

**(INTER)DISCIPLINARY FRONTEERS AND METHODOLOGIC ALTERNATIVES IN
COMPARED LITERATURE: INTERCULTURALITY AND "INTERSEMIOTIC"
TRANSPPOSITION**

Nicoleta POPA BLĂNARIU
"V. Alecsandri" University of Bacău

Abstract: The evolution of comparative literature has been revealing, for more than a century, a sinuous process of self-definition: as of the beginning of the 20th century, it has been emerging like a diverse set of research, with studies covering "international literary relations", from a historical perspective in line with the established tradition of founders and eventually building a comparative poetics, whose necessity and legitimacy are nowadays acknowledged. As far as its specific field is a "tertium comparationis, that does not belong to any of the studied texts" – or, we may add, to none of the domains to which it is associated in an interdisciplinary way – but "maintains relations with each of these", general and comparative literature is being mistaken for a "methodological utopia" (Pageaux 2000: 35). This (also) involves a relatively unrestrictive delimitation of the object and working methods (Wellek 1965: 282-295; Étiemble 1963), with all the positive connotations or the opposite ones associated with this state of fact. At the "crossroads of certain sets", each with its particularities, comparative literature beneficially feeds on these very "interferences", "meetings, exchanges" (Pageaux 2000: 34 – 35) between literatures and between domains of study. However, its very flexibility – available for constant assimilation and adaptation – determines the problem of a rigorous comparatist "methodology", founded on a coherent theory (Greimas & Courtès 1979: 49), to remain yet unsolved. The contributions of Étiemble (1958; 1963), Munteano (1967) or Marino (1988; 1998), among others, built around the concepts of "invariant" and literary "constant" have thus shaped, as of the middle of the 20th century, a completely up-to-date research programme – yet unfinished – able to associate literary and intercultural studies, comparative literature and (inter)cultural anthropology. Resurfacing, at about the same time, the "intersemiotic" relations between literature and arts, Jakobson (1963) foreshadowed, in turn, today's multi- and intermedial studies, even the latter's crossing with the wide domain of comparative literature, as it is now globally understood: like an eminently interdisciplinary and – how else if not – intercultural domain.

Keywords: comparative literature, invariant, literary constant, intermedial, interdisciplinary, dependence, influence, translation, intersemiotic transposition.

Direcții de cercetare comparatistă: puriști și reformiști

Ca principii generale și metode de lucru, comparatistul e liber să aleagă astăzi între o manieră tradițională, „puristă” să-i spunem (vom vedea de ce), iar pe de altă parte, o alta ceva mai nouă și epistemologic mai tolerantă, chiar mai cuprinzătoare și poate mai oportună în acest moment. Cea de-a doua nu o anulează pe prima, ci o completează și ajută să definească literatura și „știința” ei într-un context social și intelectual mai larg. Aflată într-o criză autoproclamată acum câteva decenii (Étiemble 1963: 9- 23), un impas de identitate epistemologică – de legitimare „științifică” a obiectului său și a metodelor de a-l aborda –, știința literaturii și, în cadrul ei, demersul comparatist, se confruntă astăzi în egală (dacă nu mai mare) măsură cu o problemă care nu mai este atât aceea a comparațiștilor și a *know how*-ului lor specific, cât una a umanioarelor în general și a interesului publicului față de acestea. Într-un astfel de context, cea de-a doua opțiune, pe care o vom detalia îndată, are avantajul de

a scoate literatura și știința ei dintr-o perspectivă autocentrată, intraliterară, înlocuind vechiul spirit de castă epistemologică prin sentimentul unei solidarități umaniste, chiar transdisciplinare. Aceasta din urmă este benefică atât pentru profesioniștii breslei (în măsura în care le oferă noi perspective de situare și interpretare a literaturii), cât și pentru publicul mai larg, îndrumat astfel către un mod de receptare a literaturii ceva mai apropiat de mixajul domeniilor, formelor și mediilor de expresie, cu care el se confruntă tot mai des în viața socială, profesională, culturală sau *entertainment*.

Potrivit primei opțiuni amintite, în domeniul comparatismului ar intra studierea relațiilor exclusiv literare, adică a „legăturilor” și „influențelor” manifestate prin contacte directe, pozitivist demonstrabile, între literaturi. Cu ceea ce aduce bun (și mai puțin) această alternativă – eventual, riscul de a șubrezi vechea, clasică rigoare disciplinară –, „reformiștii”¹ lărgesc însă domeniul comparatismului literar până la a-l asimila cu „studiul relațiilor dintre literatură, pe de o parte, și alte arii ale cunoașterii și creației”, precum „artele, filosofia, istoria și științele sociale, științele exacte, religia, etc., pe de altă parte” (Remak 1961 *apud* Grigorescu 1997: 31). Astfel, literatura comparată poate viza astăzi atât „compararea unei literaturi cu o alta sau altele”, cât și „compararea literaturii cu alte sfere ale expresiei umane” (Remak 1961). Fără a ține să aducă în actualitate modelul, dificil de transpus acum în practică, al unui *uomo universale* după moda Renașterii, o astfel de alternativă comparatistă continuă vechiul ideal cosmopolit – într-o anumită măsură, „intercultural” *avant la lettre* – al iluminiștilor, acela al unei „Republici a Literelor” care traversează barierele geografice și sociale și din care se va naște, prin Goethe și predecesorii săi, ideea unei *Weltliteratur*. Dezideratului luminist alternativa comparatistă îi adaugă astăzi unul de tovărășie regăsită a umanioarelor, chiar de conlucrare transdisciplinară a acestora cu artele și științele „exacte”.

Un asemenea demers răspunde obișnuințelor și așteptărilor publicului contemporan, pentru care experiența estetică, în mod particulară aceea a lecturii, s-a modificat o dată cu lumea în care trăiește. Relevantă în acest sens este, în planul creației literare, abordarea realmente transdisciplinară – nu doar multi sau inter – a lui Vintilă Horia, premiatul «Goncourt» al anului 1960 pentru romanul *Dieu est né en exil*. Astfel, în *Persécutez Boèce!* (1987), roman tradus în românește (nu discutăm aici din ce motive și cât de inspirat) cu titlul *Salvarea de ostrogoți* (1993), Vintilă Horia aplică paradigma imaginarului gnostic-alchimic și, împletită cu aceasta, pe aceea a fizicii cuantice, la interpretarea unor fenomene sociale și ideologice imediat postbelice, simptomatice, la momentul respectiv, pentru răsăritul Europei și, în mod particular, pentru spațiul românesc (Popa Blanariu 2014).

Invariantul, un „concept-cheie” în comparatismul literar și studiile interculturale

Începuturile antropologiei se sprijină pe două idei corelate și controversate, cu originea în secolul al XVIII-lea (Geană 2005: 30-31): „natură umană” (J.F. Blumenbach) și „unitate psihică a omenirii” (Adolf Bastian), întemeiate pe ipoteza existenței unor „idei elementare”, din care ar decurge tocmai unitatea culturală a umanității, manifestată pe o arie foarte largă, în timp și spațiu. Pe acest fundal de teze premergătoare, va fi documentată, în veacurile XIX-XX, existența unor „categorii universale ale culturii”, a unei „matrici universale a culturii” (universal patterns of culture) (Wissler 1965: 47-98; Geană 2005: 120-137). La o astfel de concluzie se va ajunge în cursul unei ample investigații desfășurate de comunitatea antropologilor, începând cu *Notes and Queries on Anthropology* (1874, prima ediție) – lucrare colectivă, elaborată de Institutul Regal de Antropologie din Marea Britanie – până la *Man and Culture* de Clark Wissler (1923), *Outline of World Cultures* (1963, ediția a treia) de George P. Murdock și *Outline of Cultural Materials*, proiect coordonat de același Murdock (1971, ediția a cincea). Pe bună dreptate, Gheorghiu Geană (2005: 138) subliniază importanța conceptului

¹ Termenul apare, încadrat, de asemenea, de ghilimele, la Adrian Marino (1998: 7).

de „matrice universală a culturii” – în care vede un „concept sinoptic” (2005: 135) – pentru fundamentarea și desfășurarea „studiilor interculturale”. Postulând prezența unor „invarianți” ai imaginarului și discursului literar – ceea ce ar confirma ipoteze anterioare, referitoare la existența „constantelor” literare (Munteano 1967; Marino 1998), iar în opinia sa, ar explica niște similitudini frapante între preromantismul european și poezii chinezi ai epocii precreștine și ai perioadei Song – René Étiemble pare să confirme, la mijlocul secolului XX, tocmai aceste principii fondatoare ale antropologiei. Reputatul său discipol, Adrian Marino (1982; 1988 ; 1998), și Basil Munteano (1967), unul dintre cărturarii eminenți ai exilului românesc postbelic, vin să întărească și să dezvolte, într-o direcție accentuat teoretică, observațiile lui Étiemble (Marino 1998 ; Ursa 2014).

Ca tip de demers practicat în știința literaturii, comparatismul se integrează, cum bine se știe, unui câmp de cercetare mai larg – epistemologia comparată –, cu care interferează, de asemenea, alte discipline, precum istoria religiilor și mitologia, istoria ideilor (Hajime Nakamura 1997), filosofia (Paul Masson-Oursel 1923), antropologia culturală (Ruth Benedict 1959), mitologia comparată (Georges Dumézil) etc. „Metoda comparativă” fiind „indispensabilă pentru construcția teoriei antropologice”, una dintre mizele ei este aceea „de a decide dacă unele elemente culturale sau complexe de elemente culturale sunt ori nu universale. S-a dovedit astfel, prin comparații interculturale (*cross-cultural comparisons*), universalitatea tabuului incestual, a familiei, a gramaticalității limbajului etc.” (Geană 2005: 119). Dintr-o perspectivă semiotică, Algirdas-Julien Greimas și Joseph Courtès (1979: 49) văd în comparatism un „ansamblu de procedee cognitive, care au rolul de a stabili, la nivelul formei, niște corelații” între doi sau mai mulți termeni cu statut de „obiecte semiotice”. Aspiratia la formalizare a comparatismului *pur et dur* ar fi satisfăcută atunci când, aplicând niște „procedee cognitive” adecvate, s-ar ajunge la un adevărat „model tipologic”, constituit din „invarianți” (Greimas & Courtès 1979: 49). Față de un astfel de model formal, termenii comparați sunt niște „variabile”, ipostaze particulare ale funcțiilor generale, tipice. O încercare notabilă de acest fel a întreprins Adrian Marino (1988; 1998), dezvoltând, în sensul unei preconizate „poetici comparatiste”, observațiile mentorului său francez, René Étiemble (1958; 1963).

În pofida unor asemenea demersuri de formalizare – întru totul promițătoare și meritorii, dar mai degrabă izolate, neasumate ca un program prioritar de cercetare de către comunitatea literaților comparațiști, din țară sau de aiurea – identificarea și valorificarea unei „metodologii” comparatiste riguroase, bazate pe o teorie coerentă, „se lasă încă așteptată” (Greimas & Courtès 1979: 49). Totuși, conceptul de *intertextualitate* ar putea fi – sugerează cei doi semioticieni, semnalând totodată, asemenea lui Marino (1988; 1998), limitele acestei alternative – una din soluțiile pentru ieșirea comparatismului literar din impas². Conceptul respectiv ar putea servi „relansării metodologice a teoriei «influențelor», pe care se bazează, în esență, cercetările de literatură comparată. Însă imprecizia acestui concept a dus la diferite extrapolări, mergând uneori până la descoperirea unei anumite intertextualități chiar în interiorul aceluiași text (luând în considerare transformările de conținut ce se produc), iar alteori, îmbrăcând într-un vocabular reînnoit, vechile «influențe» (de pildă, în studierea citatelor, marcate sau nu prin ghilimele)” (Greimas și Courtès 1979 :194) . Cum bine se știe, citatul, aluzia și plagiatul, ca fenomene de „coprezență” – altminteri spus, de prezență efectivă a unui text în alt text, semnalată sau nu prin ghilimele – constituie, în taxinomia lui Genette (1982), forme propriu-zise de intertextualitate, într-o accepție mult mai restrânsă și mai precisă decât aceea pe care o conferă anterior termenului Kristeva (1969) sau Rifaterre (1979; 1981) și, în plus, bine distinctă de ceea ce Genette (1982) desemnează prin *hipertextualitate*,

² Dezvoltăm mai mult această idee, ilustrând-o prin trimiteri la opere literare care se dezvoltă intertextual sau, în accepția lui Genette (1982), „transtextual”, în Popa Blaniariu (2014).

ca o altă categorie a *transtextualității*. Aceasta din urmă constituie – sau mai degrabă se integrează în – obiectul poeziei (Genette 1982), ceea ce, așezând concluzia lui Genette într-o perspectivă comparatistă, o recomandă, de asemenea, ca pe o componentă a obiectului unei „încă așteptate” (Greimas și Courtès 1979) „poetici comparat(ist)e” – o „*cross-cultural poetics*” (Marino 1998: 22), deja prefigurată, între alții, de Étiemble (1958; 1963), Munteano (1967), Marino (1988).

René Étiemble (1958; 1963) și apoi Adrian Marino (1988; 1998) identifică la nivelul invariantului, după cum aminteam, un (alt) „concept-cheie al comparatismului teoretic” (Marino 1998), într-o accepție impusă de Étiemble și teoretizată insistent, cu aspirații către un sistem taxinomic și o metodologie bine definite, de către discipolul său român, Marino. Definiția – în (meta)limbaj semiotic – pe care o dau invariantului, în *Dicționarul* lor, Greimas și Courtès, întâlnește, într-o anumită măsură, accepția pe care i-o conferă Étiemble și Marino. Potrivit lui Greimas și Courtès, „un termen se va numi *invariant* dacă prezența sa este condiția necesară prezenței unui alt termen cu care el este în relație și care se numește *variabilă*. Este vorba, aici, de reformularea conceptului de presuposiție: invariantul este termenul presupus în relația de presuposiție” (Greimas & Courtès 1979 :195). Continuând câteva observații din cursul inaugural ținut la Sorbona, în 1957 și reluate, un an mai târziu, în *Hygiène des lettres*, Étiemble formulează o apreciere cumva surprinzătoare: „Dacă pot explica toate temele preromantismului european din secolul al XVIII-lea apelând la citate din poezia chineză dinaintea creștinismului și din primele douăsprezece secole ale erei creștine înseamnă că, într-adevăr, există forme, genuri, invarianți, pe scurt, există omul, literatura.” „Există (...) literatura”, adică – într-o posibilă interpretare a concluziei lui Étiemble – un corpus universal de texte, analizabile pe baza unui ansamblu de criterii și trăsături comune și perene, ce pot fi numite „invarianți”. Aceștia din urmă pot fi de ordin tematic (conținutistic, să spunem) ori morfo-structural (precum structura actanțială a epicului și dramaticului ori formalizarea acțiunii narative, cf. Propp 1970; Tesnière 1959; Greimas 1973; Greimas 1986; Todorov 1975; Souriau 1950).

Semnalarea invariantului ca (arhe)tip universal și transistoric a subminat întrucâtva autoritatea pe care, până atunci, o avuseseră principiul *istoric* al genezei formelor literare (potrivit căruia o anumită structură discursivă sau tematică este produsul prin excelență – iar uneori, monopolul sau rezultatul simptomatic – al unei anumite epoci, al unor circumstanțe cultural-istorice) și, respectiv, principiul „*raporturilor de fapt*” (al contactelor directe între literaturi, ceea ce înseamnă că anume literatură, operă sau autor „influențează”, la un moment dat, alt(ă) literatură, operă sau autor) (Marino 1998). Atâta vreme cât apar similitudini și „coincidențe” între fenomene literare ce n-au avut niciodată „legături” sau contacte, nu se poate vorbi de „influențe” explicabile în manieră pozitivistă, pe baza unor „raporturi de fapt” (Étiemble 1958; Étiemble 1963; Marino 1998). O ipoteză plauzibilă ar fi, în acest caz, existența unor „constante” (Munteano 1967) ale discursului și imaginației literare, altfel spus, existența invarianților de diferite tipuri (Étiemble 1963; Marino 1998: 63-66). De aceea, într-o perioadă în care studierea comparatistă a literaturilor era dominată de istorism, Étiemble propunea, ca alternativă, „studiul similitudinilor independente de contactele directe”. Proba pertinentei conceptului de invariant – a adecvării lui la specificul fenomenelor literare – este, în opinia lui Étiemble și Marino, tocmai existența acestor „coincidențe, similitudini, întâlniri și corespondențe literare, în timp și spațiu”, adică a unor „elemente comune, într-un grup de fenomene” (opere, curente, direcții și tendințe de creație, literaturi întregi), în lipsa unor raporturi de fapt care să le justifice (Marino 1998: 63-64).

În consecință, Adrian Marino definește invariantul ca fiind o „constantă” deopotrivă temporală și geo-culturală, „un element universal al literaturii”, „o trăsătură comună a discursului literar sau a gândirii literare” (1998: 63-66). Astfel, prin însăși natura lui, invariantul funcționează ca un „factor de stabilitate, de permanență” și ca un „element-cheie

al comparatismului teoretic” (Marino 1998: 66). În pofida distanțelor istorice și geografice dintre operele particulare și a diferențelor care decurg de aici, luarea în considerare a invarianților permite studiul sistematic și comparativ al literaturilor, pe baza raportului dintre invariant și variabilă, dintre un nucleu formal stabil și o serie de elemente particulare asociate acestuia, contextual dependente. Distanța dintre termenii acestei dihotomii corespunde aceleia dintre abordarea esențialmente teoretică și cea istorică, altfel spus, dintre poetica de tip comparatist și comparatismul tradițional. Ultimul se interesează, dintr-o perspectivă particularizantă, de „legăturile” singulare, empirice, de „coincidențele” în sine. Cea dintâi vizează, pe cât posibil, principiile generale ce duc la și/ sau explică, dincolo de eventuale „raporturi de fapt”, respectivele „coincidențe” ori „similitudini” (Marino 1998).

Valorificarea conceptului de invariant permite, într-o anumită măsură, reconcilierea a două tipuri de demers comparatist: *istoric* (preocupat de fenomenal, adică de imediat și concret) și, respectiv, *teoretic* (vizând esența care se manifestă în istorie, dar o transgresează, ridicându-se la generalitatea principiilor transistorice) (Marino 1998). Cu dubla lui natură – istorică și teoretică –, invariantul semnalat de Étiemble și teoretizat de Marino se apropie de ceea ce Viktor Șklovski numea „*topi*” (gr. *topos*) sau „locuri comune”: acestea „se repetă tocmai pentru că motivul exprimă o anume esență”, chiar dacă „prin repetiție, el își schimbă esența” (1974: 48). De fapt, esența nu se „schimbă”, nu se alterează, ci se realizează, se actualizează în aspecte particulare, istorice ale materiei literare. „Esența” – o abstracție teoretică, transistorică și invariabilă – capătă corpul concret și perceptibil al fenomenului literar (operă sau grup de opere), desfășurat în spațiu și timp. Esența, generală, se colorează cu savoarea particulară a unui loc, a unei epoci, a unei personalități creatoare. Astfel ni se lămurește mai bine de ce Étiemble vede în invarianții literari „condițiile fără de care oricând, oriunde, nu există formă frumoasă” (Étiemble 1958: 166-167). Marino distinge mai multe clase de invarianți: antropologici, teoretico-ideologici, teoretico-literari și, în fine, literari. Dintre aceștia, ne vom opri îndeosebi asupra ultimei categorii, aceea a invarianților literari, care dovedesc existența unor experiențe umane universale, exprimate asemănător în literaturi diferite.

Pe urmele lui Étiemble, Marino (1988; 1998) exemplifică această categorie prin câteva asemănări între literatura europeană și cea extrem-orientală. Astfel de similitudini sunt dificil, dacă nu imposibil de explicat pe baza unor „legături” și „raporturi de fapt” care ar face probabilă exercitarea unor „influențe”, într-un sens ori în altul. Astfel, poezia chineză din epoca Song (sec. X-XIII) și (pre)romantismul european împart un inventar comun de teme și motive, bine cunoscute ca mărci ale imaginarului romantic: peisajul ca „stare de suflet” – ecou al sentimentelor eului liric –, iubirea, prevalența sensibilității ca *faculté maîtresse*, trecerea timpului, ruinele (Étiemble 1958). La observația inițială, tocmai amintită, a lui Étiemble, Marino (1988; 1998: 87) adaugă niște asemănări între poezia epocii T’ang (sec. VIII-IX) și cea barocă engleză din secolul al XVII-lea, elegia chineză și cea europeană, tematica romanelor chinezești și a celor europene. Marino semnalează, pe bună dreptate, aceste similitudini, dar fără a le documenta în detaliu – câtă vreme intenția sa este de a identifica un tipar general, un *pattern (type)*, iar nu de a analiza manifestările particulare (*token*) ale acestuia, contextual dependente.

Tocmai de aceea, pe baza trimiterilor la un corpus literar pe care îl impune chiar demonstrația noastră, vom argumenta în continuare existența unor astfel de paralelisme între poezia T’ang (sec. VII-IX) – reprezentată în mod special, de Li Tai Pe, Van Vei, Du Fu – și lirica barocă europeană din secolul al XVII-lea. Întâlnim astfel, în poezia T’ang, sensibilitatea barocului european la timp, presimțirea sfârșitului care amenință totul și a fragilității implacabile a vieții, manifestate prin aceleași motive poetice: *memento mori*, *fugit irreparabile tempus*, *vanitas vanitatum*, iar uneori, ca replică a vieții la însăși efemeritatea ei, consolarea unui *carpe diem*. De fapt, lărgind sfera paralelismului dincolo de granițele

geoliterare trasate de Marino, dar continuându-i și întărindu-i ideea, aceleași motive constituie deja nucleu ale reflecției asupra condiției umane în cea de-a doua parte a *Epopeii lui Ghilgameș*. Elaborată către sfârșitul mileniului al treilea și începutul celui de-al doilea, aceasta este, așadar, cu mult anterioară poeziei T'ang și barocului european; mai mult, în calitatea ei de sinteză mitologică și sapiențial-narativă a tradițiilor culturale coexistente în spațiul vechii Mesopotamii, ea este profund relevantă pentru un *Weltanschauung* specific Orientului Apropiat antic (Antonescu & Cizek 1971: 18-19). Urmele acestui *Weltanschauung* sunt încă detectabile în tradiția iudeo-creștină și în literatura inspirată de aceasta, de astă dată în virtutea unor explicabile contacte culturale, altminteri spus, a unor „raporturi de fapt” petrecute în creuzetul intercultural al vechii Mesopotamii, între multitudinea de seminții și „matrici stilistice” (Blaga 1969 și 1935: 8-115) care s-au întâlnit, confruntat și împletit acolo de-a lungul unei istorii milenare. Fără a ne propune să dezvoltăm aici acest aspect, să semnalăm totuși că el permite o apropiere, poate chiar o convergență, între teoria invarianților, formulată de Étiemble și Marino, și respectiv, filosofia stilului, în accepția pe care i-o conferă Blaga. Mai exact, putem constata că în afara oricăror raporturi de fapt, factorii constitutivi ai „matricii stilistice” – fie ei „primari” („orizontul spațial și temporal al inconștientului”, „accentul axiologic”, „atitudinea anabasică, catabasică” adică „neutră” și „năzuința formativă”) sau „secundari” (Blaga 1969: 105-115) – pot conduce la forme similare de expresie culturală, reductibile la categoria „invarianților”, fie aceștia „antropologici” sau de altă natură, potrivit taxinomieii lui Marino (1988; 1998). Astfel, „arta chineză seamănă cu arta impresionismului francez, prin dragostea de nuanță și inefabil” – completează Blaga (1969: 105) tabloul paralelismelor dintre Extremul Orient și Europa, independente de legăturile culturale directe și eventual explicabile pe baza conceptelor corelate de „invariant” (Étiemble 1958; Étiemble 1963; Marino 1988; Marino 1998) și „matrice stilistică” (Blaga 1969 [1935]).

Revenind la paralelismul propriu-zis literar, constatăm că deopotrivă în epopeea sumero-babiloniană, la Van Vei și, mult mai târziu, la John Donne și „poetii metafizici” englezi, apare o idee comună, formulată în afara oricărei eventuale „influențe” între literaturile respective: ideea singurei revanșe îngăduite omului în fața timpului și a morții, una posibilă doar în planul spiritului și al creației; e o idee pe care în sec. I î.e.n., Horatiu o va exprima de-o manieră devenită clasică, „*non omnis moriar*”, „*exegi monumentum aere perennius*”, iar Malraux, multe secole mai târziu, o va relua cumva, descoperind în artă un „anti-destin”. Izvorâte din aceeași presimțire a trecerii și neființei, o „constantă” a naturii umane, aceste poeme, în afara oricărei „influențe” pozitivist databile, exprimă similar – ceea ce validează teza „invarianților” – o experiență umană fundamentală, aceea a conștientizării propriei vremelnicii și a exorcizării poetice a angoasei pe care o poate crea aceasta. *Epopeea lui Ghilgameș* și poezia europeană fiind mai cunoscute cititorului de pe „bătrânul continent”, dată fiind structura programelor de literatură universală, universitare sau preuniversitare, vom ilustra în continuare motivele comune deja amintite (*memento mori, fugit irreparabile tempus, vanitas vanitatum, carpe diem*) prin trimiteri îndeosebi la poezia epocii T'ang: „Zilele zboară./ E firesc, veți spune./ Dar lunecă și veacul în genune!/ Alcătuind/ ale tăriei sfere,/ se mistură-n haos/ mii de ere./ Brumele timpului/ pe îndelete/ vai, cotropiră/ și-ale zînei plete./ Stăpânul/ ochii și-i opri pe-o față/ și hohotește veșnicia toată/ (...)/ Averi? Mărire? - / căi către niciunde!/ Pe voi aș vrea să vă opresc./ secunde” (Li Tai-pe, *Stihuri despre scurta trecere a vieții, în Li Tai-pe et alii*: 36-37). „Era chiparosul a obștei/ mândrie,/ coroana lui părea/ un baldachin,/ iar el/ ca un dragon domnea-n câmpie,/ stăpân pe vânturi,/ neclintit, deplin./ La umbra lui cea grea, în miez de vară, se adunau din jur la sfat/ moșnegi./ Cum să ghicești/ că el trăgea să moară,/ supus unor/ necruțătoare legi?/ Cum fremăta,/ puternic în amiază,/ tristeții neplătindu-i bir/ nicicând!/ Și iată,/ rădăcinile cedează,/ cad crengile,/ ca poamele, pe rând./ (...)/ Un călător/ venit din lumea largă/ privește gânditor/ copacu-nfrânt,/ vrând sa cunoască/ și să înțeleagă/ ce legi domnesc în cer/ și pe pământ” (Du Fu, *Chiparosul bolnav, în Li Tai-pe et*

alii: 95-96). Un argument în plus pentru relevanța conceptelor de „invariant” și „constantă” literară, *Șoimul cu pliscul larg deschis* al lui Du Fu (*in Li Tai-pe et alii*: 98-99) amintește cumva de *Albatrosul* baudelairian; precum a celui din urmă, „Cumplită-i soarta/ șoimului bolnav!/ Batjocura-l pândește/ orișiunde:/ Noaptea,/ pe malul râului gângav,/ un arbore/ durerea i-o ascunde./ (...)/ Înaripatul/ cerului cuțit/ silit e umilița/ s-o învețe./ Penetul/ într-atât i s-a rărit,/ că nu-l mai poți privi/ fără tristețe./ Iată-l/ pe zi ce trece mai sfârșit:/ și-un uliu- i poate/ căuta gâlceavă./ Odinioară,/ cel acum smerit/ cu vulturii se întrecea/ în slavă./ (...)/ Ca piatra/ peste pradă-ar fi căzut,/ de nu i-ar fi/ aripa dreaptă ruptă: eroul boltei piere/ abătut,/ ucis/ de viață fără luptă”.

În maniera umanismului european de peste șase secole, transpare, în câteva versuri de Van Vei, afirmarea orgolioasă a gândirii umane. Ca în lirica panspiritualistă a lui John Donne și a „poetilor metafizici” englezi, ca în sonetele lui Shakespeare, într-o anumită măsură, Van Vei elogiaza forța spiritului prin care omul își poate răscumpăra slăbiciunea trupului: „Soarele purpuriu, nemilos/ pârjolește și pământ, și cer,/ Norii, în flăcări,/ ca niște munți se-mbulzesc în tărie./ Frunze și ierburi/ se răsucesc deznădăjduite și pier,/ râuri se sting,/ din lac a rămas doar un fel de leșie./ (...)/ Gândul meu însă nicio putere luminează nu-l poate-nrobi,/ el cutreieră/ spațiul fără hotare./ (...)/ Am înțeles dintr-odată/ că suferințele doar bicisnicul trup ni-lucid./ Spiritul/ nu contenește să zboare./ Porțile spre roua cea dulce/ sfios le deschid/ puritate/ din ele sorbind și răcoare” (Van Vei, *Arșiță*, *in Li Tai-pe et alii*: 59-60). De altfel, Van Vei, împreună cu confracții lui de generație, Li Tai-pe și Du Fu, prefațează în secolul al VIII-lea, un „moment de cotitură în Evul Mediu chinez”, „începutul unei Renașteri, substanțial asemănătoare cu cea care s-a produs mai târziu în Europa. Întocmai ca aici, ea a constituit o uriașă schimbare de optică sub semnul umanismului, întocmai ca aici a fost înțeleasă ca o întoarcere la antichitate și întocmai ca aici a fost presimțită de un mare poet. Dacă în Italia, vestitorul ei a fost Dante, în China el s-a numit Li Tai-pe (Li Bo)” (Covaci 1980: 5). În opinia noastră, o astfel de similitudine în evoluția paralelă a celor două literaturi, chineză și europeană, ar putea ilustra, în afara oricărei suspiciuni de „influență”, existența a ceea ce Marino (1988; 1998) consideră a fi alte două tipuri distincte de invariante, anume cei „ideologici” (niște „idei-forță”, „*topoi* comune” diferitelor viziuni colective asupra lumii și vieții) și respectiv, „teoretico-ideologici”, identificabili la nivelul „reflecției teoretice a și asupra literaturii”, ca bază a unei eventuale „retorici sau poetici universale (implicite sau explicite) a literaturii”, precum și a unei prezumtive „estetice universale (Marino 1998: 75-76)

Exemplele pot, firește, continua. Dintre multele ce s-ar putea încă da, mai amintim două. De-a lungul istoriei culturii, în diferite locuri, precum India și Grecia, tipare de expresie rituală se laicizează treptat; numeroase forme de expresie artistică se desprind din ansamblul sincretic al ritului; iar o sumedenie de form(ul)e literare derivă, în toată lumea, din vechi „istorii» sacre (mituri, genealogii supranaturale, scenarii de inițiere, imnuri de glorificare divină)” (Marino 1973: 564). Astfel, tragedia greacă s-a dezvoltat, potrivit celei mai răspândite, dar nu unice ipoteze, din cultul lui Dionysos (zeu arhaic al vegetației, precum bine se știe, devenit, în perioada clasică a Greciei, zeu al teatrului, metamorfozei și iluziei teatrale) (Rachet 1980). Similar, dansul clasic indian reprezintă și astăzi povestea sacră a zeilor tradiționali, iar transpunerea scenică a dramei sanscrite era, ca tragedia greacă la începuturile ei, inseparabilă de dans (Vatsyayan 1974). (Dansurile grecești care însoțeau reprezentarea tragediei se numeau *emmelia* și *hyporchem*, cf. Urseanu *et alii*, 1967). O dovadă în plus a originii cultice a dansului clasic indian este aceea că, până la interdicția britanică din secolul al XIX-lea, el se practica în temple (Vatsyayan 1974). Poezia epică parcurge, în bună măsură, același proces, de la mit la „istoria desacralizată”, de la „arhetip spre schema epică” particularizată (Marino 1973: 565). Așadar, trecerea de la sacru la profan – de la *ludus sacer* (jocul religios) la *ludus aestheticus* (jocul estetic) – este încă un invariant, un *topos* universal,

identificabil în decantarea seculară a mijloacelor de expresie specifice diferitelor coduri și „limbaje” artistice: teatrale, literare, muzicale, coregrafice etc.

Există, de asemenea, invarianți ai epopeii, elemente ce o definesc „esențialmente”: tematica – obligatoriu eroică, relatare a unor „fapte extraordinare”, subiecte faimoase, aventuroase, în stilul „mitologiei eroice tradiționale” (Marino 1973: 567) – și tipologia idealizată, așa încât eroul epic apare, de obicei, ca un cumul al virtuților apreciate de colectivitatea care și-l asumă. *Personarum illustrium, illustres actiones* – sintetizează Renașterea europeană specificul epopeii, ca o specie considerată exemplară, la acea vreme, pentru genul epic (Scaliger, *Poetica*, 1561, *apud* Marino 1973: 567). Există, deopotrivă, niște invarianți ai romanului, care conduc, în afara oricăror „raporturi de fapt”, tocmai la acele asemănări între romanul extrem-oriental și cel realist european, pe care le subliniază Marino, continuându-l pe Étiemble.

Pe urmele lui Propp (1970), semiotica narațiunii și aceea a teatrului au încercat să formalizeze în fel și chip personajele și situațiile epice sau dramatice, identificând astfel o sumă de invarianți ai acestora (Tesnière 1959; Greimas 1973; Greimas 1986; Todorov 1975; Souriau 1950). Fără a relua în detaliu aceste modele semiotice, îndeajuns de cunoscute, să remarcăm totuși că schema todoroviană a „arhi-nuvelei” lui Boccaccio (Todorov 1975) poate fi aplicată, în opinia noastră, și altor opere epice. De pildă, nuvelei mileziene, ca structură narativă inclusă în romanul antic latin – precum episodul „Matroana din Efes” sau „Băiatul din Pergam” (în Petronius, *Satyricon*) ori povestea morarului și povestea despre Filesiterus, Barbarus, Areta (din Apuleius, *Măgarul de aur*). Nuvela antică mileziană și aceea renescentistă a lui Boccaccio – ultima formalizată de Todorov (1975) printr-un model generativ pe care-l numește „arhi-nuvelă” – au, de altfel, dincolo de invarianții constitutivi ai „arhi-nuvelei”, alte câteva trăsături comune: tematica (observarea moravurilor – realistă, fără tendințe de idealizare); atitudinea naratorului (critică, astfel încât aceste nuvele constituie fragmente dintr-o frescă a moravurilor, evocând mustos-satiric antichitatea greco-latină și, respectiv, Italia Renașterii); umorul (popular, frust, nu o dată licențios). Deși provin din culturi și epoci istorice diferite, cele două tipuri de nuvelă pot fi descrise pe baza aceluiași categorii narative – niște invarianți semio-naratologici, până la urmă – identificate de Todorov. Prin urmare, ele sunt reductibile, în opinia noastră, la aceeași schemă narativă, la același model tipologic. La o astfel de concluzie poate conduce analiza „verbelor” (acțiunilor) narative, a „numelor proprii” (agenților) și a „adjectivelor” (stări, proprietăți, statute) implicate, potrivit lui Todorov (1975), în manifestarea verbal-acțională a „agenților” narativi respectivi.

Raporturi de „dependență”³ sau „influență”⁴. Traducere, adaptare, „transpunere intersemiotică”⁵

Din rațiuni didactice și sub rezerva că o atare schematizare nu epuizează complexitatea faptelor supuse analizei, Dan Grigorescu (1997: 196-197) sistematizează astfel principalele fenomene ce fac obiectul cercetării comparatiste: împrumuturi „elementare” (citate, pastişe); traduceri; adaptări; imitații – „serioase” (inclusiv stilizări) sau umoristice, critice (parodii); influențe („raporturi de fapt”); paralele sugerând existența unei influențe; paralele sincronice (în cuprinsul unei zone culturale determinate); analogii istorice, inclusiv apropieri tipologice (în cuprinsul sau în afara unei zone culturale comune); analogii anistorice (sistemice) pe temeiul constantelor literare sau implicând constante antropologice; analogii anistorice și

³ Termenul apare la Baldensperger (1921); v. Claudon & Haddad-Wotling (1997: 23).

⁴ René Wellek (1971 și 1942) folosește termenul „influență” în cadrul polemicii sale cu comparațiștii francezi; v. Claudon & Haddad-Wotling (1997: 23).

⁵ Cf. Jakobson (1963).

nesistematice – în literatură („retorice”, stilistice) sau depășind hotarele literaturii (stabilite între diverse arte).

Raporturile de „dependență” sau de „influență” sunt „relații binare” (Claudon & Haddad-Wotling 1997: 23): o operă (sau un grup de opere) „influențează” elaborarea alteia sau altora. Un caz particular al acestor raporturi „binare” îl reprezintă traducerile și adaptările. Sunt celebre traducerile lui Baudelaire din Poe, ale lui Rilke din Valéry sau ale lui Ștefan George din Baudelaire etc. (Claudon & Haddad-Wotling 1997: 23; Grigorescu 1997: 77-78). Cum bine se știe, cele mai reușite „traduceri” nu sunt transpuneri servile, *mot-à-mot*, ale originalului, ci, totodată, expresia personalității traducătorului. Acesta poate lăsa să se manifeste, în traducere, virtualități ale textului inițial ori suprima, prin echivalențele alese, trăsături semantice ale originalului. De pildă, un celebru sonet de Ronsard – „Când vei fi foarte bătrână”, din *Amours d'Hélène* – este tradus de Yeats, în *The Rose*, sub titlul *When you are old and grey and full of sleep* (Claudon & Haddad-Wotling 1997: 23). Se confirmă astfel un cunoscut calambur italian: *traduttore, traditore*. Dar tocmai „trădarea” pe care o săvârșește el face din traducător un creator (Grigorescu 1997: 77-78). Altminteri spus, traducerea dispune de o anume – inevitabil limitată – autonomie estetică și semantică.

Pentru că „poezia, în esența ei, este intraductibilă”, Roman Jakobson consideră că „singura posibilă” este „transpunerea creatoare”. Aceasta poate fi „transpunere în interiorul unei limbi – de la o formă poetică la alta –, transpunere dintr-o limbă în alta sau, în cele din urmă, transpunere *intersemiotică*”. Ultima amintită înseamnă convertire dintr-un sistem de semne (ori, mai simplu, mijloace expresive) în altul. De pildă, literatura e transpusă în muzică, dans, cinematografie, pictură (Jakobson 1963: 86). Acesta constituie, de fapt, enunțat *in nuce*, încă din anii '60, temeiul studiilor multi- și intermediale de astăzi, care au luat amploare cu precădere din anii '90 încoace. Relațiile intersemiotice pot face obiectul unui comparatism în sens larg: „acolo unde nu se mai stabilește nicio relație între om și text, între operă și receptor, între ținut și călător, se termină și domeniul literaturii comparate” (Guyard 1978: 5). Astfel, Charles Gounod (1818 – 1893) este autorul unui *Faust* romantic (1859) – operă în cinci acte pe un libret de Michel Carré și Jules Barbier, după versiunea Goethe a mitului faustic. Construcția discursului muzical urmează destul de sugestiv, cel puțin pe anumite porțiuni, trama narativă din versiunea goetheană. De pildă, începutul celei din urmă este „transpus” muzical de către Gounod prin sonorități tumultuoase, sunet de clopot (referire la clopotele Învierii care îl opresc pe Faust să se sinucidă), *adagio*. Acest termen se întâlnește nu numai în metalimbajul muzicii, ci și în acela al baletului, unde desemnează secvențele de duet. În „transpunerea” lui Gounod, *adagio*, ca acompaniament al dansului de perechi, evocă episodul Faust – Margareta, care, în varianta goetheană, e o împletire a temei faustice cu mitul donjuanesch.

Pe de altă parte, preferințele muzicale ale coregrafilor, în acord cu acțiunea scenică pe care o imaginează, sunt nu o dată eclectică, mergând, așa cum procedează Maurice Béjart, până la amestecul șocant al unor extreme stilistice, considerate de obicei incompatibile: „Creez un balet pe muzică de Beethoven, apoi de Pink Floyd, apoi pe muzică indiană sau pe muzica lui Bach, dar amestec Bach cu tango argentinian, așa cum am făcut în *Faustus*” (Béjart 2002 : 190). Aparent gratuită extravaganță (diagnostic pe care, nu o dată, i l-au pus cronicarii de spectacol lui Béjart), a amestecului Bach cu tango argentinian este, de fapt, o ingenioasă transpunere muzicală a aptitudinii pentru cunoașterea totală, ca marcă a personalității faustice. E un mod de a sugera, prin temele muzicale alese, extremele ce o definesc. Tangoul evocă pasionalitate, senzualitate. La cealaltă extremă, muzica lui Bach conotează serenitate, abstragere contemplativă. Credem că alegând această surprinzătoare mixtură, Béjart concentrează, într-un discurs muzical intenționat eterogen, dualitatea ființei faustice, împărțite între Cer și Pământ, între mântuire și (de)cădere, aflate poate chiar „dincolo de Bine și de Rău”. Aparent aleatorie și gratuit eclectică, muzica spectacolului susține, în realitate, logica

organizării lui actanțiale: subiectul și anti-subiectul se confruntă astfel în spațiul individualității aceluiși „actor” (eroul faustic). Temele muzicale ale spectacolului lui Bėjart (aceea a subiectului și, respectiv, anti-subiectului) reflectă asumarea acestei scheme actanțiale. Să reamintim că în afară de „disjuncțiile sintagmatice” (subiect – obiect, destinatar – destinatar), Greimas identifică niște „disjuncții paradigmatică”: subiect pozitiv/ negativ (sau anti-subiect), obiect pozitiv/ negativ, destinatar pozitiv/ negativ (anti-destinatar), destinatar pozitiv/ negativ (anti-destinatar) (Greimas 1973: 162-163). Astfel, între actanți și actori, raportul poate fi, potrivit lui Greimas, unul de „non-adekvare”, ceea ce înseamnă că un actant se poate manifesta prin mai mulți actori, după cum un actor poate reprezenta mai mulți actanți. De pildă, destinatarul poate fi propriul său destinatar, precum eroul cornelian, care „își datorează”. Deopotrivă, subiectul și anti-subiectul pot duce, în același actor, „o luptă interioară” (Greimas 1973: 166-167), ceea ce i se întâmplă lui Faust (Popa Blanariu 2008; 2013).

Exegeți ai piesei shakespeariene *Furtuna* consideră că tema ei fundamentală este biruința spiritului asupra materiei, a *melos*-ului asupra haosului, a „omului asupra lui însuși” (Fluchère *apud* Levițchi 1990: 431). Prospero, care „înrobește spiritul bestial și eteric, nu are odihnă până când nu efectuează regenerarea dușmanilor săi. Este victoria supremă, victoria spiritului asupra materiei”, a „dragostei asupra urii”, a „omului asupra lui însuși” (Fluchère *apud* Levițchi 1990: 431). Adaptarea propusă de Sergiu Anghel, într-o formulă de teatru-dans (producție a Teatrului de balet „Oleg Danovski” din Constanța, cu premiera pe 25 iunie 2001), subliniază opoziția fundamentală dintre *melos* și haos. *Melos* înseamnă armonie și ordine, impuse de puterea spiritului demiurgic al lui Prospero și păstrate cu ajutorul lui Ariel și al celorlalte „duhuri eterice”. „Haosul” corespunde, în piesa lui Shakespeare, naturii brute, instinctuale, personificate de Caliban, „duhul greoiului”. În adaptarea coregrafică a lui Sergiu Anghel, opoziția *melos*/ haos, izotopie fundamentală a piesei shakespeariene, e subliniată prin contrastul a două tipuri de mișcări: pe de o parte, figuri ascendente, ritmice, sincronizate, specifice adjuvantului Ariel și spiritelor eterice – salturi, agitarea bastoanelor, ținuta consecvent dreaptă a capului, gâtului, spatelui. (În dansurile rituale străvechi, expunerea armelor avea o funcție apotropaică, protejând împotriva forțelor ce amenințau ordinea lumii). Pe de altă parte, figuri evocând declinul, specifice lui Caliban: pași descumpăniți în lateral și înapoi, balans greoi, tremur, mers și târâre în patru labe, prăbușire. Ne-am ocupat în ală parte (Popa Blanariu 2013) de alte asemenea „transpuneri intersemiotice” ale textului literar în tridimensionalitatea și multi/ intermedialitatea organizării scenice; de aceea, nu le vom relua aici.

Traducerea ca „transpunere” creatoare. Însemnări pe marginea unei traduceri de C.D. Zeletin: Baudelaire, *L'Horloge*

Există, în traductologie, un loc comun girat, în prima jumătate a secolului al XX-lea, de autoritatea intelectuală a lui Benedetto Croce, anume intraductibilitatea poeziei. Deși uneori insuficient precizate, alteori nuanțate până la evanescență, conceptele cu care operează Croce nu sunt întru totul inoperante, chiar dacă ele se cer, nu o dată, reevaluate. În funcție de conformitatea (în literă sau spirit) cu originalul, traduceri pot fi – apreciază Croce (1972: 112), raliindu-se astfel unei vechi tradiții umaniste – fie „urâte fidele”, fie „frumoase infidele”, fie („tip insuportabil”, glosează estetul) „urâte infidele”. În opinia aceluiși, trebuie făcută distincția între talmăcirea modest „mijlocitoare” și cea „desăvârșită în sine” (Croce 1972: 112), care corespunde, până la urmă, aceleia dintre „traducere” și „recreare”. Dacă traduceri sunt „echivalențe de semne”, utilizate „pentru a înlătura echivocul”, recrearea poeziei și a prozei „literare” (sau „estetice”) vizează „să îi reînvieze, în intraductibilul lor ton personal” (Croce 1972: 112), pe autorii talmăciți.

O analiză interesantă a potențialului de intraductibilitate și „recreare” (în sens crocean) pe care îl posedă lirismul baudelairian a întreprins, între alții, Gilbert Durand (1998: 82-115), comparând originalul poemului *Les Chats (Pisicile)* cu „traducerea”/ „recrearea” sa în limba japoneză, sub titlul *Neko*. Concluzia hermeneutului francez era întrucâtva previzibilă: deși simbolul pisicii este „clar integrat în sensibilitatea japoneză” (unde felinitatea se asociază cu feminitatea, diabolicul, moartea și farmecul decadent al metropolei moderne), totuși „transcrierea” (iată, Durand – cel puțin în versiunea Irinei Bădescu – optează pentru această echivalență contextuală) lui Baudelaire în limba japoneză este „însoțită de numeroase deplasări de sens” (Durand 1998: 94). Antoine Adam (1961: XX) e de părere că poemele baudelairiene cele mai „frumoase” „nu sunt cele maiperate”, ci acelea blând evocatoare, respirând *luxe, calme et volupté*. Cu toate acestea, am ales din *Les Fleurs du Mal*, pentru un minimal studiu de caz, un poem de o altă factură – mai grav, mai sumbru, saturnian i-aș spune – *L'Horloge*. Ne-am oprit asupra lui, în primul rând, pentru că traducerea ne interesează, aici, mai mult decât originalul și, în al doilea rând, pentru destul de multe și totuși inspiratele „infidelități” ale traducerii – semnate de C.D. Zeletin, cel care, în 1991, la Editura Univers, dădea prima versiune integrală în limba română a *Florilor Răului*. Evident că nu aspirăm aici la exhaustivitate, ci numai la a semnala câteva aspecte dintr-o problematică mult mai bogată. (Fragmentele din poem sunt citate după edițiile: *Les Fleurs du Mal*, Paris: Garnier, 1961 și, respectiv, *Florile Răului*, traducere de C.D. Zeletin, București: Univers, 1991).

Există, în originalul baudelairian al poemului *L'Horloge*, niște expresii ultimative, jalonând, repetat și poliglot, un traseu ce duce negreșit spre fundătura existențială prefigurată în ultimul vers: (...) *tout le dira: Meurs, vieux lâche! il est trop tard!* Ca hârca măscăriciului în mâna lui Hamlet, se ițește aici, baudelairian, *une charogne*. Înfipte ca acele (nu neapărat de ceasornic) în carnea poemului, formule-avertisment precum *Remember, Esto memor, Memento, Souviens-toi* sunt risipite, aparent aleatoriu, pretutindeni de-a lungul poemului – la început, la mijloc sau la sfârșit de vers. C.D. Zeletin aduce, la nivelul sintaxei ansamblului, o inovație notabilă, atât în raport cu alte versiuni românești ale aceluiași text, cât și față de originalul francez: grupează, fără excepție, formulele-avertisment în cap de vers. Atrage, astfel, mai stăruitor atenția asupra lor și ritmează – la început alarmant, apoi paroxistic – expresia angoasei.

Secvența baudelairiană „*Les vibrantes Douleurs dans ton coeur plein d'effroi/ Se planteront bientôt comme dans une cible.*” devine, în românește, în versiunea lui C.D. Zeletin, „Prin inima-ngrozită, Durerea în curând/ Va săgeta ca glonțul prin ținta lui când trece.” Printr-un fel de sinecdocă în raport cu originalul, pluralul devine singular: multitudinea se împuținează, amplitudinea se adâncește și se esențializează. Se produce, astfel, o decantare până la esența ucigătoare a „Durerii”, mai tare decât toate „Durerile” îndurate vreodată. În franceză, semantismul lui *se planter* este oarecum monofazic: acțiunea verbală se consumă într-un singur timp. Însă românescul „a săgeta” acoperă, sub aspect semantic, atât direcția (mai exact, unidirecționalitatea) și forța – pe care le regăsim în structura semantică a lui *se planter* –, cât și, în plus, vibrația (corzii, zborului, săgeții) ce prelungește acțiunea verbală printr-un timp suplimentar. Astfel, ceea ce, în originalul francez, se comunică prin *vibrantes plus se planter* este recuperat în română prin semantismul complex, concentrat, sincretic al lui „a săgeta”.

„*Chaque instant te dévore un morceau du délice/ À chaque homme accordé par toute sa saison.*” C.D. Zeletin „recrează” acest fragment baudelairian sub forma: „Cu fiecare clipă călătorită ți se/ Răpește din averea sortitei desfătări”. Se remarcă aspectul abrupt al ingambamentului, mai abrupt decât în franceză, subliniind, prin chiar destructurarea expresiei, destrămarea lăuntrică, violența crizei. Trece cu greu neobservat ineditul adjectivizării participiului din sintagma „clipă călătorită” – mai expresivă decât posibilele „echivalențe” din seria clipă trăită/ trecută/ petrecută/ dusă etc. Curajoasă – dar deplin justificată în context – ne

apare traducerea lui *délice* prin „averea sortitei desfătări”. Atare opțiune respectă logica internă a imaginarului poetic baudelairian, unde, precum în *L'Invitation au voyage*, se implică reciproc *luxe, calme et volupté*. Astfel, *délice/volupté* preia, prin contiguitate, ceva din ecoul semantic al lui *trésor*(avere)/*luxe*. Deși îndrăzneță, asemenea opțiune de tălmăcire nu e, nicicum, hazardată. Se pot face încă multe adnotări, comparând originalul și „recrearea” sa. Însă așa cum anticipam, intenția ne-a fost nu de a epuiza problema, ci doar de a atrage atenția asupra ei. Versiunea lui C.D. Zeletin confirmă vechiul adagiu: *traduttore/traditore*. Altminteri spus, o traducere bună e neapărat o trădare reușită.

Concluzii

Evoluția literaturii comparate pune, așadar, în evidență, de mai bine de un veac, un sinuos proces de autodefinire: încă de la începutul secolului al XX-lea, ea se profilează ca un ansamblu variat de cercetări, de la studierea „relațiilor literare internaționale”, așezate, în buna tradiție a fondatorilor, într-o perspectivă istorică, până la constituirea unei poetici comparate, a cărei necesitate și legitimitate sunt clamate astăzi. În măsura în care terenul ei specific este un „*tertium comparationis*, care nu aparține niciunuia dintre textele studiate” – sau, putem adăuga, niciunuia dintre domeniile pe care ea le asociază interdisciplinar –, dar „întreține raporturi cu fiecare”, literatura comparată se confundă cu o „utopie metodologică” (Pageaux 2000: 35). Aceasta implică (și) o delimitare relativ nerestrictivă a obiectului și metodelor de lucru (Wellek 1965: 282-295; Étiemble 1963), cu toate conotațiile pozitive sau dimpotrivă, asociate acestei stări de fapt. Aflat „la intersecția unor ansambluri”, fiecare cu specificul lui, comparatismul se alimentează, în mod benefic, tocmai din aceste „interferențe”, „întâlniri, schimburi” (Pageaux 2000: 34 – 35) între literaturi și între domenii de studiu. Totuși, chiar flexibilitatea sa – disponibilitatea de continuă asimilare și adaptare – face ca problema unei „metodologii” comparatiste riguroase, întemeiate pe o teorie coerentă (Greimas & Courtès 1979: 49), să rămână încă deschisă. Contribuțiile lui Étiemble (1958; 1963), Munteano (1967), Marino (1988; 1998), între alții, dezvoltate în jurul conceptelor de „invariant” și „constantă” literară, conturează astfel, încă de la mijlocul secolului trecut, un program de cercetare întru totul actual – încă nefinalizat –, apt să asocieze studiile literare și cele interculturale, literatura comparată și antropologia (inter)culturală. Readucând în atenție, cam în aceeași perioadă, relațiile „intersemiotice” ale literaturii cu artele, Jakobson (1963) prefigura, la rândul lui, studiile multi- și intermediale de astăzi, chiar intersectarea acestora din urmă cu domeniul extins al literaturii comparate, așa cum este ea înțeleasă în lume, la ora actuală, ca un domeniu eminent interdisciplinar și – cum altfel – intercultural.

*

Bibliografie

Adam, Antoine, „Introduction”, in Baudelaire, *Les Fleurs du Mal. Les Epaves – Bribes – Poèmes divers – Amoenitates Belgicæ*, Paris: Garnier Frères, 1961.

Antonescu, Venera și Alexandru Cizek, *Istoria literaturii universale și comparate. Antichitate orientală și clasică*, București: Centrul de multiplicare al Universității din București, 1971.

Baldensperger, Fernand, „Littérature comparée: le mot et la chose”, in *Revue de littérature comparée*, no. 1, Paris, 1921.

Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du Mal*, Paris: Garnier Frères, 1961.

Baudelaire, Charles, *Florile Răului*, traducere de C.D. Zeletin, București: Univers, 1991.

Béjart, Maurice, interviu cu Silvia Ciurescu, in *Plural*, 3-4 (15-16), The Romanian Cultural Foundation, 2002.

- Blaga, Lucian, „*Orizont și stil*”, in *Trilogia culturii*, cuvânt înainte de Dumitru Ghișe, București: ELU, 1969 și 1935t.
- Benedict, Ruth, *Patterns of culture*, with a new preface by Margaret Mead, Boston: Houghton Mifflin, 1959.
- Claudon, Francis, Karen Haddad-Wotling, *Compendiu de literatură comparată*, traducere de Ioan Lascu, București: Cartea Românească, 1997.
- Covaci, Ion, „*Cuvânt înainte*”, in Li Tai-pe, Van Vei, Du Fu, *Trei poeți din Tang*, versiune românească și cuvânt înainte de Ion Covaci, București: Univers, 1980.
- Crăciunescu, Pompiliu, *Vintilă Horia: transliteratură și realitate*, traducere de Olimpia Coroamă, București: Curtea Veche, 2011.
- Croce, Benedetto, *Poezia*, traducere de Șerban Stati, București: Univers, 1972.
- Dospinescu, Liviu, «*Les "querelles" interculturelles au Théâtre du Soleil: politique et représentation dans "Le Dernier Caravansérail"*», in *Studii și cercetări științifice – seria filologie*, nr. 27 (1), 2012. <<https://sites.google.com/site/studiisicercetari/>>.
- Durand, Gilbert, „*Motanii, guzganii și structuraliștii*”, in *Figuri mitice și chipuri ale operei. De la mitocritică la mitanaliză*, traducere de Irina Bădescu, București: Nemira, 1998.
- Étiemble, *Hygiène des lettres*, Paris: Gallimard, I (1952), II (1955), III (1958).
- Étiemble, *Comparaison n'est pas raison. La crise de la littérature comparée*, Paris: Gallimard, 1963.
- Geană, Gheorghică, *Antropologia culturală. Un profil epistemologic*, București: Criterion Publishing, 2005.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris: Seuil, 1982.
- Greimas, Algirdas-Julien, *Sémantique structurale*, Paris: PUF, 1986.
- Greimas, Algirdas-Julien, Joseph Courtès, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris: Hachette, 1979.
- Greimas, Algirdas-Julien, «*Les Actants, les acteurs et les figures*», in Claude Chabrol (coord.), *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris: Larousse, 1973.
- Grigorescu, Dan, *Introducere în literatura comparată*, București: Editura UNIVERSAL DALSI, Editura Semne, 1997.
- Guyard, Marius-François, *La littérature comparée*, ediția a șasea, Paris: PUF, 1978.
- Horia, Vintilă, *Salvarea de ostrogoți (Prigoniți-l pe Boețiu)*, traducere de Ileana Cantuniari, Craiova: Editura Europa, 1993.
- Horia, Vintilă, *Persécutez Boèce!*, Lausanne: Editions L'Âge d'Homme, 1987.
- Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris: Minuit, 1963.
- Kristeva, Julia, *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris: Seuil, 1969.
- Levițchi, Leon, „*Comentarii*” la *Furtuna*, in William Shakespeare, *Opere complete*, vol. 8, traducere de Leon Levițchi, București: Univers, 1990.
- Li Tai-pe, Van Vei, Du F, *Trei poeți din Tang*, versiune românească și cuvânt înainte de Ion Covaci, București: Univers, 1980.
- López Varela, Asunción, "*Introduction to Intermedial Aesthetics and World Literatures*", in *Journal of Comparative Literature and Aesthetics* (special issue: *On Intermedial Aesthetics and World Literatures*). Guest Editor, Asunción López Varela. Vishvanatha Keviraja Institute, Orissa, India, Vol. XXXVI, nr. 1-2, 2013, ISSN 052-8169, 2013, pp. 5-30.
- Marino, Adrian, *Étiemble ou le comparatisme militant*, Paris: Gallimard, 1982.
- Marino, Adrian, „*Epic (genul)*”, in *Dicționar de idei literare*, I, București: Eminescu, 1973.
- Marino, Adrian, *Comparatisme et théorie de la littérature*, Paris: Presses Universitaires de France, 1988.

- Marino, Adrian, *Comparatism și teoria literaturii*, traducere. de Mihai Ungurean, Iași: Polirom, 1998.
- Masson-Oursel, Paul, *La philosophie comparee*, Paris: Alcan, 1923.
- Nakamura, Hajime, *Orient și Occident. O istorie comparată a ideilor*, traducere de D.Luca, București: Humanitas, 1997.
- Munteano, Basil, *Constants dialectiques en littératures et en histoire: problèmes, recherches et perspectives*, Paris: Didier, 1967.
- Niculescu, Basarab, *Transdisciplinaritatea*, traducere de Horia Vasilescu, revizuită de Magda Cârneli, Iași: Polirom, 1999.
- Pageaux, Daniel-Henri, *Literatura generală și comparată*, traducere de Lidia Bodea, cuvânt introductiv de Paul Cornea, Iași: Polirom, 2000.
- Popa Blanariu, Nicoleta, *Când gestul rupe tăcerea. Dansul și paradigmele comunicării*, Iași: Fides, 2008.
- Popa Blanariu, Nicoleta, *Literatura generală și comparată: teme, concepte, modalități de abordare*, Bacău: Editura „Alma Mater” a Universității „Vasile Alecsandri”, 2014.
- Popa Blanariu, Nicoleta, "Narrativity as Transmediality. Dancing Literature: a Reverse Ekphrasis". In *Journal of Comparative Literature and Aesthetics* (special issue: *On Intermedial Aesthetics and World Literatures*). Guest Editor, Asunción López Varela. Vishvanatha Keviraja Institute, Orissa, India, Vol. XXXVI, nr. 1-2, 2013, pp. 129 – 141.
- Popa Blanariu, Nicoleta «Utopie et pragmatisme: le projet interculturel», in *Studii și cercetări științifice, seria filologie*, 24 (2010), pp.11-18. <<https://sites.google.com/site/studiisicercetari>>.
- Popa Blanariu, Nicoleta, „Însemnări pe marginea unei traduceri de C.D. Zeletin: Baudelaire, *L'Horloge*”, in *Omagiu C.D. Zeletin 70*, Direcția Județeană pentru Cultură, Culte și Patrimoniul Cultural Național Bacău, Centrul Internațional de Cultură și Arte „George Apostu”, Bacău, 2005, pp. 455 – 459.
- Propp, Vladimir, *Morphologie du conte* suivi de *Les transformations des contes merveilleux* et de E. Mélétskine, *L'Étude structurale et typologie du conte*, Paris: Seuil, 1970.
- Rachet, Guy, *Tragedia greacă*, traducere de Cristian Unteanu, București: Univers, 1980.
- Rifaterre, Michael, *La production du texte*, Paris: Seuil, 1979.
- Rifaterre, Michael, «L'intertexte inconnu», in *Littérature*, no. 41, 1981.
- Schmidt, Siegfried J.,
Souriau, Étienne, *Les Deux Cent Mille Situations dramatiques*, Paris: Flammarion, 1950.
- Șklovski, Viktor, „Romanul grec și locurile sale comune”, in *Despre proză*, vol. I, București: Univers, 1974.
- Sykes, Geoffrey, “Toward a Theory of Multifunctional Expression”, in *Studii și cercetări științifice – seria filologie*, nr. 32 (2), 2014. <<https://sites.google.com/site/studiisicercetari>>.
- Ursa, Mihaela, “Universality as Invariability in Comparative Literature: Towards an Integrative Theory of Cultural Contact”, in *Primerjalna književnost*, 37.3 (2014), p. 149-161.
- Tesnière, Lucien, *Éléments de syntaxe structurale*, Paris: Klincksieck, 1959.
- Todorov, Tzvetan, *Poetica. Gramatica Decameronului*, traducere de Paul Miclău, București: Univers, 1975.
- Tötösy de Zepetnek, Steven, “The New Humanities: the Intercultural, the Comparative, and the Interdisciplinary”. *Global Society*, 1.2 (2007), pp. 45-68.) , <<http://dx.doi.org/10.2979/GSO.2007.1.2.45>>.
- Tötösy de Zepetnek, Steven, *Comparative Literature*. Amsterdam – Atlanta, GA: Rodopi, 1998.

Urseanu, Tilde, Ion Ianegic, Liviu Ionescu, *Istoria baletului*, București: Editura muzicala, 1967.

Vatsyayan, Kapila. *Indian Classical Dance*. New Delhi: Ministry of Information and Broadcasting, 1974.

Wellek, René, "The Crisis of Comparative Literature", in *Concepts of Criticism*, ed. Stephen G. Nichols, New Haven: Yale University Press, 1963, pp. 282-295.

Wellek, René, *Théorie de la littérature*, Paris: Seuil, 1971 [eng., New York, 1942].

Wellek, René, Austin Warren, *Teoria literaturii*, traducere de Rodica Tiniș, studiu introductiv și note de Sorin Alexandrescu, București: ELU, 1967.

Wissler, Clark, *Man and Culture*, New York: Johnson Reprint Corporation, 1965 [1923].