

Universitatea Babeș-Bolyai

Facultatea de Litere

# **De la discursul românesc la discursul filmic**

**– *Ghepardul* de Giuseppe Tomasi di Lampedusa –**

(abordare lingvistico-semiotică)

Teză de doctorat

Coordonator științific:

prof. univ. dr. **Corin Braga**

Doctorand:

**Anamaria Colceriu (căs. Milonean)**

**Cluj-Napoca**

**2012**

## CUPRINS

### ARGUMENT / 6

#### **1. Pentru o fundamentare semiotico-textuală a cercetării / 10**

##### 1.1. Coordonate semiotice / 10

##### 1.1.1. Statutul semioticii în paradigma culturală contemporană / 10

##### 1.1.2. Semn și semioză / 13

##### 1.1.3. Succintă tipologie a semnelor / 14

##### 1.1.4. Limbajul verbal – protagonist pe scena semioticii / 17

##### 1.2. Lingvistica textuală, semiotica și pragmatica: lingvistica sensului textual / 18

##### 1.2.1. Text, context, intertextualitate / 18

##### 1.2.2. Textul ca tot unitar de sens / 20

##### 1.2.3. Ecranizarea ca traducere intersemiotică / 23

#### **2. Elemente de limbaj cinematografic / 28**

##### 2.1. Text și limbaj filmic / 28

##### 2.1.1. Limbajul cinematografic / 29

##### 2.1.2. Limbajul cinematografic și limbajul verbal / 30

##### 2.1.3. O limbă cinema? / 32

##### 2.1.4. Pentru o semiotică a textului filmic / 35

##### 2.2. Structuri semnificante specifice limbajului cinematografic / 38

##### 2.2.1. Plan, cadru, cameră de filmare, unghiulație / 40

##### 2.2.2. Racorduri / 45

##### 2.2.3. Montaj / 46

##### 2.2.4. Ritm / 48

##### 2.2.5. Structuri sonore / 50

##### 2.2.5.1. Vocile filmului / 54

##### 2.2.5.2. Ambianțele sonore / 55

##### 2.2.5.3. Muzica / 56

##### 2.2.6. Lumină și culoare / 58

#### **3. Textul verbal și textul filmic ca spații pluricodice / 61**

##### 3.1. Semnificații muzicale / 62

##### 3.2. Cuvânt și gestualitate / 64

##### 3.2.1. Tipologie gestuală / 65

##### 3.2.2. Limbaj gestual și limbaj verbal / 66

##### 3.2.3. Limbajul mimico-gestual al personajului principal, Fabrizio de Salina / 67

- 3.3. Limbaj gestual și proxemică / 75
- 3.4. Gestualitate și proxemică în *Ghepardul* / 76
- 3.5. Valori semnifice ale spațiului / 81
- 3.6. Simbolismul palatelor și al grădinilor / 83
- 3.7. Sinergii textuale / 86
- 4. Text verbal și text filmic: aspecte ale actului referențial / 88**
- 4.1. Imaginea filmică / 89
- 4.2. Imaginea cinematografică și limbajul verbal / 90
  - 4.2.1. Mesajul iconic necodat / 91
  - 4.2.2. Mesajul iconic codat / 92
  - 4.2.3. Imaginea și mesajul verbal / 93
- 4.3. Specificul actului referențial în imaginea filmică / 94
- 4.4. Valori indiciale ale imaginii / 96
- 4.5. Iluzia de realitate / 97
  - 4.5.1. Imaginea-în-mișcare / 97
  - 4.5.2. Imaginea-simulacru / 99
  - 4.5.3. Imaginea-ficțiune / 100
- 4.6. Narativitate și iluzia realității / 101
- 5. *Ghepardul*: narațiune verbală versus narațiune filmică / 104**
- 5.1. Aspecte ale narativității / 105
- 5.2. Configurația/rețeaua temporal-evenimentială / 109
  - 5.2.1. Sintagmatica evenimentelor narrative în *Ghepardul* / 109
    - 5.2.1.1. Trama romanului / 110
    - 5.2.1.2. Sintagmatica evenimentelor narrative în film / 111
  - 5.2.2. „Perechea cardinală” de funcții în *Ghepardul* / 116
- 5.3. Configurația actanțială / 122
- 5.4. Coordonate spațio-temporale / 129
  - 5.4.1. Cronotopul în textul românesc / 130
    - 5.4.1.1. Descrierea reprezentativă / 131
    - 5.4.1.2. Descrierea metonimică / 141
    - 5.4.1.3. Descrierea metaforică / 148
    - 5.4.1.4. „Metafora” filmică / 152
  - 5.4.2. Spațiul filmic / 154
  - 5.4.3. „Conglomeratul” spațiu-timp / 157
  - 5.4.4. Temporalitatea românească și temporalitatea filmică / 159

|   |            |
|---|------------|
| 5.4.5. De la roman la film: spațializarea unor enunțuri temporale /           | 164        |
| 5.4.5.1. Structura temporală a enunțurilor de debut în roman /                | 164        |
| 5.4.5.2. Structura spațială a scenei inițiale a filmului /                    | 165        |
| <b>6. Configurația enunțiativă în <i>Ghepardul</i> /</b>                      | <b>170</b> |
| 6.1. Conceptul de <i>enunțare</i> în cadrul lingvisticii textului verbal /    | 170        |
| 6.1.1. Instanța narativă (abordare structuralistă) /                          | 172        |
| 6.1.1.1. Instanța narativă la Genette /                                       | 173        |
| 6.1.1.2. Lintvelt și problematica perspectivei /                              | 174        |
| 6.1.2. Enunțarea în cadrul pragmaticii textului /                             | 176        |
| 6.1.2.1. Conceptul de <i>enunțare</i> la Ducrot /                             | 177        |
| 6.1.2.2. Conceptul de <i>enunțare</i> în cadrul <i>ScaPoLine</i> /            | 177        |
| 6.1.2.3. Enunțiatori <i>versus</i> puncte de vedere /                         | 180        |
| 6.1.2.4. Tipuri discursive /  | 180        |
| 6.1.2.5. Discursul indirect liber ca spațiu polifonic /                       | 182        |
| 6.2. Instanța narativă în romanul <i>Ghepardul</i> /                          | 184        |
| 6.2.1. Discursul naratorului /  | 184        |
| 6.2.2. Discursul personajului principal, Fabrizio de Salina /                 | 186        |
| 6.2.3. Forme de alternare a discursurilor /                                   | 188        |
| 6.2.4. Pasaje polifonice în arii tematice predilecte /                        | 191        |
| 6.3. Instanța narativă în film /  | 197        |
| 6.3.1. Conceptul de <i>enunțare</i> în cinematografie /                       | 198        |
| 6.3.2. Vocile filmului <i>Ghepardul</i> /                                     | 201        |
| 6.3.3. Focalizarea în textul filmic /   | 203        |
| 6.3.4. „Privirea” spectatorului /   | 209        |
| 6.3.5. <i>Ghepardul</i> : enunțare romanescă <i>versus</i> enunțare filmică / | 212        |
| ÎN LOC DE CONCLUZII: INFERENȚE TEXTUALE /                                     | 215        |
| Texte /   | 222        |
| Material video /  | 222        |
| Repere bibliografice /  | 222        |
| Sitografie /  | 229        |

## REZUMAT

**Cuvinte-cheie:** discurs românesc, discurs filmic, ecranizare, limbaj cinematografic, limbaj verbal, textualitate, lingvistica textului, „negocierea” sensului, intertextualitate, traducere intersemiotică, referențialitate, configurații/rețele textuale, cronotopie, structură actanțială, structură evenimentială, enunțare, focalizare, discurs indirect liber, caracter textual reticular/pluricodic/inferențial/sinergetic.

Reacțiile critice pe care le declanșează ecranizarea unui roman, concretizate, în cele mai fericite situații, în analize critice pertinente, cu tendințe de valorizare și de axiologizare, pot fi așezate, în general, în două categorii: fie se afirmă că filmul, ca produs „derivat”, este inferior cărții pe care o transpune, fie că noua formă de reprezentare se constituie într-un produs artistic original, care modifică sensul textului de pornire într-o proporție care merge, pe o scară a fidelității, de la o răstălmăcire profundă, la diferite forme de nuanțare a conținutului.

Propunând o analiză lingvistico-semiotică a romanului lui Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Ghepardul*, și a filmului omonim, în regia lui Luchino Visconti, din 1963, demersul tezei noastre de doctorat are ca miză definirea relațiilor, în cadrul ecranizării, dintre textul verbal și textul filmic, și, implicit, dintre două sisteme semiotice diferite ca structură și mod de funcționare.

Lucrarea pune în evidență caracteristicile comune și diferențele dintre cele două texte la nivel interpretativ global, plecând de la două axe principale de investigare: a) natura semnelor și specificul semiozei, respectiv b) redesenarea unor configurații narative (actanțiale, evenimentiale, spațio-temporale, enunțative) în cadrul procesului de transpunere intersemiotică.

În **primul capitol**, dedicat fundamentării semiotico-lingvistice a cercetării, este conturat, sumar, statutul semioticii în paradigma culturală actuală, sunt definite noțiunile semiotice generale și este ilustrat rolul limbajului verbal în cadrul semioticii. De asemenea, este subliniată necesitatea de a înscrie demersul în domeniul semioticii textuale, al lingvisticii sensului, întrucât, în opinia noastră, ecranizarea unui roman este o formă de traducere intersemiotică, care are la bază un proces de „negociere” a sensului. Am ales această perspectivă întrucât, cu toate că vorbim de o transpunere *intersemiotică/intersistemică*, ecranizarea nu vizează de fapt sisteme lingvistice, ci texte, iar raportul care se stabilește între textul-sursă (romanul) și textul-țintă

(ecranizarea) poate fi așezat în sfera relațiilor intertextuale, privite ca o formă de „reverberație” a unui text într-un alt text.

Cercetarea noastră este preocupată, așadar, de modul în care se conturează sensul textului românesc, pe de o parte, și sensul textului filmic, pe de alta, respectiv de procesele semiotice specifice actului de transpunere intersemiotică prin ecranizare. Privilegiind latura dinamică a constituirii sensului textual, analiza are ca punct de pornire modelul teoretic adoptat de Carmen Vlad în lucrarea *Textul aisberg*, unde sensul se definește prin evidențierea caracterului său *reticular, inferențial, pluricodic și sinergetic*.

Miza demersului nostru constă în *surprinderea și în compararea dinamicii sensului textului românesc și a textului filmic Ghepardul*, prin descrierea rețelelor/configurațiilor evenimentială, actanțială, spațio-temporală și enunțiativă. Dincolo de anumite principii structurale și de coerență argumentativă, alegerea s-a făcut în funcție de gradul de relevanță a transformărilor la care rețelele amintite sunt supuse în cadrul transpunerii intersemiotice, ca efect al unei recalibrări a mesajului datorate schimbării structurilor semnificante. Aceste modificări sunt impuse de regulile noului sistem de conexiuni locale și globale care țin de specificitatea fenomenelor de coeziune-progresie/coerență-pertinență ale text-discursului filmic.

Transpunerea intersemiotică nu presupune, așadar, un transfer punctual de elemente, de structuri, de funcții, ci o „cartare” a unor conținuturi care se vor întrupa în forme și structuri semnificante noi, specifice noului limbaj (cinematograful), ținând seama de configurația de ansamblu a sensului textual. Ecranizarea implică, prin urmare, un proces de „negociere” a sensului, specific oricărei forme de „traducere”.

Nefiind niciodată pe deplin fidelă textului de pornire, traducerea implică întotdeauna o raportare (la textul tradus) în termeni de *similar/diferențial*, căreia fiecare traducere-ocurență trebuie să îi găsească valorile adecvate. Adaptatorul (în cazul de față, regizorul, scenaristul, producătorii filmului) devine „figura critică” care, ținând cont de valorile textului-sursă (opera literară), de contextul producerii și de valorile vizate de textul-țintă (filmul), „negociază” sensul textual. Regizorul este figura care „alege”, „culege” din textul-sursă elementele ce pot fi transmutate în textul-țintă, plecând de la echivalențele suprastructurale dintre sisteme, echivalențe ce stau la baza traductibilității înseși.

În calitatea sa de obiect cu o derulare lingvistică și nonlingvistică, pusă pe seama interrelaționării diferitelor configurații semnificante, filmul se prezintă ca text, ca structură

discursivă care, depășind stadiul de simplu mijloc de reproducere, a fost nevoit să-și construiască procedee de semnificare specifice, datorită, în principal, exigenței de a povesti, de a nara. **Capitolul 2** al lucrării schițează, în prima parte, opiniile câtorva teoreticieni referitoare la conceptele de *limbaj* și de *limbă* în cinematografie, conturează raportul dintre limbajul cinematografic și limbajul verbal și subliniază statutul textual al obiectului filmic. În partea a doua, trece în revistă și definește principalele structuri semnificante ale limbajului cinematografic.

În ceea ce privește raportul dintre limbajul cinematografic și limbajul verbal, considerăm important de subliniat faptul că trimiterea la „limbajul natural” nu ar trebui să vizeze atât structurile limbajului verbal în general și nici pe cele ale limbii, ci mai degrabă prevalarea de unele metode și procedee specifice analizei planului textual-discursiv, adică abordarea obiectului filmic din perspectiva unei lingvistici textuale a sensului. Subscriem exigenței, vehiculate de studiile teoretice recente (Basso, 2003; Bertetto, 2010 etc.), de a depăși abordările clasice, prevalent critice, ale cinematografeiei, prin înscrierea într-o perspectivă semiotică de analiză textuală a filmului, care să insiste asupra aspectelor legate de *efectele de sens* ivite din configurațiile plastico-figurative și din structurile enunțiative ale textului.

Plecând de la echivalențele suprastructurale ce țin de domeniul unei gramatici narative de profunzime, nediscursivizate, transpunerea intersemiotică a romanului în film presupune, în opinia noastră, alegerea unor trasee de semnificață care, în încercarea de a oferi o mare parte a sensului textului-sursă, trebuie să adapteze sau chiar să inventeze structuri semnificante proprii noului limbaj, printr-o raportare permanentă la o coerență textuală de ansamblu, ca reflectare a unei noi viziuni despre lume.

În partea a doua a celui de-al doilea capitol, lucrarea inventariază elementele și tehnicile specifice limbajului cinematografic, subliniind raportul dintre caracteristicile lor structurale și valorile de sens pe care le poartă, și insistând asupra unor noțiuni și aspecte precum *plan*, *mișcare a camerei*, *unghi de filmare*, *forme de montaj*, *racorduri* etc., concepte care își găsesc utilitatea în analiza unor secvențe ale textului filmic *Ghepardul*.

Textul filmic, structurat pe un cod vizual (care conține mesaje aparținând mai multor sisteme semiotice: culori, luminozitate, gestualitate, mimică, proxemică, vestimentație etc.) și pe trei coduri sonore (vorbirea, muzica, efectele sonore), este un text pluricodic care se impune prin simultaneitatea percepției diferitelor tipuri de limbaje. Spre deosebire de textul românesc (cuvânt

prin excelență), în care diferitele elemente ale unor sisteme semiotice nonverbale pot pătrunde doar sub o formă verbalizată, textul filmic se bucură de privilegiul de a transmite mesaje prin suprapunerea unor structuri semnificante eterogene, care se oferă percepției spectatorului simultan, contribuind considerabil la crearea iluziei de realitate și conferind imaginii volum, tridimensionalitate.

**Capitolul trei** al lucrării arată în ce constă caracterul pluricodic (volumic) al textului verbal, ce formă dobândește conlucrarea unor elemente provenite din diferite sisteme semiotice (muzică, gestualitate, proxemică, arte vizuale) în cadrul romanului lui Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Ghepardul*, făcând trimiteri punctuale la felul în care unele dintre aceste forme semnificante „se materializează” în cadrul ecranizării.

Hermeneutica textului verbal, concentrată asupra aspectului lingvistic, nu poate contura sensul operei decât în colaborare cu alte discipline, pe fundalul comun al semioticii, întrucât interpretarea presupune efectuarea unor inferențe care sunt pendulări continue de la cuvânt la imagine, de la text la gestualitate, de la literă la pictură etc.

Discursul romanesc este cuvânt prin excelență, însă, în text pătrund, prin intermediul cuvântului, elemente aparținând unor sisteme semiotice nonverbale, cu o contribuție remarcabilă (indispensabilă) la conturarea sensului global. Capitolul al treilea arată cum funcționează, în cadrul romanului lampedusian, sincretismul unor semne care, prin intermediul limbajului verbal, trimit la coduri aparținând unor sisteme semiotice diferite (muzică, limbaj mimico-gestual, proxemică etc.) și în ce măsură facilitează prezența acestora păstrarea unor echivalențe de conținut, în cadrul transpunerii intersistemice prin ecranizare. Sunt subliniate, cu precădere, valențele de sens ale limbajului mimico-gestual al personajului principal, Prințul de Salina, și ale raporturilor proxemice dintre diferitele personaje, precum și unele valori semnifice ale spațiilor simbolice (grădinile, palatele, Sicilia).

Datorită imposibilității de a epuiza descriptiv totalitatea formelor și a funcțiilor sistemelor semiotice nonverbale care „transpar” în romanul *Ghepardul*, atenția se îndreaptă spre fenomenele care apar la zona de convergență a acestora (în spațiul de *suturare*), încercând totodată să definim modalitățile de transpunere verbală a diferitelor mesaje nonverbale, care „acționează” sincretic, sinergetic, sinestezic. Toate aceste fenomene pot fi surprinse doar în interiorul unor procese inferențiale, în cadrul unei abordări pragmatice a text-discursului romanesc.



Inerent oricărei structuri comunicative care dobândește statutul de *text*, adică de entitate semnificantă dotată cu un sens unitar, caracterul sinergetic dă seama de împreună-lucrarea diferitelor rețele și coduri în procesul semiotic de „țesere” a sensului. Textul filmic se constituie ca formă de expresie artistică complexă, în cadrul căreia co-funcționează diferite coduri iconico-plastice și sonore și se deosebește, și de această dată, de textul verbal prin capacitatea de a evidenția, de „a scoate la suprafață” caracterul său puternic sinergetic, sincretic, volumic, în virtutea căruia spectatorul, etern dominat de iluzia realității, tinde să confere conținutului perceput gradul de coerență al existenței reale.

**Capitolul patru** subliniază tocmai aspectele din care derivă capacitatea discursului cinematografic de a crea și de a menține iluzia de realitate, oprindu-se asupra naturii semnelor care stau la baza celor două tipuri de entități semnificante (romanul și filmul) și asupra specificității actului referențial. Toate acestea, în încercarea de a defini caracterul specific al actului comunicativ pe care îl presupune fiecare text în parte și de a evidenția sporul de semnificație ivit la confluența lor în cadrul procesului de transpunere intersemiotică.

După ce sunt enumerate principalele direcții de teoretizare a imaginii cinematografice, se evaluează potențialul imaginii ca sistem de semnificare în raport cu limbajul verbal, pentru a fi descris apoi procesul referențial prin raportarea la alte două sisteme semnificante, adiacente textului filmic – fotografia și pictura –. Analiza acestora evidențiază elemente și fenomene esențiale în interpretarea imaginii filmice și în ilustrarea specificității acestei entități textuale (filmul) în raport cu structurile de sens ale textului verbal.

Discuția referitoare la relația dintre imagine și limbajul verbal este nuanțată prin punerea în lumină a caracteristicilor celor două mesaje nonlingvistice coprezente într-o imagine (mesajul iconic necodat și mesajul iconic codat) și prin stabilirea raportului dintre nivelul denotativ și cel conotativ al imaginii. În cadrul analizei ulterioare a diferitelor secvențe ale textului filmic, ce țin seama de raportul dintre conținutul figural al imaginilor și informațiile decelabile din discursul verbal al personajelor, este adoptată perspectiva semiotică care, prin aplicarea teoriei peirceiene, recunoaște totodată prezența, în imaginea cinematografică, a tuturor celor trei tipuri de semne: iconic, indicial și simbolic.

Definită drept „imagine-simulacru”, „imagine-ficțiune”, imaginea cinematografică se impune, în primul rând, prin aspectele decelabile din caracterul său de „imagine-în-mișcare”, iar mișcarea implică o continuă transformare și, prin urmare, o înscriere în temporalitate. Pe

fundalul acesta al duratei și al transformării s-a produs, în mare măsură, întâlnirea filmului cu narațiunea, iar succesul mondial al cinematografeiei se explică prin abilitatea sa extraordinară de a ilustra configurații narative cu care spectatorul tinde să își identifice propriul parcurs existențial.

Având ca premisă identitatea structurilor narative „aurorale” în textul romanesc și în textul filmic, lucrarea descrie modalitatea de „întrupare” a unor forme și funcții narative la nivelul figurativ al operei literare, respectiv al operei filmice, urmărind transformările care au loc, în virtutea specificului celor două obiecte textuale, în spațiul „traducerii” intersemiotice.

**Capitolul cinci** al lucrării evidențiază felul în care se conturează rețelele/configurațiile evenimentială, actanțială și spațio-temporală în textul romanesc, pe de o parte, și în textul filmic, pe de alta, oprindu-se asupra transformărilor care au loc în cadrul procesului de ecranizare.

Întrucât studiul comparativ al discursului romanesc și al celui filmic are ca punct de pornire caracterul narativ al celor două modalități de reproducere semnificată a lumii, sunt inventariate, mai întâi, câteva dintre accepțiunile noțiunii de *narativitate*. Lucrarea nu își propune, totuși, o analiză pur structuralistă a celor două texte, scurta trecere în revistă a unor teorii și modele ale narațiunii plecând de la necesitatea de a sublinia importanța unor elemente și structuri narative („perechea cardinală” de funcții *lipsa-înălăturarea lipsei*, raportul actanțial protagonist – antagonist) în conturarea sensului textual global.

În cadrul procesului de transpunere semiotică, alegerile regizorale în materie de conținut narativ sunt dictate, în opinia noastră, de exigențele noii forme de punere în discurs. Text-discursul filmic trebuie să armonizeze aspecte ce țin de un substrat comun – *narațiunea ca mod discursiv* (situată pe un palier superior „întrupării” în diferite forme textuale) – cu aspecte legate de particularitățile discursivizării cinematografice și ale tipului de receptare, în încercarea de a oferi un produs (obiectul filmic) cu o coerență globală specifică (care îi conferă, de fapt, și statutul textual).

Analiza rețelei evenimentiale din *Ghepardul*, subliniază faptul că, în raport cu romanul, filmul a) optează pentru eliminarea scenelor cu relevanță scăzută pe planul dinamismului narativ (care constituie, în roman, simple fundale pentru desfășurarea „bătăliei” interioare a personajului principal, conținut redat prin fragmente de discurs indirect liber); b) modifică ordinea unor evenimente pe axa sintagmatică și modalitatea de inserție narativă a acestora; c) modifică determinările cauzale ale unor acțiuni; d) modifică cantitatea de informație a unor mini-episoade ale romanului.

Toate aceste transformări sunt cerute de imposibilitatea găsirii unei perechi echivalente în planul expresiei, care să vehiculeze aceeași complexitate a conținutului. Spre exemplu, dat fiind faptul că text-discursul filmic nu poate transpune (decât parțial, prin recurgerea la alte forme de discursivizare, cum ar fi discursul direct din cadrul unor dialoguri) multitudinea de fragmente în stil indirect liber, care redau gândurile personajului referitoare la transformările politice și sociale ale vremii (timpul istoric este reflectat în roman în primul rând ca dramă a unei conștiințe), se optează pentru o „exteriorizare” a fenomenului, filmul conferind un spațiu extins scenelor de luptă din timpul revoluției.

La nivelul rețelei spațio-temporale, specificul celor două texte, romanul și filmul, constă, rezumând, în următoarele: a) pentru conturarea cronotopului, romanul *Ghepardul* se prevalează de fragmente descriptive reprezentative, auctoriale sau actoriale; în majoritatea fragmentelor descriptive asistăm la trecerea de la o descriere auctorială la descrierea actorială, prin transfer de autoritate enunțiativă, marcată la nivel textual-discursiv de deschiderea spre discursul indirect liber al personajului principal; b) descrierea reprezentativă romanescă actualizează trei funcții textuale: funcția mimezică, funcția matezică, funcția semiozică; c) descrierea mimezică înglobează descrieri matezice (de obicei, de factură mitologică), care alunecă adesea spre o descriere expresivă de factură ironică; d) în descrierea reprezentativă sunt inserate descrieri de acțiuni cu funcție semiozică, de ancorare a fragmentului descriptiv în narațiune; e) la aceste funcții se adaugă o supra-funcție cu rol indicial care trimite la oblicitatea descrierii prin metonimie sau metaforă; f) textul romanesc ilustrează legătura osmotică dintre personaje și spațiul lor vital în cadrul unor fragmente extinse de descrieri reprezentative metonimice; g) în roman se actualizează câteva izotopii metaforice care urmează două modele configuraționale diferite: modelul sintactic (moartea monarhiei, disoluția lumii aristocratice) și modelul semantic (metafora morții personajului principal ca ascensiune în spațiul celest, ca drum spre stele); h) chiar dacă, la nivelul raporturilor temporale, filmul *Ghepardul* nu se bucură de suplețea caracteristică alternanței timpurilor verbale din textul scris, oferă totuși o temporalitate fluidă, manipulând prin mijloace expresive proprii (diferite tipuri de racord sau montajul rapid) trecerea, în cazul diverselor forme de anacronism, de la un plan temporal la altul; i) text-discursul filmic, fiind imagine prin excelență, are privilegiul de a domina spațiul, în virtutea unor calități specifice structurilor semnificante cinematografice: fluxul audio-vizual, jocul câmp – contracâmp, profunzimea planului, mișcările camerei de filmat etc.; j) pentru descrierea spațiului, filmul se

prevalează, cu precădere, de planuri obiective neutre, filmate, de obicei, în travling înainte sau travling lateral, recurgând în foarte puține situații la planuri subiective, care ar indica punctul de vedere al personajului – fenomen echivalent transferului de autoritate enunțiativă din roman –; de obicei, camera însoțește personajele care traversează diferite spații, interioare (sălile palatelor) sau exterioare (grădina palatului, Sicilia – în drumul spre Donnafugata, la vânatoare etc.), fără a se lăsa substituită de ochiul personajului; k) construit fiind din imagini-în-mișcare, text-discursul filmic descrie și povestește în același timp, „malaxează” dimensiunile spațială și temporală, oferindu-le într-un „conglomerat” indivizibil; l) filmul actualizează majoritatea funcțiilor descrierii din textul romanesc, dar, întrucât se bucură de privilegiul de a narra și de ilustra, în același timp, nu are nevoie de efectele unei funcții semiozice, de suturare a spațiilor de convergență dintre narațiune și descriere; m) având în vedere faptul că în film se conturează o formă de comunicare nemijlocită între personaj și spațiul în care își desfășoară acțiunea, imaginea filmică are un caracter metonimic cvasipermanent; n) dacă, în privința romanului, putem vorbi atât de metafore cât și de izotopii metaforice, în film se poate vorbi mai degrabă de un „efect metaforic”, născut dintr-o anumită structurare a elementelor conținutului, dublată adesea de fructificarea unor valențe tehnice ale aparatului cinematografice (mișcările camerei, în primul rând); filmul *Ghepardul* acordă o importanță sporită izotopiei metaforice a disoluției clasei aristocratice (conferind amploare secvenței narative a balului de la palatul Ponteleone în care se insistă asupra unor imagini – simbol al decrepitudinii, al alunecării spre moarte), care sugerează și moartea personajului principal.

Diferențele, la nivel de elemente componente și de relații, care apar în cadrul rețelelor evenimentială, actanțială și spațio-temporală ale celor două obiecte textuale – romanul și filmul *Ghepardul* – se datorează inclusiv strategiilor comunicative specifice discursului verbal, pe de o parte, și discursului filmic, pe de alta, precum și varietății atitudinilor diferitelor entități enunțatoare și a punctelor de vedere.

**Capitolul șase** al lucrării descrie felul în care se actualizează rețeaua enunțiativă în textul romanesc și care sunt transformările ce se impun, la nivelul acestei configurații, în cadrul transpunerii intersemiotice.

Pentru a contura instrumentarul terminologic utilizat în cadrul analizei textuale, sunt ilustrate succint accepțiunile conceptelor de *enunțare* și de *perspectivă narativă* în cadrul lingvisticii textului verbal (abordarea structuralistă este depășită, aici, prin adoptarea unei

abordări pragmatice a fenomenului enunțiativ, care permite o nuanțare a conceptelor și aplecarea asupra valorilor diferitelor forme discursive) și, respectiv, în cadrul lingvisticii cinematografice.

Plecând de la *structura polifonică* a enunțurilor (suport lingvistic pe care se va greșa descrierea semantică, adică *configurația polifonică*), analiza unor eșantioane textuale din romanul *Ghepardul* pune în evidență raportul dintre instanțele enunțitoare (cu precădere, vocea naratorială și vocea personajului principal), precum și raportul dintre instanța enunțitoare și entitățile responsabile de diferitele puncte de vedere care se actualizează în cadrul unor structuri discursive specifice. Se insistă asupra modului de inserție a discursului interior al personajului principal, Fabrizio de Salina (prin sublinierea mărcilor textuale ale transferului de autoritate perceptivă), și asupra rolului discursului indirect liber (având ca sursă enunțitoare personajul principal) în conturarea rețelei comunicative și a configurației polifonice, dar și în definirea sensului global al textului românesc – fenomene care sunt raportate ulterior la structura enunțiativă a filmului *Ghepardul*.

Datorită accepțiunilor diferite pe care le are *enunțarea* în cadrul text-discursului cinematografic, s-a impus mai întâi prezentarea câtorva clarificări de natură conceptuală, întrucât, spre deosebire de fenomenul de enunțare specific textului verbal, filmul cunoaște o multiplicare a formelor și a structurilor enunțiativă, a căror eterogenitate îngreunează însăși definirea conceptului.

Din perspectiva configurațiilor enunțiativă, așezarea în oglindă a romanului și a filmului *Ghepardul* subliniază încă o dată diferențele dintre două tipuri textual-discursive cu valențe expresive particulare, comparația punând în evidență marea diversitate a formelor și a structurilor enunțiativă și focalizatoare ale textului filmic, datorată caracterului său de entitate discursivă pluricodică.

În același timp, atât în cazul text-discursului românesc, cât și în cazul text-discursului filmic, există o strânsă legătură între rețeaua temporală și cea enunțiativă. Valorile temporale și progresia narativă (jocul temporal) sunt redată însă diferit, în funcție, din nou, de caracteristicile elementelor și structurilor semnificante specifice celor două tipuri de limbaj.

Variatatea structurilor semnificante specifice textului filmic permit multiplicarea, în raport cu romanul, a mecanismelor de enunțare și de focalizare narativă, care, alături de fenomenul de înșiruire a imaginilor-în-mișcare (fluxul audio-vizual), contribuie la eficientizarea efectelor dispozitivului cinematografic, prin capacitatea de a șterge pe cât posibil urmele

enunțării și de a spori iluzia de realitate: filmul este o poveste care pare a se spune singură, asemenea realității, imprevizibilă și surprinzătoare.

Analiza aplicată romanului lui Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Ghepardul*, și ecranizării omonime, în regia lui Luchino Visconti, desenează un posibil traseu hermeneutic, ai cărui piloni de sprijin sunt reprezentați de ilustrarea câtorva configurații/rețele textuale (cu impact sporit în conturarea sensului global).

Sublinierea naturii procesuale a constituirii sensului, prin aplecarea asupra caracterului său reticular, volumic, sincretic, și prin evidențierea structurilor textuale și a valențelor de sens ale configurațiilor/rețelelor temporal-evenimentială, cronotopică și enunțiativă, conduce la ilustrarea relației, în cadrul ecranizării, dintre două obiecte textuale (romanul și filmul), care își pun reciproc în lumină valoarea, pe fundalul unui dialog pe care l-am numit, deopotrivă, intersistemic, intersemiotic, intertextual.

Dincolo de această căutare a sensului textual (romanesc și filmic, deopotrivă), desfășurată în acord cu principiile vizate de o competență presupusă de textul însuși și manifestată prin acel sistem complex de strategii textuale sau instrucțiuni pentru producerea de semnificate, există și câteva aspecte de ordin inferențial care diferențiază receptarea celor două tipuri de texte. Asupra acestora ne-am oprit într-un *excursus*, așezat în loc de concluzii, care, plecând de la un studiu al cercetătoarei Nicole Everaert-Desmedt (1994) despre *asemănare* și *similitudine* în opera lui Magritte și de la conceptul de *punctum* ilustrat de Roland Barthes (2005), lansează o posibilă dezbatere despre caracterul specific al imaginii cinematografice „revelat” în cadrul receptării textului filmic.