală presupune respectarea unor exigențe interne pentru a deveni un produs estetic valabil, și nu un simplu experiment. Prin exemplele date, inclusiv cel negativ, am încercat să demonstrăm că nivelul de coerență artistică al metaficțiunii postmoderne este dat de conformarea sa la constrângerile discursului ironic. Dacă practicile interși hipertextuale sunt teoretic nelimitate, comunicarea ironică, inclusiv cea literară, funcționează după reguli foarte stricte. În capitolul următor, vom izola acești indicatori universali, pentru a identifica, inductiv, principiul general de funcționare a textului ironic.

IV. CONSTRUCȚIA TEXTULUI IRONIC

0. Indicatori obligatorii ai textului ironic

Comentarea separată a textelor selectate a avut drept obiectiv extragerea pe cale inductivă a unui set de elemente care, dincolo de eterogenitatea manifestă a fiecărei opere luate în parte, să poată fi reductibile la același numitor comun. Care ar fi așadar, la capătul acestor analize, factorii care asigură, pe de o parte, efectul ironic și, pe de altă parte, specificitatea discursului ironic în romanul postmodern. Pentru început, se constată fără dificultate că identificarea unor procedee este insuficientă pentru circumscrierea exactă a fenomenului. În primul rând, deși adesea recurente, procedeele sunt integrate în sistemul de organizare propriu fiecărui text. Ele funcționează ca parte a unui ansamblu de strategii narative și discursive și, ca atare, izolarea și descrierea lor separată nu are relevanță⁷⁷. Simpla lor prezență într-un text nu garantează la nivel global efectul ironic, ba chiar, prin aglomerare nediferențiată, așa cum s-a observat în analiza romanului *Femeia în roșu*, îi reduc sau chiar îi anulează eficiența perlocuționară. De altfel, stabilirea unui inventar de procedee cu funcție ironică ar contraveni scopului demersului nostru, esențialmente orientat spre o analiză discursivă, de tip pragmatic, și nu pe o sistematizare de tip structuralist a materialului supus observației. Mai importantă ni se pare identificarea contextelor specifice în care fiecare procedeu dobândește eficacitate discursivă, a relației dintre ele și a gradului de compatibilitate pe care îl suportă în cadrul sistemului operei.

⁷⁷ Vezi și Cornis-Pope (1997: 259): «Criticism has begun more recently to reexamine its own descriptive labels, reversing the prevailing tendency to see postmodernism as a mere collection of rhetorical and syntactic procedures. The newer studies of metafiction have made clearer the connection between a writer's struggle to rearticulate her „iife story”, and her critique of the dominant modes of narrative/cultural articulation».

Pornind de la aceste premise, devine clar că nota comună a textelor ironice luate în discuție trebuie căutată în atitudinea discursivă globală prin care autorul, uzând de diferite instanțe de enunțare, se adresează cititorului. Trei ar fi indicatorii absoluți care definesc textul ironic postmodern, care satisfac condițiile de existență ale oricărui text ironic.

1. Dedublarea instanței de enunțare - forma incomprehensibilității.
2. Consolidarea autorității instanței narative.
3. Universul comun de discurs dintre E și R. **3.1.** Instaurarea unei relații de complicitate narator-narator (cititor). **3.2.** Disimularea în presupuziții a punctului de vedere.

Atragem de la început atenția că acești indicatori sunt indisolubil interdeterminați în cadrul textelor, separarea lor fiind dictată numai de necesitatea de a-i identifica și descrie. Lor le sunt subsumate și ierarhizate diferitele procedee cu funcție ironică. În cele ce urmează, îi vom discuta pe rând.

1. Forma incomprehensibilității

1.1. Considerând teoria polifonică a enunțării ironice (vezi Ducrot 1984: 171-233), putem observa că aceasta își găsește forma maximă de expresie în discursul literar în proză, căruia îi este specifică disocierea funcțională între autor și narator. Având în vedere dualitatea enunțiativă a discursului literar, nu este surprinzătoare afirmația conform căreia ironia este una dintre trăsăturile definitorii ale literarității (cf. Booth 1974; 1978)⁸⁸. Discursul ironic se suprapune perfect discursului literar (nativ), ambele opunându-se constitutiv exprimării directe a intenției comunicative. De aici, rezistența literaturii de ficțiune la orice formă programatică de militantism social sau artistic.

Procedeele care speculează ironic dihotomia punctelor de vedere în discursul românesc este cel pe care Bahtin îl numește forma incomprehensibilității (Bahtin 1982: 268-276; 380-388). Autorul (locutorul - L) va delega naratorul drept emițător (E) al unui punct de vedere care reflectă nonînțelegerea raporturilor lumii reale. Descrierea genuină a aspectelor legitime ale realității, neafectată de viciul de

Autorul are în vedere literatura de ficțiune (romanul).

apropiere care le face să pară familiare, firești și, deci, printr-o greșită asociere, raționale, obiectivează aceste raporturi și atrage după sine reflecția critică. „Autorul unei scrieri ironice se desconsideră pe sine și asemenea lui Socrate se prefăce a nu ști nimic, nici măcar faptul că este ironic. Metoda sa presupune în primul rând obiectivitate totală, abținerea de la orice judecăți morale explicite” (Frye 1972: 48). Împrumutând structural retorica ironiei socratice, procedeul este la fel de vechi ca și literatura însăși. Forma incomprehensibilității descrie o atitudine evaluativă globală, care afectează modul de reprezentare a realității, putând fi realizată textual prin mai multe mijloace. Din perspectivă pragmatică, această abordare auctorială reprezintă o complexă strategie comunicativă, care antrenează constrângeri retorico-stilistice și naratologice. Este evident că vom vorbi de un text ironic integral, atunci când toate nivelurile și structurile sale se organizează coerent potrivit acestui principiu.

12. Din punct de vedere naratologic, forma incomprehensibilității se realizează, în mod clasic, prin atribuirea percepției unui personaj străin de mediul pe care îl prezintă (în literatura iluministă - la Montesquieu, barocă - la Grimmelshausen, realistă - la Stendhal, Tolstoi, sau postmodernă - Umberto Eco, *Numele trandafirului*, Paul Georgescu, *Solstițiu tulburat*, L. A. Doctorow, *Billy Bathgate*). Apoi, prin recursul la figura prostului, a bufonului, a măscăriciului (procedeul speculat de literatura barocă, de cea iluministă, dar și de cea postmodernă; în textele analizate, apare în *Bibliografia generală* - prefața naivului bibliograf sau în *Sinuciderea din Grădina Botanică* - notele editorului). Putem adăuga figura nebunului, care aduce adesea o dimensiune fantastică textului - se întâlnește în *Breviarul*, de Mircea Horia Simionescu, unde discursurile sunt atribuite unor alienați mintal.

În această linie se înscriu și prozatorii care au ales drept reflector un copil, ce interpretează în termenii săi, simbolici, realitatea (vezi *David Copperfield*, de Dickens, dar și mai noul *De ce fierbe copilul în mămăligă* al Aglajei Veteranyi. Parțial, apare în *Tache de catifea* al lui Agopian, când naratorul povestește evenimente petrecute în copilărie).

Perspectiva atipică poate fi atribuită și unui narator non-uman. Așa procedează, de exemplu, E. T. A. Hoffmann, în *Părerile despre viața ale motanului Murr*, Bulgakov, în *Inimă de câine*, sau Tolstoi, în *Povestea unui cal*.

Potențialul satiric al formei incomprehensibilității a fost larg speculat în baroc, Iluminism, dar și în literatura realistă; nici romanul modernist nu face excepție: la acest procedeu recurge, de exemplu, James Joyce, în *Portretul artistului în tinerețe*, la noi, Hortensia Papadat Bengescu, în *Concert din muzică de Bach*, atribuind percepția personajului ingenuu, Mini, sau Constantin Țoiu, în *Galeria cu viță sălbatică* - descrierea mediilor sociale este realizată din perspectiva înstrăinată a lui Chirii Merișor.

Procedeul baroc al personajului naiv își păstrează așadar funcția satirică în postmodernism, evidențiată deosebit de clar în romanul lui Kurt Vonnegut, *Fii binecuvântat, domnule Rosewater*. Personajul principal, moștenitorul unei fabuloase averi, Eliot Rosewater, va fi în cele din urmă taxat drept nebun și internat într-un spital de psihiatrie pentru că refuză să beneficieze efectiv de puterea pe care i-o dau banii, dedicându-se proiectelor sale utopice filantropice. El actualizează tipul inocentului care nu înțelege *visul american*, al acumulării frenetice de bunuri, propriu societății de consum.

Observăm, din exemplele discutate, că forma narațiunii nu afectează procedeul în sine; într-o narațiune heterodiegetică, perspectiva este atribuită personajului naiv, în timp ce, într-o narațiune homodiegetică, vocea narativă și, simultan, percepția aparțin personajului narator. În romanul realist, această tehnică poate fi doar o variantă locală a ceea ce, la nivel global, definește forma non-înțelegerii, fiind utilizată pentru a delimita aspectele satirizate într-un text non-ironic global (în opera lui Tolstoi, de pildă, unde componenta etică rămâne foarte puternică, în *Anna Karenina*, *Război și pace*, *Învierea*, *Sonata Kreutzer*). Așa cum am spus, într-un text ironic în ansamblu, autorul va opta pentru expansiunea procedeeului la nivelul percepției globale a naratorului, al cărui sistem evaluativ este unul străin - nu neapărat opus, cum pretind teoriile semantice asupra ironiei - de cel normativ, tradițional, susceptibil a fi împărțit de receptor.

1.2.1. Revelarea omului interior, a subiectivității pure, este în strânsă legătură cu figura măscăriciului, a prostului (Bahtin 1982: 385). Prin însuși actul de a-și asuma enunțul, naratorul își susține dreptul de a exprima propria viziune asupra lumii, disociindu-se de alte puncte de vedere, inclusiv de cel ideologic dominant. Locutorul se prezintă ca un individ distinct, cu opiniile, preferințele și atitudinile sale particulare, dar dezvoltă simultan strategii de convingere a receptorilor privind valabilitatea sistemului său de valori și credințe. Discursul despre sine atrage implicit coparticiparea, o reciprocitate nemărturisită, prin ceea ce am putea numi contractul de încredere: îți dezvălui intimitatea numai cuiva capabil să te înțeleagă și să te aprobe, să-ți acorde atenție și simpatie. În alți termeni, el presupune un parteneriat tacit, constând în identificarea afectivă a receptorului cu subiectul enunțării. Discursul subiectiv este esențialmente un discurs persuasiv.

Utilizarea narațiunii personale în scop ironic este foarte veche. Originile procedurii coincid cu ale romanului însuși, fără a exclude nici varianta romanului antic, de exemplu *Satyricon-ul* lui Petronius sau *Măgarul de aur* al lui Apuleius, organizate după structura autobiografiei fictive⁹⁹. De altfel, în romanul antic latin, narațiunea este exclusiv homodiegetică la persoana I (cf. Cizek 1970: 185). Ironia era ușor decelabilă pentru cititor aici, deoarece însuși naratorul se prezenta drept necreditabil (mincinos). Treptat, formele ficționale se rafinează, astfel încât receptarea ironiei devine mult mai complexă. Sterne aduce în scenă figura excentricului, care a fost ulterior utilizată de alți prozatori (Bahtin 1982: 385). Pe lângă eroul atipic, dincolo de morala curentă, apare cel care se opune direct acesteia. La prima vedere, ne situăm la polul diametral opus, perspectiva atribuită personajului corupt, imoral opunându-se viziunii inocente de care am vorbit mai sus. Însă, când vorbim de masca non-înțelegerii, trebuie subliniat că ea poate afecta toate sferile, inclusiv - și cu atât mai

⁹⁹ Despre tonalitatea ironică și parodică a acestor texte, rezultată din exploatarea tehnicii observației realiste, a intertextualității (eposul, mitologia, istoriografia, sursele literare și oral-folclorice (p. 137, 180) și, în cazul lui Petronius, a satirei menipee (p. 129, 184), vezi Cizek (1970: 103-186). Pentru ironia cu viză satirică din romanul *Satyricon*, vezi și Auerbach (2000:27-48).

insidios - sfera judecății morale directe. Importantă este poziția ex-centrică pe care o exprimă. Singura perspectivă etică explicită pe care o aduce textul este cea a naratorului, care se poate demonstra a fi extrem de convingător, de erudit (vezi pledoaria lui Humbert Humbert din *Lolita*) sau sensibil și instruit (argumentația *Omului din Subterană* din cartea cu același titlu a lui Dostoievski). Ironia constă aici în forța persuasivă a narațiunii personale, susceptibilă a face din receptorul naiv un prozelit al ideilor nu tocmai ortodoxe ale naratorului. Poziția (corectivă a) autorului este imposibil de decodat, câtă vreme acesta își investeste personajul cu atributele unui narator seducător și captivant.

Ce imagine lasă receptorilor personaje-naratori precum: Moli Flanders din romanul omonim al lui Defoe, Lovelace al lui Richardson, marchiza de Merteuil sau vicontele de Valmont din *Legăturile primejdioase*, omul din subterană al lui Dostoievski, Bardamu din romanul lui Celine, *Călătorie la capătul nopții*, sau Humbert Humbert din romanul *Lolita* de Vladimir Nabokov. Faptele pe care le prezintă aceștia, pe ton de disculpare sau de sfidare, neutru sau chiar autolaudativ, ar trebui să suscite o violentă reacție critică din partea receptorului. Însă forța persuasivă a discursului subiectivizat creează o puternică constrângere afectivă, care temperează și chiar anulează repulsia etică. Suprapunerea perfectă a vocii autorului peste cea a naratorului contopește atât de puternic componenta literală de cea intențional-(auto)ironică, încât receptori dintre cei mai avizați au acuzat aceste texte de imoralism¹⁰⁰. Mai recent, într-un roman despre putere și dictatură, *Recursul la Metodă*, Alejo Carpentier alege drept instanțe de enunțare chiar pe reprezentanții puterii: Primul magistrat și acoliții săi. La fel procedează Márquez în *Toamna patriarhului* sau Roa Bastos în *Eu, Supremul*, atribuind, parțial, vocea narativă

¹⁰⁰ Vezi, de pildă, comentariile lui Booth (1976:452-453) asupra romanului lui Celine, *Călătorie la capătul nopții*: „Oricât am reflecta asupra acestora, am fost totuși prinși pe parcursul lecturii cărții. Prinși în capcana unei conștiințe îndurerate și suntem împinși spre sucombarea morală și în același timp vizuală. [...] Deși Celine a încercat să se folosească de scuza tradițională - amintiți-vă că aici vorbește personajul meu și nu eu - nu-l putem scuza că a scris o carte, care, luată în serios de cititor, l-ar corupe negreșit. Cu cât este înțeleasă mai bine, cu atât pare mai imorală [...] Luată în serios cartea ar face ca viața însăși să fie absurdă cu excepția unei serii de incursiuni egoiste în viețile altora.”

dictatorului. Cadrul intersubiectiv al enunțării personale, realizată sub forma unui monolog (interior), creează un efect de umanizare a personajelor și, totodată, de complicitate a receptorului cu valorile acestor reprezentanți ai opresiunii. Reacția critică direct sancționantă este atenuată de tonul personalizat, justificativ, al naratorilor. Lipsa de scrupule, venalitatea sau atrocitatea personajelor-naratori se prezintă printr-un determinism intern care aparent le absolvă de gravitate. Receptorul are un sentiment confuz de complicitate și, în mod ironic, ajunge să treacă insesizabil de partea acestora și să simpatizeze cu ei. O astfel de viziune intimă asupra personajului blochează capacitatea de judecată a receptorului, permițând autorului să-și disimuleze complet punctul de vedere. Wayne C. Booth (1976: 385) comenta, referitor la *Moli Flanders*, cât de greu este a sesiza poziția morală a autorului față de faptele personajelor, dar, totodată, cât de mult influențează judecata cititorului relatarea subiectivă. Dificultatea de a sesiza intenția (auto)ironică este cu atât mai mare în cazul suprapunerii aparente a biografiei autorului peste relatarea fictivă. În romanul *Portretul artistului în tinerețe* de James Joyce, „viziunea atât de fascinantă” a naratorului Stephen, „purificată de judecata explicită a autorului”, a împiedicat multă vreme sesizarea ironiei îndreptate asupra naratorului însuși (*ibidem*, p. 395). La fel de dificilă, și din aceleași motive, este pentru orice receptor decodarea componentei autoironice din romanul *Nostalgia* (vezi *supra*, cap. DI, sub B. 3.1., p. 119-123; 130-131). Lirismul prea evident al unui text, supralicitarea mărcilor de subiectivitate a enunțului pot constitui masca perfectă de disimulare a intenției (auto-)ironice.

1.2.2. O utilizare interesantă a procedurii se produce în romanele lui Umberto Eco, *Numele trandafirului și Insula din ziua de ieri*, înstrăinarea percepției fiind o consecință a distanței temporale care separă actul enunțării de cel al receptării. Naratorii din aceste texte, Adso din Melk și Roberto de la Grive, se adresează cititorilor virtuali utilizând atât structurile ideologice, cât și normele retorice ale perioadei istorice căreia îi aparțin, sfârșitul secolului al XIV-lea, respectiv mijlocul secolului al XV-lea. Efortul de adecvare documentar-stilistică vizează aici mai mult decât o simplă

demonstrație de erudiție, și anume o permanentă raportare critică, implicită, a două sisteme evaluative: al naratorului și al receptorului contemporan. Tensiunea ironică este întreținută constant prin suprapunerea acestor grile interpretative, care denunță neputința unei cunoașteri obiective a realității, necontaminate de ideologie (de exemplu, viziunea teologică a lui Adso sau cea ocult epistemologică a lui Roberto față de cea rațional științifică a cititorului de astăzi). Seriozitatea cu care acești martori întârziați par a-și susține punctul de vedere subminează credința receptorului contemporan în infailibilitatea sistemului său de valori, susceptibil a fi supus eroziunii timpului și, de ce nu, peste veacuri, privit cu scepticism. Frapantă pentru receptor este reconstituirea treptată, într-un cadru mental și ideologic străin, a unei problematice actuale. Ideea subtextuală este că tiparele comportamentale și situațiile pe care le generează sunt etern valabile și istoric repetitive, mutațiile ideologice aducând numai un nou discurs integrator și totalitar care le motivează etic și filosofic. Forma incomprehensibilității nu exclude» așadar, prezența comentariului moral sau justificativ, ci antrenează doar schimbarea codului axiologic din perspectiva căruia se exercită acesta. Sunt confruntate explicit sau implicit două sisteme de valori (cel al naratorului vs. cel al receptorului), fără ca autorul să se solidarizeze cu unul dintre ele.

1.2.3. Schimbarea sistemului de reprezentare, a categoriilor care ordonează realitatea constituie premisa pe care se bazează insolitarea percepției din romanul lui Patrick Süskind, *Parfumul*. Naratorul din acest roman istoric prezintă viața unui individ din secolul al XV-lea, al cărui geniu se manifesta în miraculosul său simț olfactiv, întreaga recontextualizare istorico-socială a romanului constă în reconvertirea descrierii senzoriale de tip vizual sau acustic, care guvernează mimesis-ul în romanul realist, în impresii de tip olfactiv. Efortul naratorului de a ne reda perspectiva insolită, exclusiv olfactivă a lui Grenouille, indică ironic limitele limbajului curent de a cuprinde multitudinea de aspecte ale realității și subliniază ridicolul pretențiilor noastre de a explica raționat universul, câtă vreme domeniul perceptibil este fatalmente mărginit și ne servim de instrumentele atât de insuficiente și imprecise.

1.2.4. Același efect de înstrăinare se obține atunci când naratorul heterodiegetic descrie lumea ficțională istorică în termenii și categoriile evaluative ale receptorului contemporan, cu care instanța de enunțare se solidarizează. Intersecția a două coduri axiologice distincte antrenează o componentă critică, opusă categoriilor mimesisului. Perspectiva anacronică insolitează universul reprezentat, gesturile și motivațiile protagoniștilor părăind mecanice și¹ derizorii, lipsite de un comentariu intern care le motivează ideologic. În romane precum *Solstițiu tulburat* de Paul Georgescu, *O sută de ani de zile la porțile Orientului* de Ioan Groșan sau *Iubita locotenentului francez* de John Fowles se adoptă acest procedeu.

1.3. Forma non-înțelegerii nu este însă (numai) o chestiune de naratologie. Diversele formule de atribuire a percepției, pe care le-am amintit mai sus, ratifică (și semnaleză) în plan narativ o atitudine necanonică de reprezentare a realității.

Înstrăinarea percepției este considerată de V. B. Șklovski drept un procedeu al artei în general². Procedeu speculează mai ales nivelul stilistic al textului, acționând asupra categoriilor generale de codificare semantico-referențială a limbajului. Șklovski remarcă metoda lui Tolstoi de a descrie analitic obiectele cunoscute, ca și cum le-ar percepe pentru prima dată, lucrurile obișnuite căpătând un aspect straniu, ciudat. Aceasta pentru că lexicalizarea operează un decupaj ontologic, relevant pentru tiparul mental și nivelul cognitiv al utilizatorilor limbii respective. Atunci când o reprezentare precisă este descrisă în termeni perifrastici, explicitarea presupune absența conceptului din câmpul noțional al receptorului, necesitatea de a-l familiariza cu ea. Suspendarea funcției referențiale a limbajului, în condițiile în care interlocutorii utilizează același cod, semnaleză o intenție comunicativă centrată asupra enunțului însuși. Metoda reconfigurării subiective a lumii a fost consemnată de teoreticieni ca

¹ Vezi Șklovski (1983: 387): „Tocmai pentru a reinstaura senzația vieții, pentru a simți lucrurile, pentru a face ca piatra să devină piatră există ceea ce se numește artă. Scopul artei este de a produce o senzație a obiectului [] senzație care trebuie să fie o vedere și nu doar o recunoaștere.

trăsătură constitutivă a genului poetic, însă, în proză, unde funcția limbajului este tranzitivă, vizând comprehensiunea, și nu forma mesajului, procedeul este fără îndoială suspect. Este meritul lui Bahtin de a indica funcția polemică a procedeului în roman (vezi Bahtin 1982: 271). Implicația pragmatică a unei astfel de atitudini este punerea în discuție a teritoriului comun de discurs dintre E și R. Efectul de distanțare pe care îl creează insolitarea percepției atrage atenția polemic asupra unor automatisme conceptuale, care duc la acceptarea și legitimarea lor socială. Când naratorul din *Tobit* oferă o serie de indicii semantice pentru ca receptorul să poată reconstitui mental imaginea morții (vezi *supra*, cap., IE, sub B. 2., p. 114-115), el contestă valoarea presupozitională pe care o deține descrierea definită a termenului. La fel, reprezentarea analitică, și nu desemnarea directă, a unor acțiuni: nu se spune pur și simplu că Tobit și Heiler incendiază moara plutitoare cu ofițerii austrieci la bord, cititorul este obligat să deducă această acțiune din consemnarea neutră a gesturilor care o compun.

Tematizarea percepției nonreferențiale apare la debutul romanului lui Márquez, *Un veac de singurătate*, sub forma unui comentariu metanarativ:

Lumea era atât de nouă, încât multe lucruri nici nu aveau încă nume, iar pentru a le deosebi trebuia să le arăți cu degetul, (p. 7)

Naratorul omniscient din acest roman utilizează categoriile retorico-narative binecunoscute pentru a descrie viața unor oameni

² Vezi Valery (1989: 578-598): „Aici ne întâlnim cu opoziția dintre poezie și proză. Proza și poezia se servesc de aceleași cuvinte, de aceeași sintaxă, de aceleași forme și de aceleași sunete sau timbre, dar altfel coordonate și altfel provocate. Proza și poezia se deosebesc deci prin diferența anumitor legături și asociații care se fac și se desfășoară în organismul nostru psihic și nervos, deși elementele acestor moduri de funcționare sunt identice”. (*Poezie și gândire abstractă*, p. 591). Pentru Valery, esența poeziei constă în prelucra limbajul obișnuit, utilizat ca mijloc de comunicare, astfel încât semnificația să fie dependentă de forma poemului. Sensul poeziei este fixat de expresia ei formală; ideea poetică nu poate fi parafrazată asemenea ideilor vehiculate de limbajul prozei. În proză, limbajul servește unui scop comunicativ, el nu este decât un mijloc, în timp ce, în poezie, sunetul și sensul trebuie să colaboreze în modul cel mai eficace cu putință.

obișnuiți într-un oarecare sat din America de Sud; aparent, lumea pe care o descrie imită lumea reală. Pe parcursul povestirii, relația referențială a limbajului se pierde, și nu pentru că naratorul ar înceta să se raporteze la realitatea desemnată, ci pentru că percepția sa despre această lume este alta decât cea a receptorului contemporan. Așa cum Jose Arcadio Buendia încearcă să redescopere prin complicate calcule și experimente noțiuni științifice universale acceptate astăzi (faptul că pământul e rotund sau că experiența alchimistă a înmulțirii aurului este numai un proiect utopic), tot astfel cititorul este orientat pas cu pas spre descifrarea unui univers care nu este altceva decât realitatea cotidiană. Contactul cu lucrurile cele mai obișnuite se transformă pentru personaje în evenimente miraculoase, inițiatice, în timp ce elemente supranaturale sunt consemnate firesc (vezi și *infra*, cap. IV, sub. 1.7., p. 192-194). Iată, de pildă, cum este descris un element atât de banal pentru cititor, precum gheața:

în clipa în care uriașul săltă capacul, din sipet răbufni un suflu înghețat. în interior nu se vedea decât un enorm bloc transparent, închizând o mulțime nesfârșită de ace din care fășneau în steluțe multicolore pâlpâirile amurgului. Descumpănit, fără să uite totuși că băieții așteptau din partea lui o explicație pe loc, José Arcadio Buendia îndrăzni să emită una:

- Acesta este cel mai mare diamant din lume.
- Nu, corectă țiganul. E gheață, (p. 22)

Eficiența perlocuționară ironică este cu atât mai mare, cu cât naratorul (heterodiegetic) utilizează aparent sistemul de reguli cognitiv-aperceptiv al receptorului, respingând însă presuposițiile universale, de tip enciclopedic sau doxastic⁹³, pe care acesta le presupune.

Procedul, a cărui propensiune poetică am subliniat-o și care poate fi sesizată în exemplele selectate din romanele lui Agopian și Márquez, pentru a fi exploatat ironic, este necesar să fie aplicat în contrasens exact unor sfere prozaice ale realității sau unor aspecte dintre cele mai violente, rebarbative (în scrierile lui Tolstoi, acțiunea biciuirii, războiul etc). La Agopian, remarcăm recurența sa în contextul descrierii unor asasinat, acțiuni sângeroase aparent gratuite

De la gr. *doxa* - opinie (curentă).

sau al unor acțiuni fiziologice, pe care, ironic, le înobilează, prin efectul eufemistic al parafrizei. în *Cartea Milionarului*, relatarea primei (și ultimei) întâlniri de dragoste dintre Iapa-Roșie și Generalul Marosin, din perspectiva inocentă a tinerei fete, neutralizează accentele grave, traumatizante, ale unei scene de agresiune fizică:

Din sanie a sărit, îmbrăcat într-o șubă grea din blăni galbene de vulpe, Generalul Marosin. A luat-o în brațe, șalul alb se târa prin zăpadă. [...] Generalul a ridicat-o în sus spre el și a lovit-o din nou pe buze cu gura lui, așa cum o lovise cândva în aurărie, dar de data asta rău, foarte rău. [...] Generalul s-a purtat ca un locotenent în casa asta. Dar fata nu-și aduce nimic bine aminte din tot ce s-a petrecut în încăperile cu păuni albaștri, cu pene și paturi moi, decât că Generalul părea mânios și grăbit, o strângea furios în brațe și schimbat la față. Și-a mai amintit că a doborât-o și că la sfârșit i-a zis râzând: „Iapa mea Roșie, Iapa mea Roșie. Nu mai plânge, trece repede”. Și a mângâiat-o pe obraz crezând că ea plânge. Dar ea nu plângea. Se uita mirată la vânățiile ei de pe mâini și de pe picioare (în italic în orig., p. 92-93).

Consecvent atitudinii sale, naratorul se abține să comenteze direct implicațiile afective și etice ale raporturilor dintre personaje; numai din anumite detalii ulterioare, ființate colateral, privind trecerea averii Generalului în posesia Iapei-Roșii, care sugerează o revanșă tardivă și îndelung premeditată a femeii, cititorul atent poate deduce semnificația scenei și caracterul ei decisiv pentru evoluția evenimentelor.

La fel, în romanul *Rușinea* de Salman Rushdie, se recurge la strategia comunicativă amintită ori de câte ori sunt relatate evenimente susceptibile să antreneze o componentă emoțională. Iată numai un exemplu:

în seara aceea, Sindbad Mengal își părăsi biroul de la Mengal Mahal ca de obicei, pe ușa din dos care dădea într-o alee din spatele ecranului de cinema. Fluiera o melodie tristă, melodia unui bărbat care nu se poate întâlni cu iubita, în ciuda lunii pline [...]. Cel mai probabil este că nici nu a observat că umbrele străduței înguste începuseră să se strângă în jurul lui: cuțitul, pe care luna ar fi sclipit, rămase ascuns în teacă până în ultima clipă. Știm asta pentru că Sindbad Mengal nu încetă să fluiera până când tășul nu îi pătrunse în mațe, clipă în care altcineva începu să fluiera aceeași melodie, pentru cazul în care ar fi trecut pe acolo vreun curios. O mână acoperi gura lui Sindbad, în timp ce cuțitul se punea pe treabă. în următoarele câteva zile, absența lui Mengal de la serviciu atrase în mod inevitabil atenția, dar abia când câțiva cinefili se plânseră de calitatea sunetului stereofonic al filmelor un tehnician inspecta boxele

din spatele ecranului, descoperind bucăți din cămașa de mătase albă și pantalonii de culoarea oului de rață ascunse în ele, ca și pantofii negrii tip Oxford ai lui Sindbad Mengal. Straiele sfâșiate de cuțit conțineau încă fragmentele corespunzătoare din trupul proprietarului de cinema. [...] Capul nu mai fu găsit niciodată, iar crima nu ajunsese în veci în fața justiției.

Viața nu este întotdeauna lungă. (p. 129-130).

În același mod, care însolitează convenționalitatea patetică, sunt descrise nenumăratele acte de trădare, ucideri, sinucideri din acest roman. Ca și în *Tobit* sau *Cartea Milionarului*, premisa solidarității de opinii cu receptorul potențează caracterul alienant al percepției, agravată de comentariul final, cu funcția unei concluzii unanim acceptate. Cititorul este obligat să reconstituie intensitatea dramatică a scenelor, mascată de relatarea neutră, cu o tentă glumeață și complice.

Să nu vă faceți o părere prea proastă despre Atiyah Aurangzeb. Ea îi rămase credincioasă lui Iskander Harappa chiar și după ce acesta deveni serios și se dispensă de serviciile ei, retrăgându-se fără un cuvânt de protest în tragedia stoică a vieții sale private, până în ziua morții lui, când, după ce dădu foc unui vechi șal brodat, își spintecă propria inimă cu un cuțit de bucătărie cu lama de douăzeci de centimetri, (p. 135).

Diferența dintre punctul nostru de vedere și punctul de vedere al naratorului constă în faptul că obiectul este reprezentat astfel încât receptorul să-l recreeze mental și să-i atribuie singur valoarea etică, nu să-l recunoască.

1.4. Deplasarea spre satiră a ironiei este semnalată atunci când sub masca obiectivității se denunță cele mai șocante aspecte ale realității. Prezentarea impersonală este în acest scop un mijloc eficace și general adoptat. Impactul emoțional asupra receptorilor este atât de puternic, încât face inutilă și nerecomandată orice tentativă suplimentară de persuadare, câtă vreme atitudinea critică a emitentului este subînțeleasă. Ambiguizarea poziției etice a instanței de enunțare, prin forma non-înțelegerii, este însă puternic acuzată emoțional de receptor; nu este de mirare că autorii scrierilor ironice au fost deseori acuzați de cinism (de pildă, Voltaire, Flaubert, Celine, ca să nu mai vorbim de Socrate), câtă vreme, în conștiința comună, facultatea de a raționa este asociată cu puterea (obligația) de a emite judecăți morale.

În acest sens, exemplar este *Candide*, unde naratorul consemnează neutru aglomerarea de atrocități și nenorociri gratuite ale eroilor dar și Tolstoi în *Război și pace* sau Stendhal în *Mănăstirea din Parma* când descriu câmpul de luptă. La fel procedează Agopian în *Tobit*, sau Radu Petrescu în *Sinuciderea..*, dar și majoritatea autorilor sud-americani. Contrar tuturor așteptărilor, romanul postmodern utilizează din plin ironia ca instrument critic (nu doar estetic). Alejo Carpentier în *Recursul la metodă* adoptă aceeași perspectivă imparțială când descrie sângeroasa înăbușire a revoltelor populare de către Primul Magistrat, sau Márquez în al său *Un veac de singurătate* în prezentarea războaielor conduse de Aureliano Buendia sau a decimării greviștilor din piața gării. La fel, naratorul din romanul lui Kurt Vonnegut, în *Abatorul 5*, vorbind despre bombardarea Dresdei, sau cel din *Rușinea* lui Salman Rushdie, a cărui ingenuitate etică ia tente aproape comice când se referă la ororile dictaturii militare sau religioase din al său Peccavistan.

1.5. În proză, sfera fiziologicului, a eroticului cultivă, de asemenea, procedeul insolității percepției (vezi Șklovski 1983: 291 și urm.). Descrierea detaliată a unor acțiuni fiziologice (mâncarea, băutul, acte sexuale etc), tocmai pentru că ele sunt necesități care se cer îndeplinite fără a antrena sfera intelectului și sunt repudiate din discursul public, semnaleză componenta critică a ironiei. Toate marile scrieri ironice se apleacă asupra sferei intime, fiziologice, pe care o reconstituie cu inocență (Rabelais, în *Gargantua și Pantagruel*, Swift, în *Călătoriile lui Gulliver*, Grimmshausen în *Simplicius Simplicissimus*, Sterne, în *Tristram Shandy* etc). În operele postmoderne analizate, am întâlnit-o la Agopian, în *Tobit* (dar este o constantă a operei sale), la Paul Georgescu, în *Solstițiu tulburat*, la Radu Petrescu, *Sinuciderea din Grădina Botanică*, la Mircea Horia Simionescu, în *Bibliografia generală*. În planul global al operei, procedeul deviază spre nesesizarea diferenței între registrele înalte și vulgare, amestecarea categoriilor axiologice care ordonează percepția realității, traducând aspectul non-înțelegerii convenționalității sociale, a numelor, a lucrurilor, a evenimentelor patetice.

1.6. în roman, prostia (non-înțelegerea) este întotdeauna raportată la limbaj, la discurs: la baza ei stă neînțelegerea polemică a discursului celorlalți, a minciunii patetice, străine, neînțelegerea polemică a limbajelor unanim acceptate și canonizate - limbajul poetic, limbajul savant-pedant, religios, politic, juridic etc. (cf. Bahtin 1982: 270-271). Aici intervine intertextualitatea, ca procedeu ironic major asociat formei incomprehensibilității.

Ne referim la acest termen în accepțiunea sa largă, incluzând oricare dintre ipostazele sale: reproducere integrală, parafrază, aluzie. Ea poate fi atât extradiegetică (citarea unei surse de autoritate), cât și intradiegetică (personajele reproduc cuvintele altor personaje; naratorul citează cuvintele personajelor sau adoptă limbajul și perspectiva lor evaluativă). Practic, se utilizează toate posibilitățile redării și integrării cuvântului străin într-un context nou. Formele reproducerii discursului străin pot fi explicite, introduse de verbe dicendi, sau nemarcate gramatical, prin stilul indirect liber, contaminarea limbajelor, construcții hibrid. Perspectiva ideologică a naratorului este astfel estompată și mascată de amestecul de limbaje și de evaluări. Să remarcăm că acesta este un procedeu constitutiv al romanului, deoarece astfel este utilizat potențialul dialogic (intertextual) pe care îl presupune generic prin componenta plurilingvismului. Deși aparent prin stilizarea parodică (citarea în ecou) a vorbirii personajelor sunt ironizați protagoniștii, ținta ironică într-un roman autentic sunt tocmai acei eroi care întruchipează opiniile majoritare, anumite atitudini general valabile, anumite constructe ideologice pe care le poate avea chiar receptorul⁹⁴.

Când aduce în discuție aceste puncte de vedere, naratorul se abține de la orice comentariu, părând a se solidariza cu ele. Adesea, prin schimbarea nemarcată a vocilor, instanța de enunțare se ambiguizează (Alejo Carpentier în *Recursul la metodă*, Llosa în *Conversația la*

⁹⁴ Vezi Bahtin (1982: 159): «Acest „limbaj comun” - de obicei limbajul de mijloc, vorbit și scris, al unui anumit cerc - este luat de autor ca opinie generală, ca atitudine verbală normală a cercului social respectiv față de oameni și lucruri, *ca punct de vedere curent și ca apreciere curentă*. Autorul se detașează, într-o măsură sau alta, de acest limbaj comun, îl obiectivează, refractându-și intențiile prin acest mediu al opiniei generale (mereu superficială și adesea ipocrită), întruchipată în limbaj.» (în italic în orig.)

Catedrală). Este forma de impersonalizare ironică la care recurg Voltaire, Flaubert, Mircea Horia Simionescu, Paul Georgescu, Ștefan Bănulescu (acesta din urmă preferă citarea directă), Ioan Groșan, parțial - Mircea Cărtărescu. Pentru ca intertextualitatea să asigure ironia globală a textului, deci masca incomprehensibilității, repetăm este interzisă orice imixtiune directă, corectivă, a vocii auctoriale, fiind în schimb obligatorie organizarea acestui material intertextual, astfel încât multiplicarea punctelor de vedere să instituie contraste discursive, atât la nivel diegetic, cât și la nivelul macro-actului de comunicare dintre autor-cititor.

Nesesizarea acestor raporturi duce la eșuarea proiectului ironic în *Femeia în roșu*, unde intertextului nu-i sunt utilizate decât valențele documentare și eventual expresive, fără a i se exploata potențialul dialogic.

Din analizele efectuate se observă că intertextualitatea este totuși subsumată formei non-înțelegerii, care este principiul ironic de construcție a textului. Simpla ei prezență nu antrenează efectul ironic. Chiar acolo unde pare un procedeu prevalent, de exemplu în *Solstițiu tulburat*, citarea în ecou a replicilor personajelor presupune masca non-înțelegerii naratorului. El nu corectează niciodată evaluările străine pe care le adoptă, ca și cum le-ar considera adecvate.

Orice text ironic uzează de aceste două strategii combinate, pentru a asigura neutralitatea instanței de enunțare. Ele îi permit autorului să se sustragă de la manifestarea angajamentului etic față de faptele prezentate, indiferent de gravitatea lor, și, în general, de la exprimarea unui comentariu evaluativ direct. Naratorul (naiv) care nu înțelege este masca de dedublare a discursului la nivel global; multiplicarea punctelor de vedere prin dialogism (intertextualitate) potențează efectul global al non-înțelegerii și îi conferă suportul obiectivității. Independentă de acest principiu, intertextualitatea fie are un rol strict referențial, de conotator de mimesis⁹⁵, fie deviază spre

De exemplu, în romanul lui Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, inserțiile documentare au rolul de a augmenta efectul de autenticitate. În orice roman realist, rolul intertextualității este pur referențial, de a produce iluzia realității prin introducerea în universul ficțional a fragmentelor de texte din lumea reală. Aceeași funcție referențială, concurată însă de cea deconstructivistă, o au inserțiile de texte din romanele lui Nedelciu, *Zmeura de câmpie* sau *Tratament fabulatoriu*.

ludic și parodie pură, adică spre o formulă textuală ale cărei semnale sunt prea evidente pentru a mai vorbi de ironie. Principiul ironic presupune o elaborare extrem de savantă a textului, astfel încât poziția evaluativă a autorului să fie foarte dificil de decodat, suprapunându-se aparent celei a naratorului. Scriitorul trebuie să reziste tentației de a sublinia emfatic punctul său de vedere, înfruntând riscul de a fi confundat cu instanța naivă, excentrică sau imorală care ordonează și descrie realitatea și de a fi făcut responsabil de afirmațiile acesteia.

1.7. Obiectul formei incomprehensibilității este, în mod tradițional, tot ceea ce constituie normativul, socialul și politicul, categoriile descriptive privind realitatea, sistemul de valori și de credințe, **doxa**, adică opinia publică, spiritul majoritar, ansamblul stereotipurilor și al clișeele care o instaurează. Acestea sunt țintele predilecte ale discursului ironic. Pentru textul postmodern, trebuie adăugat aici sistemul literar însuși, ale cămi limite și pretenții sunt puse în discuție.

O formă de non-înțelegere vizează nu atât interpretarea realității, cât realitatea însăși. Ne referim aici la o trăsătură specifică postmodernismului. Nici romanul baroc, nici Iluminismul, cu atât mai puțin realismul nu denunțau limitele noastre de a percepe realitatea, ci discursul normativ al unei epoci, mentalitatea acesteia. Funcția ironiei în aceste scrieri este, de cele mai multe ori, satirică. Ironia postmodernă, deși nu renunță, așa cum am văzut, la critica social-politică, se exercită simultan asupra ontologicului, urmărind să submineze modelul său autorizat. Scriitorii sud-americani, Borges, Gabriel Garcia Márquez, Alejo Carpentier, Carlos Fuentes, Miguel Angel Asturias, Mário Vargas Llosa vor crea prin limbaj o altă realitate dincolo de cea occidentală, configurată după principiile raționalului. Fantasticul din proza postmodernă nu este o suprarrealitate a cărei imixtiune este acuzată ca o deviere de la normal, ci chiar realitatea însăși, banală, cotidiană. Așa cum a indicat Todorov (1970), fantasticul ca gen este istoria unei percepții, a unei interpretări problematice și în final nesoluționate; jocul strategic este de a menține indecizia, ezitarea, comune atât personajelor, cât și lectorului (cf. Hamon 1996: 56). În textul postmodern, această anxietate perceptivă a personajelor (dar nu

și a receptorului, care semnalează ruptura cu atât mai acut) lipsește, lucru care îi asigură statutul distinct, de gen mixt, situat între narațiunea reprezentatională și cea mitică sau folclorică (basmul).

Naturalizarea miraculosului, propriu metaficțiunii din America Latină, a devenit, dintr-o viziune culturală specifică, un mod universal de a eroda prestigiul modelelor raționaliste de organizare a realității. În proza postmodernă românească, realismul magic apare, cum am văzut, la Cărtărescu, dar și la Agopian și Bănulescu, Radu Petrescu. Metalepsă, prin intersectarea planului naratorului extradiegetic cu planul personajelor, este tot o formă de fantastic, specifică postmodernismului, dar și literaturii baroce, de unde, după toate probabilitățile, procedeul a fost împrumutat. Este utilizată, cum am subliniat, în toate textele analizate, creând sau potențând efectul ironic prin distorsiunea ontologică⁶. Romanul lui Costache Olăreanu, **Ficțiune și infanterie**, se bazează integral pe acest procedeu, naratorul din roman, el însuși scriitor, întâlnindu-se cu personajele din cartea al cărei manuscris îl pierduse. Expansiunea metalepsii este caracteristică scriiturii practicate de Borges, Pirandello, Calvino. De asemenea, în romanul lui John Fowles, **Iubita locotenentului francez**, deși afirmă că istoria pe care o relatează este imaginată de el, naratorul își subliniază neputința de a controla în întregime destinul personajelor sale. Acestea acționează autonom, pentru că realitatea ficțiunii are propriile sale reguli, pe care naratorul trebuie să le respecte, dacă vrea să ofere iluzia vieții. Povestitorul este un simplu martor al celor relatate; ca atare, el se întâlnește cu personajele sale, le observă cu atenție sau le spionează, pentru a putea reda cititorului cât mai credibil evenimentul.

Numai atunci când personajele și întâmplările create de noi încep să nu ne mai asculte, atunci, abia, prind ele viață. După ce Charles s-a despărțit de Sarah, rămasă pe tăpșanul din pădure, i-am poruncit să se întoarcă fără înconjur la Lyme Regis. El însă n-a făcut-o, ci a apucat-o fără nici un rost, pe alt drum, coborând spre Lăptărie.

„Ei, hai, lasă” - o să-mi ziceți; ceea ce vreau eu, de fapt, să spun e că, în timp ce scriam, mi-a trecut prin cap că ar frâna bine adus din condei dacă l-aș pune să se oprească și să bea lapte... iar apoi s-o întâlnească iarăși pe Sarah, E, firește, una dintre

Vezi Genette (1972: 245): „Le plus troublant de la métalepse est bien dans cette hypothèse inacceptable que Textradiegetique est peut-être déjà diegetique, et que le narrateur et ses narrataires, c'est à dire, vous et moi, appartenons peut-être encore à quelque récit.”

posibilele explicații ale celor întâmplate; tot ce pot eu să spun — și, până una alta, sunt martorul cel mai demn de crezare - e că mi s-a părut că ideea îi aparține în mod limpede lui Charles, nu mie însumi. Nu numai că el a început să dobândească autonomie, dar eu trebuie, în plus, să-o respect, și să las baltă toate planurile cvasidivine pe care le-am ticluit pentru el, dacă vreau ca personajul să fie real. (p. 123)

Ironia generată de fantasticul postmodern constă în ingenuitatea percepției, în non-înțelegerea devierii de la modelele de cunoaștere unanim acceptate. Confuzia între ficțiune și realitate, prin suprapunerea a două lumi posibile, exprimă o atitudine consecvent postmodernă, pe care o vom discuta în detaliu mai târziu (vezi și *infra*, cap. IV, sub 3.2.5. și 3.2.6., p. 262-271).

1.8. Restricția (convertirea naivă) a observației morale pe care o presupune metoda're drept consecință deplasarea de accent dinspre explicativ, psihologic spre factual. Acțiunile și evenimentele se succedă fără ca naratorul să le sistematizeze, integrându-le într-un discurs causal-explicativ. Non-înțelegerea cauzelor acestora atrage absența teleologiei⁹⁷. Dezvoltarea narațiunii clasice, implicând continuitatea, este aproape de neconceput în absența interdependenței principiilor de cauzalitate și teleologic. Scriitura realistă corespunde modelului cultural pozitivist, potrivit căruia în natură există întotdeauna o cauză și un scop. Modelul organizării sociale era subsumat acestei legități naturale. Scriitorul realist trebuia să sesizeze aceste raporturi și le să explice (Balzac), cel naturalist să sugereze că anumite condiții psihosociale generează întotdeauna anumite efecte (Zola). Exersând fie un pozitivism afirmativ (realismul), fie unul agnostic (naturalismul)⁹⁸, proiectul lor era mai degrabă epistemologic

⁹⁷ Vezi Szegedy-Maszák (1997: 274): „Causality often goes together with a sense of purpose, which, in turn, implies the preservation of an individual, a community, an institution, a faith, or a culture. A loss of causality may be the consequence of a loss of belief in such end-values”.

⁹⁸ Pentru Zola, romancierul este un experimentator qui „fait mouvoir les personnages dans une histoire particulière, pour y montrer que la succession des faits sera telle que l'exige le déterminisme des phénomènes mis à l'épreuve”. “[...] Pour un savant expérimentateur idéal qu'il cherche à suivre, l'indéterminé, n'est jamais que dans le comment. Il laisse au philosophe l'autre idéal, celui dupourquoi, qu'il désespère de déterminer un jour [...] (Le roman expérimental, în italic în orig.), apud *Histoire de la littérature française* (1981: 299-300).

decât artistic. Slăbirea credinței într-un univers organizat și ierarhizat după reguli imanente, consecutivă atât crizei concepției teocentrice, cât și celei pozitivistice, a dus la o criză a autorității culturale. Deja modernismul acuză absența acestui model normativ de cunoaștere a lumii, dezvoltând o retorică a absurdului. Lumea există cu regulile ei, dat ele sunt convenționale și arbitrare. Scriitorii moderniști precum Kafka, Musil parafrazează în operele lor ideea lui Friedrich Nietzsche, potrivit căreia tot ceea ce știm despre legile naturii este doar ceea ce noi înșine le atribuim⁹⁹. Ei atrag atenția cititorilor asupra acestor convenții, prin reflecția asupra arbitrarității lor, fără să distrugă însă modelul narativ tradițional (cf. Ibsch 1997: 265).

Autorii postmoderni vor intersecta cele două atitudini: ei vor dezvolta o narațiune de tip reprezentational, în direcția realismului clasic sau psihologic, care conține ca premisă ideea determinismului și a observației obiective, structurând evenimentele și prezentându-le astfel încât orice tip de cauzalitate să fie dizolvată. Se instituie astfel duplicitatea enunțiativă, pentru că naratorul își prezervă ingenuitatea, rămânând sarcina receptorului de a reconstrui sensul și teleologia lumii descrise. Exemplar rămâne în această direcție romanul *Tobit* (precum și alte romane ale lui Agopian, *Tăche de catifea*, *Sara*, culegerea de nuvele *Manualul întâmplărilor*), dar și *Sinuciderea din Grădina Botanică*, *O sută de ani de zile la porțile Orientului*, *Cartea Milionarului*. Vom observa că forma narativă va suferi mutații semnificative: dislocările temporale, prolepsele (romanul realist le utilizează cu totul excepțional pentru că distrug efectul dramatic al deznodământului), circularitatea structurilor, finalul deschis sau multiplu contribuie la subminarea cauzalității și a teleologiei povestirii.

Se știe că, pentru raționalismul grec, la Platon, Aristotel și alții, cunoașterea coincidea cu înțelegerea cauzelor, model din care a derivat raționalismul occidental. Acesta este bazat pe anumite principii: principiul de identitate (A = A), principiul de non-contradicție (A nu poate fi nonA) și principiul terțului exclus (A este fie adevărat, fie fals, A nu poate fi în același timp și adevărat și fals)

⁹⁹ Friedrich Nietzsche, *On Truth and Falsity in Their Ultramoral Sense*, apud Ibsch (1997: 265): „AH that we actually know about these laws of nature is what we ourselves bring to them”.

(vezi Eco 2004: 29-31). Narațiunea postmodernă poate fi definită drept una i-rațională, deoarece lumea ficțională, așa cum o prezintă naratorul, își conține propriul determinism, care nu poate fi explicat prin intermediul categoriilor logic-raționaliste. Ea se structurează potrivit unor criterii, însă acestea rămân oculte pentru cititor. Naratorul consemnează lucrurile așa cum le-a auzit, reproduce o istorie sau o reconstituie, însă nu mai are pretenția că poate explica faptele pe care le prezintă, admite coincidența opuselor și criza principiului de identitate. Și o face la modul serios.

Caracteristic pentru discursul postmodern este fie absența totală a comentariului explicativ, fie pur și simplu afirmarea deschisă a necunoașterii interdependenței logice a faptelor.

Neînțelegerea polemică a raporturilor cauză-efect atrage după sine lipsa de ierarhizare calitativă a evenimentelor. Impersonalizarea enunțului în romanul realist (mai ales în varianta sa naturalistă) nu anula sensul înalt teleologic al povestirii, deoarece autorul selecta evenimentele astfel încât acestea să fie tot atâtea momente semnificative în traiectul unui deznodământ tragic și fatidic (de exemplu, romanele *Ion* și *Răscoala* de Liviu Rebreanu). Tocmai pentru că nu era afirmat explicit, raportul de cauzalitate se confunda cu forța ineluctabilă a destinului. În romanul postmodern, se exploatează presupuziția determinismului necesar oricărei povestiri ordonate de un narator și a punctelor de interes, strategice pentru prefigurarea deznodământului. Vom asista la o neutralizare a semnificativului (politicul, socialul, dragostea, psihologicul) sau chiar la o dispariție a lui, compensată de ponderea elementelor considerate marginale și neesențiale de estetica realistă (de exemplu, spațiul larg acordat fiziologicului în *Tobit*, rolul organizator al mesei în *Solstițiu tulburat*, descrierea detaliată a unor acțiuni individuale în proza lui Agopian sau Bănuțescu).

Acest lucru nu are un efect de trivializare a spațiului ficțional, tonul înalt serios al discursului convertind gesturile cotidiene ale personajelor în comportamente codificate, ritualice, fixate de un determinism immanent pe care receptorul încearcă să îl reconstruiască. Hieratismul lumilor descrise de Agopian, Bănuțescu, dar și de Márquez constă în consemnarea neutră și nediscriminatorie a faptelor,

care uniformizează calitativ seriile majore și cele minore ale acțiunilor umane, contrazicând categoriile impuse de cultura înaltă, de tip occidental, din Antichitate încoace.

Ignorarea psihologicului deturbează sensul descripției realiste, care mergea dinspre individual spre social. Non-explicitarea motivațiilor conferă mișcărilor personajelor o scară de tipizare și de generalitate pe care o regăsim doar în narațiunile mitice. Un gest se justifică prin psihologie numai dacă există presupuziția liberului-arbitru. Interesul pentru acest tip de observație este favorizat de ideologiile de tip umanist, antiteocentrice și raționale, potrivit cărora omul își poartă în el însuși devenirea. Atunci când acțiunea umană este expresia unui plan supra-individual, o mișcare dictată și nerațională, individul nu mai este interesant decât în calitatea sa de exponent al unei categorii ideale. Subiecții metaficțiunilor nu sunt indivizi concreți, determinați psihosocial, ci incarnări ale unor proiecții mentale colective. La Márquez, în al său *Un veac de singurătate*, se observă extrem de clar modul în care fiecare personaj devine un arhetip: colonelul Aureliano Buendia este comandantul, războinicul legendar purtător a treizeci și două de răscoale armate, toate pierdute, splendide și inutile, începute și încheiate din motive atât de puțin semnificative, încât nimeni nu le poate reține, José Arcadio Buendia este inventatorul, alchimistul ezotericilor, veșnic în căutarea formulei magice care să transforme lucrurile într-o esență pură, ireductibilă, Ursula este expresia domestică a feminității, îmbinare de bun-simț și pragmatism, Pilar Ternera - prostituata eternă, exercitând tot atâta dezgust, câtă fascinație, Amaranta - fecioara perpetuă, resentimentară, și totuși plină de iubire, frumoasa Remedios - expresia desăvârșirii morale și fizice, ființă atât de ruptă de realitatea convențională, încât ridicarea ei la cer în faldurile imaculate ale pânzelor nu este decât încheierea firească a unei inexplicabile evaziuni angelice în lumea muritorilor, și enumerările pot continua. Acest sens înalt generalizant al individualului se regăsește în romanul lui Ștefan Bănuțescu, *Cartea Milionarului*. Deja porecele personajelor, prin care își găsesc o nouă identitate, atrag atenția asupra procedurii. Iapa-Roșie, croitorul, milionarul sunt expresii supra-individuale, mitico-folclorice. Croitorul Polider este un fel de mag care intuiește destinul oamenilor, Constantin Pierdutul un inițiat analfabet care redescoperă

sensul ocult al numerelor, Andrei Mortu este fugarul niciodată prins, a cărui invulnerabilitate devine legendară, sfidând chiar capcanele morții. Suprapunerea structurilor basmului peste cele romanești, în *Solstițiu tulburat*, are aceeași funcție, de raporta narațiunea la o structură primară, arhetipală. Specularea imaginarului colectiv poate fi deopotrivă de tip istorico-biblic - de pildă, la Agopian, în *Tobit*, dar și în *Sara*, personajul principal devine prototipul eroului care îndeplinește un traseu inițiativ, dictat de instanța divină, asemenea omologului său biblic. Faptele sale, deși incluse într-un scenariu istoric precis localizat spațio-temporal, nu mai trebuie justificate, pentru că sunt repetitive, fixate de o circulație a mitului etem valabilă. La fel, îndrăgostitul din *Nostalgia* lui Cărtărescu va sfârși într-o sinucidere ceremonială și predeterminată, pentru că sensul absolut aHubirii constă în refacerea identității originare de tip androginie. În ciuda vastei motivații psihanalitice din *Nostalgia*, rezoluția narativă se îndreaptă spre o închidere de tip arhetipal.

Această tendință a narațiunii de a-și găsi suportul justificativ în transcendența mitică, și nu în imanența pozitivistă, rațională, de la care formal se revendică, este una dintre cele mai frapante și mai distincte trăsături ale metaficțiunii postmoderne. În virtutea ei, toate elementele considerate parodice, ireverențioase față de estetica realistă se organizează coerent și perfect motivat, pentru că simt subordonate unei alte viziuni asupra realității. Sensul înalt al metaficțiunii este alterat de termeni precum „parodie”, care conțin, în accepțiunea comună și rezistentă la mutații semantice, o conotație profund pejorativă. Încercarea Lindei Hutcheon de a reabilita conceptul de parodie nu poate avea prea mult succes în afara unei comunități de specialiști. Prioritatea mitului asupra faptului real caționează aspectul digresiv și aparent discontinuu al acestor narațiuni, fiecare moment apărând semnificativ în sintaxa unei lumi imuabile, încremenite în regulile ei fixe. Pentru a fi înțeleasă pe deplin, ficțiunea postmodernă reclamă un context interpretativ cultural bazat pe o reconsiderare a mitului. Northrop Frye (1972) a intuit relația care există între mit și ironie:

Ironia descinde din modul mimetic inferior, dezvoltându-se în cadrul realismului și al observației imparțiale. Dar, în acest fel, ea se deplasează tot mai mult spre mit, făcând să se întrezărească contururile șterse ale ritualului de sacrificiu și ale

zeilor muritori. [...] Reînvierea mitului în cadrul ironiei apare cu deosebită pregnanță la Kafka și la Joyce. [...] Henry James și-a deprins meșteșugul în primul rând de la realității și naturalității secolului al XIX-lea, dar dacă ar fi să judecăm, de pildă, o povestire ca cea intitulată *Altarul morților* exclusiv după standardele mimeticului inferior, am fi nevoiți să calificăm drept un păienjenis de coincidențe neverosimile, motivații inadecvate, cu un deznodământ neconvingător. Dacă o privim însă ca pe un mit ironic, o ficțiune în care ceea ce pentru un personaj reprezintă o ființă divină nu este decât un simplu *pharmakos* [șap ispășitor n. n.] pentru altul, structura ei devine simplă și logică. (în italic în orig., p. 51)

Am reprodus acest pasaj deoarece afirmațiile teoreticianului ilustrează teza pe care o susținem. Trebuie făcută însă o precizare: Frye este interesat de recurența figurilor arhetipale ironice, pe când, în studiul de față, interesul merge, în primul rând, spre ilustrarea mecanismelor de producere a textului ironic. Iată de ce satira și ironia au fost tratate împreună, distincția dintre ele (satira este o ironie militantă, cu scop reformator) nefiind operațională aici. Ironia tragică¹⁰⁰ pe care o evidențiază cercetătorul este de tip situațional, și nu este caracteristică pentru textele analizate de noi. Deși dizolvă principiul cauzalității, ironia postmodernă nu insistă asupra arbitrarului ontologic, precum cea modernistă, ci, dimpotrivă, prin cadrul mitic, afirmă existența unor spații cu reguli precise, care nu trezesc niciun fel de neliniște metafizică protagoniștilor (nu același lucru se poate spune despre cititori). Cu alte cuvinte, scriitorii postmoderni nu se rezumă, așa cum au făcut-o moderniștii (Kafka, Musil, Joyce, Thomas Mann), numai la reactualizarea ironică (adică răsturnată) a arhetipurilor. Romanul modernist stabilea o paralelă tematică cu aceste mituri pentru a ilustra drama destinului uman individual, metaficțiunea articulează lumea după structuri arhetipale,

¹⁰⁰ Vezi Frye (1972: 49): „Principiul de bază al ironiei tragice presupune faptul că oricât de extraordinară ar fi situația în care se află eroul, ea nu trebuie să fie o consecință a caracterului acestuia. [...] Tragedia dobândește înțeles datorită faptului că nenorocirea înfățișată rezultă în mod plauzibil din situația care o creează. Ironia extrage din situația tragică sentimentul arbitrarului, conform căruia victima, aleasă la întâmplare, a fost lovită de nenoroc sau de destin, nemeritându-și soarta mai mult ca oricare alt muritor. Dacă există o rațiune în alegerea sa ca erou al catastrofei, atunci ea este cu totul nepotrivită și, în loc să înlăture obiecțiile, va genera altele și mai numeroase”.

punând în discuție tendința lumii moderne de a le ignora forța de autoritate. Frapantă pentru receptorul contemporan este tocmai expresia lor clar afirmativă. Duplicitatea discursivă ironică presupune în postmodernism instaurarea acestui tip de gândire unitar și abstract-generaizant în cadrul unei retorici textuale care exacerbează modelul scientist-pozitivist

1*9. Un mod radical de a renunța la explicarea lumii tip cauză-efect se întâlnește în Noul Roman, la Robbe-Grillet sau la Claude Simon. Asistăm aici la o reificare a lumii, narațiunea fiind practic abolită de descriere. Lucrurile există și unica modalitatea de a le apropia de conștiința noastră este consemnarea lor. Această atitudine radicală și, în esența ei, antireprezentatională nu este însă, potrivit unor esteticieni, caracteristică pentru ficțiunea postmodernă¹⁰². Punctul de vedere la care ne raliem în această analiză este că romanul postmodern instaurează, într-un prim moment, reprezentarea, pentru a o submina (problematiza) ulterior. El operează o reformulare a scopurilor și a intențiilor acesteia. Ca dovadă, romanele postmoderne analizate utilizează strategia incomprehensibilității în maniera instaurată de literatura mimetică barocă, iluministă sau realistă.

2. Consolidarea autorității instanței narative

Adoptarea formei non-înțelegerii în literatura realistă, a cărei caracteristică esențială este, după Auerbach (2000), seriozitatea, ne atrage atenția asupra unei constrângeri fundamentale care condiționează integrarea sa într-un sistem discursiv românesc, și anume **autoritatea**

¹⁰² înțelegem modernitatea în accepțiunea largă pe care i-a dat-o René Guénon (1993), ca o ideologie de tip raționalist, antitraditionalist.

¹⁰³ Vezi Hutcheon (1997: 54): «în niciunul dintre aceste cazuri nu există ceea ce Jameson asociază cu postmodernul: „o repudiare a reprezentării, o ruptură «revoluționară» cu ideologia (reprezintă) a actului de a povesti în general.” Această neînțelegere demonstrează pericolul de a defini postmodernul în termenii modernismului antireprezentational târziu (francez sau american). În aceste romane [postmoderne] nu există o disoluție sau o repudiare a reprezentării; există însă o problematizare a ei». Vezi și Conis-Pope (1997: 260-261): „Anti-referential postmodernism does not simply make the referent opaque or problematic, nor is it simply content to theoretically denounce realism, while retaining its power. The complex dialectic of disruption/reinvention that one can observe in innovative poetry, fiction or film, works on both ends of the representational relation, reformulating them”.

instanței de enunțare: naratorul trebuie să explice de unde deține informația, să fie veridic (să adere la propriul discurs și să fie demn de încredere) și competent (coerent în scenariul pe care îl propune). Buna-credință a locutorului este esențială pentru construirea mesajului ironic. Ceea ce vrem să subliniem este faptul că efectul perlocuționar al ironiei se bazează pe un contrast între contextul discursiv și enunț. Ipoteza absurdă vehiculată de enunț poate să fie avansată numai după ce, în prealabil, emițătorul (E) a câștigat încrederea receptorului (R) privind seriozitatea sa. Este obligatoriu ca autorul unui roman să procedeze astfel, deoarece el, sau, mai precis, dublul său din plan ficțional - naratorul, trebuie să se facă mai întâi cunoscut virtualului destinatar al textului. Autorul supralicitează acele strategii discursive care întrețin iluzia seriozității (adoptă un stil doct, prezintă garanții de obiectivitate sau de veridicitate) sau a sincerității (confesiune, relatare personală), pentru ca enunțurile să poată acționa subversiv într-o direcție sau alta. În absența acestei garanții de credibilitate și/sau obiectivitate, enunțurile vor fi receptate ca atare, apărând drept ilogice, bizare, absurde, ceea ce ar determina chiar anularea scopului discursului ironic, anume actul de reflecție al receptorului asupra valorii de adevăr a conținuturilor avansate. Importanța componentei referitoare la autoritatea instanței de enunțare nu trebuie neglijată; se observă că radicalitatea proiectului mimetic din textele postmoderne este susținută de un sistem narativ și/sau discursiv extrem de coerente.

Forma non-înțelegerii se grefează aproape întotdeauna pe un discurs serios, cu pretenții de obiectivitate. Raporturile antagonice dintre cele două discursuri (ironic vs. serios) au fost în multe rânduri evidențiate de cercetători. Vom discuta pentru început trăsăturile discursului serios, sintetizând afirmațiile lui Philippe Hamon (1996: 60 și urm.).

O primă caracteristică a acestui mod discursiv este relevanța, înțeleasă ca adecvare perfectă între cuvânt și realitatea desemnată. Seriosul vizează autoritatea eficientă, transparența și univocitatea, subsumând toate discursurile care au pretenția de a numi realul și de a-l transformă (discursul științific, juridic, politic, religios). Se dorește „eficace” și „realist”, și se prezintă ca un discurs verificabil și credibil, ca un „pact de credibilitate” subscris între autor și lector. În și prin acest discurs, autorul reclamă încrederea cititorului, oferindu-i simultan garanții

în orig. „pacte de credință”.

privind credibilitatea sa: experiență, cunoaștere, sinceritate, competențe diverse. Masca formală de care are nevoie un autor ironic este cea a unui narator obiectiv, savant, coerent sau, în absența acestor trăsături, cel puțin sincer față de cititor său.

A doua trăsătură a textului serios este evitarea polisemiei, autorul urmărind să producă un mesaj monologic, comprehensibil pentru toți. Deoarece, în toate manifestările sale (juridic, religios, politic, științific) este autoritar, universal și totalitar, cu un mesaj univoc și general, discursul serios va fi mefient în mod natural față de orice formă de discurs ironic, a cărui receptare, susceptibilă de o interpretare dublă, nu poate fi decât discriminatorie și neconsensuală.

A treia caracteristică a discursului serios este dată de faptul că emițătorul își asumă propriul enunț, îl semnează, garantându-i sursa și, prin aceasta, certificându-l.

Discursul serios este prin urmare realist, autoritar și autorizat. Fie că este exersat drept discurs religios, juridic, științific sau politic, discursul serios este persuasiv, asertiv și argumentativ, citațional (se raportează la un text de autoritate pe care îl citează), căutând să asigure conformitatea sa cu realul, acționând asupra datelor realității pe care o observă și o descrie în categorii normative. Autorul său își demonstrează competența, este savant și eficace, dezvoltând din premise concluzii conforme proiectului inițial. Discursul serios este logic, previzibil, silogistic, evitând intervenția oricărui element care-i perturbă linearitatea (digresiune, elipsă, accident logic, ruptură).

Când seriozitatea discursului adoptă formele registrului savant-obiectiv avem deja un semnal că instanța de enunțare dorește să imprime enunțului un surplus de credibilitate, să obțină un capital de încredere, care este ulterior deturnat ironic. Scriitorii satirici au intuit just raportul dintre tonul savant și materia supusă observației. Lumile străine, necunoscute, fantastice sunt naturalizate prin descrierea lor uzând de raționalitatea categoriilor științifice: observația imparțială, discursul argumentativ, fixarea unui sistem de referință, exploatarea opozițiilor binare și a raporturilor cauză-efect, sistematizarea Mormăției, justificarea diferențelor. Să ne amintim, pentru început, cum își probează competența naratorul din *Călătoriile lui Gulliver*. Aspectele satirizate nu mai sunt astăzi relevante pentru receptor, pentru că datele istorico-politice s-au

schimbat, însă componenta ironică este sesizată clar din seriozitatea realistă cu care naratorul descrie lumile întâlnite, necunoscute cititorului. Permanenta adecvare la sistemul evaluativ al receptorului, determinarea precisă, în termeni matematici, a spațiului, a dimensiunilor, indicarea sistematică a raporturilor de proporționalitate dintre lumi, utilizarea constantă a termenilor tehnici (de exemplu, terminologia politică, navală și marinărească etc). La fel, la Rabelais, fantasticul grotesc este naturalizat de viziunea științific-obiectivă: exprimarea numerică a raporturilor de proporționalitate și a cantităților, exactitatea descrierilor anatomice și fiziologice, în termeni de specialitate, lipsa de metafizică a morții, descrierea lumii potrivit unor relații logice, tip cauză-efect, tendința de a explica particularul prin general, citatul de autoritate.

Și textul postmodern în care ironia este un principiu constitutiv, aspect care ne interesează cu precădere, va împrumuta consecvent strategiile argumentative și aparatul formal al discursului serios, pentru sublinierea competenței instanței de enunțare.

2.1. Opțiunea cea mai simplă și cea mai radicală este recursul scriitorului la genuri extraliterare, care exprimă simultan ideea de totalizare, dar și de deschidere, adică spre modele fixate formal, dar extensibile sub raportul informației (dicționarul, bibliografia, tratatul, enciclopedia). Pe lângă trăsăturile amintite - pretenția de exhaustivitate și extensibilitatea instrumentele normative se caracterizează prin obiectivitatea prezentării informației, impersonalitatea auctorială (redactorii își uniformizează stilul, pentru a asigura unitatea lucrării), accesibilitate și, mai ales, prin funcția lor de vehicul al unor valori universale, unanim acceptate. Constrângerile structurale pe care le presupune genul științific-didactic, cea mai importantă fiind desigur abolirea componentei *recit*¹⁰⁴, sunt compensate de prestigiul pe care îl

Vezi Măria Corti (1981: 183): „Alegerea genului tratatistic-didactic are evident mari implicații structurale: lipsește orice tip de personaj (actant sau simplu actor), întrucât eventualul pronume *noi* are numai funcția de purtător de cuvânt; lipsește categoria temporalității, argumentarea fiind de la sine acronică. Lipsind personajul, acțiunea și timpul, nu mai există *recit*, nu mai există narativă [povestire]. Conexiunea care unește aceste texte cu avangarda nu e deformarea realității de referință, ci excluderea ei; suntem într-un gol ambiental și istoric, de unde relevanța planului formal ca nivel constructiv al textelor”. (în italic în orig.)

capătă automat în fața receptorului instanța de enunțare. Nu există decât dimensiunea argumentativă sau asertivă a textului, cu atât mai relevante pentru caracterizarea decupajului ontologic pe care îl prescrie. În plus, aceste lucrări, reputate a fi rezultatul eforturilor conjugate ale unui colectiv de redactori, care sistematizează ansamblul cunoștințelor unei epoci, favorizează ștergerea individualității auctoriale și convertirea ei într-o voce obiectivă, infailibilă și chiar dogmatică pentru receptorul comun. Ea asigură masca formală de dedublare a enunțului - căci responsabilitatea acestuia se pierde în masa amorfă și nediferențiată a precursorilor -, însăși vocea impersonală a discursului oficial. Forța de uniformizare a discursului didactic-informativ maschează incoerența la nivel semantic și abaterile ideologice, demascând ironic ineficiența modelelor normative de organizare a cunoștințelor. Anularea responsabilității auctoriale prin recursul la obiectivitatea savantă este, așadar, una dintre strategiile de dedublare a discursului ironic. Aceasta pentru că stilul savant antrenează presupuziția seriozității și a obiectivității instanței de enunțare. Universul comun de discurs este însuși domeniul de cunoaștere, pe care E, în calitatea sa de cunoscător, îl prezintă receptorului. În acest fel, discursul doct legitimează E și-i acordă o poziție inegală, de putere, față de R. Este o formă de discurs care facilitează în gradul cel mai înalt furnizarea informațiilor sub formă de presupuziții, prezentate drept universalii, punerea la îndoială a veridicității acestora antrenând imediat sancționarea ignoranței receptorului. Contractul comunicativ dintre E și R este astfel instaurat imediat, adeziunea receptorului fiind necondiționată.

Această strategie este utilizată aproape în toate situațiile de contestare a unui model normativ. Ea se asociază în mod natural cu intertextualitatea (în varianta citatului autoritar) și cu paratextul (mai ales în varianta notelor de subsol). Sunt convenții care, în conștiința publică, legitimează un model de cunoaștere și totodată marchează formal stilul științific sau informativ.

2.2. În forme pure, strategia amintită este exploatată de Mircea Horia Simionescu, care uzează de ea, în mai multe variante, în *Bibliografia generală*, *Dicționarul onomastic* sau în *Breviarul*, ori de Mircea Cărtărescu în *Enciclopedia smeilor*, dar poate fi întâlnită, în

forme corupte, și în celelalte texte, grefată însă pe o sintaxă narativă de tip românesc.

De pildă, furnizarea obiectivă și neutră a informațiilor, întărită de prezența notelor explicative (paratext), în romanul *Tobit* de Ștefan Agopian. Detaliile neesențiale sunt cumulate și relaționate logic de un discurs asertiv, repetitiv și conclusiv, referențial (prin citatul de autoritate), coerent din punct de vedere sintactico-semantic. Asigurarea coerenței textuale permite abaterea strategică de la coerența diegetică (factuală) a narațiunii, care pretinde organizarea calitativă a informației și adecvarea ei la contextul discursiv. Răsturnarea raportului semnificativ/non-semnificativ, integrată în perspectivă deductivă și antidigresivă a discursului serios (științific), este interpretată pragmatic drept o intenție de a respecta maxima calității și pe cea a relevanței. Mizând pe atitudinea cooperativă a naratorului, demonstrată la nivelul locuționar al enunțului, receptorul, într-o primă fază, este tentat mai degrabă să se culpabilizeze că nu a procedat la o lectură suficient de atentă a textului decât să acuze autorul că încalcă deliberat maxima cantității. Ignorarea sistematică a parametrilor pragmatici ai enunțului va orienta ulterior cititorul spre decodarea sensului ironic. Să observăm frecvența operatorilor argumentativi (vezi Roventța-Frumușani 1995: 162 și urm.) din discursul naratorului:

Conectori conclusivi:

- Așadar*, erau patru lăncieri...[...]. (p. 8)
Așadar, Tobit îi dăduse afară pe Luca și pe Heiler [-] (p. 86).
Așa că, stând și lenevind [-]. (p. 191).
Așa că banii au ajuns în cele din urmă tot în punga hoțului [...]. (p. 188).
Așa că, în admirația albanezilor [-] se apucă și făcu o pâine cât roata carului [-] (p. 139).
Va să zică, vom spune, a plecat ca să se însoare urmând preceptul creștin și un oarecare îndemn părintesc [-] (p. 34).
 I-a lăsat *care va să zică* să-și facă mendrele [...]. (p. 188).
 [-] și pe urmă nu s-a mai văzut, dar o vreme l-a auzit cum troncăne pe lângă căruța cu care venise, lega pesemne capra de căruță. *Asta ar fi tot!* (p. 155).

Conectori explicativi:

- Fiindcă*, îi va spune Tobit lui Heiler [-] (p. 8).
Fiindcă e o prostie să cauți un caporal bătauș și bețiv într-o tabără plină de bătauși și de bețivi [-] (p. 51).

Fiindcă între o izbândă oarecare pe câmpul de luptă și cumpărarea pământului [...] (p. 191).

La jumătatea drumului pe care îl aveau de făcut (*fiindcă* știau precis unde merg și de ce), Tobit coborî cu fărul [...] (p. 56-57).

Chiar și faptul că îi păstrase pe albanezi este o dovadă în acest sens [...] (p. 115).

începând din dimineața aceea, Luca, cerșetorul, se dovedi perfect, *adică* fu exact omul de care ai nevoie într-un moment de ezitare și de lipsă de chef. (p. 79).

Adică era un petec de pământ de mărimea unei unghii pe o hartă a Olteniei [...] (p. 154). Copilul, *Tobit* *adică*, dormea [...] (p. 156)

Argumentație inversă:

Adevărul este că Tobit l-a vizitat pe consilierul Haan în dimineața zilei de șapte septembrie, anul 1718. (p. 73).

Adevărul e că Tobit a înțeles din prima clipă [...] (p. 92).

Adevărul este că nu știm cum a ajuns Tobit, tatăl lui Tobit, eroul acestei cărți [...] Pământul era, înainte să fie al lui Tobit, al mănăstirii.

Dar nu este adevărat, (p. 187).

Adevărul e că Tobit nu a lenevit [...] (p. 191)

Conectori de exemplificare:

Nu-1 crezuse pe servitor, dar *iată* că acum rătăcea prin palat [...] (p. 71).

Astfel încrederea dovedită de Tobit nu fu de prisos [...] (p. 210).

Conectori de modalizare:

Un sfert de oră *am spus* noi, dar timpul, mergerea lui înainte și înapoi, se făcea în anul acela, 1718, și în țara aceea, Oltenia, altfel. *Poate fi comparat* cu bucla unei sfori întinse. *Mai putem spune* că era o căldură molcuță, ce se revărsa peste lume mângâindu-ți mâinile și fața. *Așa trebuie* că simțea și Tobit, precum și cei de față. (p. 7).

Bineînțeles că este un cucui în creștetul lui Tobit și mai e și Tobit zăcând afară din cort, cineva i l-a făcut, cine? (p. 50).

Dimineața veni răbdătoare peste lume și îl găsi pe Tobit tolănit în fotoliu și privind în gol. *Poate* că doarme cu ochiul deschis, *chiar* asta face. (p. 70)

Frecvența și varietatea conectorilor, mai ales a celor de modalitate, sunt mult mai mari decât lasă să se întrevadă exemplele selectate. Chiar dacă aparțin în multe situații registrului oral/popular - **{care}** va să zică, interjecția cu valoare deictică *iată* operatorii au aceeași eficiență perlocuționară, și anume fixarea cadrului euristic al textului, care maschează devierea ilogică, ironică, a sensului global, într-un text literar ironic, discursul serios va fi descalificat în raporturile sale cu regulile limbajului și ale logicii. Philippe Hamon

(1996: 67) observa că o importantă parte din ironia lui Voltaire, în *Candide* constă în prezentarea sentențioasă și meticuloasă a raționamentelor de cauzalizate sau a implicațiilor dezvăluite (utilizându-se conectorii logici „și ...alors”, „parce que... alors”, „car”, „donc” etc), modalitate prin care este denunțată forma însăși, silogistic-deductivă; a gândirii serioase, instituționalizate.

În cazul romanului lui Paul Georgescu, *Solstițiu tulburat*, discursul neutru, exterior, neimplicat al naratorului față de lumea ficțională, imitând forma savantă care instituie distanța specifică față de obiect, constituie strategia ironică de ansamblu. Comentariul critic este regula în ccirertextul științific (istoriografie) de enunțare, dar, în roman, are un efect de ridiculizare a lumii ficționale¹⁰⁵, potențat, în cazul de față, de procedeul citării în ecou a replicilor personajelor și de cel al contaminării anacronice a limbajelor (vezi *supra*, cap. DI, sub A 3.). Naratorii din romanele istorice încearcă să asimileze limbajul epocii pentru a crea atmosfera acesteia, adresându-se cititorului ca și cum ar fi parte integrantă din spațiul respectiv. Procedeul inadecvării registrului stilistic la situația de comunicare este subliniat în contextele în care tonul doct se aplică unor aspecte minore din sfera fiziologicului (vezi *supra*, sub. DI A 3., p. 83-87, descrierile culinare din *Solstițiu tulburat*). Prețiozitatea livrescă a limbajului, precum și pedanteria savantă funcționează ca un semnal ironic, câtă vreme sunt aplicate consecvent pe o materie realistă. În roman, scrupulul informativ sau excesul de expresivitate sunt categorii redundante, nefuncționale. Ele atrag atenția asupra exersării autonome, narcisiste, a limbajului, pe care receptorul (avizat) o resimte drept o abatere de la maxima cantității și a relevanței.

Tendința scientistă este supralicitată și de John Fowles, în *Iubita locotenentului francez*. Recontextualizarea istorică din acest roman are ca suport un aparat paratextual, indicând simultan efortul de adecvare documentară și atenția acordată decodării corecte. Naratorul nu uită niciun moment că se adresează unui receptor contemporan, căruia mentalitatea epocii victoriene îi este străină. Dacă epitextele ce însoțesc fiecare capitol operează o confruntare intertextuală, familiarizând cititorul cu un cadru discursiv specific, notele de subsol

Exemplul clasic este romanul lui George Călinescu, *Enigma Otiliei*.

au o funcție explicit didactică, oferind comentarii justificative pentru unele practici sociale sau traducând sensul unei expresii presupus a fi astăzi obscur. Grija permanentă a naratorului de a-și justifica sursele, de a autentifica ficționalul consolidează atât autoritatea instanței de enunțare, cât și ideea teritoriului comun de discurs cu receptorul (E și R împărtășesc același fundal educațional). Totodată, notele explicative au rolul de a proiecta referința istorică a lumii ficționale, concepută strict drept un proiect imitativ. Exhibarea documentarului se raportează polemic la atitudinea pozitivistă a romancierului de secol XIX, care se declara istoric și pretindea că demersul său este unul științific, și nu artistic. Reciclând formula desuetă a romanului victorian, Fowles îi denunță ideologia, fără să conteste forța de seducție a retoricii sale.

O utilizare interesantă a aspectului tehnic al limbajului apare în romanul lui Patrick Suskind, *Parfumul* Așa cum am spus (vezi *supra*, IV 1.2.3, p. 183), romanul este istoria ficționalizată a unui parfumier de geniu din secolul al XVIII-lea, Jean-Baptiste Grenouille. Pe tot parcursul povestirii, naratorul omniscient, contemporan nouă, receptorilor, se străduiește să descrie realitatea în categoriile olfactive sub care o organizează personajul său. Totodată, încercările acestuia de a învăța metodele de captare a parfumurilor, prin diverse procedee chimice, sunt tot atâtea prilejuri ale naratorului de a-și desfășura erudiția. Efortul de apropiere a percepției protagonistului este pe cât de savant, pe atât de iluzoriu și specios, câtă vreme naratorul însuși afirmă de la început că se referă la o realitate senzorială imposibil de reținut și de transmis pe cale verbală, adică la „trecătorul imperiu al mirosurilor” (p. 5). Competența indiscutabilă a instanței de enunțare sub raport documentar se exercită așadar în gol, odată precizată ideea neputinței limbajului de a fixa un domeniu atât de impresionist și efemer.

Este unul dintre exemplele prin care metaficțiunea postmodernă denunță ironic artifiциul ficțional, instaurând și subminând simultan autoritatea enunțativă. Problema pe care o ridică ironic *Parfumul* se referă, în fond, la sursele de documentare ale naratorului (dacă, așa cum pretinde, nu inventează): cum a putut să reconstituie istoria lui Grenouille, și chiar să fie informat de existența acestuia, la două

secole și jumătate distanță, câtă vreme „atât geniul cât și ambiția lui se mărgineau la un domeniu care nu lasă urme în istorie” (p. 5)? Interogația, desigur retorică, pe care și-o pun cititorii textului atrage atenția ironic asupra tuturor formelor scripturale care își propun să ofere o perspectivă obiectivă asupra trecutului. Este o idee comună pe care o avansează scriitorii postmoderni, constituind premisa unor orientări strategice ale narațiunii, pe care le vom discuta mai departe.

2.3. (observăm deja cum problema autorității instanței de enunțare se complică în cazul metaficțiunii (față de genurile extraficționale), deoarece naratorul va trebui nu numai să-și probeze competența, ci și să convingă receptorul de sinceritatea sa și de valabilitatea demersului său scriptural. Tributar principiilor discursului serios, el trebuie să-și justifice dreptul de a povesti, dreptul de a se adresa receptorului și de se face ascultat (citit). Naratorul ironic (postmodern) respectă contractul de credibilitate, pretinzând că povestește o istorie reală; eforturile sale se concentrează în direcția sublinierii acestui caracter autentic al faptelor prezentate. Totodată, își asumă ilocuțiile, pentru a putea fi considerat veridic și competent. Textul ironic postmodern (asemenea celui premodern) respectă adesea un protocol pragmatic, făcând abstracție de convenția de omnisciență pe care o instaurase ca formă retorică romanul secolului al XIX-lea. Modalitățile adoptate pot fi:

a) - manuscrisul găsit sau încredințat unui editor; prefața, avertismentul sau nota editorului (Radu Petrescu, *Sinuciderea din Grădina Botanică*, Umberto Eco, *Numele trandafirului*, Vladimir Nabokov, *Lolita*, Voltaire, *Candide*, Jan Potocki, *Manuscrisul găsit la Saragosa*; Laclous, *Legăturile primejdioase* etc.)

b) - prefața sau cuvântul înainte, prologul prin care naratorul își justifică scrierea (Mircea Horia Simionescu, *Bibliografia generală*; Rabelais, *Gargantua și Pantagruel*; Cervantes, *Don Quijote*)

c) - confesiunea (povestirea) eroului însuși (Mircea Cărtărescu, *Nostalgia*; Radu Petrescu, *Sinuciderea..*)

d) •- martorul care povestește (Ștefan Bănuțescu, *Cartea Milionarului*; Mircea Cărtărescu, *Nostalgia*; Radu Petrescu, *Sinuciderea...*, Umberto Eco, *Numele trandafirului*)

e) - istoricul, cronicarul, biograful, hagiograful (Ștefan Agopian, *Tobit*, Mircea Cărtărescu, *Nostalgia - Ruletistul, Mendebilul.*, Salman Rushdie, *Rușinea*)

f) - documentaristul (Ștefan Bănuțescu, *Cartea Milionarului*)

g) - compilatorul (Roa Bastos, *Eu, supremul*)

h) - forma epistolară (John Barth, *Letters*, John Updike, *S*)

i) - jurnalul (Umberto Eco, *Insula din ziua de ieri*)

Prin toate aceste mijloace, naratorul pretinde că nu imaginează nimic, raportându-se la o experiență trăită de el, de un alt personaj, cunoscută din surse populare sau din documente. Se remarcă importanța pe care o capătă formele autorizate de instituire a textului, de tip paratextual. Funcția cardinală a prefețelor/postfețelor ficționale constă în atribuirea enunțului unei instanțe fictive de enunțare (cf. Genette 1987: 256). Indiferent de tip (presupus auctorial, alograf sau actorial), prefețele/postfețele în regim fictiv au în comun faptul că adoptă registrul serios al formelor paratextuale autentice, constituindu-se drept un ghid de lectură pentru receptor. Prin intermediul prefeței alografe sau al notei editoriale (*Sinuciderea...*, *Bibliografia, Numele trandafirului, Lolita*), autorul apocrif prezintă textul drept un simplu document (povestire autobiografică, jurnal, corespondență, corpus de texte), fără viză literară. Se urmărește evidențierea caracterului factual, autentic al textelor prezentate. Adesea, textul postmodern, asemenea celor premoderne, multiplică tipurile prefațiale, combinând nota editorială cu prefața actorială (*Numele trandafirului*: prefața editorului și prologul naratorului Adso). Funcției cardinale a prefeței/postfeței ficționale, de a atribui enunțul unei alte instanțe, i se adaugă funcții secundare, prin mimetism față de omoloagele lor serioase: expunerea circumstanțelor în care pseudo-editorul a intrat în posesia textului, modificările (minime) pe care le-a operat, formularea unui comentariu, mai mult sau mai puțin valorizant asupra acestuia. Rolul orientativ al instanței prefațiale este preluat, în alte cazuri, de comentariul intern, autoreferențial, al naratorului, care se prezintă el

însuși drept un cronicar, un istoric, un compilator, un biograf sau un hagiograf (*Tobit, Nostalgia, Cartea Milionarului, Rușinea, Eu, Supremul*).

Instanța de enunțare a textului postmodern își justifică performanța narativă, respectând principiul, verosimilității drept act de cunoaștere nemijlocită. Cu alte cuvinte, se asigură povestirii o verosimilitate pragmatică, trăsătură care privește Activitatea actului narativ: modul de informare a naratorului, circumstanțele enunțării¹⁰⁶. Verosimilitatea pragmatică nu trebuie să fie confundată cu *verosimilitatea empirică* a enunțurilor, și nici cu *verosimilitatea diegetică*. Cea de-a doua se referă la conformitatea enunțurilor cu experiența comună, pe când cea din urmă privește coerența intrigii. Nota scientistă, obiectivă a textului postmodern vine în sprijinul verosimilității pragmatice a enunțului, deoarece astfel naratorul se prezintă drept un cronicar, care nu scrie decât despre ceva cunoscut fie din experiența comună (vezi *Cartea Milionarului*), fie din documente scrise (vezi *Tobit* și alte romane ale lui Agopian, *Bibliografia generală* de Mircea Horia Simionescu), fie din observație directă, simultană cu actul narației (procedul dramatizării are acest efect de simultaneizare în *Solstițiu tulburat, Sinuciderea..*). Acel „noi” al instanței enunțative din romanele *Tobit* sau *Sara*, dar și din *Parfumul* lui Suskind instaurează transferul dinspre vocea impersonală a naratorului omniscient spre vocea autorizată a istoricului sau a cronicarului. *Incipit-ul* romanului lui Suskind este un preambul metafictional, cu rolul unei mișcări de motivare, imitând formula istoriografică autorizată:

în secolul al optprezecelea trăia în Franța unul dintre cei mai geniali și mai detestabili bărbați dintr-un veac nu sărac în personaje geniale și detestabile. Povestea acestuia va fi istorisită în rândurile care urmează. I se spunea Jean-Baptiste Grenouille, și dacă, spre deosebire de numele altor monștri geniali precum Sade, Saint-Just, Fouché, Bonaparte ș.a., al său e astăzi uitat, lucrul nu se întâmplă desigur fiindcă Grenouille n-ar fi fost pe măsura aroganței, disprețului de oameni, scârbăvniciei, pe scurt a netrebniciei aceluia, ci fiindcă atât geniul cât și ambiția lui se mărgineau la un domeniu care nu lasă urme în istorie: la trecătorul imperiu al mirosurilor, (p. 5)

Pentru întreaga discuție privind aspectele verosimilității pragmatice (în orig. *vraisemblancepragmatique*), vezi Cecile Cavillac (1995: 23-27)

Mutația enunțiativă este susținută în romanele lui Ștefan Agopian de aparatul paratextual, care transpune expresia documentară și critică a scrierilor istorice. Notele cauționează demonstrația aparent științifică a naratorului. Bineînțeles, prin conținutul lor, voit non-informativ sau fals informativ, autoritatea notelor este simultan subminată. Însă ele au rolul de a asigura cadrul convențional care acreditează discursul. De altfel, într-o notă din *Addenda*, naratorul își afirmă explicit intenția de a scrie o cronică istorică, nu o operă de ficțiune:

Nescriind un roman istoric, mare parte din materialul consultat, mai ales în vederea creării unei atmosfere, nu și-a găsit locul în economia cărții. [...] Prin această *addenda* o mică parte din faptele istorice cercetate, precum și „scene” nelegate direct de acțiunea cărții vin să completeze sub formă de note o perioadă istorică mai puțin cunoscută: Oltenia sub austrieci. (în italic în orig., p. 236)

Credibilitatea istoricului este susținută și de abținerea sa de a comenta anumite evenimente asupra cărora nu este deplin informat.

Nu putem ști dacă toate acestea sunt adevărate, știm sigur că Tobit era chior, dar nu știm nimic despre felul cum a ajuns în starea asta, dacă nu cumva își pierduse ochiul înainte de întâlnirea cu cei patru lăncieri. Și, chiar dacă am ști ceva în legătură cu ochiul lui Tobit, tot nu am putea fi siguri că ceea ce știm este chiar adevărul, fiindcă noi nu facem decât să repetăm cele spuse de Tobit, iar Tobit are tot interesul să pună o atare întâmplare, pierderea ochiului, pe seama austrieilor. Știm însă cu siguranță ceva despre meseria lui Tobit. Eugeniu de Savoia, în memoriul către împărat, propunea folosirea mâinii de lucru autohtone pentru construirea drumului Carolina, numindu-l printre alții și pe Tobit, cel care s-a dovedit a fi un bun inginer, lucru neașteptat pentru acea provincie care era Oltenia pe atunci. *Memoriul pare o dovadă destul de sigură că Tobit a participat într-un fel sau altul la construirea drumului. Nu ne rămâne decât să ne închipuim restul. Și deoarece aceasta este o carte, iar Tobit o ficțiune a minții noastre, credem că nu vom greși prea tare închipuindu-ne aproape orice* [...] (subl. n., p. 11)

Ultimul paragraf consemnează transgresiunea ironică a modelului istoriografie. Contradicția ficțional vs. factual, care se regăsește în structura mixtă a narațiunii, se dizolvă discursiv pentru că naratorul nu o sesizează, uzând de masca incomprehensibilității. El nu opune ficționalul vastei cazuistici documentariste, ci îl înglobează în argumentație ca pe un factor de credibilitate, insinuând că aceasta este

practica obișnuită a cronicarului în genere. Premisa sa de obiectivitate (absurdă pentru cititor) este că, într-un fel sau altul, evenimentului real se ficționalizează, iar ficțiunea devine realitate. În perspectiva epistemică pe care o propune textul, imaginația este un instrument autorizat.

Acest amestec declarat de ficțiune și istorie, care se întâlnește în narațiunea postmodernistă (vezi *Nostalgia* de Cărtărescu, *Bibliografia generală* a lui Mircea Horia Simionescu, practic toate textele analizate, dar și *Rușinea* lui Salman Rushdie, *Terra Nostra* a lui Carlos Fuentes, *Sărbătoarea Țapului* a lui Llosa, *Insula din ziua de ieri* a lui Umberto Eco), de personaje reale și ficționale, constituie, potrivit Lindei Hutcheon, unul dintre aspectele caracteristice ale metaficțiunii istoriografice. Așa cum amintește autoarea, datele istorice sunt introduse, în mod tradițional, în ficțiunea istorică din secolul al XIX-lea, pentru a întări pretenția de verificabilitate a textului sau, cel puțin, de transformare persuasivă a evenimentelor în fapte (Hutcheon 1997: 82). Dacă însă ficțiunea realistă a folosit întotdeauna evenimentele istorice, corespunzător transformate în fapte, pentru a asigura efectul de real, ficțiunea postmodernă „nu face decât să explicitizeze procesele de construcție a faptelor și de conferire a sensului” (*ibidem*). Aceasta din urmă exagerează tendențios impulsul documentar tocmai spre a indica limitele oricărei narațiuni de a reconstitui obiectiv trecutul și a sugera că în orice reconstrucție amestecul de adevăr istoric și de interpretare subiectivă este inevitabil.

În *Sinuciderea din Grădina Botanică*, problema autorității ficționale este rezolvată, pe de o parte, prin convenția narațiunii autodiegetice, naratorul garantând prin experiența personală autenticitatea faptelor, pe de altă parte, prin nota editorului, care atribuie un caracter cert memorialistic (deci extraficțional) textului.

Invocarea unor surse fictive de autoritate la care recurge la tot pasul naratorul din *Cartea Milionarului* în tentativa sa de a descrie *Metopolisul*: documente istorice, paremiologie, surse folclorice, experiența colectivă comună, subiecți cunoscători, îl transformă dintr-un povestitor în autorul unei monografii a acestui spațiu fictiv. Toate informațiile pe care le oferă cititorului sunt atent selecționate astfel încât să fie într-un mod oarecare autentificate. Personajele își justifică

dreptul de a intra în povestire prin caracterul lor prototipic pentru locul în care trăiesc. Ele sunt interesante în măsura în care fixează identitatea locului, fie prin conformitate la tradiția impusă, fie prin disocierea de ea. Naratorul nu pare a fi preocupat de evenimente, ci de mentalitatea unei comunități date, povestirea sa înfațișându-se ca rezultat al unei ample anchete etnologice și sociologice, datorită respectării stricte a surselor de informare. De aici dezinteresul pentru ordonarea cronologică a faptelor și abținerea de la formularea judecăților morale.

Insistența naratorilor din *Nostalgia* asupra veridicității unor evenimente miraculoase (în *Ruletistul, Mendebilul, Gemenii, REM*) se bazează pe un paradox naiv: cu cât faptele sfidează logica și raționalul - sunt deci extra-ordinare - cu atât este mai autorizat cronicarul lor să le noteze pentru a le transmite¹⁰⁷. Verosimilitatea pragmatică este salvată datorită unui raționament cazuistic bazat pe falsa premisă a raportului intrinsec necesar dintre faptele/personalitățile atipice (geniale) și consemnarea lor în tradiția orală/scrisă. Asumându-și această responsabilitate, naratorul capătă trăsăturile biografului, ale cronicarului sau ale hagiografului, actul său de a scrie/povesti decurgând dintr-un determinism immanent. Renunțarea la acest protocol justificativ în *Arhitectul* nu contrazice ideea, ci o confirmă, anonimatul naratorului fiind mai degrabă regula decât excepția în scrierile cu pronunțat caracter encomiastic. Ironia globală din romanul *Nostalgia* se bazează aproape întotdeauna pe acest conflict de aparențe: dintre sinceritatea emitentului și caracterul neverosimil al faptelor prezentate.

Un alt tip predilect, pe care nu l-am întânit în textele analizate, este forma epistolară. Această convenție, extrem de frecventă în secolul al XVIII-lea, permite, asemenea procedeele amintite, o escamotare a autorului real, care se declară modest a fi numai executorul sau editorul textelor.

În cele ce urmează, vom recurge la câteva exemple pentru a ilustra varietatea mijloacelor de asigurare a verosimilității pragmatice, dar și consecvența cu care se recurge la acest procedeu în proza

Vezi Cecile Cavillac (1995: 24). Autoarea notează că acest tip de justificare fondată pe un paradox naiv este utilizat de naratorii din romanele cavalierești.

postmodernă. În romanul lui Roa Bastos, *Eu, Supremul*, cel care reconstituie istoria veridică a dictatorului este un compilator, ale cărui surse se bazează pe documentele vremii, lucrări istorice, scrisori, autografe, ciorne, fragmente disparate, incomplete, mărturiile culese de la contemporani, caietele personale ale dictatorului. El își asumă rolul de a asambla acest vast material informativ și de a-l completa numai prin precizări absolut necesare, de tip paratextual (*Nota Compilatorului*), privind identitatea unui martor, datarea unei surse, modul cum au fost date publicității. În mod semnificativ, cartea se termină brusc, odată cu ultimul document, incomplet reprodus, deoarece „restul e deteriorat, ilizibil, urmarea e de negăsit, literele Cărții sunt roase și risipite” (p. 576), cum ne spune în paranteză Compilatorul. Aceste scurte notițe garantează obiectivitatea și imparțialitatea sa. Povestirea este urmată de un *Apendice*, unde se face o sinteză a celor mai cunoscute mărturii privind rămășițele Supremului”.

Romanul *Numele trandafirului* este o reconstituire a lui Adso din Melk, martor ocular al evenimentelor prezentate. După cum știm, un prolog ne motivează impulsul acestuia de a scrie povestea, al cărei manuscris, tradus și compilat de-a lungul a cinci secole, îl dă spre publicare editorului, aparent autorul real. Este demn de remarcat excursul filologic pe care îl întreprinde editorul pentru a ne convinge de autenticitatea manuscrisului, cu referințe extrem de erudite și greu verificabile pentru necunoscători; acest ton savant coroborat cu autoritatea științifică de care se bucură autorul real (Umberto Eco), după toate probabilitățile redactorul prefeței datate, a reușit să inducă în eroare mulți cititori naivi asupra naturii ficționale a textului. În *Insula din ziua de ieri*, naratorul se mărginește să comenteze și să asambleze într-o istorisire coerentă întâmplările prin care trece Roberto de la Grive, pe baza jurnalului acestuia, al cărui manuscris autograf i-a parvenit. Fragmente din acest jurnal și din scrisorile pretins originale sunt inserate în text drept garanție de autenticitate. Romanele lui Márquez, *Toamna patriarhului* și *Generalul în labirintul său*, alternează narațiunea martorului ocular cu narațiunea personală a dictatorului. În povestirile lui Borges,

narațiunea autodiegetică este susținută de sursele de autoritate, așa cum se întâmplă și în romanul lui Umberto Eco, *Pendulul lui Foucault*, unde povestirea lui Casaubon este motivată de o inextricabilă țesătură de surse erudite.

Respectarea verosimilității pragmatice a textului postmodern nu este decât o strategie prin care autorul poate să încalce atât verosimilitatea empirică (afirmații care sfidează raționalul sau neconforme cu ideologia curentă), cât și/sau verosimilitatea diegetică (transgresarea convențiilor de ordonare narativă, absența raportului de cauzalitate între evenimente, anacronisme etc). Insistența asupra acestei componente, care asigură credibilitatea vocii narative, îi permite apoi scriitorului postmodern să-și desfășoare denunțul ironic. Ea autorizează instanța de enunțare, prin sublinierea raportului necesar dintre povestire și realitate. «Asemenea texte sugerează că printre chestiunile referitoare la reprezentare supuse „dedoxificării” se numără și conceptul de adevăr al corespondenței (cu realitatea) și relația sa cu adevărul coerenței (din cadrul narațiunii)» (White, apud Hutcheon 1997: 85).

Se observă că problema autorității vocii narative din romanul postmodern este rezolvată mai degrabă în modul pe care îl presupuneau formele retorice premoderne ale romanului, anterioare celor instaurate de romanul colonizator¹⁰⁸ de secol XIX, când omnisciența devine un atribut retoric al naratorului. Încă din epoca medievală, povestirea ficțională este concepută drept imitație a singurei realități care putea imita limbajul, adică limbajul însuși. Aceasta presupune a reproduce nu „viața”, ci „spusele” despre viață: glume, anecdote transmise oral, povești și povestiri legendare înscrise în patrimoniul imaginarului colectiv cu statutul ambiguu de acțiuni acreditate. Oricare ar fi fost partea de invenție sau de inovație personală a enunțurilor, autorii și lectorii concepeau enunțarea drept o re-producere, concretizată frecvent prin formule codificate (*Era odată*, *A fost odată*, *Trăia odată...*, *Se spunea că...*) sau prin recursul la un preambul metafictional evocând un pretins hipotext, când nu se

Cf. Marthe Robert, *Livre de lecture*, Paris, Grasset, 1983, apud Cocile Cavillac 1995: 24.

adopta, evident, artificiul autobiografic (cf. Cavillac 1995: 24). Este instructiv să urmărim consecvența cu care se respectă verosimilitatea pragmatică de-a lungul secolului al XVIII-lea. Voltaire, în povestirile filosofice, recurge invariabil la formulele introductive amintite:

Pe vremea regelui Moabdar trăia în Babilon un tânăr pe care îl chema Zadig. (Zadig sau Destinul Poveste orientală, în Candid sau Optimismul, subl. n., p. 4.)
Într-una din planetele care se învârtesc în jurul stelei numite Sirius trăia un tânăr...” (Micromegas, Poveste filozofică, în Candid sau Optimismul, subl. n., p. 73)
Era odată în Vestfalia, în castelul domnului baron de Thunder-ten-tronckh, un băiat... (Candid sau Optimismul, subl. n., p. 99),

Întărit în acest ultim caz, de convenția manuscrisului găsit:

Candid sau Optimismul, traducere din germană de domnul doctor Ralph cu adăugirile care s-au găsit în buzunarul doctorului, după moartea lui la Minden, în anul mântuirii 1759. (ibidem)

Protocolul pragmatic poate fi deopotrivă realizat prin publicarea corespondenței autografe de către un presupus editor (Laclos, *Les liaisons dangereuses*, Montesquieu, *Lettres persanes*; Rousseau, *Journal ou la Nouvelle Heloise*, Richardson, *Clarisse Harlowe*, Marivaux, *La vie de Marianne* etc) procedeu care cunoaște în cursul secolului al XVII-lea o dezvoltare niciodată atinsă după aceea, și prin convenția autobiografică (Grimmelshausen, *Simplicius Simplicissimus*, Swift, *Călătoriile lui Gulliver*, Defoe, *Moli Flanders* etc).

Până în primele decenii ale secolului al XVIII-lea, verosimilitatea pragmatică este o condiție necesară a autorității vocii narative (Cavillac 1995: 25), abia după această dată naratorul fiind investit cu puteri discreționare de cunoaștere, în virtutea pactului tacit între autor și cititor.

¹⁰⁸ Vezi și Morhange (1995: 390-391): „Chacune d’elles [formule orale introductive rituale de tipul *a fost odată*, *pe vremuri* etc] constitue une sorte de mise en scene de l’nonciation (Pacte de narration) dans Penoncé (le recit). Chacune accomplit ce que Ton pourrait appeler un geste inaugural du recit, par lequel elle le désigne explicitement comme recit en meme temps qu’elle le commence. [...] On considere generalement que de telles formules jouent un rôle de legitimisation sociale du discours et servent à inscrire le récit dans le cadre d’un systeme institutionnel régi par la tradition, à integrer Pacte de narration dans un ensemble d’interactions sociales plus ou moins mstitutionnalisees, certaines etant de nature discursive (recits) et d’autres non (danses, fetes, cérémonies).

Nu va trece mult timp până la contestarea acestei achiziții recente a romanului; după mai puțin de un secol de la instaurarea sa, modernismul acuză artificialitatea ubicuității percepției, căutând soluții pentru a garanta autenticitatea actului de ficțiune, între care cea a narațiunii autodiegetice rămâne de elecție. Investigarea diacronică a condițiilor pragmatice ale ficțiunii ne ajută să observăm închiderea cercului pe care o realizează postmodernismul. Matricea sa narativă se întoarce practic la cele premoderne, nu însă tară a asimila și contesta din interior retorica romanului realist clasic. Márquez, în romanul *Un veac de singurătate*, dar și Salman Rushdie, în *Rușinea*, își încep enunțul apelând la formulele introductive rituale, proprii narațiunilor mitico-orale, care au rolul de a legitima socialmente discursul și de a integra povestirea într-un sistem instituțional, impus de tradiție (Morhange 1995:392)¹⁰:

Mulți ani după aceea, în fața plutonului de execuție, colonelul Aureliano Buendia avea să-și amintească de după-amiaza îndepărtată când tatăl său îl dusese să facă cunoștință cu gheața Macondo era pe atunci un cătun cu vreo douăzeci de case de lut și trestie, clădite la marginea unui râu, ale cărui ape diafane alunecau prin albia cu pietre licioase, albe, enorme, ca niște ouă preistorice. Lumea era atât de nouă, încât multe lucruri nu aveau încă nume, iar pentru a le deosebi trebuia să le arăți cu degetul (Un veac de singurătate, subl. n., p. 7).

Referințele temporale de anterioritate au o funcție de evaluare a povestirii care urmează, evenimentele petrecându-se mult timp înainte de momentul enunțării. Distanța temporală considerabilă, dar imprecis determinată, dintre auditoriu și lumea ficțională, pe care o sugerează secvența inaugurală, pare mai degrabă de ordin cosmologic decât propriu-zis istoric. Așadar, autorul combină strategic, în aceeași unitate funcțională, două modalități distincte și principial antagonice de instaurare a enunțării: cea romanescă, debutul *in medias res*, și cea proprie basmelor sau eposului, de tipul „a fost odată”.

Transgresarea regulilor de gen prin imprecizia temporală se produce și în romanul amintit al lui Salman Rushdie:

i
în îndepărtatul oraș de graniță Q., care, văzut din aer, seamănă cu nimic alta decât cu o ganteră disproporționată, trăiau odată trei surori pline de viață și de iubire. [...] Și într-o bună zi, tatăl lor se stinse din viață. (*Rușinea*, p. 7).

Vezi și supra, nota 109, p. 217.

în *Solstițiu tulburat*, recurența expresiei stereotipe „*JSpune poveste, că 'nainte mult mai este'*” (p. 10, 14, 17, 68, 74, 76 etc), cu funcție fatică și retorică, indică un cod oral de producere, specific narațiunilor populare.

Prin actualizarea acestor formule rituale, responsabilitatea enunțativă se dizolvă, naratorul beneficiind de investiția unui performer autprizat, care reia și transmite o schemă epică fixată de tradiție. Efectul peflocuționar al unei atare strategii comunicative este de ordin moral: transpus în rolul unui auditor, receptorului i se induce impresia deplinei loialități a emițătorului și a veridicității spuselor sale, garantate de întreaga comunitate (vezi și Zumthor 1983: 31).

2.4. Asigurarea autorității instanței de enunțare a fost și unul dintre elementele definitorii ale poieticii textualiste. Iată ce scria Mircea Nedelciu în 1982: „Apariția autorului (cu nume propriu) într-un text literar, procedeu de dată mai recentă în literatura universală [sic], repune problema autenticității în alți termeni, schimbă ceva în relația scrisului literar cu societatea în care este produs, modifică statutul cititorului [...], renaturalizează dialogul și potențează unele funcții sociale ale artei literare” (Crăciun ed. 1999: 311) sau Gheorghe Crăciun „Luându-și în serios condiția de autor, de reprezentant al unei instituții (și am numit aici literatura), prozatorul este aproape obligat să facă din autenticitate o metodă de lucru. Ceea ce înseamnă a propune în locul atâtor convenții procedurale ale adevărului convenția propriei sale persoane în viață” (*ibidem*, p. 271). După cum se observă, în sprijinul autenticității, doi dintre teoreticienii și totodată scriitorii cei mai cunoscuți ai generației '80 optau, pe urmele lui Camil Petrescu, pentru asumarea directă a ilocuțiilor din textul ficțional, adică identitatea autor-narator. Această soluție radicală rămâne însă iluzorie și, în fond, cu totul nerecomandată, pentru că ea contravine fundamental genului romanesec, cărui îi este constitutivă disocierea funcțională a celor două instanțe. În plan artistic, beneficiile sunt nesemnificative în comparație cu enormele pierderi. Autorul se privează deliberat de toate privilegiile pe care i le asigură discursul în proză, în primul rând, de posibilitatea de a exersa discursul ironic. Romanul se transformă într-o demonstrație, un program, cum foarte

bine remarca G. Călinescu despre *Patul lui Proclus*¹¹¹. Nu se poate vorbi de autenticitate absolută în textul narativ ficțional, adică într-un cadru pragmatic recunoscut a-ți permite să fii nesincer, să pretinzi că afirmi un lucru, fără a-ți asuma responsabilitatea enunțului¹¹². Sigur că romanul uzează de masca sincerității, însă aceasta a fost dintotdeauna o simplă strategie. A face din autenticitate o dogmă este un lucru inutil și periculos, pe care niciun mare romancier nu l-a luat în discuție. Prezența în text a numelui autorului real (adică ficționalizarea sa) este într-adevăr un procedeu postmodern (dar și premodern, vezi Seme, *Tristram Shandy*), dar nu trebuie confundată cu asumarea neechivocă a ilocuțiilor din textul ficțional de către autorul real. Aceasta din urmă este o manieră cu totul atipică, experimentală, în spirit avangardist, pe care ne mărturisim ignoranța, nu am întâlnit-o nicăieri la alți scriitori. Adoptarea sa corespunde intenției de a privi literatura ca document și reclamă formule adecvate, de tipul jurnalului, al autobiografiei, al confesiunii etc, genuri

¹¹¹ Transformarea romanului într-o tribună de popularizare a ideilor estetice, filosofice, politice etc. ale autorului și, mai grav, împrumutarea lor *taie quale* personajelor, fără o prelucrare stilistică care să convină identității acestora (cum procedează Camil Petrescu, mai ales în *Patul lui Proclus*), reflectă o profundă neînțelegere a genului romanesc/Acționai, în sensul în care l-au definit Bahtin sau Searle. Nu este momentul să facem o analiză detaliată a acestui roman, deficient în atâtea privințe. Analiza lui G. Călinescu din *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* (1982) este însă cea mai corectă din punctul nostru de vedere, autorul sesizând multe neconcordanțe, printre care „reducțiunea stilistică a romanului la persoana autorului” (p. 743). În ciuda multiplicării instanțelor de enunțare, toate personajele creditabile vorbesc în același registru stilistic. Apoi, faptul că problema autenticității este rezolvată prin vechea convenție romanului epistolar (*ibidem*, p. 746). Să remarcăm, în plus, inconsecvența autorului față de propria metodă: după ce ne garantează autenticitatea materialului dat publicității, într-o altă notă se contrazice, afirmând că textul său este o pură ficțiune. Interesul pentru acest roman este exclusiv documentar, în sensul că reflectă o subiectivitate (cea a lui Camil Petrescu) și totodată considerațiile unui personaj de elită (aceiași Camil Petrescu) despre lumea interbelică.

¹¹² Vezi Searle (1981: 216): „[...] autorul unei opere ficționale pretinde că realizează o serie de acte ilocuționare [...]. [...] criteriul prin care se identifică dacă textul este sau nu operă de ficțiune trebuie în mod necesar să se bazeze pe intențiile ilocuționare ale autorului. Nu există caracteristică textuală, sintactică sau semantică prin care să se identifice textul ca operă de ficțională. Ceea ce face din ea o operă ficțională este, ca să zicem așa, poziția ilocuționară pe care autorul o ia în fața ei, iar poziția e o chestiune de intenții ilocuționare complexe pe care autorul le are când scrie sau compune opera respectivă.”

extraficționale; altminteri, cititorul va resimți suspendarea pactului de ficțiune drept un act gratuit, cu atât mai convențional și mai artificial. Avem de-a face aici cu o pură contradicție între scopul și mijloacele genului, și în niciun caz cu tipul de contradicție pragmatică a ironiei, bazat tocmai pe ambiguitatea instanței de enunțare. În calitate de romancier, Proust sau Anton Holban au insistat ca, în ciuda convenției autodiegetice la care recur, să nu fie confundată persoana lor cu naratorul textului. Marcel rămâne naratorul din *în căutarea timpului pierdut*, ca și Sandu din *Ioana* sau *Jocurile Daniei*; ei și numai ei se adresează cititorului virtual al textului, indiferent cât de strânsă se dovedește relația dintre povestire și biografia autorilor.

Finalmente, nu credem că mai trebuie să insistăm asupra greșelii de a considera literatura de ficțiune drept un gen militant, retoric, direct intențional, așa cum îi propun cei doi scriitori. Afirmatiile lui Nedelciu și Crăciun reflectă un stadiu de ingenuitate teoretică, scuzabilă, poate, într-un anumit context ideologic, unde ele au fost asimilate drept un act de frondă (juvenilă); de neînțeles rămâne clasicizarea și citarea lor drept argumente de autoritate de cercetători altminteri avizați, precum și obstinația unei părți a criticii de a vedea în textualism un fenomen literar postmodern. Ni se pare justă apropierea lui de romanul experimental al grupului Tel Quel, pe care o ia în considerație Eugen Negriei (2002: 289), sau caracterizarea lui, puțin inconsecventă, de către Mircea Cărtărescu, drept o prelungire a modernismului, un *tardo-modernism*¹¹³.

¹¹³ În capitolul *Către postmodernism. Generația '80*, Mircea Cărtărescu (1999) recunoaște fără dubiu ideologia modernistă a grupului textualist, reprezentat de Mircea Nedelciu, Gheorghe Crăciun, Gheorghe Iova și Gheorghe Ene: „Prin urmare, prima surpriză pe care studierea ideologiei literare a generației '80 (azi considerată nediscriminator postmodernă) o aduce este faptul că, în realitate, una dintre direcțiile ei cele mai importante e, de fapt, (neo)modernistă!” (p. 146-147). Cealaltă direcție ar fi microrealismul, care nu este nici el un fenomen postmodern. Expresia optzecismului prozastic este, după autorul citat, *microrealismul textual* (cf *ibidem*, p. 408 și urm), adică fuziunea mai mult sau mai puțin echilibrată a celor două tendințe admise drept non-postmoderne. De altfel, autorul remarcă ambiguitatea raportării la *postmodernism* a generației '80, al cărei lider de necontestat este Mircea Nedelciu (cf *ibidem*, p. 160). Observăm însă că Mircea Cărtărescu plasează strategic, la finalul studiului său, capitolul *Proza optzecistă*, recuperându-i pe Nedelciu și Crăciun din perspectivă postmodernă și incluzând aici și scriitori care nu au făcut propriu-zis parte din grupare, „Acționari” precum Agopian și Groșan, lucru care poate fi interpretat ca o intenție de a defini global optzecismul drept expresia ultimă și maximă a *postmodernismului* românesc.

Pentru textualiști, autenticitatea este o problemă serioasă. „Autor fiind, tânărul prozator devine conștient că un nou tip de **autoritate** trebuie să garanteze adevărul spuselor sale. Astfel, experiența sa personală a lumii poate deveni un centru de greutate al actului narativ, o forță polarizatoare, un factor ordonator și un stimul al operei” (Crăciun ed. 1999: 270-271 subl. în text). O atare atitudine, declarat militantă, cum este cea a textualiștilor, în teorie și în practică, este greu de integrat în discursul postmodernismului, în ciuda recursului scriitorilor la procedee și practici specifice retoricii acestuia. Autenticitatea nu este nici pe departe un scop în sine în postmodernism (cum nu a fost în literatura de ficțiune în general), ci numai o strategie de credibilitate, care-i permite ulterior autorului să submineze tocmai reprezentarea realității.

De altfel, aici rezidă pericolul de a trata postmodernismul literar în termenii identificării și descrierii unor procedee¹¹⁴. Postmodernismul nu inventează, de fapt, niciun nou procedeu, ci preia masiv din toate curentele literare; important este modul cum le utilizează pentru reconstrucția mesajului, de cele mai multe ori ironic. Forma narativă originală pe care o creează, metaficțiunea, constă în asimilarea și deconstrucția savantă a unor modele anterioare, fie că ele sunt preluate din baroc, realism sau modernism, corespunzător unei intenții discursive a cărei notă centrală este o nouă viziune asupra realității.

Nu trebuie să mai precizăm că respingerea atributului de postmodern pentru unii scriitori din generația '80, în special pentru Mircea Nedelciu, nu anulează cu nimic valoarea lor literară certă. Atragem numai atenția că sensul argumentației aplicate operelor acestora trebuie schimbat¹¹⁵. De altfel, termenul nu are nicio conotație valorică, ci doar categorială¹¹⁶, iar tentativele de politizare a lui nu fac decât să inducă percepții critice eronate.

¹¹⁴ Vezi *supra*, nota 87, p. 176.

¹¹⁵ Această perspectivă critică o aduce și Eugen Negriei (2002: 291). Totodată, considerăm salutară ideea sa de a nu mai trata global prozatorii optzeciști, după criteriul generației, metodă care uniformizează valoric scriitorii și atenuează diferențele notabile dintre ei.

¹¹⁶ Vezi Matei Călinescu (1997: 247): „[...] being postmodern, let us note, has nothing honorific about it: there are a few good postmodern writers and naturally many mediocre or bad ones [...]”.

Considerăm că latura interesantă a lui Nedelciu, ca prozator, constă în forța sa de observație și de transcriere nudă a realității, mai ales a limbajelor, care îl apropie de Caragiale din *Momente și schițe*. În cazul său, reprezentarea realistă anulează invenția, lucru care nu se întâmplă în nicio metaficțiune. Aplicațiile textualizante, care reflectă o manie teoretică, nu au o funcție artistică, ci ideologică, parazitând narațiunea. Ele nu participă la crearea unui efect ironic global, evidențiind doar un raport narcisist între autor și scrisul său. Din acest punct de vedere, optzecismul se înrudește cu gruparea *Tel Quel* sau cu supraficțiunea americană, implicând un tip de scriitură axată pe jocul pur formal al convențiilor narative, al cărei profil postmodern este adesea contestat de cercetările recente sau considerat marginal¹¹⁷.

3. Universul comun de discurs

O altă condiție a discursului serios, pe care discursul ironic se grefează în mod obligatoriu, este referențialitatea, adecvarea lui la realitate. Adoptând conceptul de „lume posibilă” (cf. Eco 1991: 169-233)¹¹⁸ pentru textul literar, putem afirma că lumea de referință a ficțiunii postmoderne este prezentată, prin structurile discursive, drept „lumea reală”. În cadrul acestei abordări, chiar și „lumea reală” de

¹¹⁷ Vezi Linda Hutcheon (1997: 32): «Contrar tendinței unor critici de a eticheta drept tipic postmoderne atât supraficțiunea americană, cât și textele franceze de la *Tel Quel*, eu le-aș considera pe acestea drept niște prelungiri ale noțiunilor moderniste de autonomie și autoreferențialitate și, deci, ca elemente „moderniste târzii”. Aceste extreme formaliste sunt exact ceea ce este pus sub semnul întrebării prin fundamentarea istorică și socială a ficțiunii și fotografiei postmoderne». Vezi și Hutcheon (2002: 94): „Noul Roman Francez și Noul Nou Roman sunt, alături de supraficțiunea americană, exemplele cele mai citate de critici ca fiind ficțiune postmodernistă. Conform modelului propus de mine, ele ar fi mai degrabă exemple de extremism ale modernismului târziu. [...] Reflexivitatea autotelică și ermetismul modernist caracterizează în bună măsură supraficțiunea și demersurile ei teoretice. [...] Niciun discurs postmodernist contradictoriu și interogativ nu ar putea să se exprime cu atâta autoritate și siguranță.” Autoarea citează și alți cercetători care împărtășesc această opinie: William V. Spanos, James M. Mellard, Christopher Butler, Alan Wilde.

¹¹⁸ Vezi Eco (1991: 182): „O lume posibilă face parte din sistemul conceptual al unui subiect oarecare și depinde de scheme conceptuale”.

referință trebuie să fie înțeleasă ca un construct cultural (*ibidem*, p. 181 și urm.). La prima vedere, afirmă Eco (1997: 117 și urm.), în lumea reală trebuie să conteze principiul de Adevăr, în timp ce în lumile narative trebuie să conteze principiul de încredere. Și totuși, și în lumea reală, principiul de încredere e tot atât de important ca și principiul de Adevăr. Definind prin Enciclopedie o știință maximală din care fiecare decupează numai un fragment, Eco trage concluzia că o suprapunere perfectă între cunoașterea absolută și cunoașterea lumii potrivit Enciclopediei Maximale este practic imposibilă. Experiența și o serie de acte de încredere în privința comunității omenești pot convinge doar pe cineva că ceea ce Enciclopedia Maximală descrie (nu rareori cu unele contradicții) reprezintă o imagine satisfăcătoare a ceea ce este lumea reală.

Așadar, modul în care acceptăm reprezentarea lumii reale nu e diferit de modul în care acceptăm reprezentarea lumii posibile reprezentate de o carte de ficțiune. Diferența constă în gradul acestei încredere: încrederea care se acordă istoricilor este mai mare decât încrederea acordată autorilor de ficțiune. Este exact motivul pentru care textul ironic imită constructele de autoritate sau se pretinde o povestire factuală, de la care va împrumuta multe trăsături retorice prin care să atenueze impresia de ficționalitate. Trebuie precizat, înainte de detalierea acestor afirmații, că între povestirea factuală (memorii, jurnal, autobiografie, biografie, reportaj, istorie, anchetă, relatare orală) și cea ficțională granițele nu sunt deloc ferme. Genette (1994: 135-160) și Eco (1997: 156 și urm.)¹¹⁹ demonstrează că, dimpotrivă, între cele două regimuri există transferuri reciproce, astfel încât numai intenția exprimată printr-o marcă paratextuală (indicație generică) le poate delimita net. Trăsăturile de ficționalitate pot fi identificate - anumite tipuri de *incipit*, cum este cel *in medias res*, stilul indirect liber, prezența masivă a descrierii și a dialogurilor însă ele nu sunt nici obligatorii, și nici constante, putând fi în plus utilizate eficient în regim factual.

Afirmarea explicită a caracterului factual (non-ficțional) al narațiunii este o strategie de a induce receptorului iluzia referențială,

¹¹⁹ Eco (1997: 156 și urm.) distinge între narativa naturală și narativa artificială. Termenii acoperă aceeași distincție dintre factual/ficțional propusă de Gerard Genette.

însă ea nu garantează decât credibilitatea sursei, nu și existența unui centru, potențial de interes pentru cititor. Dată fiind vastitatea Enciclopediei Maximale, criteriile de selecție ale receptorului sunt extrem de personale și deci divergente. Nu este suficient ca naratorul să certifice autenticitatea textului, calitatea lui de obiect real, non-ficțional, ci, în plus, trebuie să consolideze impresia receptorului că împărtășește cu ei același set de valori, de presupoziii comune, pe scurt un fond comun de informații mutuale. Cu alte cuvinte, pentru a da curs contrastului ironic, instanța de enunțare trebuie să simuleze solidaritatea de opinii cu receptorul, apartenența lor la același grup.

Instaurarea acestei relații de complicitate discursivă între narator și naratar (receptorul fictiv, presupus de text) creează premisele avansării oricărei ipoteze, indiferent cât de mult s-ar îndepărta aceasta de la bunul-simț comun. Câtă vreme funcționarea contractului cooperativ este subînțeleasă, cititorul virtual nu mai este invitat să contemple o lume și să o valideze, ci este el însuși luat drept garant al acestei lumi. Semnificația ironică se reconstruiește supradiscursiv, prin incompatibilitatea dintre valorile asumate de text și validate de receptorul Acțiunii implicit al acestuia și cele care aparțin lumii autorului și destinatarilor reali. Presupozitia care stă la baza acestei atitudini discursive este echivalența dintre valorile lumii ficționale și cele ale lumii reale, prin confuzia dintre lumea textului și referința reală, adică identitatea narator - autor, respectiv naratar - receptor real. Textul nu se mai raportează la sistemul axiologic al lumii de referință, ci se instituie el însuși drept o referință.

De aici recursul textului (postmodern) ironic la două tipuri de strategii de instituire a teritoriului comun de discurs dintre E și R: directe, prin afirmarea explicită a relației cu receptorul, respectiv indirecte, prin prezentarea informațiilor sub formă de presupoziii.

3.1. Contextul situațional. Fixarea cadrului de enunțare

Strategiile de verosimilitate pragmatică pe care le-am discutat aveau în plus avantajul de a facilita un cadru convențional de enunțare: se preciza cine vorbește, în ce circumstanțe, cui se adresează, de ce, când și cum. Am afirmat deja că asumarea directă a ilocuțiilor are funcția de consolidare a autorității instanței de enunțare. Însă, simultan, apariția

acestui eu care narează indică înscrierea discursivă a enunțării, construirea relației reciproce dintre actanții comunicării.

În acest sens, cea mai evidentă tendință a ficțiunii postmoderne este transparența actului de producere și de receptare a enunțului, adică precizarea cadrului de enunțare dintre **E** și **R.**° Romanul realist se fundamenta retoric pe opacizarea instanței de enunțare. Naratorul era o voce obiectivă, ubicuă și omniscientă, extradiegetică; discursul funcționa astfel încât actul și responsabilitatea enunțării să fie suprimate. Chiar dacă se utiliza frecvent pluralul auctorial (la Stendhal sau Balzac), acest „noi” care se adresa cititorului nu-și justifica sursele și nici posibilitățile nelimitate de cunoaștere; rolul său autoritar didactic îl scutea de orice obligație efectivă față de receptor. Acestuia din urmă îi revenea un rol pasiv. Modernismul pune accent cvasi-exclusiv pe instanța de producere a textului, acel *eu* dominant care narează și care își impune viziunea internă, personalizată, asupra lumii. În modernism, reprezentarea nu mai este directă, orice eveniment nu există în sine, ca fapt obiectiv, ci ca proiecție a unei subiectivități. Reaparitia insistentă a eu-lui enunțator în postmodernism nu trebuie interpretată drept o prelungire a experienței moderniste, pentru că, într-adevăr, aici ea este cu totul altceva.

1). În primul rând, instanța care povestește nu este interesată de ilustrarea propriei subiectivități, ci de recuperarea cât mai credibilă a evenimentului. Cu alte cuvinte, narațiunea postmodernă nu va pune accentul pe subiect, ci, în termenii lui Tzvetan Todorov (1975: 191), pe predicat, adică pe evenimentul însuși. Povestirea psihologică consideră fiecare eveniment drept o cale de acces spre personalitatea celui care acționează, ca o expresie dacă nu ca un simptom (*ibidem*). Romanul modern, nu numai cel modernist, nu putea fi conceput în absența relației de cauzalitate psihologică: acțiunile la care participau protagoniștii aveau (și) o funcție caracterologică. Deja am remarcat

Vezi Linda Hutcheon (2002: 131-132): „[în textul postmodern] această poziție a autorității discursive mai trăiește încă, pentru că este codificată în actul însuși al enunțării. Acest paradox a devenit din ce în ce mai mult obiectivul unei mari părți din arta și teoria postmodernă: simultan cu detronarea generală a autorității suspecte și a gândirii centrate și totalizate, suntem martorii unui interes estetic și teoretic reînnoit pentru forțele interactive implicate în producerea și receptarea textelor.” (în italic în orig.)

indiferența metaficțiunii pentru psihologic (vezi *supra*, cap. IV, sub 1.8, p. 194-200), în care am văzut o consecință a restricției observației morale directe și a descrierii factuale.

2). În al doilea rând, instanța de enunțare se dorește a fi, cum am văzut, obiectivă și, în multe cazuri, uzează de convenții specifice spre a-și consolida autoritatea (documentarea, citarea unor surse de încredere etc).

3). În al treilea rând, aceasta este preocupată nu atât de actul de producere, cât de relația cu receptorul, mărcile de adresare presupunând, în mod explicit, un destinatar direct, un auditor, un public.

Motivul pentru care textul postmodern se orientează strategic spre conturarea contextului figurativ al enunțării este tocmai încadrarea sa în retorica discursului ironic, care se bazează pe o relație de parteneriat implicit între interlocutori. Observăm că formele deictice care subliniază subiectul emițător sunt mult prea numeroase și recurente în texte de factură diferite pentru a nu se constitui într-o strategie auctorială. Chiar atunci când naratorul nu-și declină identitatea, referința indexicală „eu/noi” antrenând corelativul „tu/voi” în formulele directe de adresare precizează raportul de comunicare dintre narator și lectorul său virtual, reiterând ideea unui univers comun de discurs dintre **E** și **R.** Prin reversibilitatea lor constitutivă, indicatorii indexicali eu/noi - tu/voi suscită imaginea unei apropieri, a unei complicități între subiectul enunțării și receptor. Înscrierea discursivă a locutorului este independentă, pentru scopul analizei noastre, de tipul narațiunii. În *Figures III*, Genette (1972: 252) subliniază că distincția dintre cele două forme ale narațiunii nu constă în simpla opoziție dintre două forme gramaticale (persoana I și, respectiv, persoana a m-a). Prezența unor verbe la persoana I trimite la două situații foarte diferite, pe care gramatica le confundă, dar pe care analiza narativă trebuie să le deosebească: desemnarea naratorului drept narator de către el însuși, chiar prin forme ale pluralului academic (narator heterodiegetic - *Tobit*, *Solstițiu tulburat*, *O sută de anL.*) și identitatea de persoană dintre narator și unele dintre personaje (narator homodiegetic - *Sinuciderea...*, *Cartea Milionarului*). În *Nostalgia* tipurile de narațiune am văzut că sunt

alternate. În *Femeia în roșu*, am consemnat cazul rar întâlnit al narațiunii homodiegetice impersonale. Însă analiza noastră din această secțiune are în vedere mai puțin obiective naratologice, cât pragmatice. Nu este important aici să relevăm în ce măsură mărcile personale diferențiază două tipuri narative (heterodiegetic și homodiegetic), ci gradul în care ambele presupun proliferarea mărcilor de implicare a cititorului. În termenii lui Benveniste, ne interesează elementele care aparțin discursului, definit drept „orice enunțare presupunând un locutor și un ascultător, primul având intenția de a-l influența pe celălalt într-un fel oarecare” (Benveniste 1966: 241-242). Vom identifica mărcile prin care locutorul se manifestă direct în discursul său, și anume:

- subiectul enunțării se referă la el însuși prin pronumele personal „eu” și se adresează ascultătorului /
- emițătorul evidențiază momentul enunțării, prin folosirea prezentului
- se referă la propriul proces al enunțării, spunând „eu declar” și insistând asupra sincerității sale
- emite un comentariu evaluativ.

Pentru scopul analizei noastre, este mai puțin important dacă această instanță este un narator hetero- sau homodiegetic, dacă se adresează unui narator (receptor fictiv) sau cititorului. Așa cum vom încerca să demonstrăm, însăși prevalența acestui discurs adresat este o componentă a discursului ironic.

Dramatizarea discursului, prin strategiile de relaționare directă, trădează orientarea sa asupra comunicării, nu asupra reprezentării, deoarece ironia derivă din relația pragmatică a semnului cu vorbitorul, nu cu referentul său (cf. Zafiu 1987: 69) (observația justă și originală a Rodicăi Zafiu credem că se poate extinde la nivelul literarității).

3.1.1. În modul cel mai clar, acreditarea imaginii acestui cititor complice este evidențiată în *Nostalgia*, prin convenția naratorului-scriitor, care se adresează publicului său:

Sunt, după cum știți, un scriitor de ocazie. Nu scriu decât pentru voi, dragi prieteni, și pentru mine. (subl. n., p. 34).

Ambiguitatea referențială a persoanei a li-a plural, care circumscrie simultan cititorii din text și pe cei reali, instaurează în acest caz efectul de conveniență discursivă. Restrângerea aparentă a cercului de receptori pe care o afirmă imediat naratorul nu contravine efectului creat, ci îl consolidează, negația restrictivă funcționând ca o procedură de flatare. Fiecare cititor are iluzia că instanța de enunțare i se adresează direct, incluzându-l printre membrii unei comunități intime și elitiste. Rolul adresării directe a naratorului către cititorii săi are o funcție retorică precisă. Discursul se structurează de la început drept unul persuasiv, reclamând atenția și participarea lectorului. Retorica are ca obiect elocvența; or elocvența se definește ca o vorbire eficace, care permite să-l influențezi pe altul (cf. Todorov 1983: 81).

Circumscrierea exactă a cercului receptorilor nu condiționează aspectul relațional al discursului, invocarea unui alocutor nedefinit, prin componenta fatică a adresării, având aceeași eficacitate perlocuționară.

Cititorul meu este acum nimeni altcineva decât moartea [...]. (subl. n., p. 8)
Deci, nimeni drag, Ruletistul a existat. Și ruleta a existat. Nu ai auzit nimic despre ea, dar spune-mi, ce ai auzit despre Agartha? (subl. n., p. 9). [-] Așa îmi închei și eu crucea și giulgiul meu de cuvinte, sub care voi aștepta să revin la viață, ca Lazăr, când voi auzi vocea ta puternică și clară, cititorule! (subl. n., p. 29)

Am greșit apucându-mă să scriu, să trag această prelată, să joc această psihodramă cu stalul și lojele goale. Pentru cine am scris comedia asta? Ești tu, acum, lângă mine? Poți tu, acum, să mă ajuți? Pofti (Nostalgia, în italic în orig, subl. n., p. 169)

Apostrofa este, așadar, o strategie eficace de conturare a universului comun de discurs între emițătorul și receptorul unui text literar. Actualizată printr-un apelativ, aceasta combină identificarea referentului cu directa sa convocare în actul enunțării, adăugând discursului o tensiune extra-lingvistică (cf. Jaubert 1990: 28). Aceste formule de interpelare a cititorilor nu trebuie confundate cu o insuficientă asimilare a retoricii reprezentăționale realiste, față de care, de altfel, reacționează polemic. Vocea nu aparține unui narator omniscient, care izează didactic de pluralul academic, ci unui individ care își asumă responsabilitatea enunțului și care urmărește să mențină trează atenția receptorului. Este, cum am mai spus, vocea unui cronicar, martor sau actant, în cazul de față unul livresc, însă, în

esență, retorica adresării este aceeași cu a lui Neculce, de pildă, cu dese sale invocări ale cititorului, luat drept instanță morală pentru evenimentele evocate¹²¹. Într-un text ironic, cum este *Nostalgia* sau alte metaficțiuni postmoderne, dialogul naratorului cu un presupus destinatar al textului are rolul de a instaura o relație de parteneriat între E și R și de a camufla indicii de ficționalitate, consolidând astfel autoritatea instanței de enunțare. În romanul lui Umberto Eco, *Numele trandafirului*, vom observa foarte clar justa înțelegere a acestor relații: ori de câte ori narațiunea tinde să capete trăsături ficționale prea evidente - pasaje dialogale extinse, greu de reprodus din memorie naratorul Adso readuce în discuție caracterul factual, istoriografie, al scrierii, printr-o mișcare de motivare. Iată numai un exemplu:

Mi-am făgăduit (bătrân copist al unui text niciodată scris până acum* dar care de-a lungul multor decenii a vorbit în mintea mea) să fiu un cronicar credincios, și nu numai din dragoste pentru adevăr, nici din dorința (de altfel preacinstită) de a le da povață cititorilor mei viitori; ci pentru a slobozi memoria mea vlăguită și obosită de apariții care au sleit-o toată viața. Așa că trebuie să spun totul, în cumpătare, dar fără rușine. (Ziua a patra, *Tertia*, p. 277-278)

Revenind la romanul *Nostalgia* de Mircea Cărtărescu, am remarcat predispoziția de a povesti a fiecărui protagonist (vezi *supra*, cap. HI B, sub 3.1., p. 119-131). Fie că se adresează direct cititorului său, fie unui alter nedefinit, fie unui receptor diegetic, relatarea se mulează pe matricea discursului personal, dezvoltând strategii de interacțiune cu destinatarul Acționai/real.

Precizarea cadrului enunțativ are un rol strategic, fixând, încă de la debutul textului, un mod determinat de enunțare, cel interacțional. Pentru textele structurate conform principiului ironic, care fac obiectul studiului de față, se verifică astfel importanța *incipit-uhĂ* - acesta evocă tonalitatea ironică globală, care nu mai poate fi abandonată fără ca narațiunea să acuze o evidentă ruptură stilistică (cf. Allemann 1978:393).

¹²¹ Vezi și Ionescu-Ruxăndoiu (1997: 123): „Pentru Costin și Neculce, scrierea cronicilor este în bună măsură un prilej de rememorare a unor evenimente cărora le-au fost eroi sau martori și, ca atare, de reprezentare a unor momente cheie. Atitudinea lor este asemănătoare celei a oricărui om care relatează evenimente personale”.

3*1.2. Asumarea actului comunicativ relevă natura raporturilor pe care naratorul le are față de evenimentele prezentate, controlul direct pe care îl exercită asupra relatării. Naratorul poate face predicții asupra desfășurării evenimentelor, ne informează asupra surselor sale de informare, denunță valoarea de adevăr a unor mărturii sau mistificările personajelor, cu alte cuvinte, își evidențiază calitatea de organizator și de comentator al povestirii pe care o prezintă cititorului. Prin simplul act al recunoașterii deschise a limitelor sale de cunoaștere, naratorul legitimează aducerea în scenă a altor discursuri, citarea lor, interferența lor polemică. Nemaifiind o instanță infailibilă, ci un simplu ordonator de fapte, automat se presupune că anumite conjecturi ale sale pot fi greșite.

Transparența actului de comunicare presupune sacrificarea benevolă a obiectivității discursului realist, impersonal și autotelic. Respectiva strategie subminează omnisciența naratorilor, care nu se vor sfii să-și amintească ignoranța, însă le crește consecutiv credibilitatea. Aceasta este o noțiune fundamentală a romanului postmodern și, în general, a discursului ironic: câștigarea încrederii receptorului. Prezența elementelor interacționale încă de la debut configurează actul comunicativ dintre E și R drept o povestire rituală (vezi Ionescu-Ruxăndoiu 1991: 40). Ca relatare a unor experiențe personale sau la care naratorul a fost martor ori a unor evenimente consemnate de tradiția orală sau scrisă, discursul are un dublu rol: informativ și evaluativ. În roman, funcțiile comentariului evaluativ al naratorului au fost evidențiate de Wayne C. Booth. El are rolul de consolidare a valorilor generale pe care le acceptă cititorii; cerința unei astfel de retorici crește în orice împrejurare în care s-ar putea produce un dezacord grav între cititor și autor (cf. Booth 1976: 227). Tocmai de aceea, în cadrul acestei colocvialități deschise, absența unor comentarii evaluative sau explicative este acuzată drept o anomalie; sau considerarea drept adevăruri indiscutabile a unor valori pe care morala curentă le recuză; ori citarea inadecvată contextual a unor (pseudo)surse de autoritate. Aici își face simțită prezența puternică dimensiune intertextuală a discursului ironic, inserția sa fiind condiționată de discursul justificativ al naratorului (naiv). Să ne amintim în *Candide* modul strategic în care este reprodusă afirmația

lui Pangloss, privind cea mai bună dintre lumile posibile, în contexte în care valabilitatea ei este contrazisă. La fel, în *Rușinea* de Salman Rushdie, după ce descrie uciderea lui Sindbad Mengal, naratorul conchide „Viața nu este întotdeauna lungă” (p. 130), parafrazând afirmația decontextualizată a altui personaj („Viața e lungă”). Concluziile, sub aparența unor truisme, avansează ideea teritoriului comun de discurs cu receptorul, dar simultan pun în evidență, prin inadecvarea sistemelor de evaluare, procedeul ironic al insolitării percepției (vezi și *supra*, cap. IV, sub 1.3., p. 187-188).

Am afirmat deja că subiectivizarea enunțului este în strânsă legătură cu forma incomprehensibilității (vezi *supra*, cap IV, sub 1.2.1., p. 180-182). Ea antrenează în formele românești premoderne discursul dramatizat, deoarece condiția de verosimilitate împunea justificarea actului narativ. Acest protocol pragmatic a cunoscut până la începutul secolului al XIX-lea forme din ce în ce mai sofisticate, antrenând simultan deconstrucții subversive (cf. Cavillac 1995: 25). La Rabelais, în *Prologul* său din *Gargantua și Pantagruel*, la Cervantes în *Don Quijote*, Sterne în *Tristram Shandy*, la Fielding în *Tom Jones* sau la Diderot în *Jacques Fatalistul*, discursul adresat cititorului ia forme savant parodice, astfel încât imaginea acestui narator dramatizat este recunoscută ca o marcă a discursului ironic (procedeu reluat de Thomas Mann în *Confesiunile lui Felix Krull*). Pornind de la aceste premise, putem încerca să enunțăm o regulă: proliferarea formelor de relaționare directă între narator-receptor (fictiv/real) prezintă o suspiciune de subversiune ironică tocmai pentru că acestea pregătesc terenul pentru încălcarea acordului de principiu între E și R. Orice punct de vedere deviant este prezentat unui cititor făcut complice, care aparent îl împărtășește. În *Nostalgia*, sofisticata retorică a adresării se opune ironic caracterului neverosimil al evenimentelor și atribuirii enunțului mai multor naratori. În *Numele trandafirului*, consolidarea teritoriului comun de discurs, instaurată prin formulele de relaționare directă, are în vedere un receptor din secolul al XIV-lea.

3.1.3. Romanul postmodern glisează strategic între aspectul creditabil/necreditabil al instanței de enunțare. Tonalității grave a

discursului din textele anterioare îi este contrapusă vocea naratorului păianjen din *REM (Nostalgia)*, care își tratează cu mult mai multă familiaritate receptorii. „*Nu stă o clipă locului, altfel descrierea mî-ar fi ieșit mai bine. Cred că esențialul l-am spus*” (p. 178). Simultaneitatea percepției și a relatării, precum și prezența efectivă în lumea ficțională, create pe seama transgresării nivelurilor narative¹²³ „*JMă uit mai bine, ca să v-o pot descrie. [...] Acum își trage pulovăru... [...] Acum s-a așezat pe cerga...*” (p. 177-178), odată cu nota subversivă, voyeur-istă, a descrierilor, întrețin curiozitatea receptorului, care are senzația că a pătruns neobservat într-un spațiu intim, privat, Relația de parteneriat dintre interlocutori funcționează, așadar, prin adresarea directă, chiar atunci când statutul emițătorului este problematic, așa cum se întâmplă și în romanul lui Agopian *Tache de catifea*:

«„Nu plângeți, că n-au murit, ci doarme” (o introducere)»

Acum, când citiți cuvintele acestea, cuvinte spuse de fapt pentru o femeie, dar potrivit-se la fel de bine și pentru mine, sunt mort. Mort și îngropat și uitat de multă vreme, de atunci, de când, într-o zi oarecare din vara anului 1848, Mamona cel Tânăr mă va omori. Și *acum* nu fac decât să stau cu pământul peste mine și, putrezind încet și veșnic, să mă gândesc și să vorbesc și să știu că vorbele și gândurile mele sunt ale altuia, ale celui pe care, cu voia dumneavoastră, și trebuind, nu-i așa?, să-l numim într-un fel, îl vom numi Autor. Aș putea să-l numesc și altfel, dar nefiind vreo cinste deosebită în vreun nume sau vreo diferență, îi voi spune chiar așa. [-]

O să râdeți, dar eu sunt de fapt Autorul, eu, Tache Viădescu, născut în anul 1800 și mort peste patruzeci și opt de ani, ucis imediat după revoluție de către Mamona cel Tânăr. Și *acum* nu fac decât să stau cu pământul peste mine, batjocoritor ca orice mort, și în timp ce oasele mele se albesc, să aștept să se albească atât de mult, încât să-și capete strălucirea firească și gălbuie a celor morți dintotdeauna. Și tot așteptând, să mă bucur că, într-o zi, un oarecare și venit cine știe de unde, din ce Galilee, un Autor, va încerca să facă din oasele mele descărnate un om viu și vorbind și tăcând. El este deasupra mea, plutind prin cețurile amintirilor mele ca vreo pasăre cercetătoare și harnică. Nu știe că sunt nepăsător și că, dacă mă prefac altfel, nu este decât din cauza plictiselii ce mă cuprinde uneori. Aș putea să-i râd în nas și, părăsindu-l, să mă întorc în așteptarea ce nu se va sfârși, în lenea și plictisul acestei așteptări pe care o petrec nepăsător și fără vreun gând anume. Nu o fac totuși, chiar dacă această putere este în mâinile mele, iar slăbiciunea în mâinile lui. Fiindcă așa cum eu sunt mort, iar ei este viu, eu sunt personaj, iar el Autor, toate acestea ar putea fi și invers. Pot crede așa, cu atât mai mult cu cât nu mă oprește nimeni să fac. *Iată*:

Este vorba de o metalepsă retorică.

M-am născut la începutul secolului și, ca orice om care se naște din nou, m-am bucurat de acesta, dar nu atât de mult pe cât s-ar fi convenit. Fiindcă m-am născut într-o zodie nenorocită și într-un secol ceva și mai nenorocit, (subl. ri., p. 5-6)

La prima vedere, indicatorii de referențialitate, deicticul personal și temporal care fixează cadrul enunțiativ, interjecția cu valoare deictică *iată*, interpelarea cititorului, procedurile de flatare a acestuia („*cu voia dumneavoastră*, și trebuind, *nu-i așa?*”) sunt în opoziție cu încălcarea condiției de verosimilitate ontologică a enunțului. Naratorul anticipează însă această neîncredere neformulată a receptorului („*O să râdeți, dar eu sunt de fapt Autorul eu, Tache Vlădescu, născut în anul 1800 și mort peste patruzeci și opt de ani, ucis imediat după revoluție de către Mamona cel Tânăr*”) reluând prin apozitie numele său și precizând circumstanțele în care a murit, așa cum o persoană în viață își prezintă identitatea. Este uri ciebuit răsturnat al narațiunilor autobiografice și un mod original de a fixa contextul enunțiativ. Naratorul însă nu începe cu „M-am născut la începutul secolului...” tocmai pentru că dorește să stabilească o relație directă cu orice receptor încă din momentul precis al contactului cu textul. Ni se adresează de undeva din trecut, însă la timpul actual al nostru, al cititorilor de azi sau de mâine, larg selectați de acest „acum” etern al enunțării. Este o strategie mai eficientă decât cea a lui Adso din Melk, atunci când își invocă cititorii viitori, sau a naratorilor din *Nostalgia*, afectând că scrierile sunt adresate unui cititor generic sau nimănui. Contractul comunicativ este instituit aici direct și neconvențional: sinceritatea naratorului și lipsa lui de grijă pentru efectele de gradație epică (anunțarea faptului că a murit înseamnă a anticipa deznodământul), tonul macabru-nonșalant al descrierilor cu iz de sepulcru, ca să nu mai vorbim de lipsa oricărui interes imediat (adică pământesc) al acestuia, dat fiind că e deja mort, atrag atenția cititorului tocmai prin absența oricărei tentative de seducție. Este un fel de persuadare negativă. Disputa pentru paternitatea textului, pe care acest narator defunct o are cu presupusul autor, ar fi desigur simplist parodică, dacă, prin invocarea directă și apoi aluzivă a intertextului biblic, cadrul realist-rațional al interpretării nu s-ar intersecta cu cel al miraculosului legitimat al textelor evanghelice. Suprapunerea constructelor cultural-religioase peste cele raționaliste

restituie instanței de enunțare autoritatea aparent subminată, pentru că, pornind de la presupuziția că le admite, cititorul va admite și posibilitatea transgresiunii din spațiul fizic în cel meta-fizic, al „vieții de după moarte”. Deplasarea spre acest sistem de referință anulează contradicția inițială. Autorul supralicitează aici criteriul verosimilității pragmatice referitor la autenticitatea și sinceritatea relatării (eroul atestat istoric, fie el și mort, este cea mai credibilă sursă de informare, în orice caz mai credibil decât un autor de ficțiune), ironizând tendințele raționaliste ale lumii moderne, ce îi induc spaima irațională de moarte. Vocea martorului de dincolo este subtil ironică („batjocoritor ca orice mort”, se va califica acesta), tocmai prin colocvialitatea sa, care naturalizează peisajului terifiant al morții în concretețea ei fizică, avansând ideea anxioasă pentru receptor a teritoriului (destinului) comun care îi unește (*fiindcă așa cum eu sunt mort, iar el este viu, eu sunt personaj, iar el Autor, toate ar putea fi și invers*”).

Distribuția semnalelor care fixează polii enunțării E-R nu este întotdeauna la fel de univocă în textele analizate; multiplicarea și sublinierea mărcilor de subiectivitate implică însă contractul intersubiectiv: a vorbi în nume propriu/despre sine presupune o dedublare, o alteritate a enunțului, în ultimă instanță înseamnă a te adresa altuia, unui interlocutor virtual, căruia îi soliciți o reacție afectivă pozitivă, îi atragi simpatia și aprobarea. Ea proiectează confuzia universurilor discursive (ficțional/real), naratorul adresându-se unui alocutor jtextual (naratarul) care însă capătă, prin iluzia referențială a deixisului, statutul unui destinatar real.

3.1.4. Punctul extrem al relației de interacțiune emitent-receptor este spargerea cadrelor de enunțare scriptice și interferența lor cu cele ale enunțării orale. Receptorul nu este (numai) invocat sau interpelat retoric în calitatea sa de cititor al textului, ci presupus drept destinatar al unei relatări personale. Discursul împrumută mărcile de oralitate și strategiile specifice schimburilor verbale curente. Romanul (modernist al) lui Celine, *Călătorie la capătul nopții*, debutează în mod semnificativ printr-o secvență de orientare:

A început așa. Eu unul n-am spus niciodată nimic. Nimic. Arthur Ganate m-a stârnit la vorbă. Arthur, un student medicinist și el, un camarad. Ne întâlnim prin urmare în Piața Clichy. Era după prânz. El vrea să-mi vorbească. II ascult, (p. 29)

Ulterior, relatarea își accentuează factura orală - deja prefigurată de sintaxa de tip popular, în care predominantă este coordonarea paratactică -, prin registrul familiar-argotic al lexicului și procedurile conversaționale de tatonare (*fumblings*) (vezi Ionescu-Ruxăndoiu 1991: 29):

Ești militar ori la loc comanda. Nu puteam totuși să-l compătinesc deoarece, ca ofițer, era o scârbă și jumătate. Stați să vedeți. [...] Satul era rezervat numai jentru Statul major, caii, cuferele, valizele lui și pentru jagardeaua aia de maior. Pincon îl chema pe ticălosul ăla, maiorul Pincon. Nădăjduiesc din inimă ca la ora asta să fi crăpat (și nu de moarte bună). Dar pe vremea de care vorbesc era al naibii de viu, Pincon ăsta. (subl. n., p. 41).

Secvența preliminară conferă actului narativ funcția unei mișcări de satisfacere a unei solicitări venite chiar din partea virtualului interlocutor (conform exigențelor politeții negative), cunoscut emițătorului, deoarece acesta prezintă informațiile sub formă de presupozitii - deicticul personal *eu*, construcția comparativă cu adverbul *și* („un student medicinist *și* el”) apar fără precizarea antecedentului discursiv. Inducând ideea de parteneriat între E și R, oralitatea secundară are un puternic efect persuasiv asupra cititorului (vezi și Zumthor 1983: 31). Funcția sa interacțional-ironică a fost evidențiată în schițele lui Caragiale (vezi Ionescu-Ruxăndoiu 1991: 95-100), dar poate fi demonstrată și la Rabelais, la Creangă, la Gogol sau Bulgakov. Consecvența cu care recurg scriitorii postmoderni la această tehnică este concurată numai de surprinzătoarea lor inventivitate, când este vorba de a-i exploata resursele.

3.1.5, Intuiția forței de iluzie pe care o are reprezentarea personală în marcarea cadrului de enunțare duce la efecte de manipulare discursivă, așa cum se întâmplă în romanul *Cartea Milionarului*, unde deicticul personal precedă identificarea locutorului. Referința pronominală a subiectului vorbitor este posibilă fie într-un cadru oral de comunicare, când deicticul are un uz gestic (vezi Ionescu-

Ruxăndoiu 1999: 65-83), fie într-un cadru scriptic, după cunoașterea prealabilă a identității emițătorului. Deicticul personal (*eu* vs. *voi*) și cel temporal (*atunci* - timpul diegetic vs. *acum* - timpul enunțării) creează imediat efectul de apropiere cu receptorul textului, ca și cum relația dintre narator-cititor ar fi preexistentă lecturii și independentă de contractul ficțional. Efectul este cel al unei transgresări de nivel narativ (metalepsă), deoarece naratorul se adresează cititorilor săi din lumea reală, dar totodată se prezintă drept personaj al romanului. Trebuie subliniat și faptul că naratorul nu-și va declina identitatea direct cititorilor, ci unui interlocutor din roman, aspect care reiterează ideea teritorului comun de discurs dintre E (real/fictiv)-R (real) și necesitatea de a instaura acest univers de discurs între E (real/fictiv)-R (fictiv) (vezi și *supra*, cap. HI, sub B 4, p. 161-163).

A venit în localitatea Metopolis, într-o zi de iulie pe la amiază, un om uscat și înalt, în pantaloni roșcați [...]. Omul înainta pe șosea dând de-a dura o roată de căruță. [...] Atunci am apărut eu. Am înaintat de-a dreptul spre necunoscutul oprit în mijlocul șoselei”.

[...] Mie - am continuat eu să vorbesc privind-1 pe străin cum își suge în neștire ȱgarea de jurnal - mie mi se spune, aici în Metopolis, Milionarul. (în italic în orig, subl. n., p. 8-9)

Tendința narațiunii postmoderne este de a se înscrie în tiparele unor circumstanțe enunțiative date, pentru a obține într-o primă fază cooperarea receptorului, și de a dezvălui simultan natura strategică a procedeeului, opunându-i efecte specifice altui registru, tot atât de evidente. În această linie, consemnăm co-prezența unor ipostaze comunicative divergente: literar/non-literar, ficțional/factual sau oral/scriptic.

Exemplar rămâne, din acest punct de vedere, textul lui Radu Petrescu, *Sinuciderea din Grădina Botanică* (vezi *supra*, cap, HI, sub B. 5. p. 167-171), schițarea cadrului interacțional permițând intruziunea insidioasă a convențiilor romanești. Oscilația registrelor de enunțare scris/oral se întâlnește și în romanul *Tobit*, unde mărcile de ficționalitate se grefează conflictual pe structura discursului savant-obiectiv, el însuși subminat de un alt tip de autoritate a enunțului, cea mitic-religioasă.

Pentru început, să remarcăm prezența elementelor de relaționare directă: procedurile de flatare a receptorilor sau invitația adresată

acestora, prin forme de imperativ, de a-și reprezenta mental atmosfera evocată. În acest context, formulele de implicare a interlocutorului sunt proprii colocvialității didactice sau oratorice:

A doua zi, dimineața: *închipuiți-vă lumea, dimineața devreme, toamna, într-o țară ocupată, soarele arătându-se puturos ochilor acelei lumi dormitând, nimic nu ne îndeamnă să credem altfel sau altceva. [•] Vrem să știm ce se întâmplă în mintea lui și dacă nu știm aceasta, putem ști ce se întâmplă în mintea noastră: în mintea noastră lucrurile sunt, întâmplările dacă vreți, sunt neclare, tot ce se va întâmpla, (subl. n., p. 78-79).*

În sens contrar, utilizarea performativelor explicite, asociată pluralului auctorial, conferă o dimensiune oficială și solemnă enunțării, întărind nu atât obiectivitatea savantă a relatării, cât factura ei orală, incantatorie și ritualică.

Spunem: Lăncierul avu trufia să urineze în fața lui Tobit și, când termină, Tobit știu că, din acele lucruri la care ținea, viața, rațiunea și onoarea, aceasta din urmă nu mai are nici o valoare în povestea care începuse să se deșire sub ochii lui. (subl. n., p. 8)

Spunem: «Mădulele lui cunoscără trufia învinsului» [...] (subl. n., p. 10)

Amprenta aproape liturgică reiterează stilistic proximitatea cu textul biblic (*Cartea lui Tobit*) anunțată deja prin titlu, semnalând, prin interferența nemarcată a registrelor, dislocarea discursului reprezentational realist.

Sugestia de text (destinat a fi recitat, litanie, este consolidată de dispunerea în perioade a unităților frastice și juxtapunerea lor, chiar atunci când raportul este de subordonare, efecte care imprimă enunțului o ritmicitate prozodică.

La ora nouă fix, // atunci când Tobit crezu că este nouă, // nu se auzi nicio împușcătură, // nu se trezi din amorțeala care îl cuprinsese, // o fi stat ceasul cel mare al lumii, // crezu o clipă, // prinse să tremure într-un nou frison, // se trezi. // Mai mulți soldați îl luară de subțiori și de picioare, // este ora nouă și jumătate, // știu el, // și îl cărară afară. (p. 29).

Ofițerii vin tropăind prin noapte, // sunt unsprezece, // tineri și frumoși, // năvălesc în moară, // îl felicită pe chirurg pentru idee, // îi strâng mâinile lui Tobit, // caută sticlele, // ordonanța n-a venit încă, // până atunci vor bea ce este, // ajunge și atât, // sticlele pocnesc și se deșartă, // o parte din lichidul prețios încă se risipește pe jos. (p. 38)

Strategia nu este izolată și nici întâmplătoare în cadrul discursului postmodern; debutul romanului *Toamna patriarhului* de Márquez prezintă aceeași fuziune neobișnuită a două tipare enunțative distincte:

La sfârșitul săptămânii, // vulturii se lasară în balcoanele palatului prezidențial, // distruseră cu ciocul plasele de la ferestre // și răscoliră cu aripile lor timpul încremenit dinăuntru, // iar în zorii zilei de luni // orașul se deșteptă din letargia-i de veacuri // la adierea unei brize călduțe și gingașe // ce aducea un iz de mort important // și de putredă grandoare. // Abia atunci ne încumetarăm să intrăm // fără a lua cu asalt zidurile năruite de piatră fortificată, // așa cum voiau cei mai înverșunați, // și fără să smulgem din balamale, // cu boi înjugați, // porțile cele mari, // după cum propuneau alții, // căci a fost de-ajuns ca cineva să le împingă // pentru ca să cedeze cu tot blindajul lor // care pe timourile de glorie ale palatului // rezistase bombardelor lui William Dampier. // [...] în prima curte, // ale cărei dale cedaseră presiunii subterane a buruienilor, // văzurăm posturile pustii și în dezordine ale gărzilor care fugiseră, // armele părăsite în rastele, // lungă masă de scânduri cu farfuriile cu resturile prânzului de duminică întrerupt de panică, // văzurăm dependințele în penumbră // unde fuseseră cândva blocurile civile, // [...] văzurăm în mijlocul curții cristelnița unde fuseseră botezate // în sfântul har marțial // mai mult de cinci generații. [...] // Făcându-ne loc prin hățișul sufocant, // văzurăm galeria cu arcade cu glaste de garoafe și frunze de astromelia [...], // văzurăm dezordinea ca la război de prin bucătării, // rufele în albiu putrezind la soare [...] (subl. n., p. 6-7).

Se observă cum aici se intersectează dinamica enunțării specific orale și hieratismul textului scris, conotând literaritatea înaltă. Prima componentă este realizată prin deicticul personal „noi/ne” și repetiția anaforică a verbelor la perfectul simplu și gerunziu, care acuză simultaneitatea percepției și a reprezentării, prin insistența asupra înregistrării senzoriale a scenelor, cea de-a doua este dată de construcția savantă a frazelor, cu plasarea simetrică a subordonatelor și a determinanților, de expresivitatea barocă a epitetelor. Retorica ambelor registre coexistă, astfel încât textul integral pare un poem scandat, recitat unui auditoriu, asemenea formelor narrative antice, epopeea sau rapsodia.

3.1.6. Subiectivizarea enunțului și fixarea cadrului său referențial nu sunt în contradicție cu aparenta notă de obiectivitate științifică. S-a evidențiat că discursul subiectiv este de fapt mai „natural” decât cel obiectiv (impersonal). Apelul la mărcile deictice de

însciere a subiectivității, inclusiv a modalizatorilor discursivi, este o caracteristică esențială a **obiectivității subiectivate** proprie discursului științific (cf. Roventă-Frumușani 1995: 150). Aceste aspecte le-am remarcat deja în discursul obiectiv din **Tobit**, dublate de aspectul interacțional. Mărcile subiectivității apar în toate textele analizate care imită instrumentele normative, fie în discursul de tip paratextual (prefața, nota editorului, nota compilatorului), în discursul pseudo-obiectiv al cronicarului, al istoricului, al documentaristului, al martorului, al redactorului.

Enunțarea obiectivă a naratorului heterodiegetic dezvoltă simultan diverse variante de implicare a cititorului, ca strategii de persuasiune.

Cu acest rol discursiv funcționează, de pildă, persoana I plural. În **Solștiu tulburat**, mizând pe dubla valoare semantică și referențială a pronumelui „noi” - plural auctorial, respectiv subiect multiplu -, naratorul afectează că receptorul său îi împărtășește ezitarea privind adoptarea unei rezoluții narative. Mișcarea de Motivare a actului comunicativ este susținută, prin acest comportament prevenitor, anticipând posibilele obiecții ale cititorului, de strategiile politeții pozitive.

Se depărta prea mult sau se întorcea - târziu - spre punctul de pornire? *Și de ce să ne mai întoarcem acolol* (p. 9). Amestecul timpurilor multe. În ce veac lent *ne aflăm?* (p. 10). Înaintase spre tainița copilăriei, drum lung, lunecos și cu primejdie. *Ajunși aici ne oprim un moment spre a ne întreba: să fie oare recomandabil să ne întoarcem atât de mult îndărăt?, să părăsim ceea ce ESTE pentru nesigurele, improbabilele, mișcătoarele tărâmurii surpate acum înghițite de neștiință!* Făcuse bine tânărul revenind *acolo* unde zăceau, uitare, amintirile? *Facem noi bine* ajungând de-a'ndaratele la rădăcina unui *veac acum pe sfârșite, acolo* unde toate semnele ne sunt nesigure? [...] *Epotrivit să conectăm începuturile dibuite ale secolului cu vibrarea finalului său ambiguu Dar, dacă făcurăm pocinogul, îl făcurăm. Și, acum, să respirăm adânc, să coborâm; și să mergem mai departe, dincolo de terenul ferm, luminat, al zilei de azi - care, odată, va fi tot trecut depărtat, părelnic*, (p. 11).

Daniei, prin întineric, se concentra asupra viitorului său - *care pentru noi e cu totul trecut*, (p. 79)

Daniei e tânăr, are în față o viață întreagă... *deși, nouă, viitorul său ne este trecut*, (p. 90) (subl. n.)

Consolidarea cadrului enunțiativ se realizează nu numai pe seama deixisului personal, ci și a celui spațial sau temporal:

determinanți demonstrativi, adverbe de loc și timp, mărci verbale temporale. Efectul major al desemnării deictice este cel al universului comun de discurs (Jaubert 1990: 107) dintre E și R; naratorul, ca și cititorul său se raportează dintr-o perspectivă actuală, prezentă, la lumea ficțională.

În plus, procedeul dramatizării aplicat consecvent, instituie efectul de izolare, de reprezentare scenică a lumii ficționale; or, reprezentarea directă presupune un auditor, un public. Aceștia îi sunt adresate comentariile (sub forma didascalilor din piesele de teatru), cu cu rol mai mult evaluativ decât prescriptiv, deoarece naratorul, prin limbaj și prin atitudine, este el însuși un simplu observator anacronic al acestei lumi.

Sublinierea emfatică a solidarizării cu receptorul este procedeul la care recurge și Patrick Suskind, în romanul său **Parfumul**. Naratorul heterodiegetic din acest roman istoric afirmă de la început că împărtășește același set de valori cu cititorii săi contemporani:

Pe vremea de care vorbim [secolul al XVIII-lea], în orașe domnea o duhoare *pentru noi, modernii, de neînchipuit*, (subl. n., p. 5)

Sau în altă parte:

Pentru substanțele lipsite de acest ulei eteric, distilarea n-avea, *desigur*, nici un sens. *Noi, cei de astăzi, care am învățat ceva fizică, înțelegem imediat acest lucru*. (subl. n., p. 123)

În unele cazuri, absența desemnării directe a instanței de enunțare este compensată de varietatea conectorilor de modalizare, reputați a evidenția condiționarea subiectivă a discursului. Să observăm funcționarea acestora în discursul aparent impersonal din romanul **Un veac de singurătată**:

Se ajunsese *poate* la faza cea mai critică a războiului... (p. 156)

Într-adevăr, nu l-a dat (p. 157)

În realitate, fhimioasa Remedios nu era o făptură din lumea aceasta (p. 186)

Dar, *în realitate*, nimeni nu a făcut nici cel mai mic efort pentru a o obține.

Poate că ar fi fost de ajuns... (p. 219)

De fapt, José" Arcadio al Doilea nu mai era un membru al familiei... (p. 243)

Adevărul era că Ursula se încăpățâna să nu voiască... (p. 229)

Adevărul e că nici chiar José Arcadio al Doilea n-ar fi reușit să-1 facă pe colonel... (p. 244) (subl. n.)

Modalizatorii reflectă atitudinea naratorului față de propriul enunț; un anumit grad de incertitudine și ezitare disuadează receptorul să-1 considere o instanță infailibilă, asemenea celui omniscient. El se recomandă doar un cronicar, care consemnează și interpretează personal evenimentele. Reflexivizarea enunțului atrage imediat, prin efectul de reciprocitate, imaginea celui de-al doilea actant al comunicării, receptorul. Utilizarea anaforică a deicticelor temporale, cu o remarcabilă și deci suspectă consecvență, în punctele de inserție a unei noi secvențe narative, prefigurează, la nivelul de adâncime, orientarea intersubiectivă a discursului: povestitorul își organizează relatarea și distribuie centrele de interes în funcție de exigențele unui presupus interlocutor.

Mulți ani după aceea, în fața plutonului de execuție, colonelul Aureliano Buendia avea să-și amintească de după-amiaza îndepărtată când tatăl său îl dusese să facă cunoștință cu gheața. Macondo era pe atunci un cătun... (p. 7)

Cam în vremea aceea venea în casă (p. 29); Din epoca aceasta data dagherotipul oxidat (p. 51); În vremea aceea domnea o activitate atât de intensă în sat... (p. 40); Deoarece, pe vremea aceea, nu exista cimitir la Macondo... (p. 44); Cam pe vremea aceea, colonelul Gerineldo Martínez... (p. 155); în acea după-amiază, colonelul... (p. 155); în dimineața aceea... (p. 519); Cu mulți ani mai târziu... (p. 173); Cam pe-atunci începuse Ursula să o pomenească pe Rebeca... (p. 232); Pe vremea aceea își făcu din nou apariția José Arcadio al Doilea, (p. 243); Pe vremea când îi venise ideea tombolei cu cimilituri... (p. 321) (subl. n.)

Intr-o primă etapă de lectură, prezența deicticelor temporale de anterioritate precizează decalajul între timpul enunțării (al redactării cronicii) și timpul diegezei. Se avansează astfel ideea unui sistem evaluativ identic în E și R, confirmat de modernitatea limbajului și a categoriilor atributive în care este descrisă lumea ficțională. O referire frecventă la situația de comunicare, prin intermediul determinanților demonstrativi, imprimă nota de colocvialitate a enunțului (*ibidem*), reiterând ideea fondului comun de presupoziii dintre E și R. Aparent, reluarea în diverse circumstanțe a demonstrativelor asigură izotopia discursivă. Operatorii indexicali își demonstrează însă eficacitatea atunci când se raportează la un sistem de referință deja precizat. Or,

naratorul îi invocă de la debutul relatării, fără antecedent, astfel încât aceștia nu fac decât să mascheze profunda indeterminare temporală a narațiunii. Omiterea strategică a unui punct de referință conferă mărcilor deictice o funcție pur retorică, relațională.

Mai dăm un singur exemplu pentru a releva varietatea formulelor interacționale ale instanței enunțative din textul postmodern, și anume romanul *Rușinea* de Salman Rushdie:

- asumarea rolului de organizator al povestirii și menționarea directă a restricției câmpului de observație; negația și discursul modal:

...Dar acesta era punctul unde amintirile se întrerupeau întotdeauna [...], astfel încât mă văd incapabil să lămuresc incertitudinile... (p. 13)

Toată noaptea, se spune, a continuat dansul, (p. 14)

Se poate, desigur, ca acestea să se fi făcut cu ajutorul concret al pernelor [...], dar părerea mea de neclintit este că o asemenea analiză... (p.18-19)

... dar o asemenea cercetare este dincolo de posibilitățile autorului, care se vede nevoit să își întoarcă ochii fără întârziere de la aceste teme secundare, (p. 51)

Se poate ca incidentul relatat mai sus să fi fost înfrumusețat puțin în decursul numeroaselor povestiri și repovestiri; dar nu sunt eu acela care să pună la îndoială autenticitatea tradiției orale. Se spune că pruncul a roșit la naștere, (p. 113) (subl. n.)

- solidarizarea cu receptorul, prin menționarea unui fond comun de presupoziii:

...chiar dacă experimentele științifice mai recente ne-au arătat că, în anumite tipuri de sisteme., (p. 21)

Școala este școală; toată lumea știe ce se petrece acolo. (p. 52)

Ați auzit despre copiii-lup, hrăniți - trebuie să presupunem - la sânul multiplu și sălbatic al fiarei... (p. 32)

...realizaseră un film celebru: Gai-Wallah. Poate că ați auzit de el. (în italic în orig., p. 74) (subl. n.)

- avertismente date cititorului:

Munții Imposibili: nu veți găsi acest nume în atlase, indiferent cât de amănunțite, (p. 22)

[...] ...ocupanții demult răposați ai casei îi călcau pe urme. Nu așa cum credeți! (p. 34)

Nu uitați: surorile Shakil nu avuseseră parte de o educație adevărată... (p. 40) (subl. n.)

- Frecvența procedurilor conversaționale de tatonare (*fumblings*):

a) procedurile de reliefare:

Vă rog să mă credeți când vă spun că băntuia coridoarele nestrăbătute de atâta vreme... (p. 33)

S-o spunem pe-a dreptă: Sufiyya Zenobia Hyder roșea... (p. 156)

...văd că am omis să menționez părerile tinerilor implicați, (p. 199)

Insist: nu am inventat nimic... (p. 315) (subl. n.)

b) proceduri de flatare a receptorului:

înțelegeți: Raza stătuse treaz toată noaptea... (p. 140)

Dați-mi voie să îmi exprim bănuielile... (p. 156)

Ascultați: ați fi putut aduna toată dragostea de soră a lui Good News Hyder...

(p. 177)

Vă închipuiți cât mă deprimă comportamentul lui Omar Khayyain Shakil. Vă întreb pentru a doua oară: ce fel de erou e ăsta? (p. 183)

îmi dați voie să introduc aici câteva observații pe tema învierii la islamici? Nu durează mult. (p. 327) (subl. n.)

- formule de glosare a informației:

Dar să începem cu începutul... [-] (p. 33)

Așa, deci. Omar Khayyam Shakil are aproape doisprezece ani. (p. 41) (subl. n.)

- întrebări care preîntâmpină o solicitare a receptorului însuși:

Se pune însă o întrebare delicată: cum reușeau să plătească pentru toatei (p. 17)

Dar cine era cea însărcinată! (p. 17) (subl. n.)

Am glosat diferite modalități care, într-o măsură variabilă, fac să apară în text mărcile de referențialitate ale enunțării. Poate nu este inutil să precizăm încă o dată că am avut în vedere constant și invariabil contextul situațional al enunțării, nu referențialitatea constructului textual, a lumii ficționale. Multiplicarea semnalelor indexicale și a formulilor de implicare a cititorului explică tocmai orientarea discursului asupra actului comunicațional însuși, pentru a masca absența relației dintre cuvânt și referent, a aderenței enunțului la realitate.

3.2. Manipularea presupuzițiilor. Construirea lumii de referință. Indicatori de referențialitate.

Insistența asupra relației directe dintre emitenț și receptor este o primă strategie de a fixa caracterul referențial al enunțului și de a afirma implicit existența unui teritoriu comun de discurs între interlocutori. O altă componentă privește construirea lumii ficționale după modelul lumii reale, prin disimularea în presupuziții a punctului de vedere exprimat de instanța narativă.

Este momentul să detaliem afirmația lui Eco privind înțelegerea lumii reale drept un construct cultural (vezi Eco 1991: 181 și urm.; vezi și *supra*, cap. IV, sub. 3., p. 223-224). Așa cum subliniază Umberto Eco, interpretarea „lumii reale” depinde de scheme conceptuale și de structuri ideologice admise de enciclopedia unei epoci. Un fapt poate fi acceptat ca real și posibil de un individ care împărtășește un tip de enciclopedie și considerat imposibil de un altul, tributar altui sistem conceptual. Ca atare, ceea ce poate fi acceptat drept rațional de un individ din Antichitate sau din Evul Mediu poate fi respins, conform competenței sale enciclopedice, de un individ din secolul al XX-lea. Eco stabilește trei tipuri de relații de accesibilitate între lumea de referință W_0 și lumea narativă W_n , pe care le vom reproduce în continuare *ibidem*, p. 218).

(i) Cititorul poate compara lumea de referință cu stări diferite ale fabulei, încercând să înțeleagă dacă ceea ce se întâmplă în ele corespunde criteriilor de verosimilitate;

(ii) Cititorul poate să compare o lume textuală cu *diverse* lumi de referință: se pot citi întâmplările din *Divina Comedie* ca fiind „credibile” în raport cu enciclopedia medievală și ca fiind legendare în raport cu a noastră;

(iii) în funcție de genul literar, cititorul poate construi diferite lumi W_n . Un roman istoric necesită referirea la lumea enciclopediei istorice, în timp ce un basm necesită la maximum referirea la enciclopedia experienței comune, pentru a te putea bucura (sau pentru a suferi) din cauza diferitelor neverosimilități pe care le propune. [...] Ipoteza formulată în legătură cu genul narativ determină alegerea constructivă a lumilor de referință.

Aceste criterii sunt extrem de importante atunci când abordăm problema lumii de referință în textul postmodern. Având în vedere, pentru început, textele analizate, putem opera o ierarhie în această privință: trei sunt romane istorice (*O sută de ani de zile...*, *Tobit*, *Solstițiu tulburat*), celelalte (*Bibliografia generală*, *Femeia în roșu*, *Nostalgia*, *Sinuciderea din Grădina Botanică*, *Cartea Milionarului*) consemnând evenimente mai mult sau mai puțin actuale din punctul de vedere al cititorului contemporan. În toate textele, sistemul evaluativ al naratorilor este cel modern, actual; de fapt, ei ne recomandă să considerăm lumea reală W_0 drept lumea de referință a textului, pe baza unor indicii precise. Când nu se operează de la început rapida fixare a coordonatelor de spațiu și timp, aglomerarea de date istorice, repere geografice, nume proprii care fac parte din enciclopedia cititorului îi permit acestuia să circumscrie pu ușurință cadrele spațio-temporale ale diegezei. Acești indicatori de referențialitate sunt utilizați în orice ficțiune realistă pentru a crea ceea ce Barthes numește „efectul de real”. Desemnarea unor perimetre fictive, cum este Macondo din *Un veac de singurătate*, Metopolisul sau Dicomestia din *Cartea Milionarului*, orașul Q. din *Rușinea* lui Salman Rushdie nu creează un disconfort special receptorului, pentru că romanul realist a utilizat acest artificiu. Oricum, existența unui perimetru geografic este relevantă pentru un anumit cititor, care împărtășește o enciclopedie, și irelevantă pentru altul, care nu are acces la ea. Receptorul este invitat să-și imagineze un atare loc, recreat după tiparele lumii reale, sau să acorde credit naratorului când acesta afirmă existența unui atare spațiu. Importante sunt proprietățile de verosimilitate ale lumii descrise, mai degrabă decât existența sa istorică. Cu alte cuvinte, în ficțiune prevalează adecvarea la real a enunțului, și nu a referentului. Un rol important va reveni în actul discursiv modului în care sunt manipulate presupuzițiile de către instanța de enunțare.

S-a afirmat că, „din perspectivă pragmatică, nu conținutul propozițional și valoarea de adevăr constituie repere fundamentale pentru definirea presupuzițiilor, ci situația în care este rostit un enunț, situație caracterizată printr-o anumită configurație a atitudinilor și intențiilor participanților la activitatea comunicativă” (Ionescu-

Ruxăndoiu 2003: 55). Presupuzițiile sunt manifestarea unei relații tripartite, incluzând emițătorul, cadrul de enunțare și receptorul (*ibidem*).

În efortul de atribuire a proprietăților lumii reale W_0 , autorul operează cu noțiuni curente ale enciclopediei cititorului, de la categoriile descriptive privind realitatea până la sistemul de valori și de credințe, sistemul normativ, *doxa*-opinia publică-, stereotipiile și clișeele discursurilor autorizate, inclusiv ale celui literar. Aceste ideologeme constituie teritoriul comun de discurs dintre E și R. Pentru discursul ironic, constituirea fundalului de cunoștințe împărtășite este aproape întotdeauna strategică. Anticipând, am putea spune că diferența dintre un text serios și un text ironic se plasează în sfera distribuirii informației presupuse.

3.2.1 Presupuzițiile existențiale au puterea de a impune obiectele lor de referință ca existente, indiferent dacă se știe sau nu cu anticipație despre existența lor. Însuși actul menționării lor creează propensiunea existențială (cf. Eco 1996: 344). Luând în considerație principiul cooperativ și, mai ales, maxima calității, introducerea unei atare presupuziții stipulează existența obiectului desemnat într-o anumită lume, care, în absența unor indicații contrare, este lumea reală, în cazul textului narativ ~ o lume care ia drept referință lumea reală.

Într-un context dialogic, în care participanții dețin un fond comun de informații, utilizarea presupuzițiilor existențiale este îndreptățită. În textul Acționai, deschiderile etice, *in medias res*, „*Când Aurelien o văzu prima oară pe Berenice, i se părură de-a dreptul urâtă..*” vizează un efect interacțional, referențialitatea discursului nefiind stabilită, ci presupusă. S-a afirmat că aceste debuturi abrupte funcționează ca un semnal de ficționalitate (Genette 1994: 155-156), fiind mai emancipate și mai eficiente decât deschiderile clasice, didactice, ale romanului de secol XIX. Emiterea unui enunț care conține un termen de referință îl face pe cititor dispus să primească alte informații pentru a înțelege cine este referentul textual, când se petrece acțiunea etc. Cu alte cuvinte, se stimulează procesul interpretativ al receptorului, invitat să coopereze la contextualizarea

informației. La acest tip de *incipit* recurge Ștefan Agopian în *Tobit*. Strategia ironică este de a nu dezambigua statutul presupozitional al datelor furnizate, ca și cum elementele asertate ar fi deja cunoscute receptorului (vezi *supra*, cap. HI, B sub 2., p. 106-111). Cititorului i se induce un orizont de așteptare niciodată detensionat, câtă vreme progresia enunțului se bazează pe premisa recunoașterii și acceptării tacite a conținutului vehiculat de elementele preliminare.

Aceeași funcție a *incipit-uhxi* apare în discursul aparent impersonal din romanul *Un veac de singurătată*:

Mulți ani după aceea, în fața plutonului de execuție, colonelul Aureliano Buendia avea să-și amintească de după-amiaza îndepărtată când tatăl său îl dusesese să facă cunoștință cu gheața. Macondo era pe atunci un cătun cu vreo douăzeci de case de lut și trestie, clădite la marginea unui râu, ale cărui ape diafane alunecau prin albia cu pietre lucioase, albe, enorme, ca niște ouă preistorice. Lumea erei atât de nouă, încât multe lucruri nu aveau încă nume, iar pentru a le deosebi trebuia să le arăți cu degetul.

În toți anii, în luna martie, o mică șatră de țigani zdrențăroși își întindea cortul în marginea satului [...](subl. n., p. 7).

Prima fiază a enunțului este formată integral din elemente cu funcție de declanșatori de presupozii: existențiale (numele proprii - Colonelul Buendia, Macondo; nume comune cu determinare atributivă - tatăl său), factive (construcțiile temporale de anterioritate din regentă; deicticele temporale; verbul „a-și aminti”; atributiva explicativă). Așa cum am precizat (vezi *supra*, cap. IV, sub 2.3., p. 218), autorul combină o secvență romanescă, debutul *in medias res*, cu o formulă ritualică, proprie eposului și basmelor, de tipul „a fost odată”. Secvența inițială are funcția unei prefețe, care introduce relatarea și fixează cadrul de enunțare, deci o funcție relațională, vizând un presupus auditor/public, și nu narativă. Din acest ultim punct de vedere, fraza plasată decisiv la debutul enunțării nu-și va confirma în niciun fel centrul de interes care i se atribuie: personajul desemnat nu este eroul principal al romanului, momentul invocat al cunoștinței cu gheața nu are un rol important în desfășurarea evenimentelor. Mimând atitudinea cooperativă, autorul nu face decât să anticipeze ironic anumite predicții ale cititorului, care vor fi ulterior infirmate.

În plus, explicitarea presupuzițiilor se va produce mult mai târziu în relatare, conform unui criteriu cronologic, și nu printr-o analepsă, aspect care confirmă rolul exclusiv interacțional, strategic, al secvenței inițiale.

Ambii scriitori procedează extrem de abil: ei utilizează o convenție retorică (debutul *in medias res*) binecunoscută cititorului, care îi plasează în afara oricărei suspiciuni, pentru ca, ulterior, să denunțe acest artificiu ficțional, prin respectarea normei comunicative curente privind raportul asertiv/presupus.

3.2.2. Așadar, pentru a induce receptorului sentimentul referențial, tendința discursului ironic este de a transfera elementele asertate în sfera informației presupuse. Discursul direct al naratorului garantează eficiența perlocuționară a tehnicii amintite, pentru că R este obișnuit să acorde credit acestor comentarii. Interdependența funcțională dintre aserțiune și presupuziție este probată în orice text ironic. Nu este suficient ca naratorul să emită o ipoteză care contrastează cu enciclopedia cititorului, ci trebuie să-i dea aparența unei informații reciproc împărtășite, ca în următorul citat din romanul *Tache de catifea* de Ștefan Agopian:

M-am născut la începutul secolului și, ca orice om care se naște din nou, m-am bucurat de aceasta, dar nu atât de mult pe cât s-ar fi cuvenit, (subl. n., p. 6)

Modalitățile de satisfacere a acestei constrângeri interne a discursului ironic, dar și gradul lor de eficacitate diferă în funcție de fiecare autor. Am evidențiat deja prevalența respectivei strategii în *Tobit*, *Cartea Milionarului*, *Sinuciderea din Grădina Botanică*. Vom mai da câteva exemple pentru a ilustra frecvența și caracterul universal al acesteia. Iată de pildă o frază din debutul romanului *Parfumul*:

În secolul al optsprezecelea trăia în Franța unul dintre cei mai geniali și mai detestabili bărbați dintr-un veac nu sărac în personaje geniale și detestabile. Povestea acestuia va fi istorisită în rândurile care urmează. I se spunea Jean-Baptiste Grenouille, și dacă, spre deosebire de numele altor monștri geniali precum Sade, Saini-Just, Fouchi, Bonaparte ș.a., al său e astăzi uitat, lucrul nu se întâmplă desigur fiindcă Grenouille n-ar fi fost pe măsura aroganței, disprețului de oameni,

scârbăvniciei, pe scurt a netrebniciei acelora, ci fiindcă atât geniul cât și ambiția lui se mărgineau la un domeniu care nu lasă urme în istorie: la trecătorul imperiu al mirosurilor, (subl. n., p. 5)

Caracterizarea făcută personajelor istoric atestate, deși justă dacă verificăm biografia acestora, este mult prea personală pentru a fi admisă într-un context savant, pe care îl mimează naratorul. Strategia constă în a contamina registrele distant-oficial/familiar, astfel încât pitoreasca portretizare este prezentată drept o presupuziție istoriografică. Iată și descrierea unui personaj:

Așa urma să se întâmple și astăzi, iar mama lui Grenouille, femeie încă tânără, cam la douăzeci și cinci de ani, care mai arăta încă destul de bine, mai avea aproape toți dinții în gură, ceva păr pe cap și niciun betesug mai acătării în afară de sifilis, gută și o ușoară fuzie, care mai spera să trăiască mult, poate cinci sau chiar zece ani, ba chiar să se mărite într-o bună zi... [...]. (p. 8)

Efectul ironic și comic rezultă din utilizarea standardelor estetice și sanitare proprii secolului al XVIII-lea într-un discurs adresat explicit receptorului contemporan, ca și cum acesta din urmă le-ar admite încă.

Distanța temporală care separă timpul enunțării de cel al diegezei, în romanul lui John Fowles, *Iubita locotenentului francez*, permite intersecția insidioasă a celor două sisteme evaluative. Naratorul se adresează receptorului fie din perspectivă prezentă, fie din cea trecută, a epocii victoriene.

Năpasta cea mare a *veacului nostru e, zice-se, lipsa de timp*. Sentimentul acesta al lipsei de timp, el și *nicidecum* dragostea dezinteresată pentru știință și cu siguranță că nu înțelepciunea, e cel care *ne împinge* să consacram o parte atât de însemnată din spiritul de invenție și din venitul societăților noastre descoperirii unor căi de acțiune tot mai rapide - de parcă finta ultimă a omenirii ar fi să se apropie nu de desăvârșirea întru omenie, ci de iuțea celui mai grăbit dintre fulgere. Dar pentru Charles, ca și pentru cei mai mulți dintre contemporanii și egali săi, existența se desfășura sub pecetea unui nedezmințit *adagio*. [...]. Unul dintre cele mai răspândite simptome ale bunăstării este, în zilele noastre, atotnimitoarea nevroză; în secolul lui Charles, locul era ocupat de tihna plictiselii. (în italic în orig., subl. n., p. 18)

Mai avea o hibă, mai gravă încă: trăda o preferință nefirească pentru mersul pe jos, în dauna călăriei; or, mersul pe jos nu e, se știe, o ocupație demnă de un gentleman decât în Alpii elvețieni, (subl. n., p. 20)

Solidarizarea cu receptorul face posibil transferul de opinii dinspre narator spre cititor; adoptând strategic această tehnică, naratorul atribuie informațiilor pe care dorește să le precizeze statut de presupuziții. Or, în primul caz, naratorul se adresează receptorului contemporan, dar uzează de complicata retorică a secolului trecut, stilul vetust și greoi contrazicând premisa apartenenței lor la același grup. În cel de-al doilea exemplu, menținerea aceluiași proceduri conversaționale de flatare a interlocutorului, marcă a politeții pozitive, maschează devierea referențială a cadrului de enunțare, presupuzițiile putând fi admise numai în contextul enciclopedic al secolului al XIX-lea. Ironia aproape imperceptibilă a discursului ține de modul subversiv de distribuție a informației. Cu alte cuvinte, nivelul responsabil de crearea efectului ironic este cel al structurilor comunicative narator/autor - narator/cititor.

În *Nostalgia*, teritoriul comun de discurs dintre E și R este instituit nu numai prin formele de adresare directă, ci și prin actualizarea consecventă a unor referințe de sursă livrescă, presupuse a fi reciproc împărtășite. Textul proiectează imaginea unui interlocutor care aparține aceluiași grup elitist cu naratorul. Astfel, viziunea mediată cultural, literaturizată asupra vieții pe care o prezintă naratorii este atribuită și receptorului, considerat a avea același tip de reprezentări eminent culturale și rafinate. Densitatea trimiterilor intertextuale explicite sau aluzive din roman are acest rol precis, de a delimita profilul mental și intelectual al virtualului destinatar. Selectăm câteva dintre numeroasele exemple:

Acum, gândindu-mă la el, sunt convins că am cunoscut și eu acel cerșetor de la capătul podului, *despre care scria Rilke*, în jurul căruia se rotesc lumile, (p. 9)

Când am văzut, *peste câțiva vreme*, *Blow-up*, *meciul de tenis imaginar din ultima sevență* mi s-a părut mai puțin reușit decât cea mimare colectivă, trăită extraordinar, a unei formații rock. (p. 138)

Am intrat apoi, printr-o ușă strămtă, pe care n-o remarcasem, *într-o cămăruță ca de mansardă, un „dulap” ca acela în care locuia Raskolnikov*, cu afișe jupuite pe pereți, cu o sofa veche care ocupa mai mult de jumătate din spațiu [-] (p. 165)

O amețelă voluptoasă îi impregna corpul deja obosit. Îi venea să se culce și să adoarmă, *ca un Des Esseintes în paradisiul său artificial* (p. 172)

Pe alte rafturi - poezie cât vezi cu ochii: *colecția vârgată și pestriță „Cele mai frumoase poezii” (cât i se potrivește cafeniul lui Eliot, verdele țipător poeziei americane, cărămizii lui Iannis Ritsos! Nici nu ți-i poți închipui altfel)*, *colecția*

„Orfeu” în *coperfi de sugativă, albastre cenușii (aici să-l amintim pe bunul Dylan Thomas - „Și cum eram tânăr pe sub crengile de măr...”* [-] (p. 175)

/se zice însă Nana, și cum cei care îi spun astfel fie că nu l-au citit pe Zola, fie că nu le pasă, totul reintră în normal, (p. 178) (subl. n.)

Referirea consecventă la un fond comun de informații este o strategie a politeții pozitive, dar, prin natura pozitiv discriminatorie a cunoștințelor invocate, ea funcționează simultan ca o tehnică de flatare și, finalmente, de persuasiune. Receptorul se simte integrat în acest cerc select, unde în realitate nu are acces, se simte măgulit de fi tratat ca un egal și de a fi considerat un confident al emițătorului. Astfel, el devine mai cooperativ, adică mai dispus să accepte mfermațiile incredibile, fantastice, insolite care i se propun. Tehnica manipulării universului de discurs îi permite autorului să controleze reacția destinatarului, adică să-l împiedice să respingă conținutul celor asertate. Deși aparent blocajul respingerii este realizat prin accentul direct pus pe condiția de sinceritate a enunțului, în realitate adeziunea necondiționată a receptorului provine din specularea dorințelor sale profunde, inconștiente, fantasmatică, a imaginii pe care acesta o construiește despre sine. Efectul persuasiv al discursului se obține nu atât pe cale rațională (prin argumentele pe care le oferă naratorii privind autenticitatea celor povestite), cât pe cale afectivă, subliminală: receptorul acceptă premisa teritoriului comun de discurs (pentru că este în beneficiul său) și dorește să participe împreună cu locutorul la construirea prin limbaj a acestui univers secund, să-i aparțină și să se identifice cu el. Manierismul, efectele stilistice căutate, prețiozitatea limbajului, aluziile livrești nu îndepărtează cititorul comun, căruia i se induce strategic ideea că acestea corespund orizontului său de așteptare. Succesul la public al romanului se datorează nu numai unor campanii editoriale de promovare agresivă (cum se spune uneori tendențios), ci și inteligenței artistice cu care scriitorul manevrează structurile interacționale, în comunicarea autor-cititor.

3.2.3. Categoria postmodernă a realismului magic se realizează integral prin manipularea teritoriului comun de discurs. Sentimentul contradictoriu de realism pe care îl produc aceste narațiuni, în ciuda percepției nete, indubitabile, a componentei lor imaginare, provine din

forța pe care o au presupuzițiile de a impune, drept cadru de referință a discursului, anumite reprezentări potențial reale sau virtuale. În acest caz, efectul este cu atât mai puternic, cu cât autorul transferă în sfera informațiilor de fundal nu numai elemente care țin de enciclopedia savantă, a cărei distribuție este prin natura sa discriminatorie, ci chiar date empirice, bazate pe observația directă, accesibile oricărui receptor. Dacă, în *Nostalgia*, premisa solidarității de opinii cu receptorul este o strategie de persuasiune, autorul grefând pe un sistem referențial elementele de fantastic, în *Cartea Milionarului* enunțul care instituie lumea ficțională este construit integral pe false presupuziții existențiale. Am prezentat în detaliu această tehnică (vezi *supra*, cap. m B, sub 4.) în cadrul analizei dedicate separat romanului. Pentru a da un grad mai mare de generalitate demonstrației, punând în evidență relația dintre postmodernismul românesc și cel mondial, să observăm același principiu structural ironic în romanul *Un veac de singurătate*, carte de referință care a lansat categoria realismului magic și i-a dat o răspândire universală:

De data/ asta, între alte distracții ingenioase, [țigani] aduceau un covor zburător. Nici pe acesta nu-l laudară ca pe un aport fundamental la dezvoltarea transporturilor, ci ca un obiect de amuzament. Oamenii, bineînțeles, se duseră să-și scoțosească ultimii bănuți de aur pentru a se bucura de un zbor rapid deasupra caselor din sat. [-] într-o după-amiază băieții Jură cuprinși de admirație la vederea covorului zburător care trecuse, repede, prin dreptul ferestrei laboratorului, purtând la bordul său pe pilotul țigan și mai mulți copii din sat care făceau semne de bucurie cu mâna, însă Jose' Arcadio Buendia nici nu privi măcar în acea direcție: „Lăsați-i să viseze, zise el. Noi vom zbura mai bine ca ei cu mijloace mai științifice decât pătura asta prăpădită.” (subl. n., p. 34-35)

Naturalizarea fantasticului din proza postmodernă este o consecință a acestei false atitudini cooperative a naratorului. În mod normal, cititorul este obișnuit cu anumite procedee anticipative, cu rolul de a semnala transgresiunea dintre lumea reală și cea fantastică. Aici absența acestor indicatori specifici instituie premisa teritoriului comun de discurs, respectiv că enciclopedia cititorului îi permite să accepte drept veridică apariția unui covor zburător. Replica disprețuitoare a lui Jose Arcadio Buendia, științific-vizionară, care incriminează primitivismul mijlocului de locomoție, nu și caracterul

său neverosimil, împiedică receptorul să opereze tranzacția spre lumea basmului, dirijându-l spre un cadru de referință istoric. Lumea textului este arhaică, rudimentară, poate, însă este o lume reală. Conferind elementelor supranaturale statut de presupoziii, discursul naratorului insolitează realitatea cotidiană, dar obligă simultan receptorul să accepte cadrul cognitiv pe care îl propune. Expresiile presupozitionale postulează existența unei cunoașteri anterioare, reciproc admise, pe baza căreia se construiește enunțul. Ca și în *Cartea Milionarului*, povestitorul nu piane niciun moment în discuție caracterul nerealist al acestor informații pentru receptorul contemporan, considerându-le elemente de domeniul evidenței, al căror sens nu mai trebuie negociat.

Derutant pentru lector este mixajul între elementele strict istorice și cele neverosimile. Am amintit că formula inițială, prin evaluarea „lumea era atât de nouă”, stimulează o anumită atitudine interpretativă privind lumea ficțională: ea se petrece într-o vreme situată atât de departe temporal de momentul enunțării, încât ar putea fi considerată mitică sau legendară.

Însă, în capitolul următor, se precizează clar un timp istoric, nu foarte îndepărtat:

Când în secolul al XVI-lea corsarul Francis Drake atacase Riohacha, străbunica Ursulei Iguarân se înspăimântase atât de tare... (p. 23).

Cititorul care ar face anumite calcule simple, astfel încât să determine exact momentul începutului și al sfârșitului narațiunii, ar observa că timpul curge în acest roman altfel decât după măsura obișnuită. Dacă străbunica Ursulei trăia în secolul al XVI-lea, atunci acțiunea este plasată un secol mai târziu, având în vedere dinamica generațiilor. Soțul belgian al stră-stră-nepoatei Ursulei, Gaston, proiectează în Macondo un serviciu poștal aerian. Suntem deci deja în secolul al XX-lea. Când au trecut trei secole? Sau poate că în această lume oamenii ating vârste matusalemice, asemenea patriarhilor biblici, care au trăit peste o sută de ani? La fel, vorbind despre legendarul Constantin Pierdutul, naratorul din *Cartea Milionarului* nu uită să precizeze:

Acel cineva care le spusese dicomesienilor de *tera-giga* a Pierdutului nu era altul decât delicatul Topometrist care se afla în trecere prin câmpia *Dicomesiei*,

măsura pământurile, *era puțin înainte de reforma agrară a lui Ferdinand din 1921.* (în italic în orig., subl. n., p. 104-105)

Spațiul fictiv din *Cartea Milionarului*, unde există femei paracliser, croitori demiurgi, unde bătrânele își vând anii, iar caii sunt ființe inteligente, este o lume a secolului al XX-lea, este chiar aici, în lumea în care trăim.

Autorul postmodern nu-i permite receptorului să identifice fără eckjvoc atributele generice ale narațiunii. Lumea ficțională glisează între mai multe sisteme: istoric, prin multitudinea referințelor spațio-temporale, legendar, prin situarea evenimentelor în timpuri foarte îndepărtate, mitic, prin naturalizarea supranaturalului. Există însă texte în care consemnăm aceeași indiferență față de istoricitate, în accepțiunea pe care o atribuim astăzi termenului, și anume textele mitice, textele sacre (Evangheliile, de pildă, prezintă o serie de inadvertențe frapante privind stricta localizare în timp și spațiu a evenimentelor¹²³). Comentatorii au relevat faptul că acestea sunt integral datorate diferenței dintre sistemul conceptual și cultural al autorilor și cel modern, actual.

În universul ficțional al lui Agopian, îngerii sunt o apariție obișnuită, contrazicând percepția receptorului contemporan; dar ceea ce astăzi este considerat un factor supranatural, în sistemele de gândire din creștinismul timpuriu, era un lucru posibil. Pozitivismul, care este încă modelul de cunoaștere autorizat al raționalismului occidental, postulează însă că nu există nicio realitate în afara simțurilor și a măsurii. El intră astfel în conflict cu alte sisteme de reprezentare, în primul rând cu cel mitic-religios, care a fost dominant până în secolul

¹²³ Vezi de pildă, Gard Mordillat, Jérôme Prieur, *Corpus Christi. Anchetă asupra scrierii Evangheliilor*, București, Ed. Compania, 1999. Inadvertențele istorice frapante pe care le citează comentarii sunt o consecință a faptului că sistemul conceptual al redactorilor Evangheliilor era diferit de al nostru. „Pentru redactori, noțiunea de «istorie», adică relatarea unor evenimente situate într-o perioadă reperabilă, nu este identică cu a noastră. Trebuie să ne amintim tot timpul că redactorii Evangheliilor nu gândeau nici istoria, nici scriitura așa cum le gândim noi. [...] în același mod, ceea ce noi numim «coerență» unui text, desfășurarea lui logică din punctul nostru de vedere, nu are în chip necesar pentru ei sensul pe care îl are pentru noi. Autorii Evangheliilor scriu după ce totul alte criterii, pe care trebuie să încercăm să le înțelegem, fără să dorim cu orice preț să le armonizăm cu sistemul nostru de a scrie și de a gândi”, (p. 153)

al XIX-lea în cultura occidentală și este încă valabil în anumite culturi „marginale”.

În termenii lui Eco (1991: 181), dacă considerăm drept „ireală” proprietatea de a zbura cu un covor zburător este pentru că enciclopedia noastră nu admite posibilitatea acestui lucru. Dacă, printr-un mijloc oarecare, s-ar putea demonstra existența unui principiu care să imprime energie cinetică unui covor, fenomenul ar fi nu numai acceptat, ci și validat științific. Pentru un cititor antic, care admitea existența supranaturalului, narațiunea lui Márquez, cea a lui Agopian sau cea a lui Bănulescu ar fi verosimile, pentru că ele ar corespunde legilor lumii „reale”. Tot astfel le va interpreta un receptor contemporan, dar format în alt sistem conceptual decât cel raționalist (de pildă, un cititor aparținând culturilor tradiționale din America de Sud, Asia, Africa sau Australia.). Motivele pentru care apreciem enciclopedia noastră ca fiind mai bună decât a lor sunt extrasemiotice, bazate pe un progres al calității vieții și alte considerente de acest tip. Peste două mii de ani, dacă aceste texte ar supraviețui, dat fiind că elementele insolite sunt prezentate sub formă de presupuziții, cititorul de atunci, având o altă enciclopedie, le va considera probabil narațiuni mitice (sau poate realiste).

Proveniența realismului magic din spații culturale etnocentrice a îndreptățit pe unii cercetători să vorbească despre o literatură de rezistență, care protestează împotriva tendinței de expansiune și universalizare a paradigmei epistemice vest-europene (vezi D'haen 1997: 283-293; Ortega 1997: 315-326). Din acest ultim punct de vedere, *Tobit {Sara, Tache de catifea}* și *Cartea Milionarului* evidențiază realismul magic (fenomen postmodern) mai mult decât *Nostalgia*, sistemul referențial la care se raportează lumea ficțională (religios, respectiv mitico-folcloric) fiind unul concurent celui pozitivist și permanent activ în sistemele de gândire. În *Nostalgia*, această dominantă epistemică este pusă în discuție, fără ca textul să invoce un alt suport cultural (în afara celui pur livresc - mitul androgenului, mitul faustic), aspect care îl apropie de suprarealismul pur (dar nu îl suprapune, căci structural sunt deosebite).

Așadar, ironia generată de fantasticul postmodern poate fi definită în termenii unei incompatibilități între sistemul referențial

dintre Ef (emițătorul fictiv) și R (receptorul presupus de sistemul de reprezentare dominant). Cititorul pe care aceste texte îl instituie are un alt mod de reprezentare a realității decât cel moderat, raționalist. Ne așteptăm ca naratorul să adopte o anumită atitudine interpretativă față de realitate nu numai pentru că anumiți indici textuali ne dirijează spre această concluzie, ci și pentru că știm, din date extraficționale, că autorul ne este contemporan și deci ar trebui să se raporteze la niodelul de cunoaștere autorizat. Acest emițător care pare a ni se acțesa chiar nouă, prin prezentul etern al enunțării, are însă în vedere un interlocutor generic, dezistoricizat. Dacă romanul construiește o realitate pentru un cititor, această realitate este deconstruită de alții. Textul admite pluralitatea punctelor de vedere și refuză să își adecveze strategiile potrivit competențelor unui anumit public. Totodată, nu permite cititorului să considere că un sistem ar fi mai puțin aderent la real decât altul; absența oricărui comentariu evaluativ al autorului face dificilă identificarea țintei ironice: este vizată lumea textului, cu sistemul său ex-centric sau chiar raționalismul occidental, cu viziunea sa totalitar exclusivistă?

Tot feco demonstrează în ce constă seriozitatea acestui demers și atributele sale polemice. Dacă enciclopedia este relativă, schimbându-se încet, dar implacabil, este fără îndoială ridicol ca, din interiorul unui sistem dat, să ai credința dogmatică în valoarea sa de adevăr. Ilustrarea ficțională a acestei idei apare în romanele sale, mai ales în *Numele trandafirului*. Întreaga țesătură de informații istorice și ideologeme, greu de verificat pentru un nespecialist, este oferită ca și cum receptorul ar fi unul din secolul al XVI-lea și i-ar fi accesibile. Structurile retorice prin care se deschide textul lui Adso din Melk actualizează motivele mentalității dominante a epocii sale. Cât de straniu sună, pentru receptorul contemporan, încrezător în progresul științific și economic al lumii moderne, topos-ul medieval al decrepitudinii timpurilor prezente și alexaltării trecutului:

Bărbații de pe vremuri erau frumoși și voinici (acum sunt niște copii și niște pitici), dar faptul acesta este doar unul dintre atâtea care mărturisesc nenorocirea unei lumi care încărunțește. Tinerețea nu mai vrea să învețe nimic, știința e în decădere, lumea întreagă umblă în cap, niște orbi conduc alți orbi și-i fac să se prăbușească în prăpastie, păsările se aruncă înainte de a fi început zborul, măgarul cântă ia liră, boii desenează, (p. 16)

Heteroglosia textului, cu fragmente întregi în latina medievală, chiar în germana medievală, trimiterile la texte biblice, cum ar fi *Apocalipsa* lui Ioan, la sistemul conceptual teocentric, propriu Evului Mediu, aluziile istorice, livrești și mitologice obscure sunt disimulate în presupuziții. Unele elemente sunt dezambiguizate în context, însă altele rămân echivoce. Grație sistemului narativ extrem de coerent, structura romanului polițist, aceste informații sunt cu ușurință asimilate de receptor, pentru că ele sunt tot atâtea elemente necesare desfășurării narative. Deschiderile erudite sunt menite poate să instruiască, însă și să deconspire ironic lipsa de cultură și prejudecățile noastre, ale cititorilor contemporani, față de aceste secole „întunecate de neștiință”. Nu este iarăși mai puțin adevărat că un cititor neinforma va acorda credit informațiilor documentare din roman și chiar le va insera în decupajul său enciclopedic. El se va referi la roman ca în a o sursă de autoritate, deși semnalele de literaritate sunt evidente. Însă documentarul și ficțiunea sunt atât de strâns îmbinate, încât este dificil pentru oricine să opereze o delimitare fermă între ele. Eroarea amintitei atitudini receptive nu mai trebuie discutată, însă ea este fără îndoială prevăzută de text. Dacă considerați că fabulez, vă invit să verificați!, pare a sugera ironic autorul, știind, desigur, că problema accesibilității surselor nu este cel mai mic obstacol în calea unei întreprinderi de acest tip.

Observăm că numai furnizarea informațiilor sub formă de presupuziții permite schimbarea sistemului de referință fie al emițătorului, fie al receptorului. Aceasta îi dă posibilitatea naratorului să pară că respectă maxima sincerității și, totodată, să implice apartenența la același grup cu receptorul. Este o strategie comunicativă prin care anumite texte postmoderne (*Un veac de singurătate* și alte romane sud-americane, *Tobit*, *Tache de catifea*, *Sara*, *Cartea Milionarului*, *Nostalgia*, *Numele trandafirului*, *Insula din ziua de ieri*, *Rușinea*) «denunță tirania achizițiilor noastre conceptuale de tip raționalist și credința naivă că, datorită lor, deținem monopolul valorii de adevăr.

3.2.4. Tendința scientistă a discursului ironic, pe care am evidențiat-o în diverse rânduri, este menită să faciliteze transferul

dinspre informația de fundal, reciproc împărtășită, spre cea asertată. Ea capătă expresie în toate formele ficționale care imită instrumentele normative, în discursul de tip paratextual (prefața, nota editorului, nota conpilatorului), în discursul pseudo-științific al cronicarului, istoricului, documentaristului, martorului, redactorului. Discursul savant sau obiectiv presupune existența unui teritoriu comun de discurs între interlocutori, sub forma unor cunoștințe enciclopedice, universal acceptate. Pe baza acestora, enunțul tinde să transforme informațiile asertate în *presupoziții pragmatice* (cf. Roventă-Frumușani 1995: 197).¹²⁴ În plus, discursul științific are în mod natural o componentă intertextuală, citarea unei surse autorizate, extraficționale, noncontestabile făcând parte din strategia sa argumentativă (cf. *ibidem*, p. 178 și urm). Mimând un model didactic, *Bibliografia generală* este exemplul aproape perfect de discurs ironic care se autogenerază, prin inserția citatului de autoritate. În textul ficțional, anumite forme de paratext - notele de subsol, prefața/postfața - constituie mijloace ideale de a atribui unor informații pseudo-veridice statutul presupuzițiilor existențiale. Asta pentru că informația transmisă nu poate fi contestată decât de un receptor care se situează la nivelul epistemic al emițătorului. Așadar, autoritatea savantă a instanței de enunțare instituie din start o relație inegală între E și R. Posibilitatea receptorului de a contesta presupuzițiile reclamă o maximă competență enciclopedică. Enunțul de acest tip se dorește a fi autotelic; până la proba contrarie, el implică adeziunea totală. Nonșalanța cu care scriitori precum Borges, Márquez, Umberto Eco, dar și Agopian, Mircea Horia Simionescu vehiculează ca presupuziții științifice informații oculte pentru un nespecialist este o strategie de persuasiune, care exercită un dublu efect: pe de o parte, de intimidare - destinatarul, copleșit de erudiția vocii narative, nu va mai negocia contractul comunicativ - și, pe de altă parte, de seducție - R fiind tratat aparent ca un egal al E.

¹²⁴ „Sintagmatica discursivă argumentativă tinde să transforme o mulțime de propoziții în presupuziții pragmatice (adică în propoziții acceptate de toți participanții la activitatea discursivă, deci aparținând universului comun de discurs)”. (Roventă-Frumușani 1995:197, în italic în orig.)

Procedul, repus în circulație și relansat de Borges, este împrumutat cu aceeași eficacitate de mulți autori postmoderni. Prefața romanului *Numele trandafirului* citează ca surse de autoritate autori și texte latine, medievale a căror autenticitate este, evident, foarte greu de probat. În *Insula din ziua de ieri*, într-o notă de subsol, funcția ironică a procedurii este supralicitată, tocmai prin invitația adresată lectorului de a verifica valabilitatea informației:

«*Oricine poate controla cu ușurință dacă spun adevărul în P. A. Leupe, „De handschriften der ontdekkingsreis van A. J. Tasman en Franchois Jacobsen Vische 1642-3”, din Bijdragen voo vaderlandsche geschiedenis en oudheidkinde, N. R. 7, 1872, pp. 254-93.*» (cu aldine în orig., subl. n., p. 504).

Dificultății de a găsi textul i se adaugă și improbabilitatea ca *oricare* receptor să-l poată citi în olandeză sau olandeza veche. La fel, în prefața la *Numele trandafirului*, autorul acesteia, pe care nu ne vom grăbi să-l identificăm cu Eco, afirmă:

Inutil să mai spun că aceste analecta nu conțineau niciun manuscris al lui Adso sau Adson din Melk - ci, dimpotrivă, cum poate controla oricine, o culegere de texte scurte sau mai întinse, în vreme ce istoria transmisă de Vallet se întindea pe câteva sute de pagini. (în italic în orig., subl. n., p. 6)

Aceste referiri optimiste la competența receptorului, aparent strategii ale politeții pozitive, nu fac decât să sublinieze ironic, prin caracterul extrem de elitist și discriminatoriu al informației, autoritatea de necontestat a instanței de enunțare.

Alt tip de paratext întâlnim în romanul lui Márquez, *Generalul în labirintul său*. La sfârșitul textului, autorul adaugă o postfață sub forma unor MULȚUMIRI, precum și „*O succintă cronologie a vieții lui Simon Bolivar* (Elaborată de Vinicio Romero Martinez)”. În prima, autorul își exprimă gratitudinea față de toți cei care i-au pus la dispoziție un amplu material documentar în vederea redactării romanului. Dar să-l ascultăm pe Márquez:

¹²⁵ Trebuie precizat că procedul are o vechime respectabilă. Este utilizat și în literatura iluministă, cu aceeași funcție ironică, de Swift, în *Povestea unui poloboc*, sau, în literatura română, de Ion Budai-Deleanu, în *Țiganiada*.

[...] Timp de doi ani m-am cufundat în nisipurile mișcătoare ale unei documentații uriașe, contradictorii și adeseori îndoielnice, de la cele treizeci și patru de volume ale lui Daniel Florence O'Leary până la tăieturile din ziarele cele mai inimaginabile. Lipsa mea absolută de experiență și de metodă în cercetarea istorică a făcut ca sarcina din acele zile să-mi fie cu atât mai dificilă.

Această carte nu ar fi fost posibilă fără ajutorul celor care au bătătorit respectivele teritorii înaintea mea timp de un secol și jumătate și mi-au înlesnit temerarul proiect literar de a povesti o viață folosindu-mă de o documentație tiranică, fără a renunța la teribilele legi ale romanului. Îmi exprim însă recunoștința cu totul deosebită față de un grup de prieteni, vechi și noi, care și-au asumat ca pe o problemă personală de mare importanță nu numai îndoielile mele cele mai mari - ca aceea privind adevărata gândire politică a lui Bolivar dincolo de contradicțiile lui flagrante -, dar și pe cele mai mărunte - cum ar fi numărul pe care-l purta la încălțăminte. [...]

Istoricul columbian Eugenio Gutierrez Celys, ca răspuns la un chestionar pe mai multe pagini, a elaborat pentru mine o colecție de fișe care nu numai că mi-a pus la dispoziție date surprinzătoare - multe dintre ele rătăcite prin presa columbiană din secolul XIX -, dar mi-a oferit și primele modele ale unei metode de verificare și triere a informației. În plus, cartea sa intitulată *Bolivar zi de zi*, scrisă în colaborare cu istoricul Fabio Puyo, a constituit un îndrumar, care, pe parcursul scrierii romanului, mi-a permis să mă mișc în voie prin toate perioadele vieții personajului. [...]

Jorge Eduardo Ritter, ambasadorul statului Panama în Columbia, mai apoi ministru de externe al țării sale, a făcut mai multe călătorii urgente cu avionul numai pentru ca să-mi aducă unele dintre cărțile sale imposibil de găsit. Don Francisco de Abrisqueta, din Bogota, mi-a fost o călăuză îndârjită prin vasta și confuza bibliografie bolivariană. [...] Roberto Cadavid (Argos), lingvistul cel mai popular și mai îndatoritor din Columbia, mi-a făcut serviciul de a cerceta sensul și vechimea unor regionalisme. La solicitarea mea, geograful Gladstone Oliva și astronomul Jorge Perez Doval, de la Academia de Științe din Cuba, au făcut inventarul nopților cu lună plină din primii treizeci de ani ai secolului nostru.

Vechiul meu prieten Anibal Noguera Mendoza - de la Ambasada Columbiei din Puerto Principe [...], în prima variantă a cărții a descoperit șase erori mortale și anacronisme sinucigașe care ar fi riscat îndoielii asupra rigurozității acestui roman.[...]” (p. 236-238)

Înainte de a discuta funcția metatextuală a acestui tip de paratext (vezi *infra*, cap. V, sub 2.1.), să remarcăm densitatea de referințe actualizate de presuposițiile existențiale. Rolul lor este de a conferi suport documentar romanului și de a face anumite relaționale cu personaje istorice pe care textul Acționai ca atare nu le amintește decât cel mult aluziv. Cu alte cuvinte, de a respecta o condiționare necesară între ficțional și istoric. Însă nimic din invocata acribie documentară nu se găsește în romanul propriu-zis, în care cu greu se

poate reconstitui cea mai palidă înscriere istorică. Sub forma atât de puțin implicată a notei de mulțumire, fragmentul paratextual în discuție nu face decât să ironizeze tendința receptorului de a citi literatura de ficțiune ca document istoric sau de a căuta aici reproducerea realistă a vieții personajului, în cele mai mici amănunte.

Aceeași funcție o are *succinta cronologie a vieții lui Simon Bolivar*", redactată, cu o minuțiozitate ieșită din comun de „istoricul bolivarian” Vinicio Romero Martinez.

Plasarea posterioară a paratextului îi conferă funcția redresivă și corectivă a unei postfețe. Informațiile furnizate pot confirma receptorului valabilitatea ipotezelor sale interpretative, lectura romanului facilitând constituirea treptată a teritoriului comun de discurs dintre autor și cititor. Confruntarea pe care lectorul o face cu textul romanului va evidenția însă mai degrabă ruptura dintre ficțiune și document. Aparent o grilă de lectură, biografia generalului nu e decât un mijloc de a indica absența unei relații univoce și precise cu reprezentarea sa ficțională. Aceste lucruri sunt greu de decodat de orice cititor care nu are la îndemână date privind istoria Boliviei. Receptorul naiv, copleșit de multitudinea referințelor (presupus) istorice, este tentat să dea curs sugestiei autorului și să considere romanul o biografie romanțată. Adică exact ceea ce romanul nu este.

3.2.5. Ce se întâmplă atunci când într-un text de ficțiune apar personaje pe care receptorul le recunoște ca aparținând altor texte de ficțiune. De exemplu, în *Solstițiu tulburat*, personaje sunt studentul medicinist Felix-Daniel, boierul Dinu Șeitan, arendașul Tănase Scatiu, comandantul de apă dulce Leonida Pascalopol, personaje feminine sunt Otilia, Tincuța, Kera Duduca, slujnica e Marina. În *Sinuciderea din Grădina Botanică* apar personaje precum Candide. În *O sută de ani de zile la porțile Orientului*, nume precum Cosette, Vitoria, Glanetașul, Petre Petre, în romanul *Sala de așteptare*, de Bedros Horasangian, personajele Nae Gheorghidiu, Ștefan Gheorghidiu, soția sa Ela. Pentru cititorul român cu o competență medie, aceste nume vehiculează simultan o dublă informație - de relief și, respectiv, de fundal. Romanele amintite nu sunt însă simple parodii, pe de o parte, pentru că nu se raportează la un singur text, pe de altă parte, deoarece

relațiile dintre personaje sunt modificate, și nu neapărat în sensul ridiculizării lor. Finalmente, receptorul poate să nu identifice corect sursa hipotextuală, fără ca prin aceasta dubla codificare a onomasticii să fie ocultată. Apariția numelui d'Artagnan sau Don Quijote în orice operă de ficțiune, oricât de mult s-ar îndepărta protagoniștii de proprietățile lor originare, are același efect referențial asupra receptorului. Explicația constă în faptul că operele de acest gen, calificate drept parodice, nu se mai referă la personajele unui roman, ci la personaje devenite mitice, care au trecut din textul original într-un repertoriu enciclopedic generalizat (cf. Eco 1991: 227, nota 18). Tot Eco afirmă: „Atunci când personajele fictive pot emigra de la un text la altul asta înseamnă că au câștigat drept de cetățenie în lumea reală și s-au eliberat de povestirea care le-a creat” (Eco 1997: 165). Ele sunt utilizate ironic drept indicatori de referențialitate în același fel în care se invocă personajele istoric atestate pentru a da proprietăți de verosimilitate lumii narative (*ibidem*, p. 164)¹²⁶. Fenomenul reclamă o explicație mai detaliată.

În discursurile culturale care reprezintă realitatea, există întotdeauna un raport între istorie și ficțiune. Napoleon este văzut într-un fel de către Tolstoi în *Război și pace*, în alt mod de un biograf obiectiv și în altul de partizanii bonapartiști. Conștiința colectivă disociază (încă) personajul istoric de cel ficțional, însă percepția lui este transformată sub influența multiplelor ficționalizări. Același lucru îl putem spune despre oricare personaj istoric care a beneficiat de atenția unui mare creator. Când spunem Richard al III-lea, ne gândim imediat la drama lui Shakespeare și la atmosfera ei specifică, evocând Anglia din secolul al XV-lea. Un receptor neinstruit s-ar putea raporta la o ecranizare, mai mult sau mai puțin reușită, care are pentru el valoarea unei referințe exclusive. Un alt caz interesant este al obscurilor domnitori Alexandru Lăpușneanu sau Despot Vodă, care se bucură de 6 reputație literară, și mai puțin istorică, Ficționalul tinde deci să preia funcția de reprezentare a realității, chiar dacă nu o anulează cu totul. Cu cât însă faptele reale sunt mai îndepărtate în

¹²⁶ „Luarea în serios a personajelor fictive produce și narativă intertextuală, în care intrarea - într-un roman sau într-o dramă - a personajului unui alt roman funcționează aproape ca un semnal de veridicitate [...]”. (Eco 1997:164)

timp, cu atât evenimentul real este perceput drept fapt literar. Din Antichitate și până astăzi, s-au scris mai multe lucrări dramatice care îl au ca erou pe Oedip, dar asta nu înseamnă că Oedip nu a fost un rege într-o cetate din Grecia arhaică. Acest personaj, cu siguranță istoric, este perceput de lumea modernă mai degrabă drept un personaj literar. Se știe că, în societatea tradițională, se confunda istoria cu mitologia. Sursele de bază, tragediile lui Eschil și Sofocle, pe care noi le considerăm literare, aveau în Antichitate o funcție mai clar istorică, în sensul pe care anticii îl acordau acestui termen. Așadar, există un transfer insesizabil între literar și istoriografie, conștiința colectivă tinzând să uniformizeze informațiile de orice factură într-o reprezentare generică. Printr-un proces de mimetism similar între istorie și literatură, personajele ficționale, devenite proiecții culturale, universale sau localizate, capătă o funcție referențială.

Pe de altă parte, intrarea în memoria colectivă a unui personaj (de ficțiune sau nu) antrenează principiul constitutiv al mitului, al cărui enunț este mereu reiterat și reactualizat. Versiunile succesive nu afectează unitatea semnificației mitului, ci îi asigură fixarea trăsăturilor esențiale. Reinterpretarea se servește de o schemă narativă de bază, care permite ulterior orice modificare de perspectivă. Din acest motiv, pentru re-scrierea unui mit este suficientă o memorie vagă și delocalizată; ea suportă oricâte anacronisme, deoarece interesul se deplasează spre recuperarea circulației de sens, a temelor și a figurilor¹²⁷. Operațiile de transformare asigură continuitatea mitului, prelungirea sa în discursul public. Atunci când o ficțiune preia subiectul și personajele altei ficțiuni, mecanismul interpretativ proiectează, după modelul reiterativ al mitului, o structură mai veche, arhetipală, din care este derivată și versiunea anterioară. Cu alte cuvinte, atunci când în *Solstițiu tulburat* sunt împrumutate personaje din texte precum *Enigma Otiliei*, *Viața la țară*, se presupune că și acestea din urmă se raportau la un hipotext/referent original, istoric, care a servit drept sursă ambelor texte. Astfel, o ficțiune garantează adevărul altei ficțiuni.

Ceea ce sugerează însă extrem de serios și de tulburător aceste interferențe este că în viața cotidiană, în istorie, există constant tentația

¹²⁷ Pentru funcția referențială a mitului, vezi Samoyault (2001: 88-90), *L'eternel retour du mythe*, în cap. 3, *Reference, referentialite, relation*.

de a interpreta evenimentul real drept ficțiune și de a ne folosi de elementele ficționale pentru interpretarea realității¹²⁸. Transpunerea romanescă a acestei idei o găsim în *Pendulul lui Foucault*, unde personajele cad victime unui scenariu ficțional care, pentru ei, se transformă în realitate. Romanul poate fi citit ca o polemică îndreptată împotriva celor care au pretenția și siguranța absolută că adevărul se lasă dezvăluit exclusiv printr-o operație hermeneutică (vezi și romanele lui Pynchon, sau *Strigarea lotului 45*). Ideea subiacentă se referă la pericolul de a inversa cultura cu natura și de a crede că proiecțiile noastre, hrănite cultural, pe care le atribuim lumii, sunt proprietăți ale realității înseși. Este distincția foarte veche în filosofie între aparență și realitate, cunoaștere științifică și cunoaștere intuitivă. Atitudinea pe care Eco o are aici în vedere este una scientistă, raționalistă, iar denunțarea premisei false pe care se sprijină vizează întreaga cultură de tip occidental.¹²⁹

Tendința de a transfera funcția referențială unor indicatori culturali sau, invers, atribuirea unui statut istoric personajelor de ficțiune, adică, în sens mai larg, de a amesteca ficționalul cu realitatea este recunoscută drept o practică specifică și exclusiv postmodernă: «Metaficțiunea istoriografică face problematică atât negarea, cât și afirmarea referenței. Ea camuflează distincția pe care Richard Rorty o face între „texte” și „materialul brut” - lucruri făurite și lucruri descoperite, domeniile interpretării și epistemologiei. Ea sugerează că

Eco (1997: 172 și urm.) citează exemplul „teribil” al istoriei templierilor, fabulațiile despre supraviețuirea clandestină a Ordinului, reorganizarea lor masonică etc. servind drept argumente istorice unor alte texte ideologic tendențioase, care au legitimat în cele din urmă genocidul evreilor în cel de-al doilea război mondial.

¹²⁸ Vezi Rorty (2004: 82): „După ce am citit *Pendulul lui Foucault*, m-am convins de faptul că era vorba de o satirizare a modului în care oameni de știință, cercetători, critici și filosofi se gândesc la ei înșiși, sau, altfel spus, o satirizare a felului cum se cred ei permanent în postura unora care descâlcesc coduri, curăță faptele de coaja oricărui accident pentru a le dezvălui esența, smulg vălurile aparențelor ca să arate realitatea. Am citit romanul ca pe o polemică antisentimentalistă, o parodie a metaforei profunzimii, a noțiunii că ar exista semnificații profunde ascunse vulgului, semnificații pe care numai fericirii ce au descifrat un cod foarte dificil le pot cunoaște. [...] Mai răspicat spus, am interpretat romanul ca pe o parodie a structuralismului - a ideii înseși că structurile sunt pentru texte sau pentru culturi ca scheletele pentru trupuri, ca programele pentru computere, sau cheile pentru broaște.”

au *existat* materiale cu caracter brut - personaje și evenimente istorice - dar că astăzi le cunoaștem numai ca texte. [...] în termenii lui Lyotard, obiectul istoriei este referentul numelui propriu (Ezra Pound) și acesta nu este același cu obiectul percepției (cel empiric, cândva în viață, Ezra Pound). Această distincție este adusă în prim-plan de metaficțiunea istoriografică prin uzul și abuzul paradoxal de convențiile referenței românești și istoriografice." » (Hutcheon 2002: 234, în italic în orig.).

Trebuie reținut că această practică nu are funcție ludică, ci polemică. Problematizarea reprezentării (istorice) este unul dintre aspectele care au dus la definirea metaficțiunii drept o parodie serioasă. De fapt, o simplă abordare mai analitică arată că nu este vorba de parodie în sensul strict pe care îl acordă Genette termenului, nici măcar de tratamentele hipertextuale tip *Doctor Faustus* de Thomas Mann sau *Ulise* de James Joyce. Romanul postmodern nu este interesat de transpunerea tematică a unor texte anterioare (în termenii lui Genette, de o transdiegetizare), ci de legitimarea textelor de ficțiune ca surse de veridicitate. *Tobit*, *Sara* preiau onomastica din textul biblic, însă această raportare intertextuală nu face decât să readucă în discuție autoritatea hipotextului ca referință culturală, în niciun caz să-l reformuleze. Lectorul este invitat permanent să se raporteze la un scenariu preexistent; naratorul povestește o istorie deja scrisă, atestată. În *Tache de catifea*, la fel, aluzia biblică are funcția unei reglări referențiale.

Ilustrarea deplină a ideii anterioare o întâlnim în *Dicționarul onomastic* al lui Mircea Horia Simionescu, operă care, în opinia noastră, depășește limitele unui simplu joc literar tocmai prin reflecția profundă asupra funcției referențiale a numelui propriu și specularea inteligentă a valorii sale presupuzionale. În această lucrare cu aparență normativă, fie referenți anonimi/fictivi sunt incluși în doxa culturală, fie este ignorată referința exactă a unor nume intrate în enciclopedie. Efectul ironic se bazează integral pe exploatarea forței de impunere ontologică a presupuzițiilor existențiale, potențată de autoritatea instanței de enunțare. Într-o astfel de lucrare, simpla înregistrare a unui articol garantează nu numai existența în „lumea reală” a referentului, ci și importanța sa relativă în scenariul istoric. O

(primă) strategie ironică este de a redefini tautologic funcția referențială a presupuzițiilor existențiale, prin precizarea nu a meritelor relative ale presupușilor purtători, ci, pur și simplu, a faptului că există persoane care au acest nume.

ABSOLON Absolon Pop, str. Colonel P. Ionescu, nr. 19, București (Ct [Cartea de telefon, n. n.]

FRANCO Franco Corelli cântăreț. Eliziunea e delicioasă, de tipul Luca Caragiale.

HERCIU Herciu Blonder, str. Țepeș Vodă nr. 38 (Ct.).

Invers, mutația referențială pe care o operează definiția, prin ignorarea spectrului semic esențialmente elitist al unor nume proprii bine cunoscute, avansează ironic ideea unui univers epistemic alternativ, paralel, „a unei lumi posibile”, într-un cadru normativ care impune o viziune rațională, obiectivă și univocă asupra realității.

ABELARD „Fiind un nume greu de reținut, este recomandat acelor copii de oameni simpli care, altfel, se numesc Ion, Costică, Vasile și care, după ce sunt împinși să învețe, cu sacrificii, câteva clase elementare, după ce sunt constrânși să transpire din greu pentru a-și însuși o meserie [...] devin, în sfârșit, elemente biologice ideale, mecanisme nervoase posedând toate calitățile pentru a merge la război, a lupta cu eroism, a muri sfârtecate și a fi uitate cu desăvârșire, puțin timp după aceea” (Thomas Leyt: *Exerciții de frazare*). ^

IASON O carte, oricât de obiectivă s-ar pretinde, e o autobiografie, un sistem de puncte de vedere personale, sprijinită pe trăiri unice. Cunoscând aceasta, cei mai mulți Iason, când se angajează într-un serviciu, prezintă în loc de *curriculum vitae* o carte, sau câteva prefețe, sau un autograf pe cartea unui autor englez. (în italic în orig.)

Numele Abelard, Iason etc. nu sunt simple denominații, ci au funcția unor concepte culturale bine fixate, chiar și cititorii neinstruiți având asupra lor o percepție generică. Abia din fragmentul reprodus se observă cât de dificil este pentru orice receptor de a ignora presiunea lor referențială. Când sunt invocate într-un text, ele vin impregnate de această condiție de existență atestată cultural, care le conferă forța de reprezentare a realității. Practic, ele fixează un unic referent, nu pot fi generalizate fără ca receptorul să nu acuze o gravă inadvertență. Din interiorul unui model normativ, Mircea Horia Simionescu poate semnala ficționalizarea acestuia tocmai prin ignorarea respectivei interdicții. Însă, în cadrul ficțional din *Solstițiu tulburat*, aveam de-a

face cu *acel* Felix, student la medicină, cu *acel* boier Șeitan, și cu *acel* arendaș Tănase Scatiu, iar în *O sută de ani...* cu *acel* Petre Petre, *acea* Vitoria etc. pe care receptorul îi cunoaște. Numele proprii ficționalizate anterior funcționează, așadar, ca niște operatori referențiali. Naratorul ignoră cu ingenuitate valoarea presupuzițională pe care le-o recunoaște imediat receptorul real.

3.2.6. Paradoxal, chiar idiolectele specifice unei, opere literare integrate în structura altui text au funcția unor conotatori de mimesis. Sigur, nu orice text literar este susceptibil să genereze ideologeme¹³⁰. Numai cele foarte cunoscute, impuse prin tradiția didactică. Ele trimit la un context cultural anume, la autoritatea doxei, nu mai aparțin literaturii, ci enciclopediei comune. Literarul migrează în sfera vulgatei, iar de aici capătă forța pe care i-o imprimă realul, forța persuasivă a discursului public. Incluse în enciclopedie, mai ales în acel corpus de autoritate, al cărui model desăvârșit este, cum spune Roland Barthes, Manualul Școlar (cf. Barthes 1987: 167-168), reprezentările mentale colective, chiar de sursă literară, devin forma generică a ceea ce este deja spus, admis, simbolul forței de aserțiune (Barthes, apud Amossy, Herschberg Pierrot 1997: 62). În *O sută de ani de zile la porțile Orientului* sau în *Solstifiu tulburat* se utilizează secvențe antologice din alte surse exclusiv ca declanșatori de presupuziții existențiale. Când naratorul din *O sută de ani...* afirmă „*Tătarii îi înconjură bătând sălbatic caii cu scările de lemn*” (p. 6), aluzia intertextuală actualizează o informație culturală de fundal, a cărei sursă este mai mult sau mai puțin identificabilă; pentru că este o reprezentare mentală, un șablon cultural, putem spune că funcționează ca o descriere definită a unui referent din realitate, adică a textului original însuși. Enunțul invocă drept garant de autenticitate un alt enunț, legitimat de discursul public. Imaginile culturale vehiculate au o referință extraficțională, fixând cadrul de enunțare al discursului.

¹³⁰ Marc Angenot, *Un état du discours social* Québec, Éditions de l'Érudit, 1989, p. 894, apud Amossy, Herschberg Pierrot 1997: 65. [L'ideologeme] „n'est pas nécessairement une locution unique, mais un complexe de variations phrasiques, une petite nâbuleuse de syntagmes plus ou moins interchangeables”.

Prin intermediul acestor presupuziții culturale comune se instituie relația de complicitate dintre emițător și receptor.

Diversele coduri culturale, cu stereotipiile și locurile lor comune, au fost dintotdeauna o strategie de creare a efectului de real, utilizată de toți scriitorii realiști, ca Balzac, Stendhal sau Flaubert. „Deși de origine perfect livrescă, printr-un tertip specific ideologiei burgheze, care inversează cultura și natura, aceste coduri par să întemeieze realul” (Barthes 1987: 168). Motivul pentru care clișeu sau expresia stereotipă constituiau și constituie nucleul esteticii realiste este evident: romancierul se folosește de banalitatea și de virtualitățile sale reprezentative într-un sistem sociocultural pe care se presupune că lectorul îl împărtășește (cf. Amossy, Herschberg Pierrot 1997: 67). Pertinența enunțurilor ficționale este confirmată de statutul lor de operatori descriptivi ai lumii reale. Intertextualitatea, în oricare dintre ipostazele sale, are în literatură o funcție referențială: reproducerea imaginii sociale a limbajelor, interferența lor, citarea sau inserarea fragmentelor de real (alte texte extraficționale)¹³¹. Altfel spus, funcția de a induce cititorului sentimentul teritoriului comun de discurs cu naratorul, raportarea lor la o anumită realitate, istoric determinată. Conversia ironică a intertextualității este derivată din această funcție primară. Reprezentarea realității atrage critica acesteia, aspect care nu lipsește din nicio mare operă realistă. Ca automatisme conceptuale, socialmente acceptate, expresia stereotipă, clișeu și locurile comune sunt ținta predilectă a discursului satiric. Aceste formule convenționale nu sunt susținute decât de ritualul social, de utilizarea lor în situații enunțative stricte: ceremonialul discursului politic, religios, juridic, literar (poetic), științific, filosofic. Este sfera gândirii înalt patetice, morale, serioase, sincere, care presupune o atmosferă specifică. Este suficientă decontextualizarea lor, aplicarea inadecvată la obiectul reprezentat, vulgarizarea pentru ca să se producă disocierea enunțativă și ruptura dintre semn și referent (referentul devine discursul citat, nu realitatea). Swift aplică meschinei lumi a piticilor discursul politic și social din Anglia secolului al XVff-lea, Voltaire - categoriile leibniziene lumii sale lipsite de cauză și scop, Flaubert, în *Emma Bovary*, - clișeele prozei romantice peste realitatea prozaică

Pentru funcția referențială a intertextualității, vezi Samoyault (2001: 77-109), cap. 3, *Reference, referentialité, relation*.

provincială. Proiectul ironic radical se produce atunci când expresia general admisă, veritabilii operatori de real, de-construiesc lumea în loc să o instaureze. Limbajul se întoarce asupra lui însuși, iar clișeul, formula convențională, sunt devitalizate, „insolitate”, (re)devin simple înlănțuiri de cuvinte non-referențiale (vezi **Bibliografia generală**).

Revenind la problema ideologemelor literare¹² precizăm că nici Groșan, nici Paul Georgescu sau Radu Petrescu nu le utilizează pentru a ridiculiza textele originare; ei le semnaleză doar prezența în discursul public, de unde le și împrumută ca indicatori de veridicitate. În textul postmodern de acest tip, intertextele culturale instituie referința actului de enunțare însuși, circumscrierea lui socioistorică în opoziție cu istoricitatea lumii ficționale. Ele creează efectul de complicitate discursivă între emițător și receptor, indicând totodată procesul prin care reprezentările realiste trecute sunt generate. În **Solstițiu tulburat și O sută de ani...**, anacronismele subliniază clivajul referențial între timpul enunțării, al naratorului contemporan cititorului, și timpul istoric al diegezei, adică divizarea netă între lumea reprezentată de autor și de cititori și cea reprezentată de personaje. Gu alte cuvinte, autorul nu face decât să instituie efectul de distanțare ideologică, descriind lumea istorică ficțională în termenii și cu ideologemele altei lumi de referință. Sublinierea ironică a cadrului cultural necesar pentru acceptarea reprezentării istorice deconspiră natura proceselor reprezentative realiste. Recunoaștem aici un tip de atitudine aproape obsesivă pentru scrierile postmoderne, și anume problema obiectivității reprezentării [istorice a] evenimentelor. „În metaficțiunea istoriografică” nu se pune niciodată problema dacă evenimentele trecutului au avut loc într-adevăr. Trecutul a existat - independent de capacitatea noastră de a-l cunoaște. Metaficțiunea istoriografică acceptă această viziune filosofic-realistă asupra trecutului și apoi trece la confruntarea ei cu o alta, antirealistă, care sugerează că, oricât ar fi de adevărată această independență, trecutul există **pentru noi - acum** - numai ca urme asupra prezentului și în prezent” (Hutcheon 1997:78, în italic în orig.).¹³²

^{12 2} Vezi și Hutcheon (1997: 79): „A cunoaște trecutul devine o problemă de reprezentare, adică de construcție și de interpretare, nu una de înregistrare obiectivă. [...] Ceea ce evidențiază teoria și practica postmodernă este înscrierea conștientă în istorie a atitudinii, de obicei nemărturisite, a istoricilor față de materialul lor de lucru.”

Totodată, intenția de a deconspiră natura tendențioasă, ideologizantă a reprezentărilor istorice este asociată cu integrarea altei opoziții centrale, aceea privind ficționalul și factualul. Câtă vreme reprezentarea autorizată a realității este un construct cultural, ficționalul participă în aceeași măsură la impunerea reprezentărilor noastre istorice .

În acest mod credem că trebuie interpretată tendința ironic-polemică, și nu ludică, a romanului postmodern de a conferi operatorilor culturali, ficționali, funcția unor indicatori de referențialitate.

4. Concluzii

La acest punct al analizei, închidem cercul interpretării literare ironice. Argumentația poate continua din punctul de pornire. Forma incomprehensibilității înseamnă, în termeni pragmatici, punerea în discuție a teritoriului comun de discurs dintre autor-cititor (vezi **supra**, cap. IV, sub 1.3.). Această constatare nu evidențiază un viciu al demonstrației, ci chiar logica circulară a discursului ironic, pentru care $A = A$ dar și $A * A$. Retorica ironiei poate fi demonstrată doar prin reducere la absurd. Încercând să descrie o lume ficțională potrivit categoriilor logic-deductive și operatorilor referențiali socialmente acceptați, textul ironic nu face decât să deconstruiască presupuzițiile noastre privind constructul cultural care este realitatea. Lumea de referință a textului ironic nu este cea reală, pentru că nu coincide premisele noastre ideologice despre ea, însă poate fi reală, câtă vreme acestea se dovedesc relative și pur ipotetice.

Dedublarea discursului literar ironic presupune existența a două niveluri de cooperare textuală: un nivel A1, diegetic, între narator și narator, și un nivel A2, metaficțional, între autorul real și cititorul real. La primul nivel, se instituie relația de parteneriat, naratorul (cititorul fictiv, presupus de text) fiind luat drept garant al veridicității enunțului, prin evocarea explicită a unui univers comun de discurs. Pe

Ibidem, p. 81. „Dar pentru că romanele postmoderne se concentrează asupra procesului de transformare a evenimentelor în fapte, ele atrag atenția asupra caracterului îndoielnic al ierarhiei pozitivistice, empiriste, implicate de opoziția binară dintre real și ficțional, sugerând că nonficționalul este, în aceeași măsură ca și ficțiunea, construit și narativ cunoscut”.

măsură ce, la primul nivel, se observă o intensificare a mijloacelor pragmatice de solidarizare cu receptorul, la cel de-al doilea se constată, dimpotrivă, natura strategică a procedeelelor interacționale, bazate pe falsa premisă a enciclopediei comune, și se reconstruiește sensul ironic. Credem că, în literatură, ținta ironică nu este (numai) receptorul care interpretează literal enunțul, ci și cel care, respingând presupuzițiile (false) avansate de text, consideră actul comunicativ o simplă absurditate, minciună, joc etc. Receptorul Model al textului ironic reconstruiește sensul serios, problematic al enunțului și reflectează asupra valorii sale de adevăr. În fond, discursul ironic este unul dintre cele mai greu de elaborat, nu numai pentru faptul că vanitatea îl împiedică pe orice autor „respectabil” să se prezinte drept naiv până la capăt, dar și pentru că, mimând inocența, acesta se întoarce la reflecția filosofică care l-a generat, la paradoxul socratic: Știu că nu știu.

Concluzia teoretică pe care o susținem în acest studiu, la capătul unei analize de tip inductiv, este că modul de comunicare literar ironic este bazat esențialmente pe manipularea presupuzițiilor (de orice tip). Diversele modele narative caută vehiculul cel mai apropiat pentru a da curs amintitei tehnici discursive. Acest lucru permite textului ironic (perfect), așa cum îl considera Beda Allemann, să funcționeze în absența oricăror semnale explicite. Practic, prin operația asupra presupuzițiilor, limbajul însuși codifică intenția ironică. Astfel se justifică rațional forța de seducție a discursului ironic. El te constrânge să adopți o perspectivă care îți este străină, să o accepți și să te identifici cu ea.

În general, noțiunea de teritoriu comun de discurs se aplică în receptarea discursului ironic. Observăm însă că ea se conturează (și) ca o componentă strategică de generare a acestuia. Emitentul are permanent în vedere modul cum distribuie informația, astfel încât aceasta să pară general admisă și să nu poată fi contestată de receptor. Alegerea unui enunț ce comportă o anumită presupuziție modifică raporturile între interlocutori, în ceea ce privește continuarea conversației. De aceea Oswald Ducrot a descris presupuziția ca un act ilocuționar, la fel ca promisiunea sau ordinul (Ducrot 1991: 90 și urm). Actul ilocuționar de a presupune constă în a impune

destinatarului un anumit univers de discurs - distinct de informațiile asertate în interiorul acestui univers. Orientând presupuzițiile, locutorul se angajează asupra valorii lor de adevăr și se situează într-un anumit raport cu interlocutorul. Presupuzițiile sunt scoase din discuție și nu pot fi negociate; ele conferă conținutului exprimat garanția evidenței, antrenând deducția valabilității ipotezelor avansate. Putem înțelege de ce presupuziția joacă un rol de prim-plan în strategia raporturilor lingvistice, actul ilocuționar de a presupune fiind utilizat cu multiple scopuri perlocuționare (*ibidem*, p. 95). Utilizarea polemică a presupuzițiilor se *bazează*, pe caracterul lor esențial: dreptul recunoscut locutorului, în deontologia lingvistică, de a impune un cadru ideologic schimbului verbal, de a modela universul de discurs (*ibidem*, p. 97). Discursul ironic, un discurs polemic prin excelență, nu face altceva decât să impună receptorului prin informația de fundal, unanim împărtășită, un model deviant de înțelegere a realității. Astfel se explică și dificultatea de a decoda intenția ironică, presupuziția stipulând fundamental atitudinea cooperativă a locutorului, puternicul angajament al acestuia față de valoarea de adevăr a aserțiunilor sale. În cadrul comunicării literare, receptorul trebuie să recunoască natura subversivă a informațiilor de fundal, să le disocieze de cele asertate și să facă abstracție de puternica componentă persuasivă a enunțului ironic.

Discursul ironic este esențialmente un discurs complice; el își dirijează receptarea, postulând cooperarea cu Cititorul său Model, și, în ciuda afirmațiilor care supralicitează rolul contextului de enunțare, se construiește trans-istoric. Ironia din texte foarte moderne astăzi, precum *Don Quijote*, *Tristram Shandy*, *Jacques Fatalistul*, *Bouvard și Pecuchet* etc, dar și din romanele antice, la noi ironia din opera lui Caragiale, a lui Creangă, este perfect decelabilă și pentru receptorul contemporan, pentru că autorii ordonează materia narativă potrivit unor strategii persuasive foarte complexe, care urmăresc menținerea unei relații de conveniență cu receptorul. De aici și importanța acordată mijloacelor de subliniere a autorității instanței de enunțare. Punctele de vedere exprimate se raportează la o competență generică a cititorului și vizează atitudinile general umane, înainte de a fi particulare. Observăm că, dincolo de unele aspecte, care sunt

accentuate potrivit tendințelor contemporane autorului, matricea pragmatică a textului ironic este mereu aceeași în toate epocile* Tiparul său este universal, pentru că presupune un sistem de codificare verbală fundamental pentru activitatea comunicativă. Ceea ce diferă este ținta acestui discurs (socialul, politicul, paradigma epistemică). În 'sens larg, el vizează însă /normativul seriosul, sistemul de reguli instituționalizat, inclusiv Cel literar. Perspectiva diacronică și comparativă a acestui studiu urmărește conturarea unui model general de funcționare ironică, aplicabil textelor din orice epocă, inclusiv celor postmoderne. În esență sa, textul ironic postmodern este înrudit structural cu textele ironice din secolele care precedă realismul. Chiar în cadrul acestui curent, anumiți scriitori, Dickens sau Dostoievski, de pildă, își organizează integral discursul după modelul persuasiv-ironic (*David Copperfield, Omul din Subterană, Demonii, Frații Karamazov*).

V. PROCEDEE/SEMNALE ALE IRONIEI

1. Introducere

În regimul comunicării orale, o serie de mijloace paralingvistice (timbru, volum, inflexiune) și suprasegmentale (intonație, accent), precum și cele extraverbale (mimică, gestualitate) permit receptorului să decodeze semnificația ironică a enunțului.

Această retorică mimo-gestuală sau prozodică este cu atât mai importantă, cu cât comunicarea orală are un grad înalt de spontaneitate, iar conținutul ironic nu se explicitează și nu face obiectul negocierilor dintre parteneri. Dinamica schimburilor verbale reclamă o selecție a mijloacelor de expresie, în sensul obținerii unui efect perlocuționar imediat. Dată fiind importanța semnalelor extraverbale în cadrul comunicării orale, retorica prevedea o importantă secțiune pentru descrierea și reglementarea pronunției și a gesticii oratorilor (cf. Hamon 1996: 72).

Autorul unui text ironic trebuie să exploateze alte registre pentru a suplini trăsăturile paraverbale ale enunțului oral. Câtă vreme interlocutorii dețin un fond comun de presupoziii, autorul unui text scris extraliterar sau paraliterar (de tip scrisoare, mesaj) poate recurge la o serie de semnale grafice pentru a-și sublinia intenția ironică. În cazul unui text literar, lucrurile se complică, deoarece conținutul operei literare nu vizează conjuncturalul, ci generalul; ca atare, autorul va respinge acele mijloace care au un efect perlocuționar imediat și neechivoc. Invers decât în comunicarea orală sau în cea non-literară scrisă, emițătorul unui text literar urmărește o dozare a efectelor, o progresie a lor pe toată durata unui lung enunț, care să întrețină tensiunea și ambiguitatea mesajului. Reversibilitatea constitutivă a receptării scriptice îi permite autorului să recurgă la o serie de procedee a căror decodare se bazează pe un demers interpretativ sincron și diacronic. Este motivul pentru care un text literar ironic

renunță, în general, la avertismentele explicite, de emfatare a intenției ironice. El își distribuie semnalele la toate nivelurile textuale, iar decodarea acestora nu este în mod necesar simultană cu actul lecturii. Adesea, textul ironic își conturează profilul abia după ce lectorul a parcurs o bună parte din el. De multe ori, acest statut rămâne ambiguu pentru cititorii mai puțin experimentați, textul ironic creându-și două nivele de interpretare.

Vorbind despre modul de discurs ironic, Beda Allemann (1978) constata situația paradoxală a acestuia: textul ironic literar trebuie să se detașeze într-un mod transparent de un fond comun de informații (văzut în sens larg), fără a avea dreptul să semnaleze această disociere într-o manieră deschisă. În cadrul ironiei literare, problema decodării intenției ironice este cu atât mai dificilă, cu cât semnalele ironice sunt extrem de rare (atunci când ele există), iar ironia specific literară depășește sfera enunțurilor izolate. Ironia globală a unui text nu este dată de suma enunțurilor ironice pe care le conține. Cercetătoarea sublinia importanța identificării indicilor stilistici ai unui text ironic, așa cum textul poetic se definește prin caracterul metaforico-simbolic al limbajului. Concepția după care o analiză satisfăcătoare a modului de discurs ironic nu poate fi efectuată decât în cadrul unei teorii mai largi a limbii este admisă de autoare, cu rezerva că o astfel de concepție lingvistică nu a fost încă formulată. Lipsa de semnale, caracteristică textului literar înalt ironic, nu poate fi explicată în termenii teoriei semnului, fără a nega chiar relevanța acesteia. După cum putem înțelege, Beda Allemann se referea la o analiză de tip retorico-stilistic, având drept obiectiv identificarea unor procedee specifice, cu rol de semnal. Obiecției care s-ar putea aduce, că astfel de semnale există, iar o analiză atentă le-ar putea identifica, Beda Allemann îi opune afirmația că decodarea unor atare indici nu anulează premisa ostilității fundamentale a stilului ironic în raport cu aceste semnale. Gradul de efect ironic obținut de un text este invers proporțional cu cantitatea semnalelor necesare pentru obținerea lui. Textul ironic ideal va fi cel în care ironia poate fi presupusă în absența completă a oricărui semnal. Nimic nu este mai dăunător stilului ironic decât această indicație (oricât de codificată ar fi ea): *atenție, voi*

deveni ironic. Ironia prin excelență trebuie efectiv să reiasă din raporturile pe care lucrurile le au între ele.

Suntem întru totul de acord cu afirmațiile Bedei Allemann, pe care le-am avut tot timpul în vedere în analizele efectuate. Respingerea unei analize stilistice a discursului ironic, vizând identificarea procedeelelor caracteristice, a avut ca premisă funcționarea textului ironic independent de unele procedee recurente. Conform modelului pragmatic pe care l-am găsit satisfăcător, după analiza mai multor texte, intenția ironică poate fi codificată în limbaj pe baza unui proiect generativ vizând manipularea presupuzițiilor și interacțiunea cu receptorul (fictiv/prin confuzie, real).

În aceeași linie cu Beda Allemann, și Northrop Frye a subliniat neconcordanța dintre efectul scontat și cel obținut de un autor prin emfatarea ironiei. „Ironia este un mod savant și deosebirea esențială dintre ironia savantă și cea naivă constă în aceea că ironistul naiv atrage atenția asupra faptului că recurge la ironie, în timp ce ironia savanta se mulțumește să facă aserțiuni, lăsându-l pe cititor să adauge singur tonul ironic.” (Frye 1972: 49).

Inutil să mai precizăm că, atât prin criteriile de selecție a textelor, cât și prin comentariul critic asupra lor, am urmărit să punem în evidență ironia savantă¹³; din această perspectivă, am sancționat accentuarea prea clară a intenției ironice, atitudine artistică inabilă, deoarece astfel se anulează însuși efectul perlocuționar preconizat (vezi *supra*, cap. HI sub B. 1., analiza romanului *Femeia în roșu*).

Textul ironic savant are o logică impecabilă, pentru că autorul uzează de strategii anticipative, de planificare lingvistică, menite să preîntâmpine obiecțiile cititorului. Marca specifică a stilului ironic este de tip retoric (pragmatic), vizând persuasiunea interlocutorului (fictiv/real). Emițătorul își disimulează în presupuziții punctul său de vedere atipic (naiv, neconform, absurd, anacronic, inadecvat etc), influențând subversiv universul ideologic reciproc acceptat. Desigur, ține de abilitatea fiecărui scriitor în parte modul în care prezintă

¹³ De altfel, ironia „savantă” este singura specie de ironie posibilă, căci o ironie „naivă”, emfatică, nu exprimă altceva decât eșecul comunicării ironice. Cele două atribute (savant/naiv) au, evident, numai o valoare euristică. Distincția mai clară ar putea fi făcută între un act verbal ironic reușit și unul ratat.

informația asertată ca informație de fundal și în ce măsură operează acest transfer, astfel încât să-și asigure) un câmp larg de receptare, istoric și anistoric, local sau universal. Fiind prin natura lor consensuale, teoretic presuposițiile nu pot fi contestate. Ele constituie chiar premisa desfășurării activității comunicative, cu atât mai mult în cazul comunicării literare, unde receptorul are un rol pasiv. Obișnuit cu pactul de ficțiune, cititorul evită să respingă presuposițiile avansate de text, pentru că acest act echivalează cu a contesta valoarea întregului enunț și ar suspenda legitimitatea lecturii. Or, un text ironic oferă strategic multe elemente compensatorii, între care o intrigă fascinantă (în *Numele trandafirului, Parfumul, Călătoriile lui Gulliver*) sau expresivitatea stilistică (romanele lui Márquez, Agopian, Cărtărescu), comicul de situație sau de limbaj (Rabelais, Groșan, Paul Georgescu, Salman Rushdie) nu sunt factori de neglijat. Reconstrucția sensului ironic se face abia după ce receptorul constată că presuposițiile sale privind natura comunicării la care este făcut complice sunt sistematic încălcate. Procesele care reglează interacțiunea verbală sunt universale, fiind recunoscute intuitiv, subliminal; ele acționează cu mult mai mare eficacitate decât normele retorice, care sunt asimilate tardiv, prin educație. În cazul unui text artistic de mari dimensiuni, cum este romanul, receptorul are o percepție intuitivă a ironiei, însă o pune pe seama violării unor convenții retorice, mult mai facil de identificat. Este de înțeles de ce noțiunea de parodie apare atât de frecvent asociată discursului ironic românesc. S-a observat însă că aceste convenții sunt, de fapt, respectate cu strictețe într-un text ironic; transgresivă este atitudinea comunicativă a naratorului, care manipulează câmpul de valori și de credințe al receptorului, inducându-i insidios false convingeri și făcându-l complice la punctul său de vedere. Receptarea corectă a textului literar ironic constă în recunoașterea raportului presupus/asertat, care nu coincide, bineînțeles, cu raportul literal/non-literal și nu se reduce, în niciun caz, la o simplă operație de inversiune semantică (antifrază). Considerăm că, pe lângă competența lingvistică, generică și ideologică, de care vorbesc teoreticienii, receptorul unui text ironic trebuie să aibă o competență pragmatică, a uzului limbii, care să-i permită decodarea naturii strategice a enunțurilor. Iată de ce,

descrierea textului ironic în termeni de procedee stilistice eșuează atunci când acestea nu sunt subsumate unor complexe strategii comunicative.

Ceea ce este caracteristic pentru discursul ironic și, totodată, ceea ce face dificilă construcția sa savantă, dar și receptarea corectă este faptul că fiecare -indicator sau procedeu ironic are o dublă funcționalitate. Textul ironic este construit potrivit unei duble retorici: cea adresată naratorului și cea corespunzătoare cititorului real. Procedeele adoptate participă la construirea lumii ficționale, făcând parte organic din structura textului, și simultan deconstruiesc, la cel de-al doilea nivel, coerența acestei lumi. Numai potrivit principiului enunțat putem vorbi de procedee ironice. Nesuținute intern, ele devin nu atât semnale ale ironiei, cât indicatori ai intenției autorului de a fi ironic, pur și simplu mijloace de emfaticizare, care distrug efectul scontat. La aceștia din urmă se referea atât Beda Allemann, cât și Northrop Frye când vorbeau despre codificarea intenției ironice, acei operatori metadiscursivi de tipul: *atenție, sunt sau voi deveni ironic*.

2. Procedeu/semnal ironic

Toți indicatorii pe care i-am descris au simultan și rolul unor semnale ironice, în măsura în care competența lingvistică, generică, ideologică și pragmatică îi permite receptorului să-i identifice. Așadar, atribuirea percepției unui locutor naiv, străin, nebun, unui copil, unui locutor non-uman, însoțită realmente de insolitarea percepției la nivel locuționar, constituie tot atâtea mijloace de a semnala transgresiunea ironică a textului. Apoi, oricare formă de discurs care facilitează disimularea în presuposiții a informației asertate: discursul savant, paratextul, discursul logic-argumentativ. Intertextualitatea este, bineînțeles, un semnal dintre cele mai eficace. Finalmente, totalitatea mijloacelor retorice prin care naratorul se adresează naratorului sau cititorului. Este vorba de procedee care trădează o anumită atitudine discursivă și care pot semnala intenția ironică, fără ca prin aceasta autorul să abdice de la pretinsa obiectivitate. Ceea ce vom numi aici procedee ironice nu sunt acele semnale de emfaticizare, de subliniere a ironiei, ci procedee textuale, adesea locale, a căror prezență trebuie să-l facă pe cititor să suspecteze orientarea ironică a textului sau care îi

confirmă această ipoteză. Cum majoritatea au fost deja discutate în cadrul fiecărui text sau la analiza de ansamblu, le inventariem, dând acolo unde este cazul precizări și exemplificări suplimentare. Insistăm aici asupra acelor procedee care au fost insuficient discutate din rațiuni de ordonare a demonstrației. Am considerat că, pentru explicarea modului de discurs ironic, importantă este coerența și raportul logic al argumentației; fragmentarea acesteia, prin introducerea unor digresiuni mai ample privind istoricul și caracteristicile unui procedeu particular, ar fi distras atenția cititorului, opacizând raționamentul deductiv. Ordinea în care le discutăm este dictată de gradul lor de importanță în construirea enunțului ironic, și nu de plasarea lor în poziții strategice ale textului. Deși la această secțiune ne interesează perspectiva receptării textului, nu a elaborării sale, eficacitatea unui procedeu *literar* ironic nu este dată neapărat de transparența sa, care îi distruge sau îi diminuează semnificativ efectul perlocuționar, ci de tensiunea dialectică pe care o antrenează în cadrul sistemului operei.

De exemplu, intertextualitatea - procedeu și strategie constitutivă a discursului ironic. Despre aceasta am discutat pe larg și nu vom reveni decât pentru a sublinia o afirmație anterioară. Intertextualitatea este structurală atât pentru discursul ficțional, cât și pentru discursul științific. De fapt, niciun text, niciun discurs mai amplu, oral sau scris, nu se poate elabora în absența acestei componente. Însă procedeul respectiv capătă funcție ironică *numai și numai* în anumite condiții; informația pe care o vehiculează trebuie să pară general admisă, să existe un context de substituție stabil și ușor recunoscut de mai multe generații de cititori (să trimită la opere clasicizate, stereotipii, topoi, clișee culturale), să creeze contraste între situația de enunțare și enunț, autorul să adopte forma incomprehensibilității, adică să nu intervină cu explicații directe, să se solidarizeze aparent cu punctele de vedere invocate. În *Femeia în roșu*, carte care ne-a servit minunat drept exemplu negativ, nu există pur și simplu condițiile necesare pentru deturnarea ironică a intertextualității. Prin intermediul acesteia, autorii nu fac decât să ne semnaleze până la saturație intenția lor de a fi ironici, de a elabora un text „ambivalent”. Diversele discursuri converg spre unitatea direct

intențională, și nu spre divergența și ambiguitatea instanțelor de enunțare.

2.1. Funcția metatextuală

Practic toate referințele critice asupra postmodernismului consemnează acest procedeu ca având funcție ironică. Condiția ironică a metatextualității este dată iarăși de dubla sa funcționare. Prefața (*Bibliografia generală, Numele trandafirului*), postfața, notele de subsol (*Tobit*), notele editorului (*Sinuciderea...*, *Lolita* a lui Nabokov), discursurile justificative ale naratorilor (în *Nostalgia*, în *Cartea Milionarului, Tache de catifea, Sara, Numele trandafirului, Insozina ziuă de ieri, Parfumul*), inserțiile paratextuale de tipul „mulțumirilor” și chiar al cronologiei consemnate de Mârquez, în romanul *Generalul în labirintul său*, precum și orice altă formă care mimează un aparat critic (de pildă, notele compilatorului din romanul *Eu, Supremul* de Roa Bastos) aduc un comentariu asupra textului însuși. Sigur că aceste forme - pe lângă funcția lor pragmatică precisă în cadrul textelor ficționale (ele fac parte din roman și trebuie considerate ca atare) și care, prin mimetism, este chiar funcția lor în registru serios - semnalează, la nivel secund, literaritatea enunțului. Comentând aceste tipuri de paratexte apocrife, Genette (1987: 269) le atribuie clar o funcție autoreferențială¹³⁵. Cu cât un text atrage atenția mai mult asupra caracterului său autentic, reflectează asupra modului său de producere, cu atât se revendică mai clar drept un construct literar. Este motivul pentru care autorii cei mai atașați de dignitatea clasică și/sau de transparența realistă, Jane Austen, Balzac, Flaubert, Zola, Proust, Henry James, se abțin să adopte orice procedeu de tip manifest paratextual (*ibidem*). Rezumatul autoreferențial este decodat drept semnal ironic din tensiunile interne pe care le dezvoltă desfășurarea narativă însăși, din indicațiile peritextuale, nu neapărat printr-un comentariu explicit al autorului, integrat în roman. De pildă, atribuirea textului unui locutor fictiv, prin funcția cardinală a prefetei, intră în contradicție cu numele autorului real de pe copertă, iar afirmațiile privind caracterul factual, non-ficțional, cu indicația generică atestând

¹³⁵ Genette (1987: 269): „Mais certe autorepresentation est aussi, *très* & *en*inément, celle de l'activité littéraire en général.”

apartenența arhitextuală a scrierii („român“), precum și cu alte procedee considerate indicii de literaritate: dialogul extins, preteritul, stilul indirect liber. La fel, orice tip de rezumat autotextual de tipul ***mise en abyme***. Tematizarea scriitorului care scrie romanul, aparent chiar romanul pe care receptorul real îl citește, are funcție ironică atunci când desfășurarea narativă contrazice, nu validează ipotezele dezvoltate de autorul ficțional. Identitatea de titlu dintre romanul real și dublul său ficționalizat nu este și o identitate ideologică și structurală. Jocul de oglinzi nu favorizează suprapunerea analogică a realității și a ficțiunii, ci semnaleză diferența dintre ele. Procedeu ***mise en abyme*** funcționează atât diegetic, constituind adesea chiar scopul demersului ficțional, cât și metadiegetic, stimulând reflecția asupra operei finite înseși; acesta influențează descifrarea semnificației globale a romanului, dar nu o impune categoric.

Dimensiunea autoreferențială ironică nu va opera, cum greșit au înțeles textualiștii și alți autori de romane mai degrabă experimentale, un comentariu direct, prescriptiv, un ghid de lectură pentru receptor, ci, dimpotrivă, va avea rolul de a-i induce false presupoziii. Toate marile romane postmoderne consemnează această atitudine, în prelungirea marilor texte ironice din sec. XVI-XVIII (scrierile lui Rabelais, Cervantes, Swift, Voltaire, Laclos, Grimmshausen, Sterne, Diderot, Fielding, Defoe și altele). Am văzut cât de serios este editorul textului lui Adso din Melk în a ne convinge de autenticitatea manuscrisului găsit, cel al ***Bibliografiei...***, care insistă asupra valorii didactice a corpusului, ori cel din ***Sinuciderea...***, vorbind despre caracterul autobiografic, factual al textului. Mârquez adoptă același registru când, vorbind în nume propriu, își exprimă gratitudinea celor care i-au pus la dispoziție documentația pentru romanul său, la fel naratorii din ***Nostalgia***, ***Cartea Milionarului***, ***Tobit*** etc. atunci când oferă, într-o formă sau alta, un comentariu autoreferențial. Textul ironic dezvoltă latura metatextuală tocmai pentru a semnala totala disociere dintre comentariul ficțional asupra textului și presupoziii pe care lectorul și le formează pe parcursul lecturii. ***Postfața*** ficționalizată a romanului ***Femeia în roșu*** are, cu certitudine, aceeași funcție de a indica autoreferențialitatea enunțului, însă rămâne un procedeu superfluu, într-un text deja declarat ficțional, literar, adică

saturat de indicațiile metatextuale directe ale autorilor. Acestea din urmă imprimă enunțului o puternică tensiune ideologică, privind raportul dintre autor și operă, care se opune fundamental dezvoltării semnificației duble, ambigue a ironiei. În plus, comentariul apocrif nu face decât să reia, aproape literal, afirmațiile autorilor din roman, întărind unitatea retorică a textului. Orice cititor mai atent poate sesiza imediat, dincolo de schimbarea convențională a vocii narative, chiar idiolectul autorilor, limbajul lor, insuficient prelucrat și diferențiat pentru ca instanța critică fictivă să mai fie credibilă. Oricât de inovator a părut în spațiul autohton, acest mijloc paratextual este, în calitatea sa de procedeu autoreferențial ironic, aplicat deficient și, ca atare, gratuit în structura romanului.

2.2. Discursul persuasiv

2.2.1. O categorie des invocată în descrierea discursului postmodern este **metalepsa narativă**, definită de Genette drept „orice intruziune a naratorului sau a naratarului extradiegetic în universul diegetic (sau a personajelor diegetice într-un univers metadiegetic etc.) sau invers” (Genette 1972: 244). Atunci când naratorul (extradiegetic) pretinde că provoacă evenimentele pe care le descrie, afectând simultaneitatea evenimentelor cu cea enunțării, se produce **metalepsa de autor**. Este o formă practică încă din Antichitate și reluată de scriitorii ironici premoderni (Sterne sau Diderot), fără să lipsească din discursul realist, în forme banale, apropiate celor din retorica clasică. În aceste ultime cazuri, **metalepsa** funcționează ca o mișcare de motivare a actului comunicativ în curs de desfășurare, facilitând introducerea explicațiilor sau conectarea a două secvențe narative: ***„JPendant que le venerable ecclSsiastique monte les rampes d'Angoulême, il n'est pas inutile d'expliquer... (Balzac, Ulusion perdues, apud Genette 1972: 244); „JRogpe bunii noștri lectori să lase pe postelnicul a dormi în pace pe sofa sa, căci are mare necesitate de somn, [...] iar noi să ne întoarcem iarși pe strada Caliței, ca să observăm ce se petrece în casa amantei sale (Nicolae Filimon, Ciocoi vechi și noi)***. Se observă cum, **metalepsa de autor**, bazată pe intersectarea planului ficțional și a celui extraficțional, insinuează co-prezența celor doi actanți ai procesului comunicativ. De aici, trecerea

la formulele de invocare a cititorului sau la interpelarea sa directă este aproape insesizabilă, putând devia spre o expresie de relaționare din ce în ce mai îndrăzneată, mai literară (cum se întâmplă în *Tristram Shandy*, când naratorul solicită intervenția cititorului, rugându-l să închidă ușa, să-l ajute pe Mr. Shandy să se urce în pat, în *Jacques Fatalistul*, când naratorul solicită acordul receptorului pentru a povesti un eveniment sau altul, sau în *Gemenii* - naratorul păianjen, care își justifică față de cititor restricția câmpului de observație). Iată de ce efectul transgresiv al metalepsei este aproape neutralizat în cadrul discursului complice, familiar al naratorului. De asemenea, mărcile de subiectivizare a enunțului, oralitatea stilului fac posibilă în orice moment o metalepsă de autor. Ca formă retorică, aceasta se suprapune discursului ironic, un discurs esențialmente persuasiv și conivent cu receptorul său. Deja în secțiunea privind fixarea cadrului de enunțare, am adus câteva exemple de metalepse retorice, fără a insista asupra lor, demonstrația noastră fiind orientată în altă direcție, cea a indicării funcției interacționale a discursului. Recurența acestui procedeu în romanele postmoderne este frapantă. Practic, orice formă de implicare a cititorului îi este asociată.

Iată câteva exemple în plus:

Din ciolan și din came ieșeau aburi care se îndesau spre nasul lui Weber, intrau în nările lui și din nări, printr-un mecanism necunoscut se scurgeau în creierul nostru, molecule uriașe și unsuroase făceau explozie acolo, ne deșteptau poște. (Ștefan Agopian, *Sara*, subl. n., p. 13)

Primarul continuă să vorbească, Tobit, împreună cu noi, se gândește deja la altceva, nu știm la ce. însă noi ne gândim că preabunui primar Weber exagerează dojenindu-l pe Tobit, că se prefacă desigur, doar singur a mărturisit că nu pentru asta a venit în casa văduvei Koch, ne întrebăm de ce, îl vom opri din pălăvrăgeală, oface Tobit în locul nostru. (Ștefan Agopian, *Sara*, subl. n., p. 14)

[...] acel Tobit, cel din ziua sfântului Gallus, sâmbătă, 13 octombrie adică, și cel de acum, din ziua de 31 august 1982 când ne gândim la el, treaz și părând preabinemulțumit de întâmplările petrecute [...]. Stăm alături de el și el stă pe un scaun, trupul lui despuiat și lumina, așa cum e ea, lumina sfântului Gallus carevasăzică, lumina aceea murdară și luminând. (Ștefan Agopian, *Sara*, subl. n., p. 27-28)

Acum, deși mă aflu departe de Cetatea de Lână - sunt în drezina mea, în fotoliul meu de tablă, printre dealurile metopolisene de piatră goală -, vine spre mine, de dincolo de fluviu, același miros. (Cartea Milionarului, în italic în orig., subl. n., p. 127).

Și acum, când Polider e proprietar de Omnibus și mai toată vremea cară călători de la Cetatea de Lână la Mavrocordat [...], îl zăresc pe croitor în această amiază de vară, din fotoliul meu de tablă și din locul unde m-am oprit drezina.. (Cartea Milionarului, în italic în orig., subl. n., p. 145)

E potrivit să conectăm începuturile dibuite ale secolului cu vibrarea finalului său ambiguu? Dar, dacă făcurăm pocinogul, îl făcurăm. Și, acum, să respirăm adânc, să coborâm; și să mergem mai departe, dincolo de terenul ferm, luminat al zilei de azi - care, odată, va fi tot trecut depărtat, părelnic. (Solștiu tulburat, subl. n., p. 11).

Înaintăm încet în acesta povestire. Bâjbâim dezorientați prin ceața vremurilor. Observăm, deocamdată, doar ceea ce se vede cu ușurință, la suprafață, deci. Dar ceea ce clocoțește pe dedesubt? Acel ceva insesizabil pe care ei, atunci, îl ignorau, dar cum - mai târziu - avea să erupă, să devină realul însuși, nouă, care povestim, nu ne este îngăduit să-l trecem cu vederea. [...] (p. 90) Oricum, pe urmele lui Daniel ne-am lăsat antrenări într'un loc rarefiat și incert, la capătul pământului am zice, pe un tărâm lunecos și aproape improbabil. (Solștiu tulburat, subl. n., p. 90)

Categoric voi păstra secretul, chiar dacă nu ar fi decât pentru a salva viața lui Paul Slazinger. [...] Să nu mă trădați! (Kurt Vonnegut, *Barbă albastră*, subl. n., p. 37)

Circe Berman tocmai a intrat în acest moment în biroul meu și a citit ceea ce se află în mașina de scris, și anume cele zece rânduri de mai sus. (Kurt Vonnegut, *Barbă albastră*, subl. n., p. 43)

Să-i lăsăm acum o vreme pe Metodiu și pe han, pe Iovănuș și pe Huruzuma, să se bucure de dulceața vieții de tabără și să ne aruncăm privirea peste stepă. Ce zărim? Scoală, Cetățile! (O sută de ani de zile..., subl. n., p. 12)

Dar am stat prea mult pe-afară și trebuie să-mi pun povestea la adăpost de soare, până nu începe să sufere de halucinații sau de insolație. (Salman Rushdie, *Rușinea*, subl. n., p. 24)

Confuzia deliberată a nivelurilor narative indică literaritatea enunțului, contrazicând regulile de instituire a iluziei realiste. În sens mai larg, orice transgresare de nivel narativ antrenează o transgresare de nivel ontologic, o forțare a limitelor dintre lumi reale și posibile¹³⁶. Recrudescența procedurii în postmodernism, după ce a fost intens valorificat de baroc, exprimă refuzul mimesis-ului de tip realist, dar și tendința de a trata ontologicul drept un construct cultural, ideologic. Devierea spre fantastic este mai clară atunci când axa metalepsei se produce din lumea diegetică spre nivelul metadiegetic. Personajele care au sentimentul că aparțin unei cărți (*Tobit*) sau cele care își întrevăd autorul (*REM-Nostalgia*), cele *Șase personaje în căutarea*

Vezi și analiza foarte pertinentă pe care o dedică acestui subiect Adrian Oțoiu (2000: 86-110), cap. *Metalepse și alte întâlniri imposibile*.

unui autor ale lui Pirandello, cele care se întâlnesc cu naratorul însuși (în *Ficțiune și infanterie* a lui Costache Olăreanu, *Iubita locotenentului francez* de John Fowles) traduc indiferența postmodernismului de a delimita clar teritoriul între lumi posibile, amestecând ficționalul cu realul Migrarea personajelor dintr-o ficțiune în alta, precum și ficționalizarea autorului real (în *Bibliografia generală* există o fișă despre Mircea Horia Simionescu, în romanul lui Márquez, *Un veac de singurătate*, un personaj se numește Gabriel Márquez) sunt exemple de expansiune a metalepsei¹⁷. Tot astfel, ficționalizarea anacronică și neconformă realității a unor referenți reali: exemplele discutate din *Dicționarul onomastici* fi lui Mircea Horia Simionescu, anacronismele din romanul *Terra ffostra* al lui Carlos Fuentes, unde Elisabeth I se căsătorește, iar Columb descoperă cu un secol mai târziu America.

Atribuind cu ingenuitate statutul de operatori referențiali unor personaje fictive sau, dimpotrivă, contrazicând datele istorice acceptate oficial despre unele personaje istorice, inclusiv despre propria sa reprezentare, autorul induce simultan reflecția asupra procesului prin care discursul cultural asupra realității este contaminat de reprezentările ficționale. Și în acest caz, procedeul nu poate fi redus la o simplă funcție ludică sau pur experimentală, participând la un proiect mai larg ce vizează denunțarea limitelor discursului autorizat asupra realității. Metalepsa este unul dintre mijloacele predilecte care avertizează asupra naturii duale a metaficțiunii postmoderne, indicând literaritatea enunțului chiar din interiorul unui sistem reprezentational. Efectul perlocuționar este garantat, ignorarea frontierei sacre dintre două lumi posibile neputând trece neobservată de receptor (cf. Genette 1972:245).

¹⁷ *Ibidem*, p. 110. Pornind de la premise diferite, Adrian Oțoiu ajunge la aceeași concluzie: «Realitatea este însă că, atunci când acceptăm acea „suspendare deliberată a neîncrederii” {willing suspension of disbelief}, sfârșim prin a investi lumea ficțiunii cu atributele unei lumi paralele, posibile, chiar reale. Apariția unui personaj fictiv în această lume pe care am omologat-o drept reală provoacă aceeași surpriză ca în cazul unor metalepse clasice, pe verticală. Efectul este întotdeauna unul paradoxal: lumea fictivă este „confirmată” de probele, tot fictive, aduse de alte personaje; în același timp însă, ficționalitatea ei este exhibită.»

Este de la sine înțeles de ce anacronismele, ca și orice formă de fantastic, inclusiv cea redevabilă metalepsei, constituie un mijloc de a semnala receptorului contrastul dintre presuposițiile avansate de text, în aparența sa de seriozitate, referențialitate, istoricitate, și cele care i-au fost fixate aproape ca niște dogme, prin universalizarea modelului cultural de tip raționalist.

Aceste procedee sunt extrem de ușor de reprodus și adoptat; integrarea lor în cadrul unei construcții ironice savante, dublu codificate, le neutralizează funcția de semnale și face receptarea mult mai puțin transparentă. **O sută de ani de zile la porțile Orientului** aglomerând semnalele ironice dintre cele mai evidente - aluziile intertextuale și pastașa, anacronismele etc. - are un efect perlocuționar foarte clar pentru orice receptor cu o competență medie și chiar sub medie. Chiar dacă este incapabil să explice mecanismul ironic (și critici dintre cei mai avizați să mărginesc să califice textul drept parodic, deși elaborarea sa complexă reclamă o discuție mai detaliată), cititorul sesizează intuitiv intenția ironică. Dimpotrivă, un text ironic savant, cum este *Tobit*, și în general romanele lui Agopian, cele a lui Márquez sau Umberto Eco, *Cartea Milionarului* de Bănuțescu, integrează în retorica lor esențialmente serioasă și asimilează anacronismele, metalepsele și orice alt procedeu transgresiv. Mulți receptori sunt aproape nedumeriți când li se vorbește despre ironia acestor cărți, pentru că sunt obișnuiți cu textele care își semnalează simultan intenționalitatea. Și în *Nostalgia* lui Cărtărescu efectul ironic înalt nu constă în procedeele textual(ist)e (*mise en abyme*, metalepse, schimbări de perspectivă), și din punctul nostru de vedere ele ar fi putut foarte bine să lipsească în beneficiul textului însuși, ci în permanenta pendulare între seriozitatea persuasivă și caracterul neverosimil al evenimentelor prezentate, în contrastul dintre ceea ce se afirmă (autenticitatea faptelor, dorința de a nu literaturiza) și efectele clar, evident, literare ale enunțului. Așadar, ironia reiese din contradicția internă între intenția discursivă explicită și realizarea textuală.

Transparența semnalelor poate avea însă o funcție strategică, atunci când maschează dimensiunea serioasă a enunțului. Vorbim și în acest caz de o construcție savantă, de exemplu în *Solstițiu tulburat* sau

Sinuciderea..., **Rușinea** lui Salman Rushdie, pentru că autorul, utilizând unii indicatori textuali, reputați a semna intenția ironică, nu face ulterior decât să respingă acel prim nivel al identificării pe care receptorul îl preconiza (cf. Jauss 1983: 288). El instituie și simultan contrazice orizontul de așteptare al cititorilor săi, presupuziunile pe care aceștia și le formează în cursul lecturii. A prezenta ipoteze false, absurde, pe un ton serios sau a prezenta lucruri grave într-o formă glumeață, vizibil parodică, înseamnă în fond același lucru. De multe ori, ironia postmodernă operează în acest ultim mod subversiv. Ținta acestui discurs este chiar receptorul neatent, redușionist, care se grăbește să califice textul drept ludic sau „neserios”, fără a-i sesiza problematica subiacentă.

2.2.2, Tot la secțiunea dramatizării discursului naratorului includem negația și discursul modal. Am asociat aceste procedee pornind de la sugestia pe care ne-a oferit-o Philippe Hamon (1996: 87 și urm.), a cărei ipoteză teoretică o susținem, permițându-ne însă să o nuanțăm cu un comentariu adiacent, mai clar lingvistic. Problema pe care o suscită negația este dacă morfemul negativ exprimă o modalitate, o atitudine de refuz, aplicată conținutului enunțului, sau dacă trebuie să admitem că enunțul negativ este asertiv, și că negația face parte din ceea ce este asertat (Ducrot, Schaeffer 1996: 451-453). Vorbim de modalitatea negativă, sau de negația metalingvistică, când enunțul negativ reia un enunț pozitiv, anterior prezentat în discurs, pentru a-l respinge. În acest tip de negație, morfemul negativ poate anula presupuziunile frazei pozitive căreia i se aplică, în timp ce, de obicei, presupuziunile se păstrează sub negație. Forma negativă a unui enunț de tipul **Xeste aici** este nu numai **Xnu este aici**, ci și **Xnu a fost niciodată aici; Xnu putea fi aici, deoarece nu este în țară** etc. O altă particularitate este că negația metalingvistică poate întări indicația pe care o neagă, în timp ce negația normală, de tip asertiv, are dimpotrivă un efect diminuator. De exemplu, aserțiunea **Partitura a fost bine executată** poate fi negată (și) prin replica **Partitura nu a fost bine, ci excelent, mirific, executată**. Pentru discursul literar, evident ne interesează negația metalingvistică, varianta asertivă, agreată de logicieni, nefiind operantă aici. În plus, considerând negația ca un

aspect al modalizării enunțului, rămânem pe terenul teoriei polifonice a enunțării, formulate de Oswald Ducrot (1984: 171-233). Alături de enunțurile ironice, cercetătorul francez desemna enunțurile negative drept manifestări ale polifoniei discursului. Specificul enunțului negativ implică un aspect polemic, chiar în situațiile în care acesta nu constituie un răspuns la o afirmație opusă. Ducrot subliniază că, prin utilizarea unei negații, locutorul prezintă, imaginează, construiește un punct de vedere contrar propriului său punct de vedere și adoptă astfel o atitudine în raport cu el.

Așadar, negația, sub toate aspectele morfologice și sintactice pe care le presupune (de la prezența morfemului negativ la pronume și adverbe negative **deloc, fără, nici, nimeni, nimic, niciodată, nicicând** sau la mijloace lexicale de tipul prefixării //«probabil, /wposibil, weadevărat), este înrudită structural cu ironia chiar în cadrul frazelor izolate; cu atât mai mult, multiplicarea ipostazelor sale trebuie suspectată ca semnal al dedublării discursului într-un text literar. Discursul ficțional este destinat să instaureze o lume posibilă asemenea celei reale; iluzia realistă este indusă de gradul de certitudine pe care îl evidențiază aserțiunile naratorului. Descrierea universului ficțional în categorii negative atrage atenția asupra unei atitudini ambivalente, critice sau polemice a locutorului. Adesea, negația disimulează în presupuziții informația asertată:

Dar nu trebuie să uit că nu fac *altceva decât să scriu o poveste*. (*Rușinea*, subl. n., p. 336)

Nu mi-am schimbat părerea despre domnul Haroun Harappa: omul era un măscărici. Dar timpul... (*Rușinea*, subl. n., p. 337)

De asemenea, modalizatorii, prin utilizarea unor timpuri verbale (imperfectul și viitorul mai ales), a anumitor verbe cu aspect modal (**a vrea, a ști, a putea, a trebui**), a clasei de mărci modalizatoare (**sigur, în realitate, chiar, s-ar spune, destul, prea, într-o oarecare măsură, probabil** etc.) și a unui vocabular evaluativ semnalează atitudinea mai mult sau mai puțin distanțată a naratorului față de propriul enunț sau față de alte enunțuri anterioare sau sincronice (Hamon 1996: 88). Evaluarea constituie esența actului de enunțare ironic (*ibidem*, p. 30), de aceea această componentă afectează nivelul locuționar al enunțului.

Philippe Hamon, analizând texte realiste, serioase, din secolul al XIX-lea (aparținând lui Zola, Flaubert, Balzac), unde procedeele amintite apar contextual, le consideră just drept semnale ironice. Aceste intruziuni modalizante, rectificări permanente, evaluări subiective riscă în orice text realist să denunțe construcția „literară” a textului și, prin urmare, să compromită adeziunea receptorului la un enunț care se declară mimetic față de realitate. Observațiile teoreticianului francez sunt cu atât mai interesante, cu cât ne confirmă teza privind natura pur persuasivă a discursului ironic. Dacă aceste enclave reflexive sunt suspecte într-un text serios, realist, devine clar de ce discursul ironic se orientează spre acele strategii narative care permit și legitimează expansiunea mijloacelor de subiectivizare la nivelul întregului enunț.

Am discutat despre rolul extins pe care îl capătă modalitatea, inclusiv cea negativă, în romanele lui Agopian, Paul Georgescu sau Márquez, Salman Rushdie, acolo unde naratorul este heterodiegetic. Problema este și mai ușor de rezolvat în cazul narațiunii homodiegetice. Totodată, am precizat cât de mult maschează relatarea subiectivă componenta ironică, în ce măsură favorizează forma incomprehensibilității (vezi *supra*, cap. IV, sub 1.2.1., p. 180-182). Din orice unghi le-am privi, aspectele funcționării ironice sunt convergente. Un discurs literar ironic este un sistem textual și indicial, în care fiecare element își probează, în orice moment, coeziunea cu altele de alt tip. Elementele naratologice confirmă relevanța celor stilistice, și ambele contribuie la fixarea orientării pragmatice a enunțului. Nimic nu este sau nu trebuie să fie gratuit într-un construct artistic de acest tip.

2.2.3. O figură privilegiată, care cumulează cele două trăsături anterioare, este pretenția, o negație care se exersează chiar asupra actului de enunțare în curs de desfășurare (cf. Hamon 1996: 88). Nu orice preteritie este automat și ironică, însă, fiind o figură dublă, ca și ironia, contestând simultan ceea ce afirmă, prezența sa trebuie privită cu suspiciune. În plus, este asociată adesea cu un modalizator (*Cum aş putea să o descriu pe X> ..; desigur nu vreau să spun, dar...*) și cu o aluzie intertextuală (*Nu spun /Nupot să spun cum ar ziceX*). Despre expansiunea procedeeului în *Nostalgia* (vezi *supra* cap. HI B, sub 3.1.,

p. 128-129), am discutat la analiza separată a acestui text. Oferim și alte exemple, fără a avea pretenția că ele epuizează subiectul:

După o noapte cu somn agitat, o gănganie îngrozitoare se trezi transformată în autorul acestor rânduri." Cam așa aş începe, răsturnând fraza de început a metamorfozei lui Kafka, povestea pe care m-am gândit să o scriu aici, dacă aş vrea s-o public. (*Nostalgia*, p. 77).

Dacă acesta ar fi un roman realist despre Pakistan, nu aş scrie despre Biquis și despre vânt; v-aș vorbi despre sora mea mai mică. Are douăzeci și doi de ani și studiază la Politehnica din Karaki; nu se mai poate așeza pe propriul păr și (spre deosebire de mine) este cetățean pakistanez. (Salman Rushdie, *Rușinea*, p. 84).

Prinsă în gheara unei vinovății atât de imense, încât până și suferința unicului său copil părea insuficientă pentru a o explica, o vinovăție în care, dacă aş avea o limbă scandalos de clevetitoare, aş putea spune că era ceva mengalian, ceva legat de vizitele la cinema și cu puștani cu gura spurcată... (Salman Rushdie, *Rușinea*, p. 127).

Dar nu despre lucrurile care s-au întâmplat în viitor vreau eu să spun" (*Cartea Milionarului*, p. 30)

Aș putea număra acolo, printre barcagii, câțiva criminali și cel puțin câteva zeci de hoți recidiviști. Dar cine să-și mai îndrepte gândul spre asemenea gloabe bătrâne, care nu s-au ales cu nimic din toată viața, nici măcar cu o cicatrice de viteaz? [-] În fiecare seară, după terminarea plimbărilor, gloabele de barcagii sunt izgoniți din bărci..." (*Cartea Milionarului*, p. 40)

2.2.4. Alte figuri retorice, care au ca principiu negația sau modalitatea, consemnate de cercetători drept procedee postmoderne, trebuie integrate în perspectiva persuasivă a discursului ironic în general. Recurența lor în postmodernism este în strânsă relație cu dimensiunea ironică a acestor texte și cu descendența lor dintr-o estetică barocă, cultivând instabilitatea structurală, dualismul termenilor și al categoriilor, artificialitatea artei. Matei Călinescu (1995: 257) observa că, în cadrul postmodernismului, se utilizează în mod insistent o retorică a palinodiei sau a retractării. Prin palinodie înțelegem orice retractare explicită a unei afirmații (indiferent dacă autorul dezmente ce a afirmat anterior, recunoaște că a greșit sau că s-a înșelat, ori că a mințit dintr-un motiv oarecare, serios sau în glumă). Ezitățile, revizuirile permanente, citarea mai multor surse care se contrazic afectează profund gradul de certitudine al enunțului, în contrast ironic cu garanțiile de sinceritate sau nota de obiectivitate care însoțesc atât afirmația inițială, cât și rectificarea ei. Am vorbit

deja despre importanța acestei tehnici în *Nostalgia*, unde procedeul este structural:

Am dat azi-dimineață, pe când căutam scotchul ca să lipesc o copertă, de aceste pagini bătute la mașină, care, după cum arată, par vechi de peste doi ani. [...] Nu există nici un dubiu, ele au fost scrise la „Erika” mea și se referă la o perioadă din copilăria mea. Sigur, recunosc unele date din această „cronică”. Am stat în blocul din șoseaua Ștefan cel Mare. [...] Copiii sunt reali, chiar numele lor le țin minte, pe unii îi văd și azi, dar toată povestea cu Mendebilul mi se pare absurdă. Nu a existat un copil atât de savant la noi în bloc. Vova Smirnoff e acum inginer, Lumpă e piccolo la Athónle Palace, îl tot văd pe-acolo. [...] Dar unde e Mendebilul? De unde naiba a apărut povestea asta? (*Nostalgia*, p. 67)

Un alt exemplu de retractare, dintre multe altele, extras din romanul lui Kurt Vonnegut, *Barbă Albastră*:

Dar să fiu cinstit. Am spus puțin mai înainte că habar n-aveam de cum ajunsese să locuiescă în casa asta împreună cu mine. Să fiu cinstit. *Am invitat-o eu.* (Kurt Vonnegut, *Barbă Albastră*, în italic. în orig., p. 33).

Sau din *Rușinea* lui Salman Rushdie:

Dar moartea deplină se dovedi un handicap pe care băiatul reuși, cu eleganță, să îl surmonteze. În câteva luni, sau poate săptămâni, pruncul cadaveric și tragic ieșise primul la școală și la facultate, luptase cu vitejie în război, se însurase cu cea mai avută frumusețe a orașului și obținuse o slujbă înaltă în guvern. Era îndrăzneț și popular, iar faptul că era mort părea acum să nu aibă mai multă greutate decât un ușor schiopătat sau un mic defect de vorbire.

Sigur, știu foarte bine că, în realitate, copilul dispăruse încă înainte de a fi primit un nume. Faptele ulterioare se petrecură în întregime în imaginația îndurerată a lui Raza și Bilquis... (p. 102-103)

Tache de catifea de Ștefan Agopian:

Asta este de fapt totul. Au trecut de atunci mai bine de patruzeci de ani, și încercând să-mi amintesc toate astea, am aflat că nu-ți poți aminti nimic. Am mințit, așa cum mințim întotdeauna, fiindcă adevărul nu are cuvinte să-l rostești, (p. 61).

Cartea Milionarului de Ștefan Bănuțescu:

Nonagenarul savant și-ar fi anunțat venirea la *Metopolis* împreună cu viteaza lui soție, nemțoaica *Wanda Walberg* din Viena, care, după spusele de legendă ale

dicomesienilor, ar umbla încălțată în cizme înalte, încheiate cu catarâmi de argint deasupra genunchilor. Oricum, e puțin credibil că va veni și Wanda Walberg, în primul rând pentru că, după spusele celor care cunosc lucrurile cum erau ele acum zece-cincisprezece ani în urmă, Wanda nu-l însoțea pe Umilit niciodată în călătoriile lor. [...] Spun [că Wanda] *a fost bogată*, pentru că aceia care știu mai bine lucrurile afirmă că ea a murit puțin timp după războiul din 1918. Așa că metopolisienii greșesc când zic că, la serbările lor, va veni și Wanda Walberg. (în italic în orig., p. 216-217)

Iată însă cât de subtil se combină toate procedeele amintite, negația, discursul modal, palinodia și preteritia, într-un fragment din romanul *Sara* de Ștefan Agopian, scriitor exemplar în atâtea privințe:

Ajunse în dreptul ultimei cabriolet, a patra, și odată ajuns acolo încetini puțin, merse în pas cu calul grăsuliu pe care îl mâna un vizitiu cocoșat dar foarte înalt și slab, vizitiul baronului Spurck, acesta, ultimul, cocoșat și el, singurul fiu al adevăratului Spurck, negustorul de mirodenii Spurck. Negustorul murise demult, dar înainte să moară a fost înnobilit de către bunul nostru împărat, pentru simplul motiv de a fi livrat curții imperiale, într-o vreme de mare restriște, 1000 de funți de piper negru, pe atunci când fimtul ajunsese să coste în loc de 4 florini, 10. L-a vândut numai cu 3 și a primit în schimbul diferenței titlul de baron, așa că pe crucea lui din cimitirul de lângă Leichenthorlein s-a putut scrie baron, iar nu pur și simplu Spurck. Fiul și-a adăugat o literă la nume (c) și acum este un adevărat baron Spurck, rentier. [...]

Glumim!: *Baronul Spurck e ultimul baron dintr-un șir lung de baroni, înnobilați încă de pe vremea lui Mathias, și acest șir nu are nici o legătură cu piperul sau cu vreo altă mirodenie, oricare ar fi ea. A avut însă legătură (înobilarea) cu meseria armelor. Baronul Spurck nu este cocoșat, dar cine știe din ce capriciu, trecător desigur, și-a împodobit spinarea cu o cocoșă falsă, în lipsa uneia cât de cât adevărate. Baronul Spurck este renumit însă prin ciudățeniile lui de totfelul, această cocoșă de exemplu, acum. Și nici vizitiul nu este cocoșat. Pentru a fi pe placul stăpânului său și-a pus și el o cocoșă falsă și, atunci când s-a hotărât să o facă, dar mai ales după aceea, a fost urmat imediat de toți sevitorii casei, slugile bătrâne și grave de pe strada Torrenbach. Cu cocoșă sau nu, baronul Spurck are 40 de ani, este gras și chel, cu o privire plictisită de miop. Acest baron este acum în cabrioleta lui și sâsâie, poate că spune ceva adresându-i-se lui Nogy de Șard, acestuia. Acesta nu înțelege însă nimic din sâsâit. Și atunci răspunde că da, fiindcă o afirmație înseamnă oricum un răspuns la orice s-ar ascunde sub sâsâit. [palinodie]*

- Cum adică, da? Se miră baronul. Nu am spus nimic!

Și apoi îi explică, așteptând ca urechea lui Nogy de Șard să fie în dreptul gurii lui, că nu a făcut decât să sâsâie sugându-și un dinte bolnav, sau poate că zgomotul a fost un țâțâit.

Nu vreau să credeți, în urma acestui dialog, dar mai ales în urma celor spuse mai sus de dialog, că Spurck ar fi vreun fel de măscărici, iar Nogy de Șard, tânărul ungar și nobil, vreun prost, [preteritie]

Baronul Spurck este *pur și simplu* un bărbat de 40 de ani, inteligent dar plictisit, iar *faptul că poartă o cocoasă falsă nu e decât, încă odată, semnul plictiselii și al inteligenței*, [negație metalingvistică] Nogy de Șard este un nobil ungar în vârstă de 21 de ani. Are tulle blonde și rare, o privire vioaie dar ușor tremurată din cauza clipitului prea des. Ca și cum ar fi avut un gunoi în fiecare ochi și clipește așa, repede și lacrimat, din cauza celor două gunoaie. Este secretar particular al comitelui națiunii, un stagiu *desigur*, fiindcă pe acest tânăr domn îl așteaptă alte onoruri și *desigur*, mai adevărate, o moșie și un titlu, tot ce pot să aducă ele, precum și un sfârșit onorabil, o prietenie cu cel ce va scrie peste treizeci de ani, mai puțin *poate...* (subl. n., p. 9)

Integrată într-o perspectivă pragmatică, această desfășurare de mijloace retorice participă la crearea unui efect de colocvialitate, a cărei implicație este existența (falsului) teritoriu comun de discurs, condiția esențială a dialogului dintre E și R. Modalizatorii, marcă a subiectivității enunțului, operatorii logico-argumentativi și cei retorici, cu funcție fatică, instituie o asimetrie între componenta narativă și cea discursivă în favoarea celei din urmă, cu scopul acomodării treptate a receptorului cu perspectiva absurdă propusă de narator. Ponderea mijloacelor de persuasiune maschează anularea funcției primare, informative, a enunțului, alcătuit din alogisme („și-a împodobit spinarea cu o cocoasă falsă, *în lipsa uneia cât de cât adevărate*); false presupozitii („înnobilat de către *bunul nostru împărat*), paralogisme („iar *faptul că poartă o cocoasă falsă nu e decât, încă o dată, semnul plictiselii și al inteligenței**”; „Fiul și-a adăugat o literă la nume (c) *și acum este un adevărat baron* Spurck, rentier”; „Și atunci răspunde că da, *fiindcă o afirmație înseamnă oricum un răspuns la orice s-ar ascunde sub sâsâit*”).

2.2.5. Apar și alte figuri înrudite prin funcția retorică cu pretenția, cum ar fi reticența, adică întreruperea bruscă a enunțului înainte ca ideea să fie complet formulată, naratorul lăsând totuși să se înțeleagă ceea ce nu a spus explicit.

Le chema... dar numele lor adevărate nu erau niciodată folosite, ca vesela cea bună, încuiată, după noaptea tragediei lor comune, într-un dulap în cele din urmă dat uitării [...] ... cele trei surori, ar trebui să mă grăbesc să o spun, purtau numele de familie Shakil, și toată lumea le cunoștea (în ordinea descrescătoare a vârstei) drept Chhunni, Munnee și Bunny. (*Rușinea*, p. 7)

Și mai este ceva de spus, încă și mai straniu. Iată ce: la momentul când fuseseră despărțite de dorințele exprimate de Omar Khayyam cu prilejul zilei de naștere, erau de prea multă vreme inseparabile pentru a-și mai aminti forma exactă a eu-rilor lor anterioare - și... ce mai... ca să spunem lucrurilor pe nume, se încurcaseră definitiv ... (*Rușinea*, p. 45)

Pe de altă parte... sau poate tocmai datorită totalei sale lipse de sentimente, Madame Gailard avea un nemilos simț al ordinii și al dreptății. (Patrick Suskind, *Parfumul*, p. 24)

2.2.6. Dată fiind dubla lor funcție, evaluativă și persuasivă, prezența interogațiilor retorice, în cele mai diverse ipostaze nu trebuie să surprindă. În *Rușinea* lui Salman Rushdie, unul dintre personaje, Iskander Harappa, după un glorios trecut de playboy care nu anunța nimic, se hotărăște să devină om politic și chiar ajunge un legendar președinte al țării. Naratorul subliniază emfatic în ce constă decizia eroică a protagonistului:

... s-a lăsat de poker, de chemin de fer, de serile de ruletă, de cursele de cai aranjate, de mâncarea franțuzească ...[...] *A existat vreodată un bărbat care să se sacrifice atâta pentru poporul său?* Renunță la luptele de cocoși, de urși, la duelurile dintre manguste și șerpi; ca și la dansul la discotecă, sau la serile, o dată pe lună, când, acasă la principalul cenzor al filmelor sale, urmărirea montaje speciale ale scenelor mai succulente extrase din filmele sosite din străinătate" (subl. n., p. 160).

Interogația retorică poate să împrumute simultan funcția retractării și a pretenției, așa cum se întâmplă în *Nostalgia*:

Nu, mi-e imposibil să vorbesc despre el la modul realist. *Cum să înfățișezi realist o parabolă vie?* (*Nostalgia*, subl. n., p. 11).

Notez aici (*pentru ce?*) aceste versuri din Eliot. În orice caz nu ca posibil motto pentru vreuna din cărțile mele, pentru că n-am să mai scriu niciodată nimic. (*Nostalgia*, subl. n., p. 7)

De ce mai scriu și rândurile astea, dacă tot știu acum că voi distruge totul? De ce mai formez, iată, o literă și încă o literă? Nu cumva ca să-mi mai plătesc o gură de aer și încă una?

Nu, trebuie să se termine odată. Gata Am terminat. (*Nostalgia*, subl. n., p. 170).

Formulările interogative capătă funcția unor mișcări de motivare a actului comunicativ și de dezarmare a receptorului, care este invitat să participe împreună cu emițătorul la refacerea unui itinerar interpretativ. Recunoștem aici strategiile politeții pozitive,

naratorul dorind să creeze impresia că progresia informațiilor este rezultatul unui proces cooperativ.

Ce a determinat această uimitoare schimbare în cariera mea, acum la bătrânețe? *Cherchez la femme!*

Fără să o fi invitat eu, pe cât îmi pot aminti, o femeie relativ tânără, voluptuoasă, încăpățanată și energică, s-a mutat în locuința mea! [-]

Mi-e cumva această femeie prietenă? Nu știu ce naiba reprezintă pentru mine! Tot ce știu este că nu are de gând să plece din casa mea până când nu va hotărî ea că a sosit momentul potrivit și în același timp că a reușit să bage *groaza* în mine.

Ajutor!

Femeia se numește Circe Berman." (*Barbă Albastră*, în italic în orig., p. 23)

Aceeași funcție o au interogațiile retorice în *Cartea Milionarului, Solștiu tulburat* sau *Rușinea*:

Dar de ce m-aș grăbi spre pavilion? Eram invitat acolo să prânzesc, or, prânzul, Generalul Marosin îl ia târziu, când soarele lunecă spre apus." (*Cartea Milionarului*, subl. n., p. 147)

JSă fi fost un sfânt? Un sfânt este o persoană care suferă în locul nostru? (*Rușinea*, subl. n., p. 182)

Vă închipuiți cât mă deprimă comportamentul lui Omar Khayyam Shakil. *Vă întreb pentru a doua oară: ce fel de erou este acesta? [...] Cum poate cineva explica un astfel de personaj? Este prea mult să ceri constanță din partea oamenilor?* îl acuz pe acest așa-zis erou de durerile de cap cele mai oribile pe care mi le-a provocat. Sigur (*hai să purcedem încet; fără mișcări bruște, vă rog*), era într-o stare de spirit tulbură. [...] *Pas cu pas acum*. Se trezește, închis în vidul existenței sale, singur în insomnia zorilor. Se spală, se îmbracă, se duce la muncă; [-]

Care este specialitatea sa? Asta știm: este imunolog. [-]

Cu grijă, acum. Fără zgomote puternice. Pentru un imunolog aflat în căutarea liniștii... (*Rușinea*, subl. n., p. 183).

2.2.7. Enumerarea prin poziția neutră acordată elementelor, aparent redundante și permutabile, semnaleză indiferența față de ierarhiile calitative în descrierea realității. Ca figură a simultaneității și a aleatorului, trădează neputința organizării logice, cauzale a enunțului. În comunicarea obișnuită, recursul la enumerare în dauna unor relatări asociative denunță precaritatea mijloacelor de expresie, proprie copiilor sau ignoranților. Iată de ce aceasta este înrudită cu ironia, ambele presupunând un locutor (fals) naiv.

Chiar animalele din gospodăria lui [a Armeanului] erau numai de parte bărbătească: dulău, motan, cocoș, curcan, bibiloi, catâr. (*Cartea Milionarului*, p. 26)

Formă primitivă a descrierii, enumerarea creează, prin „listarea” lexicului unui text, un efect de ruptură netă în raport cu tiparul sintagmatic al povestirii, care nu trece neobservată de cititor (cf. Hamon 1996: 90). Cu cât ia dimensiuni mai mari, cu atât gradul său de informativitate scade, deci procedeul este mai suspect. Contrastul pe care îl pune în evidență frenezia acumulativă este între cantitativ și calitativ. Are aceeași valoare funcțională cu procedeul formei non-înțelegerii, pentru că facilitează descrierea neutră, exterioară, a realității.

Iată și un exemplu din *Manualul întâmplărilor* al lui Agopian.

Am fost lipsan, bogasier, cojocar subțire, cojocar gros, croitor, işlicar, calpacciu, cizmar, pantofar, cavaf, toptangiu, braşovean, marchitan, salvaragiu, abagiu, bumbăcar, plăpumar, ceasornicar, giuvarergiu, argintar, tâmplar, zaraf, bărbier, cafegiu, tutungiu, tabacgiu, brutar, simigiu, cofetar, obărlatnand, ostavciu, pârgar, rachier, cărciumar, băcan, pastramagiu, căldărar, boiangiu, şelar, telal, curelar, covaci, vivliopol, ceaprazar, găitănar, ibrişingiu, sticlărar, tinichigiu, zugrav, tufecgiu, fisicciu, surecciu, hangiu, arendaş, boccegiu, legător de cărți, cerşetor, măcelar, cherestegiu, dogar, vânzător de fier, bragagiu, şerbecciu, cerar, lumânărar de ceară, lumânărar de seu, dulgher, zidar, pescar, ulier, săpunar, samsar, pânzar, olar, turtar, fântănar, potcapier, vârar, alămar, precupeţ, bucătar franţuzesc, actor, franzelar, fierar, potcovar, cuţitar, alagiu, basmagiu, halvagiu, trăistar, comisionar, amarez, povarnagiu, vivlioticher, şmotrar, părunău, hristian, egăr, gealat, papagiu, cazangiu, pietrar, mămular, geambaş, pieptănar, caretaş, menghengiu, sarmagiu, spiţer, gelepiu, avocat, mătăsar, imingiu, pâslar, olangiu, şindrilar, matrapaz, meşciu, cordovangiu, şi nimic din toate astea nu mi-a adus bogăţia pe care o caut de atâta vreme, spuse Zadic, apoi sorbi din pahar. (p. 20-21)

Lista de cuvinte s-ar putea mări la nesfârşit, fără a aduce o informație suplimentară. Insistența asupra unităților, prin efortul mnemotehnic pe care îl implică, blochează reprezentarea și construcția sensului global. Criteriul exhaustivității nu este unul funcțional într-o narațiune, unde importantă este selecția elementelor caracteristice și relaționarea lor. Aşadar, inventarul extins, în pofida dorinței „naive” a emițătorului de a epuiza un domeniu al realității, încalcă atât maxima cantității, cât și pe aceea a relevanței, semnalând o intenție comunicativă suplimentară. Ca procedeul ironic, enumerarea poate fi

întâlnită în mari texte din toate timpurile, deși a fost mai intens valorificată de manierism și baroc. La Rabelais, în *Gargantua și Pantagruel*, apare cu o frecvență uimitoare și cu o remarcabilă eficacitate, indiferent de context. Din păcate, scopul lucrării noastre nu ne permite citarea unor pasaje mai întinse, de aceea vom aminti numai câteva ocurențe ale enumerării, alese, fără titlu reprezentativ, dintre somptuoasele exemple care ne stau la dispoziție: inventarul acțiunilor copilului Gargantua, al jocurilor sale (înșiruite pe două coloane și ocupând aproape două pagini), al tipurilor de ștergători, al întregii game de ocări cu care plăcintării îi gratulează pe ciobani, al animalelor furate ca pradă de război de oștenii lui Plcrocol, lista-catalog a cărților din biblioteca Saint-Victor etc. etc.

Plăcintării nici n-au vrut să audă. Ba mai rău, s-au pomenit să le arunce ciobanilor în obraz ocări grele și vorbe de rușine, numindu-i derbedei, caraghioși, pistruiați, știrbi, golani, cacă-vacă, pila-n pungă, puturoși, mîncăcioși, bețivani, lăudăroși, secături, bādărani, zgārāie-brānză, cioflingari, neciopliți, mojiți, slăbānogi, sārāntoci, pierde-varā, păcātoși, vācari de poiatā-baligā uscatā, ciobani de paie-cācāțiș de oaie și alte asemenea drāgālāșenii [...]. (p. 90)

Astfel, fără nicio împiedicare, gloatele au luat-o de-a valma peste cāmp, prādānd și jefuind în calea lor, necruțānd nici pe cel avut, nici pe cel sārāc, nici casele oamenilor, nici locașurile sfinite, luānd cu ei boi, cai, vaci, tauri, iepe, viței, oi, miei, capre, țapi, gāini, claponi, pui de gāinā, gāște, gānsaci, rațe, porci, scroafe, godaci. (p. 91)

De asemenea, prodedeul este utilizat extrem de frecvent de Gogol, în *Suflete moarte* (descrierea gospodāriei lui Pliușkin, a obiectelor din încăperile moșieresei Korobocika etc; perspectiva aparține „strāinului” Cicikov). În literatura romānā, la el recurge Creangā (în *Amintiri..*, descrierea-inventar a interiorului casei lui Pavel ciubotarul, al crāșmei din Rādāșeni, cap. al III-lea) sau Caragiale (vezi, de pildā, schița *Moșii*). Philippe Hamon (1996: 92-93) citează exemple izolate din Flaubert, Balzac, Zola. Într-un text ironic integral, enumerarea are un caracter extins și se combinā cu alte elemente, altminteri rolul sāu este contextual.

2.2.8. Repetiția. S-a subliniat cā repetiția frazelor este unul dintre rarele „semnale” ale ironiei, care nu funcționează exclusiv local, ci imprimā întregului enunț această marcā (Allemann 1978: 390). Se

citează frecvent cazul replicii reiterate a lui Antoniu, din piesa *Iulius Cezar* de Shakespeare - *„Și Brutus este un bărbat cinstit*. La funeraliile lui Cezar, Marc-Antoniu cere permisiunea conspiratorilor de a ține un discurs de gloriificare a acestuia. Brutus este de acord, cerāndu-i în schimb sā nu-i acuze în niciun fel pentru moartea lui Cezar și sā aminteascā mulțimii cā a avut îngāduința lor ca sā ia cuvāntul. Dar sā reproducem fragmentul în ansamblu:

[...] Venit-am sā vā spun cuvāntul meu
La funeraliile lui Cezar. Brutus
M-a învoit, cu ceilalți deopotrivā
(Cāci Brutus este un bărbat cinstit
Ca și ceilalți; toți sunt bărbați cinstiți).
Mi-era prieten drept și credincios:
Dar Brutus spune cā rāvnea puterea -
Și Brutus este un bărbat cinstit.
Mulți prinși în lupte a adus la Roma,
Tezaurul umplāndu-l pānā-n vārf
Cu aurul rāscumpārării lor.
Prin asta Cezar a rāvnit puterea?
Sārmanii cānd gemeau, a plāns și Cezar:
Mai asprā este setea de putere.
Dar Brutus spune cā rāvnea puterea -
Și Brutus este un bărbat cinstit.
Vāzut-ați toți cum i-am întins coroana
Regeascā de trei ori la Lupercalii.
De trei ori a respins-o. E aceasta
Un semn al setei de putere? Brutus
Ne spune însă cā rāvnea puterea
Și, sigur, Brutus e bărbat cinstit. [...] (subl. n., p. 52-53)

Pentru Sperber și Wilson (1978: 412) acesta este un exemplu clasic de ironie citațională, Marc-Antoniu menționānd, „citānd” încă de la început propoziția referitoare la Brutus, fără sā-și asume responsabilitatea enunțului. Repetarea remarcei de mai multe ori, în contexte diferite, este însă factorul decisiv care semnalează intenția sa ironicā. Trebuie spus cā această utilizare apare mai ales în comunicarea oralā (discursul lui Marc-Antoniu este conceput a fi performat în fața unui public, atāt cel din universul ficțional, cāt cel real - spectatorii care asistā la reprezentarea dramei), unde

beneficiază de suportul mijloacelor extraverbale (mimică, gestică) și paralingvistice (timbru, volum, inflexiune). Procedul își menține eficacitatea și în comunicarea literară (romanescă), reluarea unor fraze, a unor enunțuri scurte fie în discursul naratorului, fie în cel al personajelor fiind întotdeauna semnificativă. De pildă, repetarea consecventă, aproape obsedantă, în romanele lui Agopian a cadrelor temporale, pe fundalul absenței oricărei determinări istorice:

Un sfert de oră am spune noi, dar timpul, mergerea lui înainte și înapoi, se făcea altfel în anul acela, 1718, și în țara aceea, Oltenia, altfel. [...] Le trebui însă aproape un sfert de ceas ca să se convingă de asta, că nu au ce jefui, și, atunci când pâcla se ridică - privirea ți se oprea acum în orizontul ca o margine de tobă bine întinsă amintind de slava lumii și de nemernicia ei ducătoare, în bucla aceea a *anului 1718* -, lăncierul fără de lance, își puse picioarele unul lângă altul și se întoarse spre ceilalți, (p. 7)

Orașul părea mort și cei o mie de locuitori ai lui nu se sinchisiră de o bubuitură oarecare ce le tulburase auzul într-o marți din *anul curgător în anul 1718 vara*.

Toamna anului 1718 îl găsi pe Tobit adormit... (p. 58)

Adevărul este că Tobit l-a vizitat pe consilierul Haan în *dimineața zilei de șapte septembrie, anul 1718*. (p. 73)

Soarele coborâse spre asfințit și acum lumina roșu lumea aceea pustie a cărții în care trăiau, *anul 1718*. (p. 75)

Fără să le promită mare lucru celor o sută douăzeci de oameni pe care îi conducea spre moșia Alba, în *toamna anului 1718*... (p. 102) (subl. n.)

Amintirea cu precizie a coordonatelor temporale este necesară în romanele istorice, ca și în istoriografie, de unde procedul este împrumutat, ori de câte ori evenimentul localizat este presupus a fi unul major. Istoria ca disciplină este înțeleasă, în mod tradițional, drept o succesiune de evenimente decisive, antrenând schimbări radicale pe toate planurile - social, politic, cultural etc; în consecință, datarea lor strictă trebuie să fie reținută (în opoziție cu istoria modernă a mentalităților, indiferentă la cronologia bazată pe ani și date precise, deoarece tiparele mentale se schimbă lent, de-a lungul unor perioade mari de timp, de ordinul secolelor). Romanele istorice aglomerează referințele precise la o perioadă determinată pentru a imita modelul documentar. Exact această condiționare aproape reflexă o speculează Ștefan Agopian

în *Tobit*> dar și în alte romane ale sale. Insistența asupra detaliilor temporale induce receptorului ideea importanței evenimentelor care sunt relatate. Or, așa cum am precizat, în aceste romane este greu de urmărit un scenariu de tip cauzal-determinist. Scriitorul îl sugerează doar, declanșând o suită de deducții receptorului, fără ca desfășurarea narativă să le confirme într-adevăr.

Repetiția nu este atât un procedeu, cât un semnal eficient al ironiei. Majoritatea mijloacelor retorice pe care le-am identificat au o funcție de semnal ironic la nivelul întregului enunț numai prin acumularea lor. De exemplu negația, în romanul *Sara* de Agopian:

în ziua de 13 octombrie, anul 1703, mai mulți nobili domni [...] precum și nobile doamne [...] au părăsit orașul prin poarta Berger, *nu știm încă de ce*. (p. 10).

...Tobit, împreună cu noi, se gândește deja la altceva, *nu știm la ce*. (p. 14)

Nu știm ce a spus, ni-l închipim tăcând și privind drept în fața lui puțin buimac... (p. 20).

[Gertruda] ...își contemplă îndelung chipul și se gândi la ceva, *nu știm la ce*. (p. 23)

Nu știm ce aștepta sau dacă, în definitiv, aștepta ceva (p. 48-49).

Nu știm. Adică nu putem ști adevărul, dar ni-l putem închipui în diverse chipuri și moduri... (p. 49)

Nu știm ziua, a câta era sau ce nume o fi purtat. [...] Putem crede așa și mai putem crede că baronul Casimir Spurr a dormit în tot acest timp *sau poate nu*, de după pleoapele lui coborâte *nu putem ști* ce s-a întâmplat, (p. 52).

Repetiția este esențială pentru configurarea izotopiei discursive ironice a unui enunț extins cum este romanul. Izolate, procedeele fie au numai un efect strict contextual, fie sunt nespecifice, ocurența lor fiind posibilă în cel puțin una dintre variantele discursului serios.

2.2*9. Textului ironic global îi sunt în mod natural asociate orice procedee retorice, mijloace care îi permit instanței de enunțare să influențeze, să emoționeze, să convingă cititorul, inclusiv aspectele figurative sau tropologice, de tip stilistic. Cu cât scriitura este mai elaborată, mai artistică, cu atât receptorul va fi mai sedus de locutorul acestuia. Insistăm asupra faptului că, într-un text ironic, expresivitatea nu este un scop în sine, ci un mijloc eficace de atingere a unui

obiectiv . *Pseudo-kinegetikos* de Alexandru Odobescu poate fi definit fără rezerve drept un text ironic, unul dintre cele mai savant ironice din literatura română. Expresivitatea înalt literară din romanele lui Agopian, Márquez, Cărtărescu, din *Solstițiu tulburat*, parțial din *Sinuciderea..*, semnaleză atenția acordată limbajului însuși, nu funcției sale referențiale; poezicitatea limbajului în proză poate devia oricând polemic spre insolitarea percepției (vezi *supra*, cap. IV, sub. 1.3., p. 184-186). Receptorul adesea nu mai sesizează această latură transgresivă, fascinat de plasticitatea imaginilor și de calitatea artistică a scriiturii¹³⁹.

2.3. Oralitatea poate fi întâlnită în textele postmoderne fie ca aspect al compoziției și al transmiterii (se mimează un cadru oral de enunțare - *Sinuciderea din Grădina Botanică*), fie ca aspect al performanței¹⁴⁰ - *Solstițiu tulburat* este organizat ca o reprezentare scenică, dramatizată). *Tobit* al lui Agopian, *Cartea Milionarului*, de Ștefan Bănuțescu, *Toamna patriarhului*, de Márquez, se revendică explicit la un registru scriptic, dar întrețin concomitent iluzia unui act de enunțare cu o finalitate orală, care poate fi sau trebuie să fie performanțat oral, asemenea epopeilor, compozițiilor liturgice sau poemelor eroice. Adoptarea unor tehnici narative mai apropiate de epos, decât de roman - de exemplu, prevalența relatării față de reprezentare (dialogul dintre personaje) în romanele lui Márquez,

¹³⁹ Reamintim că avem în vedere invariabil sensul anteciceronian al retoricii, privită ca „artă de a convinge”. Vezi Todorov (1983: 81-82) „Retorica [anteciceroniană] se interesează de funcțiile vorbirii, nu de structura acesteia. Elementul constant este obiectivul ce trebuie atins: a persuadea (sau, cum se va spune mai târziu, a instrui, a emoționa, a plăcea); mijloacele lingvistice sunt luate în considerare în măsura în care pot sluji la atingerea acestui obiectiv. Retorica studiază mijloacele care îngăduie să se ajungă la țelul vizat. Să nu ne mirăm dacă vom descoperi că metaforele care, chiar în interiorul ei, slujesc la a o desemna, se sprijină totodată pe raportul dintre mijloace și țel.”

¹⁴⁰ Comentând romanul lui Agopian, *Sara*, Eugen Negrici (2002: 359) afirmă: „Lentoarea și puținătatea epică definesc și proza din *Sara*, dar aici ele sunt matricea unei somptuoșități stilistice impresionantă. Ești copleșit de ea și ți se pare inutil, amestec de atâta splendoare, să mai cauți o posibilă noimă a textului.”

¹⁴¹ Pentru distincția dintre oralitate de compoziție, oralitate de transmitere și oralitate de performanță, vezi Ducrot, Schaeffer (1996: 397-399).

alegerea strategică a unei formule introductive sau recurența expresiilor-tip cu funcție fatică - confirmă, pe lângă alte elemente deja discutate, tendința clară a narațiunii postmoderne spre mit, adică spre un gen care reclamă o competență și o performanță orale instituționalizate.

În unele texte, oralitatea este un aspect secundar, care ține de retorica adresării (*Nostalgia, Cartea Milionarului, Tobit, Tache de catifea, Sara, Numele trandafirului, Iubita locotenentului francez*), textul fiind organizat potrivit normelor scriptice; în altele, ea afectează profund structura enunțului. În romanul *Rușinea*, de Salman Rushdie, naratorul mimează, în cadrul unui text asumat drept scris, trăsăturile compunerii orale în performanță (*incipit-w* tip „a fost odată”, lipsa de organizare a informației, digresiunile, anticipările, prolepsele, dialogul permanent cu cititorul, justificările, motivarea actelor comunicative, colocvialitatea).

Conceput după retorica judiciară, și romanul *Lolita* al lui Nabokov (ca și *Omul din Subterană* al lui Dostoievski, în care putem întrevedea un posibil model al celui dintâi) poate fi privit ca fiind un text scris, care presupune o performanță orală.

Romanele postmoderne combină deliberat tehnica relatării scrise cu a celei orale, crearea imaginii unui receptor complice sau solidar fiind o condiție a discursului ironic.

Randamentul acestor tehnici de adresare în cadrul fiecărei opere este particular, ținând de abilitatea fiecărui scriitor în parte. Cu cât ele sunt mai coerente și mai sistematice, cu atât gradul lor de transparență este mai mic, iar eficacitatea perlocuționară ironică este mai mare. Este evident că nu am luat în calcul acele utilizări care par mai mult întâmplătoare, izolate, împrumutate. Ele nu-și găsesc corespondentul funcțional în alte niveluri textuale și nu participă ca un element dintr-un ansamblu la savanta orchestrație persuasivă a discursului ironic.

2.4. Multiplicarea finalurilor (a începuturilor, sau a acțiunilor narate) este un procedeu naratologic simetric, în plan stilistic, palinodie. Apare și la Diderot, în *Jacques Fatalistul*, la Sterne, în *Tristram Shandy*, deci nu putem vorbi de un procedeu exclusiv postmodern. Corespunde retractării, pentru că indecizia de a

stabili o rezoluție clară, definitivă povestirii sau episoadelor acesteia, prin avansarea unor versiuni succesive, înseamnă în fond anularea fiecăreia dintre ele. Am întâlnit procedeul în *Solstițiu tulburat*, *Sinuciderea...*, *Femeia în roșu*; apare în *Toamna patriarhului* de Márquez, *Eu, Supremul* de Roa Bastos, *Rușinea* de Salman Rushdie, *Iubita locotenentului francez* de John Fowles etc.

2.5. Prolepsele (anticipările) fac parte dintre anacroniile narrative și constau în a povesti sau a evoca dinainte un eveniment ulterior („M?/ *târziu avea să regrete acest gest nesăbuit*). Deși nu sunt excluse din romanul realist clasic, prezența lor este restrânsă, deoarece distruge efectul dramatic al deznodământului. Utilizarea lor sistematică în romanul postmodern (la Agopian, Bănulescu, Márquez, Salman Rushdie) trebuie legată, în primul rând, de atitudinea discursivă ironică prin care informația asertată este disimulată în presupuziții. De fapt, funcția predictivă a prolepselor este deturnată, pentru că ceea ce constituie pentru receptor o anticipare, pentru narator este o informație de fundal. Să ne amintim de *incipit-1x* romanului *Un veac de singurătate*:

Mulți ani după aceea, în fața plutonului de execuție, colonelul Aureliano Buendia avea să-și amintească de după-amiaza îndepărtată când tatăl său îl dusesese să facă cunoștință cu gheața, (subl. n., p. 7)

În această frază există deja elemente care anticipează cursul evenimentelor: cariera militară a personajului și punctul limită când acesta ajunge să fie în pragul execuției. Însă ele nu sunt explicate, ca și cum povestea pe care naratorul urmează a o enunța este deja cunoscută receptorului. Nu urmează o analepsă explicativă, care să dezambiguizeze presupuzițiile. Acest lucru este aproape imposibil într-o narațiune ficțională, cu referenți ficționali, însă perfect valabil într-o narațiune mitică, care este reiterativă, adică prelucrează o schemă epică de bază, unanim cunoscută. *Incipit-vX Iliadei*, „*Cântă, zeiță, mânia ce aprinse pe-Ahil Peleianul...*” (p. 37), este, de fapt, o secvență recapitulativă, care reamintește receptorului fapte considerate istorice, întipărite în imaginarul colectiv, și precizează asupra căror

evenimente este axat discursul. Romanul postmodern adoptă această tehnică introductivă, atribuindu-i același rol ca în epopeile antice. Interesul se deplasează de pe eveniment, referentul ficțional, pe actul însuși de performare instituționalizată a enunțului. Referentul ficțional este considerat un referent real, istoric; naratorul pretinde a se raporta permanent la un fond de informații reciproc împărtășite. În *Tobit*, aluzia la textul biblic (*Cartea lui Tobit*) legitimează aparent tehnica disimulării în presupuziții a aserțiunilor, inclusiv a celor predictive, dar curând receptorul instruit, dornic să-și verifice ipotezele de lectură, constată că aceasta este o falsă pistă, spre care scriitorul l-a orientat abil, pentru ca ulterior să-l contrazică. Agopian nu reinterpretează mitul printr-o recontextualizare istorică (o transdiegetizare), lucru care ar transforma romanul într-un roman cu cheie, presupunând o simplă operație hermeneutică de decodare a sensului (așa cum este *Ulise* al lui Joyce sau *Doctor Faustus* de Thomas Mann). El insinuează modest că este doar un performer, autorizat chiar de receptor (de comunitatea receptorilor) să-și desfășoare actul de a povesti. Însă, în acest roman, este foarte greu de delimitat autoritatea de tip performativ-oral de autoritatea de tip savant a instanței de enunțare, pentru că, așa cum am văzut, autorul combină cele două tendințe. Cadrul mitic se suprapune celui istoric, fără a favoriza explicit una dintre perspective.

2.5.1. Surprindem aceeași tehnică în romanul *Rușinea* de Salman Rushdie. Reamintim că povestirea debutează în modul caracteristic basmelor sau povestirilor atemporale: „*În îndepărtatul oraș de graniță Q. [...], trăiau odată trei surori pline de viață și iubire*” (p. 7). În primele trei capitole, naratorul ne prezintă pe eroul său, Omar Khayyam Shakil, de la nașterea sa până la adolescență. Vorbind despre insomnia copilului Omar Shakil, naratorul amintește în paranteză:

(*Sofia sa, fiica mai mare a generalului Raza Hyder, era la rândul ei chinată de insomnii; dar lipsa de somn a lui Omar Khayyam nu poate fi comparată cu a ei căci, dacă în cazul lui insomnia era un rezultat al voinței, ea, toanta de Sufița Zinobia, stătea întinsă în pat cu pleoapele strânse între degetele mari și arătătoare, de parcă ar fi putut izgoni veghea printre gene ca pe un fir de praf sau o lacrimă. [...]*) (subl. n., p. 22)

Este interesant cum acest autor intersectează două ipoteze interpretative, afectând că respectă principiul cooperativ.

Din punctul de vedere al ordinii narative, enunțul are un statut anticipativ, este o prolepsă: aflăm că personajul se căsătorește în cele din urmă cu fiica cea mare a unui anume general Raza Hyder, că aceasta este, nici mai mult nici mai puțin, decât „toantă” și că suferă de o formă de insomnie deosebită de cea a lui Omar Khayyam. De la bun început, receptorul este intrigat de faptul că aceste informații, majore pentru o narațiune realistă, sunt oferite colateral, parantetic, plasare care le diminuează din importanță. În plus, digresiunea nu pare a fi dictată de rațiuni descriptive, comparația dintre Omar Shakil, presupusul erou al povestirii, și un nou personaj, fiind în beneficiul celui de-al doilea, încă necunoscut. Apoi se constată lipsa de relevanță a datelor noi furnizate, care nu au o nicio referință textuală. Precizările, care aparent contextualizează informația nouă, antrenează în cascadă presupuziții existențiale, declanșate de numele proprii și descrierile definite, și presupuziții factive, din clasa comparatorilor și a atributivelor explicative. Evident că actualizarea acestora implică un univers comun de discurs între narator și naratar, preexistent situației de enunțare. Din punct de vedere discursiv, explicația din paranteză este un rezumat retrospectiv, menit să împrăspăteze (paradoxal!) memoria cititorului. Recunoaștem aici strategia ironică de a plasa informația asertată în sfera informației de fundal. Încă de la începutul romanului, naratorul afectează că schema de bază a povestirii, sau cel puțin unele dintre personaje, sunt deja cunoscute receptorului, ca și cum referenții ficționali ar aparține unei enciclopedii generalizate. Aceste informații preliminare sunt nuanțate într-un mod deconcertant pentru cititor câteva pagini mai departe:

Chiar și în perioada lui de mare cinste, chiar și când era căsătorit *cu fata lui Hyder*, chiar și după ce *Raza Hyder a devenit președinte*, Omar Khayyam Shakil a fost bântuit ocazional de amețeli la fel de improbabile, provocate de sentimentul că era o ființă marginală: un individ periferic. O dată, *pe vremea amicitiei de petreceri și băutură cu Iskander Harappa, playboyul milionar, gânditorul radical, prim-ministru și, în fine, cadavru făcător de minuni*, Omar Khayyam s-a descris pe sine însuși într-un pahar, față de *Isky*. (subl. n., p. 25)

Din ce în ce mai intrigat, cititorul află că de fapt Shakil va avea un socru președinte al țării și că, la un moment dat, este prieten de petreceri cu un anume Iskander, posesor al unor atribute dintre cele mai contradictorii, prezentate ca presupuziții: playboy milionar, gânditor radical, prim-ministru și, în fine, cadavru făcător de minuni. Cum poate cineva să cumuleze simultan astfel de calități, naratorul nu explică.

În fine, la începutul capitolului al IV-lea, după ce primele trei fuseseră dedicate exclusiv personajului Omar Khayyam Shakil, se afirmă:

Acesta este un roman despre Sufiya Zinobia, fiica mai mare a generalului Raza Hyder și a soției sale Bilquis, despre ceea ce s-a petrecut între tatăl ei și președintele Iskander Harappa, fost prim-ministru, actualmente defunct, și despre surprinzătoarea ei căsătorie cu un oarecare Khayyam Shakil, medic, grăsan și, un timp, întim al aceluiași Isky Harappa, al cărui gât avea puterea miraculoasă de a rămâne nevătămat chiar și de funia călăului, (p. 71)

Naratorul contrazice ipotezele interpretative pe care lectorul era îndreptățit să și le facă relativ la protagonistul romanului - Omar Shakil decade din rangul de erou principal la cel al unui personaj oarecare „medic, grăsan” etc. apoi prezintă un nou rezumat anticipativ, reorientând scenariul. Acest mod de a prezenta informația este caracteristic pentru Salman Rushdie. Discursul nu are niciun fel de linearitate, de progresie; deznodământul este prezentat încă de la început. Însă strategia stimulează curiozitatea lectorului, care este invitat să reconstituie, din informațiile aparent haotice, înlănțuirea evenimentelor. Sigur, nu se poate vorbi de un lanț causal în adevăratul sens al cuvântului, ca în romanul realist, însă ordinea temporală, o posibilă legătură între fapte pot fi deduse. Incertitudinea și lipsa de determinare a enunțului se transferă asupra evenimentelor, care se organizează în final drept o descriere deloc măgulitoare a vieții social-politice pachistaneze, guvernată de hazard și de decizii arbitrare, îmbinând intoleranța religioasă cu abuzurile cele mai grave. Unele personaje, care promiteau a deveni principale rămân marginale, eroi prezentați în treacăt capătă statut de protagoniști. Acestui misterios Iskander i se acordă un spațiu important; transformarea lui dintr-un playboy în omul politic legendar, deși rămâne ocultă ca motivație și ca

realizare potențială, cel puțin dezambiguiască aserțiunile inițiale ale naratorului. Până la 40 de ani, Iskander Harappa, numit și „Isky”, este reputat exclusiv prin frivolitatea sa scandaloasă, și doar averea uriașă și numele aristocrat îl salvează de la oprobiul public într-o societate atât de tradițională; de la această vârstă, după toate aparențele exasperat de ascensiunea politică a vărului său, Micul Mir, sau ale caraghiosului său cumnat, Raza Hyder, se hotărăște să adopte o viață austeră și să intre în politică. Charisma sa este atât de mare, încât partidul său câștigă alegerile democratice, iar el este ales președinte al țării. Cum se produce această metamorfoză? În lipsa unei explicații mai bune, naratorul ne citează spusele fiicei lui Harappa, Arjumand, care afirmă că presimțise întotdeauna în spatele destrăbălăturii ei tată un mare caracter. Modul ingenuu în care se prezintă vocația politică tardivă și inexplicabilă a legendarului Iskander Harappa contrazice ironic canonul biografiilor oficiale ale personalităților, în care eroul încă din copilărie presimte fiorul menirii sale istorice. Harappa este trădat chiar de oamenii săi de încredere, este condamnat la moarte prin spânzurare, deși neoficial moare împușcat. Resurecția sa, pe care o acuză atât mentalitatea populară, incapabilă să admită sfârșitul tragic și banal al unui veritabil erou exemplar, cât și, într-un mod mult mai concret și mai agasant, Raza Hyder, direct responsabil, se pare, de moartea acestuia, îl transformă într-un personaj de legendă. Astfel se explică afirmația inițială a naratorului privind gâtul lui Iskander, care „avea puterea miraculoasă de a rămâne nevătămat chiar și de funia călăului.” Acea enumerare de calități pare illogică, pentru că se prezintă simultan atribute dezvoltate de cineva de-a lungul întregii sale existențe, înainte ca împrejurările care le generează să fie efectiv aduse la cunoștința cititorului. Ca și în romanele lui Agopian sau Márquez, prolepsele sunt disimulate în presupuziții pentru a induce receptorului ideea teritoriului comun de discurs, a referinței extraficționale a enunțului, și a conferi, astfel, autoritate viziunii insoli(ta)te a naratorului.

2.5.2. În textul postmodern, multiplicarea ipostazelor discursului predictiv este în legătură și cu nota obiectivă, factuală, a expunerii. Prolepsele maschează ficționalitatea enunțului. Atunci când

naratorul pretinde că nu imaginează nimic, el nu mai este interesat de structurarea informației potrivit efectelor de gradăție epică, ci de istoricitatea acestora, de caracterul lor documentar.

Indiferența pentru desfășurarea dramatică a narațiunii din *Cartea Milionarului*, caționată de aspectul obiectiv-descriptiv, absența unui nucleu epic unic și necesitatea de a relaționa episoadele între ele facilitează introducerea prolepselor:

De înțeles de ce insula fluviului care udă *Dicomesia* a fost dăruită de dicomesieni cailor.

Dar dicomesienii au lăsat prea mult în seama insulei soarta cailor. Și când lucrurile au început să meargă rău, în loc să-și recunoască partea lor de vină, au dat întreaga vină pe insulă. /.../ *Lucrul ăsta a fost împins prea departe, dacă într-o zi caii din insulă s-au unit cu Constantin Pierdutul I-iul, pe când acesta era foarte tânăr, și i-au atacat pe dicomesieni. Dar până la această poveste, încă puțin despre felul aparte al cailor dicomesieni. (în italic în orig., subl. n., p. 74)*

Caracterul monografic al scrierii impune sistematizarea diacronică a informației furnizate despre fiecare subiect al relatării; când două motive narative se intersectează spațio-temporal, semnificația este recuperată și recontextualizată. Convergența detaliilor asigură coeziunea discursului, dar și a referentului. Spațiul geografic fictiv se conturează astfel drept un perimetru închis, circular, labirintic, în care destinele oamenilor și ale locurilor se contopesc, într-o matrice etnografică. Fiecare obiect trimite la altul, printr-o rețea invizibilă de condiționări reciproce. Vorbind despre *Bodega Armeanului*, în capitolul al treilea, și încercând să reconstituie istoricul acestui *topos* al Metopolisului, Milionarul, nu poate evita trecerea la un discurs predictiv:

Dumnezeu știe de ce îi zice așa: *Bodega Armeanului*. Ar fi existat un Armean în *Metopolis*, proprietarul unui bac și a două pontoane la cotul fluviului [...]. Cu mici întreruperi, *Bodega* a fost stăpânită numai de femei. Printre ele, și o fată nelegitimă a Generalului Marosin, făcută cu o străină, *Fibula Serafis*. Fibula a avut cândva în *Metopolis* o aurărie, un fel de turnătorie de podoabe și nimicuri femeiești din monezi vechi și obiecte găsite sau sustrate de pe drumurile *Cetății de Lână* [...].

Fără îndoială, toate acestea ar fi lipsite de importanță și de orice fel de legătură cu mine, care mă numesc *Milionarul*, cu *Generalul Marosin*, cu *Generalul Glad* și cu ceilalți, dacă n-aș spune că *Bodega* avea să devină mult mai târziu proprietatea unei alte femei, /.../ *anume „sora mea” Iapa-Roșie, care, la drept vorbind, am zis, nu-mi*

e soră. Ea a devenit proprietara bodegii, mult timp după ce s-a desfiat de generalul Glad și când șopronul primei fabrici de lumânări de seu de lângă casa parohială nu mai era știut de nimeni și se ștersese orice urmă a acestui brav început. (în italic în orig., subl. n., p. 28-29)

Logica argumentativă a acestui discurs nu este dictată de necesitatea unei progresii epice, ci de gradul de relevanță pe care o dobândește informația într-un moment al enunțării. Legitimitate astfel chiar de structura narațiunii, predicțiile sunt disimulate în presupuziții, instaurând ideea unei referințe comune narator-naratar/cititor.

[...] Peste ani de zile Iapa-Roșie avea săi afle din altă parte, asta după ce Fibula a sărăcit, s-a ruinat și a început să îmbătrânească bine de tot, casa a devenit a generalului, așa cum tot în proprietatea generalului a trecut și aurăria, Fibula și Guldena mutându-se, bătrâne și neputincioase, în casa pălărierului de dincolo de Liziera Gutuilor.) (subl. n., p. 101)

2.5.3. în *Numele trandafirului*, anticipările pe care le face naratorul Adso din Melk, au funcția de a masca efectele de ficționalizare, pentru a conferi discursului tonul retrospectiv al cronicii (vezi și *Nostalgia*):

Nu aveam altceva de făcut, și mai ales muream de curiozitate să văd ce se întâmpla în sala capitulară. De aceea m-am hotărât să mă întorc să iau înseamnări. Poate că am făcut rău, ar fi trebuit să mai rămân încă de pază, și am fi înlăturat atâtea alte nenorociri. Dar asta o știu acum, n-o știam atunci. (*Numele trandafirului*, p. 334)

Ne-am întors la capitul. Am fi făcut bine să ne ducem la chilia lui Bencio, pentru că, așa cum am aflat, tânărul nostru prieten nu avea deloc prea multă stimă pentru Guglielmo și nu se gândise că acesta avea să se întoarcă așa de repede în laborator; așa că, socotind că n-o să fie căutat în partea aceea, se dusese să-și ascundă cartea tocmai în chilia lui.

Dar despre asta voi vorbi mai târziu. (*Numele trandafirului*, p. 367-368)

Până la catastrofă nu-mi mai amintesc decât o singură scenă, când, în vacanța de primăvară, ne-am mai văzut o dată. (*Nostalgia*, p. 145)

Aceeași indiferență pentru efectele literare este mimată de naratorul defunct din romanul lui Agopian, *Tache de catifea*, care expune de la început cauzele și împrejurările morții sale, astfel încât unicul scop al scrierii este de tip factual, autobiografic. Însă consecvența cu care Ștefan Agopian recurge la prolepsă, transformă

acest procedeu într-un principiu de organizare narativă. În *Sara*, nu se spune mai nimic despre trecutul personajelor, în schimb viitorul lor, punctul limită al acestui destin - moartea - privit retrospectiv de cronicarul-istoric-narator, este fixat cu o precizie scrupuloasă. Nu este vorba de o atitudine parodică, ci de o viziune asupra vieții pentru care punctul de exitus nu este decât o ipostază. Viața și moartea, visul și veghea sunt spații transgresive, mutabile; naratorul privește dincolo de ele, fără a le distinge, așa cum nu distinge între ficțiune și realitate. Circumstanțele morții sunt amintite cu aceeași naturalețe ca oricare alt eveniment banal, fără dramatism și fără oroare.

Ioan Sachs, nobil de Harteneck, comite al națiunii, doctor în teologie la Tttbingen, ginerele judei regal Haupt, el însuși jude regal al orașului Sibiu, se trânti neglijent pe scaunul ce i se oferise. Avea 39 de ani și din anul 1698 era cel mai important personaj al națiunii, părea că știe asta, dar nu părea să știe că nu va fi multă vreme așa, că va fi arestat în seara zilei de 14 octombrie și decapitat la 5 decembrie 1703, orele 2 și 1/2 după-amiaza, (*Sara*, p. 34)

Ce va fi după aceea el nu știe și nici nu-și poate închipui. Timpul ce i-a fost hărăzit și în care e viu și vorbește nu ajunge până acolo, dincolo de întâmplările toamnei și începutul iernii acestui an, anul care ne va urma, anul 1704, este un an gol și tăcut și morții care vor popula viitorul nu-i spun nimic. (*Sara*, p. 40)

Baronul Casimir Spurck s-a spânzurat a doua zi după aceste cuvinte spuse și ascultate și Tobit l-a văzut atârând de frânghia subțire care îi intrase adânc în beregată [...].

Ezitănd, Casimir Spurck se desprinsese de aceste gânduri viitoare, de tot ce avea să se întâmple în iarna acestui an, anul curgător 1704. (*Sara*, p. 67)

Naturalizarea morții, tratarea pe poziții de egalitate a visului și a percepției senzoriale, a dimensiunii fizice și a celei metafizice sunt unele dintre cele mai frapante moduri de insolitare a realității. Realismul magic din romanele lui Agopian se bazează în bună măsură pe specularea acestui tip de fantastic. Îl numim supranatural potrivit modelului raționalist de interpretare a realității, însă, așa cum am discutat, potrivit altor sisteme conceptuale, cel mitic-religios sau cel gnostic, acesta este un model ontologic apropiat, perfect credibil, ba chiar singurul posibil. Incomprehensibilitatea categoriilor raționale de ordonare a realului dezvăluie, fără niciun dubiu, o atitudine savant ironică împotriva epistemei dominante, atât de subtil transpusă în structuri textuale, printre care cele anticipative au o pondere

semnificativă, încât majoritatea comentatorilor nici măcar nu o sesizează.

2.5.4, Contextul de enunțare istoriografie, fixat încă de la debut, îi impune naratorului din romanul *Parfumul*, de Patrick Suskind, o prezentare retrospectivă cât mai obiectivă și mai detaliată a informațiilor. În consecință, prolepsele se constituie într-un rezumat succint al vieții personajelor care, de la un moment dat, nu mai au un rol determinant în povestire. Sfârșitul lor invariabil tragic, consemnat neutru, insinuează posibila influență funestă a lui Grenouille asupra destinului oricărei ființe cu care intră în contact, începând chiar cu propria-i mamă.

Și pentru că [mama lui Grenouille] mărturisește, recunoscând fără înconjur că precis ar fi lăsat jigania să crape, cum de altfel făcuse cu încă patru, i se face proces, e condamnată pentru multiplă pruncucidere și, la câteva săptămâni după aceea, în Place de Greve, i se taie capul. (p. 9).

Madame Gaillard, mama adoptivă a lui Grenouille, are parte exact de sfârșitul de care se teme și a cărui perspectivă îngrozitoare o face prevăzătoare și avară: să nu moară în public, într-un azil, printre alte sute de străini, adică „să nu crape la Hotel-Dieu, ca bărbatu-său.” (p. 25). După ce Madame Gaillard se descotorosește de micul Grenouille, dându-l ucenic la un tăbăcar (deși știe că aici copilul nu are nicio șansă de supraviețuire), naratorul se simte obligat să ne prezinte cum se realizează, peste ani, idealul ei funerar:

Cum în acest punct al povestirii o vom părăsi pe Madame Gaillard, spre a n-o mai reîntâlni, nici măcar mai târziu, să-i zăgrăvim în câteva fraze sfârșitul. Madame, deși lăuntric moartă încă din copilărie, a ajuns spre nefericirea ei foarte, foarte bătrână. [...] Și în fine, abia acum, cu zece, cu douăzeci de ani mai târziu, veni și moartea sub înfățișarea de lungă durată a unei gălci care o înșfacă pe Madame de gătlej și-i luă întâi pofta de mâncare, apoi glasul, încât nu mai avu cum să se împotrivească prin niciun cuvânt când fu dusă la Hôtel-Dieu. Acolo fu transportată în aceeași sală cu sute de muribunzi în care-și dăduse și bărbatul ei duhul, înghesuită într-un pat comun cu alte de tot străine femei, încât zăceau corp lângă corp, și lăsată să moară public vreme de trei săptămâni. [...] Toate acestea s-au petrecut în 1799. Din fericire, Madame nu bănuia nicidecum ce soartă o așteaptă în acea zi din anul 1747 când porni către casă, părăsindu-l pe Grenouille și povestea noastră. Altminteri și-ar fi

pierdut, pesemne, încrederea în dreptate și deci în singurul țel pe care-l putea pricepe ea vieții, (p. 37-38)

Maestrul tăbăcar Grimal i-l cedează pe neprețuitul său ucenic parfumierului Baldini, pentru o sumă enormă; este atât de bucuros de nesperata afacere, încât se îmbată și, în drum spre casă, confundând, străzile, nimerește drept în Sena, unde se „prăpădește pe loc” (p. 108). La fel se întâmplă cu parfumierul Baldini, care se iluzionează să vadă în averea și gloria câștigate cu ajutorul lui Grenouille rezultatul propriului său geniu și chiar al justiției divine. Îndată ce scapă, fără regrete, dar cu uriașe beneficii, de calfa sa atât de supranatural înzestrată și poate să se legene liniștit în visurile sale de glorie și avere, „un mic, dar catastrofal accident” îi curmă viața.

Cu asemenea dulce gând în capul său prost și bătrân, culcat, cu ușurare, chiar pe perna sub care se simțea plăcuta duritate a micului registru cu formule, cu asemenea dulce gând adormi *maitre* Baldini, pentru a nu se mai deștepta nicicând". [...] Pont au Change se prăbuși, fără o cauză evidentă, în partea apuseană, rupându-se între al treilea și al patrulea stâlp de susținere. Două case căzură atât de brusc și total în râu, încât niciunul dintre locuitori nu mai putu fi salvat. Din fericire nu era vorba decât de două persoane, Giuseppe Baldini și Teresa, soția sa. [...] N-au fost găsite nici cadavrele, nici dulapul cu bani, nici micul registru cu șase sute de formule. De pe urma lui Giuseppe Baldini, cel mai mare meșter de parfumuri al Europei, nu rămase decât un iz amestecat de mosc, scortişoară, oțet, levănțică și o mie de alte materii miresmatice care plutiră mai multe săptămâni peste Sena, din Paris până în Le Havre, (p. 137-138)

Dacă, la nivel local, contrastul dintre aspirațiile personajelor și realitate pare a releva exclusiv o ironie situațională, „o ironie a sorții”, la nivel discursiv global nu trebuie pierdut din vedere efectul izotopic pe care îl instituie generalizarea prolepselor. Aparent, naratorul nu face decât să consemneze cu obiectivitate faptele istorice. Însă recurența unor atare situații ironice, penalizându-i pe cei care abuzează de Grenouille, pentru ca ulterior să-l abandoneze fără regrete, conturează ideea unei justiții imanente, a unui spirit protector care îl însoțește. Acțiunea punitivă este justă, deoarece personajelor sancționate li se conturează un profil cert imoral, în ciuda abținerii naratorului de la judecăți explicite. Încet, dar sigur, micuțul și insignifiantul Grenouille capătă pentru cititor grandoarea unui

personaj tragic. Vizionarismul și dezinteresul său material par a fi dictate de o condiție predeterminată, un *fatum*, care orientează inconștient opțiunile protagonistului. Cititorul ajunge pe nesimțite să simpatizeze cu el, și această simpatie este încurajată de protecția pe care chiar zeii par să i-o ofere, permițându-i să supraviețuiască în situații aproape imposibile și pedepsindu-i pe cei care profită de el. Or, pe de altă parte, individul nu are nimic omenesc în el, începând cu lipsa mirosului, până la cea a sentimentelor profund umane, între care dorința de putere este atât de caracteristică. Ceilalți îl exploatează fără doar și poate, dar acuză apropierea de el cu o aprehensiune cu atât mai mare, cu cât personajul afectează o modestie soră bună cu imbecilitatea. Însă adevăratul câștigător este numai Grenouille, care reușește pas cu pas să-și pună proiectul în practică, pentru ca apoi să scape de toți cei care ar putea fi martorii acestei ascensii. Deși naratorul își avertizează cititorii la început că eroul său nu este decât un monstru genial, printre mulți alții consemnați de istorie, pe parcursul narațiunii, seriozitatea cu care redă viziunea lui internă, îi explică motivațiile, relativizează poziția sa etică.

Apropriindu-și percepția in-umană a lui Grenouille, încercând să înțeleagă logica insolită a raționamentelor sale olfactive, receptorul nu mai întrevede latura monstruoasă, criminală și profund malefică a personajului. Protecția supranaturală de care se bucură se definește din ce în ce mai precis drept una demonică.

Prolepsele au un rol precis aici, de a conferi sensului narațiunii o orientare spre supranatural, spre fantasticul gotic, adică, în termeni postmoderni, de a avansa categoria realismului magic. Textul codifică două izotopii alternative: prin structurile discursive, se prezintă personajul istoric, monstruos, asasin; prin cele narative, care presupun o competență intertextuală, eroul faustic, alchimistul posedat, mântat de propriul său hybris.

Ceea ce am vrut să evidențiem este că într-un text ironic savant ironia globală nu este o sumă de semnificații ironice contextuale. Semnalele foarte evidente ale ironiei sunt adesea utilizate strategic pentru a masca multiplele scenarii, suprapuse palimpsestic, pe care structurile textuale le generează.

După cum am văzut, prolepsele au un rol structural distinct, în funcție de retorica fiecărui text în parte. Însă multiplicarea ipostazelor anticipative, pe care o narațiune fie naturală, fie ficțională în general o recuză, trebuie să semnaleze cititorului o intenție discursivă nouă, dincolo de aceea pur reprezentatională.

2.6. Peritextul. În cele ce urmează, vom desemna drept peritext¹⁴¹ exclusiv elementele care apar de regulă pe coperta și pe pagina titlu a unei cărți, și anume titlul, subtitlul, eventual supratitlul și indicația generică, și vom analiza modul specific de funcționare pe care îl capătă în postmodernism. Am lăsat la finalul secțiunii acest capitol, deoarece peritextul are un statut distinct față de celelalte componente paratextuale pe care le-am luat în discuție. Dacă prefața, postfața, notele sunt susceptibile de a fi ficționalizate (așa cum se întâmplă în cele mai multe cazuri), peritextul se situează într-o zonă de comunicare unde emițătorul și destinatarul sunt instanțe reale. Orice indicație plasată pe pagina titlu este interpretată de receptor ca un act asertiv - numele de pe copertă este chiar al autorului sau directiv - de pildă, indicația generică „roman” invită destinatarul să considere textul ca atare, chiar dacă el are aparența unui jurnal, a unui corpus epistolar etc. Importanța acestor mărci paratextuale este așadar decisivă în procesul de receptare a operei, deoarece, prin tradiție, sunt investite cu autoritate, consecință a funcției lor, sociologic determinate, de impunere a noului text în fața unui public. Să adăugăm că ele sunt condiționate de considerente extraliterare: publicitare sau comerciale, lucru care le augmentează forța ilocuționară specifică. Genette (1987: 17) a observat cu justete că discursul paratextual este mai coercitiv decât s-ar putea crede, un domeniu în care autorul poate inova într-o mică măsură, afirmație cu atât mai valabilă în cazul peritextului. În respectiva zonă de interacțiune directă între autor-editor-public, orice informație asupra textului are un impact major. Scriitorul postmodern, elaborându-și

¹⁴¹ Vezi Genette (1987: 10-11). Paratextul cuprinde *peritextul* - elementele care sunt plasate în imediata vecinătate a textului (titlu, intertitlu, prefață, postfață, avertisment, note etc.) și *epitextul* - orice mesaj referitor la text, dar care nu este integrat în același volum cu acesta (interviuri, corespondență, jurnal intim etc).

conștient strategiile, are permanent în vedere stereotipiile de lectură ale cititorului, și, ca urmare, nu poate ignora atitudinea sa deferentă față de paratext. Abaterea deliberată de la normele de funcționare instituționalizate ale acestuia este un mijloc prin care autorul își semnaleză intențiile ironice.

2.6.1. Discutând funcția titlului, teoreticienii au evidențiat trei aspecte: identificarea operei; desemnarea conținutului acesteia; punerea în valoare a operei.¹⁴² În ce privește subversiunea titlului, Jean Ricardou (1988: 175) distinge două tipuri de fenomene textuale: cel expresiv - care întărește enunțul direct, unitatea semantică a textului - și cel ironic - care provoacă o creștere a diversității semantice a acestuia. Dacă ideologia dominantă, de tip academic, privilegiază literalitatea expresivă, se poate observa, în schimb, predilecția postmodernismului pentru cea de-a doua direcție. Titlul nu mai este un sinonim, o prelungire metonimică sau o sinteză a textului, ci un mijloc de a-i oculta sensul.

Din perspectiva unei prime receptări, textul intitulat *Breviarul*, de Mircea Horia Simionescu, este legat de o estetică a indeterminării. În primul rând, nimic nu anunță cititorului apartenența arhitextuală a scrierii, care este greu de introdus într-o serie generică: roman, confesiuni, autobiografie, eseu, antologie de texte apocrife. Subtitlul dintre paranteze, *Historia calamitatum*, în loc să dezambiguizeze titulatura, derutează în plus cititorul, tentat să atribuie cărții un statut extraliterar (chiar și pe receptorul avizat, care sesizează trimiterea intertextuală la lucrarea autobiografică omonimă a lui Pierre Abelard). Sensurile lexicale ale titlului vin, de altfel, în sprijinul acestei deducții: breviar 1. Lucrare în care sunt expuse sumar noțiuni, date etc. dintr-un anumit domeniu. 2. Carte care cuprinde slujbele și rugăciunile pe care preoții și călugării catolici trebuie să le facă sau să le rostească la anumite ore din zi (DEX, 1996). Gradul de ambiguizare crește, pe de o parte, prin furnizarea unui set de informații redundante care se exclud reciproc (polisemantismul titlului, incongruența semantică dintre titlu și subtitlu, schimbarea codului lingvistic - latina) și, pe de

¹⁴² Charles Grivel, *Production de Vinteret romanesque*, Paris, Mouton, 1973, p. 169-170, apud Genette (1987: 73).

altă parte, prin omiterea indicației domeniului căruia îi aparține scrierea. Dată fiind aparenta dezorganizare semantică a peritextului, cititorul poate suspecta fie o neglijență regretabilă a editorului, fie o încălcare deliberată a maximei calității și a relevanței, autorul ironizându-i astfel așteptările (legitime) înșelate. Pe următoarea pagină, o altă notație de acest tip nu aduce argumente decisive în sprijinul uneia dintre ipoteze: *breviarul (Historia calamitatum)* face parte din ciclul *Ingeniosul bine temperat* și este dedicat fratelui meu Tițyre". Deși unitar din punct de vedere stilistic, fragmentul conține două enunțuri, cu forțe ilocuționare distincte și cu destinatari diferiți: în prima parte, funcția mesajului este de a indica supratitlul, prezentat ca presuposiție (ciclul *Ingeniosul...* este bine cunoscut de cititor), pe când cea de-a doua secvență este de tip expresiv (dedicația). Aceasta din urmă vehiculează din nou un conținut ambiguu, numele propriu Tițyre, aparent circumscris lumii reale, prin precizarea *fratelui meu*, fiind, de fapt, (și) o trimitere ironică intertextuală la eroul romanului pe care îl scrie naratorul din *Paludes* de Andre Gide¹⁴³. Victimă a ironiei auctoriale este cititorul, obligat să constate, la capătul itinerariului său peritextual, că informația, oricât de mult s-ar multiplica instanțele sale, îi este refuzată.

Interesant de observat este modul non-canonic de dispunere a informației peritextuale față de ordinea tradițională, adică supratitlu + titlu + subtitlu + indicația generică; în cazul nostru, dispunerea deviantă: titlu (*Breviarul*) + subtitlu (*Historia calamitatum*) + 0 (indicația generică) + supratitlu (*Ingeniosul bine temperat*) arată în plus caracterul radical al retoricii propuse de Mircea Horia Simionescu. Trebuie subliniat că acesta este un sector în care se inovează foarte puțin, autorul fiind constrâns de exigențe nu numai de ordin tehnic, ci și comercial. Scriitorii avangardei, de pildă, oricât de departe au dus experimentul literar, nu au exploatat deloc acest gen de resurse (cf. Genette 1987: 63). În exemplul nostru, numai lectura textului confirmă relevanța titlului, cartea propunând, în viziunea

Este vorba de primul metaroman consemnat ca atare de istoria literară. Legat de acest roman, Alb&ds (1968: 139) notează: «Dar în 1897, când Gide publică *Paludes*, are loc, în ciuda vânzării dificile a cărții, un eveniment literar: pentru prima oară un scriitor aduce în scenă scriitorul care „scrie romanul”. Și cu ce ironie!»

grotescă a unor alienați mintal, o istorie a calamităților universale. Subtitlul are așadar un rol tematic, dar nu și rematic¹⁴⁴ (el nu indică genul literar, ci pe cel extraliterar) și în această falsă erudiție constă natura dublă, parodică a **Breviarului**. Prin ambiguitatea generică a peritextului, autorul ironizează deopotrivă cititorul instruit, atras de genurile „serioase” (tratat, monografie, eseu), dar și cititorul comun, aflat în căutarea unor surse de instruire autorizate. De altfel, într-o notă (notele au în această carte un rol structural, ocupând aproape jumătate din economia lucrării și concurând textul propriu-zis), autorul, prin intermediul unui presupus recenzent, comentează natura specioasă a indicațiilor peritextuale ale cărții, atribuindu-le (auto)ironic o funcție de seducție a cititorului cu orice preț, în detrimentul aderenței lor la text și al definirii categoriale a acestuia.¹⁴⁵

2.6.2. Titlul *O sută de ani de zile la porțile Orientului* face posibile două niveluri de lectură: primul se adresează cititorului naiv și actualizează sensul literal al enunțurilor, cel de-al doilea este

¹⁴⁴ Genette (1987: 74-75) stabilește distincția între titluri *tematice* - care se referă la conținutul tematic al textului - și titluri *rematice* - a căror referință este textul însuși privit ca operă și ca obiect.

¹⁴⁵ „S-ar putea ca titlul general, subtitlul, împărțirea lucrării în cărți și capitole (amintind tratatele uscate ale scriitorilor greci și latini, ca și cărțile celor care, ceva mai târziu, i-au imitat), precum și notele copioase și precizările ocazionale [...] să-i îndemne pe cititori să creadă că au de-a face cu un op de strictă specialitate, scris de un doctor manipulând o știință precisă, una dintre acele științe hotărâte să ne lumineze și să ne ferească de erorile traiului aglomerat și de maladiile unei alimentații neraționale. Din nefericire pentru cei preocupați să-și amelioreze condiția și să înceapă neîntârziat tratamente salutare, cartea de față e inoperantă, de o inutilitate desăvârșită. Plin de prejudecăți, de ticuri clasice și de spaime baroce, superstițios chiar, autorul și-a închipuit că trăgând pe coperta lui nume de cărți ce au trecut cu bine vâmile timpului [...] va deschide mai ușor uși și ferestre spre cititor {...}; asigurându-se de o bunăvoință de ocazie, el nu s-a mulțumit să împrumute prin parafrază, ci a cutezat să apese până la fiind butonul comenzii și să se servească de pe tava cu bunătați de un întreg titlu, literă cu literă, identic și aidoma celui al ilustrului Pierre Abelard (1079-1142), lucru de neconceput în practica universală; probabil o jenă târzie l-a condus la ideea de a monta titlul furat între paranteze, sub acela de *Breviarul*, uitând că și titlul acesta era luat de pe undeva. *A făcut totul spre a zăpăci coperta, pe cititor și pe bibliotecarii care din nou nu vor ști cum să clasifice lucrarea și în ce raft s-o arunce, pentru că misiunea lor este de-a găsi rubrica și ungherul unde să poată înghesui cartea pentru a-îface discret felut'* (subl. n., p. 256-257).

destinat cititorului model și dirijează spre o receptare intertextuală. La nivel literal, acest titlu este unul tematic, caracter accentuat de indicația generică: „roman istoric foileton”. La nivelul secund, titlul parafrazează celebrul roman al lui Márquez, **Un veac de singurătate**. Prin intertextualizare, cititorul își poate imagina că textul ambiționează să propună o replică autohtonă a atmosferei atemporale și anistorice din romanul sud-american, o cronică relatătă cu tonul sentențios-abstract al mitului. Indicația generică - roman istoric foileton - contrazice imediat aceste presupoziii. Foiletonismul, gen care s-a dezvoltat în secolul al XX-lea, a caracterizat deopotrivă marea literatură de factură realistă - Balzac, Dostoievski, de exemplu, și-au publicat romanele în periodice dar și un gen literar proxim, numit de unii teoreticieni paraliteratură, un fel de producții literare pe gustul marelui public, o literatură de consum, fără valoare estetică. În orice caz, conotația termenului este mai degrabă negativă, dacă ne gândim și la epoca foiletonistă din romanul lui Hesse, **Jocul cu măregele de sticlă**. Conținuturile semantice vehiculate de cele două mărci paratextuale intră în conflict, indicația generică funcționând paradoxal drept un indicator depreciativ al textului. Seducția instaurată de titlul simbolic și metaforic este anulată prin circumscrierea fie la un gen revolut, fie la unul minor. Această atitudine ambivalentă (valorizare/depreciere), exprimată de mărcile peritextuale, transpune la nivelul comunicării literare un mecanism antifrastric de funcționare a (auto)ironiei.

2.6.3. Același principiu structural, de antagonism asumat între titlu și indicația generică, este utilizat de autorii romanului **Femeia în roșu**. Titlul este evident tematic, dar maniera în care parafrazează titulatura binecunoscutului roman **Femeia în alb** de W. Collins adaugă o valoare conotativă suplimentară, referitoare la aspectul literal¹⁴⁶ al textului. Determinarea categorială pe care o impune intuitiv cititorului/publicului o atare denotație este aceea a literaturii de consum în variantele sale - roman de dragoste, senzațional, polițist

¹⁴⁶ Ricardou (1988) înțelege prin *dimensiunea literală* a textului aspectele privind funcționarea textuală (procedee, mijloace de construcție etc.), iar prin cea *referențială* aspectele legate de lumea descrisă în text.

etc. Indicația generică - roman retro (versiune) - suspendă presupuziția lectorului, pentru că precizarea în sine nu are referință terminologică. Mai precis, cititorul avizat știe că atributul *retro* aplicat romanului este nespecific. Or, funcția indicației generice este de a clarifica statutul rematic al operei, apartenența acesteia la o clasă de texte recunoscută ca atare. Invocarea unui gen fictiv sau în orice caz neoficializat suspendă funcția informativă a acestei mărci peritextuale și trădează intenția ironică. Discreditarea statutului informativ continuă prin calificarea textului drept versiune, informație care pune la îndoială valabilitatea estetică a textului propus. Un text literar modern nu poate circula în mai multe versiuni, mai ales un roman, gen comercial prin excelență.¹⁴⁷ Observăm, în acest caz, aceeași raportare conflictuală dintre titlu și indicația sa generică: primul este ales astfel încât să fie ușor de așezat într-o paradigmă pentru cititor (valorizare), cea de-a doua are rolul de a-i infirma presupuzițiile abia formulate asupra textului (subminare). Receptarea unui astfel de mesaj contradictoriu nu poate fi decât ironică pentru un cititor model, dar este posibilă și - lectura unui cititor naiv, care, dat fiind caracterul oficial, normativ al indicației generice, își poate imagina că există un roman retro sau unul foileton (astăzi!) și chiar că, de ce nu, romanele circulă în versiuni.

2.6.4. O altă modalitate de subminare a funcției peritextului se produce prin indicația generică atipică. Mai precis, statutul arhitextual atribuit de autor/editor textului contrazice percepția generică a cititorului. Cartea *Nostalgia*¹⁴⁸ de Mircea Cărtărescu are indicația generică de roman, deși se prezintă, formal, drept o culegere de nuvele, iar un volum de proze scurte al lui Bedros Horasangian, *Misteriosul om în negru sau ora melomanului*, are indicația generică - roman în *foarte multe* părți (subl. n.). În ultimul exemplu, intenția

¹⁴⁷ Interesant de observat este că, la ediția a doua a romanului, apărută la Editura Allfa, 1997, autorii au omis această indicație generică atipică, cel mai probabil din considerente comerciale. Se observă așadar cât de coercitiv este în fond domeniul peritextual, autorii fiind nevoiți să renunțe parțial la jocul ironic de factură elitistă.

Prima ediție, cenzurată, a cărții (București, Ed. Cartea Românească, 1989), intitulată *Visul*, este însoțită de indicația generică *nuvele*.

ironică/ludică este evidentă, parodiindu-se tipul de indicație care apare în romanele lui Dostoievski, de pildă (*Crimă și pedeapsă* - roman în șase părți cu epilog - sau *Demonii* - roman în trei părți). Valoarea ilocutivă a acestei mărci nu mai este descriptivă (textul care urmează este un roman), ci prescriptivă sau directivă (vă invit să citiți acest text drept un roman). În aceeași categorie includem textul lui Radu Petrescu *Sinuciderea din Grădina Botanică* - „Roman urmat de alte scrieri ale naratorului”. Indicația generică (atipică, dat fiind că textul are numai 20 de pagini) este urmată o notă mai degrabă editorială (în genul celor care anunță operele complete, antume și postume ale unui scriitor). Or, așa-numitele scrieri nu sunt altceva decât simple fișe, variante nestilizate, uneori fără nicio legătură între ele sau care instaurează o versiune contradictorie cu textul „romanului”, așadar mai mult paratexte, decât fragmente autonome. În acest caz, ironia vizează însăși convenția editorială, care tinde să supraliciteze importanța efectivă a textelor, pentru a le face eventual mai vandabile. Pe de altă parte, numirea autorului drept „narator” reprezintă o ironică readucere în discuție a unei confuzii terminologice care ține de naratologie; dacă, în mod greșit, în interpretarea literară, autorul (real) este confundat cu naratorul (o instanță formală căreia i se atribuie textul), aici, dimpotrivă, editorul substituie o entitate fictivă unui personaj circumscris lumii reale. Confuzia, sub aparența de ingenuitate, nu face decât să instaureze încălcarea planurilor ontologice (diegetic, respectiv extradiegetic), funcționând ca o metalepsă și anunțând, încă de la debut, caracterul ironic, transgresiv al textului.

Printre alte strategii de ambiguitate a statutului generic al textului se pot aminti selectarea indicației generice din alte serii artistice decât cea literară - romanul *Fototeca* de Adriana Bittel este caracterizat drept „temă cu variațiuni” - sau metaforizarea referinței generice, ca în romanul lui Mircea Nedelciu *Zmeura de câmpie* „roman împotriva memoriei”.

Din analizele efectuate, se constată că, în postmodernism, relația dintre text și mărcile peritextuale susceptibile să influențeze cel mai mult o primă evaluare a receptorului (titlu, subtitlu, indicația generică) nu mai este una de condiționare reciprocă.

Aceste elemente care, în mod tradițional, funcționează solidar, în scopul clarificării și întăririi unității semantice și expresive a mesajului, sunt selectate, dimpotrivă, în sensul diversificării conflictuale a interpretărilor. Prin raportarea lor polemică la statutul normativ și prin tendința de a ignora constrângerile extraliterare¹⁴⁹, mărcile peritextuale nu mai sunt creditabile sub raportul informației, având o funcționalitate esențialmente estetică, aceea de a semnala dimensiunea ironică a textului postmodern.

Recapitulând, principalele strategii de ambiguizare a mesajului identificate la nivel peritextual sunt:

1. Titlul non-referențial/
2. Trimiterea intertextuală (aluzivă sau explicită)
3. Dedicția apocrife
4. Raportul contrastiv semantic dintre titlu-subtitlu-indicație generică
5. Dispunerea deviantă a elementelor
- 6, Indicația generică nespecifică („roman foileton”, „roman împotriva memoriei”, „roman retro”)
7. Indicația generică atipică în raport cu norma
8. Indicația generică din alte serii artistice
9. Absența semnificativă a indicației generice

Trebuie spus că aceste modalități nu sunt exhaustive și în niciun caz obligatorii, fiecare scriitor având libertatea, nu lipsită de riscuri, de a experimenta formule noi. Exemplele selectate sunt însă suficiente pentru a ilustra principiul general de funcționare a ironiei peritextuale, care constă în producerea divergenței semantice a mesajului.

Să observăm că unele modalități combinate funcționează drept avertismente (2, 6, 7, 8), celelalte fiind mai degrabă procedee ironice, dat fiind că interpretarea lor este posibilă abia după lectura textului, lucru care le anulează calitatea de indicator prealabil (cazul **Breviarul**).

¹⁴⁹ Așa cum am constatat în cazul romanului *Femeia în roșu* sau al romanului *Nostalgia* (vezi supra, notele 147 și 148), scriitorii sunt adesea constrânși să renunțe la jocul ironic de factură pur elitistă, de unde rezultă cât de puternice sunt totuși condiționările sociologice ale domeniului peritextual, mai ales în ce privește indicația generică.

Unii autori împing jocul ironic savant atât de departe, încât nu anunță nici măcar apartenența literară a scrierii (9), pentru ca deruta receptorului să fie totală (**Bibliografia generală, Dicționarul onomastic**).

Distribuția semnalelor ironice la nivelul peritextual este revelatoare mai ales pentru atitudinea autorului față de propriul text: cu cât el face mai transparente, mai clare indicațiile de lectură, cu cât își afirmă mai declarat intențiile, cu atât ironia textului va fi mai emfatică sau, în termenii lui Northrop Frye, mai „naivă”. Faptul că textualității/optzeciștii recurg cel mai frecvent la avertismente de tip peritextual este în sine simptomatic.

CONCLUZII

!• Analiza de față a avut ca obiect evidențierea trăsăturilor specifice ale discursului literar ironic, privit ca macro-act de comunicare între autor și cititor. Optând pentru metoda pragmatică de cercetare a ironiei în discursul românesc, nu am făcut decât să ne situăm în descendența unei tradiții inaugurate de Bahtin (1982). Încă din primele decenii ale secolului trecut, cercetătorul rus atrăgea atenția asupra diferențelor fundamentale care separă discursul poetic de discursul românesc și observa că, pentru roman, analiza stilistică tradițională este complet ineficientă. „Dar tocmai aceste analize concrete și aceste încercări de abordare radicală au dovedit foarte clar că toate categoriile stilisticii tradiționale și însăși concepția despre discursul poetic, artistic, care stă la baza lor, nu sunt aplicabile la discursul românesc. Discursul românesc s-a dovedit a fi piatra de încercare pentru toată gândirea stilistică, dezvăluind îngustimea acestei gândiri și inadecvarea ei pentru toate sferile vieții cuvântului artistic. Toate încercările de analize stilistice concrete ale prozei românești eșuau în descrieri lingvistice ale limbajului romancierului ori se mărgineau să sublinieze anumite elemente stilistice ale romanului, încadrabile (sau care doar par încadrabile) în categoriile generale ale stilisticii,” (Bahtin 1982: 114-115). Caracteristică pentru roman este categoria plurilingvismului, desemnând un ansamblu de discursuri organizate artistic potrivit intenției autorului. Bahtin preconizează, astfel, o analiză bazată pe funcțiile limbajului, pe rolul unei structuri și al unui procedeu în interiorul unui sistem discursiv, deoarece, teoretic, romanul poate să mimeze și să includă în structura sa aproape orice: mărci de oralitate și/sau relatări orale, conversații curente dintre personaje, fragmente de texte poetice sau științifice, narațiuni scrise, factuale, non-ficționale, de tipul scrisorii, al jurnalului, al autobiografiei, al memoriilor, al articolului de presă etc.

O analiză globală a romanului nu se poate realiza altfel decât prin sesizarea concordanței dintre intenție și realizare finală, a gradului de coeziune pe care o au structurile și procedeele, organizate și relaționate în interiorul sistemului operei potrivit unui anumit scop. În acest mod, se poate observa dacă un element are o funcție pur ornamentală sau răspunde unor cerințe de coerență internă, în final, dacă un roman este un produs estetic valabil sau o aglomerare de mijloace retorice, insuficient asimilate și prelucrate de autor. Or, punând accentul pe aspectele dialogice ale enunțării în roman, adică pe intenționalitate și pe receptare, Bahtin anticipează metoda pragmatică actuală (vezi și Ionescu-Ruxăndoiu 1991: 8). Nu am făcut decât să grefăm pe această teorie aparatul conceptual și metodologia modernă a pragmaticei, care permit observarea și descrierea cu precizie a unor fenomene specifice romanului. Ironia este, bineînțeles, unul dintre acestea. S-a subliniat că, prin disocierea funcțională autor-narator, romanul este un vehicul ideal pentru ironie. Cele două tipuri de discurs se suprapun perfect, pentru că ambele presupun enunțarea bivocală, adică existența a doi enunțatori (L - autorul) și (E - naratorul). Reluăm precizarea că teoria polifonică a enunțării ironice, formulată de Oswald Ducrot (1984: 171-233), este direct inspirată de cercetările lui Bahtin, acesta din urmă avansând chiar ipoteza unei relații genetice între roman și discursul ironic (și parodic) (Bahtin 1982: 491-534).

Așadar, metoda pragmatică este nu numai recomandabilă, ci indispensabilă pentru studierea atât a ironiei literare, cât și a romanului. Alegerea noastră nu a decurs din considerente subiective, ci chiar din constrângerile impuse de aceste moduri de discurs structural înrudite: ironic și românesc.

Pe tot parcursul studiului, am încercat să avem o perspectivă comparativă asupra ironiei literare, atât sincronică, cât și diacronică. Nu putem studia un fenomen complex precum ironia și decela un principiu universal al funcționării acesteia în absența unei perspective de ansamblu. Considerăm că pentru a putea descrie cât mai exact un

fenomen local este nevoie să ai o percepție universală asupra acestuia.¹⁵⁰

2. Studiul de față reprezintă un demers esențialmente inductiv. Am ajuns la concluziile teoretice pe care te-am enunțat numai după analiza atentă a textelor și confixmtarea lor. Pentru a proba valabilitatea modelului propus de noi, am luat în calcul și alte exemple, pe care nu le-am mai amintit, pentru a nu încărca inutil demonstrația. Abia după observarea empirică a unor constante ale modului de discurs ironic, am selectat teoriile cele mai adecvate pentru a ne susține conjecturile (evident, în cadrul metodologic general al pragmaticei literare). Argumentația noastră refăce un traiect interpretativ desfășurat în mai multe etape. De aceea nu am rectificat concluziile provizorii avansate la fiecare capitol potrivit afirmațiilor cu caracter rezolutoriu din secțiunea finală. Acestea din urmă le amendează sau chiar le anulează pe cele anterioare, în măsura în care orice demonstrație își corectează pe parcursul desfășurării logice deducțiile precedente. Ni s-a părut mai onest și mai convingător să nu reorientăm analiza în funcție de concluziile finale, ci să prezentăm stadiile progresive ale raționamentului care au dus la impunerea acestora. Reformulările parțiale sau de substanță (mai ales între primele trei și ultimele două capitole) nu indică indecizia demersului nostru interpretativ, ci o continuă modificare de perspectivă adusă odată cu fiecare text nou analizat, o reorganizare graduală a materialul teoretic anterior potrivit observațiilor noastre empirice, concilierea și convertirea acestora într-un nou punct de vedere.

2.1. După parcurgerea materialului bibliografic de specialitate, am încercat să evidențiem în ce măsură textele literare alese,

¹⁵⁰ Vezi G. Călinescu (1990: 85): „Specializarea într-o singură literatură este greșită, fiindcă substanțial nu există mai multe literaturi, ci numai aspecte naționale ale aceluiași spirit cosmic. Istoricul nu trebuie să pornească dinăuntru în afară, ci dinafară înăuntru. În orice caz, conștiința literară bogată dă criticului repede noțiunea exactă a momentului pe care-l studiază și-l ferește să facă descoperiri false. Închiderea într-o literatură ca într-o specializate duce la rezultate rele. [...] Unii vor zice că astfel de cunoștințe și cercetări intră în așa-zisa literatură comparată, considerată și ea ca o specialitate. Însă cum nu e cu puțință să nu fii comparatist când studiezi un fenomen, specializarea rămâne o eroare.

considerate reprezentative, probează sau nu ipotezele teoretice asupra ironiei. Astfel, am putut observa că unele modele erau prea restrictive, pe-când altele erau, dimpotrivă, prea generale. Teoriile retorice, care privesc ironia ca antifrază, au fost din start eliminate, fiind inoperante pentru o structură enunțiativă extinsă cum este romanul și în cadrul analizei discursive pe care am avut-o în vedere. Celelalte, deși la prima vedere par extrem de promițătoare, prin deplasarea obiectului de cercetare din sfera comunicării orale în a celei scrise, se demonstrează mult prea larg formulate. De exemplu, teoriile asupra ironiei ca procedeu citațional - ironia ca mențiune a lui Sperber și Wilson (1978; 1986: 237-254) sau concepția polifonică a ironiei (Ducrot 1984: 171-233) aplicate în cadrul discursiv al romanului, sunt aproape tautologice, pentru că în roman disocierea funcțională autor (L) - narator (E) este o trăsătură structurală. Așa cum s-a subliniat (Booth 1974; 1978), romanul oferă cadrul ideal pentru enunțarea ironică. A evoca teoria lui Sperber și Wilson sau a lui Ducrot în acest context înseamnă a demonstra ceva evident, de domeniul truismelor. Observațiile cercetătorilor amintiți constituie o premisă a discuției, nu un obiect de demonstrație. Constatarea similarității funcționale dintre cele două moduri de discurs nu poate rezolva problema existenței romanelor serioase și a celor ironice. Teoriile care atașează ironiei o componentă definitivă de prefăcătorie, ipocrizie (Grice 1978; Clark și Gerrig 1984), sau cele care asociază ironia cu nerespectarea condiției de sinceritate (Searle 1982: 161-164) sunt iarăși inoperante în acest caz, deoarece, din punct de vedere pragmatic, actele de ficțiune sunt acte ilocuționare pretinse (engl. *pretended*) (cf. Searle 1981: 210-225; Genette 1994: 114-133). Aceste modele sunt admise de noi, drept condiții necesare, dar nu suficiente pentru explicarea ironiei literare. Problema intertextualității și a hipertextualității, de la care am pornit ca premisă teoretică, s-a dovedit, în cazul raportării concrete la texte, iarăși insuficientă, pentru că acestea sunt fenomene de transtextualitate, adică trăsături specifice oricărui text (Genette 1982: 7). Toate textele, serioase, literare sau științifice, prezintă această caracteristică de a se afla într-o permanentă relaționare. Orice enunț se inserează într-un context discursiv anterior cunoscut, se construiește și este interpretat în raport cu acesta. Bahtin

(1982: 134) a afirmat foarte clar acest lucru: «Numai miticul Adam, abordând cu primul cuvânt lumea virgină, care încă nu fusese pusă în chestiune, Adam cel singur putea într-adevăr să evite total această interorientare dialogică în obiect cu un cuvânt „străin”. Cu discursul uman concret-istoric nu se întârziplă așa: el poate să se sustragă de la aceasta numai în mod convențional și doar într-o anumită măsură». Derutantă este oscilația terminologică a cercetătorilor când descriu fenomenul: unii vorbesc despre parodie, alții despre intertextualitate, în sens larg, alții despre dialogism, în sens bahtinian. Taxinomia propusă de Genette este, din acest punct de vedere, mai mult decât salutară. A defini ironia exclusiv ca o practică inter- și hipertextuală înseamnă a descrie însăși funcționarea sistemului literar. Or, cum ironia nu este o marcă universală a literarității, problema diferențierii enunțurilor literare ironice de cele serioase rămâne deschisă. Din perspectiva ironiei literare, teoria lui W. E. Tolhurst potrivit căreia actele de vorbire ironice desfășoară o relaționare pragmatică între trei componente: discursul ironizat, ceea ce este ironizat și receptorul real, R_r, care recunoaște și activează intențiile sistemului de lumi textuale, MT, în și prin procesul de înțelegere inferențială, se apropie de modelul pe care îl propunem prin accentul pus pe procesul cooperativ al decodării ironiei. Recunoașterea ironiei ar consta în sesizarea contrastului dintre aparența și realitatea textuală, a discrepanței dintre sensul enunțului și sensul enunțării. Receptorul identifică semnalele ironice textuale printr-o permanentă raportare a lumilor textuale, MT, la cele ale experienței sale, ME, ce reprezintă simultan mulțimea așteptărilor sale frustrate. Suntem de acord cu această teorie, care, de altfel, transpune în termeni pragmatici teza receptării ironice ca identificare refuzată a lui Jauss (1983: 288-297). Ea nu explică însă nici modul în care se construiește discursul ironic, nici care sunt propriu-zis semnalele textuale ale acestuia. Orice operă de ficțiune poate frustra, prin anumite decizii auctoriale, așteptările cititorului său - de pildă, finalul romanului *Război și pace*, al romanului *Roșu și Negru* sau deznodământul din *Crimă și pedeapsă* - fără ca acest lucru să ne îndreptățească a-i atribui automat valori ironice. Nu contrazicem modelul propus, dar ni se pare formulat în termeni prea generali. Cu fiecare text analizat în parte, având o dominantă specifică și un mod

particular de organizare a nivelurilor discursive și narrative, fiecare favorizând aparent alt model teoretic, devenea pentru noi clară necesitatea aducerii în discuție a unor indici specifici, universali, cu ajutorul cărora să putem preciza în ce condiții enunțarea în roman este serioasă sau ironică la nivel global. Pentru a descrie principiul de funcționare al discursului ironic românesc (postmodern), ne-am propus să găsim un model integrator, care să confirme relevanța teoriilor pragmatice anterioare - de altfel, în ciuda diferențelor, acestea au la un nivel profund puncte comune - și să recupereze simultan achizițiile teoretice din sfera poetică.

Pornind de la aceste ipoteze metodologice, am sesizat o anumită organizare preferențială a enunțului ironic în roman (cap. al IV-lea). Cu alte cuvinte, recurența unor tipare și a unor strategii comunicative, subsumate aceluiași funcții. Cele trei condiții de existență ale discursului ironic, identificate în toate textele, au fost forma incomprehensibilității (sau insolitarea, înstrăinarea percepției), autoritatea instanței de enunțare și instituirea teritoriului comun de discurs între narator și naratar (cititor). Acești trei indicatori, izolați într-o primă fază, ne-au permis o restrângere progresivă a câmpului de investigație: în fond, toți participă la o suprastrategie, care constă în manipularea universului comun de discurs dintre narator și naratar și, prin iluzia referențială a deixisului, între autor și cititor. Textul ironic își multiplică semnalele de solidarizare cu receptorul și augmentează forța de autoritate a enunțului tocmai pentru a crea premisele avansării strategice a unor false presupoziii. Stipulând atitudinea cooperativă a locutorului, puternicul angajament față de valoarea de adevăr a aserțiunilor sale, presupoziiile permit modelarea subversivă a universului de discurs (cf. Ducrot 1991: 97). Văzut în sens larg, teritoriul comun de discurs se referă atât la sistemul de reprezentare a constructului de referință, lumea reală, în toate componentele sale - epistemică, etică și axiologică - cât și la sistemul de norme poetice care guvernează comunicarea literară. Transgresând sistematic aceste reguli, autorul ironic contrazice orizontul de așteptare al cititorului, dar, prin inversarea raportului presupus/asertat, îl obligă să accepte cadrul cognitiv și ideologic pe care îl propune. Receptorul devine „prizonierul” acestui mecanism, pentru că, odată introdusă o

presupoziție, ea devine o informație de fundal în interiorul sistemului discursiv românesc, pe acest cadru fals grefându-se elementele care asigură progresia enunțului. Irișolitatea sistemului de valori și credințe într-un text ironic nu se realizează la nivelul elementelor asertate, susceptibile a fi respinse de receptor, ci la nivelul elementelor presupuse, considerate a fi de domeniul evidenței, non-negociabile. Practic, în acest acord tacit constă efectul ironic savant: percepția străină, atipică, absurdă a naratorului, anumite atitudini, evaluări ale sale sunt atribuite și receptorului, fiind considerate premise ale activității comunicative la care acesta este luat drept partener.

Din punctul nostru de vedere, pentru ca enunțul să fie ironic nu este suficient ca E să enunțe ipoteze care se opun enciclopediei receptorului, recunoscute drept false de acesta, adică să încalce deliberat maxima calității. Un astfel de enunț este doar absurd, inexact, mincinos etc. Însă în momentul în care E avansează o ipoteză nouă, contrastivă, ca și cum ea ar aparține fondului mutual de informații, sau, invers, când prezintă lucrurile general admise ca și cum ar fi necunoscute, abia atunci enunțul devine unul ironic. Naivitatea, prefăcătoria, ipocrizia enunțului ironic constă în disimularea în presupoziții a punctului de vedere. Acesta este, în termeni pragmatici, principiul insolitării percepției în roman (descriș de Șklovski și Bahtin ca procedeu stilistic și naratologic). Ca și Grice, considerăm că ironia (literară) este o formă a implicitului, realizată prin încălcarea evidentă a principiului cooperativ. Însă, cel puțin în literatură, ea nu presupune declanșarea unor inferențe de tipul implicaturii, ci a acelor deducții latente, înscrise în structura lingvistică a enunțului, adică a presupozițiilor pragmatice.

Acest principiu de organizare internă a enunțului ironic, așa cum ne-am străduit să evidențiem, prin citarea unor exemple din literatura străină, este universal, indiferent de configurațiile individuale și particulare sub care se poate manifesta. El constituie structura de adâncime a modului de discurs ironic, expresiile diferite fiind numai actualizările sale potențiale. Tiparul comunicativ ironic, ca orice structură interacțională, presupune o formă abstractă, a cărei concretizare este variabilă în funcție de alegerea unei strategii sau a alteia (cf. Edmondson 1981, apud Ionescu-Ruxăndoiu 1995: 50). De

aceea am emis ipoteza potrivit căreia atât pentru construcția discursului ironic, cât și pentru decodarea sa corectă este nevoie de o competență pragmatică, a uzului (vezi explicațiile din Ionescu-Ruxăndoiu 1991: 11-12). Formele de interacțiune comunicativă au un grad mai mare de generalitate, tinzând să se universalizeze; astfel se explică faptul că discursul ironic poate fi decodat corect de receptori situați la o distanță spațială și temporală apreciabilă față de momentul emiterii. Important este cât de abil manevrează scriitorul strategiile discursive și cât de coerent este în scenariul pe care îl propune. Disimulând informația în presupoziții, autorul își planifică și anticipează reacția destinatarului virtual; acordul acestuia este necondiționat, pentru că nu se obține prin componenta logică sau empirică a enunțului (care poate fi variabilă), ci este prescris, prin mărci lingvistice, în însăși organizarea internă a enunțului.

De aici și aparenta eterogenitate a textelor ironice: vezi ***Bibliografia generală, Tobit, Cartea Milionarului, O sută de ani..., Solstițiu tulburat, Nostalgia și Sinuciderea din Grădina Botanică, Dicționarul onomastic***. La fel putem aduce în discuție romane formal diferite din toate timpurile și epocile estetice: ***Gargantua și Pantagruel, Candide, Călătoriile lui Gulliver, Tristram Shandy, Moli Flanders, Lolita, Călătorie la capătul nopții, Maestrul și Margareta, Numele trandafirului, Parfumul, Rușinea*** etc. Toate își creează, prin diverse strategii comunicative, modalități de subliniere a solidarității cu receptorul și consecutiv multiplică semnalele de credibilitate și seriozitate a vocii narative, pentru a putea avansa sub formă de presupoziții informații neconforme cu enciclopedia cititorului (pentru evidențierea modalităților de implicare a cititorului și relația acestora cu ironia în schițele lui Caragiale, vezi Ionescu-Ruxăndoiu 1991: 95-100).

3. Într-un text ironic, procedeele adoptate sunt polifuncționale, putând fi utilizate pentru a răspunde uneia sau mai multor cerințe de coerență internă.

3.1. Intertextualitatea, considerată de unii cercetători o condiție ***sine qua non*** a ironiei literare, nu este de fapt decât o strategie extrem de eficientă, dar nu obligatorie, care susține sistemul tripartit pe care l-am

evidențiat: de exemplu, ea **asigura** masca de dedublare a enunțului, consolidează simultan autoritatea instanței de enunțare (citarea unei surse de autoritate, savantă sau populară) și avansează ideea universului comun de discurs (vezi **Bibliografia generală, Cartea Milionarului**). Cu exact aceste funcții, intertextualitatea este utilizată în scrieri mult precedente postmodernismului. De exemplu, în **Gargatua și Pantagruel**, operă renescentistă, intersecția codului oral și a celui savant, a citatului popular și a celui cult (real sau fictiv) stă la baza amestecului de realism și fantastic, de exactitate științifică și grotesc propriu formulei rabelaisiene. Autorul, de fapt, descoperă metoda realismului magic a postmodernilor. Această operă, profund intertextuală și hipertextuală (după cum se știe, în **Gargantua ...** autorul prelucrează un roman popular), ne face să privim cu circumspecție afirmațiile cam grăbite ale unor cercetători care consideră intertextualitatea un monopol al postmodernismului. Citatul fictiv de autoritate, considerat iarăși o tehnică postmodernă ironică, este de fapt un procedeu foarte vechi, utilizat atât de Rabelais,

¹⁵¹ Matei Călinescu (1997: 247-248) respinge ferm o atare idee, și, după ce am verificat pe text anumite ipoteze teoretice, înclinăm să-i dăm dreptate: „[...] we must conclude that rewriting in our time (including the most sophisticated forms of secret rewriting) is by no means a monopoly of the postmoderns. Nor, should we add, is aii postmodern writing to be seen as primarily rewriting.*” Autorul citează anumite texte postmoderne ale lui Barth, Italo Calvino, Márquez care nu sunt asociate cu practica aluziei livrești (în ciuda faptului că ele pot conține referințe criptice). Însă metoda lor generală nu este intertextuală. La fel de tranșant este Ulrich Broich (1997: 249), care consideră că, în ciuda ideii preconcepse că ar exista un raport de sinonimie între intertextualitate și postmodernism, procedeu este un fenomen general, care poate fi regăsit în literatura tuturor timpurilor, în toate formele sale de manifestare - imitație, parodie, travestire, transformare, adaptare, citare, aluzie. Ulrich Broich este mai puțin convingător când încearcă să demonstreze specificitatea acestei practici în discursul postmodernismului. Din punctul său de vedere, în postmodernism intertextualitatea are o funcție deconstructivistă. Dar, dacă este așa, chiar autorul admite că este greu de disociat practica postmodernă de cea modernistă a unor autori precum Joyce (*Ulise, Finngans Wake*), Thomas Mann (*Doctor Faustus, Iosifși Frații săi*), T. S. Eliot etc. În orice caz, concludem aceasta, nu putem constata în postmodernism decât o radicalizare a acestui fenomen.

În ceea ce ne privește, considerăm că funcția intertextualității în postmodernism este cea ironică, spre deosebire de funcția sa referențială din realism, și cea deconstructivistă, proprie modernismului și modernismului târziu.

de Swift (în **Povestea unui poloboc**) sau, în literatura română, de Budai-Deleanu (în **Țiganiada**). În toate aceste opere pre- sau postmoderne, intertextualitatea este o strategie ironică, atâta vreme cât este un instrument al manipulării teritoriului comun de discurs dintre autor și cititor. Cea mai mică deviere de la regulile de instituire a discursului ironic confirmă mutația funcțională a procedurii. De pildă, atunci când informațiile vehiculate de intertext sunt conforme enciclopediei receptorului și orizontului său de așteptare în cadrul discursiv dat, procedeu nu mai are funcție ironică, ci pur referențială, așa cum se poate observa în orice roman realist, serios (la Balzac, Stendhal etc.¹⁵²). Când se reduce la un simplu joc elitist al aluziilor culturale, procedeu are funcție deconstructivistă - în modernism (Joyce - **Finngans Wake**) și modernismul târziu (Noul Roman francez, supraficțiunea americană, textualismul românesc. Optzeciștii - Nedelciu, Crăciun, pentru a vorbi de cei mai importanți, - combină funcția referențială a intertextului cu cea deconstructivistă, fara a-i conferi, în cele mai multe cazuri, funcție propriu-zis ironică).

Afirmația că intertextualitatea nu este o strategie obligatorie și exclusivă a discursului ironic este probată de texte premoderne, precum **Călătoriile lui Gulliver, Lettres persanes, Legăturile primejdiioase, Tristram Shandy**, dar și de romane considerate a aparține corpusului postmodern, precum: **Lolita** de Nabokov, **Abatorul 5 și Fii binecuvântat, domnule Rosewater** de Kurt Vonnegut, **Billy Bathgate** de L. A. Doctorow, **Recursul la metodă** al lui Alejo Carpentier, **Un veac de singurătate** al lui Márquez, **Rușinea** lui Salman Rushdie, **Parfumul** lui Siiskind, unde această componentă este mai slabă sau chiar lipsește. Evident, avem în vedere exclusiv enunțurile în ansamblu, nu valorile contextuale ironice obținute prin reproducerea inadecvată a spuselor cuiva, prin citarea în ecou etc. Așa cum am demonstrat, ironia globală a unui text nu este suma enunțurilor ironice pe care acesta le conține.

Neînțelegând utilizarea polemică a clișeului de către Flaubert - în **doamna Bovary** sau **Educația sentimentală** -, criticii secolului al XIX-lea au atașat acest scriitor ironic esteticii realiste. Cât despre **Bouvard și Pecuchet** sau **Dicționarul de idei primite de-a gata** - scrieri atât de „postmoderne” -, aceste texte au fost privite ca simple elucubrații sau fantezii. Abia în secolul al XX-lea, dimensiunea ironică a operei lui Flaubert a fost corect receptată.

Într-un studiu recent, Eco (2003: 269-298) comentează relația dintre intertextualitate și ironie în textele postmoderne și observa că, tehnic vorbind, ironia intertextuală [trimiterea directă sau aluzivă la alte texte] nu este o formă de ironie¹⁵³. Deși autorul nu dezvoltă suficient această afirmație, considerăm că intuiția sa este corectă și confirmă comentariile noastre din secțiunea privind teritoriul comun de discurs instituit prin ideologeme (vezi *supra*, cap. IV, sub 3.2.6.). Vasta țesătură de informații intertextuale din textele sale creează o relație de complicitate cu un receptor cultivat, capabil să recunoască aceste aluzii, însă nu are funcție ironică dacă nu vehiculează simultan false presupoziii. În *Numele trandafirului* acest rol al procedurii apare în prefață (presupusul redactor citează pseudo-surse de autoritate), intertextele inserate în cronică potențând însă efectul de istoricitate, de referențialitate a constructului textual. Iată de ce identificarea exactă a textului original nu este necesară. Citatul din evanghelistul Ioan din debutul romanului *Numele trandafirului* are rolul de a conota religiozitatea, și acest lucru este mai important decât recunoașterea ca atare a sursei. În aceste cazuri, percepția ironică globală a enunțului nu este rezultatul direct al ecourilor intertextuale, ci este decelată din interacțiunea mai multor factori, organizați potrivit sistemului discursiv particular al fiecărui text. În romanele lui Eco, ca și în *Nostalgia* lui Cărtărescu, densitatea acestor trimiteri și aluzii la alte texte, actualizate în funcție de competența publicului, pe de o parte, creează o relație de conivență cu receptorul și, pe de altă parte, conotează literaritatea enunțului, constructul ficțional în opoziție cu afirmațiile naratorului susținând caracterul factual, non-artistic al

¹⁵³ Eco (2003: 296) „Mais, tout bien réfléchi, combien de gens se sont vraiment aperçus que mon roman [*Le Nom de la rose*] débute en citant saint Jean? [...]. J'ai trouvé des lecteurs japonais (et sans doute n'est-il pas nécessaire d'aller si loin) qui ont attribué ces très vertueuses pensées au bon Adso, sans avoir perdu pour autant le souffle de religiosité qui anime les paroles du jeune moine. C'est que, pour être précis, l'ironie intertextuelle n'est pas, techniquement parlant, une forme d'ironie. L'ironie consiste à dire non pas le contraire du vrai, mais le contraire de ce que l'on présume que l'interlocuteur croit vrai. C'est de l'ironie de définir une personne stupide comme étant très intelligente, mais seulement si le destinataire sait que la personne est stupide. S'il ignore, l'ironie n'est pas saisie, et Ton ne fait que fournir une fausse information. Donc, l'ironie, quand le destinataire n'est pas conscient du jeu, devient une simple mensonge.”

scrierii. În *O sută de ani...* sau *Solstițiu tulburat*, acestea subliniază clivajul dintre limbaj și reprezentare, adică descrierea unei lumi de referință în termenii și cu ideologemele altei lumi de referință; în *Tobit* sau *Sinuciderea din Grădina Botanică* - proiectează discursiv anumite scenarii neconfirmate la nivel narativ, contrazicând orizontul de așteptare al cititorului. Deși textele postmoderne par saturate de aluzii intertextuale, trebuie văzut aici, pe lângă tendința autorului de a se raporta explicit sau implicit la textele anterioare ca la un fond comun de informații constituit între el și cititor, și o deprindere de receptare indusă publicului actual¹⁵⁴. Eco constată amuzat sau iritat¹⁵⁵ că unii dintre receptorii avizați găsesc în textele sale aluzii și legături intertextuale pe care el, în calitate de autor empiric, nu le-a avut în vedere. Orice text, chiar cele aparent foarte simple în scenariul pe care îl propun, poate favoriza o atare lectură multiplă, deoarece fiecare presupune o *intentio auctoris*, o *intentio operis* și o *intentio lectoris* (Eco 1990: 25). Aici este vorba de o trăsătură specifică a literaturii, de a fi transtextuală ori textual transcendentă (Genette 1982: 7), sau intertextuală în sensul larg al acestui termen, așa cum îl ia în considerare, din perspectiva receptării, Michel Riffaterre (1979).

Opinia noastră, consecutivă unei analize atente a textelor, este că intertextualitatea (citatul, aluzia) participă ca un element printre altele la construcția efectului ironic global, care, așa cum am demonstrat, constă în manipularea fondului comun de presupoziii dintre autor și cititor, în falsă atitudine cooperativă a autorului. Uzul și

¹⁵⁴ Eco (2003: 294) vorbește despre incapacitatea unor critici „de răsister à la fascination des renvois, mais si certains peuvent être totalement fortuits”. Vezi și Matei Călinescu (1997: 248) „One thing is beyond doubt, however: the postmodern critical consciousness is particularly sensitive to the phenomena of textual transformations or rewriting and shows a definite preference for rewriting as a frame for critical discussion. The symbol-hunting of archetypal critics a generation ago has become the hunting for secret sources, implied models, secret parodies, and other forms of declared or oblique rewriting.”

¹⁵⁵ Eco în *Ironie intertextuelle et niveaux de lecture* (2003: 294) comentează amuzat că Linda Hutcheon atribuie unui pasaj din *Pendulul lui Foucault* trimiteri intertextuale favorizate de traducerea în engleză americană a cărții; în *Limitele interpretării* (1990: 130-132) însă constată mai acid că traducătoarea în rusă a romanului *Numele trandafirului* se abținează să găsească între textul său și alte texte conexiuni care ar induce tendințios ideea unui plagiat.

abuzul aluziei intertextuale din unele romane postmoderne nu semnaleză decât o preferință a scriitorilor contemporani de a institui teritoriul comun de discurs prin apelul la memoria culturală și literară a receptorului, în detrimentul altor seturi de cunoștințe comune. În esența ei livrescă, tendința în cauză poate constitui premisa unor constatări de tip sociologic (preponderența scripticului în cultura contemporană, generalizarea și uniformizarea prin învățământ a cunoștințelor), dar rămâne un fenomen secundar în ce privește funcționarea discursului ironic. Acesta din urmă este mult mai vechi și independent de o atare practică.

3.2. Alte forme ale transcendenței textuale, paratextul și metatextul, constituie, la rândul lor, un vehicul pentru false presupoziii, dar, prin mimarea unui aparat formal extraliterar, asigură și autoritatea instanței de enunțare (note de subsol, prefața, postfața).

33. Necesitatea de a instaura teritoriul comun dintre E și R explică și orientarea dialogică, dramatizată, a discursului naratorului, care poate fi recunoscută în orice text ironic. Marea varietate a procedeelelor retorice, din care, fără îndoială, am evidențiat doar o parte, este direct subsumată acestei funcții. Puternica subiectivizare a enunțului, negația și modalitatea, mimarea unui cadru oral de relatare, formele de implicare a cititorului, metalepsa și altele discutate în capitolul **Procedee!semnale ale ironiei**, toate participă la instituirea unei relații de parteneriat cu receptorul. Poeticienii au observat (Booth 1976) că naratorul dramatizat este o marcă a discursului ironic, apărând în romane ca **Tristram Shandy**, **Jacques Fatalistul**, însă nu au putut să explice care este propriu-zis ființa pur persuasivă/pragmatică a procedeeului. Discursul subiectivizat consolidează, în același timp, autoritatea instanței de enunțare, asumarea directă a enunțului, indiferent de forma narativă adoptată, oferind garanții privind sinceritatea și credibilitatea emițătorului și creând premisele insolității percepției.

4. Văzută în expresia sa superlativă, savantă, și nu ca o simplă persiflare, deriziune sau ca un joc elitist, ironia denunță dominația absolută pe care limbajul o instituie asupra realității. Reflecția pe care

discursul ironic o generează ne face să trecem dincolo de învelișul confortabil al reprezentărilor general-admise și ne îndeamnă să investigăm relația profundă care există între limbaj și realitate, adevăr immanent și adevăr reprezentat în cuvinte. Această formă de manipulare prin limbaj justifică și componenta serioasă a discursului ironic. Dacă privim lucrurile atent, fără a ne lăsa influențați de prejudecățile teoretice curente, observăm că modul de discurs ironic nu este neapărat unul parodic, înțelegând prin parodie „o relație de transformare a unui text anumit în regim ludic” (Genette 1982: 37). Chiar acolo unde autorul preia un material ficțional anterior (**O sută de ani...**, **Solstițiu tulburat**), scopul său nu este de a „parodia” textele originare, ci de a le conferi funcție referențială, adică autoritatea constructelor reale, istorice, contrazicând presupozitiile cititorului privind categoriile factual/ficțional. Nu este decât una dintre modalitățile prin care romanul postmodern inversează raportul presupus/asertat la nivelul comunicării autor-cititor, responsabil de crearea efectului ironic. La fel, aluzia intertextuală din **Tobit** este menită să angajeze receptorul pe o pistă falsă de interpretare, deoarece romanul nu respectă scenariul pe care conform titlului pare a-l anunța. Funcția sa discursivă este de a conferi autoritate instanței de enunțare și de a induce un fals orizont de așteptare cititorului. Dintre textele analizate, singurul care ar putea fi numit parodic, în sensul tradițional al termenului, este **Femeia în roșu**, pentru că el parodiază (recte discreditează) involuntar, prin adoptarea mecanică, insuficient asimilată, chiar formula romanului postmodern. Însă acesta nu este în mod automat și un text ironic. În celelalte, metaficiuni autentice, de fapt se prezintă formule romanești distincte, neraportabile la un text anterior anume. Construcția romanului postmodern reflectă o practică hipertextuală complexă, prin care se prelucrează și se combină discursuri literare și non-literare, se intersectează coduri și registre distincte, potrivit unui principiu intern de organizare, adică principiul ironic. Numai insuficiența disociere funcțională între ironie și parodie a făcut să se vorbească despre metaficiunea postmodernă în sintagme precum „parodie serioasă”. Matei Călinescu (1997: 245) observă că sensul pe care îl dă Linda Hutcheon termenului de parodie devine aproape sinonim cu cel de literatură, adică un raport transcendent între

totalitatea textelor pe care sistemul literar îl dezvoltă în interiorul său. Subscriem la opinia acestuia că terminologia și taxinomia propuse de Genette sunt preferabile. Din punctul nostru de vedere, tentativa de a explica discursul ironic postmodern ca pe o practică exclusiv inter- și hipertextuală, așa cum am mai afirmat, este greșită, pentru că abordează subiectul în termeni prea generali. În acest mod, nu se poate descrie nici funcționarea discursului ironic, nici particularitatea discursului postmodern față de alte curente. Definită ca un roman ironic (nu parodic!), metaficțiunea postmodernă actualizează de fapt în forme variabile strategii ale ironiei utilizate în toate epocile istorice: în Renaștere, baroc (romanul picaresc), Iluminism (satira iluministă). Structural, metaficțiunea se deosebește atât de romanul primului modernism (realismul secolului al XIX-lea) și de al celui de-al doilea (scriitorii primei jumătăți de secol XX - Proust, Thomas Mann, Virginia Woolf, Camil Petrescu, Anton Holban), cât și de cel al modernismului târziu (Noul Roman francez, supraficțiunea americană, textualismul românesc). În romanul realist, discursul este serios, uneori direct-intențional (Balzac sau Zola, adesea Tostoi, aveau pretenția că sunt mai degrabă istorici decât romancieri și își permiteau să comenteze în nume propriu faptele și profilul etic al personajelor). Ironia modernistă a lui Thomas Mann, Kafka nu se manifestă propriu-zis în planul expresiei verbale, ci ca o ironie situațională (ironia tragică sau ironia sorții). Autorul transformă miturile pentru a evoca drama destinului uman individual.

Metaficțiunea este însă apropiată de unele forme românești premoderne, similaritate explicabilă prin principiul ironic care stă la baza construcției lor. Texte precum *Gargantua și Pantagruel* de Rabelais, *Don Quijote* de Cervantes, *Tristram Shandy* de Sterne, *Nepotul lui Rameau* de Diderot par astăzi extrem de (post)moderne, prin strategiile și procedeele pe care le adoptă - intertextualitatea (între care aluzia livrescă sau citatul fictiv), dialogul cu cititorul, puneri în abis, metalepse, finalul incert sau multiplu, amestecul categoriilor realiste cu cele fantastice etc. Nu credem că există un tipar al romanului postmodern, ci numai un tipar ironic, recurent în funcție de mutația mentalității estetice (gust, atitudine, structuri imaginare, modele dominante). Valoarea estetică este obiectivă și atemporală;

ceea ce diferă este forma sa de manifestare într-o epocă sau alta. Aceste forme și expresii concrete nu evoluează propriu-zis, ci sunt adoptate sau respinse potrivit sensibilității fiecărei epoci. Dacă luăm în considerație cele trei tipuri artistice ideale: clasicism, baroc, romantism, observăm că în epoca actuală se manifestă o tendință marcată spre sensibilitatea proprie barocului (privit ca un fenomen artistic ciclic al culturii universale): duplicitatea, cultivarea artificiei, manierismul expresiei, exagerarea, echivocul, falsul patetism. Or, toate aceste trăsături se pot manifesta în cadrul unui tipar comunicativ (literar) ironic.

Discursul ironic al postmodernității indică în fond depășirea modelului cultural și ideologic al modernității, un discurs serios și elitist, chiar în varianta sa avangardistă și deconstructivistă. De aici un aer de familie cu formele artistice care precedă modernismul, opuse acestuia, reîntoarcerea spre povestire, spre o aparentă accesibilitate a formulei narative și a intrigii, combinată cu o sofisticată codificare a mesajului, care-i asigură romanului postmodern statutul distinct și paradoxal al unui best-seller de calitate.

BIBLIOGRAFIE

1, Lucrări de referință

- Alberes, R.-M., *Istoria romanului modern*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1968.
- Alexandrescu, Vlad, *Pragmatique et Theorie de Venonciation*. Choix de textes, București, Ed. Universității București, 2002.
- Allemann, Beda, *De Vironie en tont que principe litteraire*, „Poetique”, 36, 1978.
- Almansi, Guido, *Vaffaire mysterieuse de Vabominable „tongue-in cheek”*, „Poetique”, 36, 1978, p. 413-426.
- Almansi, Guido, *Amica ironia*, Milano, Garzanti, 1984.
- Amante, D. J., *The Theory of Ironic Speech Acts*, „Poetics Today”, voi. 2, no 2: «Narratology III: Narrators and Voices in Fiction», 1981, p. 77-96
- Amossy, Ruth, Rosen, E., *Les discours du cliché*, Paris, Eds. CDU et SEDES reunis, 1982.
- Amossy, Ruth, Herschberg Pierrot, Anne, *Stereotypes et clichés*, Paris, Nathan, 1997.
- Aristotel, *Etica nicomahică*, traducere, studiu introductiv, comentarii și index de Stella Petecel, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1988.
- Aristotel, *Retorica*, ediție bilingvă, traducere, studiu introductiv și index de Maria-Cristina Andrieș, București, Ed. IRI, 2004.
- Armengaud, F., *La pragmatique*, Paris, PUF, 1985.
- Auerbach, Erich, *Mimesis. Reprezentarea realității în literatura occidentală*, București, Ed. Polirom, 2000.
- Austin, J. L., *How to Do Things with Words*, Oxford, Clarendon Press, 1962.

Austin, J. L., *Cum să faci lucruri Cu vorbe*, Pitești, București, Ed. Paralela 45, 2003.

Bahtin, M., *Probleme de literatură și estetică*, București, Ed. Univers, 1982.

Bahtin, M., *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.

Barthes, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.

Barthes, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975.

Barthes, Roland, Kayser, Wolfrang, Booth, Wayne, C, Hamon, Philippe, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977.

Barthes, Roland, *Romanul scriiturii*, București, Ed. Univers, 1987.

Benveniste, Emile, *Problemes de linguistique generale*, Paris, Gallimard, 1966.

Bertens, Hans, *The Idea of the Postmodern. A History*, London and New York, Routledge, 1995.

Bidu-Vrânceanu, Angela, Călărașu, Cristina, Ionescu-Ruxândoiu, Liliana, Mancaș, Mihaela, Pană Dindelegan, Gabriela, *Dicționar general de științe ale limbii*, București, Ed. Științifică, 1997.

Bodiu, Andrei, *Mircea Cărtărescu*, monografie, Brașov, Ed. Aula, 2000.

Booth, Wayne C, *A Rhetoric of irony*, University of Chicago Press, 1974.

Booth, Wayne C, *Retorica romanului*, București, Ed. Univers, 1976=

Bouillaguet, Annick, *U Ecriture imitative. Pastiche. Parodie. Collage*, Paris, Nathan, 1996.

Broich, Ulrich, Intertextuality, în *International Postmodernism. Theory and Literary Practice*, Hans Bertens, Douwe Fokkema (eds.) Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1997, p. 249-255.

Buduca, Ioan, *După Socrate*, București, Ed. Cartea Românească, 1988.

Cavillac, Cecile, *Vraisemblance pragmatique et autorite fictionnelle*, „Poétique”, nr. 101, 1995, p. 23-46.

Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Ed. Minerva, 1982.

Călinescu, G., *Pagini de estetică*, București, Ed. Albatros, 1990.

Călinescu, Matei, *Cinci fețe ale modernității*, București, Ed. Univers, 1995.

Călinescu, Matei, *Rewriting*, în *International Postmodernism. Theory and Literary Practice*, Hans Bertens, Douwe Fokkema (eds.) Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1997, p. 243-248.

Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, București, Ed. Humanitas, 1999.

* * * *Ce este literatura? Școala Formală Rusă*, antologie și prefață de Mihai Pop, București, Ed. Univers, 1983.

Cizek, Eugen, *Evoluția romanului antic*, București, Ed. Univers, 1970.

Connor, Steven în *Cultura postmodernă. O introducere în teoriile contemporane*, București, Ed. Meridiane, 1999.

Cornea, Paul, *Introducere în teoria lecturii*, Iași, Ed. Polirom, 1998.

Cornis-Pope, Marcel, *Self-Referentiality*, în *International Postmodernism. Theory and Literary Practice*, în Hans Bertens, Douwe Fokkema (eds.), John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 1997, 257-264.

Corti, Măria, *Principiile comunicării literare*, București, Ed. Univers, 1981.

Crăciun, Gheorghe (ed.), *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice*, Pitești, Ed. Paralela 45, 1999.

Debyser, F., *Les mecanismes de l'ironie*, B.E.L.C., multigraf, Paris, 1980.

Del Lungo, Andrea, *Pour une poétique de Vincipit*, „Poétique”, 94, 1993, p. 131-149.

* * * *DEX*, ediția a II-a, București, Ed. Univers Enciclopedic, 1996.

D'haen, Theo, *Postmodernisms: From Fantastic to Magic Realist*, în *International Postmodernism. Theory and Literary Practice*, Hans Bertens, Douwe Fokkema (eds.) Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1997, p. 283-293.

Ducrot, Oswald, *Le dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984.

Ducrot, Oswald, *Dire et ne pas dire*, Paris, Hermann, 1991.

Ducrot, Oswald, Schaeffer, Jean-Marie, *Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului*, București, Ed. Babei, 1996.

Du Marsais, *Despre tropi*, București, Ed. Univers, 1981.

Dumitriu, Geta, *John Barth - Universul operei plutitoare*, prefață la romanul lui John Barth, *Varieteu pe apă*, București, Ed. Univers, 1992.

Eco, Umberto, *Tratat de semiotică generală*, București, Ed. Științifică și enciclopedică, 1982.

Eco, Umberto, *Marginalii și glose la Numele Rozei* în „Secolul 20”, 8-9-10, 1983.

Eco, Umberto, *Lector in fabula*, București, Ed. Univers, 1991.

Eco, Umberto, *Limitele interpretării*, Constanța, Ed. Pontica, 1996.

Eco, Umberto, *Șase plimbări prin pădurea narativă*, Constanța, Ed. Pontica, 1997.

Eco, Umberto, *De la litterature*, traduit de Pitalien par Myriem Bouzaher, Paris, Ed. Bemard Grasset, 2003.

Eco, Umberto, *Interpretare și suprainterpretare*, Constanța, Ed. Pontica, 2004.

Francese, Joseph, *Narrating Postmodern Time and Space*, State University of New York Press, 1997.

Frye, Northrop, *Anatomia criticii*, București, Ed. Univers, 1972.

Genette, Ger/ard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

Genette, Gerard, *Palimpsestes. La litterature au second degre*, Paris, Seuil, 1982.

Genette, Gerard, *Nouveau discours du recit*, Paris, Seuil, 1983.

Genette, Gerard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

Genette, Gerard, *Introducere în arhitext. Ficțiune și dicțiune*, București, Ed. Univers, 1994.

Ghiță, Andreea, *Analiza pragmatică a ironiei*, Teză de doctorat, Universitatea București, 1999.

Gilbert, K. E., Kuhn, H., *Istoria esteticii*, București, Ed. Meridiane, 1972.

Girard, Rene, *Minciună romantică și adevăr romanesc*, București, Ed. Univers, 1972.

Golopenția-Eretescu, Sanda, *Grammaire de la parodie*, în „Cahiers de linguistique theorique et appliquee”, nr. VI, 1969, p. 167-181.

Gouvard, J.-M., *La pragmatique. Outils pour Vanalyse litteraire*, Paris, Armând Colin, 1998.

Grice, H. P., „Logic and conversation” în P. Cole, J. L. Morgan, eds., *Syntax and Semantics 3: Speech Acts*, New York, Academic Press, 1975, p. 41-58.

Grice, H. P., *Further notes on logic and conversation*, în Cole, P., (ed.), *Syntax and Semantics 9: Pragmatics*, New York, Academic Press, 1975, p. 113-127.

Groupe jo, *Rhetorique generale*, Paris, Seuil, 1982.

Groupe lx, *Ironique et iconique*, „Po&ique”, 36, 1978, p. 427-442.

Guenon, Rene, *Criza lumii moderne*, București, Ed. Humanitas, 1993.

Haidu, Peter, *Au debut du roman: Vironie*, „Poetique”, 36, 1978, p. 443-466.

Hamon, Philippe. *Texte et ideologie*, Paris, PUF, 1984.

Hamon, Philippe, *L'ironie litteraire. Essai sur Les formes de Vecritu oblique*, Paris, Hachette Superieur, 1996.

Hăulică, Cristina, *Textul ca intertextualitate. Pornind de la Borges*, București, Ed. Eminescu, 1981.

Hegel, G. W., *Prelegeri de estetică*, voi. I, București, Ed. Academiei, 1966.

Hershberg Pierrot, Arme, *Cliches et idees regues: elements de reflexion*, în *Le cliché*, Textes r&mis par Gilles Mathis, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998.

* * * *Histoire de la litterature frangaise*, Universitatea București, Facultatea de limbi și literaturi străine, București, 1981.

Hutcheon, Linda, *Ironie et parodie: strategie et structure*, „Poetique”, 36, 1978, p. 467-477.

Hutcheon, Linda, *Ironie, satire, parodie. Un approche pragmatique de l'ironie*, „Poetique”, 46, 1981, p. 140-155.

Hutcheon, Linda, *Să începem să teoretizăm postmodernismul*, „Revista de istorie și teorie literară”, nr. 1-2, 1987.

Hutcheon, Linda, *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*, London, New York, Routledge, 1995.

- Hutcheon, Linda, *Politica postmodernismului*, București, Ed. Univers, 1997.
- Hutcheon, Linda, *Poetica postmodernismului*, București, Ed. Univers, 2002.
- Ibsch, Elrud, *The refutation of Truth claims*, în *International Postmodernism. Theory and Literary Practice*, Hans Bertens, Douwe Fokkema (eds.), Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1997, 265-272.
- Infantino, Măria Giaele, *L Ironia. L'arte di comunicare con astuzia*, Milano, Xenia Edizioni, 2000.
- Ionescu-Ruxăndoiu, Liliana, *Narațiune și dialog in proza românească. Elemente de pragmatică a textului literar*, București, Ed. Academiei Române, 1991.
- Ionescu-Ruxăndoiu, Liliana, *Structuri dialogate la cronicarii moldoveni*, în LR, XLVI, nr. 1-3, 1997, p. 119-124.
- Ionescu-Ruxăndoiu, Liliana, *Conversația: structuri și strategii. Sugestii pentru o pragmatică a românei vorbite*, București, Ed. ALL, ediția I, 1995, ediția a H-a (revăzută), 1999.
- Ionescu-Ruxăndoiu, Liliana, *Limba și comunicare. Elemente de pragmatică lingvistică*, București, Ed. ALL EDUCAȚIONAL, 2003.
- * * * *International Postmodernism. Theory and Literary Practice*, Hans Bertens, Douwe Fokkema eds. Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1997.
- Ivanciu, Nina, *Epistemă și receptare*, București, Ed. Univers, 1988.
- Jaubert, Anna, *La lecture pragmatique*, Paris, Hachette Superieur, 1990.
- Jauss, H. R., *Experiență estetică și hermeneutică literară*, București, Ed. Univers, 1983.
- Jankelevitch, Vladimir, *L'ironie*, Paris, Flammarion, 1979.
- Jolles, Andre, *Formes simples*, Paris, Seuil, 1972.
- Kapferer, Jean-Noel, *Zvonurile*, București, Ed. Humanitas, 1993.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *Problemes de Vironie*, în „Linguistique et semiologie”, nr. 2, 1976, p. 9-45.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *Vironie comme trope*, „Poetique”, 41, 1980, p. 108-127.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *L'Implicite*, Paris, Armând Colin, 1986.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *Les interactions verbales*, n, Paris, Armând Colin, 1992.
- Kierkegaard, Soren, *Oeuvres completes*. Cap. *Le concept d'ironie constamment rapporte a Socrate*, tome III, Paris, Ed. L'Orante, 1975.
- Kierkegaard, Soren, „Conceptul de ironie” în *Secolul 20*, 7-8-9, 1979.
- Kristeva, Julia, *Le texte du roman*, The Hague. Paris. New York, Mouton Publishers, 1970.
- Kristeva, Julia, *Problemele structurării textului* în *Pentru o teorie a textului*, antologie de Adriana Babeți și Delia Șepețean-Vasilu, București, Ed. Univers, 1980.
- * * * *Le cliche*, Textes reunis par Gilles Mathis, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998.
- Labov, William, Waletzky, Joshua, *Analiza narativă: versiuni orale ale experienței personale*, în *Poetica americană. Orientări actuale*, antologie de Mircea Borcilă, Richard McLain, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1981, p. 261-303.
- Latraverse, Fr., *La pragmatique. Histoire et critique*, Pierre Mardaga ed., 2, Bruxelles, Galerie des Princes, 1987.
- Leech, G. N., *Principles of Pragmatics*, Londra - New York, Longman, 1983.
- Lesovici, Mircea Doru, *Ironia*, Iași, Institutul European, 1999.
- Lintvelt, Jaap, *Încercare de tipologie narativă. Punctul de vedere*, București, Ed. Univers, 1994.
- Lytard, Jean-François, *Condiția postmodernă. Raport asupra cunoașterii*, București, Ed. Babei, 1993.
- Maingueneau, Dominique, *Pragmatique pour le discours litteraire*, Paris, Bordas, 1990.
- Mancaș, Mihaela, *Dicționar de terminologie lingvistică*, s. v. *Descriere*, în LL, XLVI, nr. 1-2, 2001, p. 44-49.

Mancaș, Mihaela, **Tablou și acțiune. Descrierea în proza narativă românească**, București, Ed. Universității din București, 2005.

Manolescu, Nicolae, **Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc**, voi. I, București, Ed. Minerva, 1980.

Manolescu, Nicolae, **Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc**, voi. II, București, Ed. Minerva, 1981.

Manolescu, Nicolae, **Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc**, voi. DI, București, Ed. Minerva, 1983.

Manolescu, Nicolae, **Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu. Proza. Teatrul**, Brașov, Ed. Aula, 2001.

Marrou, Henri-Irenee, **Sfântul Augustin și sfârșitul culturii antice**, cap. **Retorica**, București, Ed. Humanitas, 1997, p. 54-81.

Măgureanu, Anca, **Intertextualitate și comunicare**, SCL, XXXVI, nr. 1, 1985, p. 10-17.

Mihăilă, Ecaterina, **Text și intertextualitate** în SCL, XXXVI, nr. 1, 1985, p. 34-42.

Mihăilă, Ecaterina, **Textul poetic**. Cap. **Intertextualitate și semioză nelimitată**, București, Ed. Eminescu, 1995, p. 205-217.

Moeschler, Jacques, Reboul, Anne, **Dictionnaire encyclopedique de pragmatique**, Paris, Seuil, 1994.

Mordillat, Gerard, Prieur, Jerome, **Corpus Christi Anchetă asupra scrierii Evangheliilor**, București, Ed. Compania, 1999.

Morhange, Jean-Louis, **Incipit narratifs**, „Poetique”, nr. 104, 1995, p. 387-410.

Morier, Henri, **Dictionnaire de poetique et de rhetorique**, s.v. **Ironie**, Paris, PUF, 1989, p. 583-623.

Muecke, D. C., **Analyses de Vironie**, Poetique, 36, 1978, p. 478-494.

Mușat, Carmen, **Perspective asupra romanului românesc postmodern și alte ficțiuni teoretice**, Pitești, Ed. Paralela 45, 1998.

Mușat, Carmen, **Strategiile subversiunii. Descriere și narațiune în proza postmodernă românească**, Pitești, Ed. Paralela 45, 2002.

Negriei, Eugen, **Figura spiritului creator**, București, Ed. Cartea Românească, 1978.

Negriei, Eugen, **Literatura română sub comunism**, București, Editura Fundației Pro, 2002.

! Neț, Mariana, **Opoetică a atmosferei**, București, Ed. Univers, 1989.

| Ortega, Julio **Postmodernism in Spanish-American Writing**, în **International Postmodernism. Theory and Literary Practice**, Hans Bertens, Douwe Fokkema (eds.) Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1997, p. 315-326.

| Oțoiu, Adrian, **Trafic de frontieră, Proza generației '80**, Pitești - Brașov - București - Cluj-Napoca, Ed. Paralela 45, 2000.

I * * * Pentru o teorie a textului, antologie de Adriana Babeți și Delia i Șepețean-Vasilii, București, Ed. Univers, 1980.

! Perian, Gheorghe, **Scriitori români postmoderni**, București, Ed. Didactică și Pedagogică, R.A., 1996.

I Petrescu, Liviu, **Poetica postmodernismului**, Pitești, Ed. Paralela 45, ! 1998.

* * * **Poetica americană. Orientări actuale**, antologie de Mircea Borcilă și Richard McLain, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1981.

* * * **Poetică și stilistică. Orientări moderne**, București, Ed. Univers, 1972.

•*- * **Postmodernism**, Patricia Waugh editor, New York, Routledge, Chapman and Hali, 1992.

Reboul, Anne, Moeschler, Jacques, **Pragmatique du discours**, Paris, Ed. Armând Colin, 1998.

Reboul, Anne, Moeschler, Jacques, **Pragmatica, azi**, Cluj-Napoca, Ed. Echinox, 2001.

Ricardou, Jean, **Noi probleme ale romanului**, București, Ed. Univers, 1988.

Riffaterre, Michel, **La production du texte**, Paris, Seuil, 1979a.

Riffaterre, Michel, **Semiotique intertextuelle: Vinterpretant**, „Revue d'Esthetique”, nr. 1-2, 1979b, p. 128-150.

Rorty, Richard, **Cum evoluează pragmaticul**, în Umberto Eco, **Interpretare și suprainterpretare**, Constanța, Ed. Pontica, 2004.

j Rovența-Frumușani, Daniela, **Semiotica discursului științific**, | București, Ed. Științifică, 1995.

I Samoyault, Tiphaine, **L'Intertextualite. Memoire de la litterature**, | Paris, Nathan, 2001.

! Sangsue, Daniel, **La parodie**, Paris, Hachette, 1994.

- Satterfield, Leon, *Towards a Poetics of the Ironic Sign*, în IRichard T. De George, Lawrence, ed., *Semiotic Themes*, Univ. of Kansas Publications, 1981, p. 149-164.
- Schmidt, S.-J. *La communication littéraire*, în voi. *Strategies discursivei*, Presses Universitaires de Lyon, 1978, p. 19-31, traduction de Pierre Bange.
- Scholes, Robert, *Theorie des genres*, Paris, Seuil, 1986.
- Searle, J. R., *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge, Cambridge University Press, 1970.
- Searle, J. R., *Indirect Speech Acts*, în Gole, P., Morgan, J. L. (eds.), *Syntax and Semantics 3: Speech Acts*, New York, Academic Press, 1975, p. 59-82.
- Searle, J. R., *Theory of Speech Acts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979.
- Searle, J. R., *Statutul logic al discursului ficțional*, în *Poetica americană Orientări moderne*, Mircea Borcilă, Richard McLain (ed.), Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1981, p. 210-225.
- Searle, J. R., *Sens et expression. Etudes de theorie des actes de langage*, traduction et préface par Joelle Proust, Paris, Minuit, 1982.
- Sperber, Dan, Wilson, Deirdre, *Les ironies comme mentions*, „Poétique”, **36**, 1978.
- Sperber, Dan, Wilson, Deirdre, *Relevance: Communication and Cognition*, Oxford, Blackwell, 1986.
- Spiridon, Monica, *Despre „aparența” și „realitatea” literaturii*, București, Ed. Univers, 1984.
- * * * *Strategies discursivei*, Presses Universitaires de Lyon, 1978.
- Szegedy-Maszak, Mihály, *Nonteleological Narration*, în *International Postmodernism. Theory and Literary Practice*, Hans Bertens, Douwe Fokkema (eds.), Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1997, p. 273-282.
- Șklovski, V. B., *Arta ca procedeu*, în *Ce este literatura. Școala formală rusă*, București, Ed. Univers, 1983.
- * * * *Theorie de la littérature*, ouvrage collectif présente par A. Kibedi Varga, Paris, Picard, 1981.
- Thibaudet, Albert, *Reflexions sur le roman*, Paris, Gallimard, 1938.
- Tînianov, Iuri Nikolaevici, *Dostoievski și Gogol (Despre teoria parodiei)* în *Ce este literatura? Școala Formală Rusă*, antologie și prefață de Mihai Pop, București, Ed. Univers, 1983.
- Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris Seuil, 1970.
- Todorov, Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971.
- Todorov, Tzvetan, *Categoriile narațiunii literare*, în *Poetică și stilistică. Orientări moderne*, București, Ed. Univers, 1972, p. 370-400.
- Todorov, Tzvetan, *Gramatica Decameronului*, București, Ed. Univers 1975.
- Todorov, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique suivi de Ecrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, 1981.
- Todorov, Tzvetan, *Teorii ale simbolului*, București, Ed. Univers 1983.
- Tolhurst, W. E., *On what a Text Is and how It Means*, „The British Journal of Aesthetics”, voi. 19, nr. 1, 1979, p. 3-14.
- Tomașevski, B. V., *Genurile literare*, în *Școala Formală Rusă*, antologie și prefață de Mihai-Pop, București, Ed. Univers, 1983.
- Tupan, Ana-Maria, *Discursul postmodern*, București, Ed. Cartea Românească, 2002.
- Țeposu, Radu G., *Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, București, Ed. Eminescu, 1993.
- Ursa, Mihaela, *Optzecismul și promisiunile postmodernismului*, Pitești, Ed. Paralela 45, 1999.
- Valery, Paul, *Poezii. Dialoguri. Poetică și estetică*, București, Ed. Univers, 1989.
- Vasilu, E., *Intertextualitate: câteva disocieri necesare*, SCL, XXXVI (1985), nr. 1, p. 3-9.
- Vlad, Carmen, *Textul aisberg*, Cluj, Casa Cărții de Știință, 2000.
- Vlastos, Gregory, *Socrate. Ironist și filozof moral*, București, Ed. Humanitas, 2002.
- Vossius* [^] *Rhetorique de Vironie*, „Po&ique”, **36**, 1978, p. 495-508.
- Vultur, Smaranda, *Text și intertext - Posibilități de abordare și delimitări*, SCL, XXIX, nr. 3, 1978, p. 347-357.
- Vultur, Smaranda, *Intertextualitatea ca principiu de funcționare a textului literar*, SCL, XXXVI, **1**, 1985, p. 52-63.

Warning, R., *Pour une pragmatique du discours fictionnel*, „Poétique”, **39**, 1979, p. 321-337.

Wellek, R., Warren, *La theorie litteraire*, Paris, Seuil, 1971.

White, Hayden, *Figurai Realism. Studies in the Mimesis Effect*, Baltimore and London, Johns Hopkins University Press, 1999.

Wilson, Deirdre, Șperbet, Dan, *Remarques sur Vinterpretation des enonces selon Paul Grice*, „Communications”, nr. **30**, 1979, p. 80-94.

Woods, Tim, *Beginning postmodernism*, Manchester and New York, Manchester University Press, 1999.

Yule, George, *Pragmatics*, Oxford University Press, 1996.

Zafiu, Rodica, *Figurile textului ironic*, în Carmen Vlad (ed.), „Semiotică și poetică” (**3**), *Text și textualitate*, Cluj-Napoca, Ed. Babeș-Bolyai, 1987.

Zumthor, Paul, *Introduction ă lapoesie orale*, Paris, Seuil, 1983.

2. Surse

a) Literatura română

Agopian, Ștefan *Tache de catifea*, București, Ed. Cartea Românească, 1981.

Agopian, Ștefan, *Tobit*, București, Ed. Eminescu, 1983.

Agopian, Ștefan, *Sara*, București, Ed. Eminescu, 1987.

Agopian, Ștefan *Manualul întâmplărilor*, București, Ed. Humanitas, 1993.

Bănulescu, Ștefan, *Cartea Milionarului. Cartea de la Metopolis*, București, Ed. Eminescu, 1977.

Bittel, Adriana, *Fototeca*, Temă cu variațiuni, București, Ed. Cartea Românească, 1989.

Cărtărescu, Mircea, *Visul*, nuvele, București, Ed. Cartea Românească, 1989.

Cărtărescu, Mircea, *Nostalgia*, roman, București, Ed. Humanitas, 1993.

Filimon, Nicolae, *Opere*, I, [București], ESPLA, [1960].

Georgescu, Paul, *Solștițiu tulburat*, București, Ed. Eminescu, 1982.

Groșan, Ioan, *O sută de ani de zile la porțile Orientului*, Roman istoric foileton, București, Ed. Fundației Culturale Române, 1992.

Horasangian, Bedros, *Sala de așteptare*, București, Ed. Cartea Românească, 1987.

Horasangian, Bedros, *Misteriosul domn în negru sau Ora melomanului*. Roman în foarte multe părți, București, Ed. Fundației Culturale Române, 1992.

Neculce, Ioan, *Letopisețul Țării Moldovei și O samă de cuvinte*, [București], ESPLA, 1959.

Nedelciu, Mircea, *Zmeura de câmpie*. Roman împotriva memoriei, București, Ed. Militară, 1984.

Nedelciu, Mircea, *Tratament fabulatoriu*, București, Ed. Cartea Românească, 1986.

Nedelciu, Mircea, Babeți, Adriana, Mihăieș, Mircea, *Femeia în roșu*, roman retro (versiune), București, Ed. Cartea Românească, 1990.

Nedelciu, Mircea, Babeți, Adriana, Mihăieș, Mircea, *Femeia în roșu*, ediția a II-a, București, Ed. Allfa, 1997.

Olăreanu Costache, *Ficțiune și infanterie*, București, Ed. Cartea Românească, 1998.

Petrescu, Radu, *Sinuciderea din Grădina Botanică*. Roman urmat de alte scrieri ale naratorului, în *Proze*, București, Ed. Eminescu, 1971.

Rebreanu, Liviu, *Ion*, București, Ed. Cartea Românească, 1979.

Simionescu, Mircea Horia, *Breviarul*, București, Ed. Cartea Românească, 1980.

Simionescu, Mircea Horia, *Bibliografia generală*, București, Ed. Nemira, 1992.

Simionescu, Mircea Horia, *Dicționar onomastic*, ediția a II-a, București, Ed. ALLFA, 2000.

Simionescu, Mircea Horia, **Breviarul (Historia calamitatum)**.
București, IJd. Cartea Românească, 1980.

b) **Literatură străină**

- Celine, Louis-Ferdinaiid, **Călătorie la capătul nopții**, traducere de
Angela Cismaș, București, Ed. Nemira, 1995.
- Eco, Umberto, **Numele trandafirului**, traducere de Florin Chirițescu,
Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1984.
- Eco, Umberto, **Insula din ziua de ieri**, traducere de Ștefania Mincu și
Marin Mincu, Constanța, Ed. Pontica, 1995.
- Fowles, John, **Iubita locotenentului francez**, traducere de Mioara
Tapalagă, Iași, Ed. Polirom, 2001.
- Homer, **Iliada**, traducere de G. Murnu, București, Editura de Stat
pentru Literatură, 1959.
- Mârquez, Gabriel Garcia, **Un veac de singurătate**, traducere de
Mihnea Gheorghiu, București, Ed. RAO, 2002.
- Mârquez, Gabriel Garcia, **Toamna patriarhului**, traducere de Tudora
Șandru, București, Ed. RAO, 1996.
- Mârquez, Gabriel Garcia, **Generalul în labirintul său**, traducere de
Mihaela Dumitrescu, București, Ed. RAO, 1996.
- Rabelais, Francois, **Gargantua și Pantagruel**, în românește de
Alexandru Hodoș, Chișinău, Ed. Hyperion, 1993.
- Roa Bastos, Augusto, **Eu, Supremul**, traducere de Andrei Ionescu,
București, Ed. Univers, 1982.
- Rushdie, Salman, **Rușinea**, traducere de Cornelia Bucur, Iași, Ed.
Polirom, 2001.
- Shakespeare, **Iulius Cezar**, în **Opere complete**, voi. V, traducere de
Tudor Vianu, București, Ed. Univers, 1986.
- Suskind, Patrick, **Parfumul**, traducere de Grete Tartler, București, Ed.
Univers, 1986.
- Voltaire, **Candid sau Optimismul**, traducere de A.I. Philippide,
Chișinău, Ed. Hyperion, 1993.
- Vonnegut, Kurt, **Barbă albastră**, București, Ed. Cartea Românească,
1991.