

Dialoguri culturale: teorii și practici

Autorii asumă responsabilitatea articolelor publicate

F k m j i w t k e w w t c i g < ' g q t k ' k r t c e v e k "

"

"

"

"

Editoare:

Go k k ' R c t r e n "
E c t o g p ' R q r g u e w "



Editura Universitaria
Craiova, 2023

Copyright © 2022 Editura Universitaria.
Toate drepturile sunt rezervate Editurii Universitaria

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

Dialoguri culturale : teorii și practici / ed.: Emilia Parpală, Carmen Popescu. -
Craiova : Universitaria, 2023
Conține bibliografie
ISBN 978-606-14-1940-1

I. Parpală, Emilia (ed.)
II. Popescu, Carmen (ed.)

81

Introducere

Emilia Parpală, Carmen Popescu
Universitatea din Craiova

Cu ocazia conferinței *Comparatism, Identitate, Comunicare* (CIC2022), pe care o organizăm de peste 15 ani, am încercat să reflectăm (și să invităm la reflecție din partea participanților) asupra temelor-cheie, *identitate* și *comunicare*, pe care le vedem de cele mai multe ori într-o perspectivă comparatistă și luând în considerare cele mai importante evoluții în teorie și în critică. Volumul conține o selecție de 28 de articole grupate în două secțiuni: Partea I. *Identitate și comparatism* și Partea a II-a. *Polifonii discursive*.

În diverse modele teoretice, identitatea emerge ca flexibilă, maleabilă și deschisă sau nefinisată, dincolo de evidența existenței unui miez ontologic unic. De aici, orientarea fundamental dialogică și intersubiectivă a oricărei poziționări identitare. Într-o anumită măsură, etnocentrismul poate apărea ca natural sau instinctiv. În orice caz, nu ar trebui confundat cu xenofobia sau rasismul, chiar și atunci când capătă o coloratură care evocă îndeaproape naționalismul. Fără excepție, întâlnirea cu alteritatea are un efect relativizant asupra oricărei dispoziții narcisice sau autocentrate (inclusiv atunci când vorbim despre identități colective). În consecință, șocul cultural este o primă etapă în inițierea dialogului intercultural. În secolul al XVIII-lea, când începe să se configureze o ideologie cosmopolită, Montesquieu a explorat problematica identității și a alterității în romanul epistolar *Scrisorile persane* (1721). Într-un anume moment al narației, un personaj ridică suprema întrebare etnocentrică: „Cum poate cineva să fie persan?” Această interrogație aparent absurdă sugerează că primul nostru instinct este să ne universalizăm propria identitate, propriul ethos și propria tradiție, convertindu-le în standarde pentru evaluarea diferenței, a „celuilalt”. Totuși, așa cum argumentează studiile de imagologie comparată, *auto-imaginile* sunt în permanență ajustate și redimensionate prin interacțiune cu *hetero-imaginile* pe care comunitățile le formează și le întrețin. Etnocentrismul strict nu este, firește, fezabil, pe termen lung, deoarece identitățile culturale nu sunt niciodată pure, ci mai degrabă deja hibridate, în permanență modelându-se și remodelându-se în conformitate cu influențele receptate sau cu deschiderea interculturală deliberat promovată.

Mefiența față de alteritate se poate raporta și la aprehensiunea alienării sau teama de pericolul (care poate fi real) al aculturației: prea multă înțelegere, deschidere, curiozitate față de celălalt ar putea duce, se tem unii agenți culturali, la pierderea sinelui, iar în cazul identităților colective, la o mai mare susceptibilitate față de posibilitatea de a fi colonizat (fie și doar în sens cultural). Canonul literaturii universale ne poate oferi exemple convingătoare pentru relația dialectică identitate – alteritate. În *Odiseea* lui Homer, îl vedem pe protagonist plecat de acasă și confruntându-se cu alterități din ce în ce mai stranii și non-umane. S-a îndepărtat atât de mult de patria de origine (și de sine), încât îi trebuie foarte mult timp să

regăsească atât drumul spre casă, cât și acele modalități prin care să-și recâștige locul în familie, într-un adevărat proces de reconstrucție identitară.

În calitate de cercetători activi în mai multe domenii de expertiză, de la lingvistică și teoria comunicării la politologie și studii literare, participanții ne arată și în ce fel raportarea la trecut (și diversele tradiții) este de fapt o parte esențială din demersul academic. Mentalitatea post-postmodernă curentă este încă mesmerizată de deconstrucție, astfel încât nu trebuie să ne mirăm dacă tradiția este adesea echivalată cu tot ce este vechi, înapoiat sau chiar periculos, în măsura în care este înrădăcinată în presupuziții „esențialiste”. Atacul deconstrucției împotriva moștenirii umaniste a Occidentului nu a delegitimât însă cu totul moduri anterioare de a gândi sau sisteme de valori testate de epocile precedente. O integrare sănătoasă a tradiției poate fi foarte folositoare, eventual prin polemică sau, dimpotrivă, prin dialog consensual cu ceea ce munca altor generații și altor curente de gândire are de oferit. La fel de importantă este, bineînțeles, raportarea la teorii contemporane, „la modă”, adesea din domenii înrudite sau chiar mai îndepărtate. Când sursa de inspirație o constituie astfel de curente intelectuale, așa cum tind să fie pentru studiile literare, care sunt de regulă entuziasmate de interdisciplinaritate, există și riscul superficialității și al înțelegerii greșite.

Sentimentul de reverență implicat de folosirea termenului *tradiție* ar putea explica reținerea gânditorilor de orientare progresistă de a adopta sau măcar de a admite ca o soluție viabilă o atitudine tradiționalistă, chiar atunci când conținutul a ceea ce a fost transmis (de la latinescul *trado-ere*) nu este inacceptabil din punct de vedere ideologic. Revolta împotriva a ceea ce este perimat, osificat sau doar normativ coexistă în modernitate cu nostalgia sau cu dorința de a introiecta și reproduce din interior matricea unor tradiții care se pot dovedi în continuare viabile. Tot în perspectiva spiritului critic al modernității, tradițiile sunt „denaturalizate”, nu doar deconstruite, în sensul că se trădează ele însele a fi construite, create, inventate. Scopul acestor revelații nu este neapărat de a demasca sau denigra, eventual de a minimaliza tradiția, ci de a evidenția rolul lor cultural fundamental. Prevalența, în modernitate și postmodernitate, a unei forme paradoxale de parodie (respectuoasă, complice, ludică, non-distructivă) este un indiciu puternic în direcția acestei dialectici între continuitate și discontinuitate în relația cu trecutul, tradițiile, canoanele, în general cu ceea ce este deja consacrat. Criticii literari au observat propensiunea literaturii contemporane spre *simbioză* intertextuală, spre logica palimpsestică a recuperării discursurilor anterioare. Aproprierile, resemantizările, nuanțările în cadrul dialogului inter- și hipertextual sunt ceea ce țin în viață tradiția, salvând-o de pericolul muzeificării. Sunt cunoscute afirmațiile lui T. S. Eliot din *Tradiția și talentul individual* despre necesitatea de a cuceri tradiția, care nu se moștenește automat și despre simțul istoric, vital pentru situarea corectă în diacronia peisajului cultural.

Intertextualitatea, cu implicațiile ei demitizante pentru obiectul estetic *literatură*, este un produs al paradigmei moderne, dar își are rădăcinile în paradigme mai vechi, premoderne (clasică și cele subsecvente), în care palimpsestul, rescrierea tradiției și dialogismul erau piloni importanți ai culturii, prin poetica imitației și a pastişei, dar și prin conversația polemică angajată de parodie, de intertextul diferențial, corectiv față de original sau model.

Textele nu mai sunt percepute ca niște entități singulare, absolut distincte și bine delimitate în raport cu alte produse discursive, ci sunt înțelese mai degrabă ca niște noduri într-o rețea sau ca niște replici într-un dialog heterotopic și heterocronic nesfârșit. *Imitație, invenție, inovație, originalitate, auctorialitate, valoare, tradiție, literaritate, lectură /interpretare* - sunt doar câțiva dintre termenii-cheie ai teoriei literare pe care poststructuralismul ne-a stimulat să-i

regândim, oricât de mari ar fi acum rezervele față de paradigma poststructuralistă și postmodernistă însăși.

Există o creativitate palimpsestică, non-spontană, în care rațiunea și deliberarea sau premeditarea au un rol foarte important, dincolo de posibilele „influențe” pe care un scriitor le „suportă”, mai mult sau mai puțin conștient. Atunci când unghiul nostru analitic focalizează procesele intertextuale, mai mult decât decelarea influențelor există un spațiu de manevră mai mare pentru noțiunea unui dialog în care autorul hipertextului se angajează liber, un dialog cu autorii hipotextelor și cu tradiția însăși. În plus, caracterul deliberat și intrinsec producerii operei pe care îl îmbracă în această viziune intertextualitate sugerează că la acest dialog sunt invitați și cititorii, de a căror competență intertextuală (ca parte din competența de lectură) depinde chiar existența (adică recognoscibilitatea sau lizibilitatea) intertextului. La granița între conștient și inconștient, dialogul cu o tradiție polifonică poate fi tematizat prin recursul la alegorizarea poetică a arhetipurilor platonico-jungiene, ca în poezia *Arheologie*, din *Cuvinte potrivite*, 1927, a lui Tudor Arghezi: „Sufletul meu își mai aduce-aminte / Și-acum și neîncetat, de ce-a trecut, / De un trecut ce mi-e necunoscut, / Dar ale cărui sfinte oseminte // S-au așezat în mine fără' să știu, / Cum nici pământul știe pe-ale lui, / În care dorm statui lângă statui / Și-i zăvorât sicriu lângă sicriu”.

Ne putem gândi la perioada Renașterii, atunci când curentul umanist a început să promoveze întoarcerea *ad fontes*, prin imitarea autorilor Antichității, manifestând totodată interes deosebit pentru conservarea și studierea textelor filosofice, literare, științifice în greacă și latină, transmise de copiii medievali sub forma acelor palimpseste, texte cu două straturi, păgân și creștin – inițial o formă de reciclare a materialului de scriere, pergament sau papirus. În felul acesta s-a transmis, de exemplu, manuscrisul poemului filosofic atomist-materialist *De rerum natura* al poetului latin Titus Lucretius Carus, descoperit de umanistul italian Poggio Bracciolini într-o mănăstire germană. Destinul acestui manuscris va fi de a influența masiv gândirea filosofică a epocilor viitoare, de la Lorenzo Valla și Giordano Bruno, Galileo Galilei, Michel de Montaigne, până la Sigmund Freud, Charles Darwin și Albert Einstein.

Între timp, „palimpsestul” a devenit un concept al teoriei literare și în același timp o metaforă euristică pentru rescriere, intertextualitate, adaptarea literară sau culturală. Originalitatea însăși poate fi văzută fie radical (deși ubicuitatea palimpsestului ne arată că nu există originalitate radicală), ca deviație față de tradiție sau chiar negarea ei, fie ca un tip de *stranietate*, prin inovație și noutate autentică, fie pe planul invenției, al dispoziției (tehnicii artistice) sau al elocuției (stilului). Dar chiar și în acest caz, originalitatea este evaluată pe fundalul unui *canon* (al cărui sens primar este cel de „standard”, „normă” sau „unitate de măsură”) și cel mai adesea, cum a demonstrat Harold Bloom, canonul însuși este constituit prin acumularea acestor „stranietăți” generatoare de noi modele, standarde estetice și strategii de comunicare. Canonul ca tradiție (marile cărți, clasicii) oferă codul care ne permite să descifrăm și să asimilăm (sau, poate, dimpotrivă, să menținem ca ne-asimilabilă și stranie) noua operă de artă care va determina, după cum observa Eliot în eseu menționat, o resetare sau reorganizare a „ordinii simultane” a literaturii.

Stranietatea ne mai evocă și un alt concept familiar al teoriei literare, „insolitarea” / *ostranenie* („deautomatizare”, „defamiliarizare”), prezentă în scrierile formalistilor ruși, mai precis la Viktor Șklovski. Este un fapt psihologic incontestabil că tot ce este în jurul nostru, chiar și lucrurile noi și interesante, ajung, în virtutea obișnuinței, să ducă la o

automatizare a percepției. Rolul artei ar fi, în consecință, tocmai de a înnoi / insolita aceste obiecte (sau limbajul), eliberându-le din banalitatea lor instrumentală și făcându-le să-și recapete „aura”, „stranietatea”, „diferența”, „unicitatea”, de parcă ar proiecta un reflector puternic asupra lor. Efectul se obține prin diverse strategii, de viziune artistică dar și stilistice.

O astfel de reprezentare a literarității (sau a specificității literaturii) implică lucrul cu ceea ce e dat, transmis, *déjà-vu* sau *déjà-lu*, într-un cuvânt, trecutul. Prin permanenta re-apropriere a ceea ce este „deja acolo”, artiștii originali (dar și oamenii de știință) își creează propriile tradiții, „inventându-și precursorii”, cum spunea Jorge Luis Borges în eseul *Kafka și precursorii*. Am mai putea numi aceste moduri de apropiere și *citiri deviate strategice*. Precursorii „inventati”, ca și tradițiile mai mult sau mai puțin „inventate” și „imagine” sunt co-optate pentru o agendă personală (sau colectivă): este chiar esența mecanismului de înnoire propriu literaturii (și uneori chiar și discursului științific).

Textura culturii este menținută prin revizitarea recurentă a trecutului cu scopul de a defini mai precis paradigma prezentă dar și pentru a pune la punct cele mai bune strategii pentru acțiuni viitoare. „Simțul istoric” identificat de T. S. Eliot se aplică și oamenilor de știință, nu doar creatorilor literari. Specialiștii implicați în diverse domenii pot avea relații ambivalente cu tradiția propriei lor discipline. Ne străduim să fim originali prin efectuarea unei deplasări, a unei deviații (*écart*), subtilă, moderată sau radicală în raport cu un corpus de cunoaștere împărtășită. Din interiorul propriilor lor domenii mai largi, dar și nișe teoretice, cercetătorii își îndeplinesc rolul de mediatori (ai identităților culturale și / sau ai trendurilor teoretice) și facilitatori ai dialogului – între texte și culturi, cititori și texte, sau între școli teoretice și critice.

Partea I

Identitate și comparatism

Comparatism și intertextualitate în romanul *Voica* de H.Y. Stahl

Felicia Rodica Aliu (Brîncoveanu)
Universitatea din Pitești

1. Introducere

Henriette Yvonne Stahl a fost nu doar o femeie, ci și o scriitoare cu principii solide, ce s-au sedimentat pe o vastă cultură, reflectate în diversitatea tematică și în atitudinea neconvențională în fața problemelor metafizice universale. Dovadă stau aprecierile criticilor, dacă nu întotdeauna elogioase, niciodată defăimătoare. Urmând teoretizarea lui Garabet Ibrăileanu cu privire la tipologia romanului interbelic, analiză și creație, primul roman al autoarei înaintea pe direcția creației, asimilând formula obiectivității, grație personajului-reflector, un *alter ego* al naratoarei.

Formula narativă adoptată de scriitoare în romanul de debut, *Voica*, este proprie realismului, cu accent pe obiectivarea și analiza experiențelor trăite. Publicat în 1924, romanul o impune ca scriitoare de talent în descendența lui Ioan Slavici și a lui Liviu Rebreanu. Analiza noastră se îndreaptă nu doar asupra variantei interbelice, ci și asupra ediției *ne varietur*, pentru că autoarea oferă publicului o continuare a romanului, servind curiozitatea lectorului, în timp ce alege un mijloc ingenios de a rămâne pe scena literară, într-o perioadă de efervescentă politică, prin actualizarea problematicii țărănești. Tema colectivizării o apropie de Marin Preda, lumina narațiunii cade pe tânărul activist ce devine propovăduitorul unei noi „religii”.

2. Realitatea ficțiunii și ficțiunea realității

Trecut prin filtrul lovinescian, romanul *Voica* corespunde îndemnului de a crea o proză obiectivă printr-o observare frustă, precisă a unui mediu în care dramele individuale nu impresionează pe nimeni, mai ales când lupta se dă în sufletul femeii. Henriette Yvonne Stahl demontează falsa convingere că forța obiectivării este dependentă de condiția sexuală a scriitorului și de aceea ancorează într-un mediu pe care celelalte autoare nu l-au asimilat ca sursă de inspirație, nefiindu-le familiar. Romanul oferă impresia de viață autentică, fără idilizare, fantezia creatoare stănd la baza metamorfozării acestei lumi închise, arhaice, în material epic. Corelația cu realitatea se desprinde din chiar mărturisirea autoarei:

„Era în timpul primului război mondial. Tatăl meu, ofițer, a fost rănit în luptele de la Porumbacu. Iordache (în roman Dumitru), ordonața tatălui meu, i-a salvat viața, luându-l în spate. L-a scos din linia întâi și l-a dus la ambulanță. În timpul acesta, Voica, soția lui Iordache, s-a refugiat la noi în casă, pentru că la ei în sat năvăliseră bulgarii. Voica s-a împrietenit cu mama, și amândouă așteptau vești de pe front, de la

bărbații lor. Când s-a făcut pace, Iordache și Voica, văzându-mă foarte slăbită, aveam optsprezece ani, scuipând sânge și având febră mereu, m-au cerut să merg cu ei la țară, că acolo e mai mult aer și s-o găsi ceva lapte și ouă. Și m-am dus. Am trăit luni de zile, ani de-a rândul cu ei în casă și am participat efectiv la viața lor. Așa i-am cunoscut” (Cristea 1996: 24).

Cel mai solid argument în favoarea coerenței romanului nu este unul estetic, ci mai degrabă unul de natură socială, rezistența în fața timpului, căci ultima reeditare a depășit granițele secolului al XX-lea. Nume cu rezonanță în epoca interbelică nu au lăsat să treacă neobservat debutul literar al unei tinere ce își contrazice vârsta prin maturitatea gândirii și prin siguranța mânuirii condeiului. Opinia lovinesciană, care punctează „o aprigă încordare de interese sau de demnitate” (Lovinescu 1973: 119), o completează pe aceea a lui Garabet Ibrăileanu, care sesiza că „romanul nu lasă să se întrevadă inexperiența: el e, dimpotrivă, scris sigur, strâns, cu mare economie” (Ibrăileanu 1924: 168). Pentru Pompiliu Constantinescu sau Perpessicius, cele o sută douăzeci de pagini sunt insuficiente pentru a pătrunde psihologia sătească, apropiind-o ca dimensiune și ca material epic concentrat de nuvelă.

Experiența inedită a adolescenței de nici douăzeci de ani, care pătrunde în casa Voicăi pentru o perioadă, este transpusă în romanul cu același nume. Prima parte, apărută în perioada interbelică, este o monografie a satului din Câmpia Neajlovului, așa cum se reflectă el în conștiința tinerei cu o existență citadină, cu valori și ierarhii în afara tiparelor tradiționale. A doua parte, apărută la patru decenii distanță, în 1966, este condiționată de regimul politic și, cu toate acestea, unitatea întregului se păstrează, chiar dacă principiul valoric a ridicat semne de întrebare. Vocea tinerei citadine este substituită de relatarea unui narator-martor, originar din satul protagonistei, care păstrează aceeași atitudine distantă față de actanții ce evoluează într-o atmosferă postbelică și nu știu să gestioneze transformările economice și sociale. Protagonista părții rămâne Voica, reprezentantă a lumii arhaice, care pătrunde cu greu înțelesul lumii noi, construite prin colectivizare. Ion, fiul adoptiv al acesteia, este prototipul tânărului activist, îndârjit, pătimaș, mânat de aceleași idealuri ca și personajul lui Marin Preda, Niculae Moromete. Atât Ion, cât și Niculae duc o luptă neîncetată cu ei înșiși pentru a-și cultiva răbdarea, bunele lor intenții lovindu-se de opacitatea și neîncrederea țăranului care nu-și poate imagina existența fără pământ. Polemica se adâncește în propria familie, căci Voica, respectiv Ilie Moromete, sunt cei mai redutabili adversari, chiar dacă personajul Henriettei Stahl este străin de spiritul contemplativ și reflexiv al țăranului din Câmpia Dunării. Al doilea volum din *Moromeții*, ca și partea secundă din *Voica*, pot fi considerate romane ale fiilor, exponenți ai unei noi mentalități, pe care o idealizează, cei doi înfățișând prototipul comunistului idealist, capabil să renunțe la binele individual pentru cel colectiv.

În finalul romanului, Voica alege să-și urmeze fiul adoptiv, în timp ce Niculae va reuși să-și înțeleagă tatăl în ziua înmormântării, cerându-și iertare pentru clipele de răzvrătire. Finalul este cu siguranță simbolic. Voica acceptă normele sociale după un intens zbcium interior căruia naratoarea îi dă forma bocetului, convinsă fiind că din cercul vicios al societății nu se poate elibera decât prin moarte. Tânguirea Voicăi pare desprinsă din baladele românești, o altă formă a dialogicului literar. Eroina nuanțează plânsul ciobanului mioritic, discursul ei fiind o transcriere nuanțată a textului baladesc:

„În pământ, în pământu meu să mă-n-gropați, sus în buza câmpului, în apusul soarelui, goală să mă îngropați, bani spurcați să nu îmi dați, cîinii să mă plângă, greierii să-mi cânte-a dor, de-o vrea vîntu să jelească, ploaia să mă răcorească, nimeni să nu-mi afle plînsu” (Stahl 1972: 236).

Alipirea acestei părți romanului i-a permis scriitoarei să evite cenzura și să rămână activă în peisajul literar al epocii, fără prea mari compromisuri. Reverberațiile literare ale părții secunde în romanul *Moromeții* de Marin Preda nu pot fi negate. În lumea criticii s-au auzit voci care au susținut că scriitoarea „și-a mutilat remarcabilul roman *Voica*, adăugându-i un episod despre satul socialist” (Zaharia-Filipaș 2004: 141), refuzând să vadă în exprimarea rigidă stilul viu și energic al unei tinere scriitoare ce atrăsese atenția lumii literare. În realitate, atitudinea detașată pe care o atribuie noului narator-martor pare artificială, însă elementele de continuitate, precum personajele, scenele dispuse în oglindă din rațiuni de simetrie sau tehnica cinematografică nu pot fi ignorate. Ele confirmă încă o dată măiestria autoarei și preocuparea pentru discursul narativ.

3. „Intertextualitate” – un concept controversat

Dacă privim diacronic, descoperim un decalaj de aproape o jumătate de secol între apariția romanului Henriettei Stahl și introducerea noțiunii de „intertextualitate”. Există voci care consideră facilă comparația cu romanul lui Liviu Rebreanu, pe motiv că imperativele ce-i îngrădesc existența femeii nu dobândesc dimensiunile unui blestem. Tineretea autoarei a fost un alt argument împotriva aplicării principului intertextualității, la fel și existența citadină a acesteia. Vârsta nu trebuie considerată un argument solid, dacă ne raportăm la aviditatea pentru lectură, mărturisită lui Mihail Sadoveanu¹. În plus, informațiile despre condiția țăranului, despre răzcoalele țărănești au rămas adânc întipărite în conștiința copilului încă de la vârsta de șapte ani, martor la dezbaterele pe aceste teme între istoricul Nicolae Iorga și tatăl ei. Dacă negăm intertextualitatea, nu putem să nu punctăm adiacențele literare cu proza de inspirație rurală de dinaintea sa.

Termenul *intertextualitate* își revendică paternitatea în articolele cercetătoarei de origine bulgară Julia Kristeva, în jurul anului 1970, dar conceptul îi aparține lui Mihail Bahtin, care a sesizat disponibilitatea textelor de a intra în dialog prin ceea ce se cheamă *dialogism* sau caracter polifonic, cu aproape patru decenii în urmă. Dincolo de un dialog explicit cu un alt text, ușor de sesizat la un prim nivel de lectură, opera, conform teoriei bahtiniene a pluridiscursivității, este un liant între scrierile anterioare și producțiile viitoare. Orice creație își dezvăluie sensul original, unic, în urma asimilării ideilor, a viziunilor ce au precedat-o. Așadar, intertextualitatea definește descoperirea unui text în altul, co-prezența explicită sau implicită, atât formală, cât și de conținut între două sau mai multe texte. Pentru Gerard Genette,² analiza intertextualității nu se poate face decât luând în discuție alte noțiuni: arhitecturalitate, transtextualitate și paratextualitate. Din titlu, considerat un element de paratextualitate, se deschid conotații intertextuale: un prenume cu reverberații rurale, ilustrativ pentru imaginea unei clase sociale, la fel ca și *Ion* de L. Rebreanu. În același timp, schimbarea de optică, de la masculin la feminin, avertizează asupra necesității extinderii luptei de eliberare a femeii de sub autoritatea masculină excesivă.

A vorbi de intertextualitate înseamnă a participa la dialogul fidel sau eliptic, explicit sau implicit între opere care au același referent, căci teoriile asupra acestui concept au dus la

¹ Mihail Sadoveanu este delegatul revistei *Viața românească* în care va fi pentru prima dată publicat romanul, în 1924.

² Dacă *intertextualitatea* este „prezența literară a unui text în altul”, *transtextualitatea* face referire la „legătura, fățișă sau ascunsă, cu alte texte”, iar apartenența textelor la același gen sau specie definește *arhitecturalitatea* (Genette 1994: 81-82).

expansionarea lui, astfel încât intertextul ar acoperi și alte tipuri de relații, precum *incluziunea* sau *coprezența*. Astfel, problema pământului și statutul țăranului condiționat de loturile pe care le deține reprezintă o temă recurentă cu implicații intertextuale.

Nu putem ignora că printre semnificațiile cuvântului *intertext* se află și sensul de „interfață”, de „conexiune”, nu doar cu alte texte, ci și cu contextul social al autorului. Prin Voica și prin toate celelalte tipologii de personaje feminine descoperite prin ochii tinerei citadine și căreia femeile îi încredințează nemulțumirile clasei lor, romanul intră în dialog cu lupta de emancipare a femeii, cu ecouri atât în plan național, cât și universal și cu ramificații spre toate domeniile și spre toate mediile. Îndrăznim a crede că se apropie de ramura pragmatică a intertextului ce-l obligă pe cititor să stabilească „asociații memoriale” (Riffaterre 1981: 4). Romanul actualizează ceea ce se numește *intertextualitate aleatorie* pentru un cititor care transgresează textul în sine. De asemenea, în articolul *Sémiotique intertextuelle: l'interprétant*, se adâncește importanța cititorului și a actului de lectură pentru demersul intertextual al unei opere, pentru că sunt corelate „textul care este descifrat în acel moment și toate acele texte, pe care cititorul și le amintește” (Riffaterre 1979: 128).

Toposul ales este câmpia Argeșului, de lângă satul Comana, surprins între cele două războaie mondiale și înaintea colectivizării. Pare un microcosmos ce reproduce structura macrocosmosului rural, satul ardelenesc Pripas, conturat cu grija pentru detalii de Liviu Rebreanu. Adiacențele literare sunt sesizabile la fiecare nivel al textului: tematic, structural, formulă narativă. Analogia poate continua și la nivelul personajelor. Îndârjirea Voicăi de a avea pământul ei pare desprinsă din iubirea patologică a lui Ion Pop al Glanetașului, fără ca eroina să coboare pe ultima treaptă a dezumanizării, asemenea protagonistului lui Liviu Rebreanu. Descrierea horei și aducerea sătenilor pe platoul din fața cărciumei dau impresia unor imagini recurente, coborâte din paginile romanului lui Rebreanu: „Cercul horei se învârtea vioi, ritmic. Rar câte un chiot puternic se înălța, și atunci hora întregă pornea în partea inversă. Era prinsă numai de tineret și, parcă, amețindu-se, se învârtea din ce în ce mai repede” (Stahl 1972: 236). Această descriere poate fi considerată un element de intertextualitate, conform mențiunilor lui Roland Barthes: „orice text este un intertext” sau „un câmp general de formule anonime, de citări inconștiente sau autonome, făcute fără ghilimele” (Barthes 1981: 179). E evidentă conexiunea, descendența unor scene cheie din opera feministei Henriette Yvonne Stahl cu scrierea lui Liviu Rebreanu. Vorbind de intertextualitate, vorbim de o „permutare de texte [...] în spațiul unui text, mai multe enunțuri luate din alte texte se încrucișează și se neutralizează” (Kristeva 1980: 252), astfel încât ritmul discursiv sau semantica să permită interferența.

Romanul polemizează cu *Ion* de Liviu Rebreanu din perspectiva asumării maternității. Ana, fiica lui Vasile Baci, trăiește drama dezonoarei și își pierde rațiunea, refuzând însuși statutul de mamă pentru Petrișor. Sentimentul matern îi lipsește, de altfel, și Zenobiei, căci pruncul va muri din neglijența femeii. La polul opus, Voica își plânge soarta de femeie lipsită de această binecuvântare, nu poate da naștere unui moștenitor, însă va deveni o mamă implicată în creșterea copilului conceput de Dumitru cu o țigancă, nu înainte de a depăși opoziția satului și de a descoperi forța iubirii și sentimentul de plenitudine în apelativul „mamă” rostit de copilul aflat în pericol. Acceptând să crească copilul unei alte femei ca pe propriul fiu, Voica sparge stereotipia lumii țărănești.

Pe de o parte, după teoretizarea lui Nicolae Manolescu, *Voica*, romanul Henriettei Yvonne Stahl vine în descendența romanelor tradiționale, realiste, dorice, de creație, ce au ca mediu de inspirație lumea satului, cu o existență rămasă în zona primitivului și născută dintr-o conexiune ancestrală a țăranului cu pământul. Pe de altă parte, tehnica cinematografică,

pasajele introspective, personajul-reflector îl pun în dialog cu tendințele moderne ale speciei, romanul de analiză psihologică, ionic, conform tipologiei lui Manolescu.

Nicio operă nu poate fi gândită ca un produs individual sau izolat, ci ca rezultat al prelucrării aceleiași material lingvistic, social, cultural sau cum susține Iulia Kristeva: „o permutare de texte, o intertextualitate: în spațiul unui text mai multe enunțuri luate din alte texte se încrucișează și se neutralizează” (Kristeva 1969: 52). Prin analiza contextului social, al răscoalelor țărănești, al împroprietării țăranilor după război, romanul poate fi interpretat ca făcând parte din categoria textelor numite *ideologeme*. Reușește să ofere o secvență, un episod veridic din istoria acestei clase sociale, devine „text istoric și social” (*ibidem*: 53). Conceptul „intertextualitate” se îmbogățește și se extinde spre o analiză a textului ca producție în sine și ca replică la un context exterior ei. Și pentru Roland Barthes, textul este „un spațiu cu dimensiuni multiple, unde se îmbină [...] scrieri variate [...]”; textul este o țesătură de citate, provenite din mii de focare de cultură” (Barthes 1977: 148). Criticul insistă pe rolul cititorului, el este cel care are puterea de a reuni toate aceste direcții, astfel încât polifonia, intertextualitatea să devină evidentă atât în plan sincron, cât și diacronic.

4. Elemente comparatiste

Studiile recente tind să vadă în intertextualitate o metodă comparatistă, ambele oferind posibilitatea de a ajunge în esența textelor prin analize distincte, dar interferabile:

„Comparația este un mod de gândire, o formă analogică a cogniției omenești [...] care se bazează pe principii ale relației și diferențierii [...]. Intertextualitatea, cu insistența ei asupra naturii relaționale și interdependente a sensului, subliniază comparația ca o formă de gândire mai degrabă inevitabilă decât opțională” (Felski 2013: 2).

Este Voica un Ion în variantă feminină? Întrebarea își va găsi răspuns în urma suprapunerii celor două texte.

Cele două patimi ale țăranului lui Liviu Rebreanu sunt și patimile eroinei stahliene: iubirea și pământul. Primitivismul trăirilor și acțiunile instinctuale îi caracterizează deopotrivă, căci ele sunt specifice țăranului român din orice colț al țării. Ceea ce-i diferențiază pe cei doi protagoniști sunt metodele și armele de care fac uz pentru a-și alina durerea și a răzbate în lupta cu propria condiție. Întreg universul țăranului se pliază în jurul pământului, acel suprapersonaj ce le conduce destinele și le întunecă adesea rațiunea. Dacă Ion urzește un plan pe care-l urmărește cu îndârjire, Voica își acceptă condiția biologică și socială și speră ca prin actul filantropic de a-l privi pe fiul lui Dumitru, rod al unei relații în afara căsătoriei, ca pe propriul copil, să-l înduplece pe bărbat și să treacă în posesia ei două pogoane din cele cincisprezece pe care le munceau împreună. Dacă Ion Pop al Glanetașului e incapabil să-i ofere afecțiune Anei și o folosește ca pe o armă de șantaj, Voica luptă cu sine și-și neagă sentimentul matern pentru că nu știe cum să-l definească. Odată ce-l înțelege, universul ei își schimbă centrul de greutate, devenind cea mai importantă persoană din viața copilului.

Un alt element ce apropie cele două personaje este relația lor cu mediul în care își duc existența. Ion luptă cu societatea înjustă care îi atribuie fiecăruia un statut și un loc în ierarhia satului prin întinderile de pământ pe care le deține și nu prin prisma valorilor ce-i definesc caracterul. Revolta bărbatului este justificată, însă armele alese sunt rudimentare și-l duc pe ultima treaptă a dezumanizării. Voica luptă și ea cu o societate nedreaptă, însă atacurile ei se vor îndrepta asupra familiei, în special a bărbatului, model al mentalității falocratice ce-i

refuză recunoașterea meritelor. Acțiunile ei sunt inofensive pentru cei din jur. În plus, efectele sunt reversibile, Voica văzându-se înfrântă cu propriile arme.

Adormită o perioadă, nevoia proprietății se acutizează în a doua parte, dar Voica se înarmează cu răbdare, tonul ei fiind când aspru, când amar, când blând sau resemnat. „Să-mi dai pământ. Nu-ți face păcat. Suflet sunt și eu. Îți cresc copilul, ți-am muncit de mi s-au rogojit mâinile [...] Dumitre, fii suflet milos. Nu mă lăsa fără pământ” (Stahl 1972: 80). Și pentru Dumitru, pământul este garanția libertății individuale, căci în absența unui moștenitor își vede lotul amenințat. Copilul pe care-l plămădește în afara căsătoriei nu este motivat de instinct patern, ci de nevoia de a-și vedea asigurată averea: „Copilul îmi trebuie, spune Dumitru, ne facem bătrâni și neputincioși. Pe a cui mână lași averea?” (*ibidem*: 64) Nici Ion, personajul lui Rebreanu, nu concepe paternitatea ca o nevoie firească de împlinire umană, ci ca o garanție a obținerii averii, respectiv a pământurilor lui Vasile Baci. În esență, rațiunea celor doi bărbați îi apropie, la fel și metoda prin care o pun în practică, însă statutul de părinte îi diferențiază, căci nu va fi îmbrățișat decât de Dumitru.

Violența pe care o deducem din comportamentul lui Ion și pe care G. Călinescu o consideră mobilul evoluției lui, devine o trăsătură pe care insistă și autoarea roamului *Voica*: „Nu din inteligență a ieșit ideea seducerii, ci din violența instinctuală, caracteristică oricărei ființe reduse” (Călinescu 1998: 658). Dumitru se folosește de vorba aluzivă, tot un soi de șiretenie, pentru că se teme să nu atragă atenția sătenilor asupra avutului său: „- Ai pământ mult? – Păi, trebuie să iau și oameni la muncă. – Cât ai? – Știu și eu? Să vedem cât ne-o mai da.” (Stahl 1972: 37). La fel și Voica se străduiește să mențină incertitudinea cu privire la banii acumulați, asemenea Marei din romanul omonim al lui Ioan Slavici. „Tot satul vorbea că-i bogată. [...] Voica ocolea orice cuvânt și-și păzea comoara zi și noapte.” (*ibidem*: 184). În partea a doua a roamului, Voica împrumută tot mai mult din spiritul întreprinzător al Marei și tendința acumulării de capital, astfel că o putem numi o Mară a lumii interbelice.

Țăranul Henriettei Stahl trăiește cu aceeași intensitate și iubirea, și ura. El nu știe să disimuleze și nu vrea să accepte compromisul. Pornind de la intertextualitatea spontană între cele două romane apărute la distanță de patru ani, *Ion* în 1920, *Voica* în 1924, ambele cupluri ce ocupă prim-planul sunt condiționate social. Ion vrea să scape de sărăcie și de statutul de „sărântoc” și reușește prin căsătoria cu Ana, fata înstărită a lui Vasile Baci. Amăgită de vorbele țăranului, Ana realizează că nu reprezintă decât o garanție a noului statut social al acestuia. Aprecierea lui G. Călinescu referitoare la destinul familiei în comunitatea rurală se aplică și cuplului Voica – Dumitru: „Drama Ion – Ana este dar drama căsniciei țărănești.” (Călinescu 1998: 648). Voica și Dumitru formează și ei un cuplu determinat de contrastul sărac – bogat, slab – puternic. Țăranului român, indiferent din ce perspectivă este privit, i se pune în valoare răbdarea, capacitatea de a fi împrumutat de la animalul din ogradă rezistența în fața durtății unei vieți zugrăvite monocrom, dar și brutalitatea de factură animalică. Scene de o ferocitate greu de imaginat sunt prezente în ambele romane. Alexandru Pop al Glanetașului, Vasile Baci, Ion, Dumitru sunt doar câteva nume care nu-și pot depăși condiția și apelează la astfel de gesturi inumane, „câinoșești”, fie pentru a-și defula neputințele, fie pentru a-și impune autoritatea.

Confruntările eroinei cu propria familie, cu sătenii și mai ales cu femeile sunt de o glacialitate asemănătoare cu a animalelor de pradă ce stau mereu la pândă pentru a înlătura eventualele pericole. Vitalitatea, puterea de muncă, omniprezența, o plasează în descendența Marei lui Slavici: „Voica își ametea dorul, muncind până cădea seara, doborâtă de oboseală. Intrase parcă într-un vârtej de munci. Forfotea, vindea, potrivea, cântărea, tocmea, socotea, învelea” (Stahl 1972: 160). Cele două eroine au în comun chibzuința dusă până la limita avariției, modalitatea de a economisi și sagacitatea cu care reușesc să fie cu un

pas înaintea sătenilor: „Toată ziua cu zarzavaturile: pune-le sub sticlă, mută-le de sub sticlă, sădește răsadul, udă răsadul...căci cine scotea mai timpuriu trufandale, ăla câștiga mai mult, și Voica era prima în sat. Se luase cu munca și cu câștigul” (*ibidem*: 199). Amândouă sunt produsul mediului în care trăiesc. Ambițioase, energice, muncitoare, cele două femei își reprimă sensibilitatea, considerată de ele incompatibilă cu statutul la care aspiră. Sunt femei în lumea bărbaților. Viața dură le-a anulat feminitatea, iar aspectul fizic al Voicăi împrumută din masivitatea Mării. Doar ochii mari îi trădează agerimea și inteligența practică. Aprecierea lui Nicolae Manolescu cu privire la încadrarea Mării în categoria femeilor capitalist din literatura română poate fi atribuită și Voicăi, cel puțin în partea a doua a romanului, când personajul opune tendinței de colectivizare orânduirea capitalistă.

Intransigența, siguranța, comportamentul radical răzbat din descrierea făcută de naratoare, imediat după primul contact cu țărancă refugiată în casa familiei ei: „Simțeam în țărancă asta o îndemânare de a se ascunde pe ea și averea ei ce nu o învățase de la nimeni, dar care parcă zăcea în ea moștenită din bătrâni, din vremuri grele de bejanie și șerbie” (*ibidem*: 16).

Forța femeii de a se ocupa singură de gospodărie pare stranie pentru o femeie, însă o apropiere de Mara lui Ioan Slavici. Singurătatea acesteia este rezultatul văduviei, statut de care se va folosi pentru a răzbate în comunitatea închisă a meștesugarilor din Ardeal. Tânguirile lor, clipele de încheștare țin de psihologia feminină, capabilă să se folosească de un întreg arsenal de mijloace pentru a înduioșa și a atrage atenția. Dacă Mara muncește pentru cei doi copii, Voica nu are un astfel de ideal, pentru că i-a fost refuzat, odată cu maternitatea. Tragismul acestei condiții și-l asumă cu luciditate, alegând să se revolte împotriva mentalității misogine a satului. Pentru Constanța, Voica este o deschizătoare de drumuri, „la modul inconștient, Voica este prima feministă din literatura interbelică” (Mihăilă 2014: 88).

Reușita formulei narative alese de tânăra autoare este o certitudine. Opinia lui Garabet Ibrăileanu nu poate fi ignorată: „Romanul acesta tărănesc este o noutate în genul lui, prin lipsa de idealizare, prin lipsa de ponegrire, prin cruzimea cu care e redată sălbăticia țaranului, alături de înțelegerea ei, deci cu iertarea ei” (Ibrăileanu 1924: 2). Formula dramatizării acțiunii prin accentul pus pe dialog, obiectivitatea narațiunii și mânuirea portretului sunt elementele ce sporesc valoarea romanului.

În ciuda dimensiunilor reduse, romanul Henriettei Yvonne Stahl are o arhitectură clară, ușor de receptat de cititor. Acest fapt este încă o similitudine cu romanul *Ion*, chiar dacă rigurozitatea și structura amplă a textului rebrenian îl face de neegalat. Viziunile recurente sunt rezultatul adopției mijloacelor realiste. Obiectivitatea relatării este un punct comun ce se naște din abilitatea de a aduce în prima linie personaje angrenate în conflicte puternice, specifice mediului în care evoluează. Expresia „bolovănoasă” este preferată de ambii autori, stilul anticalofil redă ritmul autentic al vieții conservate în tiparele ei primare. Această expresie neșlefuită, prezentă involuntar sau îndelung căutată de scriitorii interbelici este „un atribut al modernității” (Glodeanu 1998: 99).

Concluzii

Romanele alese ca reper dezvoltă condiția femeii în raport cu o societate prin excelență masculină. Evoluția epicului este întreținută de dialog, de tehnica cinematografică ori de aceea a contrapunctului. La Rebrenu și la Stahl, protagoniștii sunt conduși de o fatalitate implacabilă, chiar și Mara lui Slavici înțelege că fără *a avea* nu se poate defini prin *a fi*. Acesta este imboldul exacerbării instinctului de posesiune. Dacă Ion se lasă pradă sensului

lui *a avea*, ajungând la dezumanizare, Voica și Mara reușesc să le mențină în echilibru prin puterea maternității. Viziunea celor doi autori ai secolului al XX-lea este evident demitizantă, duritatea comportamentului, agresivitatea fizică și verbală sunt proprii țăranului de pretutindeni. Violența le apropie și reflectă o intenție vădit polemică față de pitorescul rural reflectat în scrierile secolului trecut.

Surse

Preda, Marin, 1977, *Moromeții*, București, Cartea Românească.
 Rebreanu, Liviu, 1979, *Ion*, București, Cartea Românească.
 Slavici, Ioan, 1999, *Mara*, București, Editura Minerva.
 Stahl, Henriette-Yvonne, 1972, *Voica*, ediție *ne varietur*, București, Editura Minerva.

Referințe

Barthes, Roland, 1977, „The Death of the Author”, *Image, Music, Text*, New York, Farrar, 142-148.
 Barthes, Roland, 1881, „Teoria textului”, traducere de A. Babeți, *Secolul XX*, 8-9-10, 174-183.
 Călinescu, George, 1998, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Onești, Editura Aristarc.
 Cristea, Mihaela, 1996, *Despre realitatea iluziei. De vorbă cu Henriette Yvonne Stahl*, București, Editura Minerva.
 Genette, Gerard, 1994, *Introducere în arhitext. Ficțiune și dicțiune*, traducere de Ion Pop, București, Editura Univers.
 Glodeanu, Gheorghe, 1998, *Poetica romanului românesc interbelic – o posibilă tipologie a romanului*, București, Editura Libra.
 Ibrăileanu, Garabet, 1924, „Voica”, *Viața românească*, 10, octombrie 1924, 168.
 Kristeva, Iulia, 1969, *Semeiotike, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil.
 Kristeva, Iulia, 1980, „Problemele structurării textului”, Adriana Babeți și Delia Șepețean-Vasilii (eds.), *Pentru o teorie a textului. Antologie Tel-Quel 1960-1971*, București, Editura Univers, pp 250-272.
 Lovinescu, Eugen, 1973, *Istoria literaturii române contemporane*, II, București, Minerva.
 Mihăilă, Constanța-Valentina, 2014, *Henriette Yvonne Stahl – între mistică și modernitate*, București, Editura Muzeul Literaturii Române.
 Riffaterre, Michael, 1979, „Sémiotique intertextuelle: l'interprétant”, *Revue d'Esthétique*, 1-2, 128-150.
 Riffaterre, Michael, 1981, „L'intertexte inconu”, în *Litterature*, 41, 4-7.
 Zaharia-Filipaș, Elena, 2004, *Studii de literatură feminină*, București, Paideia.

Intertextualitatea în poezia lui Nichita Stănescu

Mihaela-Bianca Bancă
Universitatea din Craiova

1. Introducere

Despre poezia lui Nichita Stănescu s-a scris mult, dar oricând un subiect poate fi reluat, studiat și rediscutat, oferind în egală măsură răspunsuri, dar și noi întrebări care să constituie baza pentru cercetări viitoare. Despre intertextualitate s-a vorbit, de asemenea, destul de mult, mai ales în trecutul recent, când a devenit o modă literară și nu numai.

În această cercetare, ne propunem să studiem intertextualitatea în lirica lui Nichita Stănescu, poet neomodernist ce și-a depășit timpul prin viziune și prin tehnicile utilizate. El folosește frecvent intertextualitatea sub formele ei variate: preia teme și motive lirice, formule specifice literaturii populare; utilizează tehnica rescrierii pentru a integra într-o formă personalizată opere sau fragmente de opere deja consacrate din literatura cultă. Poetul favorit, din a cărui operă preia / rescrie este Mihai Eminescu; integrează și o multitudine de intertexte ce fac trimitere la diverși poeți mai vechi sau mai noi. Nici paratextualitatea și intertextul mitic nu lipsesc din lirica lui Nichita Stănescu. Mitologia antică apare sub forma miturilor reinterpretate, adaptate și restructurate în stilul specific vizionar stănescian. Vom analiza cum intertextul este încorporat în poezie, devenind o trăsătură de bază a stilului său.

2. Intertextualitatea – scurtă prezentare

Intertextualitatea este un act involuntar, o consecință a lecturii textelor literare de către scriitorii care pot prelua inconștient idei, structuri, motive, teme etc., dar și un act voluntar, atunci când scriitorul preia intenționat citate, referințe, comparații din alte opere și utilizează tehnici precum: imitarea, pastișa, parodiarea sau rescrierea. Deși a fost teoretizată târziu, intertextualitatea a fost prezentă de-a lungul evoluției literaturii acționând într-o perioadă limitată de timp (o epocă, un curent literar) sau conectând intervale diferite (epoci). Intertextul nu este specific doar unui domeniu anume, ci poate realiza conexiunea mai multor domenii între ele (literatură, muzică, pictură, cinematografie).

Intertextualitatea este o tehnică utilizată cu precădere în postmodernism, ale cărei baze teoretice au fost puse de savanți precum Julia Kristeva, Gérard Genette și Roland Barthes. Se referă la modul în care textele interacționează unele cu altele pentru a produce sensuri noi și implicit texte noi. Acest lucru face ca literatura să fie produsul unei imense țesături de texte; în acest sens, Barthes afirma că „orice text este un intertext” (Barthes 1968: 179).

Vom întâlni intertextualitatea sub diverse denumiri, precum: *palimpsest*, *metaliteratură* sau *literatură de grad secund*. Aceste denumiri s-au impus prin lucrări precum: *Problemele structurării textului* (1969) de J. Kristeva, *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982) de G. Genette sau *Théorie du texte* (1974) de R. Barthes. Pe când J.

Kristeva a furnizat o definiție cu caracter general¹ pentru intertextualitate, G. Genette a oferit o definiție cu caracter restrâns², realizând o clasificare utilă a ceea ce a numit *transtextualitate*, denumire dată pentru a desemna „transcendența textuală a textului” (Genette 1982: 12). Astfel, el a identificat cinci forme ale transtextualității: intertextualitate, metatextualitate (comentariul despre un text fără a-l cita; este specifică criticii literare), hipertextualitate (o relație de derivare între două texte), paratextualitate (reprezintă tot ceea ce se află alăturat textului: titlu, subtitlu, dedicații, prefață, note, introducere etc.), arhitextualitate (menționarea genului literar care are drept consecință orientarea cititorului către un univers de așteptări).

3. Intertextul și poezia lui Nichita Stănescu

Prin intermediul clasificării realizate de G. Genette și prin intermediul accepțiunii în sens larg a intertextualității, vom identifica exemple ale manifestării acesteia în poezia lui Nichita Stănescu. Urmărind definiția lui G. Genette enunțată anterior, se observă că intertextualitatea în poezia lui Stănescu se manifestă frecvent prin aluzii, citate, dedicații, rescrieri, preluări ale unor personaje care fac trimitere atât la poezia populară (baladele consacrate) și basmul popular românesc, cât și la cea cultă (M. Eminescu, T. Arghezi, L. Blaga). De asemenea, pot fi identificate și alte forme, precum paratextul, arhitextul și hipertextul, pe care le vom exemplifica în cele ce urmează.

Din literatura populară, Nichita Stănescu preia teme și motive lirice, formule specifice. De exemplu, formula de început a basmului popular în poezia *Baladă*: „A fost odată, într-o pădure de tei, [...] A fost odată, ca niciodată, un fel, / un fel de a fi ca o cascadă” (Stănescu 2013: 214). În *Balada neîncolțită*, preia explicit imagini din *Miorița* și *Meșterul Manole*. Mențiuni ale baladei populare *Miorița* se găsesc și în versurile: „spicul de grâu la fel de frumos / ca mustața ciobanului din Miorița” (*ibidem*: 622) în poezia *Patria* sau în *De o vecie*: „Doar cântecul de mioriță / prin aer ar putea să ne despartă” (*ibidem*: 675).

Aurelian Titu Dumitrescu își exprima surprinderea în fața inteligenței extraordinare a poetului, o inteligență care îl făcea un rebel chiar și în fața „modelelor proprii sale creații, motivelor sale poetice” (Dumitrescu 1989: 209). El consideră că un prefix este ceea ce îl caracterizează pe poet: *anti-*. Gândirea și stilul estetic ale lui Nichita Stănescu erau împotriva a tot ce fusese cunoscut până atunci și a demonstrat că știa: putea să scrie în stilul oricărui poet pe care îl știa, stăpâna tehnicile fiecăruia. Dumitrescu spunea că Eminescu era singurul în stilul căruia Nichita „nu îndrăzne să scrie” (*ibidem*: 210). Iată afirmația poetului despre Eminescu: „Opera lui, întotdeauna, ca și în secunda asta, îmi apare ca o operă copleșitoare. Omul, întotdeauna, ca și în clipa asta, îmi apare fără nici o fisură morală” (Stănescu, Dumitrescu 1998: 92). Oprindu-se asupra tehnicilor folosite de Nichita, Titu Dumitrescu observă ușurința cu care poetul le manevra și le făcea uneori vizibile, alteori subtile, ascunse chiar lui însuși. Un semn în plus al admirației sale pentru Mihai Eminescu îl constituie faptul că opera eminesciană este un intertext frecvent la N. Stănescu. Titluri, versuri, dedicații, motive, idei sau chiar poezii sunt preluate conștient, reinterpretate și încorporate în poezie.

Una din metodele intertextualității este rescrierea, care, în clasificarea lui G. Genette, ar putea fi încadrată la hipertextualitate. Un exemplu în acest sens îl constituie rescrierea

¹ J. Kristeva definește intertextualitatea astfel: „o permutare de texte, o intertextualitate: în spațiul unui text mai multe enunțuri luate din alte texte se încrucișează și se neutralizează” (Kristeva 1969: 52).

² Intertextualitatea este „relația de coprezență a două sau mai multe texte, adică eidetic și cel mai adesea prin prezența efectivă a unui text în altul” (Genette 1982: 14).