Marko Juvan

Către o istorie a intertextualității în studiile literare și culturale

ARTICOL ORIGINAL:
Juvan, Marko. „Towards a history of intertextuality in literary and culture studies." *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 10.3 (2008).

O teorie explicită a intertextualității s-a dezvoltat începând cu sfârșitul anilor 1960, ani care au fost dominați de o criză artistică și științifică cauzată de trecerea de la era modernă la cea postmodernă; cu toate acestea, atunci când ne referim la istoria ideii conform căreia un text este doar un mozaic de citate putem face trimitere la câteva concepte mai vechi care au avut o răspândire aproape la fel de amplă în studiile literare. Aici nu ne referim numai la ideile din care noua ramură a derivat în mod direct (de exemplu, dialogismului lui Bahtin și studiul anagramelor al lui Saussure), ci și la percepții interpretate *ex post* ca premoniții sau ținte ale polemicilor vremurilor care le-au oferit teoriilor intertextualității caracterul propriu[1]. Probabil cele mai importante sunt *imitatio* / *aemulation*, pereche care își are rădăcinile în tradiția retoricii și poeticii, alături de influență și origine, care au prezentat probleme majore în paradigma istoricistă a istoriei literare naționale și comparative. Mulți teoreticieni literari au lăudat apariția intertextualității datorită diferențelor pe care le avea față de așa-numitele concepte premergătoare.

Începând cu mijlocul secolului al optsprezecelea, odată ce poetica clasică și doctrina imitației deja au ieșit din uz, conceptul de influență a început să aibă un impact asupra modului de a privi literatura[2]. Termenul derivat din latinescul *influere* a fost folosit inițial în teologie, medicină și astrologie. Fiind la bază o metaforă celestă, *influere* denumea energia transferată de la o autoritate divină (stele, zei, muze și sfinți) spiritului muritorilor, influențându-le comportamentul sau modul de exprimare. În critica literară și estetică a secolului al optsprezecelea, termenul a fost folosit ca o metaforă pentru a denumi cauzalitatea unilaterală a noului mod de a înțelege inspirația, creativitatea și geniul[3]. Anxietatea influenței,

în care influența era văzută ca o forță exterioară care ar putea amenința originalitatea, a început să se răspândească odată cu apariția idealului creației individuale care era, la momentul acela, comparată cu divina creație *ex nihilo*. Odată cu ideea de împrumut, paradigma retorico-poetică a considerat că i se cuvine valoarea supra-istorică a normelor și exemplelor poetice. Cu toate acestea, istoricismul, ideologie epistemologică apărută ca urmare a crizei universalismului raționalist al iluminismului, a postulat individualitatea istorică și predilecția spre schimbare a oricărei forme de creativitate spirituală: orice fenomen, prin urmare și literatura, ar trebui explicat prin paradigma cauzelor sale primare. Istoricismul filologic și umanist nu ar fi existat fără metoda comparativă. Metoda comparativă, motivată fiind de epistemologia etiologică, a identificat, de fapt, influențele presupuse. Comparațiile dintre texte trebuiau să evidențieze ce era original în artă și ce era un amestec cu altă sursă de creativitate „mai pură": Jan Walsh Hokensson sugerează că „noțiunea europeană sau, mai bine zis, romantică, a originalității artistice a fost mult timp punctul de susținere a viziunii comparatiștilor asupra propriei activități... la început, literatura comparată era un mijloc erudit de recunoaștere a caracterului original al fiecărei literaturi"[4]. Metoda comparativă a fost astfel aplicată nu numai relației dintre scriitori și opere, dar și în cadrul războaielor culturale pentru putere purtate între individualități colective, precum literaturile culturilor și regiunilor din zonele de contact. În perioada constituirii imaginarului național, literatura era considerată drept cea mai înaltă formă de expresie a subiectului colectiv („spirit național"); națiunile însele trebuiau să-și demonstreze dreptul la existență prin compararea unora cu altele după măsurarea continuă a punctelor „originale" și dezvăluirea ingredientelor străine.

Avându-și originea în dualismul modern al conștiinței și al lumii externe, influența este descrisă ca o energie care pătrunde în mintea autorului din afară și îl face să scrie diferit, fiind însă lipsită de acele procedee perceptibile care erau cheia conceptului de *imitatio*. Împrumutul ingenios a fost văzut ca traseul obișnuit care trebuia urmat pentru a atinge măiestria artistică, dar acest lucru se va schimba odată cu conștiința istorică pre-romantică și romantică, la care s-au adăugat ulterior restricțiile impuse de legislația drepturilor de autor: orice comparație care a dezvăluit repetarea unui model anterior ori orice altă urmă a vreunei presupuse influențe poate acum provoca o căutare defensivă de argumente care susțin originalitatea. Pe de altă parte, înșiruirea meticuloasă a influențelor transnaționale ale unui autor – având și o rezonanță socială – a devenit o dovadă empirică a forței estetice sau chiar un criteriu pentru canonizare, în special în contextul „literaturii mondiale". De altfel, conceptul de *influență* a fost introdus în terminologia literară

istorică începând cu a doua jumătate a secolului al nouăsprezecelea. Pozitiviștii și descendenții lor credeau că, pe lângă operele literare premergătoare, existau multe alte impulsuri puternice care duceau la creativitate artistică (de exemplu, descendența, rasa, mediul înconjurător, perioada istorică și spiritul timpului sau al națiunii). Istoria literară, cu precădere critica comparativă, avea de asemenea nevoie de conceptul de influență pentru a explica relația dintre literatură și alte domenii artistice, deși, primar, o folosea în cercetarea contactelor genetice dintre literaturile naționale și ariile culturale mai largi. În orice caz, modelul prevalent de influență se axa pe starea de a fi autor. Acest model era binar, genetic-cauzal și încărcat valoric. Conform studiului lui Göran Hermerén, *Influence in Art and Literature* [*Influența în artă și literatură*], verificarea influențelor depinde de repartizarea după criteriul temporal și de cauză și efect a acestora (metodele de realizare a trăsăturii *a* în opera A duce la apariția trăsăturii *a'* în opera autorului B), de demonstrarea contactelor concrete (*rapports de fait*) dintre autorul B și opera A, de conturarea modului în care trăsătura a este asimilată de opera B și de prezentarea dovezilor existenței unor asemănări aparente între opera A și B[5]. Un exemplu în acest caz poate să fie moda byroniană din Rusia: poemul epic, comic și digresiv al lui Byron, *Don Juan* (opera A), cunoscut în întreaga Europă alături de statutul de vedetă transgresivă al autorului, l-a influențat prin trăsăturile sale (a1, a2, a3) – narator auctorial, digresiuni satirice și un protagonist individualist însă obișnuit – pe Pușkin să scrie romanul în versuri *Eugene Onegin* [*Evgheni Oneghin*] (opera B) într-un mod prin care a adaptat trăsăturile byroniene la o nouă structură estetică, la un context lingvistico-cultural și condiții politice și tradiții diferite.

Influența pare a fi „automat opresivă pentru nou-veniți"[6]: autorul A delimitează câmpul invenției în avans și îl umple cu convenții și alte puncte de plecare pentru o reacție creativă. Așadar, autorul B poate să fie numai un îndatorat, iar creației lui, sau a ei, îi este pusă ștampila peiorativă de „derivată"[7]. Nu este o coincidență faptul că, în lumea occidentală modernă, care este construită pe structura unui capitalism financiar, metafore ale dependenței economice înconjoară conceptul de influență, după cum observăm și în expresii precum „B a împrumutat a1 de la A" sau „datoria estetică a lui B". În discursul istoriei literare (comparative), astfel de păreri au intervenit în alcătuirea canonului actual, care și-a menținut monopolul asupra autorilor, limbilor și literaturilor. Conceptul convențional de influență, caracterizat de binaritate, cauzalitate și încărcătură valorică, a devenit, așadar, o țintă ușoară pentru criticii care promovaseră intertextualitatea, critici de la Julia Kristeva până la (și dincolo de) Roland Barthes. Aceștia au evidențiat favorizarea cu caracter conservator a creațiilor literare canonice și modul în

care influența se raportează la sursele acesteia ca la un semnificat transcendental în cazul operelor scriitorilor de după[8]; au atacat susținerea pe care influența o acordă ierarhiei conducătoare a discursurilor[9]; au ridicat problema simplității ei epistemologice, pe care o aseamănă cu mecanismele newtoniene; și, nu în cele din urmă, au criticat acut ajutorul dat colonialismului[10] sau „imperialismului naționalist cultural" ascuns în spatele „așa-numitului cosmopolitism" al literaturii comparate[11]. Ideea poststructuralistă și postmodernă de intertextualitate, apărută în cercurile neo-avangardiste ale *nouvelle critique*, a portretizat cumva unilateral influența și metoda academică a comparației genetice ca un anacronism epistemic demn de dispreț. În acest mod specific influența a modelat, indirect, geneza intertextualității într-un orizont negativ și schematizat, care a dus la apariția unor noi moduri de gândire teoretică. Barthes[12], de exemplu, a separat intertextul de vechile critici aduse surselor și influențelor, care reprezentau, pentru el, doar niște consecințe logice ale individualismului uman și ale unui mod burghez de a privi paternitatea literară și proprietatea privată. Din punctul de vedere al lui Barthes, intertextul se diferențiază de influență prin două caracteristici centrale: irelevanța paternității literare („intertextul este un câmp generic de formule anonime") și faptul că introduce „volumul de sociabilitate" în text[13]. Așa cum se știe, poststructuraliștii au deschis textul și l-au corelat cu lumea din afara „textului general"; în viziunea lor, structurile intertextuale, alături de discursurile sociale – unite fiind de un lanț transgresiv al semiozei –, realizează o identitate a creației literare, care capătă, în consecință, un caracter variabil și relativ. Astfel, nu mai poate exista vreo entitate textuală categorică, finită sau coerentă din care se poate determina originea, cauza sau efectul.

Cei care au polemizat cu modelul influenței au lăudat, în schimb, intertextualitatea ca o alternativă mult mai potrivită pentru era teoriei relativității lui Einstein[14]. Schimbarea produsă în paradigma academică este deja evidentă prin schimbările apărute la nivelul fundamentelor conceptelor rivale. Metafora apei, caracteristică influenței, este înlocuită de imaginea asemănătoare pânzei a intertextualității[15]: în locul izvoarelor unidirecționale, „naturale" și „spontane" apare producția artistică bazată pe design, care prezintă fire întrețesute multidirecțional. În contrast cu influența, intertextualitatea a subminat rolul autorului, psihicul și subiectivitatea sa putând fi structurate lingvistic. A eliminat atât granița dintre texte, cât și cea dintre lumile inter- și extratextuale. În locul relațiilor duale, ierarhice și cauzale dintre autorii care influențează și cei care sunt influențați, intertextualitatea a introdus pluralitatea, anarhia și, în special, interacțiunea, nu numai între text și capodoperele auctoriale ale trecutului, dar și între text și discursurile contempo-

rane și anonime, clișee și stereotipuri. Intertextualitatea a respins cauzalitatea, înlocuind-o cu ideea că textul posterior este cel care, datorită caracterului său receptivo-creativ, stabilește statutul de sursă al textului antecendent, „cauzând", așadar, o interinfluență. Pe lânga acest fapt, niciun text nu este primar sau original, deoarece el este mereu un mozaic de citări. În teoria intertextuală, cititorul a înlocuit autorul care era, originar, considerat sursa și proprietarul înțelesului; din moment ce autorul B este întotdeauna și cititor al operei A, interpretarea lui A și reacția receptorului în fața acesteia sunt, în consecință, țesute în crearea textului lui B. Așadar, B este atât scriitor, cât și cititor: cititul și scrisul ajung să fie alăturate într-un continuum (écriture-lecture)[16].

Totuși, conceptul originar de intertextualitate pare să fie înrudit cu influența și metoda comparativă. Manfred Schmeling nu a fost nici primul, nici singurul comparatist care s-a apropiat de termenul de intertextualitate, explicând că acesta definește legăturile dintre operele literare scrise în alte limbi mult mai bine decât influența[17]. În opinia lui, obiectul de cercetare al criticii comparative ar trebui să includă intertextualitatea internațională, iar Susan Stanford Friedman amintește că logica intertextualității era deja latentă în cazul studiului influenței; de exemplu, în demonstrările modurilor în care autorul posterior a adaptat și a schimbat sursa.[18] Mulți comparatiști au accentuat, în încercarea de a apăra prestigiul literaturii propriei națiuni, lupta – dar și încercarea de acaparare și rescriere a influenței – creativă dusă de autorii posteriori împotriva influenței (abordarea dintr-o perspectivă națională rămâne abordarea standard a celor mai respectabili academicieni din domeniul literaturii comparate de astăzi, în contrast cu aceia din domeniul studiilor culturale sau studiilor culturale comparate[19]). Ei au evidențiat și continuă să evidențieze singularitatea idiolectului unui scriitor, dintr-o anumită țară, care a reușit să dea o nouă direcție influenței – concepută ca un flux general – printr-o operă locală, specifică și originală[20]. Fondatorul criticii comparative slovene, Anton Ocvirk, urmărind modelul lui Gide, a conceput influența ca fiind un „stimul intern sau mijloc al eliberării personale (i.e. a autorului)" în cartea sa, *Teorija primerjalne literarne zgodovine* (1936) [Teoria istoriei literaturii comparate] el explica „influențele unei națiuni asupra altei națiuni" – așa cum o va face și Bloom mai târziu – ca fiind „forțe vitale" puse în mișcare de „procesul psihologic, pe care îl putem compara cu o luptă fatală între două organisme care se întrec în încercarea de a se acapara unul pe celălalt, dar care încearcă, în același timp, să-și păstreze esența diferențială"[21]. În contrast cu urmele darwinismului cultural observate în argumentul lui Ocvirk, câțiva adepți ai cosmopolitismului estetic, de la Goethe și frații Schlegel încolo, s-au arătat dornici să idealizeze fertilizarea

încrucișată, dialogul de pe poziții egale și îmbogățirea reciprocă a scriitorilor aleși din culturi diferite. În încercarea de a concepe proiecte universaliste de *world literature*, ei se arătau ignoranți față de puterea politică sau economică a colonialismului cultural, care canaliza schimbul intercultural fix prin conceptul de apartenență la „lume" (*world*)[22]. Tocmai conotațiile „puterii și împuternicirii", implicării in „forțe și câmpuri de forță" reprezintă motivele care fac ca – în viziunea lui Mary Orr – conceptul de influență, deși învechit, să se potrivească explicațiilor contextuale ale schimbării culturale și comunicării interculturale mult mai bine decât intertextualitatea postmodernistă, caracterizată de nuanța formalistă a transformărilor depersonalizate, deschise și infinite suferite de texte, limbi și coduri[23]. Împotrivindu-se noțiunilor de influență, simplificate cauzal și ierarhic, Orr evidențiază aspectele pozitive ale influenței: „Modelul relevant aici pentru influență este «acela care curge în», un afluent care alcătuiește un râu și mai puternic prin confluențele sale sau principalul izvor care cuprinde mai mulți afluenți... influența, ca un afluent aflat pe punctul de a sosi, umple un gol, din punct de vedere calitativ și cantitativ"[24]. Ca putere de producție culturală, influența întărește „noile ramuri de producție culturală apărute" sau recondiționează un patrimoniu stagnant de importuri și impulsuri din alte culturi[25]. Plecând de la acest punct, Orr ajunge la concluzia că influența „remarcă *multiplele* și, deseori, «străinele», diferențe din care pare a fi compus un singur canal de expresie"[26].

Studiul influențelor a depășit de mult limitele relațiilor ierarhice și binare dintre doi autori, dintre două opere sau dintre două literaturi naționale în știința comparativă. În prezent, se consideră că anumite influențe aduc numai o contribuție empirică care trebuie discutată în cadrul unor discursuri cu scop formativ pentru interdependențele complexe și sistemice dintre curente și perioade literare internaționale și transaționale; de exemplu, apariția și dezvoltarea romanului sentimental european, a romantismului sau a postmodernismului occidental[27]. Yuri Tînianov a fost cel care, în anii 1920, a consacrat viziunea dialectală asupra influenței și a tradiției, viziune care a inspirat, indirect câteodată, multe teorii ulterioare despre procesele literare și interliterare, incluzând activitatea critică a lui René Wellek, Felix Vodička, Yuri Lotman, Dionýz Ďurišin, Claudio Guillén, Itamar Even-Zohar și, poate, chiar pe cea a lui Harold Bloom. Viziunile teoretice ale lui Tînianov – alături de ideile altor formaliști ruși – au indicat traseul de la teoria lui Mihail Bahtin despre dialogism la Kristeva, „întemeietoarea" intertextualității. Influențat de lingvistica structurală, vitalismul darwinist și dialectica revoluționară, Tînianov, în studiul său din 1921, *Dostoevskii i Gogol': K teorii parodii* [*Dostoievski și Gogol: Spre o teorie a parodiei*], a contestat ideea care vedea în tradiție durată și

continuitate. Pentru el, evoluția literară este, înainte de toate, efort, o substituire dialectică a tendințelor. Astfel, în căutarea identității lui literare, Dostoievski a făcut față poverii reprezentate de influența măiestriei lui Gogol. Și-a asumat tehnicile lui Gogol ca scriitor din două puncte de vedere contradictorii: pe de o parte, a părut să le urmeze, dar, pe de altă parte, le-a schimbat în mod ironic semnificația. În acest fel, Tînianov a corectat istoricismul pozitivist unilateral printr-o concepție interactivă de influență, care se apropie de cea a lui Bloom. Tînianov a analizat în detaliu modul de funcționare și structura influenței în text și aproape a înlocuit-o cu noțiuni de stilizare și parodiere, înțelese ca fiind structuri binare în care două etape diacronice, cuprinzând intenții stilistice și evaluative diferite, și, respectiv, tehnicile lor de construcție, se înfruntă. Termenul de stilizare, deși insuficient cercetat, a devenit unul dintre modelele teoriei intertextualității. Din idea lui Tînianov despre structura binară de stilizare și parodiere, Bahtin a derivat teoria metalingvistică generală a „discursului dublu-narat" pe care Kristeva l-a amintit când a introdus conceptul de intertextualitate.

Ideea de raționalitate și interactivitate a experienței estetice, dar și a producției, introdusă de Tînianov și alți formaliști ruși, a dus la apariția conceptului de intertextualitate, dar, pe de altă parte, a schimbat și noțiunea de influență. De exemplu, în studiul său din 1971, *Literature as System* [*Literatura ca sistem*], Guillén s-a folosit de ideile sistemice ale lui Tînianov, Friedrich Schlegel, Fernand de Saussure și poetica structuralistă și de viziunea lui Harry Levin privind norma literară. El vedea tradițiile tematice, imaginarul și normele formale sau ale genului literar ca pe vocabular și gramatică de mâna a doua oferită autorului prin nivelul lingvistic al literaturii. Un asemenea sistem anonim de coordonate s-a născut din clișeele formate printr-o multitudine de influențe genetice dispersate care s-au strâns de-a lungul unor perioade lungi de timp. Poetul sloven asociat cu post-romantismul, Simon Jenko, de exemplu, a publicat în 1858 un text într-un ciclu de scurte creații lirice numite *Obrazi* [Imagini]: „Mușchi s-a ridicat pe pereții/ Lăsați să putrezească,/ Adierile de vânt gem triste,/ Respirând prin ei.// Vorbiți, o, voi, ruine damnate,/ Înnegrite de soare/ Ce s-a ales oare de tăria omenească/ Și tot ce a făcut?// Și viața asta a noastră,/ Trecând iute pe lângă noi,/ Este doar un vis?// – *Un vis* – ecoul ne-a ajuns din urmă".[28] Nu ar avea rost să explicăm motivul ruinelor abandonate care stârnesc o meditație asupra caracterului muritor al individului și al culturii printr-o singură influență genetică, să zicem poemele lui Uhland sau ale lui Lenau, care îi erau probabil familiare lui Jenko și prezentau același tipar tematic. Mai degrabă, textul lui Jenko se alătură imaginarului vast și istoric al ruinelor, clișeelor și convențiilor care au fost răspândite în întreaga Europă din Antichitate până în perioada romantică

(elegia în engleza veche, „The Ruin", Vitalis, de Quevedo, Du Bellay, Sęp-Szarzyński, Spenser, Wordsworth, Mickiewicz, Petőfi, Hugo etc.) – și care nu au apărut numai în genurile literare, dar și în eseuri, jurnale de călătorie, pictură (Pannini, Robert, Piranesi, Friedrich) și peisagistică. Oricum, aportul lui Jenko la acest topos a fost unul excepțional, deoarece sentimentul de intangibilitate a vieții, sentiment de factură schopenhauerană, a făcut posibilă concluzia deschisă a textului: este ecoul ruinelor un răspuns la întrebarea poetului sau doar reverberația fizică, neînsemnată, a unei voci?[29]. Hermeneutica și teoriile receptării au adus, de asemenea, la zi conceptul de influență. Ele au arătat că autorul care a fost influențat este, în primul rând, un cititor a cărui reacție și interpretare a unei opere de artă pot lua forma altui produs literar; influența devine astfel o receptare creativă care se bazează primar pe așteptările celui de-al doilea autor, orizontul hermeneutic, competența literară și, de asemenea, percepția lui sau a ei asupra culturii autohtone și evaluarea tradițiilor literare. Toți acești factori – alături de strategiile imaginate pentru a acționa pe baza câmpului literar sau public propriu – vor determina care opere vor atrage atenția autorului și de ce, cum le va interpreta și folosi, ce părți din textul lui vor veni ca răspuns la ele și în ce mod le va răspunde. John Boening face referire la aceste considerații, spunând că receptarea estetică a reînnoit conceptul de influență prin „dialecte regionale complexe, inerente relațiilor intertextuale" sau printr-o „concepție bivalentă a «emițătorului» și «receptorului»", unde cel care este influențat nu va mai continua să fie pasiv[30]. Trecerea de la cel care influențează (X) la cel care este influențat (Y) a făcut posibilă perfecționarea descrierilor relațiilor interliterare. Așa cum Michael Baxandall spune în articolul său din 1985, *Patterns of Intention* [Tipare ale intenției]:

> „Dacă ne gândim la Y, și nu la X, ca agent, vocabularul devine mai bogat și mai diversificat: a apela la, a recurge la, a se folosi de, a apropia, a se baza pe, a adapta, a înțelege greșit... a se diferenția de, asimila... a copia, a adresa, a parafraza, a introduce, a face o variație a, a readuce, a continua, a remodela, a imita, a caricaturiza, a parodia... a răsturna, a perpetua, a diminua, a promova, a răspunde la, a transforma, a aborda... Majoritatea acestor relații nu pot fi inversate, adică X să acționeze asupra lui Y și nu Y asupra lui X"[31].

Încă din anul 1900, André Gide evidenția, în apologia sa modernistă a influenței, că autorul, atunci când se lasă influențat din exterior, încearcă, de fapt, să găsească o „interpretare a sinelui"[32]. Desigur, Harold Bloom a fost cel care a introdus conceptul de influență ca proces intertextual complex și dinamism psihic care se subînțelege în procesul de formarea a identității literare a cuiva – un scriitor

expus anxietății de a fi influențat de un mare precursor își caută propria viziune poetică prin angajarea într-o luptă interpretativă și transfiguratoare cu predecesorul său. Cărțile lui Bloom, *Anxietatea influenței* (1973), *A Map of Misreading* (1975) [*O hartă a cititului greșit*], *Poetry and Repression* [Poezie și represiune] (1976), *Poetics of Influence* [Poetica influenței] (1988) ș.a. au reprezentat cea mai răsunătoare încercare de a adapta conceptul neflexibil de influență (în general tratat de Bloom dintr-o perspectivă anglo-americană, și nu internațională) la poststructuralism, deconstrucție, esteticile receptării sau hermeneutică. În analiza influenței, Bloom a intrat într-un dialog cu poststructuraliștii, și acesta pare să fie motivul pentru care a fost deseori considerat a fi unul dintre teoreticienii fruntași ai intertextualității. Totuși, multe dintre principiile sale, pornind de la dorința de a depăși „vânătoarea sursei" sau „numărătoarea aluziilor"[33], corespund cu cele ale lui Kristeva și Barthes. Nici la Bloom poezia nu este mimetică; nu reprezintă nimic în afara ei. Înțelesul unui poem poate să răsară numai din relația pe care acesta o are cu alte poeme; în acest fel și cititorul poate înțelege textul. „Înțelesul unui poem poate fi numai alt poem", susține Bloom[34], iar în introducerea de la *Poetry and Repression* el adaugă: „Din păcate, poemele nu sunt lucruri, doar cuvinte care fac trimitere la alte cuvinte, iar *aceste* cuvinte fac trimitere la alte cuvinte și tot așa în lumea aceasta suprapopulată a limbii literare. Orice poem este un inter-poem, iar citirea unui poem este o inter-citire. Un poem nu e scriere, ci *rescriere*"[35].

Conceptul lui Bloom de „anxietate a influenței" – alături de concepțiile sistemice de tradiție literară, estetică a receptării, hermeneutică și teorie a intertextualității – au schimbat modul de înțelegere a influențelor, atât a celor dintr-o literatură națională, cât și a celor din contextul interliterar al unui sistem literar. Din a doua jumătate a anilor 1960, chiar și critica comparatistă s-a alăturat trendului și a revizuit conceptul de influență, aducându-l mai aproape de intertextualitate. Printre primii teoreticieni care au revizuit conceptul de influență s-a aflat și comparatistul slovac Ďurišin (*Problémy literárnej komparatistiky*, 1967, *Theory of Literary Comparatistics*, 1984). Revizuind influența din punctul de vedere al comunicării literare și teoria receptării, el afirma că studiile comparative tradiționale au ignorat semnificația acțiunii de *a alege* a receptorului (acțiune care ar fi trebuit să fie văzută ca ea însăși creativă) și importanța transformărilor suferite de elementele receptate, transformări determinate de nevoia de a respecta obiceiurile și nevoile procesului literar originar al receptorului. Din acest motiv, el a preferat să explice relația dintre două opere literare ca o formă de receptare interliterară creativă[36]. Pentru un teoretician dintr-o națiune central europeană – considerată a fi „între periferii" – și pe care studiile comparative

au considerat-o frecvent a fi o copiatoare întârziată, această schimbare de perspectivă a fost de înțeles. Asemenea lui Ulrich Weisstein in *Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft* [*Introducere în literatura comparată*][37], Đurišin a înlocuit conceptul vag de influență cu o articulare precisă a receptării creative. Influența este înlocuită cu amintire, impuls, derivare, corespondență literară și alte tehnici. Dar problema cu această expansiune – sau deconstrucție – a influenței este că ea combină eclectic două nivele, cel discursiv și cel textual. În contrast cu imitarea, stilizarea sau citarea, influența nu este o categorie care să descrie structuri textuale sau structuri ale transformărilor intertextuale, deși își lasă amprenta asupra ambelor nivele; influența este, mai degrabă, o forță psihosocială și culturală ipotetică care, în cadrul discursului istoric de includere și producere de texte, motivează analogiile și transformările intertextuale care pot fi analizate în comparațiile ulterioare ale textelor literare. În continuare, Zoran Konstantinović a fost unul dintre cei mai importanți teoreticieni din Europa Centrală, care, în interpretarea lui asupra criticii comparatiste, a urmat modelul lui Bakhtin de a baza influența pe comunicare[38]. Konstantinović a adăugat la modelul lui Đurišin dialogismul lui Bahtin, „calitatea [hermeneutică] de a fi altcumva" și intertextualitatea. O literatură națională comunică de-a lungul istoriei ei cu sistemele altor literaturi; le înțelege „calitatea de a fi altcumva" sau alteritatea printr-o varietate de contacte „interliterare", cum ar fi traduceri, recenzii, interpretări, autori imigranți sau bilingvi și influențe reciproce. Alteritatea ca mod de a înțelege și de a folosi elemente străine într-un nou orizont cultural a ajutat la trecerea criticii comparatiste în teoria globală a dialogismului și a schimbului intercultural[39]. Înțelegerea lui Konstantinović a subiectului criticii comparative ca fiind intertextualitate se potrivește cu perspectiva lui Yves Chevrel din studiul său din 1991, *La littérature comparée* [Literatura comparată] – Chevrel a fost unul dintre reformatorii școlii comparate franceze care a propus ideea potrivit căreia conceptul de intertext este mult mai potrivit pentru o teorie comparativă specifică textului literar[40].

În studiul său, *Komparatistik* (1992), Peter Zima reunește de asemenea conceptele de intertextualitate, influență și schimb intercultural, evidențiind interacțiunea forțelor sociale. Ca și la Bahtin, operele literare apar ca răspuns la alte texte și discursuri, dar le și reprocesează prin comentarea, dezvoltarea, transformarea în pastișă, parodierea acestora etc. Zima crede că influența ar trebui înțeleasă ca „procesarea creativă a discursurilor altora" sau un „proces intertextual prin care subiectul de scris capătă alte forme discursive"[41]. Din punctul meu de vedere, Zima a clarificat cu succes relația dintre influență și intertextualitate, folosindu-se de concepte din Bahtin, teorie textuală, sociolingvistică și estetica

receptării, fără a confunda domeniul psihologic cu cel discursiv și textual. Konstantinović și Zima își îndrumă cercetarea inspirată din Bahtin și intertextualitate pe drumul întrebărilor de nuanță interculturală: în contrast cu naționalismul rezidual al criticii comparatiste tradiționale, abordarea interculturală este, în prezent, interesată de spațiile hibride, transnaționale, multilingvistice și transculturale, adică de acele teritorii în care identitățile regionale vitale se încrucișează, ridicând problema culturii așa-zis „naționale" ca unic protagonist în discursurile istorice. Exemple definitorii ale acestui fenomen sunt operele scriitorului sloven Florijan Lipuš, scriitorului austriac Peter Handke, și ale scriitorilor italieni Pier P. Pasolini și Fulvio Tomizza, toți fiind originari din regiunea alpină și adriatică de nord (i.e. Carintia, Triest, Friuli sau Istria). În textele lor – care sunt deseori caracterizate de un sincretism multilingvistic și de folosire a dialectelor –, se pot observa o experiență istorică și un spațiu geografic comun, modele culturale și coduri etnografice asemănătoare, dar prezentate din perspective diferite, perspective condiționate etnic de pozițiile sociale și politice ale scriitorilor[42]. Concepțiile sistemice, transnaționale și non-ierarhice despre contactele sau influențele interliterare stau la baza celor mai importante principii propuse Steven Tötösy de Zepetnek pentru reînnoirea contextuală (sistemică și empirică) și interdisciplinară a literaturii comparate și fuziunea cu studiile culturale, fuziune care ar rezulta în apariția „studiilor culturale comparate". De aici, el ne reamintește că „a compara nu implică – și nu ar trebui să implice – o ierarhie" și că comparatismul trebuie să „se miște și deschidă un dialog între culturi, limbi, literaturi și discipline", axându-se pe toate, în special pe formele marginalizate, periferice, minoritare de alteritate; autoreferențialitatea și excluderile naționale, caracteristice istoriilor literare naționale tradiționale și comparatiste, ar trebui să fie înlocuite cu „studiile culturale comparate ca un cadru global, inclusiv și multidisciplinar al științelor umane internaționale și supranaționale" („From Comparative Literature Today toward Comparative Cultural Studies")[43]. Aceasta este o perspectivă atrăgătoare, dar, în încercarea de a realiza acest obiectiv cosmopolit al teoriei literar-culturale, trebuie să ținem cont că dialogul intercultural, așa cum se desfășoară în sistemele economice și politice ale lumii, implică conflicte ireductibile, probleme, neînțelegeri, însușiri pe nedrept și asimetrii de putere și capital cultural[44]. Și Tötösy de Zepetnek este conștient de aceste inegalități, în special atunci când discută despre interacțiunile dintre centru, semi-periferie și periferie și sistemele literare mediane (*Comparative Literature* 121-72)[45]; aș adăuga că acestea sunt, de asemenea, câmpul de bătaie al diverselor forțe și al vectorilor de influență.

În era globalizării, în care cadrele istoriilor literare naționale sunt puse la încercare, Hokenson concepe teoria comparatistă ca pe o cercetare în „intertextualitatea transculturală" și „poetica interculturală", în care dialogismul lui Bahtin este adus în discuție în încercarea de a remodela influența[46]. De asemenea, Graham Allen oferă exemple convingătoare pentru modul în care studiile feministe și postcoloniale se reîntorc în teoriile lui Bahtin pentru a putea demasca forțele discursive care marginalizează sau exclud o persoană, un grup, o rasă, o clasă socială sau un gen[47]. Conceptele caracteristice operei lui Bakhtin, precum dialogismul, discursul dublu-narat, polifonia, hibridizarea, carnavalizarea[48] surprind contradicțiile, ambivalența, și natura bivalentă a influenței. Așa cum observă Allen, Elaine Showalter, Homi Bhabha sau Henry Louis Gates Jr. arată, fiecare în felul său, cum acțiunea de a influența poate fi înțeleasă prin Bahtin: subiectul feminin sau colonial, într-o primă parte, acceptă discursurile dominante și sunt de altfel constituite din puterea sa discriminatorie, dar, pe altă parte, la alt nivel, ele reinterpretează semnificațiile și formele cele mai influente printr-o strategie care pare să copieze discursul dominant, făcându-l să capete o funcție disidentă. Subiectul se arată a fi fracturat, un palimpsest, tocmai datorită influenței și rezistenței la aceasta. Identitatea se formează într-un spațiu mijlocitor, neatârnat, alcătuit din diferite limbi, culturi și tradiții. Același lucru se poate spune și despre identitățile „colective", așa cum a arătat Jola Škulj în studiul său, „Comparative Literature and Cultural Identity" [Literatura comparată și identitate culturală]. Bazându-se pe interpretarea poststructuralistă a dialogismului bahtian prin interfața heideggeriană, ea leagă în mod explicit formarea identității fiecărei „culturi naționale" și literaturi de intertextualitatea transculturală: „Identitatea noastră culturală este intertextul nostru... Formându-se și existând prin interacțiunile transculturale, identitatea culturală își va arăta inevitabil caracterul intertextual"[49]. Deși Škulj, ca și alți comparatiști, continuă să echivaleze identitatea culturală cu categoriile de „cultură națională" sau „literatură națională", ea reușește să deconstruiască caracterul autoreferențial și permanent al acestora; ea accentuează rolul esențial al diferenței, contradicției și alterității în construirea oricărei identități. Ca urmare și în paralel cu noțiunea lui Kristeva de „subiect în formare", identitatea culturală este un proces continuu de autodefinire și reinterpretare istorică; pe de o parte, se reexprimă prin influențe și relații mereu schimbătoare (și intertextuale) cu spații culturale distante, adiacente sau interferente; pe de altă parte, se dezvoltă cu ajutorul remodelării autoreferențiale a propriei memorii. Observații similare au fost făcute din alte perspective metodologice, de exemplu în teoria polisistemului a lui Even-Zohar, care vede interferențele și

transferurile dintre sistemele literare și repertoriile lor ca pe un mecanism cultural crucial care, în primul rând, constituie literaturile emergente și, în al doilea rând, asigură eterogenitate și diferențiere internă a sistemelor literare deja instituite, caracteristici fără de care acestea ar înceta să se mai dezvolte. Asemănătoare cu această noțiune intersistemică este înțelegerea procesului interliterar a lui Ďurišin; Marián Gálik, în prezentarea conceptelor lui Ďurišin, accentuează faptul că „impactul interliterar și reacția față de acesta este, ca regulă generală, o cerință pentru fiecare produs literar din orice literatură"; influențele ca forme de contacte genetice între literaturi reprezintă „o *condiție sine qua non* a dezvoltării acestora", dar și a includerii lor într-un sistem complex de regiuni sau zone culturale – „comunități interliterare" latino-americane, slavice, balcanice sau elvețiene – care alcătuiesc „dezvoltarea transetnică, transnațională și... geoliterară" a literaturii mondiale.

Teoriile despre intertextualitate au schimbat modul de înțelegere a influenței; au arătat că presupusele surse primare sunt ele însele transformări intertextuale care depind de o enciclopedie culturală; au oferit o nouă terminologie a formelor și funcțiilor receptării creative a literaturii străine, respectând în același timp spațiile, tradițiile și sistemele literare lingvistice și culturale specifice; au deconstruit postulatele influenței, cum ar fi conceptul de autor, logica cauzei și a efectului, granițele dintre texte și au arătat puterea socio-politică a influenței – a ierarhiei, colonialismului și hegemoniei –, dar și rolul atât negativ, cât și pozitiv, pe care l-a avut în formarea identității. Din aceste motive, intertextualitea a provocat apariția modelelor policentrice și pluraliste de influență ca forțe discursive, dar alte relații interliterare. A adus în centrul atenției contactele interactive, dialogice și binare dintre un text literar și un context literar sau neliterar a cărui încadrare națională nu continuă să mai fie evidentă.

Traducere din limba engleză de ***Crina Neacșu****.*
Redactare și revizuire a traducerii de ***Ștefan Baghiu****.*

NOTE:

1. vezi Manfred Pfister, „Konzepte der Intertextualität", în *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, ed. U. Broich and M. Pfister. (Tübingen: Niemeyer, 1985), 1-30; Henryk Markiewicz, „Odmiany intertekstualności" *Ruch literacki* 29, nr. 4-5 (1988), 247-263; Judith Still and Michael Worton, "Introduction," *Intertextuality: Theories and Practices*, ed. J. Still and M. Worton, (Manchester: Manchester UP, 1990), 1-44.
2. vezi Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, (New York: Oxford UP, 1973), 26; Ronald Primeau, „Introduction", *Influx: Essays on Literary Influence*, ed. R. Primeau, (Port Washington: Kennikat P, 1977), 4-5; Jay Clayton, Eric Rothstein, „Figures in the Corpus: Theories of Influence and Intertextuality", în *Influence and Intertextuality in Literary History*, ed. J. Clayton, E. Rothstein, (Madison: U of Wisconsin P, 1991), 4-5
3. Thaïs Morgan, „The Space of Intertextuality", *Intertextuality and Contemporary American Fiction, ed.* Patrick O'Donnell, Robert Con Davis (Baltimore: Johns Hopkins UP, 1989), 240.
4. Jan Walsh Hokenson, „The Culture of the Context: Comparative Literature Past and Future", în *Comparative Literature and Comparative Cultural Studies*, ed. Steven Tötösy de Zepetnek (West Lafayette: Purdue UP, 2003), 66.
5. Göran Hermerén, *Influence in Art and Literature* (Princeton: Princeton UP, 1975), 92-99.
6. Mary Orr, *Intertextuality: Debates and Contexts* (Cambridge, UK: Polity Press, 2003), 62.
7. Hokenson, 67.
8. Tilottama Rajan, „Intertextuality and the Subject of Reading/Writing", în *Influence and Intertextuality in Literary History*, ed. J. Clayton and E. Rothstein, (Madison: U of Wisconsin P, 1991), 61.
9. Jay Clayton, Eric Rothstein, „Figures in the Corpus: Theories of Influence and Intertextuality", *Influence and Intertextuality in Literary History*, ed. J. Clayton și E. Rothstein, (Madison: U of Wisconsin Press, 1991), 3-4.
10. Susan Stanford Friedman, „Weavings: Intertextuality and the (Re)Birth of the Author", *Influence and*

Intertextuality in Literary History, ed. J. Clayton și E. Rothstein, (Madison: U of Wisconsin Press, 1991), 151-152.

11. Orr, 83.
12. Roland Barthes, „Theory of the Text," trad. Ian McCleod, *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader*, ed. R. Young. (London: Routledge and Kegan Paul, 1981), 32-45.
13. Ibid., 39.
14. vezi Morgan și Frow, „Intextextuality and Ontology"; Clayton și Rothstein; Rajan; Stanford Friedman; Juvan, „Vpliv in medbesedilnost".

15. Laurent Jenny, "The Strategy of Form," *French Literary Theory Today: A Reader*, ed. Tzvetan Todorov, (Cambridge: Cambridge UP, 1982), 38.
16. Julia Kristeva, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, ed. Léon S. Roudiez, trad. Thomas Gora și Alice Jardine, (Oxford: Blackwell, 1981), 65.
17. Manfred Schmeling, „Textuelle Fremdbestimmung und literarischer Vergleich", *Neohelicon* 12, nr. 1 (1985): 231-39.
18. Friedman., 155.
19. vezi, de asemenea, Marko Juvan, „Ideologije primerjalne književnosti: Metropole in periferije", *Primerjalna književnost* 20 (2008).
20. Hokenson, 66.
21. Anton Ocvirk, *Teorija primerjalne literarne zgodovine*, (Ljubljana: Znanstveno društvo, 1936), 54-55, 113.
22. vezi în continuare Casanova și Moretti, „Conjunctures on World Literature" și „More Conjunctures".
23. Orr, 60-66.
24. Ibid., 84-85.
25. Ibid., 86-89.
26. Ibid., 90.
27. Janko Kos, „Teorija in praksa slovenske primerjalne književnosti", *Primerjalna književnost* 1, nr. 1-2 (1978): 30-44.
28. Simon Jenko, „Faces," trad. Nada Grošelj, *Fragments from Slovene Literature: An Anthology of Slovene Literature*, ed. V. Matajc, (Ljubljana: Slovene Writers' Association, 2005), 44.
29. Marko Juvan, „The Palimpsest of Ruins: Cultural Memory, European Literary Intertext, and Post-Romanticism in Simon Jenko's «Picture VII»," în *I dialetti della tribù / The Dialects of the Tribe / Le mots de la tribu*, ed. Mario Domenichelli (Firenze: UP of Firenze, 2009), 29.
30. John Boening, „Some Recent Theories of Reception and Influence: Their Implications for the Study of International Literary Relations", *Actes du Huitième Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, ed. Béla Köpeczi (Stuttgart: Bieber, 1980), 546-547.
31. Michael Baxandall, *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*, (New Haven: Yale UP, 1987), 83.
32. Marko Juvan, „Vpliv in medbesedilnost: Detronizacija ali retorizacija vpliva?", *Primerjalna književnost* 14, nr. 2 (1991): 23-40
33. Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (New York: Oxford UP, 1973), 31.
34. Ibid., 94.
35. Ibid., 3
36. Dionýz Ďurišin, *Theory of Literary Comparatistics*, trans. Jessie Kocmanová (Bratislava: Slovak Academy of Sciences, 1984), 159-160.
37. Ulrich Weisstein, *Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft* (Stuttgart: Kohlhammer, 1968), 91-94.
38. Zoran Konstantinović, „Verwandlung im Wandel: Komparatistische

Betrachtungen zur Kategorie der Dialogizität und Alterität", în *Dialogizität*, ed. Renate Lachmann (München: Fink, 1982), 168-184.

39. Zoran Konstantinović, „Komparatistik als Methode", *Slavistična revija* 45, nr. 1-2 (1997): 313-22.
40. Ibid., 100.
41. Peter V. Zima, *Komparatistik. Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft* (Tübingen: UTB, 1992), 91, 131.
42. vezi Johann Strutz and Peter V. Zima (eds). *Komparatistik als Dialog. Literatur und interkulturelle Beziehungen and der Alpen-Adria-Region und and der Schweiz* (Bern: Peter Lang, 1991).
43. SSteven Tötösy de Zepetnek, „From Comparative Literature Today toward Comparative Cultural Studies", *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 1, nr. 3 (1999): 259-261.
44. vezi, de exemplu, Pascale Casanova, *The World Republic of Letters*, trad. M.B. Debevoise (Cambridge: Harvard UP, 2007) și Franco Moretti, „Conjectures on World Literature", *New Left Review* 1 (2000): 54-68.
45. Steven Tötösy de Zepetnek, *Comparative Literature: Theory, Method, Application* (Amsterdam: Rodopi, 1998), 121-172.
46. Ibid., 71.
47. Graham Allen, *Intertextuality* (London: Routledge, 2000), 159-173.
48. vezi Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, trad., ed. Caryl Emerson (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1981).
49. Jola Škulj, „Comparative Literature and Cultural Identity", *Comparative Literature and Comparative Cultural Studies*, ed. Steven Tötösy de Zepetnek, (West Lafayette: Purdue UP, 2003), 149.