

Натали Пиеге-Гро

ПОДРАЖАВАЊЕ И ИНВЕНЦИЈА

1. Имитација, од ренесансе до романтизма

Принцип имитације имплицира познавање модела који ће уобличи писање. Тако се он у основи дубоко разликује од случајног удела имитације који садржи свако писање, пошто ниједан текст није сасвим лишен свега онога што му претходи, и ниједан аутор не може очекивати креацију *ex nihilo*, у којој памћење његових читања не би имало никаквог удела.

Постика ренесансе, преко нијанси или разликовности ставља сваку имитацију на своју основу: писање треба да се усагласи са моделима које је аутор намерно себи задао. Ди Беле је у књизи *У одбрану и славу француског језика* поставио тај принцип као основно правило инвенције. Његов циљ је најпре лингвистичког карактера: ради се о обогаћењу и оплемењавању, о подизању француског језика на ранг грчког и латинског. И то на начин подражавања античких аутора, у чему француска књижевност неће моћи да претендује да се такмичи са њом, већ само да достигне извесну самосталност. Тако, имитацију треба строго разликовати од превода: дословном репродукцијом текста неће се обогатити језик; колико год да је превод користан, ипак је ограничен: „У сваком случају, овај посао превођења, толико за похвалу, не чини ми се да је јединствен и задовољавајући начин да подигнемо наш вулгарни језик на исти ниво других славнијих језика”. Превод оставља само један ограничени удео иновацији и пре свега обуздава тај основни део реторике, лепоречитости:

(...) којом принципијелно један говорник је оцењен више извр-
сним, и која је начин да се боље каже од других (...) А чија врли-
на лежи у сопственим речима, обичним и невезаним за општу го-
ворну употребу: метафорама, алегоријама, поређењима, слично-
стима, енергијама и толиким другим фигурама и орнаментима,
без којих су свака беседа и песма ништа, промашене и дебилне:
нећу никада поверовати да све то можемо сазнати од преводио-
ца, јер је немогуће то изразити истом лепотом као аутор.

Ди Беле: *У одбрану и славу француског језика*, 1549.

Превод само може изневерити сам гениј језика, а имитација тре-
ба уиравно да омогући да се тај гениј појача. Овим основним разликова-
њем се подразумева да имитација није једноставна копија; сва њена не-
воља је између одступања и поистовећења, понављања и разликовања.
Јер имитација није једноставно обнављање: насупротив, она претпоставља
оно што Ди Беле назива „ухрањивањем”. Аутор треба бити испуњен так-
вим моделима, учинити их својима, асимилovati их, трансформисати
се у њих, треба да их прогута а, потом, пошто их добро свари, да их пре-
твори у крв и храну” (исто, I, VII). Принцип имитације дефинише једну
обавезујућу поезику која претпоставља најпре способност песниковог
расуђивања: од избора модела ће зависити вредности креације. Штави-
ше, имитација, као ни инспирација, не укида песнички труд: „смишља-
ње”, фазу у којој песник треба да осмишља одабрани текст. Она је пра-
ћена „поткресивањем”, послом корекције, побољшањем које се врши у
тексту проистеклом од свог модела и надахнућем.

Имитација, таква какву је дефинише Ди Беле и која ће до краја
XVIII века остати најистакнутија тачка лука поетске инвенције, одређу-
је, дакле, једну естетику у којој обавеза и потешкоћа играју највећу уло-
гу: ради се увек о стварању идеала од модела, истовремено недоступног
а који би, међутим, требало превазићи. Она, исто тако, претпоставља пе-
сника зналца и ерудиту („да не буде стих у којем се не појављује неки
остатак ретке и античке ерудиције”, исто, II, IV) и претпоставља због то-
га читаоца, способног да цени суптилности игре са моделом. Тако се
естетика имитације представља као аристократија писања и читања:

Само хоћу да упозорим оног који тежи невуларној слави да се
удаљи од тих будаластих обожавалаца, да побегне од незналач-
ког народа, непријатељски расположеног према сваком ретком и
античком знању, да се задовољи малим бројем читалаца.

Истио, II, XI

Таквим моделом онога што модерне постике називају ингертек-
стуалност влада концепција Лепог која захтева подражавање; за рене-
сансне песнике, као за све класичаре, важи да треба подражавати старе
ауторе (и *a contrario* удаљити сваку савремену имитацију) јер су они

остварили идеалну, рационалну и универзалну лепоту. Изучавање владајућих правила у њиховим делима, везаних за подражавање, средство је да се доспе на њихов пиво. Инвенција је строго везана за имитацију, јер се мање ради о иновирању а више о приближавању једном већ заступљеном идеалу.

Каква год била важност књиге *У одбрану и славу француског језика*, Ди Белеов манифест није остао поштеђен критика; најважнија је она од Пелетјеа ди Мана, песника, Ди Белеовог савременика који је у својој *Песничкој уметности*, не доводећи у питање принцип имитације, ставио акценат на захтеве иновације и осветлио границе имитације:

Велики број људских дела заснован је на имитацији: јер најхитрија и најобичнија ствар за људе је желећи урадити или рећи то што они виде добро урађено или речено код других. (...) Међутим, не треба Песник, који је врло добар, да буде заклет и вечити имитатор. Тако он смера, не само да може додати његовом, већ да уради боље у више видова. Не заборави да Небо може да учини Песника савршеним — али није га још увек учинило таквим. Мисли да је лакше бити супериоран, него једнак другима. Јер природа ствари никада не допушта савршенство сличности. Самом имитацијом ништа се не ствара велико: увек ходати за неким другим — то је ствар лењивца и човека малог срца: он ће увек бити последњи, онај који ће увек следити. Дужност Песника је да да ново старим стварима, ауторитет новом, лепоту грубом, светлост тамном, веродостојност сумњичавом и свему свој природност, а тој природности све.

Жак Пелетје ди Ман, *Песничка уметност*, 1555.

И, као закључак, аутор додаје:

Јер, каква је слава у томе да се прати сасвим пређен и потпуно прокрчен пут? Сам Вергилије, на крају живота, хтео је да се повуче, да прочисти из своје Књиге места која су му завидљивци замерали као превише видљив плагијат. (...) Укратко, сматраћемо Писање песника као Море у којем има гребена, живог песка, вртлога: само ће се добар Морепловац, зналац, опрезношћу трудити да их избегне. Гледајући који део жели да извуче, колико је његова лађа способна и каквим је ветром увучен.

Исјео.

Овај значајан текст савршено показује како добро уређена имитација дефинише естетику одступања, а не копије. Он такође уводи основну разлику између *ројске* и *слободне имитације*: имитација не треба да буде ројство, већ одскочна даска која дозвољава да се превазилажењем модела произведе ново (а да се никада не направи јаз у ондо-су на модел).

Читава класична естетика ће преузети ову дистинкцију. Класични театар, посебно, заснован је на понављању античке фабуле. Тако Расин у својим предговорима увек признаје позајмице из античких модела. У предговору *Андромахе* он потврђује стриктну имитацију Еурипидове *Андромахе* и *Енеиде*, из које цитира осамнаест стихова и коментарише их овим речима: „Ево, у мало стихова сав садржај те трагедије.” Али имитација не значи тачну копију. Расин се удаљава од тих модела и да би оправдао ту дистанцу, он прибегава, на видан начин, другом моделу, Ронсаровом:

Истина је да сам био приморан да учиним да Астијанакт живи мало дуже него што је живео; али пишем у једној земљи у којој та слобода није могла бити лоше прихваћена, Јер, да не говоримо о Ронсару који је изабрао тог истог Астијанакта као јунака у *Франсијади*, ко не зна да наши стари краљевци потичу од тог Хекторовог сина, и да су наши стари хроничари спасили живот том младом принцу, после опустошења његове земље, да би га учинили оснивачем наше монархије?

Расин, Предговор *Андромахе*, 1676.

Референца на ауторитете је дакле неопходна да би се оправдало свако удаљавање од модела; оно још мора и да буде ограничено и да испогтује „основни принцип фабуле” која је подражавана :

Ја не верујем да сам имао потребу за тим Еурипидовим примером да бих оправдао оно мало слободе коју сам себи дозволио. Јер постоји већа разлика између рушења основног принципа једне фабуле и промене неких споредних епизода које скоро мењају лик у свим рукама које се њима баве.

Истио.

Последњи цитат овог предговора, који Расин преузима у истој равни за себе (позајмљен је из „једног старог Софокловог коментара”) јасно условљава „да се не треба забављати шиканирањем песника због неколико измена које су извршили у својој фабули, да треба обратити пажњу на процену тих врсно урађених промена и на изврстан зналачки начин, на начин прилагођавања фабуле њиховој теми” (*истио*).

Тако се изналази дефиниција природе драмског уживања које рађа драмски текст заснован на подражавању: интересовање не рађа откриће интриге и радикално нових ликова, већ препознавање теме чврсто усидрене у традицију и колективно памћење. Дакле, нове извршене радње на старој материји треба да задрже пажњу гледаоца и читаоца.

Начело имитације се објашњава чињеницом да и класицизам сматра Лено рационалним идеалом. Он омогућава да се поново пронађе сагласност са утврђеним античким правилима. Тако једна слободна имитација, брижност за иновацијом у односу на изабрани модел, не треба да буду побркане са било каквом претензијом на оригиналност. Кла-

сична естетика није заснована на експресији и, према томе, не велича никада индивидуалност, посебност песника.

Ипак, имитација је била општро критикована већ од XVII века; у јеку расправе Старих и Нових, она кристализује опозицију две струје. Док је имитација античких модела за Старе неопходан услов свакој креацији да би могла да претендује на лепо (видети Ла Фонтенову „Посланицу Усу“), нови прекидају са тим превише обавезујућим дубоким поштовањем:

*Лейа античност̄и увек беше достојна дубоког поштовања,
али не веровах да икад беше достојна обожавања.
Видим ст̄иаре а да не савијем колена,
Они су велики, истина је, али су људи као и ми.
И можемо поредити, без ст̄ираха од нејравичности,
век Луја са лејим ст̄олећем Августиа.*

Шарл Перо,
Век Луја Великог, 1687.

За Нове се не ради о порицању наслеђа, већ о раскиду са њеним представљањем као моделом који није раван другим моделима. Та критика имитације са заснива на два аргумента: на неопходној адаптацији свом времену и на прогресу. Античност не може више представљати ванвременски идеал, управо због појаве свести о историчној специфичности епоха сваке књижевности; XVII век, као век рационализма, може само изопачити свој сопствени дух, имитирајући Старе и њихову склоност ка илузији:

Геније нашег века је сасвим супростављен таквом духу бајке и лажних мистерија. Ми волимо јасне истине здрав смисао више вреди од илузија фантазми, данас нас само задовољава озбиљност и разум. Додајте овој промени укуса промену знања. Ми осветљавамо природу другачије него што су је стари видели. Небеса, то вечно боравиште толиких божанстава, само су један огроман и флуидан простор. Исто сунце нас још увек греје, али ми њему дајемо другу путању уместо да заласком одлази у море оно ће осветљавати један други свет. (...) Све је промењено: богови, природа, политика, нарави, укус, понашања. Зар толико промена неће повући за собом промене у нашим делима?

Сент-Евремон, „О песмама старих аутора“, 1686.

Од тада имитирање старих аутора је превазиђено и због тога што уметници треба да воде рачуна о напретку који је примећен у уметности: правила нису ванвременска, већ се временом мењају, побољшавају се. Тако Шарл Перо може да тврди:

У нашем веку све уметности су подигнуте на већи пиво перфекције него што су биле код старих аутора, јер је временом откривено више тајни у свим уметностима које су, придружене тајнама које су нам оставили стари, усавршили уметност, јер је она, према самом Аристотелу, само хрпа правила да се добро створи дело које уметност има као свој циљ. А када сам показао да су Хомер и Вергилије направили бесконачно много грешака, које код савременика више не пролазе, верујем да сам доказао да нису имали сва правила која ми имамо, пошто је природно деловање правила спречавање да се праве грешке.

Шарл Перо, *Паралеле између Старих и Нових*.
Четврти дијалог, 1688—1697.

Узевши у обзир дуг једне епохе, напредак људског духа, технике и науке: све доприноси да Нови прекину са имитацијом модела уведених из једног другог времена: „Хомерове песме ће увек бити ремек дела, не у свему и модели. Оне ће обликовати наш суд; а суд ће прописати распоред присутних ствари”, закључује Сент-Евремон (*нав. дело*).

Заиста, не ради се о прекиду са Старима: они остају неоспоран ауторитет (Перо се позива на Аристотела), а изучавати их преко је потребно за образовање писаца; али они могу — и треба — да буду критиковани: они су терен на којем се усавршава процена (а не дивљење) савременика који ће стварати дела по захтеву свог времена.

Имитација, дакле, није критикована у име оригиналности; она не утиче на прекид са традицијом, већ пре на почетак самосталности. Јер, чим је инвенција осмишљена у односу на имитацију, ма каква била важност коју јој придајемо, претпоставља се неки континуитет од прошлости до садашњости, старих и нових. Метафора чија постојаност од Монтења до Игоа много говори, указује савршено на бригу о континуитету који не треба да буде синоним ни монотоније, ни презасићења, ни стерилног понављања, јесте метафора „ухрањивања”, да преузмемо Ди Белеов израз. Тако у Монтењевим *Есејима* стоји:

Истина и разум су општа својина и припадају колико ономе ко их је први изнео толико и ономе ко му је после тога изрекао, истина је исто толико истина „по мом мишљењу”, колико „по Платоновом мишљењу”, јер обојица мислимо а и видимо на исти начин. Пчеле скупуљају са свих страна цветни прах и од њега праве мед, и он је њихово дело, те није више ни мајчина душица ни мајоран. Стога и ученик треба да преради и среди мисли које је узео од других, како би од њих начинио своје сопствено дело, свој лични суд.

Есеји, I, XXVI, „О образовању деце”
(у преводу Милорада Ванића)

Иста метафора је употребљена у чланку „Имитација”, у *Енциклопедији* (1751—1766):

Не треба се толико везати за један изврстан модел да би нас сам водио и чинио да заборавимо све друге писце. Треба као вредна пчела летети на све стране и тако се обогатити соковима свих цветова. Вергилије налази злато у ђубриву Енијуса.

Налазимо је још и код Игоа, код кога она подржава, не без парадокса, потказивање имитације и похвалу генија:

Геније, који пре погађа него што сазнаје, извлачи за свако дело оне праве (поетске) законе из општег устројства ствари, а друге из усвојене целине предмета којим се бави; и то не на начин хемичара који пали пећ, распирује ватру, загрева посуду за ливење, испитује и разара; већ као пчела која лети на златним крилима заустављајући се на сваком цвету и која из њега извлачи свој мед, а да његова чашица притом не губи своју блиставост, ни круница свој мирис.

Предговор *Кромвелу*, 1827.
(у преводу Мирне Здравковић)

Имитација није дакле копија, репродукција истога, већ промена модела. Треба сачекати велики прекид који чини романтизам, да би имитација била одбијена, критикована, порицана: јер тада је радикално измењена концепција лепог. Далеко да буде дефинисано уређеним и рационалним идеалом, Лепо се налази у изражавању неке теме, у снази емоције и јачини једне оригиналне, јединствене личности; тако лако можемо живети без модела. Прелазак са једне естетике, која проповеда посредништво норми, на естетику непосредности, да преузмемо израз Ролана Мортиера (*Оригиналности. Нова естетска категорија у веку просвећености*, 1982), само може довести до порицања имитације. Модел не сме бити књижевни а изражавање не сме да буде каналисано наслеђеним правилима. Као што пише Виктор Иго, „песник треба да има само један модел, природу (...) Он не треба да пише оним што је већ написано већ својом душом и својим срцем”. Иго искључује Хомера и Библију из овог одбацивања модела, управо јер су они више „светови” него књиге: све се догађа као да њихово знање не потиче од књижевног знања већ од искуства; песник може да се позива на њих а да себи не нашкоди као да се позива на оригинал, на извор који претходи писаном, пошто је статус текста сасвим скривен.

Међутим, остаје да одбацивање имитације не значи одсуство сваке интертекстуалне примене. Извесно, померање чији је предмет појам модела — од дела Старих до Природе, до Ја — односи се на естетику која одбија посредништво претходних текстова и која сања о делу као о чистој креацији која би зависила од самог суочавања песника са собом и светом. Важан је прекид, производња новог, „љубав почетака” која ће заузети одлучујућу важност у модернизму. Али имитација и, нарочито, копија у сликарству чувају своје педагошке вредности у изучавању. Тако Делакроа може да тврди да се сликање учи копирањем и да се тако постаје свој:

Извесно, оно што називамо *креацијом* код великих уметника само је посебан начин да свако сагледа, саобрази и прикаже природу. али не само да велики људи нису ништа *креирали* у нравом смислу тог значења, а то је од ничега створити нешто, већ су још морали, да би формирали свој таленат или задржали његов дах, имитирати своје претече и то скоро непрестано, вољно или без свог знања. Рафаел, највећи од сликара, најприлежније се био одао имитацији: имитирање учитеља оставило је у његовом стилу трагове који никада нису нестали, имитирао је античке мајсторе и мајсторе који су му претходили, али ослобађајући се постепено пелена у којима их је завијене затекао, и на крају својих савременика, као што су Дирер, Тицијан, Микеланђело итд.

Ежен Делакроа,
Дневник, 1. март, 1859.

2. Сложеност односа са моделима

Делакроа се позива на захтеве и врлине копије и имитације, неопходне инвенцији, управо зато што романтизам тежи да негира њихове вредности. Али једна таква негација имитације и још уопштеније интертекстуалности, било да се ради о књижевности или сликарству, представља теоријску границу: ниједан текст не сме да се лиши ниједне реминисценције, ниједне позајмице. Таква би била дубока амбивалентност која структурише све односе према интертексту: и када је порицан на теоријском плану, ипак наставља да наводњава писање, *a contrario*, а кад је афирмисан и смештен у центар једне поезике, може бити одбачен због теме писања које жели да буде оригинално.

Тако, четврти сонет Ди Белеових *Жаљења* може да изгледа контрадикторан са принципима из дела *У одбрану и славу француског језика*:

*Не желим да лисћам књиге Грка,
Не желим да подвлачим леће постојике једног Хорација,
И још мање, не желим да подражавам лакоћу једног Пејрарке,
Или глас једног Ронсара, да бих исјевао моја Жаљења*
Жаљења

Негирање имитације праћено је скромним признањем:

*Сви који су љаве светије Фебусове поетије
Оживеће своје стихове већом дрскошћу:
Ја који који сам узрујан једним умеренијум бесом,
Не стићућам ипак најред у ипак дубоке ипакне.*
Истио.

Али никад не бисмо смели да видимо у једној таквој изјави брига за оригиналност у модерном значењу тог термина: радови ерудита и критика извора су показали да је тај захтев личног лиризма производ имитације, којег се песник хтео да негира. Сонет је заиста створен монтажом референци на Хорација и Овидија: поступак којим Ди Беле одбацује моделе исти је поступак којим их он преузима за себе да би уједилио у тексту елегију и сатиру окарактерисану као *умеренији бес*.

Сложеност односа према моделима, памћењу традиције и ауторитету старих аутора тако је велика да је потребна највећа опрезност како бисмо проценили искреност или оригиналност једног текста: искреност може бити произведена имитацијом — говориће се о *ефекцију* искрености — и биће резултат снопа референци: далеко од негирања „ја” тај сноп референци допушта „ја”-приступ дискурсу: стварно, субјективност и истинитост теме можда не постоје ван језика. Оригинално је категорија која се са закашњењем намеће и историји књижевности и уметности и она не би могла бити у текстуалној пракси супростављена интертекстуалности. Јер интертекстуалност не означава, систематски и искључиво, однос миметичког реда: штавише, управо у односу према текстовима у плодном пресеку личног и колективног памћења, може да се појави оригиналност.

Таква дијалектика, увек напета између изражавања самог себе и имитације, између одбацивања и признања ауторитета, несумњиво долази до савршенства у Монтењевим *Есејима*. Он, то се зна, претендује на „пробу својих способности”; тако одбацује имитацију као и схоластичку компилацију. Он осуђује, у име процене, упоређујући је са памћењем, поступак монтаже цитата као и поступке антологија, каталога општих места који представљају једну врсту складишта за потребе говорничког дискурса. Систематско прибегавање цитатима је, према њему, не само ефекат педантерије, разметање дискурсом, већ и ауторитет купљен по ниској цени што показује како мало расуђују аутори који се никако не баве проценама тога што извештавају својим дискурсом, још мање, ни формулацијом сопствених аргумената. Монтењ осуђује компилацију и имитацију истовремено у име етичких, филозофских и естетских критеријума: такво писање не сведочи ни о бризи за добрим, ни о потрази за стварним, ни о трагању за леним.

Тако се његова употреба цитата врло супротставља владајућим праксама у његово време. Мета су отпужби: он не „рачуна своје позајмице” али их „мери”, што значи мери њихову тежину, вредност. За Монтења, нарочито позајмица никада не циља да сакрије „ја”, већ насупротив, да га открије: „тако се он радикално одваја од оних који желе да се покрију средствима других, не показујући ни врх својих прстију, и спроведу своје намере, као да је лако научницима да у заједничком материјалу проналазе старе ауторе, окрпљепе са разних страна” (*Есеји*, I, XXVI, „О образовању деце”). И тврди:

Користим говор других, само да бих говорио више о себи (...) Ма шта било, желим да кажем, и ма какве биле глупости, репио сам да их не сакриван, ни као једну моју слику на којој сам ћелав и

сед и на којој је сликар насликао, не савршено лице, већ моје лице. Јер и то су овде такође моја расположења и мишљења; ја их износим колико у њих верујем. И због онога у шта треба веровати. Овде ја само намеравам да откријем самог себе (...)

Исио.

Позајмица није потребна да прикрије тему већ да је разоткрије. Њен задатак није да је доуни, већ да је сасвим истинито покаже. Поређење са портретом није безазлено: у игри је тројни однос који „ја” писања одржава са интертекстом, чин „ја” и са представљањем тог „ја”. Схватато да текстови не морају да се служе моделом јер једини модел који писање треба да представља је предмет самог писања.

Тако Монтењ нема никада поверења у ауторитет који могу представљати стари текстови; зато разликује „наводе” узете ради ауторитета цитата од „позајмица” које, обрнуто, изражавају слободу. Посреднички текстови, монтирани фрагменти у његовом делу су заиста углавном лишени својих референци. Препознавање извора припада читаоцу: јер сопствено и позајмљено нису тачно одвојени. Монтењ верује да се игра са ситничавим читаоцем који ће код њега критиковати Плутархово или Сенекино. Манипулација ауторитетима је и мистификација читаоца, превише брижног у поштовању ауторитета Старих, уместо да одмерава сушту верност текста, његову „снагу и изузетну лепоту” (*Есеји*, II, X, „О књигама”). У позајмљеним деловима наметнута деформација је извесно обележје индивидуалности аутора који је знао да их присвоји: „Међу толиким позајмицама мени је било пријатно што сам могао да неке украдем, прерушавајући их и изобличавајући их за ову услугу” (*исџо*, III, XII, „О физиономији”).

Међутим, Монтењ још признаје да није могао да пише а да се не обрати својим најприснијим ауторима и да од њих не позајмљује оно што не би знао сам рећи: чак и када изјављује „када пишем, лако се линавам дружења са књигама и сећања на њих из страха да оне не прекину моју форму” (*исџо* III, V, „О Вергилијевим стиховима”). Признаје да се не може „ослободити Плутарха. Он је тако универзалан и обилан да у свакаким приликама, колико год била екстравагантна тема које сте узели, ушлиће се у ваш рад и чини вашу руку слободном и неисцрпном богатствима и побољшањима” (*исџо*). Прогоњен од стране латинских и грчких аутора, он је принуђен да их неком силом поткрада, толико се они намећу његовом памћењу и толико се они бесправно увлаче у његов дискурс. Читање је у непрекидној интерференци са писањем: „Оно ме тиме љути да сам тако много изложен крађи свих који ме прогањају. Не могу се ни толико мало са њима дружити, а да од њих не извучем батак или крило” (*исџо*). Монтењ је признао своје „стање подражавања и имитирања”: „Када сам се хватао у коштац са стиховима (...) они су стварно показивали песника којег сам читао; и неки од мојих првих покушаја воњају помало на странца” (*исџо*).

Али, како пише Жан Старобински:

[То] порицање је већ начин да се преузме иницијатива над другим странама које су подлегле страном говору. Иако је дискурс тих есеја био позајмљен, метадискурс који показује успостављену позајмицу, враћа Монтењу функцију поштеног судије: сам поступак позајмице, који је писао, постаје у аутопортрету једно оригинално обележје.

Монтењ у њокрејту, 1982.

Дакле, имитација се не ограничава на верну репродукцију једног модела; пошто она ставља у игру однос теме са писањем, са памћењем, са традицијом, она је обавезно амбивалентна: између одбијања имитације и признавања њене неопходности, поштовања традиције и одбацивања наслеђа, синонимна је принуди и понављању. Имитација је предмет контрадикторних изјава које значе неизвесно понашање аутора према имитацији, чак и оних аутора који је признају као основу њихове естетике (или естетике аутора њихових времена).

Имитација, дакле дефинише специфичан начин интертекстуалности: посебан, јер је чврсто уписан у једну епоху и естетику; особит, такође, јер тај начин тежи да делима да снагу, снагу ауторитета, сталност, сталност традиције и вредност, вредност једне прошлости која гарантује идеал Лепоте и рационалности. Један такав тип интертекстуалности потврђује, противно ономе што модерно тежи да наметне као норму, да је она могла да значи наставак и да иде на равној ноzi са признавањем модела; а тај однос према моделу, копиран али још и проневерен, исмејан ... отвара место продора у који се управо смешта могућност иновације, инвенције и личног изражавања.

НАТАЛИ ПИЈЕГЕ-ГРО (Nathalie Piegay-Gros) предавач је на универзитету Париз VII. Докторирала је на теми „Улози цитата у роману (дела Арагона)”. Ово је превод једног поглавља из њене књиге *Увод у интертекстуалност (Introduction à l'intertextualité)*, објављене код Динода (Dunod), Париз, 1996.

Превод са француског САВА АНЂЕЛКОВИЋ