

De la cultivarea unui model canonic la asumarea programatică a intertextualității multiplicatoare de perspectivă identitară

Doinița MILEA

Interesul acordat modelelor culturale prestigioase ca și efortul de a identifica un model fondator absolut au generat o oscilație permanentă în cultura română între un conservatorism autohtonizant, care propunea prin culoare locală și trecut specific un traditionalism programatic, și un discurs sincronizator cu doctrinele și programele literare modernizatoare. Definirea identității naționale a căutat un punct de sprijin în zone culturale de mare prestigiu ca Roma antică, Bizantul și Viena imperială în conturarea unui model narativ al identității generator de protocronisme și de hiporbolizări geoculturale, a căror coerență este dată de rememorări, reluări și retrairi ale unor modele asumate programatic de o generație culturală sau de alta. Schimbarea paradigmei culturale prin opțiunea către deschidere, a conturat un model de dialog cu modele canonice europene, înlocuind miturile și stereotipiile naționale cu acelea ale spațiului european și central-european, la un moment dat, și printr-o opțiune mai târzie, cu acelea ale spațiului de peste ocean. Recunoașterea puterii modelelor și asumarea lor demonstrativ-parodică în spațiile literaturii, nu reprezintă o particularitate proprie numai ultimilor decenii, ci și o permanentă încercare a definirii identității de sine, în toate marile momente ale literaturii române, prin raportarea la modelul canonic al celuilalt.

Studierea obiectelor culturale ale trecutului în toate contextele și determinările lor, într-o lectură de sinteză urmărind nu numai realizarea artistică, ci și spațiul socio-politic, cel al ideilor existențial-filozofice, care oglindesc la modul semnificativ o lume structurată pe ideea de dialog cu modelele până la pastișare și inversare parodică, devine o reconstituire a laboratorului de creație, dar și un model de construcție identitară în sensul *topofiliei* lui Gaston Bachelard, care subliniază dimensiunea trăită a spațiului și raporturile insului cu acesta. Conform lui Bachelard (*Poetica spațiului*, 1957), indivizii stabilesc întotdeauna relații semnificative cu spațiul, de unde interesul acut pentru modurile în care spațiul devine o dimensiune simbolică a identității. Punctul de plecare, centrul, ca o construcție intelectuală, implică consecințe sociologice, în care frontierele sunt produsul unui proces psihic de delimitare, având ca rezultat tot atatea spații culturale reprezentative pentru un individ sau un grup social și care nu se suprapun peste limitele politic-teritoriale acceptate. Ca structuri spațiale elementare, de reper, frontierele operează în trei registre: real, simbolic și imaginar. Simbolicul se referă la apartenența la o comunitate ancorată într-un teritoriu și trimite la identitate. Imaginarul conotează, de regulă, relația cu Celălalt și cu Sine, cu propria istorie, cu miturile fondatoare sau destructive. Prin urmare, ca loc de articulare a unor planuri culturale, spațiul pune în

mișcare proiecțiile lor intelectuale, ideologice și simbolice, generatoare de puternice marci ale identității și exprimând un punct colectiv de vedere asupra modului specific de a fi în raport cu Celalalt. Pornind de aici, modelajul cultural exercitat asupra personalității creatoare, fie a creatorului de text ficțional, fie a analistului critic, a generat o tendință de a proiecta imagini compensatorii, grație unui proces de semnificare pe care și-a pus amprenta lumea culturală și civilizația europeană, dar și spațiul românesc de origine al artistului, conservat de memoria afectivă.

Din această perspectivă, modelul construcției spațiului ficțional al lui Sadoveanu, în strânsă legătură cu sursele mărturisite ale creației sau identificate de comentatori, este mai mult decât semnificativ. Încă de la apariția romanului *Șoimii* (1904), scrisul lui Sadoveanu a fost apropiat de marii maeștri ai genului, Walter Scott, Victor Hugo, Henryk Sienkiewicz, Alexandre Dumas sau de sensibilitatea literaturii ruse, Turgheniev, Gogol, Gorki, dar și de literatura cu haiduci. Pentru ilustrare, propunem două comentarii literare situate la mare distanță în timp: după H. Sanielevici, citat deja, Sadoveanu apărea ca un "pastișor de rând", "care imita de fiecare dată pe unul sau mai mulți scriitori străini". Astfel *Șoimii* ar fi "Sienkiewicz și Tolstoi și N. D. Popescu". Ducând la ultimele consecințe efectele comparatismului, Alexandru Piru găsește că "*Șoimii* se poate compara în cele mai bune pagini cu *Taras Bulba* de Gogol"; "Tonul e ca-n *Vremuri de bejenie* exuberant eroic, semănând cu cel din *Ivanhoe* de Walter Scott"; "Un spor în direcția documentației cât și a conflictului înregistrăm în *Neamul Șoimăreștilor*, de data aceasta analogia putând fi făcută cu romanele istorice ale lui Henryk Sienkiewicz (*tip Prin foc și sabie*)" În studiul lui Nicolae Manolescu, *Sadoveanu sau utopia cărții*, sfera circulației modelelor se îmbogățește cu alți doi maeștri:

Romanele de tinerețe au caracterul narațiunilor romantice de aventuri și sunt influențate de scrierile asemănătoare ale lui Walter Scott, Victor Hugo și Alexandre Dumas. (...) Recuzita genului e aproape toată aici: răpiri, lupte între viteji, urmăririi, trădări, iubiri nefericite. Erotica e romanțioasă iar psihologia convențională, oarecum ca în ciclul lui Sienkiewicz, de la care provin și câteva teme.

Alexandru Paleologu, (*Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu*, 1968), vede o eliberare treptată de modele în perioada maturității, fixată la un an după studiul lui Lovinescu (1928), epocă aflată sub semnul romanului *Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi-vodă* (1929): "(...) progresiunea lui Sadoveanu către sine însuși, lentă dar sigură, în ciuda prea multelor și grelelor biruri plătite în primii ani sentimentalismului tânguios sau haiducesc (și "voinesc" în genere), a întâlnit aproape de la început răzlețe (foarte răzlețe) țâșnituri ale geniului."

Pornind în continuare de la *Anii de ucenicie*, ghid în labirintul creației, care permite puncte de reper în ficțiunea sadoveniană, putem reface experiența literară a autorului, esențială ca treaptă în aventura literară. Aici găsim precizate acele "flori ale unor lecturi proaspete de haiduci naționali" cum spune Lovinescu, dar și marii autori de romane istorice care vor prilejui comparații mai târziu, criticilor : "De la o vreme primeam mai cu plăcere proza lui N. D. Popescu decât a imitatorului său Panait Macri. Acești autori erau în acel timp furnizorii editorilor populari în materie de haiduci și de bandiți. Dar pe când povestirile lui N. D. Popescu se găseau în prelungirea baladelor populare, ca *Bujor și Ghiță Cătănuță*, combinațiile lui Macri

mergeau pe un ascuțiș senzațional, amestec adesea de crime oribile și pornografie. Am rămas câțiva ani, din instinct credincios bătrânului Nedea Popescu, ale cărui calendare pentru toți românii împodobeau în fiecare an și rafturile tatălui meu. Mai târziu, când l-am cunoscut pe acest bun și blând cetățean al Bucureștilor, mi-a fost simpatic cât și cărțile lui. Era un scriitor sincer încredințat de misiunea pe care o avea, de a scrie pentru marea mulțime, și era conștient că trebuie să păstreze o legătură firească între cântecele bătrânești și romanele sale haiducești."

La Sadoveanu, *întoarcerea nostalgică în zona începuturilor literare* este literatură. Și el simte în introducerea la *Anii de ucenicie*, posibila reticență a lectorului:

Mă gândesc că poate ar interesa pe prietini mei cetitori unele informații, mărturisiri și amintiri în legătură mai ales cu ceea ce e în mine artist. Simpla anecdotă-divertisment e de importanță cu mult mai redusă pentru cei care se interesează de viața scriitorilor. Uneori, totuși, mă voi opri și la asemenea paragrafe. Unele din acestea din urmă, fără voia mea, *au să aibă alură literară*. Asta mă jenează puțin; aș vrea ca între mine și cititorii mei, de data asta, *să lipsească meșteșugul breslei din care fac parte*. (s.n.).

Reîntorcându-ne la atelierul de creație, cităm din *Anii de ucenicie*, începutul aventurii fraților Potcoavă și a romancierului Sadoveanu. Sadoveanu intră de fapt odată cu primele lecturi din marii autori de romane istorice din secolul al XIX-lea, în marea circulație a rețetei genului, care cunoscuse apogeul odată cu romantismul și opera lui Walter Scott : totul fusese spus și în momentul când scrie Sienkiewicz, care colorează cu apologia spiritului național peripețiile și scenele de luptă din trilogia sa istorică (*Prin foc și sabie, Potopul, Pan Wolodyjowski*). Sadoveanu simte că romanul polonezului poartă cu noblețe semnul salvării țării de către șleahță; eroii din imensa galerie de personaje fictive sunt generoși și nobili pe fundalul unei existențe rituale. În 1909, Sofia Nădejde, care traducea romanul lui Sienkiewicz, *Prin foc și sabie*, atrăgea atenția cititorilor asupra faptului că în roman "vom găsi o parte din istoria noastră. Ne învie vremea lui Vasile Lupul." Total opus, Gogol oferea tânărului moldovean o descriere colorată, cu apăsate nostalgii paseiste, intersectată de linii fantastice de esență folclorică. *Taras Bulba*, o scriere ciudată, o povestire violent romantică, prin viața liberă, aventuroasă a cazacilor zaporojeni, oferea un refugiu al spiritului apăsător de norme și convenții și, dincolo de asta, o captivantă prezență a stepei infinite. Poate sub influența acestei atmosfere, după ce trecuseră ani de la apariția *Șoimilor*, Sadoveanu scrie un articol despre istoria cazacilor, în 1937, reluând apoi apropierea în 1946, cu prilejul comemorării poetului ucrainean Taras Sevcenko: "Căzăcimea aceasta veche, de care vorbesc și cronicarii moldoveni, era simbolul vieții libere și a unui ideal de egalitate și frăție. La 1648 s-a ridicat Bogdan Hmelnițki, prăpădind boierimea leșască din Ucraina (...) " Deocamdată, încă la primele romane istorice (*Șoimii* 1904, *Vremuri de bejenie* 1907, *Neamul Șoimăreștilor* 1915) Sadoveanu trebuia definit, pentru că în textele sale fuzionau povestirea, poemul epic, balada, basmul, epopeea. Încadrarea într-un tipar îi pune probleme lui Lovinescu: "(...) nu putem totuși, conchide la o evoluție de la romantism la realism întrucât mai pe urmă, subiectele s-au învălmășit și, în definitiv, luate din fantezia populară sau din realitate, se încadrează într-o formulă unică, pe care am putea-o de pe acum numi *materialism liric* ."

Asfel pătruns în marele text al retrăirii istoriei, Sadoveanu va face *ucenicia* într-o lume în care ficțiunea se substituie treptat adevărului istoric; romanul istoric sadovenian va ajunge în epoca maturității să-și dezvăluie propriul mecanism de raportare la regulile genului: va genera o povestire cu model încorporat (Nicoară Potcoavă într-o vânătoare simbolică nu ucide lupul singuratic, Catrina Duca are ca oglindă peripețiile lui Theaghene și a Haricleei din romanul lui Heliodor), dar selecția modelelor literare sau a surselor baladești-istorice construiește prin ea însăși un portet interior al marelui creator.

Interesant este modul în care, încercând să contureze spațiul interior al creatorului, Monica Spiridon (*Sadoveanu-Divanul înțeleptului cu lumea*, 1982), își pregătește aparatul de lectură, găsim în „ucenicia” viitorului scriitor trei coordonate fundamentale, care devin „toposuri în ficțiunea sadoveniană” (s.n.): „una cosmică – experiența naturii; reiterarea unor experiențe primordiale (lunca, vânatul)” (s.n.), „una culturală” – de aici galeria imaginară a „dascălilor” – și una „parentală” – „orbita spirituală a strămoșilor”, „ultima, suprema treptă a uceniciei” – cu „rezonanță în universul ficțiunii”. Pornind de la comentarea ultimelor rânduri din *Creanga de aur*, Monica Spiridon găsește o semnificație și o cheie de intrare în universul sadovenian de adâncime: „[...] finalul cărții semnifică predarea ștafetei și începutul unui nou ciclu; ideea de continuitate, de asigurare a descendenței, joacă un rol de prim ordin în idealul, în modelul conceput de Sadoveanu. [...]”

Sunt situații în care tiparele modelului romanului istoric sunt demolate de funcționarea ironiei care acționează subversiv asupra consumatorului de evocări istorice. După Vladimir Jankelevitch¹ conștiința ironică presupune un mod de a înțelege relativitatea universului și, în același timp, a propriei ființe, printr-o cuprindere simultană a tuturor posibilităților, prin această formă consacrată a duplicității: „Aproape nimic nu este atât de grav pe cât ne temem că este, nici atât de frivol pe cât sperăm să fie”.

În 1992 apărea romanul lui Ioan Groșan, *O sută de ani de zile la porțile Orientului. Roman istoric foileton*, publicat, se pare, înainte de 1989 în paginile revistelor *Știință și tehnică* și *Viața studențească*, semnat cu pseudonim (*Ars amatoria*). Un coleg de generație (Cristian Teodorescu, *România literară*, 26, 1996), aprecia cartea ca fiind „unul din cele mai savuroase *texte cu cheie* apărute în perioada anterioară” (s.n.), în timp ce Laurențiu Ulici vedea cartea ca „o savuroasă *parodie multiplă*: de gen, de scriitură, de stil, de comportament, de moravuri, dar o parodie, ca să zic așa, originală” (s.n.). Coperta a patra a volumului își pregătește cititorul pentru receptarea unui roman istoric mai aparte: „Domnitori, curteni, călugări, oșteni, răzeși, domnițe, turci și însuși Papa sunt prinși într-o povestire de savoare epică, cu un dialog plin de vervă, într-o *parodie a stilurilor de proză, debordând de ironie* și umor, cu fine alunecări în situațiile politice contemporane” (s.n.).

Pentru cititorul care l-a găsit pe Ioan Groșan, un timp, în paginile revistei satirice *Academia Cațavencu*, umorul celor 250 de pagini este savuros, chiar dacă nu

¹ Vladimir Jankelevitch, *Ironia*, Ediura Dacia, Cluj, 1994, p. 85. Studiul urmărește și funcționarea ironiei în mecanismul *parodiei*: „Cu toate acestea ea este ironică prin generozitatea cu care se alătură greșelii pentru a o ridiculiza; o ruinează nu atacând-o frontal, ci indirect, dându-i o mână de ajutor, prefăcându-se a-i fi complice”.

poate rămâne egal cu sine pe o așa de mare suprafață și chiar dacă ironia lui Groșan este usturătoare; efectul acumulării este *carnavalescul*²:

N-am făcut nimica, păcatele mele! Începu să se tângue Barzovie-Vodă [...] Peșcheș am dat, balgi-bașlâc am dat, cu leahul nu m-am încuscrit, la moscal prieteni n-am avut, pielea prostimii nu o am luat, monastiri n-am ridicat, ci numai o pustie de teatru [...] hotarele le-am păstrat, se pot vedea și astăzi, pământul l-am însămânțat, l-am arat, l-am adus la sapă de lemn, am scos untul din el și vi l-am trimis. Atunci, de ce, luminăția-ta, de ce?

Cunoscând nu doar clișeele prozei istorice autohtone, dar și gramaticile narative moderne, Groșan reconstituie colorat lumea românească a veacului al XVII-lea, căutând în faptul istoric *topos*-urile perene care să permită trimiterile la actualitate (data terminării textului este 1988). Chiar de la organizarea pe capitole, dialogul intertextual este evident scheletul romanului, dar și culoarea lui: „*Episodul 8 – În care se aduce curată mulțămire cetitoriului și răsar noi chipuri vrednice de ținut minte*”; „*Episodul 17 – Drumuri sud-est europene*”; „*Episodul 18 – În drum spre Hârlău*”; „*Episodul 20 – Căldură mare la hotare*”; „*Episodul 22 – Descriptio Moldaviae*”; „*Episodul 25 – Gâlceava povestirilor cu lumea*”; „*Episodul 32 – Răsăritul semilunii. La Istanbul*”; „*Episodul 59 – Cosette*”; „*Episodul 71 – Iassy et ses habitants vă leato șapte mii și ceva*”; „*Episodul 120 – Laus stultitiae*”; „*Episodul 146 – Amorul la Veneția*”; „*Episodul 213 – La o Dunăre turcită*”.

În același inventar de episoade (230) regăsim și un dialog autoreflexiv – cartea își discută organizarea având modele celebre de pastișat și de parodiat: „*Episodul 31 – Un episod mai slab*”; „*Episodul 35 – Fără titlu*”; „*Episodul 87 – În care povestitorul, folosind tehnica romanului doric, arată unele gânduri ale personajelor*” (s.n.); „*Episodul 116 – Dialog gotic*”; „*Episodul 148 – Episod de rezervă*”. Textul simulează glosările și comentează vestitul mecanism *mise en abîme*:

Inadvertență în text: sfecla a fost introdusă în Moldova după Revoluția de la 1848”; „Nu ne așezarăm nici aici, nu pentru că n-am putea-o face (*căci cine-l poate împiedica pe povestitor să se așeze unde vrea?*)” (s.n.); „ci om pune cu băgare de seamă uneltele noastre pe masă, om desface mașinăria în bucăți, iar tu să fii atent la mecanism. Toată boala merge de la personaj. Merge personajul, merge și narațiunea. Nu merge personajul, treci pe descriere și e jale.

Istoria, câtă este, rămâne în planul doi și, spre bucuria „cititorului model”, jocul cu tradiția culturală românească acoperă spațiul romanului³:

² Julia Kristeva numește acest joc „discurs carnavalesc”: „subversiune permanentă a lucrului spus, distrugere permanentă a semnului [...] care vizează să distrugă univocitatea sensului și să-i substituie dublul”. Ea adaugă ca efecte „fantezia verbală” și „*la fatraserie*” ale căror formule înglobează „jargonul ininteligibil”, „enumerarea – tendință de a reconstitui o serie printr-o simplă juxtapunere”, „repetitia”, „juxtapunerea de cuvinte autonome fără legătură de cauzalitate”. Rabelais va fi primul care va utiliza jocurile de limbaj cu efect carnavalesc, plasându-le într-o tramă narativă – în Julia Kristeva, *Le Texte du roman. Approche semiologique d'une structure discursive*.

³ *Intertextualitatea* este o permanență a textelor optzeciste: pentru aceeași savoare a textului, ar merita amintit *Levantul*, poemul lui Mircea Cărtărescu, care traversează prin tehnica palimpsestului, poezia românească (Editura Cartea Românească, 1990).

Tătarii îi înconjură, *bătănd sălbatic cu scările de lemn*"; „Eu pă matală te înțeleg, că ești în putere și *vei fi având șapte vieți în pieptu-ți de aramă*"; „Așa ne-a fost scris, *s-avem tihna vântului și nestatornicia apelor*"; „Ce folos că l-ai învățat rostirea poeticească, dacă i-am tăiat limba? *Nu era mai bine să-l fi lăsat la plug, să fi rămas acasă?*”; „sub sos stătea frumușel, cu aripile desfăcute, un pui de dropie, atât de veridic fript, că parcă *una-două zbîrr!* pe-o dugheană (s.n.).

Personajul creat de Groșan are existența constituită din detalii hilare sau grotești, împotmolit în pasta deasă a intertextualității, propunând cititorului „un pact de lectură”, evident: *topos*-urile sadoveniene, de exemplu, acoperă un spațiu foarte întins: personaje recognoscibile, pelerinii care merg la Stambul și se întorc, străbat Moldova pe uscat sau pe apă, pe la hanuri, pe la *ospețe*, pe la curțile domnești, pe ulițele înguste ale Istanbulului, gustând bucuriile *stepei*, într-un limbaj ritual, care pastîșează retorica sadoveniană, dar și imaginea specificului românesc, aflată permanent în profunzimea textului. O poveste despre domni și mazili, despre istorie și violență în istorie, o parabolă a puterii și căderii, o imagine a intrigilor de curte și de harem, toate fixate pe clișeu peregrinilor. Este, în text, o permanentă tensiune între clișeele romanului istoric (personaje istorice și de ficțiune în date istorice și verosimile, aventuri, sentiment) și meditația asupra sensului istoriei, asupra raportului personalitate-mase în istorie și dialogul parodic și intertextual care alunecă între marii maeștrii și oralitatea de tip popular:

Călugării mergeau prin stepă, fără grăbire. Era răcoare, ieșise și luna. Ici se auzea un greiere, dincolo o furnică, *cerul înstelat era deasupra lor și legea creștinească în ei*” (s.n.); „Dar unde sunt acum toate? [...] unde-i caftanul cu care m-am caftănit? Unde-i Doamna pe care o am iubit [...] Dar unde-s albinele, sfecla, cotnarul, unde mi-e vinul, în general? Ubi sunt?”; „A cui ești din Hârlău? [...] Sunt de-a lu’ Pipirig. De-a lu’ Pipirig? Țăla de ținea capre-n curte? [...] Ce vorbești dom’le? Vasilica lu’ Porojan ce-a trăit cu Stafidiade ce ținea casa aia verde?”.

Nu putem spune că reconstituirea istorică nu există, că o lume posibilă a secolului al XVII-lea nu trăiește în text, că o filozofie a resemnării sub loviturile istoriei nu domină ca „mesaj” textul („Pleacă turcii, vin tătarii, apar moscalii. Merg moscalii, ies haiducii și cu ăștia nu glumești”). Dar originalitatea stilistică depășește reconstituirea, tema scriitorului, a naratorului ca regizor, a construcției narative cu toate convențiile ei, a raportului autor-narator-cititor, a receptării textului, domină fabula propriu-zisă. Finalul textului este construit *nu* pentru romanul istoric pe care-l anunța titlul, ci pentru cel autoreflexiv care este înglobator:

Cât va mai dura această povestire? ne întrebau nu fără o anumită neîncredere în glasuri, întâii noștri cititori, atunci când au dat cu ochii de primele pagini ale istoriei de față. Iar noi, naivii răspundeam nu fără o anume mândrie în glas: *O sută de ani de zile! Dar nu cât va dura timpul poveștii îi interesa pe atenții noștri cititori, ci cât va dura timpul istorisirii* sau, mai pe șleau spus, cât credeam noi că vom mai putea povesti.

În același timp, ultima pagină încheie și jocul pastîșă-parodie: „Timpul se-ascute în urma noastră și-n față se-ntunecă, vremurile încep a se zgudui și firava noastră construcție epică, oprită la jumătate, la un sfert, cine mai știe, arată încă o dată ca un zid părăsit și neisprăvit”.

Uneori comentariul critic sugerează *elementele de recuzită* care ar putea trimite la un gen de roman: în *Zmeura de câmpie* „tema istoriei și a războiului nu există, ea fiind redusă la câteva memorii disparate [...]. Războiul ca *texturare a evenimentelor* [...] și o *formă de textualizare a istoriei*, o recuperare a ei în discurs” (s.n.); Ștefan Agopian *scormonește pătimaș în cronici și hrisoave*. E limpede însă că autorul vede cu alți ochi erudiția fantastă, pe care o pune în pagină, fiindcă *aceasta n-are decât rolul de recuzită alegorică; istoria reală, adevărata istorie nu e prin urmare avalanșa de întâmplări crude și amare care buimăcesc personajele*, angrenându-le în vârtejul unei apocalipse grotești, ci forma supremă și paradoxală a destinului: acesta face *cartea în care personajele cred că fac istoria*. Conștiința ironică „a bibliotecii” din care se hrănește textul, „farsele istorice”, „pretexte epice”, „jocul cu textul”, transformă, după părerea autorului, toate romanele în texte și acestea de tip *autoreflexiv, metaficțiuni*.

Abordările relecturii din această perspectivă dau construcției intertextuale (demersului dialogic) aspectul de contestare subversivă fie a centrului, fie a marginii și maschează un discurs identitar, expresie a unei deteritorializării și descentrării ale insului care produce discursul. În mod compensatoriu, tendința opusă ar fi aceea ca, în calitate de om al lumii, scriitorul ca și criticul să practice world-fiction-ul (gommage de la voie ethnique), iar romanul să practice o cautare ascunsă, compensatorie. În definiția de sine textul lasă la vedere constante în care identitatea personală își găsește sprijin, constante identificabile fie în inventarul de mituri naționale, fie în acela al metaforelor obsedante pe care le selectează în procesul de geneză al universului ficțional sau analitic. Criticul, ca și scriitorul de ficțiune, își construiește o sumă de reprezentări organizate într-o topologie textuală în care, de la un context la altul, masina textuală discursivă pune în evidență interesul pentru construcția de spații textuale purtătoare de semnificații și își revendică, ca obiect de studiu, o teritorialitate culturală, un spațiu a cărui percepție este filtrată de normele și de convențiile culturale active în diverse comunități. Într-un studiu (*Soi-même come un autre*) publicat în 1991, Paul Ricoeur definea *identitatea narativă* și *identitatea personală*, pornind de la constatarea legăturii în chiasm dintre istorie și ficțiune și văzând în descompunerea formulei narrative o construcție ficțională de pierdere a identității, cum s-ar putea identifica la prozatorii optzeciști. Astfel, discursul critic devine o țesătură de elemente în care se regăsesc, în egala măsură, mituri ale identității unei personalități creatoare, dar și ale unui spațiu cultural de aderență, cum este Moldova formării lui Sadoveanu sau textualismul anglo-saxon, din care pleacă modelul optzeciștilor. Trăsăturile esențiale ale universului ficțional care ia naștere, ca expresie a unui individualism estetic, depășesc modelele clasice, romantice, realiste, se întrepătrund într-o confuzie totală, impunând analizei critice o adecvare la modelul cultural și identitar, în același timp.

Bibliografie

- Caillois 2001: Roger Caillois, *Abordări ale imaginării*, traducere din limba franceză de Nicolae Baltă, București, Editura Nemira
- Ricoeur 1991 : Paul Ricoeur, *Soi-même come un autre*, Paris, Editura Seuil
- Spiridon 2004 : Monica Spiridon, *Les dilemmes de l'identité aux confins de l'Europe. Le cas roumain*, Paris, L'Harmattan

Starobinsky 2002: Jean Starobinsky, *Melancolie, nostalgie, ironie*, traducere din limba franceză de Angela Martin, Pitești-București, Editura Paralela 45.

De l'exercice d'un modèle canonique au triomphe de l'intertextualité multiplicatrice de perspective identitaire

Assumer pleinement la tradition représentait un terme de référence permanent tout comme assumer les procédés intertextuels affichés (la citation culturelle, la pastiche, la parodie etc.). Les romanciers se trouvent dans la situation d'utiliser jusqu'au bout différentes formes, d'épuiser certaines possibilités narratives, et dorénavant il ne leur reste que de parodier les vieilles histoires et les formes antérieures [...] non pas un épuisement du langage ou de la littérature, mais de l'esthétique du modernisme supérieur, celui admirable, un programme non pas à répudier, mais décidément terminé [...] toute convention artistique peut être éloignée, abolie, dépassée, transformée ou même utilisée contre elle-même, afin de générer des œuvres nouvelles et vitales. Dans la prose roumaine de la génération '80, la dimension fondamentale est plutôt de nature *métaréaliste* : il s'agit d'un réel qui touche le dérisoire de l'existence mais en égale mesure le discours qui le commente – premièrement la fiction réaliste, mais aussi l'interprétation parodique de ses formules consacrées.

Galați, România