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

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.

Direcţii de cercetare comparatistă: purişti şi reformişti

Ca principii generale şi metode de lucru, comparatistul e liber să aleagă astăzi între o manieră tradiţională, „puristă" să-i spunem (vom vedea de ce), iar pe de altă parte, o alta ceva mai nouă şi epistemologic mai tolerantă, chiar mai cuprinzătoare şi poate mai oportună în acest moment. Cea de-a doua nu o anulează pe prima, ci o completează şi ajută să definească literatura şi „ştiinţa" ei într-un context social şi intelectual mai larg. Aflată într-o criză autoproclamată acum câteva decenii (Étiemble 1963: 9- 23), un impas de identitate epistemologică – de legitimare „ştiinţifică" a obiectului său şi a metodelor de a-l aborda –, ştiinţa literaturii şi, 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 comparatiştilor şi a *know how*-ului lor specific, cât una a umanioarelor în general şi a interesului publicului faţă de acestea. Într-un astfel de context, cea de-a doua opţiune, pe care o vom detalia îndată, are avantajul de

BDD-A22006 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.87 (2026-11-09 02:06:01 UTC)

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

Potrivit primei opţiuni amintite, în domeniul comparatismului ar intra studierea relaţiilor exclusiv literare, adică a „legăturilor" şi „influenţelor" manifestate prin contacte directe, pozitivist demonstrabile, între literaturi. Cu ceea ce aduce bun (şi mai puţin) această alternativă – eventual, riscul de a şubrezi vechea, clasica rigoare disciplinară –, „reformiştii"[1] lărgesc însă domeniul comparatismului literar până la a-l asimila cu „studiul relaţiilor dintre literatură, pe de o parte, şi alte arii ale cunoaşterii şi creaţiei", precum „artele, filosofia, istoria şi ştiinţele sociale, ştiinţele 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 şi „compararea literaturii cu alte sfere ale expresiei umane" (Remak 1961). Fără a ţine să aducă în actualitate modelul, dificil de transpus acum în practică, al unui *uomo universale* după moda Renaşterii, o astfel de alternativă comparatistă continuă vechiul ideal cosmopolit – într-o anumită măsură, „intercultural" *avant la lettre* – al iluminiştilor, acela al unei „Republici a Literelor" care traversează barierele geografice şi sociale şi din care se va naşte, prin Goethe şi predecesorii săi, ideea unei *Weltliteratur*. Dezideratului luminist alternativa comparatistă îi adaugă astăzi unul de tovărăşie regăsită a umanioarelor, chiar de conlucrare transdisciplinară a acestora cu artele şi ştiinţele „exacte".

Un asemenea demers răspunde obişnuinţelor şi aşteptărilor publicului contemporan, pentru care experienţa estetică, în mod particulară aceea a lecturii, s-a modificat o dată cu lumea în care trăieşte. Relevantă în acest sens este, în planul creaţiei 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 româneşte (nu discutăm aici din ce motive şi cât de inspirat) cu titlul *Salvarea de ostrogoţi* (1993), Vintilă Horia aplică paradigma imaginarului gnostic-alchimic şi, împletită cu aceasta, pe aceea a fizicii cuantice, la interpretarea unor fenomene sociale şi ideologice imediat postbelice, simptomatice, la momentul respectiv, pentru răsăritul Europei şi, în mod particular, pentru spaţiul românesc (Popa Blanariu 2014).

Invariantul, un „concept-cheie" în comparatismul literar şi studiile interculturale

Începuturile antropologiei se sprijină pe două idei corelate şi controversate, cu originea în secolul al XVIII-lea (Geană 2005: 30-31): „natură umană" (J.F. Blumenbach) şi „unitate psihică a omenirii" (Adolf Bastian), întemeiate pe ipoteza existenţei unor „idei elementare", din care ar decurge tocmai unitatea culturală a umanităţii, manifestată pe o arie foarte largă, în timp şi spaţiu. Pe acest fundal de teze premergătoare, va fi documentată, în veacurile XIX-XX, existenţa 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 investigaţii desfăşurate de comunitatea antropologilor, începând cu *Notes and Queries on Anthropology* (1874, prima ediţie) – lucrare colectivă, elaborată de Institutul Regal de Antropologie din Marea Britanie – până la *Man and Culture* de Clark Wissler (1923), *Ouline of World Cultures* (1963, ediţia a treia) de George P. Murdock şi *Outline of Cultural Materials*, proiect coordonat de acelaşi Murdock (1971, ediţia a cincea). Pe bună dreptate, Gheorghiţă Geană (2005: 138) subliniază importanţa conceptului

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

BDD-A22006 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.87 (2026-11-09 02:06:01 UTC)

de „matrice universală a culturii" – în care vede un „concept sinoptic" (2005: 135) – pentru fundamentarea şi desfăşurarea „studiilor interculturale". Postulând prezenţa unor „invarianţi" ai imaginarului şi discursului literar – ceea ce ar confirma ipoteze anterioare, referitoare la existenţa „constantelor" literare (Munteano 1967; Marino 1998), iar în opinia sa, ar explica nişte similitudini frapante între preromantismul european şi poeţii chinezi ai epocii precreştine şi 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), şi Basil Munteano (1967), unul dintre cărturarii eminenţi ai exilului românesc postbelic, vin să întărească şi să dezvolte, într-o direcţie accentuat teoretică, observaţiile lui Étiemble (Marino 1998 ; Ursa 2014).

Ca tip de demers practicat în ştiinţa literaturii, comparatismul se integrează, cum bine se ştie, unui câmp de cercetare mai larg – epistemologia comparată –, cu care interferează, de asemenea, alte discipline, precum istoria religiilor şi 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 construcţia 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 comparaţii interculturale (*cross-cultural comparisons*), universalitatea tabuului incestual, a familiei, a gramaticalităţii limbajului etc." (Geană 2005: 119). Dintr-o perspectivă semiotică, Algirdas-Julien Greimas şi Joseph Courtès (1979: 49) văd în comparatism un „ansamblu de procedee cognitive, care au rolul de a stabili, la nivelul formei, nişte corelaţii" între doi sau mai mulţi termeni cu statut de „obiecte semiotice". Aspiraţia la formalizare a comparatismului *pur et dur* ar fi satisfăcută atunci când, aplicând nişte „procedee cognitive" adecvate, s-ar ajunge la un adevărat „model tipologic", constituit din „invarianţi" (Greimas & Courtès 1979: 49). Faţă de un astfel de model formal, termenii comparaţi sunt nişte „variabile", ipostaze particulare ale funcţiilor generale, tipice. O încercare notabilă de acest fel a întreprins Adrian Marino (1988; 1998), dezvoltând, în sensul unei preconizate „poetici comparatiste", observaţiile mentorului său francez, René Étiemble (1958; 1963).

În pofida unor asemenea demersuri de formalizare – întru totul promiţătoare şi meritorii, dar mai degrabă izolate, neasumate ca un program prioritar de cercetare de către comunitatea literaţilor comparatişti, din ţară sau de aiurea – identificarea şi valorificarea unei „metodologii" comparatiste riguroase, bazate pe o teorie coerentă, „se lasă încă aşteptată" (Greimas & Courtès 1979: 49). Totuşi, conceptul de *intertextualitate* ar putea fi – sugerează cei doi semioticieni, semnalând totodată, asemenea lui Marino (1988; 1998), limitele acestei alternative – una din soluţiile pentru ieşirea comparatismului literar din impas[2]. Conceptul respectiv ar putea servi „relansării metodologice a teoriei «influenţelor», pe care se bazează, în esenţă, cercetările de literatură comparată. Însă imprecizia acestui concept a dus la diferite extrapolări, mergând uneori până la descoperirea unei anumite intertextualităţi chiar în interiorul aceluiaşi text (luând în considerare transformările de conţinut ce se produc), iar alteori, îmbrăcând într-un vocabular reînnoit, vechile «influenţe» (de pildă, în studierea citatelor, marcate sau nu prin ghilimele)" (Greimas şi Courtès 1979 :194) . Cum bine se ştie, citatul, aluzia şi plagiatul, ca fenomene de „coprezenţă" – altminteri spus, de prezenţă 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 accepţie mult mai restrânsă şi mai precisă decât aceea pe care o conferă anterior termenului Kristeva (1969) sau Rifaterre (1979; 1981) şi, 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 acepţia lui Genette (1982), „transtextual", în Popa Blanariu (2014).

BDD-A22006 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.87 (2026-11-09 02:06:01 UTC)

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

René Étiemble (1958; 1963) şi apoi Adrian Marino (1988; 1998) identifică la nivelul invariantului, după cum aminteam, un (alt) „concept-cheie al comparatismului teoretic" (Marino 1998), într-o accepţie impusă de Étiemble şi teoretizată insistent, cu aspiraţii către un sistem taxinomic şi o metodologie bine definite, de către discipolul său român, Marino. Definiţia – în (meta)limbaj semiotic – pe care o dau invariantului, în *Dicţionarul* lor, Greimas şi Courtès, întâlneşte, într-o anumită măsură, accepţia pe care i-o conferă Étiemble şi Marino. Potrivit lui Greimas şi Courtès, „un termen se va numi *invariant* dacă prezenţa sa este condiţia necesară prezenţei unui alt termen cu care el este în relaţie şi care se numeşte *variabilă*. Este vorba, aici, de reformularea conceptului de presupoziţie: invariantul este termenul presupus în relaţia de presupoziţie" (Greimas & Courtès 1979 :195). Continuând câteva observaţii din cursul inaugural ţinut la Sorbona, în 1957 şi 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 creştinismului şi din primele douăsprezece secole ale erei creştine înseamnă că, într-adevăr, există forme, genuri, invarianţi, 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 şi trăsături comune şi perene, ce pot fi numite „invarianţi". Aceştia din urmă pot fi de ordin tematic (conţinutistic, să spunem) ori morfo-structural (precum structura actanţială a epicului şi dramaticului ori formalizarea acţiunii narative, *cf.* Propp 1970; Tesnière 1959; Greimas 1973; Greimas 1986; Todorov 1975; Souriau 1950).

Semnalarea invariantului ca (arhe)tip universal şi 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 excelenţă – iar uneori, monopolul sau rezultatul simptomatic – al unei anumite epoci, al unor circumstanţe cultural-istorice) şi, respectiv, principiul „*raporturilor de fapt*" (al contactelor directe între literaturi, ceea ce înseamnă că anume literatură, operă sau autor „influenţează", la un moment dat, alt(ă) literatură, operă sau autor) (Marino 1998). Atâta vreme cât apar similitudini şi „coincidenţe" între fenomene literare ce n-au avut niciodată „legături" sau contacte, nu se poate vorbi de „influenţe" explicabile în manieră pozitivistă, pe baza unor „raporturi de fapt" (Étiemble 1958; Étiemble 1963; Marino 1998). O ipoteză plauzibilă ar fi, în acest caz, existenţa unor „constante" (Munteano 1967) ale discursului şi imaginaţiei literare, altfel spus, existenţa invarianţilor 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 pertinenţei conceptului de invariant – a adecvării lui la specificul fenomenelor literare – este, în opinia lui Étiemble şi Marino, tocmai existenţa acestor „coincidenţe, similitudini, întâlniri şi corespondenţe literare, în timp şi spaţiu", adică a unor „elemente comune, într-un grup de fenomene" (opere, curente, direcţii şi tendinţe de creaţie, literaturi întregi), în lipsa unor raporturi de fapt care să le justifice (Marino 1998: 63-64).

În consecinţă, Adrian Marino defineşte invariantul ca fiind o „constantă" deopotrivă temporală şi geo-culturală, „un element universal al literaturii", „o trăsătură comună a discursului literar sau a gândirii literare" (1998: 63-66). Astfel, prin însăşi natura lui, invariantul funcţionează ca un „factor de stabilitate, de permanenţă" şi ca un „element-cheie

BDD-A22006 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.87 (2026-11-09 02:06:01 UTC)

al comparatismului teoretic" (Marino 1998: 66). În pofida distanţelor istorice şi geografice dintre operele particulare şi a diferenţelor care decurg de aici, luarea în considerare a invarianţilor permite studiul sistematic şi comparativ al literaturilor, pe baza raportului dintre invariant şi variabilă, dintre un nucleu formal stabil şi o serie de elemente particulare asociate acestuia, contextual dependente. Distanţa dintre termenii acestei dihotomii corespunde aceleia dintre abordarea esenţialmente teoretică şi cea istorică, altfel spus, dintre poetica de tip comparatist şi comparatismul tradiţional. Ultimul se interesează, dintr-o perspectivă particularizantă, de „legăturile" singulare, empirice, de „coincidenţele" în sine. Cea dintâi vizează, pe cât posibil, principiile generale ce duc la şi/ sau explică, dincolo de eventuale „raporturi de fapt", respectivele „coincidenţe" 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 şi concret) şi, respectiv, *teoretic* (vizând esenţa care se manifestă în istorie, dar o transgresează, ridicându-se la generalitatea principiilor transistorice) (Marino 1998). Cu dubla lui natură – istorică şi teoretică –, invariantul semnalat de Étiemble şi teoretizat de Marino se apropie de ceea ce Viktor Şklovski numea „*topi*" (gr. *topos*) sau „locuri comune": acestea „se repetă tocmai pentru că motivul exprimă o anume esenţă", chiar dacă „prin repetiţie, el îşi schimbă esenţa" (1974: 48). De fapt, esenţa nu se „schimbă", nu se alterează, ci se realizează, se actualizează în aspecte particulare, istorice ale materiei literare. „Esenţa" – o abstracţie teoretică, transistorică şi invariabilă – capătă corpul concret şi perceptibil al fenomenului literar (operă sau grup de opere), desfăşurat în spaţiu şi timp. Esenţa, generală, se colorează cu savoarea particulară a unui loc, a unei epoci, a unei personalităţi creatoare. Astfel ni se lămureşte mai bine de ce Étiemble vede în invarianţii literari „condiţiile fără de care oricând, oriunde, nu există formă frumoasă" (Étiemble 1958: 166-167). Marino distinge mai multe clase de invarianţi: antropologici, teoretico-ideologici, teoretico-literari şi, în fine, literari. Dintre aceştia, ne vom opri îndeosebi asupra ultimei categorii, aceea a invarianţilor literari, care dovedesc existenţa unor experienţe umane universale, exprimate asemănător în literaturi diferite.

Pe urmele lui Étiemble, Marino (1988; 1998) exemplifică această categorie prin câteva asemănări între literatura europeană şi cea extrem-orientală. Astfel de similitudini sunt dificil, dacă nu imposibil de explicat pe baza unor „legături" şi „raporturi de fapt" care ar face probabilă exercitarea unor „influenţe", într-un sens ori în altul. Astfel, poezia chineză din epoca Song (sec. X-XIII) şi (pre)romantismul european împart un inventar comun de teme şi motive, bine cunoscute ca mărci ale imaginarului romantic: peisajul ca „stare de suflet" – ecou al sentimentelor eului liric –, iubirea, prevalenţa sensibilităţii ca *faculté maîtresse*, trecerea timpului, ruinele (Étiemble 1958). La observaţia iniţială, tocmai amintită, a lui Étiemble, Marino (1988; 1998: 87) adaugă nişte asemănări între poezia epocii T'ang (sec. VIII-IX) şi cea barocă engleză din secolul al XVII-lea, elegia chineză şi cea europeană, tematica romanelor chinezeşti şi a celor europene. Marino semnalează, pe bună dreptate, aceste similitudini, dar fără a le documenta în detaliu – câtă vreme intenţia 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 demonstraţia noastră, vom argumenta în continuare existenţa unor astfel de paralelisme între poezia T'ang (sec. VII-IX) – reprezentată în mod special, de Li Tai Pe, Van Vei, Du Fu – şi lirica barocă europeană din secolul al XVII-lea. Întâlnim astfel, în poezia T'ang, sensibilitatea barocului european la timp, presimţirea sfârşitului care ameninţă totul şi a fragilităţii implacabile a vieţii, manifestate prin aceleaşi motive poetice: *memento mori*, *fugit irreparabile tempus*, *vanitas vanitatum*, iar uneori, ca replică a vieţii la însăşi efemeritatea ei, consolarea unui *carpe diem*. De fapt, lărgind sfera paralelismului dincolo de graniţele

BDD-A22006 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.87 (2026-11-09 02:06:01 UTC)

geoliterare trasate de Marino, dar continuându-i şi întărindu-i ideea, aceleaşi motive constituie deja nuclee ale reflecţiei asupra condiţiei umane în cea de-a doua parte a *Epopeii lui Ghilgameş*. Elaborată către sfârşitul mileniului al treilea şi începutul celui de-al doilea, aceasta este, aşadar, cu mult anterioară poeziei T'ang şi barocului european; mai mult, în calitatea ei de sinteză mitologică şi sapienţial-narativă a tradiţiilor culturale coexistente în spaţiul 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 tradiţia iudeo-creştină şi 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 seminţii şi „matrici stilistice" (Blaga 1969 ş1935ţ: 8-115) care s-au întâlnit, confruntat şi împletit acolo de-a lungul unei istorii milenare. Fără a ne propune să dezvoltăm aici acest aspect, să semnalăm totuşi că el permite o apropiere, poate chiar o convergenţă, între teoria invarianţilor, formulată de Étiemble şi Marino, şi respectiv, filosofia stilului, în accepţia 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 spaţial şi temporal al inconştientului", „accentul axiologic", „atitudinea anabasică, catabasică" adică „neutră" şi „năzuinţa formativă") sau „secundari" (Blaga 1969: 105-115) – pot conduce la forme similare de expresie culturală, reductibile la categoria „invarianţilor", fie aceştia „antropologici" sau de altă natură, potrivit taxinomiei lui Marino (1988; 1998). Astfel, „arta chineză seamănă cu arta impresionismului francez, prin dragostea de nuanţă şi inefabil" – completează Blaga (1969: 105) tabloul paralelismelor dintre Extremul Orient şi Europa, independente de legăturile culturale directe şi eventual explicabile pe baza conceptelor corelate de „invariant" (Étiemble 1958; Étiemble 1963; Marino 1988; Marino 1998) şi „matrice stilistică" (Blaga 1969 [1935]).

Revenind la paralelismul propriu-zis literar, constatăm că deopotrivă în epopeea sumero-babiloniană, la Van Vei şi, mult mai târziu, la John Donne şi „poeţii metafizici" englezi, apare o idee comună, formulată în afara oricărei eventuale „influenţe" între literaturile respective: ideea singurei revanşe îngăduite omului în faţa timpului şi a morţii, una posibilă doar în planul spiritului şi al creaţiei; 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 aceeaşi presimţire a trecerii şi nefiinţei, o „constantă" a naturii umane, aceste poeme, în afara oricărei „influenţe" pozitivist databile, exprimă similar – ceea ce validează teza „invarianţilor" – o experienţă umană fundamentală, aceea a conştientizării propriei vremelnicii şi a exorcizării poetice a angoasei pe care o poate crea aceasta. *Epopeea lui Ghilgameş* şi 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 'Tang: „Zilele zboară./ E firesc, veţi spune./ Dar lunecă şi veacul în genune!/ Alcătuind/ ale tăriei sfere,/ se mistură-n haos/ mii de ere./ Brumele timpului/ pe îndelete/ vai, cotropiră/ şi-ale zînei plete./ Stăpânul/ ochii şi-i opri pe-o fată/ şi hohoteşte veşnicia toată/ (...)/ Averi? Mărire? - / căi către niciunde!/ Pe voi aş vrea să vă opresc,/ secunde" (Li Tai-pe, *Stihuri despre scurta trecere a vieţii, in* Li Tai-pe *et alii*: 36-37). „Era chiparosul a obştei/ 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/ moşnegi./ Cum să ghiceşti/ că el trăgea să moară,/ supus unor/ necruţătoare legi?/ Cum fremăta,/ puternic în amiază,/ tristeţii neplătindu-i bir/ nicicând!/ Şi iată,/ rădăcinile cedează,/ cad crengile,/ ca poamele, pe rând./ (…)/ Un călător/ venit din lumea largă/ priveşte gânditor/ copacu-nfrânt,/ vrând sa cunoască/ şi să înţeleagă/ ce legi domnesc în cer/ şi pe pământ" (Du Fu, *Chiparosul bolnav, in* Li Tai-pe *et*

BDD-A22006 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.87 (2026-11-09 02:06:01 UTC)

alii: 95-96). Un argument în plus pentru pertinenţa conceptelor de „invariant" şi „constantă" literară, *Şoimul cu pliscul larg deschis* al lui Du Fu (*in* Li Tai-pe *et alii*: 98-99) aminteşte cumva de *Albatrosul* baudelairian; precum a celui din urmă, „Cumplită-i soarta/ şoimului bolnav!/ Batjocura-l pândeşte/ orişiunde:/ Noaptea,/ pe malul râului gângav,/ un arbore/ durerea i-o ascunde./ (…)/ Înaripatul/ cerului cuţit/ silit e umilinţa/ s-o înveţe./ Penetul/ într-atât i s-a rărit,/ că nu-l mai poţi privi/ fără tristeţe./ Iată-l/ pe zi ce trece mai sfârşit:/ şi-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 viaţă fără luptă".

În maniera umanismului european de peste şase secole, transpare, în câteva versuri de Van Vei, afirmarea orgolioasă a gândirii umane. Ca în lirica panspiritualistă a lui John Donne şi a „poeţilor metafizici" englezi, ca în sonetele lui Shakespeare, într-o anumită măsură, Van Vei elogiază forţa spiritului prin care omul îşi poate răscumpăra slăbiciunea trupului: „Soarele purpuriu, nemilos/ pârjoleşte şi pământ, şi cer,/ Norii, în flăcări,/ ca nişte munţi se-mbulzesc în tărie./ Frunze şi ierburi/ se răsucesc deznădăjduite şi pier,/ râuri se sting,/ din lac a rămas doar un fel de leşie./ (...)/ Gândul meu însă nicio putere lumească nu-l poate-nrobi,/ el cutreieră/ spaţiul fără hotare./ (...)/ Am înţeles dintr-odată/ că suferinţele doar bicisnicul trup ni-l ucid./ Spiritul/ nu conteneşte să zboare./ Porţile spre roua cea dulce/ sfios le deschid/ puritate/ din ele sorbind şi răcoare" (Van Vei, *Arşiţă, in* Li Tai-pe *et alii*: 59-60). De altfel, Van Vei, împreună cu confraţii lui de generaţie, Li Tai-pe şi Du Fu, prefaţează în secolul al VIII-lea, un „moment de cotitură în Evul Mediu chinez", „începutul unei Renaşteri, substanţial asemănătoare cu cea care s-a produs mai târziu în Europa. Întocmai ca aici, ea a constituit o uriaşă schimbare de optică sub semnul umanismului, întocmai ca aici a fost înţeleasă ca o întoarcere la antichitate şi întocmai ca aici a fost presimţită 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 evoluţia paralelă a celor două literaturi, chineză şi europeană, ar putea ilustra, în afara oricărei suspiciuni de „influenţă", existenţa a ceea ce Marino (1988; 1998) consideră a fi alte două tipuri distincte de invarianţi, anume cei „ideologici" (nişte „idei-forţă", „*topoi* comune" diferitelor viziuni colective asupra lumii şi vieţii) şi respectiv, „teoretico-ideologici", identificabili la nivelul „reflecţiei teoretice a şi asupra literaturii", ca bază a unei eventuale „retorici sau poetici universale (implicite sau explicite) a literaturii", precum şi a unei prezumtive „estetici 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 şi 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 iniţiere, 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 vegetaţiei, precum bine se ştie, devenit, în perioada clasică a Greciei, zeu al teatrului, metamorfozei şi iluziei teatrale) (Rachet 1980). Similar, dansul clasic indian reprezintă şi astăzi povestea sacră a zeilor tradiţionali, iar transpunerea scenică a dramei sanscrite era, ca tragedia greacă la începuturile ei, inseparabilă de dans (Vatsyayan 1974). (Dansurile greceşti care însoţeau reprezentarea tragediei se numeau *emmelia* şi *hyporchem, cf.* Urseanu *et alii*, 1967). O dovadă în plus a originii cultice a dansului clasic indian este aceea că, până la interdicţia britanică din secolul al XIX-lea, el se practica în temple (Vatsyayan 1974). Poezia epică parcurge, în bună măsură, acelaşi proces, de la mit la „istoria desacralizată", de la „arhetip spre schema epică" particularizată (Marino 1973: 565). Aşadar, trecerea de la sacru la profan – de la *ludus sacer* (jocul religios) la *ludus aestheticus* (jocul estetic) – este încă un invariant, un *topos* universal,

BDD-A22006 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.87 (2026-11-09 02:06:01 UTC)

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

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

Pe urmele lui Propp (1970), semiotica naraţiunii şi aceea a teatrului au încercat să formalizeze în fel şi chip personajele şi situaţiile epice sau dramatice, identificând astfel o sumă de invarianţi 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 totuşi că schema todoroviană a „arhi-nuvelei" lui Boccaccio (Todorov 1975) poate fi aplicată, în opinia noastră, şi 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 şi povestea despre Filesiterus, Barbarus, Areta (din Apuleius, *Măgarul de aur*). Nuvela antică milezian şi aceea renascentistă a lui Boccaccio – ultima formalizată de Todorov (1975) printr-un model generativ pe care-l numeşte „arhi-nuvelă" – au, de altfel, dincolo de invarianţii constitutivi ai „arhi-nuvelei", alte câteva trăsături comune: tematica (observarea moravurilor – realistă, fără tendinţe de idealizare); atitudinea naratorului (critică, astfel încât aceste nuvele constituie fragmente dintr-o frescă a moravurilor, evocând mustos-satiric antichitatea greco-latină şi, respectiv, Italia Renaşterii); umorul (popular, frust, nu o dată licenţios). Deşi provin din culturi şi epoci istorice diferite, cele două tipuri de nuvelă pot fi descrise pe baza aceloraşi categorii narative – nişte invarianţi semio-naratologici, până la urmă – identificate de Todorov. Prin urmare, ele sunt reductibile, în opinia noastră, la aceeaşi schemă narativă, la acelaşi model tipologic. La o astfel de concluzie poate conduce analiza „verbelor" (acţiunilor) narative, a „numelor proprii" (agenţilor) şi a „adjectivelor" (stări, proprietăţi, statute) implicate, potrivit lui Todorov (1975), în manifestarea verbal-acţională a „agenţilor" narativi respectivi.

Raporturi de „dependenţă"[3] sau „influenţă"[4]. Traducere, adaptare, „transpunere intersemiotică"[5]

Din raţiuni didactice şi 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; imitaţii – „serioase" (inclusiv stilizări) sau umoristice, critice (parodii); influenţe („raporturi de fapt"); paralele sugerând existenţa unei influenţe; 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 şi

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

[4] René Wellek (1971 ş1942ţ) foloseşte termenul „influenţă" în cadrul polemicii sale cu comparatiştii francezi; v. Claudon & Haddad-Wotling (1997: 23).

[5] Cf. Jakobson (1963).

BDD-A22006 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.87 (2026-11-09 02:06:01 UTC)

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

Raporturile de „dependenţă” sau de „influenţă” sunt „relaţii binare” (Claudon & Haddad-Wotling 1997: 23): o operă (sau un grup de opere) „influenţează” elaborarea alteia sau altora. Un caz particular al acestor raporturi „binare” îl reprezintă traducerile şi adaptările. Sunt celebre traducerile lui Baudelaire din Poe, ale lui Rilke din Valéry sau ale lui Stefan George din Baudelaire etc. (Claudon & Haddad-Wotling 1997: 23; Grigorescu 1997: 77-78). Cum bine se ştie, cele mai reuşite „traduceri” nu sunt transpuneri servile, *mot-à-mot*, ale originalului, ci, totodată, expresia personalităţii traducătorului. Acesta poate lăsa să se manifeste, în traducere, virtualităţi ale textului iniţial ori suprima, prin echivalenţele 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 săvârşeşte el face din traducător un creator (Grigorescu 1997: 77-78). Altminteri spus, traducerea dispune de o anume – inevitabil limitată – autonomie estetică şi semantică.

Pentru că „poezia, în esenţa 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, enunţat *in nuce*, încă din anii '60, temeiul studiilor multi- şi intermediale de astăzi, care au luat amploare cu precădere din anii '90 încoace. Relaţiile intersemiotice pot face obiectul unui comparatism în sens larg: „acolo unde nu se mai stabileşte nicio relaţie între om şi text, între operă şi receptor, între ţinut şi călător, se termină şi 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 şi Jules Barbier, după versiunea Goethe a mitului faustic. Construcţia discursului muzical urmează destul de sugestiv, cel puţin pe anumite porţiuni, trama narativă din versiunea goetheană. De pildă, începutul celei din urmă este „transpus” muzical de către Gounod prin sonorităţi tumultuoase, sunet de clopot (referire la clopotele Învierii care îl opresc pe Faust să se sinucidă), *adagio*. Acest termen se întâlneşte nu numai în metalimbajul muzicii, ci şi în acela al baletului, unde desemnează secvenţele 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 donjuanesc.

Pe de altă parte, preferinţele muzicale ale coregrafilor, în acord cu acţiunea scenică pe care o imaginează, sunt nu o dată eclectice, mergând, aşa cum procedează Maurice Béjart, până la amestecul şocant 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 argentian, aşa cum am făcut în *Faustus*” (Béjart 2002 : 190). Aparent gratuită extravaganţă (diagnostic pe care, nu o dată, i l-au pus cronicarii de spectacol lui Béjart), a amesteca Bach cu tango argentinian este, de fapt, o ingenioasă transpunere muzicală a aptitudinii pentru cunoaşterea totală, ca marcă a personalităţii 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 intenţionat eterogen, dualitatea fiinţei faustice, împărţite între Cer şi Pământ, între mântuire şi (de)cădere, aflate poate chiar „dincolo de Bine şi de Rău”. Aparent aleatorie şi gratuit eclectică, muzica spectacolului susţine, în realitate, logica

BDD-A22006 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.87 (2026-11-09 02:06:01 UTC)

organizării lui actanţiale : subiectul şi anti-subiectul se confruntă astfel în spaţiul individualităţii aceluiaşi „actor” (eroul faustic). Temele muzicale ale spectacolului lui Béjart (aceea a subiectului şi, respectiv, anti-subiectului) reflectă asumarea acestei scheme actanţiale. Să reamintim că în afară de „disjuncţiile sintagmatice” (subiect – obiect, destinator – destinatar), Greimas identifică nişte „disjuncţii paradigmatice”: subiect pozitiv/ negativ (sau anti-subiect), obiect pozitiv/ negativ, destinator pozitiv/ negativ (anti-destinator), destinatar pozitiv/ negativ (anti-destinatar) (Greimas 1973: 162-163). Astfel, între actanţi şi actori, raportul poate fi, potrivit lui Greimas, unul de „non-adecvare”, ceea ce înseamnă că un actant se poate manifesta prin mai mulţi actori, după cum un actor poate reprezenta mai mulţi actanţi. De pildă, destinatarul poate fi propriul său destinator, precum eroul cornelian, care „îşi datorează”. Deopotrivă, subiectul şi anti-subiectul pot duce, în acelaşi actor, „o luptă interioară” (Greimas 1973: 166-167), ceea ce i se întâmplă lui Faust (Popa Blanariu 2008; 2013).

Exegeţi ai piesei shakespeariene *Furtuna* consideră că tema ei fundamentală este biruinţa spiritului asupra materiei, a *melos*-ului asupra haosului, a „omului asupra lui însuşi” (Fluchère *apud* Levițchi 1990: 431). Prospero, care „înrobeşte spiritul bestial şi eteric, nu are odihnă până când nu efectuează regenerarea duşmanilor săi. Este victoria supremă, victoria spiritului asupra materiei”, a „dragostei asupra urii”, a „omului asupra lui însuşi” (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 opoziţia fundamentală dintre *melos* şi haos. *Melos* înseamnă armonie şi ordine, impuse de puterea spiritului demiurgic al lui Prospero şi păstrate cu ajutorul lui Ariel şi 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, opoziţia *melos*/ haos, izotopie fundamentală a piesei shakespeariene, e subliniată prin contrastul a două tipuri de mişcări: pe de o parte, figuri ascendente, ritmice, sincronizate, specifice adjuvantului Ariel şi spiritelor eterice – salturi, agitarea bastoanelor, ţinuta consecvent dreaptă a capului, gâtului, spatelui. (În dansurile rituale străvechi, expunerea armelor avea o funcţie apotropaică, protejând împotriva forţelor ce ameninţau ordinea lumii). Pe de altă parte, figuri evocând declinul, specifice lui Caliban: paşi descumpăniţi în lateral şi înapoi, balans greoi, tremur, mers şi târâre în patru labe, prăbuşire. Ne-am ocupat în ală parte (Popa Blanariu 2013) de alte asemenea „transpuneri intersemiotice” ale textului literar în tridimensionalitatea şi 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. Deşi uneori insuficient precizate, alteori nuanţate până la evanescenţă, conceptele cu care operează Croce nu sunt întru totul inoperante, chiar dacă ele se cer, nu o dată, reevaluate. În funcţie de conformitatea (în literă sau spirit) cu originalul, traducerile pot fi – apreciază Croce (1972: 112), raliindu-se astfel unei vechi tradiţii umaniste – fie „urâte fidele”, fie „frumoase infidele”, fie („tip insuportabil”, glosează estetul) „urâte infidele”. În opinia aceluiaşi, trebuie făcută distincţia între tălmăcirea modest „mijlocitoare” şi cea „desăvârşită în sine” (Croce 1972: 112), care corespunde, până la urmă, aceleia dintre „traducere” şi „recreare”. Dacă traducerile sunt „echivalenţe de semne”, utilizate „pentru a înlătura echivocul”, recrearea poeziei şi a prozei „literare” (sau „estetice”) vizează „să îi reînvieze, în intraductibilul lor ton personal” (Croce 1972: 112), pe autorii tălmăciţi.

BDD-A22006 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.87 (2026-11-09 02:06:01 UTC)

O analiză interesantă a potenţialului de intraductibilitate şi „recreare" (în sens crocean) pe care îl posedă lirismul baudelairian a întreprins, între alţii, 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: deşi simbolul pisicii este „clar integrat în sensibilitatea japoneză" (unde felinitatea se asociază cu feminitatea, diabolicul, moartea şi farmecul decadent al metropolei moderne), totuşi „transcrierea" (iată, Durand – cel puţin în versiunea Irinei Bădescu – optează pentru această echivalenţă contextuală) lui Baudelaire în limba japoneză este „însoţită de numeroase deplasări de sens" (Durand 1998: 94). Antoine Adam (1961: XX) e de părere că poemele baudelairiene cele mai „frumoase" „nu sunt cele mai disperate", 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-aş spune – *L'Horloge*. Ne-am oprit asupra lui, în primul rând, pentru că traducerea ne interesează, aici, mai mult decât originalul şi, în al doilea rând, pentru destul de multele şi totuşi inspiratele „infidelităţi" 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 ediţiile: *Les Fleurs du Mal*, Paris: Garnier, 1961 şi, respectiv, *Florile Răului*, traducere de C.D. Zeletin, Bucureşti: Univers, 1991).

Există, în originalul baudelairian al poemului *L'Horloge*, nişte expresii ultimative, jalonând, repetat şi poliglot, un traseu ce duce negreşit spre fundătura existenţială prefigurată în ultimul vers: *(...) tout le dira: Meurs, vieux lâche! il est trop tard!* Ca hârca măscăriciului în mâna lui Hamlet, se iţeşte 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 sfârşit de vers. C.D. Zeletin aduce, la nivelul sintaxei ansamblului, o inovaţie notabilă, atât în raport cu alte versiuni româneşti ale aceluiaşi text, cât şi faţă de originalul francez: grupează, fără excepţie, formulele-avertisment în cap de vers. Atrage, astfel, mai stăruitor atenţia asupra lor şi ritmează – la început alarmant, apoi paroxistic – expresia angoasei.

Secvenţa baudelairiană „*Les vibrantes Douleurs dans ton coeur plein d'effroi/ Se planteront bientôt comme dans une cible."* devine, în româneşte, în versiunea lui C.D. Zeletin, „Prin inima-ngrozită, Durerea în curând/ Va săgeta ca glonţul prin ţinta lui când trece." Printr-un fel de sinecdocă în raport cu originalul, pluralul devine singular: multitudinea se împuţinează, amplitudinea se adânceşte şi se esenţializează. Se produce, astfel, o decantare până la esenţa ucigătoare a „Durerii", mai tare decât toate „Durerile" îndurate vreodată. În franceză, semantismul lui *se planter* este oarecum monofazic: acţiunea verbală se consumă într-un singur timp. Însă românescul „a săgeta" acoperă, sub aspect semantic, atât direcţia (mai exact, unidirecţionalitatea) şi forţa – pe care le regăsim în structura semantică a lui *se planter* –, cât şi, în plus, vibraţia (corzii, zborului, săgeţii) ce prelungeşte acţiunea 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 „recreează" acest fragment baudelairian sub forma: „Cu fiecare clipă călătorită ţi se/ Răpeşte din averea sortitei desfătări". Se remarcă aspectul abrupt al ingambamentului, mai abrupt decât în franceză, subliniind, prin chiar destructurarea expresiei, destrămarea lăuntrică, violenţa crizei. Trece cu greu neobservat ineditul adjectivizării participiului din sintagma „clipă călătorită" – mai expresivă decât posibilele „echivalenţe" din seria clipă trăită/ trecută/ petrecută/ dusă etc. Curajoasă – dar deplin justificată în context – ne

BDD-A22006 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.87 (2026-11-09 02:06:01 UTC)

apare traducerea lui *délice* prin „averea sortitei desfătări”. Atare opţiune 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.* Deşi îndrăzneaţă, asemenea opţiune de tălmăcire nu e, nicicum, hazardată. Se pot face încă multe adnotări, comparând originalul şi „recrearea” sa. Însă aşa cum anticipam, intenţia ne-a fost nu de a epuiza problema, ci doar de a atrage atenţia asupra ei. Versiunea lui C.D. Zeletin confirmă vechiul adagiu: *traduttore/traditore*. Altminteri spus, o traducere bună e neapărat o trădare reuşită.

Concluzii

Evoluţia literaturii comparate pune, aşadar, în evidenţă, 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 „relaţiilor literare internaţionale”, aşezate, în buna tradiţie a fondatorilor, într-o perspectivă istorică, până la constituirea unei poetici comparate, a cărei necesitate şi legitimitate sunt clamate astăzi. În măsura în care terenul ei specific este un „*tertium comparationis*, care nu aparţine niciunuia dintre textele studiate” – sau, putem adăuga, niciunuia dintre domeniile pe care ea le asociază interdisciplinar –, dar „întreţine raporturi cu fiecare”, literatura comparată se confundă cu o „utopie metodologică” (Pageaux 2000: 35). Aceasta implică (şi) o delimitare relativ nerestrictivă a obiectului şi metodelor de lucru (Wellek 1965: 282-295; Étiemble 1963), cu toate conotaţiile pozitive sau dimpotrivă, asociate acestei stări de fapt. Aflat „la intersecţia unor ansambluri”, fiecare cu specificul lui, comparatismul se alimentează, în mod benefic, tocmai din aceste „interferenţe”, „întâlniri, schimburi” (Pageaux 2000: 34 – 35) între literaturi şi între domenii de studiu. Totuşi, chiar flexibilitatea sa – disponibilitatea de continuă asimilare şi adaptare – face ca problema unei „metodologii” comparatiste riguroase, întemeiate pe o teorie coerentă (Greimas & Courtès 1979: 49), să rămână încă deschisă. Contribuţiile lui Étiemble (1958; 1963), Munteano (1967), Marino (1988; 1998), între alţii, dezvoltate în jurul conceptelor de „invariant” şi „constantă” literară, conturează astfel, încă de la mijlocul secolului trecut, un program de cercetare întru totul actual – încă nefinalizat –, apt să asocieze studiile literare şi cele interculturale, literatura comparată şi antropologia (inter)culturală. Readucând în atenţie, cam în aceeaşi perioadă, relaţiile „intersemiotice” ale literaturii cu artele, Jakobson (1963) prefigura, la rândul lui, studiile multi- şi intermediale de astăzi, chiar intersectarea acestora din urmă cu domeniul extins al literaturii comparate, aşa cum este ea înţeleasă în lume, la ora actuală, ca un domeniu eminamente interdisciplinar şi – 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 şi Alexandru Cizek, *Istoria literaturii universale şi comparate. Antichitate orientală şi clasică*, Bucureşti: Centrul de multiplicare al Universităţii din Bucureşti, 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, Bucureşti: Univers, 1991.

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

BDD-A22006 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.87 (2026-11-09 02:06:01 UTC)

Blaga, Lucian, *„Orizont şi stil", in Trilogia culturii*, cuvânt înainte de Dumitru Ghişe, Bucureşti: ELU, 1969 ş1935ţ.

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, Bucureşti: Cartea Românească, 1997.

Covaci, Ion, „Cuvânt înainte", in Li Tai-pe, Van Vei, Du Fu, *Trei poeţi din Tang*, versiune românească şi cuvânt înainte de Ion Covaci, Bucureşti: Univers, 1980.

Crăciunescu, Pompiliu, Vintilă Horia: transliteratură şi realitate, traducere de Olimpia Coroamă, Bucureşti: Curtea Veche, 2011.

Croce, Benedetto, Poezia, traducere de Şerban Stati, Bucureşti: Univers, 1972.

Dospinescu, Liviu, «Les "querelles" interculturelles au Théâtre du Soleil: politique et représentation dans "Le Dernier Caravansérail", in *Studii şi cercetări ştiinţifice – seria filologie*, nr. 27 (1), 2012. <https://sites.google.com/site/studiisicercetari>.

Durand, Gilbert, „Motanii, guzganii şi structuraliştii", in Figuri mitice şi chipuri ale operei. De la mitocritică la mitanaliză, traducere de Irina B*ădescu, Bucureşti: 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, Gheorghiţă, *Antropologia culturală. Un profil epistemologic*, Bucureşti: 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, S*émiotique. 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*, Bucureşti: Editura UNIVERSAL DALSI, Editura Semne, 1997.

Guyard, Marius-François, *La littérature comparé*e, ediţia a şasea, Paris: PUF, 1978.

Horia, Vintilă, *Salvarea de ostrogoţi* (*Prigoniţi-l pe Boeţiu*), 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.

Leviţchi, Leon, „Comentarii" la *Furtuna*, in William Shakespeare, *Opere complete*, vol. 8, traducere de Leon Leviţchi, Bucureşti: Univers, 1990.

Li Tai-pe, Van Vei, Du F, *Trei poeţi din Tang*, versiune românească şi cuvânt înainte de Ion Covaci, Bucureşti: 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 *Dicţionar de idei literare*, I, Bucureşti: Eminescu, 1973.

Marino, Adrian, *Comparatisme et théorie de la littérature*, Paris: Presses Universitaires de France, 1988.

BDD-A22006 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.87 (2026-11-09 02:06:01 UTC)

Marino, Adrian, *Comparatism şi teoria literaturii*, traducere. de Mihai Ungurean, Iaşi: Polirom, 1998.

Masson-Oursel, Paul, *La philosophie comparee*, Paris: Alcan, 1923.

Nakamura, Hajime, *Orient şi Occident. O istorie comparată a ideilor,* traducere de D.Luca, Bucureşti: Humanitas, 1997.

Munteano, Basil, *Constants dialectiques en littératures et en histoire: problèmes, recherches et perspectives*, Paris: Didier, 1967.

Nicolescu, Basarab, *Transdisciplinaritatea*, traducere de Horia Vasilescu, revizuită de Magda Cârneci, Iași: Polirom, 1999.

Pageaux, Daniel-Henri, *Literatura generală şi comparată*, traducere de Lidia Bodea, cuvânt introductiv de Paul Cornea, Iaşi: Polirom, 2000.

Popa Blanariu, Nicoleta, *Când gestul rupe tăcerea. Dansul şi paradigmele comunicări*i, Iaşi: Fides, 2008.

Popa Blanariu, Nicoleta, *Literatura generală şi comparată: teme, concepte, modalităţi de abordare*, Bacău: Editura „Alma Mater" a Universităţii „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 şi cercetări ştiinţifice, 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*, Direcţia Judeţeană pentru Cultură, Culte şi Patrimoniul Cultural Naţional Bacău, Centrul Internaţional de Cultură şi Arte „George Apostu", Bacău, 2005, pp. 455 – 459.

Propp, Vladimir, *Morphologie du conte* suivi de *Les transformations des contes merveilleux* et de E. Mélétinskin, *L'Étude structurale et typologie du conte*, Paris: Seuil, 1970.

Rachet, Guy, *Tragedia greacă*, traducere de Cristian Unteanu, Bucureşti: 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.

Şklovski, Viktor, „Romanul grec şi locurile sale comune", in *Despre proză*, vol. I, Bucureşti: Univers, 1974.

Sykes, Geoffrey, "Toward a Theory of Multiform Expression", in *Studii şi cercetări ştiinţifice – 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*, Eléments de syntaxe structurale*, Paris: Klincksieck, 1959.

Todorov, Tzvetan, *Poetica. Gramatica Decameronului*, traducere de Paul Miclău, Bucureşti: 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.

BDD-A22006 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.87 (2026-11-09 02:06:01 UTC)

Urseanu, Tilde, Ion Ianegic, Liviu Ionescu, Istoria baletului, Bucureşti: 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 Tiniş, studiu introductiv şi note de Sorin Alexandrescu, Bucureşti: ELU, 1967.

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

BDD-A22006 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.87 (2026-11-09 02:06:01 UTC)