

Tehnoredactare: Andreia E. Breaz

Ilustrația copertei aparține romanului *Ghepardul*, apărut la editura Feltrinelli, Milano, 1963.

Colecție: ACADEMICA

Coordonator colecție: Prof. Univ. Dr. Mircea Popa

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

MILONEAN, ANAMARIA

De la discursul romanesc la discursul filmic - Ghepardul de Giuseppe Tomasi di Lampedusa (abordare lingvistico-semiotică) / Anamaria Milonean;

pref.: Liana Pop. - București: Editura Universitară;

Cluj-Napoca: Ecou transilvan, 2019

Conține bibliografie

ISBN 978-606-28-1000-9

ISBN 978-606-730-601-9

I. Pop, Liana (pref.)

82.09

81

© Anamaria Milonean

Toate drepturile sunt rezervate.

Reproducerea integrală sau parțială a acestei ediții fără acordul scris al Editurii Universitare, al Editurii Ecou Transilvan și al autoarei este interzisă, considerată ediție pirat, și se pedepsește conform legii.

Editura UNIVERSITARĂ, București, 2019

telefon: 0213.153.247

www.editurauniversitara.ro

Editura ECOU TRANSILVAN, Cluj-Napoca, 2019

telefon: 0745.828.755; 0364730441

www.edituraecou.ro

ANAMARIA MILONEAN

•

De la discursul romanesc la discursul filmic

*Ghepardul de Giuseppe Tomasi di
Lampedusa*

- abordare lingvistico-semiotică -

Editura Universitară
București
2019

Editura Ecou Transilvan
Cluj-Napoca
2019

Cuprins

<i>Prefață</i>	7
<i>Cuvânt-înainte</i>	11
I. Pentru o fundamentare semiotico-textuală a cercetării	15
1.1. Coordonate semiotice	16
1.1.1. Statutul semioticii în paradigma culturală contemporană	16
1.1.2. Semn și semioză	20
1.1.3. Succintă tipologie a semnelor	22
1.1.4. Limbajul verbal – protagonist pe scena semioticii	26
1.2. Lingvistica textuală, semiotica și pragmatica: spre lingvistica sensului textual	27
1.2.1. Text, context, intertextualitate	27
1.2.2. Textul ca tot unitar de sens	30
1.2.3. Ecranizarea – o traducere intersemiotică	35
II. Elemente de limbaj cinematografic	43
2.1. Text și limbaj filmic	43
2.1.1. Limbajul cinematografic	44
2.1.2. Limbajul cinematografic și limbajul verbal	45
2.1.3. O limbă cinema?	47
2.1.4. Pentru o semiotică a textului filmic	52
2.2. Structuri semnificative specifice limbajului cinematografic	57
2.2.1. Plan, cadru, cameră de filmare, unghiulație	59
2.2.2. Racorduri	66
2.2.3. Montaj	68
2.2.4. Ritm	71
2.2.5. Structuri sonore	74
2.2.5.1. Vocile filmului	78
2.2.5.2. Ambianțele sonore	80
2.2.5.3. Muzica	81
2.2.6. Lumină și culoare	83
III. Textul verbal și textul filmic ca spații pluricodice	89
3.1. Semnificații muzicale	91
3.2. Limbaj gestual și limbaj verbal	96
3.3. Limbajul mimico-gestual al personajului principal, Fabrizio de Salina ...	99

3.4. Limbaj gestual și proxemică.....	111
3.5. Aspecte ale gestualității și ale proxemicii în <i>Ghepardul</i>	112
3.6. Valori semnifice ale spațiului	118
3.7. Simbolismul palatelor și al grădinilor	121
3.8. Sinergii textuale	126
IV. Text verbal și text filmic: aspecte ale actului referențial	129
4.1. Imaginea filmică	130
4.2. Imaginea cinematografică și limbajul verbal.....	133
4.2.1. Mesajul iconic necodat.....	134
4.2.2. Mesajul iconic codat	135
4.2.3. Imaginea și mesajul verbal	137
4.3. Specificul actului referențial în imaginea filmică	138
4.4. Valori indiciale ale imaginii	141
4.5. Iluzia de realitate	142
4.5.1. Imaginea-în-mișcare	142
4.5.2. Imaginea-simulacru	144
4.5.3. Imaginea-ficțiune	146
4.6. Narativitate și iluzia realității	147
V. <i>Ghepardul</i>: narațiune verbală versus narațiune filmică	151
5.1. Aspecte ale narativității	152
5.2. Configurația/rețeaua temporal-evenimentială	158
5.2.1. Sintagmatica evenimentelor narative în romanul <i>Ghepardul</i>	158
5.2.2. Sintagmatica evenimentelor narative în film	160
5.2.3. „Perechea cardinală” de funcții în <i>Ghepardul</i>	168
5.3. Configurația/rețeaua actanțială	174
5.4. Configurația/rețeaua spațio-temporală în <i>Ghepardul</i>	185
5.4.1. Cronotopul în textul românesc	187
5.4.1.1. Descrierea reprezentativă.....	188
5.4.1.2. Descrierea metonimică	201
5.4.1.3. Descrierea metaforică.....	211
5.4.1.4. „Metafora” filmică	219
5.4.2. Spațiul filmic	222
5.4.3. „Conglomeratul” spațiu-timp	226
5.4.4. Temporalitate românească și temporalitate filmică	229
5.4.5. De la roman la film: spațializarea unor enunțuri temporale	236
5.4.5.1. Structura temporală a enunțurilor de debut în roman	236
5.4.5.2. Structura spațială a scenei inițiale a filmului	238
În loc de concluzii: inferențe textuale	245
Surse literare	255
Repere bibliografice	255

Prefață

Cartea propune o temă cu o evidentă relevanță actuală, dacă nu pentru teoreticienii discursului filmic *per se*, cu siguranță pentru semioticieni în general, dar și pentru semiotica narativă – literară și filmică –, în mod particular. Căci, spune autoarea: „ecranizarea unui roman este o formă de traducere intersemiotică, fundamentată pe un proces de negociere a sensului”.

Concret, cartea Anamariei Milonean propune o analiză lingvistico-semiotică a romanului lui Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Ghepardul*, și a filmului omonim din 1963, în regia lui Luchino Visconti.

Autoarea consideră – și acesta este reperul comparației sale – că **ecranizarea** unui roman reprezintă un act de **traducere intersemiotică** (o transmutare, o adaptare), care presupune două texte (unul, „de pornire” – romanul, iar celălalt, „de sosire” – filmul), aparținând unor sisteme semiotice cu posibilități expresive diferite, între care se instaurează un **raport de interpretanță**.

Semiotica se dovedește a fi aici terenul fertil pe care se poate grea dialogul dintre două limbaje – limbajul verbal și limbajul cinematografic –, dintre două tipuri de text – romanul și filmul. Or, spune în alt loc autoarea, în pofida formelor parțiale de structurare, limbajul cinematografic rămâne un sistem deschis, greu codificabil, cu unități de bază non-discrete (imaginile), care tocmai datorită deschiderii și eterogenității sale constitutive poate „găzdui” diferite limbaje, printre care și limbajul verbal.

Observația atentă a modalităților creatoare de sens în discursul literar și în cel cinematografic, separat, dar și comparativ, este condusă cu „toate armele”, mai precis, cu aparatele descriptiv-explicative ale celor două limbaje, detaliate în egală măsură. Plecând de la o fundamentare teoretică extrem de solidă, cu trecerea în

Așadar, în cazul ecranizării unui roman, diferențele de sens ar trebui să conducă la eliminarea conceptului de „trădare” și la nuanțarea relației dintre două obiecte semnificative care își pot pune reciproc în lumină valențele, pe fundalul unui demers intertextual, intersistemic, intersemiotic.

I. Pentru o fundamentare semiotico-textuală a cercetării

Demersul nostru are ca miză, după cum am subliniat în cuvântul-înainte, definirea relațiilor dintre două sisteme semiotice diferite ca structură și mod de funcționare – textul verbal și textul filmic –, plecând de la analiza lingvistico-semiotică a romanului lui Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Ghepardul*, și a filmului omonim, în regia lui Luchino Visconti, din 1963. Vom sublinia 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, evenimentțiale, spațio-temporale) în cadrul procesului de transpunere intersemiotică.

Vom schița mai întâi direcțiile generale de abordare a temei, prin așezarea demersului analitic pe fundalul semioticii textuale. În prima parte a acestui capitol, vom contura, sumar, statutul semioticii în paradigma culturală actuală, vom defini succint noțiunile semiotice generale (*semioză*, *semn*, *icon*, *indice*, *simbol*) – noțiuni care vor face parte ulterior din instrumentarul analitic – și vom ilustra rolul limbajului verbal în cadrul semioticii, subliniind, cu precădere, raportul dintre *semnul iconic* și *semnul simbolic*.

În partea a doua a capitolului vom insista asupra necesității înscrierii demersului în domeniul semioticii textuale, al

lingvisticii sensului, întrucât, în opinia noastră, ecranizarea unui roman este o formă de traducere intersemiotică fundamentată pe un proces de „negociere” a sensului.

1.1. Coordonate semiotice

1.1.1. Statutul semioticii în paradigma culturală contemporană

Antichitatea a reprezentat, prin excelență, perioada gândirii ontocentrice, Renașterea, pe cea a antropocentrismului; modernitatea a fost dominată de glotocentrism, iar *postmodernitatea* este recunoscută ca epocă profund *semiocentrică*, axată pe *pragmatică*, *interculturalitate* și *interdisciplinaritate* (cf. și Deely, 1997: 78-79). Definirea obiectului de cercetare al unei discipline presupune trasarea unor frontiere demarcativă care se încarcă cu o dublă valență, în funcție de orientarea cercetării: spre interior, prin stabilirea dimensiunii și a caracteristicilor obiectului – garant al specificității și al individualizării domeniului respectiv de cercetare –, și spre exterior, printr-o raportare continuă la domenii de cercetare contigue, într-un joc fecund de intercondiționare, de interrelaționare, de întrepătrundere, fenomen cunoscut sub numele de *interdisciplinaritate*.

Conceptul de *interdisciplinaritate* se afirmă pe fundalul fertil al dezvoltării studiilor de *semiologie/semiotică*, dominante pe scena cercetărilor umaniste contemporane. Plecând de la aceste premise și ținând cont de faptul că diferitele sisteme semiotice se constituie ca obiect al unor discipline specifice, se naște inevitabil întrebarea referitoare la locul ocupat de semiotică în paradigma culturală actuală.

Cercetătorul american Charles Morris, promotorul ideilor inovatoare ale logicianului Charles S. Peirce (părintele semioticii

moderne), privește *semiotica* dintr-o dublă perspectivă: ea este o știință între alte științe, dar și un „organon”, un instrument al științelor (cf. Morris, 2003: 15-18, 131-135). Raportarea semioticii la celelalte discipline apare, de obicei, în sintagme de tipul „*semiotica și ...*”, unde valorile semantice ale conjuncției copulative și sunt adesea greu definibile.

Este semiotica pe o poziție egală cu celelalte discipline, este ea superioară, pe o scară ierarhică, disciplinelor adiacente? Sau, în alți termeni, este semiotica o disciplină printre altele, o „*meta-disciplină triumfalistă*”, o „*trans-disciplină ecumenică*” sau o „*interdisciplină modestă*”, după cum se întrebă, cu îndreptățire, Herman Parret, în lucrarea *Sutures sémiotiques* (2006). Parret este interesat de raportul semioticii cu celelalte discipline și de găsirea unei definiții precise a fenomenului de întretăiere, de intersecție, de interrelaționare a diferitelor domenii semiotice. Semiotica nu este nici o disciplină printre altele, nici una dincolo de celelalte, nici la punctul lor de convergență, ci este, în același timp, o disciplină *printre, cu, prin (traversând)* celelalte discipline.

Conceptul care pare a defini în termeni adecvați această relație multiplu articulată este cel de *sutură*. *Sutura* reprezintă, în botanică, liniile puțin vizibile care indică locul unde trebuie făcute rupturile, pe când, în domeniul literaturii, definește o intervenție realizată în urma unei suprimări, pentru a o ascunde. Prin urmare, vorbim de ruptură, deci de discontinuitate, dar, în același timp, și de omogenizarea părților prin camuflarea discontinuităților (*pentru a o ascunde...*). „Două domenii învecinate au granițe care se lasă observate ca și cum ar fi invizibile. Sutura instaurează o retorică a simulacrului, a neacceptării, a incertitudinii.”¹ (Parret, 2006: 7) (t.n.) Este o definiție în termeni oximoronici (*limitele se lasă observate ca și cum ar fi invizibile*),

¹ „Deux domaines ont des limites qui se laissent observer comme si elles étaient invisibles. La suture instaure une rhétorique du simulacre, du non-lieu, de l'incertitude.” (Parret, 2006: 7)

care ne aruncă într-un vârtej de semnificații, într-un spațiu al incertitudinii, al posibilității².

Semiotica, „știința care se ocupă de geneza și funcționarea sistemelor de semne în natură și societate” (Marcus, 1985: 7), a fost văzută, în principal, ca un „termen-umbrelă” pentru diversitatea disciplinelor, având ca obiect de studiu totalitatea *semiozelor*³ ca procese de funcționare semnifică.

S-a vorbit adesea despre o semiotică „translingvistică”, în cadrul căreia limbajul verbal este privit ca axă centrală (un interpretant universal⁴), și despre o semiotică „infraverbală”, în cadrul căreia sunt identificate zone semnificante diferite de limbă. Acestea sunt cele două mari direcții ale cercetărilor semiotice⁵

² „Suturi semiotice: rupturi și urme ale rupturilor, omogenizare iluzorie, fără îndoială, un du-te-vino care se face chiar în timp ce înaintezi. Semiotica nu va supraviețui fără suturi. [...] Chiar dacă se merge spre o suturare perfectă, rămâne totuși cicatricea, limita internă. E ca și cum cicatricea nu ar exista, n-ar fi observabilă. Această iluzie este, fără îndoială, cea care stă la baza fecundității gândului în fața eterogenității fenomenelor.” (*Ibidem*: 10) (t. n.)

³ Există diferite tipuri de semioză: semioze de informație, tipice lumii inanimate (fitosemiotica, fiziosemiotica), semioze de simptomatizare, caracteristice lumii vii (zoosemiotica), semioze de comunicare, prin procese de semnificare specifice ființei umane (antroposemiotica). (Cf. Deely, 1997: 23-26; Sebeok, 2002 (2): 130-131) Limitele naturale ale semioticii, dincolo de care se întinde teritoriul nonsemiotic, sunt marcate de un prag inferior, al informației fizice, al stimulilor și al semnalelor, și de un prag superior – întreaga cultură, privită ca fenomen semiotic (cf. Eco, 1982: 26-44).

⁴ Limbajul articulat este termen de referință pentru toate celelalte limbaje; este precum spațiul euclidian față de orice alt spațiu (cf. Marcus, 1985: 12-13); C. Segre (1979: 8), la rândul său, numește limba drept „sistem modelator primar”.

⁵ Trebuie subliniat faptul că numeroasele contribuții semiotice ale lui Umberto Eco (de la o primă etapă a studiului codurilor, la o etapă ulterioară, care se axează tot mai mult pe procesul interpretării) nu se înscriu în niciuna din cele două direcții, ci le abordează în mod sincretic, în încercarea de a contura o semiotică generală, o formă de mediere și de dialog între opiniile diferiților semioticieni.

care au marcat domeniul studiilor umaniste (și nu numai) în secolul al XX-lea: *semiologia*, reprezentată, în descendență saussuriană, de A. J. Greimas, Roland Barthes, Julia Kristeva, Tzvetan Todorov, Georges Mounin etc., respectiv *semiotica*, ai cărei principali reprezentanți, pe linie peirceană, sunt Charles Morris și Thomas Sebeok⁶.

Semiologia este „știința care studiază viața semnelor în cadrul vieții sociale” (Saussure, 1998: 41), luând drept model lingvistica, o „știință pilot” (Benveniste, 2000: 20, vol. II), și având un mecanism regulator și de generare – structura. *Semiotica*, ca „doctrină a naturii și varietăților fundamentale ale oricărei semioze posibile” (Peirce, *apud* Eco, 1982: 29), depășește însă structuralismul, substituind „structurii structurarea, limbii vorbirea, semnificantului semnificatul, enunțului enunțarea, sistemului de reguli practica semnificantă, subiectului determinat subiectul determinant” (Rovența-Frumușani, 1999: 57). Semiotica înglobează așadar semiologia, transformând structuralismul într-o metodă care constă într-un set de reguli de funcționare, de interrelaționare, de condiționare reciprocă, iar limba naturală rămâne „principala matrice semiotică”, reprezentând „organizarea semiotică prin excelență” și exercitând un „modelaj semiotic” asupra celorlalte (cf. și Benveniste, 2000: 53-54 – vol. II), fără însă a avea pretenția de a acoperi întreaga sferă a semioticii.

Text verbal, comunicare de masă, muzică, film, teatru, benzi desenate, fotografie, arhitectură, kinezică și proxemică, retorică, publicitate, iată doar câteva dintre domeniile de cercetare ale semioticii, căci, „într-adevăr, nu pare nefiresc să se considere conceptul de semn ca fiind fundamental pentru științele omului, tot așa cum este conceptul de atom pentru științele fizice sau conceptul de celulă pentru științele biologice” (Morris, 2003: 97). Dacă plecăm de la premisa că semnele sunt funda-

⁶ Pentru o descriere mai detaliată a celor două direcții semiotice cf. și Eco, 1982: 26-29; Rovența-Frumușani, 1999: 33-35; Sebeok, 2002 (1): 3-6.

mentul oricărei discipline, putem afirma, fără îndoială, faptul că **semioza** (ca proces de revelare și de investigare) este metoda semiotică indispensabilă tuturor dimensiunilor cunoașterii umane⁷, „o pânză de păianjen întinsă cât natura însăși” (Deely, 1997: 62).

1.1.2. Semn și semioză

Cea mai complexă definiție a semnului (de care nu vor putea face abstracție cercetările semiotice ulterioare) aparține renumitului matematician, logician și filosof american, fondator al pragmatismului și al semioticii moderne – Charles S. Peirce: „Un **semn**, sau un **representamen**, este ceva care ține locul a ceva pentru cineva, în anumite privințe sau în virtutea anumitor însușiri. El se adresează cuiva, creând în mintea acestuia un semn echivalent, sau poate un semn mai dezvoltat. Semnul acesta pe care-l creează îl numesc **interpretantul** primului semn. Semnul ține locul a ceva, anume al **obiectului** său. El ține locul acestui obiect nu în toate privințele, ci cu referire la un fel de idee, pe care am numit-o uneori **fundamentul** representamenului.” (Peirce, 1990: 269) (s.n)

Diferența fundamentală dintre cele două mari direcții de gândire – teoria semiotică peirceană și teoria semiologică saussuriană – constă, așadar, în privilegierea semiozei ca proces, ca activitate creatoare de semnificație, în raport cu statismul sistemului de semne⁸, adică în deplasarea accentului de la *langue* la *parole* (pentru a utiliza terminologia propusă de Saussure), prin

⁷ „Pe de altă parte, fiind o perspectivă de cunoaștere și nu o metodă specifică de investigare, semiotica manifestă o evidentă (și previzibilă) permeabilitate la mijloace metodologice variate [...]”. (Vlad, 1982: 9)

⁸ Pentru o aprofundare a acestui subiect cf. și Marcus, 1985: 37-44.

punerea în lumină a valorilor pragmatice ale discursului în cadrul actului comunicativ.

Dinamismul procesului semiotic este strâns legat de natura „relațională” a semnului lingvistic. *Representamen*, *obiect* și *interpretant* nu pot exista decât în această relație semiotică triadică, în cadrul căreia se condiționează reciproc, căci un semn este o entitate aflată „în relație cu obiectul său, pe de o parte, și cu un interpretant, pe de alta, astfel încât să pună interpretantul într-o relație cu acest obiect corespunzătoare propriei lui relații cu obiectul” (*Ibidem*: 237).

Lucrul în sine, ca entitate fizică, devine *obiect* doar în măsura în care stabilește o relație cu un observator, în cadrul experienței, în vederea semnificării. Semnul „nu este o calitate în sine a unui obiect [lucru], ci o funcție pe care obiectul o poate dobândi” (Marcus, 1985: 7). Prin urmare, lumea fizică și cea obiectuală nu se suprapun, fiecare extinzându-se dincolo de granițele celeilalte. La rândul său, *semnul* primește viață doar în relație cu un obiect: „a fi semn este o formă de sclavie în raport cu altceva, care urmează a fi semnat, obiectul care nu este semn” (Deely, 1997: 29).

Prin urmare, relația de semnificare este specifică antroposemiozei, omul fiind singura ființă care are acces la cunoaștere, la o ființare de tip relațional. Reluând cuvintele lui Peirce (un semn este „ceva care ține locul a ceva pentru cineva, în anumite privințe sau în virtutea anumitor însușiri” – s.n.), putem spune că *semnul* reprezintă obiectul sub un anumit aspect, *evocă*⁹ o parte din ființa acestuia, în funcție de o serie de exigențe contextuale, care se oglindesc în structura interpretantului.

⁹ A se vedea și Coșeriu (1997: 117-118), unde conceptul de *evocare* indică un proces psihologic care marchează relația dintre semne și cunoașterea pe care vorbitorul (la noi, interpretul) o are despre lucruri („ciò che le cose evocano nel parlante”/„ceea ce lucrurile evocă în cel care vorbește” – t.n.).

Valențele semiozice ale acestei relații triadice „orizontale”, simultane, sunt amplificate prin generarea, în cadrul relației de semnificare, a noi raporturi, succesive, „pe verticală”, prin transformarea continuă a interpretantului într-un semn care va presupune un alt interpretant, transformat, ulterior, într-un nou semn și tot așa la infinit. Este miracolul, am spune noi, al unui „perpetuum mobile” semnificant, care își găsește sursa regeneratoare în propriul dinamism. „[Un semn este] ceva care face ca altceva (interpretantul său) să se refere la un obiect la care el însuși se referă (obiectul său) în același fel, interpretantul devenind la rândul său un semn și așa mai departe ad infinitum” (Peirce, 1990: 274-275). Sub imperiul creator al facultății de semnificare și de comunicare specifice ființei umane, cunoașterea se transformă astfel într-o semioză nelimitată.

1.1.3. Succintă tipologie a semnelor

Stabilirea unei tipologii a semnelor are ca punct de referință tripla trihotomie peirceană, axată pe fiecare dintre cele trei entități corelate: representamenul, interpretantul și obiectul. Cele trei tipuri de representamen sunt *qualisemnul* (o calitate care funcționează ca semn), *sinsemnul* (un lucru sau un eveniment real) și *legisemnul* (o lege, un semn convențional, care se actualizează în replica sa care este sinsemnul). Interpretantul, la rândul său, poate fi o *remă* (reprezintă obiectul în însușirile sale; este un termen), un *dicisemn* (reprezintă obiectul sub aspectul existenței reale; este o propoziție) sau un *raționament* (reprezintă obiectul în calitatea sa de semn; este un argument) (cf. Peirce, 1990: 275-280).

Termenii celei de-a treia trihotomii, privitoare la relația semnului cu obiectul său (cf. *Ibidem*: 238-239, 276-278), sunt noțiunile cele mai exploatate în cadrul analizelor semiotice,

dobândind o amplă utilizare descriptivă. Când se vorbește despre semne, se vorbește, în principal, de *iconi*, de *indici* sau de *simboluri*.

Iconul este un „semn determinat de obiectul său dinamic în virtutea naturii sale interne proprii” (*Ibidem*: 238-239)¹⁰ sau, cu alte cuvinte, un „semn conceput să semene cu, să simuleze sau să-și producă într-un fel sau altul referentul” (Sebeok, 2002 (2): 27). Fundamentul iconismului este similitudinea, adică acea transformare prin care „facem să corespundă unui punct din spațiul real al expresiei, un punct din spațiul virtual al tipului de conținut” (Eco, 1982: 262). Cu alte cuvinte, asemănarea unui semn cu obiectul său determină o structură perceptivă „similară”/„asemănătoare” celei care ar fi determinată de obiectul imitat (cf. și Eco, 2003: 211-217).

Indexul sau indicele¹¹ este „un semn determinat de obiectul său dinamic în virtutea relației reale pe care o întreține cu el” (Peirce, 1990: 239) sau, altfel spus, „un semn sau o reprezentare, care se referă la obiectul său nu atât în virtutea unei similarități sau analogii cu acesta și nici pentru că este asociat cu însușirile generale pe care se întâmplă să le posede acest obiect, cât pentru că se află în conexiune dinamică (inclusiv spațială) cu obiectul individual, pe de o parte, și cu simțurile sau memoria persoanei căreia îi servește ca semn, pe de altă parte” (*Ibidem*: 296). Pentru Sebeok (2002 (2): 28), indicele este un „semn care trimite la ceva sau la cineva în termenii existenței sau ai locației sale în timp sau spațiu ori în raport cu altceva sau altceva”. Asocierea dintre semn și obiectul său se face,

¹⁰ Peirce afirmă, de asemenea, că iconul este un „semn care și-ar poseda caracterul semnificant chiar dacă obiectul său nu ar exista”: un mulaj cu o gaură de glonte este un semn al împușcăturii; cu alte cuvinte, gaura există, chiar dacă nu este pusă pe seama împușcăturii (cf. Peirce, 1990: 276-277).

¹¹ „O ciocănitură în ușa este un indice. Tot ceea ce ne atrage atenția este un indice. Tot ceea ce ne surprinde este un indice, în măsura în care marchează joncțiunea dintre două porțiuni de experiență”. (*Ibidem*: 291-292)

așadar, în acest caz, prin contiguitate, iar nu prin asemănare sau similaritate, precum în cazul iconului.

Simbolul, pentru a încheia succinta tipologie a semnelor, este un „semn care stă în locul referentului său într-un mod arbitrar, convențional” (Sebeok, 2002 (2): 28), fiind legat de obiectul său în virtutea ideii pe care interpretantul o are despre această legătură¹², a deprinderii sociale și culturale de a vedea această relație.

Peirce și Sebeok consideră semnele iconice și pe cele indiciale drept semne naturale, spre deosebire de simbol, care este un semn convențional. Eco, în *Tratatul de semiotică generală* (1982: 253-273), critică această clasificare, considerând că similaritatea este și ea produsă și trebuie învățată, iar semnul iconic este obținut pe baza unor reguli de transformare care sunt sau ar trebui să fie cunoscute de o comunitate. A recunoaște trăsăturile similare implică utilizarea unor coduri de recunoaștere (coduri iconice); vorbind deci de cod și de codificare, vorbim implicit despre convenționalitate. Segre (1979), la rândul său, situându-se în cadrul comunicativ al emisiei și recepției de semne, insistă asupra necesității de a distinge în primul rând între semne *convenționale* (pe care le numește *semnale*) și semne *nonconvenționale* (*indici* și *simptome*).

Iuri Lotman, fondatorul Școlii de semiotică a culturii (Tartu, Moscova), în lucrarea *Sémiotique et esthétique du cinéma* (1977: 13-20), împarte semnele în două categorii: semne *convenționale* (simbolice¹³) și semne *figurative* (iconice). Conform autorului, în comunicare, există avantaje și dezavantaje ale utilizării celor două tipuri de semne. Dacă semnul iconic se bucură de o percepție mai

¹² Sau, după cum spune Peirce (1990: 303), simbolul este un semn „legat de obiectul său în virtutea ideii pe care o are mintea care folosește simbolul, idee fără de care o astfel de legătură nu ar exista”.

¹³ „Le mot est l'exemple le plus typique, et culturellement le plus significatif, du signe conventionnel.” (Lotman, 1977: 13) / „Cuvântul este cel mai tipic exemplu de semn convențional, și cel mai semnificativ, din punct de vedere cultural.” (t.n.) (Am utilizat ediția franceză a lucrării lui Lotman, originalul rusesc nefiind accesibil.)

rapidă și de o mai mare inteligibilitate, supunându-se unor reguli convenționale de echivalență între obiect și semn, cu un caracter metonimic (spre exemplu, reguli de proiectare), ce poartă amprenta mediului cultural, acesta este perceput, însă, în raport cu cuvintele, drept un semn de „rang inferior”, nefiind „capabil să mintă”. La rândul său, semnul convențional, dotat cu un plus de gramaticalitate, are capacitatea de a forma mai ușor sintagme, fiind, astfel, ideal pentru a povesti, pentru a crea texte narative (în timp ce semnele iconice se limitează la funcția de denotare)¹⁴.

Cu toate acestea, trebuie să subliniem multiplele valențe atât ale cuvântului, cât și ale imaginii: cuvântul este capabil să construiască imagini (este suficient să amintim doar fenomenul de **hipotipoză**, care constă într-un moment de oprire, de observație, o „punere în fața ochilor”: *a spune arătând și a înțelege văzând*), iar imaginea, la rândul ei, devine un instrument al povestirii (mai cu seamă în cadrul limbajului cinematografic, unde aceasta se transformă într-o *image-în-mișcare* – vezi *infra* 4.5.1.).

Așadar, semnul simbolic (cuvântul, în cazul textului verbal) și semnul iconic (imaginea filmică, în cazul cercetării de față) își delimitează sfera de semnificare prin caracteristici specifice, dar, în același timp, își întind valențele semnificante dincolo de propriile granițe: imaginea, devenind un instrument narativ, *cuvântează*, am spune noi, tot așa precum limbajul verbal se poate transforma în „*imagine*”, *arătând*. Iar această dialectică se fundamentează inclusiv pe tendința aproape universală de a transforma semnele figurative în semne verbale, în construcții narative, descriptive, argumentative etc., cuvântul devenind „actorul principal” în cadrul cercetărilor semiotice.

¹⁴ Am expus o parte a acestor idei în Milonean, 2014 (2).