Relecturi actuale ale clasicilor literaturii române între miza identitară şi rigorile canonului estetic

Simona ANTOFI

În contextul unei „bătălii canonice" dure între valorile culturale şi naţionale promovate, în literatură, de generaţiile paşoptiste şi postpaşoptiste, şi fermitatea criteriului junimist al autonomiei esteticului, mişcarea de impunere a unui nou canon şi de necesară redimensionare a celui vechi este înfăptuită cu multă ştiinţă şi înţelegere a fenomenului de receptare specific, de către Titu Maiorescu, care pune la punct şi execută cu precizie etapele unei binecunoscute politici culturale.

Astăzi, când „*naţionalul* şi *supranaţionalul* nu mai sunt reprezentaţi prin cei doi versanţi tradiţionali ai patrimoniului, între care nu există corespondenţe directe, ci numai *corespondenţe* simbolice" (Costache 2008: 8), ca şi în epoca de la 1848, elementele care compun canonul sunt girate de raportul dinamic dintre imaginile sinelui şi ale Celuilalt, de gradul de reprezentativitate şi de miza identitară pe care şi-o poate asuma literatura. Procesul de identificare a sinelui, prin mişcarea formelor literare, ascultă de aceleaşi comandamente astăzi, când *miturile fondatoare* – din unghi cultural şi naţional – sunt reevaluate, şi în epoca Junimii, când, potrivit lui Iulian Costache, se pun bazele imaginii publice a poetului naţional, imagine perpetuată, în datele ei esenţiale, până astăzi. Demonstraţia se face, în principal, pe ediţiile de poezie eminesciană îngrijite de Maiorescu, pe „speciile extra-literare de discurs", considerate, pe bună dreptate, „ambreiori de imagine" (Costache 2008: 18), ca şi pe formele şi tipurile de receptare a textelor poetice eminesciene, în epocă. Dirijarea procesului de receptare şi a imaginii publice a poetului – asociate modelului romantic al geniului, a cărui operă şi conduită sunt plasate sub semnul excepţionalităţii – dovedesc o bună cunoaştere a pieţei culturale şi o practică de management cultural fără fisură. Ca urmare, eul liric intră în scenă asumând poza singurătăţii romantice a poetului, poezia inaugurală a volumului oferind scenografia simbolică necesară (*Singurătate*), şi iese autentificând imaginea, tot romantică, a poetului neînţeles de contemporani (*Criticilor mei*) (Costache 2008: 20).

Negocierea şi acceptarea poetului de către publicul epocii, în virtutea unei ipostaze generice (ne)asumate (a se vedea *abaterea* de la direcţionarea junimistă din *Epigonii*) presupune o dublă orientare retorică, spre „oferta maximei deschideri a poeziei în raport cu publicul" – „retorica de maximă accesibilitate a romanţei", şi spre gnomism, „ca ofertă sapienţială menită a construi un orizont de aşteptare comun între cititor şi text, pe baza inducerii unui fond de credinţe comune" (Costache 2008: 20).

În volumul de restituiri şi reconsiderări critice referitoare la activitatea jurnalistică a lui Eminescu, *Eminescu. Proza jurnalistică,* Monica Spiridon reconstituie, cu instrumentele analizei discursului, acordate demersului istorico –

BDD-V393 © 2009 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 07:50:38 UTC)

literar explicativ şi perspectivei identitar – simbolice, imaginea percepută, până acum, doar în fărâme, a scriitorului, dând coerenţă de ansamblu operei acestuia prin integrarea tematică şi stilistică a unui segment pe nedrept neglijat. Inseparabil de o *Mare Narațiune Identitară*, ba chiar contribuind în mod decisiv la constituirea acesteia, poetul a fost transformat, dincolo de literatură şi de miza estetică a acesteia, într-un argument național irefutabil, pornindu-se de la coordonatele simbolice ale dacismului său, proiectat în elementele poetice ale unui *Paradis identitar* specific.

Principal cartograf al spațiului nostru identitar, Eminescu, în calitate de poet național, reuneşte şi, în mare măsură, creează „o serie de unități esențiale ale gramaticii naționale româneşti", la nivelul „vizionarismului spațial bazat pe o logică a armoniei între incompatibile" (Spiridon 2003: 8). Miza – şi mirajul – unui discurs fondator – identitar multifuncțional a făcut posibil transferul elementelor eminesciene ale paradisiacului *illud tempus* în discursuri cu orientare şi finalitate pragmatică – politică, ideologică, morală etc. (Spiridon 2003: 9). Ca urmare, este necesară o deconstrucție, premergătoare asumării critice, a imaginii poetului creator de mituri întemeietoare, şi a scriiturii sale, de dincoace şi de dincolo de istoricul şi de controversele receptării.

Re-evaluarea canonului în sine, cu obligativitatea prezervării criteriului estetic, necesită un demers critic multiplu orientat care, pentru Monica Spiridon, înseamnă aducerea în prim-plan a prozei jurnalistice eminesciene, ca model reprezentativ al scrisului publicistic românesc. Situată pe coordonate arhetipale certe, scriitura relevă, pe de o parte, un gazetar „cu orizont informativ pozitiv", „cu scrupulul citatului exact", călăuzit de un „coeficient indiscutabil de profesionalism", un polemist şi un pamfletar de temut, iar pe de altă parte, „un discurs cu dominantă sacerdotal – vizionară, care transferă datele unei utopice «vârste de aur», intim asumate, asupra datelor istorice concrete" (Spiridon 2003:13–14).

Formula şi constantele discursului critic eminescian, în varianta sa clasică, adică pătrunsă în mod subiectiv – necesar de adevărul textului literar şi departe de orice *parti-pris*-uri ideologice, conceptuale ori de altă natură, se regăseşte în cartea lui George Gană, *Melancolia lui Eminescu*. Textul critic se vrea a fi unul de receptare a operei poetice eminesciene sub semnul *melancoliei*, concept – cheie şi instrument metodologic în virtutea căruia romantismul fundamental, ca opțiune şi atitudine poetică, se regăseşte în coordonatele sale europene şi particular eminesciene.

Înregistrând istoricul şi variațiile conceptuale ale *melancoliei*, precum şi locul lui Eminescu în raport cu acestea, criticul schițează o imagine coerentă – şi pe deplin cooordonată expectațiilor lectorului avizat de astăzi – a epocii romantice. Pe deplin acceptabilă, azi, imaginea unui Eminescu structural melancolic trebuie să le fi părut anacronică cititorilor din epocă, întrucât, la 1850, formula romantică a *melancoliei* intrase, deja, în declin. Istoria particulară a *melancoliei* eminesciene – corelată cu o serie de teme fundamentale, precum *timpul* şi *moartea* – este căutată în desfăşurarea istoriei spiritului creator şi, adesea, identificată cu aceasta.

Suportul formal al tonalității şi al atitudinii poetice melancolice capătă relevanță în plan ontologic, întrucât transferă ritmurile cosmice – prelungindu-le sonor şi ritmic – textului poetic însuşi:

BDD-V393 © 2009 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 07:50:38 UTC)

> într-o măsură foarte mare efectul poeziei lui Eminescu se datoreşte perpectivelor prelungi ale imaginilor, ecourilor pe care versurile le produc nu doar prin sonorităţi, importante şi ele, dar şi prin faptul că răsună în această cutie de rezonanţă extraordinară (Gană 2002: 144).

Şi iată, într-o formulare care sintetizează întrega demonstraţie, cu premisele, argumentele şi miza ei, punctul de vedere al autorului :

> sursa primordială şi cea mai productivă a lirismului eminescian este un anumit sentiment existenţial: melancolia, înţeleasă într-un fel mai profund şi mai complex decât în vorbirea uzuală, adică în sensul consacrat, care face din ea o categorie culturală de o mare relevanţă pentru literatura modernă (Gană 2002: 325).

Încercând să acrediteze ideea unui Eminescu nemarcat de stigmatele fizice, psihice şi morale pe care i le atribuie, printre alţii, Călinescu, Ilina Gregori aşază existenţa berlineză a poetului în contextul cultural al epocii şi propune o serie de relecturi – cu deosebire incitante – asupra unor texte emineciene antume şi postume. În mod deosebit atrage atenţie exerciţiul hermeneutic aplicat nuvelei *Sărmanul Dionis*, primită cu destulă reticenţă de societatea erudită a Junimii şi cu nepăsare de publicul larg. Departe de a accepta ipoteza lecturii nuvelei ca ansamblu de mărci structurale şi semantice ale textului fantastic, Ilina Gregori porneşte de la premisa interpretativă conform căreia „elementele de bază ale naraţiunii clasice", „eroul şi acţiunea" (Gregori 2002: 68). dirijează semnificaţia de ansamblu a textului către un montaj narativ bazat pe monotonie şi pe suprapunerea perpectivelor. Nu personajul – cu identitatea ambiguizată în mod fundamental prin suspendarea funcţiei de atribuire de referinţă unică şi unitară, a numelui propriu – îşi povesteşte viaţa, ci „un narator anonim", care „interpelează neimplicit cititorul" şi „i se adresează indirect, prin comentarii colorate subiectiv, cu privire la erou" (Gregori 2002: 71).

Mai mult, acest narator se transferă când în spaţiul intradiegetic, luând pe seama sa, pe de-a-ntregul, în mişcarea discursului despre personaj, existenţa acestuia, când în exterior, distanţându-se şi invitând cititorul la a împărtăşi un punct de vedere aparte asupra statutului personajului şi al naraţiunii. Faptul este de natură să explice „expansiunea visului în realitate", instanţa naratorială, „enigmatică, nici autor, nici personaj", fiind „răspunzătoare de ambiguitatea semnalelor onirice" (Gregori 2002: 74). De asemenea, raporturile izomorfe dintre personaje – Dan // Dionis, Maria – iubita lui Dan / Dionis // mama lui Dionis – accentuează refuzul sistematic al scriitorului de a subscrie codurilor şi convenţiei romantice a textului fantastic. Mai degrabă figuri cu semnificaţie fluctuantă, la nivelul textului numele proprii blochează constituirea unitară a personajelor în aşa fel încât Dan şi Dions „nu sunt nici *unul,* nici *doi*", iar naratorul „nu e un *al treilea*". Asociind visului – ca experienţă existenţială fundamentală, aşa cum credeau romanticii – virtuţi şi deschidere metafizică, adică

> pentru a vorbi despre „eul adevărat", mereu *altul* şi totuşi în veci *acelaşi,* despre visul adevărat şi nu despre „simplele vise", Eminescu are nevoie de un limbaj nou, în concordanţă cu viziunea sa metafizică (Gregori 2002:77).

Problematica identităţii Eului şi a raportului său cu Celălalt stă la baza scriiturii, cu structura sa iterativ – simbolică, şi în *Avatarii faraonului Tlá*. Aici, continuitatea transistortică a culturilor, ontologia onirică şi cultul Egiptului se

BDD-V393 © 2009 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 07:50:38 UTC)

corelează în sensul unei demonstrații simbolice: în dimensiunea cu totul particulară a vislui fundamental al omenirii, toate civilizațiile comunică între ele, în simultaneitate, tot așa cum refac legăturile, în inconștient, cu acea *patrie* eternă a omenirii, Egiptul. În această ordine de idei, preocupările poetului pentru folclor se explică prin convingerea acestuia în caracterul monadic al popoarelor, al națiunilor, care nu exclude, ci dimpotrivă, putința comunicării, pe căi onirice privilegiate, unele cu altele. Intenția poetului ar fi fost să identifice manifestările „sufletului popular" căci, dacă etnopsohologia și disciplinele înrudite : istoria, psihologia, antropologia, etnografia, etnologia, lingvistica – îi servesc instrumentarul de lucru necesar, ceea ce Eminescu încearcă să găsească sunt „documentele conștiinței etnico–naționale", „formulele identitare pe care și le elaborează comunitățile" (Gregori 2002: 96).

Considerat celălalt reper identitar, valorizator al specificului național în forme și structuri literare proprii, Caragiale (re)așază lumea în conformitate cu o viziune dramatică asupra existenței, pe care o transferă și personajelor sale, în special personajului - narator numit, adesea, *nenea Iancu*, instanță duplicitară în litera și în spiritul textului care îl poartă.

Sintagma *theatrum mundi* se cuvine asociată spațiului diegetic pe care îl construiesc comediile și *momentele* caragialiene, jocului (inter)textual care-i transformă poe autor și pe cititor în partenerii unui contract de lectură, în posesia unei reguli comune a jocului cu și de-a literatura. Spiritul histrionic al autorului se relevă în natura oblică – subtextuală – a comunicării literare, în spațiul secund al producerii de semnificații în care, odată intrat, „lectorul e silit să stea continuu la pândă", căci „scriitorul clipește complice din ochi abia perceptibil" (Vartic 2002: 117).

Filosofia de viață – și o practică existențială îndelung exersată – care se ascunde în spatele privirii complice a naratorului, sau a lui *auctor in fabula*, se corelează unui model al lumii pe care structura volumului de *Momente* îl desenează meticulos. Între *momentele* „ilustrative pentru anumite *situații* umane fundamentale" și „instantanee ale cotidianității" (Vartic 2002: 93), funcționează principiul universal al *temei și al variațiunilor*, a cărui productivitate la nivel textual și diegetic este binecunoscută. Așa se explică faptul că, asupra lumii caragialiene, planează neliniștitor – pentru cititorul avizat, desigur, căci personajele caragialiene se bucură de o inconștiență care le împiedică propria condiție de a deveni tragică – bănuiala că, în bună măsură, această lume, ca și limbajul care o constituie, este formată numai din aparențe, și acelea interșanjabile.

Ca „simpli purtători ai unui discurs fix, autoritar", protagoniștii *Momentelor* „sunt lipsiți de realitate lăuntrică" (Vartic 2002: 78–79) și, tocmai de aceea, susceptibili de a fi oricând dublați – conform tehnicii textuale *viceversa,* devenită principiu ontologic al lumii caragialiene – de un seamăn în care personajul se regăsește, cu datele sale esențiale. Figura simbolică a acestei lumi moftologice este *cadrilul,* procedeul comic al *qui-pro-quo*-ului devine „emblema unui mod de existență" (Vodă Căpușan 2002: 66), iar *carnavalul* substituie orice mod posibil de ființare cu jocul măștilor și al identităților pulverizate. Lumea caragialiană funcționează aidoma unui mecanism bine uns, reglat pe coordonatele „ritmului înnebunitor al goanei (Vodă Căpușan 2002: 58), și pe principiul iterației. Sintaxa repetitivă a piesei *D-ale carnavalului* este ea însăși o figură textuală a lumii în

BDD-V393 © 2009 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 07:50:38 UTC)

viziune caragialiană, a unui spaţiu identitar în care indivizii sunt interşanjabili, valorile răsturnate iar comicul se întâlneşte, asimptotic, cu tragicul.

Fie etern Catindat, care nu este încă, dar ar putea deveni ceva, fie Amicul X, fie Leonică Ciupicescu, antipersonajul balzacian, argument al unei antipoetici realiste (Vodă Căpuşan 2002: 45), conform căreia detaliul îşi pierde funcţia caracterologică şi identificatoare, „Moftangiul nu mai este un in-divid" (Vodă Căpuşan 2002: 46), ci „jocul unor aparenţe înşelătoare pe un fundal vid" (Vodă Căpuşan 2002: 44). Anonimatul deplin, mediocritatea şi depersonalizarea situează personajul caragialian în avangarda (anti)tipologiilor literare din secolul al XX-lea.

Analizând comportamentul lexico–semantic al *ţal*-ului, în momentul caragialian omonim, Liviu Papadima descoperă, în ţesătura de suprafaţă a textului, deschideri inedite către ontologia universului caragialian, unul al atotputerniciei tiranice a cuvântului, în regia căruia lumea însăşi – şi locuitorii ei – se vede, periodic, golită şi, în mod neaşteptat, reîncărcată cu semnificaţii. Postura de orator – narator a lui *nenea Iancu* girează un „cod interpretativ de ansamblu" în virtutea căruia „lumea" („contextul pragmatic") şi „infinitivul imperativ" devin „coincidente într-o zonă a iluzoriului" (Papadima 2007: 78). Dinamicii semnificaţiei contextuale a *ţal*-ului îi corespunde, izomorf, o inedită dinamică spaţială, într-o temporalitate suspendată, care exclude devenirea, şi în care principiul enumerării funcţionează ca instrument ontologic.

De la „gramatica ţalului" la infinitivul imperativ, totul se organizează, ca text şi ca lume, în jurul unui „maestru al regiei", Mitică, în spatele căruia, duplicitar în discurs şi în atitudine, *nenea Iancu* propune şi întreţine un contract de lectură transferat „într-o ordine secundă a discursului" (Papadima 2007: 82). Silit să citească printre rânduri, lectorul percepe ironia şi chiar sarcasmul, pe alocuri, al unui autor care se poate presupune că îşi transferă punctul de vedere naratorului, lui *nenea Iancu,* eficient infiltrat în lumea personajelor şi a textului, capabil să discrediteze personajele preluându-le, acid ironic, discursul şi mimându-le comportamentul. De altfel, „făcând pe naratorul, autorul se dezice de naratorul care voia să pară autor, cel care voia să impună, retoric, o «teorie»" (Papadima 2007: 95), în prima parte a schiţei. Această accentuare a multiplicării vocilor şi a perspectivelor, în *Momentele* caragialiene, reprezintă o eficientă reciclare postmodernă a unui autor canonic.

Încercând să propună (şi să impună) o relectură proaspătă a piesei caragialiene de referinţă, *O scrisoare pierdută*, Gelu Negrea îşi începe demonstraţia cu o remarcă bine întemeiată: personajele piesei sunt producătoare, consumatoare, vehiculatoare, beneficiare şi, totodată, victime ale textelor. Ofensiva textelor este atât de puternică încât o aparent banală telegramă se poate transforma într-un „obiect estetic pur" (Negrea 2002: 10), iar textele non-orale articulează *relieful epic* al piesei.Deşi îşi propune drept premisă o nouă grilă de lectură a *Scrisorii pierdute*, facilitată de eficienţa compoziţională şi de semnificaţie a textelor non-orale, cartea nu le pierde din vedere nici pe cele *orale*, adică discursurile, destul de numeroase pentru a li se recunoaşte şi lor o funcţie aparte în elaborarea lumii posibile a comediei.

Personaj deloc controversat prin tradiţie – deşi ar merita – Caţavencu apare, prin tipul de discurs folosit, dincolo de „suflul comic devastator", de „magia lingvistică" (Negrea 2002: 27) ce poate înşela un cititor neexperimentat, drept un

BDD-V393 © 2009 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 07:50:38 UTC)

autentic susţimător al progresului, al descentralizării, cu stofă de analist economic şi de vizionar. (Re)abilitarea acestui personaj se face prin eliberarea sa de ceea ce s-a presupus, într-o îndelungată tradiţie exegetică, a fi intenţionalitatea auctorilă. Iar explicaţia devierilor de limbaj ale personajului, atât de amuzante mai ales după ce au fost scoase din context, poate fi acceptată fără rezerve:

> Grandomania, în ceea ce-l priveşte, nu este o tară psihică, ci reflexul unei autoevaluări deloc lipsite de realism. Discursul lui înglobează permanent două nivele – local şi naţional – întrepătrunse şi interşanjate capricios până la confuzie. Uneori, tendinţa navigării simultane pe două paliere îl azvârle în voluntarisme retorice ce se soldează cu viguroase sărituri peste herghelia logicii, cu piederi ale uzului raţiunii şi, pe cale de consecinţă, cu abandonarea rigorii în raportarea la sistemele de referinţă adecvate (Negrea 2002: 28).

Stăpân pe tainele oratoriei, jucându-şi discursul ca pe o scenă, posesor al scrisorii, Caţavencu totuşi pierde.

Eliberate de poncifele tradiţiei critice, personajele piesei par a fi „negative", dar realitatea lor este „pozitivă", tot aşa cum, acolo unde te-ai aştepta mai puţin, dincolo de cortina comicului poţi găsi o declaraţie de dragoste profund pură, precum aceea a Vetei către Chiriac.

„Posibilul caracter reprezentativ al operei lui Creangă pentru identitatea tipologică a literaturii române" (Diaconu 2002: 62) obligă, crede Mircea A. Diaconu, la o disociere între componentele de natură identitar – simbolică ale scriiturii, în *Amintiri din copilărie*, şi mărcile stilistice inconfundabile ale autorului care creează, pe deplin conştient de actul său, între coordonate structurale ferme, asumate ca argumente în favoarea criteriului estetic. Ca urmare, umorul şi situarea în contexte identificabile în proverbe şi zicători leagă textul de ficţiune memorialistică al *Amintirilor din copilărie* şi monografia – atât cât se poate vorbi despre aceasta – de structura de profunzime a spiritului românesc. Iar „capacitatea concentrării şi organizării într-o structură unitară" şi „intuiţiile auditive şi arhitectura interioară dezvăluită în veritabile scenarii dramatice" (Diaconu 2002: 64) sunt semnele limpezi ale amprentei auctoriale asupra scriiturii şi asupra eventualelor ei modele şi surse folclorice.

Liviu Papadima este şi mai ferm în a susţine – şi a demonstra – aparteneţa *Amintirilor* la formele literaturii culte de ficţiune, structura faptică senzaţională, anecdoticul şi umoristicul derivând, în mod evident, din felul spunerii, şi nu din mesajul propriu-zis. Mai mult, criticul afirmă limpede, de la bun început, „desprinderea lor [a *Amintirilor*] de orice situaţie de comunicare conjuncturală", cunoscutul îndemn al povestitorului nefiind decât o (falsă) „declaraţie de intenţie" care „subliniază răsfrângerea interioară a discursului"(Papadima 2007: 43). Esenţială, pentru demonstraţia criticului, este situarea spaţio – temporală într-o totală nedeterminare, specifică nu relatărilor personale – aşa cum s-a acreditat, de-a lungul timpului, de către o parte a criticii de specialitate – sau formulei de tip Bildungsroman, ci unei scriituri care se serveşte de instrumentele oralităţii cu scopul de a institui un pact de lectură complex. Pe de o parte, „în plan scriptural", lumea satului şi a copilăriei este percepută ca fiind îndepărtată, însă amplasată „într-o mirabilă desprindere spaţio – temporală, în ciuda tuturor elementelor concrete care permit recompunerea trasdeului biografic". Pe de altă parte, „în planul oralităţii", crede criticul, „ne aflăm chair în miezul ei" – adică al lumii satului. Între cele două

BDD-V393 © 2009 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 07:50:38 UTC)

niveluri textuale se cuvine situată, ca o „formulă de neutralizare a opoziţiilor", motivaţia primă a scriiturii din *Amintiri*, şi anume recuperarea şi păstrarea, în scris, a unor secvenţe biografice a căror relevanţă depăşeşte cadrul strict individual.

Toate aceste recuperări necesare, justificate prin judecăţi de valoare, demonstraţii critice şi exerciţii impecabile de lectură arată cum bătălia actuală pentru canon obligă la o (re)definire a identităţii culturale româneşti prin oferta esteticeşte validată a literaturii.

Bibliografie

Costache 2008: Iulian Costache, *Eminescu. Negocierea unei imagini*, Bcureşti, Editura Cartea Românească.

Diaconu 2002: Mircea A. Diaconu, *Ion Creangă. Nonconformism şi gratuitate*, Cluj – Napoca, Editura Dacia.

Gană 2002: George Gană, *Melancolia lui Eminescu*, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române.

Gregori 2002: Ilina Gregori, *Studii literare*, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române.

Negrea 2001: Gelu Negrea, *Anti – Caragiale*, Bucureşti, Editura Cartea Românească.

Papadima 2007: Liviu Papadima, *Mai are timpul răbdare ? Studii şi eseuri de istorie şi critică literară*, Bucureşti, Editura Curtea Veche.

Spiridon 2003: Monica Spiridon, *Eminescu. Proza jurnalistică*, Bucureşti, Editura Curtea Veche.

Vartic 2002: Ion Vartic, *Clanul Caragiale*, Cluj – Napoca, Editura Biblioteca Apostrof.

Vodă Căpuşan 2002: Maria Vodă Căpuşan, *Caragiale ?*, Cluj – Napoca, Editura Dacia.

Re-reading Romanian Classics: Between the Identitary Goal and the Limits of the Aesthetic Canon

The Postmodern phenomenon argues the literary canon issue as well as the validity of the aesthetic criterion in critically evaluating literature, fact that permanently points out the author's standardization problem. The contemporary re-reading Romanian classics is placed under the same issues of cultural identity, as literary Postmodernity does. The critical revival of canonic values may be instrumented by means of particular critical discourse re-construction within the Postmodern ruptures, under the authority of the most important literary works, or through a sustained deconstruction of the literary canon itself, but always within the limits of aesthetic values. The analysis of classical writers' works may become object of the metadiscourse itself. Such a discourse is, therefore, oriented upon the newest specialized approches belonging to different critics, thus mirroring various lecture patterns that canonic literary texts accept or not.

Focusing on some representative texts, different theoretical-methodological oppinions of the contemporary critics will be commented upon in this two-sided approach. On the one hand, the present paper will discuss the argumentative and persuasive dimmension of critical discourse, as well as the critical ideology within the text. On the other, the second point in focus is represented by the way in which the canon battle covertly implies re-defining cultural identity through authentical, valuable literary models.

Galaţi, România

BDD-V393 © 2009 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 07:50:38 UTC)