LITERARY TEXT AND ITS TRANSLATION INTO DIFFERENT ARTISTIC DISCOURSES. BRIEF CONSIDERATIONS

Cristina Scarlat, Postdoc Researcher, POSDRU/159/1.5/140863, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: The literary text when translated into different artistic discourses will suffer modifications, inherent to the code in which the transposition is made. There is no total synonymy between two more more semiotic codes, but only complementarities, as the codes of the transposition serve and complete each other by the realization/illustration of the spots of indeterminacy theorized by Ingarden in his aesthetics studies. Émile Benvéniste argued: "There is no synonymy between semiotic systems; one cannot 'say the same thing' with words or with music, which are distinct semiotic systems" [1]*. By extension, we talk about the approaching of the literary text in relation to other art languages. In our paper, we will try to make a brief survey of the interrelations between the literary text and its musical, visual, radio, cinema versions, highlighting thus the similarities and the differences and, consequently, the impossibility to faithfully transpose a text into another artistic version.*

Keywords: Translation, literature, music, cinema, theatre, picture.

1. Preambul teoretic general

Dacă ar fi să subscriem opiniilor lui Emile Benvéniste, conform cărora sinonimia între diversele sisteme semiotice este exclusă, ar trebui să acceptăm şi ideea că traducerea unui mesaj dintr-un cod semiotic într-un altul ar fi, şi ea, imposibilă: « Il n´y a pas de synonymie entre systèmes sémiotiques (…) »[2] N-am putea stabili, astfel, conexiuni şi echivalenţe între diversele moduri de exprimare a comunicării, plecând de la noţiunea comună a sensului negociat de coduri. În aceeaşi direcţie, plecând de la opinia lui Roland Barthes, conform căreia şi fraza muzicală, în relaţie cu textul literar, nu ar putea fi tradusă, am putea extinde la nivelul tuturor celorlalte coduri premisa imposibilității traducerii complementar semiotice a unui mesaj: « Il n´y a pas de phrase qui puisse être l´équivalent d´une phrase musicale, le texte ne peut reproduire la musique elle-même; il n´y a pas de traduction. »[3] Astfel, extrapolând, nu am putea vorbi nici în cazul ekphrazei, ca procedeu de traducere a unei opere în limbajul altei arte, de sisteme interferente complementar semiotic. Considerăm, însă, că sisteme semiotice diferite, care au un sens comun, pot fi complementare și că pot exprima acest sens cu mijloacele specifice fiecăruia. În această idee Greimas sesizează, de exemplu, plecând de la faptul că elemente narative

[1] Émile Benvéniste, « Sémiologie de la langue », in Émile Benvéniste, Margaret Mead et al., *Sémiotica I,* 1, Mouton, La Haye, 1969, p. 9.
[2] Emile Benvéniste, *Sémiologie de la langue*. *Sémiotica I*, Mouton, La Haye, E.B., Margaret Mead, Josette Rey-Debove etc., 1969, p. 9.
[3] Roland Barthes, « Rash », dans *L´obvie et l´obtus*, Paris, Le Seuil, 1982, p. 272.

BDD-A22368 © 2014 "Petru Maior" University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:57:33 UTC)

asemănătoare se regăsesc în opera literară şi în cea filmică, că există un nivel comun al naraţiunii literare şi al celei filmice, numindu-l „nivel antropomorf dar nonfigurativ”.[4] Altfel spus, este o ilustrare a faptului că, în calitate de semn, textul literar poate însuma moduri de transpunere diferite, constituindu-se în discursuri monocodice sau pluricodice, completând „zonele de indeterminare” pe care le teoretizează Roman Ingarden, plecând de la disproporţia dintre „*mijloacele de reprezentare prin limbaj* şi *ceea ce urmează să fie reprezentat în operă*”, [5] datorată instrumentelor diferite de concretizare a operei.

2. Avataruri ale transpunerii textului literar

Relaţia textului literar cu varianta sa cinematografică sau cu cea a transpunerii scenice este una complexă. Nu s-au formulat teorii concrete privind arta filmului şi adaptarea scenică, de exemplu, explorându-se doar ipoteze, ceea ce duce la sincope în ceea ce priveşte o abordare ştiinţifică a fenomenului, cu instrumente specifice bine definite, a domeniilor care interrelaţionează. În aceiaşi termeni putem extrapola şi aborda/încadra problematica textului literar în relaţia lui cu celelalte arte: pictura, sculptura, muzica, teatrul.

Discursul filmic polimorf, deşi prezintă în repertoriu şi codurile verbale (scris-vorbit) se detaşează, din punct de vedere semiotic, de scriitura textuală. Prezintă o „semiologie cu geometrie variabilă**”** (Mihai Nebunu),[6] pusă sub semnul problematicii „transversalităţii care implică semiologii culturale diferite fără totuşi a se limita la modele unice.”[7] Faptul că textul cinematografic stă sub semnul unei multitudini de coduri ale căror elemente nu (inter)relaţionează neapărat, având fiecare reguli proprii, duce la această variabilitate. În funcţie de viziunea regizorului asupra textului abordat, adaptarea/translatarea unui text literar în discurs fotogramatic se află, în termenii lui Roman Jakobson, în relaţie cu:

3. Traducerea, reformularea şi transmutarea („traducerea intersemiotică”):[8]

Intersemiotic, *traducerea* se concretizează prin *transmutare*. În accepţia lui Jakobson, aceasta reprezintă un proces de decodificare-codificare/interpretare a unui continuum de semne/semnale verbale (text literar) într-un continuum/text concretizat cu ajutorul unor semne/semnale nonverbale (filmice, picturale, muzicale etc.). *Transmutarea cinesemiotică* a unui text literar presupune traducerea continuumului lingvistic şi al conţinutului evenimenţial desemnat de el într-un discurs alcătuit din semne/semnale iconice fotodinamice corespondente. *Traducere*, fiindcă textul scris este preluat ca text cinematografic sau dramatic, *reformulare*, fiindcă textul trebuie adaptat rigorilor filmice sau teatrale/muzicale/plastice etc., ceea ce poate duce la schimbarea referenţilor şi a vocii auctoriale, la rediegetizare. *Transmutare*–demers complex de interpretare care presupune decodarea/recodarea sistemului de semne textuale, lingvistice, în forme de scriitură diferite–video, audio.

[4]Algirdas Greimas, *Despre sens. Eseuri semiotice*, text tradus şi prefaţat de Maria Carpov, Editura Univers, Bucureşti, 1975, pp. 179-180.
[5] Roman Ingarden, *Studii de estetică*, În româneşte de Olga Zaicik, Studii introductive şi selecţia textelor de Nicolae Vanina, Editura Univers, Bucureşti, 1978, p. 56. A se vedea cap. „Probleme ale teoriei operei de artă literară”, pp. 33-108.
[6] Mihai Nebunu, „Textul ca (re)prezentare fotogramatică“, în *Literatura şi celelalte arte (pentru o didactică a interconexiunilor*), vol. I, Editura Dacia, Cluj, 2009, p. 322.
[7] *Ibidem.*
[8] Roman Jakobson, « Aspects linguistiques de la traduction », în *Essais de linguistique générale,* Paris, Minuit, 1968, pp. 78-86.

BDD-A22368 © 2014 “Petru Maior” University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:57:33 UTC)

4. Intertextualitate, transtextualitate

Trecerea de la arta literară la arta filmică ridică numeroase alte probleme, care ţin şi de conceptul de *intertextualitate*, al cărui sens trebuie extins la cel de *transtextualitate,*[9] având în vedere multiplele constrângeri care intervin în relaţia text-film. Cineastul va trebui, de exemplu, fie că este vorba de o adaptare care se vrea fidelă textului, fie de una liberă, să facă selecţii care ţin de alegerea fragmentelor considerate definitorii pentru redarea atmosferei textului, a personajelor, a contextelor etc. Timpul fizic al derulării filmului (care este şi timpul spectatorului)[10] reprezintă o reconfigurare a timpului textului literar, utilizând artificii tehnice (analepsa, prolepsa, pauza, elipsa etc.). Selecţiile operate şi utilizarea anumitor artificii pentru fidelizarea transpunerii filmice pot fi considerate arbitrare, subiective. Plecând de aici, o altă problemă care intervine este aceea a fidelităţii faţă de textul-sursă. Fiind un alt limbaj decât cel al redactării, fidelitatea nu poate fi un atribut al traducerii, fiindcă nu există reguli sau instrumente specifice care să permită transpunerea absolut fidelă a unui cod într-un alt cod. Complementaritatea este atributul-cheie, ori aceasta exclude o sinonimie perfectă între coduri.

5. Text literar *vs*. text filmic. Jean Mitry

Racordul text literar–transpunere cinematografică este unul sensibil. O fină departajare a celor două coduri o trasează Jean Mitry, care face diferența între roman, care *se gândește* sau *se imaginează* și film, care *se simte*: « Un roman se pense ou s´imagine. Un film, au contraire, ne se pense pas, il se perçoit. Par la représentation objective des choses, l´image possède un pouvoir libérateur que ne possède point le mot. (...) le film donne à penser. De plus, il entraîne à tout instant les opérations de conscience (implications, jugements, etc.). L´imaginaire au cinéma n´aboutit pas comme dans le roman à un réel fictif; il part d´un réel perçu et s´engage au-delà. »[11] Trecerea de la codul textului scris la cel filmic semnifică trecerea de la modul verbal la cel vizual, de la descriere la sugestie, de la lucrul spus la cel perceput vizual, de la acţiune la reflexie: « le film parlant peut réunir tous les avantages de l´expression littéraire (...) en passant constamment d´un mode verbal à un mode visuel, d´une description à une suggestion, d´une chose dite à une chose vue, d´une action à une reflexion. »[12] În opinia aceluiaşi Jean Mitry, cinematograful este singurul care realizează sinteza cu limbajul (plecând de la premisa că orice idee se identifică cu o imagine): [le cinéma est] « le seul moyen d´éxpression capable de réaliser la synthèse des deux langages, susceptible d´accorder la raison et l´émotion, atteignant l´une au moyen de l´autre dans une interdépendence où la réciprocité reste constante.[13] Ceea ce nu poate fi decât în avantajul și al textului, și al versiunii sale cinematografice.

6. Text literar *vs*. text cinematografic, dramatic

Conform opiniei lui Boris Eikhenbaum, literatura în cinema are un statut special, nefiind nici *punere în scenă*, nici *ilustrare*, ci *traducere* în limbaj cinematografic.[14] Literatura reprezintă în opinia criticului rus un material extrem de bogat pentru a fi transformat în limbaj

[9] A se vedea şi Mihai Nebunu, „Textul…“, *ed. cit.*, p. 325.
[10] A se vedea Jean Mitry, *La sémiologie en question. Langage et cinéma*, Les Éditions Cerf, 1987, p. 173.
[11] *Ibidem.*
[12] *Ibidem.*
[13] Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Éditions du Cerf, Paris, 2001, p. 48.
[14] Boris Eikhenbaum, « Littérature et cinéma », în V. Chklovski, B. Eikhenbaum, B. Kazanski, E. Mikhaïlov, A. Moskvine, A. Piotrovski, I. Tynianov, *Poétique du film. Textes des formalistes russes sur le cinéma,* Introduits et commentés par François Albéra, Traduit du russe par Valérie Posener, Régis Gayraud et Jean-Christophe Peuch, L'Age d'Homme, Laussane, 2008, p. 204. Idee reluată în « La littérature du point de vue du cinéma », *ibidem,* p. 213.

BDD-A22368 © 2014 "Petru Maior" University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:57:33 UTC)

cinematografic, « de la prendre (…) comme livret pour des scénarios. »[15] El opinează că orice roman este un posibil film, că reprezintă un potențial scenariu. Adaptarea/traducerea nu este, după cum apreciază Michel Serceau, un simplu instrument, ci o operaţie de lectură complexă, care depinde de cultura şi lumea de referinţă a autorului şi a spectatorului: ea nu este « un simple véhicule des contenus et sujets, ni même des mythes véhiculés par les oeuvres littéraires. Elle est (...) une opération de lecture qui dépend de la culture et du monde de référence de l´auteur, du spectateur. »[16] Ca şi în cazul textului literar, la lectură interferează, conform teoriei lui Umberto Eco din *Lector in fabula,* nivelele de cooperare textuală, lumea posibilă şi cea de referinţă, cooperarea interpretativă şi cea critică, autorul de text şi cititorul acestuia co-operând, con-lucrând. Extrapolând, regizorul va fi la lectura unui text pe care vrea să-l traducă în limbaj dramatic sau cinematografic în aceeaşi ipostază ca un cititor obişnuit care, în primă fază, vede lumea textului prin intermediul experienţei personale ca lector şi intervine în lumea lui de sensuri. Trebuie să fie un bun cititor, în termenii lui Nabokov, un recititor al textului, „un cititor activ şi creativ.”[17] Cititorul-recititorul gestionează lumea de sensuri a textului, o adaptează, conform experienței personale de lectură, universului cultural în care s-a format etc. Adaptarea depinde de factori complecşi, ea trebuind a fi înţeleasă din perspectiva epistemologică în care se înscrie literatura: « comme transformation des actes de parole, codification du discours dans l´ensemble de codifications propres à une culture et une société, telle qu´elles ont évolué et restent tendues entre la langue et l´écriture. »[18]

7. Limbajul televizual

Versiunile televizuale ale unor texte literare (filme unitare sau seriale) propun, la rându-le, alte repere de racord între textul sursă şi varianta TV. Acestea reconfigurează aceeaşi problematică pe care o presupune abordarea cinematografică. Ea se referă la timpul poveştii configurate pe ecran, la raportul personaj-actor, la concentrarea informației narative în scene și secvențe, la decupajul selectat în textul originar, concertarea (re)surselor-coloană sonoră, ecleraj, spațiu de joc, costume, machiaj etc.- în realizarea unui produs artistic hibrid totalizant. Ca și filmul de lungmetraj, spectacolul de televiziune se conctretizează printr-un act de compoziție și limbaj. Realitatea artistică, audiovizuală, ia ființă într-un spațiu și timp artistice speciale, în care concertează: configurarea scenelor, planurilor, secvențelor, episoadelor (dacă este cazul), procedeele de filmare, poetica punctului de vedere și cea a cronotopului (preluate din spațiul literaturii), nivelurile configurative ale obiectului estetic (conținutul, reprezentat de materialul evenimențial, idee, temă), elemente constitutive (subiect, motiv, leitmotiv). Versiunea serială introduce în plus o componentă psihologică, datorată decupajului temporal, al fragmentării filmului, ceea ce presupune un efort afectiv din partea telespectatorului pentru a face cât mai firesc legătura cu episodul anterior.

8. Limbajul radiofonic *vs.* text literar

Traducerea unui text literar în versiune radiofonică presupune, din start, concentrarea jocului actorilor pe voce. În consecință, receptarea va fi configurată de acest aspect. Lipsa vizualizării prin mișcare corporală, mimică, costum, machiaj duce la o concentrare a jocului în voce, inflexiunile acesteia, timbrul, tonalitatea, muzicalitatea suplinind ceea ce într-un spectacol

[15] *Ibidem,* p. 205.
[16] Marcel Serceau, *L´adaptation cinématographique des textes littéraires. Théories et lectures*, *op.cit*, p. 95.
[17] Vladimir Nabokov, *Cursuri de literatură rusă*, traducere de Cristina Rădulescu, București, Thalia, 2004, p. 3.
[18] Marcel Serceau, « Le cinéma entre mimésis et modernité », în *L´adaptation cinématographique..., op. cit*., p. 41.

BDD-A22368 © 2014 "Petru Maior" University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:57:33 UTC)

de teatru este susținut prin repere vizuale. Un element de maximă importanță în teatrul radiofonic îl reprezintă cortina muzicală, care susține informația narativă și ajută receptarea. Bagajul informațional este preluat/redat prin voce/lectură, auditiv, stimulat sonor de coloana muzicală, care intermediază negocierea sensurilor textului de către auditor.

9. Limbajul plastic *vs.* text literar

Și mai complex decât versiunile televizuală, radiofonică, cinematografică, acest limbaj presupune concentrarea temei narative la un singur aspect, selectarea unei secvențe din textul sursă, reprodus vizual, cromatic și redarea lui reconfigurată. Concentrarea informației narative se realizează la nivel cromatic, prin preluarea unor date care ajută stabilirea racordului de sens, complementaritatea între cele două coduri pe care le presupun opera scrisă și opera plastică. Imaginea vizual-cromatică poate prelua parțial informația oferită la nivel textual în textul sursă, rezolvând *zone de indeterminare*, conform teoriei ingardiene, plecând de la disproporția dintre „*mijloacele de reprezentare prin limbaj* și *ceea ce urmează să fie reprezentat în operă*”[19] datorată instrumentelor diferite de concretizare a operei: în cazul limbajului plastic, ceea ce este descris într-un text poate fi redat cromatic pe pânză. Pot fi ilustrate, astfel, dintre zonele de indeterminare, aspectul formal și cel cromatic. Un peisaj sau un personaj descrise în text pot apărea, vizual, cromatic, cu forme bine definite în scriitura plastică. Tabloul este, la nivel vizual, ceea ce la nivel mental reprezintă o primă lectură a unui text narativ, când lectorul își creează, pe baza celor expuse de scriitor, propria viziune, mentală, asupra celor descrise. Limbajul plastic și cel literar conlucrează aici, complementar semiotic, cel dintâi preluând informații de primă importanță pentru configurarea sensului și realizarea fidelă a receptării lui, plecând de la partitura textuală originală. Cel de-al doilea oferă bagajul informațional de pre-lu(cr)at, cu sensurile căruia se jonglează.

10. Versiunea *audiobook vs.* text literar

Variantă de abordare a textului literar similară versiunii radiofonice, varianta audio a acestuia reprezintă o modalitate de compromis a receptării literaturii, impusă de cutumele societății de consum. Comodă și implicând un efort minim de receptare (eliminând actul lecturii) varianta audio a unui text presupune, în primul rând, o selecție de fragmente reprezentative, în ideea redării fidele a informației narative a operei, în cazul în care în această versiune este transpus un roman, ale cărui dimensiuni nu permit, într-un spațiu temporal limitat, lectura integrală. Am încadra acest proces/procedeu de abordare a unui text literar în ceea ce Mihai Nebunu numește, plecând, azi, de la criza lecturii monolineare, „surfing (inter)semiotic și lectura labirint”[20], care definește „aspectul fragmentat al informației distribuite.”[21] Pierderea unor elemente care pot fi definitorii pentru textul de plecare și asimilarea lui integrală de către cititor din punct de vedere informațional, prin actul *re-lecturii* propuse lectorului, care este o *lectură* selectivă, restrictivă. Lectura fragmentelor selectate pentru versiunile *audiobook,* care nu reprezintă decât o extirpare a altora din corpusul textului de plecare, este realizată de obicei de actori cunoscuți sau, mai rar, de înșiși autorii textelor. Ca și în teatrul radiofonic, vocea actorului

[19] Roman Ingarden, *Studii de estetică*, În românește de Olga Zaicik, Studii introductive și selecția textelor de Nicolae Vanina, Editura Univers, București, 1978, p. 56. A se vedea și cap. „Probleme ale teoriei operei de artă literară”, pp. 33-108.
[20] Mihai Nebunu, *Multimedia și educația contemporană,* vol. II, *Sinergia multimedia și noile exigențe ale formării,* Editura Dacia Educațional, Cluj-Napoca, 2005, p. 167.
[21] *Ibidem,* p. 168.

BDD-A22368 © 2014 “Petru Maior” University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:57:33 UTC)

care citește încearcă să suplinească ceea ce într-un spectacol de teatru este susținut de efortul concertat al actorilor, costume, gestică, mimică. Spre deosebire de varianta radiofonică, unde, de obicei, fiecare personaj este interpretat de un actor, în versiunea citită un singur actor interpretează toate personajele, adaptându-și vocea în funcție de personajul pe care trebuie să îl redea vocal. Demersul transpunerii implică, totuși, problema adaptării vocii pe conținutul mesajului textului literar, pentru transmiterea lui fidelă. Varianta este apropiată lecturii personale a fiecărui cititor, care-și face o imagine mentală -și, în cazul variantei *audiobook*, auditivă – plecând de la textul originar.

11. Limbajul muzical *vs.* text literar

Ca și cel plastic, limbajul muzical este unul complex. Relația sa cu textul literar presupune demersuri mai mult sau mai puțin dificile de realizare a racordului între conținutul de sensuri al textului scris și al celui muzical. Emile Benvéniste, exclude sinonimia între codurile scris și muzical - « on ne peut pas *dire la même chose* par la parole et par la musique, qui sont des systèmes sémiotiques différents. »[22] Acceptând-o, ar trebui să admitem că transpunerea unui text în limbaj muzical este imposibilă, or practica demonstrează contrariul. Cum am arătat în subcapitole anterioare, admitem că nu există sinonimie totală între diversele coduri semiotice. Preluarea, însă, dintr-un sistem semiotic într-un altul de informații și pre-darea/livrarea lor printr-un altul, este perfect posibilă. Limbajul muzical cunoaște diverse forme de performare, stiluri, modalități de concretizare care, în relație cu textul literar, presupune demersuri mai mult sau mai puțin dificile. Muzica de cameră, jazzul, opera lirică, muzica instrumentală, cea electroacustică etc. vin cu instrumente și forme de exprimare diferite, preluând elemente din materialul literar pe care-l remodelează, astfel încât esența acestuia, nucleele purtătoare de sens să se regăsească și să fie recunoscute în limbajul altei arte decât cel în care a fost inițial formulat. Într-un spectacol muzical, asemenea celui teatral sau cinematografic, pot fi preluate informații din textul scenariului/libretului și livrate scenic, vizual, auditiv. La fel, în oricare din stilurile muzicale, cu restricții acolo unde este vorba doar de muzică instrumentală, fără suportul vocal care ar prelua informații din partitură/libret și redate și vocal. Povestea muzicală poate susține/livra/reda povestea din libret.

12. În loc de concluzii

Transpunerea/trecerea/traducerea unui text literar în oricare din limbajele artei presupune modificări inerente, care țin de specificul/instrumentarul/terminologia limbajului în care se face transferul. Nu există sinonimie perfectă între diversele coduri semiotice ale limbajului artistic, dar se poate realiza transferul informațional fidel din codul-sursă în cel al transpunerii, fără ca bagajul de informații să fie pervertit sau anulat. Acest lucru se poate întâmpla, însă, atunci când traducătorul/recreatorul pleacă de la textul originar improvizând/adaptând/extirpând, îndepărtându-se voit de sursă. Ca exemple, putem semnala doar ecranizările care pleacă de la texte clasice, distorsionând mesajul scriitorului/textului originar, îmbrăcându-l într-o mantie comercială, sărind peste evidențe, doar din dorința de a epata și de a propune publicului versiuni vulgariza(n)te. Piese dramatice, radiofonice sau spectacole de operă, de asemenea, pot reda fidel

[22] Emile Benvéniste, *Sémiologie de la langue*. *Sémiotica I*, ed. cit., *ibidem.*

BDD-A22368 © 2014 "Petru Maior" University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:57:33 UTC)

sau, îndepărtându-se de el, vulgariza mesajul/atmosfera textului/intenția autorului, oferind un sub-produs hibrid din care nu mai poate fi recuperat/recunoscut mesajul originar. Muzical, de asemenea, pot fi preluate și distorsionate mesajul și contextele din textul de plecare, venind în întâmpinarea unui anumit segment de public cu un univers de așteptare strict, vizat direct prin chiar forma de abordare/prezentare a subiectului.

Textul literar în dialog cu celelalte limbaje artistice nu poate fi decât îmbogățit, dacă este respectată litera lui, contextele, nucleele purtătoare de sens, nedistorsionat. Cititorul care va merge în întâmpinarea textului, după lectura lui, și prin apelarea la versiunile lui în alte limbaje, va putea recupera, dacă aceste versiuni sunt fidele, materia informațională și afectivă, iar actul lecturii va fi unul polivalent, totalizant.

Bibliografie:

Barthes, Roland, *L´obvie et l´obtus*, Paris, Le Seuil, 1982.

Benvéniste, Emile, *Sémiologie de la langue. Sémiotica I,* Mouton, La Haye, E. B., Margaret Mead, Josette Rey-Debove etc., 1969.

Chklovski, V., B. Eikhenbaum, B. Kazanski, E. Mikhaïlov, A. Moskvine, A. Piotrovski, I. Tynianov, *Poétique du film. Textes des formalistes russes sur le cinéma,* Introduits et commentés par François Albéra, Traduit du russe par Valérie Posener, Régis Gayraud et Jean-Christophe Peuch, L'Age d'Homme, Laussane, 2008.

Greimas, Algirdas, *Despre sens. Eseuri semiotice*, text tradus şi prefaţat de Maria Carpov, Editura Univers, Bucureşti, 1975.

Ingarden, Roman, *Studii de estetică*, În româneşte de Olga Zaicik, Studii introductive şi selecţia textelor de Nicolae Vanina, Editura Univers, Bucureşti, 1978.

Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale,* Paris, Minuit, 1968.

Mitry, Jean, *La sémiologie en question. Langage et cinéma*, Éditions du Cerf, Paris, 1987.

Mitry, Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Éditions du Cerf, Paris, 2001.

Nabokov, Vladimir, *Cursuri de literatură rusă*, traducere de Cristina Rădulescu, București, Thalia, 2004.

Nebunu, Mihai, *Literatura şi celelalte arte (pentru o didactică a interconexiunilor*), vol. I, Editura Dacia, Cluj, 2009.

Nebunu, Mihai, *Multimedia și educația contemporană,* vol. II, *Sinergia multimedia și noile exigențe ale formării,* Editura Dacia Educațional, Cluj-Napoca, 2005.

Serceau, Marcel, *L´adaptation cinématographique des textes littéraires. Théories et lectures*, Editions du Céfal, Liège, 1999.

Această lucrare a fost cofinanţată din Fondul Social European prin Programul Operaţional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013, Cod Contract: POSDRU/159/1.5/S/140863, Cercetători competitivi pe plan european în domeniul științelor umaniste și socio-economice. Rețea de cercetare multiregională (CCPE).

BDD-A22368 © 2014 "Petru Maior" University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:57:33 UTC)