

THE SPECTRES OF DUMAS. INTERTEXTUAL TRACES AND UPDATINGS OF THE FANTASTIC IN CONTEMPORARY PROSE

Catrinel Popa

Lecturer, PhD, University of Bucharest

Abstract: Starting from the assumption that, far from restricting its domain at literary conventions' interplay, intertextuality also entails a series of displacements of fictional entities and worlds, this paper intends to examine the functions of intertextuality in two Romanian contemporary texts that attempt at re-writing the past: Octavian Soviany's book Casa din Strada Sirenelor and Diana Adamek's novel Adio, Margot, both published in 2017. If in Soviany's volume the concern for the fantastic comes first, in the case of Adio, Margot we could rather identify a tendency of intermingling History and Fairytale. But what both writings have in common is an unparalleled "appetite" for deconstructing or recycling the conventions of traditional literature. Among the predilect "targets" Dumas's prose plays a central part. What does this interest demonstrate? Why re-reading Dumas could offer an impulse for re-writing the past nowadays? These are only some of the issues on which the present article will focus.

Keywords: fantastic; intertextuality; trace; rewriting; Dumas

Indiferent dacă acceptăm sau nu eticheta de roman istoric, socotită de mulți cercetători ai fenomenului literar desuetă (când nu de-a dreptul inadecvată¹), ceea ce se constată cu asupra de măsură în ultima vreme este atracția tot mai mare a scriitorilor față de misterele unui trecut echivoc ce alunecă neconținut în basm sau legendă. Ne vedem nevoiți să admitem că rescrierea trecutului reprezintă pentru tot mai mulți autori contemporani o miză importantă și uneori un „test” necesar pentru a cartografia, indirect, teritoriul de nisipuri mișcătoare al prezentului. Chiar dacă lăsăm deoparte etichetele prea tocite, inevitabil simplificatoare, un lucru este limpede: „a privi în urmă” (cu nostalgie, curiozitate sau ironie), rămâne una dintre tendințele definitorii ale prozei apărute la noi după 2000, fără ca acest lucru să echivaleze în mod necesar cu resuscitarea așa-zisei ficțiuni „istorice” în înțelesul ei canonic. Palierul tematic nu este singurul care interesează în această ecuație, căci unele dintre cele mai sofisticate protocoale postmoderniste se (re)activează tocmai atunci când accentul se deplasează pe „efortul rememorării” unui trecut colectiv mai apropiat sau mai îndepărtat.

Mai mult chiar, ficțiunea „istorică” actuală, atât în latura sa documentară, cât mai ales în cea postmodernist-fantezistă, pare că tinde să recucerească o poziție de prestigiu a discursului literar. Acest lucru nu o împiedică, ba dimpotrivă, o stimulează, după cum remarca și Doris Mironescu, „să caute noi moduri de a se adresa unui tip de public diferit de cel al epocilor anterioare, vorbind unei societăți care nu se mai definește printr-o identitate tare.”² Nu trebuie să ne surprindă așadar faptul că numeroși prozatori contemporani aspiră să recupereze tipare ale romanului popular, procedee aparent facile ce vin în întâmpinarea unui

¹ Nicolae Manolescu se numără printre aceștia din urmă: „[U]n roman nu e propriu vorbind istoric, indiferent de tema lui, ci actual, legat adică mult mai strâns de cel care îl scrie și de epoca în care îl scrie decât de cel pe care îl evocă sau de epoca evocată; dacă mă interesează exclusiv aceasta din urmă, nu am nevoie să scriu roman, mi-ajunge istoria pură; în sfârșit, dacă sunt romancier, scriu la fel despre viața mea și a contemporanilor mei, și despre viața altora din secolele anterioare, și anume scriu din punctul meu de vedere.” (Nicolae Manolescu, „Cum se scrie un roman istoric”, în *Teme*, Cartea Românească, București, 2011, p. 342)

² Doris Mironescu, *Un secol al memoriei. Literatură și conștiință comunitară în epoca romantică*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2016, p. 271.

public mai larg, dar care sunt subminate adesea imperceptibil în subtext cu ironie, umor sau doar cu o nostalgică asumare a descendenței.

În acest context, nu e cu totul întâmplătoare împrejurarea că „modelul” Alexandre Dumas revine tot mai insistent în actualitate. Un punct de reper în acest sens este fără doar și poate romanul prozatorului spaniol Arturo Pérez-Reverte, *Clubul Dumas* sau *Umbra lui Richelieu*, apărut în 1993 și ecranizat câțiva ani mai târziu în regia celebrului Roman Polanski sub titlul *A noua poartă*. În pofida erudiției aiuritoare, a numărului covârșitor de citate și de aluzii culturale, cartea rămâne o lectură agreabilă, destinată unor categorii foarte diferite de cititori: istoriile trepidante, suspansul și senzaționalul o apropie de formula romanului foileton de secol XIX, în vreme ce alambicatele conexiuni intertextuale, pasiunea mistificării, a cărților rare și a gravurilor misterioase, reproduse în text, fac ca romanul lui Pérez-Reverte să satisfacă deopotrivă pretențiile unui public extrem de exigent.

Din literatura română contemporană două scrieri ar putea fi menționate atunci când vine vorba de forța de atracție a modelului Dumas: microromanul caleidoscopic al lui Octavian Soviany *Casa din Strada Sirenelor* și cartea Diane Adamek *Adio, Margot*, ambele publicate în 2017. Dacă în cazul volumului lui Octavian Soviany mai accentuată rămâne aplecarea către fantastic (doar unul sau două episoade au propriu-zis de-a face cu tentația reînvierii unor epoci revoluate), în cel de-al doilea caz putem vorbi mai curând despre o tentativă de relativizare a Istoriei prin recursul la miraculos (abundă în *Adio, Margot* elementele ce amintesc de recuzita basmului sau a *romance*-ului) și grotesc (cartea se deschide cu „spectacolul” coșmaresc al profanării mormintelor din cripta bazilicii Saint Denis în timpul Revoluției franceze).

Nu mai este nevoie să subliniem faptul că titlul scrierii contemporane ne trimite instantaneu cu gândul la cunoscutul roman al lui Dumas, *Regina Margot*. De natură să ne surprindă este însă împrejurarea că nu asistăm propriu-zis la o „resuscitare” a personajului dumasian (care să apară, de exemplu, surprins dintr-un unghi inedit, așa cum se întâmplă de obicei în rescrierile postmoderniste³), ci mai curând la succesiunea rapidă a unei suite de măști feminine în spatele cărora ghicim la răstimpuri prezența spectrală a reginei din a doua jumătate a secolului al XVI-lea. În paranteză fie spus, o interpretare în cheie feministă a romanului ar insista, desigur, asupra împrejurării că alegerea personajului (atât în romanul de secol XIX, cât mai ales în cel contemporan), nu este tocmai întâmplătoare. După cum ne amintesc enciclopediile și tratatele de istorie a Franței, Marguerite de Valois a fost mai mult decât consoarta regelui Henric al IV-lea. Contemporanii săi au recunoscut că dintre toți copiii Caterinei de Medicis, Margot a fost singura care avea inteligență, aspect fizic plăcut și energie vitală remarcabilă (a trăit, de altfel, mai mult decât toți membrii familiei Valois). În plus, s-a făcut remarcată ca una dintre cele mai importante femei din Renașterea franceză, protectoare a lui Rabelais și a lui Pierre de Ronsard, ea însăși latinistă excepțională, de o inteligență scilicet și de o frumusețe ieșită din comun (dovadă că a fost supranumită de contemporani „perla Valois”).

Înainte de a analiza implicațiile acestor sofisticate țesături intertextuale, să zăbovim o vreme asupra scenei grotești de la începutul romanului, aceea a profanării mormintelor regale din cripta de la Saint Denis. Ne aflăm la sfârșitul secolului al XVIII-lea, la mijlocul lunii lui Brumar, în ajunul decapitării reginei Marie-Antoinette. Mai exact acțiunea începe în ziua de

³ Caracterizate în primul rând prin radicalismul răsturnărilor de perspectivă și al amalgamărilor pe care le permit, rescrierile de felul celor analizate de Lubomir Doležel în *Heterocosmica* [...] (e.g. *The New Sufferings of Young Werther* de Ulrich Plenzdorf, *Wide Sargasso Sea* de Jean Rhys sau *Foe* de J.M. Coetzee), oferă o lecție teoretică ce poate fi extinsă dincolo de cazurile particulare aduse în discuție. Povestea și rescrierea „justițiară” sfârșesc adesea prin a a recurge la tehnici similare. O soluție ar putea veni din acceptarea amestecului de povestire și metaficțiune, prezent deja în *Foe* al lui J.M. Coetzee, de pildă.

14 octombrie 1793, „încă una victorioasă pentru Revoluție”⁴, când asistăm la un soi de carnaval macabru, asemănător reprezentărilor din picturile lui Goya sau Breugel Bătrânul: „mumii” firave ori impunătoare, oase, cercei desperecheați, colane, corpuri dezmembrate care după atâtea mutări fără milă s-au frânt în bucăți, multe dintre ele cu bandajele desfăcute și cu oasele gălbui la vedere, ale căror picioare se încalecă, în vreme ce „mâinile atârnă, iar gâturile nu mai țin decât într-o panglică înverzită de mucegai câte un cap care se clatină dintr-o parte în alta, înainte de a se izbi surd de pământul care îl va înghiți.”⁵ Este uimitor cu câtă precizie reușește această imagine inaugurală a romanului să concentreze, ca într-o emblemă *sui-generis* a Judecării de Apoi, dimensiunea spectrală a Istoriei. Regii morți mai sunt pedepsiți o dată, iar voluptatea morbidă de a le mutila și batjocori corpurile putrezite capătă, din perspectiva revoluționarilor, conotații exorcistice.

După minuțioasa descriere a acestei scene infernale, perspectiva panoramică se restrânge progresiv, făcând loc în prim plan siluetei unei femei înveșmântate în rochie roșie și căpățânei unui rege (cu barba și părul roșcate). Suveranul al cărui cap ajunge în tufișurile de sub castani la picioarele Arabelei nu este nimeni altul decât Henric al IV-lea de Navarra, cel căsătorit la vremea sa cu regina Margot, „flămânda de bucurii și nesătula de bărbați”⁶. Așadar e vorba despre unul dintre cei mai iluștri regi ai Franței, reținut de tratatele și cărțile de istorie pentru meritul, deloc neglijabil, de a fi dezamorsat, prin Edictul de la Nantes, conflictul religios dintre catolici și hughenoti.

Din acest punct țeastă regală și rochia roșie își încep aventura supranaturală, străbătând mai multe epoci și mai multe continente, scurtcircuitează verticala timpului și orizontala spațiului, își intersectează drumul cu acela al altor personaje, întruchipând, în mod sugestiv, imaginea unui trecut ce refuză cu obstinație să moară. Prezența unor *topoi* de felul obiectelor magice, fantomelor, capetelor vorbitoare ș.a.m.d., nu face decât să reconfirme fascinația exercitată asupra prozatorilor contemporani de ceea ce Pierre Nora numea undeva „memorie care ne bânuie și care de fapt nici nu ne mai aparține, oscilând între desacralizarea rapidă și sacralitatea provizoriu recâștigată.”⁷ Altfel spus, scriitorii recuperează, intuitiv, acea dinamică paradoxală a relației cu trecutul ce rezidă în jocul subtil între sesizarea și abolirea lui.⁸

Dacă în ficțiunea (neo)istorică a Dianei Adamek pretextul revizitării modelului Dumas este furnizat de un personaj, sau mai curând de un cuplu regal, din istoria Franței renaștentiste, în *Casa din Strada Sirenelor* punctul de intersecție cu universul dumasian este fără doar și poate atmosfera. Că misterul reprezintă cuvântul de ordine în lumea acestui microman ne dăm seama încă din primul paragraf care circumscrie strict acțiunea din punct de vedere temporal: „Țin minte perfect, pentru că data unor asemenea întâmplări rămâne întipărită în memorie pentru totdeauna, că era în penultima zi a lunii noiembrie, 2013.”⁹ Nu cu totul întâmplător, este vorba chiar de ajunul nopții de Sfântul Andrei, noaptea în care – spun superstițiile – spiritele celor dispăruți se întorc vremelnice în lumea pe care-au părăsit-o, tulburând liniștea celor vii. Vremea de afară predispune la reclusiune, beție și visare: „o vreme câinească”, cu vânt năprasnic, „ce se pregătea parcă să smulgă copacii din rădăcină”, cu „lapoviță murdară” și trecători zgribuliți ce se grăbeau spre casele lor, „cu gândul la o baie fierbinte și la un ibric de vin fiert.”¹⁰

⁴ Diana Adamek, *Adio Margot*, București, Editura Univers, 2017, p. 5.

⁵ *Ibidem*, p. 7

⁶ *Ibidem*, p. 17

⁷ Pierre Nora, „Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux”, în *Les lieux de mémoire*, I, sous la direction de Pierre Nora, Gallimard, Paris, 1984, p. XXV.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Octavian Soviany, *Casa din Strada Sirenelor*, Hyperliteratura, Timișoara, 2017, p. 11.

¹⁰ *Ibidem*.

Într-un asemenea context, naratorul (pe care cititorii sunt încurajați să-l identifice cu autorul „real”, al cărui nume se regăsește pe copertă), își amintește brusc de invitația din seara aceea la una din obișnuitele întâlniri ce se organizau în casa profesorului Faustin, „întâlniri la care amfitrionul ținea foarte mult și de la care nu se putea absenta sub nici un motiv.”¹¹ Nu este greu să detectăm de aici înainte o suită de procedee discursive și de strategii retorice care ne trimit cu gândul la câteva dintre cele mai izbutite pagini ale lui Dumas. Dovedind că stăpânește magistral atât arta portretului, cât și subtilitățile jocului intertextual, Soviany îl descrie pe Faustin într-un mod care ne recheamă în memorie silueta mareșalului de Richelieu (și, prin rigoare, pe cea a contelui de Cagliostro), din Prologul la *Colierul reginei*:

Pe vremea aceea, profesorul Faustin trebuie să fi trecut bine de optzeci de ani, dar nu-și arăta vârsta. Era un bărbat mic de statură, vioi, cu mișcări sacadate și repezite. Chipul său acoperit de o rețea fină de riduri era extrem de mobil, putând să exprime stările sufletești cele mai felurite. Avea o frunte înaltă, o pereche de sprâncene stufoase de sub care te săgetau doi ochi negri și pătrunzători, și o gură nervoasă, cu buza de sus poate puțin prea plină, ceea ce îl trăda pe nativul din zodia Vărsătorului. Coama leonină și barbișonul îi încărâșaseră numai pe jumătate. La seratele pe care le organiza apărea invariabil în același costum negru, croit dintr-o stofă englezească de calitate, și cu același papion alb, care părea desprins dintr-o fotografie de epocă.¹²

La fel ca portretul amfitrionului din Prologul amintit¹³, această descriere a profesorului Faustin (despre al cărui nume naratorul afirmă în altă împrejurare că îl trimitea cu gândul la „cine știe ce istorie gotică”¹⁴), etalează o suită de mărci referitoare la fizionomie, ținuta vestimentară, gesturi, mimică etc.), toate menite să provoace în mintea cititorului o analogie implicită între personaj și un actor gata să interpreteze un rol; sau – dacă ținem cont de precizarea că mișcările profesorului erau „sacadate și repezite” –, cu o marionetă. În orice caz, suntem avertizați de pe acum că scena dineului se va derula ca un spectacol, un joc de societate sofisticat și inofensiv, în aparență, (dar care se va dovedi în ultimă instanță unul periculos). Fiecare dintre cei doisprezece invitați își va asuma în mod conștient un rol, dar mulți dintre ei se vor vedea, până la sfârșit, nevoiți să improvizeze (sub presiunea hazardului sau a capriciilor amfitrionului).

Cadrul este acela al povestirilor „de atmosferă” de pretutindeni și dintotdeauna: o casă veche și încărcată de energii misterioase, unde, pe lângă biblioteca imensă a profesorului, în care „locul de cinste le revenea cărților de esoterism”¹⁵, se află obiecte de artă rare (printre ele statuia de marmură neagră a unui Cerber cu trei capete ce se distinge prin virtuți magice particulare).

Masa oferită oaspeților de profesorul Faustin este pe cât de îmbelșugată, pe atât de rafinată („Pe platourile de porțelan scump, ce purtau marca vestitelor manufacturi de la Sèvres, se răsărau fructe de mare, stridii, felii de batog, de nisetră, de jambon și de parmigiano”¹⁶), iar invitații – cu patru mai numeroși decât în prologul lui Dumas –, atrag atenția prin aparențele contrastante ce transformă micul grup reunit la cina lui Faustin într-o adunare insolită, părând chemată să reitereze un ceremonial. Chiar vestimentația oaspeților (obligați să se conformeze unui cod vestimentar precis), sau dispunerea lor după calcule numai de amfitrion știute, în jilțurile din jurul uriașei mese rotunde, ne trimit cu gândul la ideea de spectacol, de repetiție cu costume a unei reprezentații îndelung și minuțios pregătite:

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*, pp. 11-12.

¹³ Iată, spre comparație, portretul ducelui de Richelieu de la începutul *Colierului reginei*: „[...]după ce își îmbibase el însuși sprâncenele cu o vopsea parfumată, împinse cu mâna oglinda pe care o ținea valetul său [...] și clătînd capul într-un fel care era numai al lui, zise: «să mergem, e destul de bine așa» și, ridicându-se de pe fotoliu, scutură cu un gest tineresc pulberea de pudră albă ce zburase din perucă pe pantalonii albastru-deschis.” (Al. Dumas, *Colierul reginei*, trad. de Maria Breban, Editura Albatros, București, 1974, p.5).

¹⁴ *Ibidem*, p. 13.

¹⁵ Octavian Soviany, *Casa din Strada Sirenelor*, ed. cit., p. 12.

¹⁶ *Ibidem*, p. 39.

[U]na din regulile acestor serate era aceea că toți oaspeții aveau niște locuri dinainte stabilite de Faustin, care nu puteau fi schimbate sub nici un motiv. Bărbații purtau costume de culoare închisă, cravate sau papioane, iar femeile se îmbrăcaseră, ca de obicei, în rochii de seară. Toți aveau în gesturi și în ținută, o anumită solemnitate, ceva oarecum țepăn și nefiresc.¹⁷

Descoperim pretutindeni suficiente indicii că musafirii își vor asuma, în mod deliberat, un rol: acela prescris de ceremonial. Firi contrastante, indivizi cu preocupări total diferite, aceștia încep să istorisească întâmplări care-ți dau fiori, la limita dintre romanul de mistere și *horror*, despre sindromul lui Lazăr, vieți anterioare, coincidențe stranii, prezențe spectrale, accidente suspecte, obiecte magice etc., fără să ocolească aluziile, discrete sau explicite, la operele scriitorilor clasici din literatura română și universală.

Reprezentativă din acest punct de vedere mi se pare secvența intitulată *Cimitirul Montmartre*, istorisită de Titus Ciumara, poet și traducător de poezie franceză medievală, a cărui înfățișare, descrisă de narator cu malițiozitate de caricaturist, amintește de cea a unui rotofei abate catolic¹⁸. Nu este însă, nici pe departe, singurul portret schițat în această manieră. Fiecare personaj din pitoreasca „galerie” a invitațiilor lui Faustin are parte de un tratament similar.

Ceea ce atrage atenția încă din primele rânduri în povestirea lui Titus Ciumara este convocarea unui bogat aparat de referințe livrești. La fel ca în *Sărmanul Dionis*, la care se face trimitere explicit în text, declanșatorul evenimentelor este o carte misterioasă, o „cărțuție” apărută la Dresda în 1781 și semnată de un oarecare Pater Athanasius. Descoperită de Ciumara în prăvălia unui bătrân anticar din Sibiu, cartea ajunge pentru scurt timp – doar cu titlu de împrumut – în posesia sa. Descrierea conținutului ciudatei lucrări evocă, indirect, atmosfera prozei fantastice eminesciene: ocultism, metempsihoză, arhei, experiențe vizionare, tot tacâmul:

Prima [parte] era un fel de studiu filosofic care trata despre așa-numiții arhei, acele arhetipuri spirituale ce se încarnează în fiecare individ trecător. În cea de-a doua, care avea ceva mai puțin de cincizeci de pagini, Pater Athanasius își descria propriile experiențe de vizionar, pretinzând că pe baza unor tehnici de reglare a respirației, însoțite de recitarea unor formule speciale, ajunsese să ia act de ultimele sale șapte existențe anterioare.¹⁹

Revelația provocată de aplicarea metodei expuse de Pater Athanasius îl proiectează pe Titus Ciumara – aflat în postura ucenicului vrăjitor – în atmosfera de teroare din timpul Revoluției franceze, când capetele condamnaților la moarte se rostogoleau unul după altul în coșul de sub ghilotină, iar meseria de călău era socotită una cum nu se poate mai respectabilă. Nu lipsesc nici de aici scenele de streche colectivă (schițate însă într-un registru sensibil diferit în comparație cu cea de la începutul romanului *Adio, Margot*): grupuri numeroase de bărbați și femei însoțeau carele osândiților, strigând lozinci revoluționare, fredonând cântece „pe cât de deocheate, pe atât de macabre”²⁰ și dorindu-i viață lungă lui Marat, în vreme ce îi acopereau cu ocări pe nenorociții ce urmau să urce cele opt trepte ale eșafodului.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ „Totul era onctuos la acest personaj rotofei ca un abate catolic: capul, umerii, spatele, mâinile, burtica destul de voluminoasă. Avea o față bucalată și spânatică, niște sprâncene rare sub care picoteau doi ochișori cenușii, nasul scurt și drept, gura nu mult mai mare decât o cireasă și o bărbie rotundă și grăsulie, cu gropiță la mijloc. Manichiura lui era mereu impecabilă, iar în degetele lui scurte și trandafirii ca degetele unui copil străluceau mai multe inele. Îmbrăcăminte lui se remarcă întotdeauna printr-un mic detaliu extravagant [...] Umbla agale, legănându-și alene șoldurile rotunde și se zvonea că în viața lui intimă bărbații jucaseră un rol mult mai mare decât femeile.”(*Ibidem*, pp.43-44)

¹⁹ *Ibidem*, p.95.

²⁰ *Ibidem*, p.100.

Nu vom stărui în inventarierea detaliilor de epocă din povestirea lui Titus Ciomara, detalii care, prin bogăție și precizie, l-ar fi putut face invidios – după cum comentează unul dintre meseni – pe orice autor de romane istorice. Mai interesant, din perspectiva demonstrației noastre, se dovedește modul cum – la intersecția registrului realist cu fantasticul – se articulează o lume dublu reflectată, a cărei atmosferă rezultă în primul rând din țesătura aluziilor culturale ce interacționează unele cu altele în moduri complexe, care ne-ar îndreptăți, la limită, să prefărăm termenului de intertextualitate pe acel de interdiscursivitate (termen mai potrivit, cum crede Linda Hutcheon, pentru modurile colective de discurs din care se trage postmodernismul²¹).

Oricum ar fi, visul sau viziunea lui Titus Ciomara configurează în interiorul acestui roman – scris, după cum mărturisește autorul „din plăcerea de a povesti și din pasiunea pentru Dumas”²² – o lume posibilă, perfect plauzibilă, care, departe de a se epuiza în jocul steril al convențiilor și tehnicilor literare, antrenează, la un nivel mai profund, o suită de dislocări ale entităților sau lumilor ficționale deja construite de textele canonice. În plus, deschizând relatarea spre două tipuri de discurs în aparență divergente, însă în egală măsură definitorii pentru *ethos*-ul romantismului (proza fantastică și cea de reconstituire istorică), fragmentul analizat evocă, oblic, atmosfera dublu reflectată (sau de gradul al patrulea), din Prologul la *Colierul reginei*.²³

În concluzie, nu este lipsit de teme să afirmăm că apetitul pentru pasișarea sau parodiarea (când tandru-ironică, când echivoc-parodică), a procedeelelor literaturii trecutului, se îmbină în cazul celor două romane pe care le-am analizat succint mai devreme, cu un soi de nostalgie a epocii romantice. O demonstrează cu asupra de măsură nu numai impulsul de a-l reciti, critic și creativ, pe Aléxandre Dumas, cât mai cu seamă o anumită înclinație către ceea ce Ernesto Sabato numea undeva „re-poetizarea” lumii, cu tot ceea ce ar putea presupune acest proces: o nouă apropiere de mit, o raportare creativă față de trecut (incluzând aici nostalgica textualizare a unor urme) și nu în ultimul rând reciclarea a două genuri inventate și patentate în romantism: ficțiunea istorică și *horror*-ul²⁴.

BIBLIOGRAPHY

Adamek, Diana, *Adio Margot*, București, Editura Univers, 2017

Doležel, Lubomir, *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Baltimore and London, The John Hopkins University Pres, 1998

Dumas, Aléxandre, *Regina Margot*, I-II, traducere de Mircea Alexandrescu și Costache Popa, Editura Eminescu, București, 1970

Dumas, Aléxandre, *Colierul reginei*, trad. de Maria Breban, Editura Albatros, București, 1974

Hutcheon, Linda, *Poetica postmodernismului*, trad. de Dan Popescu, Editura Univers, București, 2002

²¹ Linda Hutcheon, *Poetica postmodernismului*, trad. de Dan Popescu, Editura Univers, București, 2002, p.209.

²² Octavian Soviany, *Casa din Strada Sirenelor*, coperta IV.

²³ În legătură cu „atmosfera de gradul al patrulea” Mariana Neț face o observație ce merită reținută, întrucât se poate aplica și universului ficțional din romanul lui Soviany: aceea că ludicul este instanța ce mediază, din perspectiva personajelor, între planul referențial și posibilele reflectări artistice ale acestei lumi către care personajele tind în permanență. Cu alte cuvinte, din propria lor perspectivă, personajele *Prologului* „sunt mai curând actori decât ființe reale; jocul este grila ce îi desparte de realitate, este convenția în care se refugiază pentru a-și vicia percepția”. (Mariana Neț, *O poetică a atmosferei. Rochia de moar*, Editura Univers, București, 1989, p.245).

²⁴ În legătură cu acest ultim aspect, mai multe informații furnizează Virgil Nemoianu în studiul intitulat „Romantism reinventat sau kitsch de secol XIX?” inclus în vol. *Postmodernismul și identitățile culturale. Conflicte și coexistență*, Editura Universității „Al.I. Cuza”, Iași 2011, pp. 383-414.

Manolescu, Nicolae, „Cum se scrie un roman istoric?”, în *Teme*, Cartea Românească, București, 2011, pp.340-342

Mironescu, Doris, *Un secol al memoriei. Literatură și conștiință comunitară în epoca romantică*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2016

Nemoianu, Virgil, „Romantism reinventat sau kitsch de secol XIX?”, în *Postmodernismul și identitățile culturale. Conflicte și coexistență*, Editura Universității „Al.I. Cuza”, Iași 2011, pp. 383-414

Neț, Mariana, *O poetică a atmosferei. Rochia de moar*, Editura Univers, București, 1989

Nora, Pierre, „Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux”, în *Les lieux de mémoire*, I,

sous la direction de Pierre Nora, Gallimard, Paris, 1984, pp. XVII-XLII

Pérez-Reverte, Arturo, *Clubul Dumas sau Umbra lui Richelieu*, trad. de Mihai Cantuniari, Polirom, Iași, 2004

Soviany, Octavian, *Casa din Strada Sirenelor*, Editura Hyperliteratura, Timișoara, 2017