

COMPARATISTICA

Inter Litteras Research Centre

CONCORDIA DISCORS vs DISCORDIA CONCORS

Researches into Comparative Literature, Contrastive
Linguistics, Cross-Cultural and Translation Strategies

21/2024

Polycentric Perspectives on Philology

Ștefan cel Mare University Press

Suceava, 2024

Editorial Board

Editor-in-Chief **Gina Măciucă**

Managing Editor of Current Issue
Lavinia Ienceanu

Editors-at-Large **Raluca Balașchi, Valentina Curelariu, Eleonore De Felip, Raluca Dimian, Olga Gancevici, Daniela Hăisan, Alina Hromyk, Lavinia Ienceanu, Corina Iftimia, Beatrice Lapadat, Daniela Marțole, María Isabel Menéndez-Menéndez, Valeria Mercandino, Alina Nacu, Ciprian Popa, Ana Patricia Trapero Llobera, Cristina Țurac**

Scientific Board **Mirela Aioane, Romania; Rodica Albu, Romania; Tudor Bălinișteanu, Romania; Peter Blickle, United States of America; Mihaela Cernăuți-Gorodețchi, Romania; Dorota Brzozowska, Poland; Silvia-Maria Chireac, Romania; Dragoș Cojocaru, Romania; Andrei Corbea Hoișie, Romania; Angela Coșciug, Republic of Moldova; Elena Croitoru, Romania; Liviu Dospinescu, Canada; Marta Fernández-Morales, Spain; Aura Hapenciuc, Romania; Bernd Hüppauf, United States of America; Livia Iacob, Romania; Ioan Gabriel Lăzărescu, Romania; Gina Măciucă, Romania; Mirosława Novotná, Czech Republic; Tibor Őrsi, Hungary; Elena Pîrvu, Romania; José Manuel Pozo López, France; Renate Seebauer, Austria; Pavol Stekauer, Slovakia; Cristina Suárez Gómez, Spain; Emma Tămăianu-Morita, Japan; Alina Țiței-Avădanei, Romania; Carla Vergaro, Italy Maurizio Viridis, Italy**

Journal indexed by **ERIH+, EBSCO, CEEOL, INDEX COPERNICUS, MLA, OAJI, CEJSH, The Linguist List, InfoBase Index, ZDB**

Web: <https://condisdiscon.blogspot.com/>

Copyright © 2024

Ștefan cel Mare University Press - Suceava

ISSN 2065 - 4057

Cover design: **Lavinia Ienceanu**

Cover montage: **Lavinia Ienceanu**

Sections graphics: **Lavinia Ienceanu**

Current issue set-up & layout: **Lavinia Ienceanu**

*Polycentric
Perspectives
on Philology*

Table of Contents

PROEMIAL STUDY

Gina MĂCIUCĂ Recrearea “sfintei simplități” în tradaptarea poeziei <i>Alicante</i> a lui Jacques Prévert	10
--	----

CONTRASTIVE LINGUISTICS

Monica-Geanina COCA Câteva observații despre motivația culturală a construcțiilor fixe care conțin termenul <i>câine</i> în limbile romanice	44
Ciprian POPA La determinazione dei nomi. Contrasto morfosintattico in romeno e in italiano	62
Monica-Geanina COCA & Delia VARTOLOMEI Scurtă incursiune în câmpul frazeologic al unui termen somatic: <i>inimă</i>	73

COMPARATIVE LITERATURE

Lavinia IENCEANU Gerardo Diego: entre la lid, la lidia y el lied	110
---	-----

TRANSLATION STRATEGIES

Anton ZAZULEAC Le passage de la page à l'écran :L'adaptation de la création littéraire	130
--	-----

REVIEWS AND INTERVIEWS

Harieta TOPOLICEANU

Ciprian Popa, *Influența limbii italiene asupra românei literare. Studiu sincron și investigație diacronică*, Editura PIM Iași, 2017, 233 pp.....146

Monica-Geanina COCA

Cristina Bleorțu, Lavinia Seiciuc, *Noi metode de cercetare în științele umaniste: edițiile digitale*, Editura Casa Cărții de Știință, 2024, 99 pp.153

Nicoleta-Loredana MOROȘAN

Lavinia IENCEANU, *Metamorfoze și anamorfoze arhetipale în Asuntos de un hidalgo disoluto*, Editura Universității „Ștefan cel Mare” din Suceava, 2023, 523 pp.....157

NOTES ON CONTRIBUTORS.....162

Proemial Study

Recrearea “sfintei simplități”¹ în tradaptarea² poeziei *Alicante* a lui Jacques Prévert

(Recreating “Holy Simplicity” while Tradapting Jacques Prévert’s *Alicante*)³

Gina MĂCIUCĂ,

“Ștefan cel Mare” University of Suceava, Romania

Abstract: Inspired by Gottlieb’s taxonomy, we applied his labels in describing translation of poems, viewed as monosemiotic texts (i. e. communicating through one semiotic channel only; cf Gottlieb 2005: 2), the resulting semiotic diagram would, in all probability, contain the following features: [+intrasemiotic, +interlingual⁴] [+isosemiotic] [+inspirational] [+verbal ST, +verbal TT]. Approached from a semantic-*cum*-semiotic angle, very much in

¹ Cf „Venerationi mihi semper fuit non verbosa rusticitas, sed sancta simplicitas”, Sf. Ieronim, *Scrisori*, 57, XII, (Patrologia Latina, XXII, 579).

² Cf Termen plăsmuit în speranța interrelaționării lexicale a traducerii cu adaptarea (cf Gambier 2004); ne aventurăm să propunem extinderea aplicării acestuia la cel mai înalt nivel al traducerii inspiraționale, *scil.* al poeziei, în realizarea căreia până și cele mai cuprinzătoare dicționare pragmatico-contextuale nu servesc la nimic când se confruntă cu o avalanșă de idiolectisme și metafore.

³ Aceasta este o versiune revizuită și adăugită a cercetărilor “Plaisirs d’amour et de traduction: interférences franco-roumaines à travers Jacques Prévert”, publicată în *Atelier de traduction. Le traducteur-un ambassadeur culturel (facteur de médiation entre cultures)* numéro 13, Editura Universității Suceava, 2010, respectiv “Recreating Holy Simplicity: Romanian Renditions of Jacques Prévert’s *Alicante*”, în *Stylistyka (International Journal of Stylistics)*, nr. XVIII /2009: *Style and Creativity*, publicat de Polish Academy of Sciences și Institute of Polish Philology din cadrul Opole University, Opole, Polonia.

⁴ Cf also Jakobson, R., 1959, “On Linguistic Aspects of Translation”, in Brewer, R. (ed.), *On Translation*, Cambridge – Massachusetts: Harvard University Press; *apud* Gottlieb 2005: 3.

line with Gottlieb's tenets, the individual stages of the research presented *infra* can be taken to illustrate the following cases: (III) decoding intralingual semantics and semiotics of ST, (IV.1) reception and interlingual rendition of ST by informed TA₁⁵ for more or less informed TA₂⁶, (IV.2) 'deferential' vs 'differential' re-translation⁷ of ST into the same TL, (V) monosemiotic text turned polysemiotic.

Keywords: tradaptation, target audience, monosemiotic vs polysemiotic, re-translation

I. Observații teoretice

Investigată în vremurile sale de glorie din perspectivă semantică, fonetică, lexicală, morfologică, pragmatică sau estetică – pentru a numi doar câteva dintre multele tipuri, cu cele referențială, conotativă și text-normativă evidențiindu-se cu precădere –, *echivalența* a fost mult timp considerată un concept cheie, precum și cea mai reductibilă strategie în teoria și practica traducerii⁸. Și, deși lucrurile păreau așezate în matcă în această direcție, nu a durat mult până ce vocea din ce în ce mai stridentă a opoziției a început să tulbure apele. Și pe bună dreptate, pentru că definiția echivalenței – acea relație între un text sursă și un text țintă care face posibilă interpretarea celui din urmă ca traducere a celui dintâi – atrage după sine un cerc vicios. Mai precis, echivalența este definită în funcție chiar de conceptul al cărui sens încearcă să îl clarifice. Acest lucru, precum și faptul că, în

⁵ TA₁= public țintă 1 = Gellu Naum.

⁶ TA₂= publicul țintă 2, al traducerii lui Gellu Naum.

⁷ Cf Armstrong, N., 2005, *Translation, Linguistics, Culture. A French-English Handbook*, Clevedon: Multilingual Matters, *apud* Hăisan 2014.

⁸ Cf Stecconi: „Echivalența este crucială în traducere pentru că e relația intertextuală unică, pe care doar traducerile, dintre toate tipurile de texte care există, sunt susceptibile să o conțină” (trad. n.); alte teorii care se bazează pe echivalență în traducere: Tytler (1790), Jakobson (1958), Catford (1965), Nida (1975).

practică, nu doar echivalentele, ci, mai degrabă paradigmele posibilelor echivalente sunt cele pe care traducătorii le procesează și selectează cognitiv, sunt două dintre cauzele pentru care echivalența de sens poate fi cel mult presupusă, dar niciodată verificată, așa cum se întâmplă în matematică cu ecuațiile (Ricoeur, 2006; v. și Baker, 1992, p 6: ”[Echivalența] este influențată de o varietate de factori lingvistici și culturali, și e, prin urmare, întotdeauna relativă”; trad. n.).

Așadar, s-a impus cu necesitate revizuirea atât a rolului traducerii, cât și a statutului traducătorului, deoarece, dacă e să-i dăm Cezarului ce-i al Cezarului, plecând cu raționamentul de la etimologie, v. *translatum*, ca supin al lui *transfere* [= a duce, a căra] – de aici sensul de transportare a informației – , atunci trebuie să acceptăm și realitatea că aceasta, adică traducerea, a fost treptat ridicată de la statutul de componentă indispensabilă a studiului limbii la cel de *sine qua non* al stilului de viață contemporan.

Această perspectivă este coroborată atât de Ricoeur (2006), cu leitmotivul său care sugerează că în călătoria noastră prin viață traversăm zilnic granițe într-o lume care se află ea însăși într-o nevoie disperată de traducere, cât și de observația mai prozaică a lui Gottlieb că “la o reflectare a procesului comunicațional în creștere – de la mesajele text ale celularelor până la prezentări multi-media – apare nevoia tot mai mare de traducere” (2005, web; trad. n.). Și, într-adevăr, despicând firul în patru, realizăm că nu traducerea în sine e ceea ce contează la urma urmei, ci comunicarea efectuată prin intermediul acesteia, și tindem să îi dăm dreptate lui Gadamer (1993: 282) când afirmă că “unde există comunicare, nu se traduce, se conversează pur și simplu” (trad. n.).

Dar dacă a traduce este echivalent cu a conversa, atunci rezultă că și traducătorii ar trebui să respecte principiul de bază al cooperativității, propus de Grice (1975) și implicaturile

conversaționale derivate din acesta, care consideră că o cunoaștere adecvată a contextului e condiția esențială pentru formularea concluziilor în procesul comunicării. Și ajungem astfel la doar un pas distanță de teoria *skopos* a lui Reiß și Vermeer (1984), care deplasează accentul în traductologie de pe traducerea orientată către descifrarea sensului spre cea tributară funcției/scopului.

Atât teoria *skopos* cât și abordarea funcțională, îndeaproape înrudită cu aceasta, au condus la inversarea perspectivelor în cadrul studiilor traductologice, de la cea *top down* la cea *bottom up*, cu alte cuvinte, de la traducerea orientată spre teorie la cea orientată spre practică, cea din urmă fiind și o sursă constantă de inspirație în propunerea de strategii generale și formularea de noi teorii, într-un efort susținut de separare de lingvistica aplicată, traductologia fiind privită mult timp ca o ramură a acesteia. Că etichetarea în cauză este profund greșită și simplistă o demonstrează volumul mare de cercetări traductologice care se apropie în esența lor mai degrabă de critica literară decât de lingvistică. Această inversare, la rândul său, a așezat în lumina reflectorului adevăratele provocări cu care se confruntă traducătorii, al căror scop ultim a devenit captarea impactului pe care textul original îl are asupra publicului sursă și transmiterea acestuia, în integralitatea sa, către publicul țintă.

Ceea ce, inevitabil, ne pune în fața mult controversatei probleme a competenței traducătorului. Principala dificultate în traducere o reiterează de fapt pe cea pe care teoria trebuie să o depășească atunci când se află *face à face* cu realitatea. Și anume, teoretic, noi învățăm limbile, dar, în realitate, trebuie să traducem texte, sau fragmente din acestea. Tocmai de aceea competența translatorială se subîmparte în cel puțin două tipuri: o competență lingvistică și o competență textuală, pe care Neubert (2000: 7-8) le definește după cum urmează: “[Competența lingvistică este] cunoașterea subtilităților sistemelor gramaticale și lexicale ale limbilor sursă și țintă. Faptul de a fi conștient de schimbările care

au loc permanent în cele două limbi, și care sunt doar parțial preluate de dicționare sau alte lucrări de referință [...] Cunoașterea repertoriilor limbajelor speciale, adică a terminologiilor, precum și a convențiilor sintactice și morfologice în vigoare” (2000: 8, trad. n.)⁹. Competența textuală e pur și simplu abilitatea discursivă, definită de Schäffner ca “o cunoaștere a regulilor și convențiilor textelor, a genurilor, tipurilor de texte, inclusiv a convențiilor tipografice” (2000, trad. n.).

Neubert distinge alte trei subtipuri ale competenței translatoriale privite dintr-o perspectivă diferită: competența referitoare la subiect, competența culturală și competența de transfer. În viziunea sa, traducătorii sunt posesorii unei competențe interculturale, în sensul că “mediază, fără doar și poate, între cultura transmițătorului și cea a receptorului. Ei sunt specialiștii în cultură care combină în tiparul lor mental elemente din amândouă, cel puțin la nivelul cunoașterii, dar nu neapărat și la cel al integrării a ceea ce e frapant, dar și mai puțin vizibil, contrastiv (sau identic) între modelele culturilor sursă și țintă” (2000: 10, trad. n.)¹⁰. Tocmai de aceea un traducător talentat e cel care surmontează cu eleganță obstacolele – sau “rich points”, în termeni linguaculturali (v. Agar 1994), și în traducerea noastră, amendabilă, “punctele cheie de conflict emoțional” – întâlnite în procesul de asimilare a textului sursă sau alienare a celui țintă. Nu de puține ori, când de- și recodificarea mesajului e chemată să reconcilieze diferențe uriașe între linguacultura sursă și cea țintă, rezultatul poate fi un adevărat șoc cultural, și atunci, în asemenea cazuri extreme, se recurge la utilizarea unui substitut linguacultural. Poate tocmai de aceea Agar înclină în favoarea

⁹ Schäffner include în competența lingvistică și ceea ce ea numește competență “comunicațională” și “metalingvistică” (2000).

¹⁰ Löwe (2002: 154 ff) împarte acest subtip în competență intraculturală și competență interculturală.

inversării rolurilor când definește cultura ca traducere efectuată între linguacultura sursă și cea țintă (1994).

Antemenționata surmontare a obstacolelor se poate face grație competenței de transfer, un subtip definit de Neubert ca “Tacticile și strategiile de transformare a textelor L1 în texte L2” (2000: 12, trad. n.), precum și “dotarea mentală care constituie setul cognitiv sau abilitatea unice de compatibilizare a limbii, subiectului textului și competențelor culturale” (ib., trad. n.). La subtipurile menționate, Schäffner adaugă competența de cercetare, definită ca” [...] competență de strategie generală, care are ca scop abilitatea de a rezolva probleme specifice transferului intercultural de texte” (2000: 146), și încorporată de Neubert în competența de transfer. Concluzia care derivă logic din cele expuse mai sus e că efectuarea cu succes a transpunerii culturale nu înseamnă altceva decât aruncarea unei punți peste abisul dintre linguacultura sursă și cea țintă, sau, în ultimă instanță, între publicul sursă și cel țintă aflate în țări sau pe continente diferite.

În a sa “Multidimensional Translation: Semantics turned Semiotics” (2005, web), Gottlieb propune o taxonomie a traducerii, cu fundament semantic și cu următoarele subtipuri demarcate pe baza a patru parametri:

1 intra- vs intersemiotic (în funcție de identitatea sau non-identitatea semiotică între textele sursă (=TS) și țintă (=TT), cu cel intrasemiotic împărțit în

2 (a) izo-, (b) dia-, (c) super-, sau (d) hiposemiotic, în conformitate cu modificările apărute în compoziția semiotică a traducerii când (a) TS și TT utilizează acel(e)ași canal(e) de exprimare, (b) TS și TT recurg la canale diferite, (c) când TT folosește mai multe canale, (d) când TT folosește mai puține canale;

3 inspirațional vs convenționalizat (depinzând de gradele de libertate permise traducătorului)

4 traduceri care (a) rămân verbale, (b) introduc elemente non-verbale, (c) introduc elemente verbale, sau (d) rămân non-verbale (în concordanță cu prezența sau absența materialului verbal în TS și/sau TT (2005: 3, web).

Pentru ceea ce ne propunem să traducem în cercetarea de față, o importanță deosebită prezintă dichotomia inspirațional vs convenționalizat, descrisă mai în detaliu de Gottlieb și prezentată în cele ce urmează. Așadar, spre deosebire de subtipul convenționalizat, care “folosește într-un oarecare grad conversia bazată pe formule a textului sursă *en route* către textul țintă [...] [și] acesta rămâne transparent datorită unei legături directe ce se poate stabili între textele sursă și țintă”, cu “criterii de evaluare care se pot stabili ușor, deși nu întotdeauna unanim convenite” (Gottlieb, 2005: 4, trad. n.), traducerea inspirațională “apare în situații în care existența - și, mai precis, receptarea – unui text declanșează producerea altuia, care pornește de la cel dintâi”, iar textul care rezultă se raportează “la original într-un mod mai liber și mai puțin previzibil decât cel din traducerea convenționalizată” (id., 4-5; trad. n.). Se deduce din cele de mai sus că, în flagrant contrast cu textele sursă din traducerea convenționalizată, textul sursă obținut nu mai poate fi reconstituit din textul țintă (*cf idem*, p. 5).

În opinia noastră, cazul perfect pentru ilustrarea traducerii inspiraționale este transpunerea poeziei dintr-o limbă în alta. Daca, de exemplu, bazându-ne pe taxonomia propusă de Gottlieb, am aplica clasificarea sa la descrierea traducerii de poezii, interpretate ca texte monosemiotice (= care comunică printr-un singur canal semiotic; cf Gottlieb, 2005: 2), diagrama semiotică rezultantă ar conține, cel mai probabil, următoarele trăsături: [+intrasemiotic, +interlingual] [+izosemiotice] [+inspirațional] [+TS verbal, +TT verbal]. Într-o abordare semantico-semiotică, din perspectivă gottliebiană, etapele cercetării prezentate *infra* ilustrează, pe rând, cazurile descrise în *Abstract, supra*.

II. În loc de proem

Când am întreprins cercetarea de față trecuse deja mai mult de un sfert de veac de când, din pură întâmplare – sau dintr-o favoare a sorții, mai degrabă – am auzit, în timpul studenției, recitată de către una dintre colegele de cameră, cu specializarea franceză, poezia *Alicante* a lui Jacques Prévert, o adevărată bijuterie din coroana (*scil. seria*) numită de autor “*simples beautés*”. Acum, pentru o vorbitoare nativă de română, care se specializa în engleză și germană, doar vag familiarizată cu franceza, dar fără să o fi studiat sistematic, fascinația puternică exercitată de poezia în cauză ar putea fi considerată cel puțin bizară. Și, paradoxal, odată cu trecerea timpului, această fascinație a devenit și mai puternică. Singura schimbare pe care maturizarea a adus-o cu sine a fost reconcilierea produsă între inimă și rațiune, în sensul că a dispărut teama că o analiză de finețe a poeziei ar putea să distrugă magia primei lecturi – audiții, în cazul nostru.

III. Expunerea și descompunerea forței proteice a limbii: miracolul sublim de creare a “sfintei simplități”

Nina Cassian este cea care ne-a întărit convingerea că reacția noastră în timpul primei audiții a poeziei a fost una normală, pentru că, așa cum afirmă poeta, există această tendință la cititorii lui Prévert de a cădea pradă farmecelor poeziilor sale încă de la primele versuri, mai precis, avem de-a face cu o “dragoste la prima lectură” (*Poeme: 5*). De aceea, întrebarea care a declanșat curiozitatea noastră științifică a fost: care este secretul liricii prevertiene, în virtutea căruia acesta reușește să inducă cititorilor o reacție de o asemenea intensitate încă de la prima poezie? Drept pentru care am urmărit firul logic, despicat în patru, și a rezultat cercetarea de față.

Alicante

Une orange sur la table
Ta robe sur le tapis
Et toi dans mon lit
Doux présent du présent
Fraîcheur de la nuit
Chaleur de ma vie

Însuși titlul poeziei sună ca o incantație și relevă, în același timp, natura duală a textului: realism teluric care glisează treptat spre un miraj suprarealist. De ce? Pentru că Alicante poate fi interpretat ca având o dublă referință: toponimică și metonimică, mai precis, aceasta trimite, într-un prim sens, la un oraș situat în sud-estul Spaniei, iar în celălalt, la vinul cu același nume originar din localitatea respectivă¹¹.

La prima vedere primul vers pare a fi un exemplu tipic de natură moartă. Dar cu Prévert nu se știe niciodată, cu alte cuvinte nu e nimic așa cum pare. Iar dacă *table* (=masă) nu poate aspira la o semnificație ezoterică, ne reorientăm rapid spre *orange*. De ce, dintre toate fructele, poetul s-a decis să îl facă pe acesta protagonistul semantic al primului vers? Apărătorii realismului ar putea răspunde sec: pentru că acesta era fructul la care se uita poetul când l-a vizitat Caliope. O explicație care nu ne convinge, așa că plecăm “în căutarea sensului pierdut”.

Dacă e să ne luăm după titlu, poetul ar fi putut alege strugurii (franc. “raisin”) sau mărul (franc. “pomme”), anticipând

¹¹ Ipoteza noastră e coroborată și biografic de excursia făcută de Prévert în 1936 (la un an după divorțul de Simone Dienne) în Insulele Baleare, în compania proaspetei sale iubite, actrița Jacqueline Laureant, Insulele Baleare aflându-se foarte aproape de Alicante.

astfel povestea edenică de dragoste la care se face aluzie în versurile din final. Dacă dăm un *search* într-un dicționar de simboluri pentru a afla care sunt conotațiile lexemului *portocală*, descoperim că numărul mare de sâmburi îi conferă atributul fertilității. Tocmai de aceea în Vietnam se dădeau portocale proaspeților căsătoriți, iar în China antică o portocală dăruită unei tinere reprezenta o cerere în căsătorie (cf Chevalier & Gheerbrant 1994 III: 121). O altă posibilă cauză a preferinței lui Prévert e bivalența semantică a cuvântului: *orange*, cu sensul de pom, sau fruct, și *orange*, cu sensul de culoare portocalie. Urmând firul logic al demersului nostru, căutăm din nou în dicționarul de simboluri și aflăm că, datorită situației sale în spectrul de culori între roșul chtonic și celestul galben auriu, această culoare este considerată cea mai actinică și, de aici, echilibrul perfect între spirit și libidou. Totuși, dacă balanța se înclină într-o parte sau în cealaltă, atunci culoarea tinde să preia conotațiile extremelor, mai precis a adorării divine sau a desfrâului (id., 121-122).

Datele colectate până în acest moment vin în sprijinul perspectivei noastre dichotomice asupra poeziei, pentru că *Alicante* e un exemplu de echilibru perfect între libidoul la care fac referire primele trei versuri și spiritualitatea care transpare clar din ultimele trei. Roșul chtonic apare cel mai pregnant în versurile al doilea și al treilea, unde *robe* (=rochie), *tapis* (=covor) și *lit* (=pat) delimitează sfera mundană, pe când *fraîcheur* (=răcoare; răceală), *nui* (=noapte) și *chaleur* (=căldură) din ultimele versuri reprezintă aluzii mai mult sau mai puțin transparente la strălucirea îndepărtată a spiritului celest.

Ipoteza naturii duale pe care o propunem e coroborată, de fapt, de semantica majorității constituentilor nominali utilizați. Mai precis, *robe* mai are și sensul de “coaja anumitor fructe, legume, sau chiar pielea animalelor” (cf Șăineanu 1928: 702), purtând astfel cititorul spre o zonă mai intimă, iar *lit* sporește gradul de intimitate prin al doilea sens al său, de “lenjerie de pat”.

Pe de altă parte, abstractele *fraîcheur* și *chaleur*, din zona crepusculară a poeziei, pot căpăta sensurile figurate de “delicatețe, prospețime”, și respectiv “ardoare, incitare”, devenind astfel erotofore.

O analiză și mai în profunzime a primei părți evidențiază, sinoptic, un *crescendo* magnific de la

a) Natura moartă a primului vers, fără nici o prezență umană, trecând prin

b) Aluzia delicată indirectă a celui de al doilea la locuința umană (“**Ta** robe sur le tapis”). Folosirea pronumelui posesiv *ta* ca determinant al lui *robe* are și funcție anaforică și funcție cataforică, adică îl trimite pe cititor înapoi, la scena naturii moarte, și înainte, către un *denouement* imprevizibil. Merită menționat și faptul că ajută, în același timp, la întreținerea *suspense*-ului, pentru că nu se știe dacă posesoarea rochiei a plecat deja - și îl vom auzi pe poet descriind “chinurile zadarnice ale dragostei” – sau dacă e încă acolo, dezvăluindu-și frumusețea nudă singurului om care o poate face faimoasă.

c) Prezența sublimă a iubitei, în al treilea rând (“Et **toi** dans mon lit”): juxtapunerea pronumelui personal *toi* – care exprimă proximitatea nemediată a interacțiunii *face à face* – și a circumstanțialului *dans mon lit* – care indică spațialitatea în segmentul său de maximă intimitate – reprezintă zona cu cel mai intens impact teluric din *Alicante*.

Ca mărturie a importanței sale cruciale în poezie stă și faptul că acest al treilea vers e singurul în care nu apare consoana *r*, ceea ce ar putea sugera starea ideală de armonie. Doar cea de echilibru perfect o poate depăși, iar aceasta se întâmplă în versul al patrulea, în care poetul și creatorul de umor lingvistic își dau

mâna pentru a realiza un efect sinergic unic¹². Jocul de cuvinte implică aici două perechi de omofone: *doux* (=dulce) vs *du* (= *a(l)*); exprimă determinarea atributivă: genitivul descriptiv), și *présent* (=dar, cadou) vs *présent* (=timpul prezent), o strategie aplicată atât în vederea reconcilierii semului [+tangibil] al primelor două cuvinte cu semul [+abstract] al ultimelor două, cât și pentru a îndulci tranziția de la prima jumătate a poeziei, care stă sub semnul plăcerii carnale, la cea de a doua, dominată de spiritual.

Secvența lexică *doux présent* poate fi astfel interpretată, în această trecere lină, ca interfață, deoarece este un caz de frontieră în ceea ce privește transparența semantică. Mai precis, în acest context, adjectivul atributiv *doux* se pretează la două interpretări: una inerentă¹³, în conformitate cu dulceața senzuală – temă care revine pe parcursul primei părți a poemului (v. Alicante = vin dulce, portocală = fruct dulce) –, și una non-inerentă (*doux* = plăcut simțurilor; delicat, atrăgător), anticipând frumusețea spirituală reflectată de *fraîcheur* și *chaleur* ceva mai târziu. Jocul acesta magistral al referințelor directă și indirectă generează la rândul-i metafora quintesențială a iubitei, strategic plasată chiar în punctul în care poetul schimbă macazul de la senzual la imaterial.

O perspectivă sinoptică asupra poeziei pune în evidență o simetrie asemănătoare și pe axa verticală. Astfel, coloana din stânga, care cartografiază metamorfoza iubitei de la zeitate păgână la frumusețe eterică, se compune din cinci substantive plus un substitut nominal – pronumele *toi*, și fiecare

¹² *Obiter dictum*, Prévert a exploatat cu succes mecanisme comicogene precum polisemia, omonimia, transpozițiile și substituțiile semantice etc, îndeosebi în secțiunea de poezie satirică a volumului *Paroles*.

¹³ Un adjectiv inerent caracterizează direct referentul substantivului determinat.

dintre acestea, în viziunea noastră, poate reprezenta treapta unei gradații, și anume:

- a) *Une orange*: femeia iubită – văzută ca simbol al fertilității – este concomitent mister sau adevăr (cf coaja groasă vs pulpa succulentă a fructului, o opoziție care ar putea sugera la fel de bine suferința prin care trebuie să treci pentru a ajunge la adevărata dragoste), pe care în această fază poetul încearcă să îl deslușească, respectiv scoată la iveală, prin intermediul plăcerii chthonice.
- b) *Ta robe*: ambele sensuri citate anterior (“rochie” și “coajă”) o surprind pe iubită dezbrăcându-se de false tabuuri sau convenții rigide (două dintre țintele preferate ale lui Prévert în poezia sa satirică). A se vedea în acest sens și expresia idiomatică *être sur le tapis* (= a ajunge în gura lumii, a fi bârfa satului/orașului).
- c) *Toi* (dans mon lit): perspectiva iubitei care stă întinsă goală pe pat nu e nimic altceva decât o aluzie voalată la relația lor consumată. Poetul descoperă în sfârșit secretul dragostei împărtășite și tocmai această revelație e de natură să îi convertească senzualitatea superficială în adorație profundă.
- d) *Doux présent*: pe măsură ce poetul descoperă virtuțile iubitei, nebănuite până atunci, se instalează treptat faza spirituală.
- e) *Fraîcheur*: cele două sensuri ale lexemului citate anterior (“răcoare” și “delicatețe”) indică faptul că, asemenea oricărei ființe umane, poetul ascultă, pe de o parte, ce îi dictează rațiunea – la care face apel frumusețea interioară – iar pe de alta, ce îi spune trupul, care vrea să dețină controlul, întrucât a fost primul care a descoperit-o pe iubită.

- f) *Chaleur*: Atât “căldură” cât și “ardoare; incitare” duc cu gândul la o emisie de energie, o energie care se acumulează pe parcursul poeziei și este atent ținută în frâu până ajungem la versul al patrulea, pentru a fi convertită în final în frumusețe radiantă.

O analiză minuțioasă a coloanei din stânga în raport cu axele verticală și orizontală aduce la suprafață corespondențe fascinante între cele șase trepte ale gradației discutate anterior. De exemplu, metafora primordială din primul rând, reprezentată de *orange*, poate fi lesne asociată cu fin cizelatul *doux présent* din al patrulea rând. *Robe*, folosit metonimic în rândul al doilea, poate fi relaționat cu *fraîcheur* din al cincilea rând (pielea iubitei e proaspătă și delicată), în timp ce *toi* din rândul al treilea trimite clar la *chaleur* în al șaselea rând (frumusețea radiantă a iubitei nude emană o căldură incitantă).

Același principiu dichotomic împarte coloana din dreapta în două zone: una spațială (*table – tapis – lit*) și una temporală (*présent – nuit – vie*). Symbolismul atașat celor trei cuvinte din zona spațială nu e însă nici pe departe omogen: două dintre acestea (*table* și *lit*) sunt privite drept bunuri de strictă necesitate, pe când al treilea (*tapis*) e mai mult un obiect de lux. În plus, la fel ca *robe* din același vers, acesta simbolizează convenția socială, pentru că împiedică oamenii să simtă frumusețea naturală simplă a pământului. Prin opoziție cu spațialitatea concretă, temporalitatea abstractă se desfășoară neîntrerupt până la final. Schimbarea operată aici e mai mult de natură incrementală, mai precis intervalul de timp crește în fiecare rând (*présent < nuit < vie*), trasând evoluția sentimentelor poetului de la pasiune ardentă la dragoste pe viață.

O comparație a primului cu ultimul vers indică aceeași direcție: actinica *orange* (exprimând sentimente intense, însă de scurtă durată) este sublimată în dragoste caldă și pură (*chaleur*), destinată să dureze o eternitate (v. *ma vie*). Pe de altă parte, *ma vie*

trimite pe diagonală la *une orange*, ca simbol al fertilității. Mergând mai departe pe firul raționamentului, avem toate motivele să conchidem că goana erotică a poetului se încheie aici, dar nu oricum. Iubirea s-a mistuit și a renăscut, ca pasărea Phoenix, din propria cenușă, numai că de data aceasta a căpătat o dimensiune nouă, mai matură, spirituală. Așa cum indică chiar titlul, mesajul pe care îl transmite poetul e, cel mai probabil, că tăria dragostei adevărate, la fel ca a vinului, nu numai că sporește odată cu trecerea anilor, dar, paradoxal, e autogenă, adică are acea forță rară de a se regenera.

Metamorfoza descrisă este cu atât mai deconcertantă, cu cât se constată cu surprindere că poezia nu conține nici un verb. De fapt, atât *Alicante* cât și *La Belle Saison* – poezia cu format similar care o precede în seria *Paroles* – seamănă cu oricare dintre cele 60 de colaje ale lui Prévert sau cu o pictură suprarealistă, care se distinge prin aceea că relaționează imagini și obiecte care, la prima vedere, nu au nimic în comun, într-o manieră onirică bizară¹⁴. Totuși, în pofida tuturor aparențelor, e imposibil să nu simți forța dramatică, care – la fel ca în *Bolero*-ul lui Ravel – crește pe măsură ce înaintăm cu lectura poeziei, o forță dramatică pe care Prévert o datorează abilităților sale de scenarist. Și, într-adevăr, primele trei versuri alcătuiesc un decor perfect pe orice scenă, decor care prinde viață sub ochii noștri prin focusarea alternativă a unei camere de filmat manevrată cu iscusință.

Adept fervent al patafizicii¹⁵, Prévert pune în joc o gamă întreagă de resurse pentru a crea dinamism într-o poezie fără verbe, de exemplu prin opoziția rime neregulate vs rime regulate,

¹⁴ De altfel, Prévert a făcut parte între anii 1924 și 1930 din Mișcarea Suprarealistă Franceză.

¹⁵ Patafizica este știința soluțiilor imaginare, inventată de dramaturgul francez Alfred Jarry, autor de farse simbolice, din care a descins ulterior teatrul absurdului.

prin folosirea versurilor cu număr diferit de picioare (par și impar: 7/6/5/6/5/5). Numărul descrescător de picioare (7>6>5) din primele trei versuri produce un efect similar unei lentile care se deplasează de la distanță către un prim-plan, creând astfel iluzia de mișcare, pe care Prévert o sugerează și prin recursul la tipare diferite de rimă, precum: rimă imperfectă sau oblică (*nuit/vie*), rimă bogată (“rime riche”: *présent/présent*)¹⁶ și leonină (sau mediană: *doux présent/du présent*)¹⁷.

De fapt, tiparul rimelor ca atare (XAAYAA) desfide orice clasificare într-o anume categorie, dând impresia unui melange idiosincrazic de rime încrucișate (abab) și îmbrățișate (abba), sau, într-o altă interpretare, unei poezii cu rime regulate întrerupte de două versuri spin (“thorn lines”)¹⁸. Revenind la ecuația erotică a poeziei, X și Y sunt variabilele, semnalizând schimbarea de la senzual la spiritual, în timp ce celelalte versuri (AAAA) indică faptul că, deși sentimentele poetului au căpătat o nouă dimensiune, intensitatea lor a rămas aceeași. Privite din alt unghi, aceste patru versuri cu rimă regulată par că îmbrățișează tandru versul al patrulea (*Doux présent du présent*), ceea ce vine să susțină afirmația că acesta este versul chintesențial al poeziei.

Fluiditatea în liberul de verbe *Alicante* este realizată și prin punerea în mișcare a energiei imanente simțurilor. Așadar, poezia se adresează sinergic următoarelor patru simțuri:

- a) Vizual: *Alicante, orange, table, robe, tapis, toi, lit, présent₍₁₎*;
- b) Gustativ: *Alicante, orange, table* (asociat de regulă cu mâncarea), *toi* (prin preluarea metaforică a trăsăturilor senzuale de la *orange* din primul vers), *doux*;

¹⁶ Un cuvânt rimează cu omonimul său.

¹⁷ Rimă care apare la cezură și final de vers într-un singur vers.

¹⁸ Un vers fără rimă într-un pasaj cu rime.

- c) Olfactiv: *Alicante, orange, robe, toi* (v. extensia metaforică explicată *supra*, care în acest caz se aplică ambelor lexeme, *orange* și *robe*), *lit, présent₍₁₎* (tot datorită extensiei metaforice identică cu cea din cazul lui *toi*), *fraîcheur, chaleur*;
- d) Tactil: *Alicante, orange, table, robe, tapis, toi, lit, présent₍₁₎, fraîcheur, chaleur*.

Analiza lexemelor care fac apel la simțuri se dovedește extrem de utilă, pentru că pune în lumină cuvintele cheie ale poeziei: *Alicante, toi* și *présent₍₁₎*, adică punctele focale sinestezice pe care se concentrează toate cele patru simțuri. Efectul iubirii – experimentată prin intermediul poeziei și, indirect, de către cititor/ascultător – asupra poetului este foarte asemănător cu cel al îmbătării cu vinul spaniol *Alicante*: într-o primă fază îți tulbură creierul și îți stârnește senzualitatea (v. primele trei versuri, cu apogeul în *Et toi dans mon lit*), și apoi într-o a doua fază – *in-vino-veritas* – coboară în subconștient și scoate la suprafață sentimentele, dorințele și convingerile cele mai ascunse, mai precis cele pe care de obicei ți le reprimi când te trezești din beție, și anume că dragostea este în realitate un *doux présent* pe care ai face bine să îl păstrezi ca pe bunul cel mai de preț. Sentimentul din final al poetului este unul de *joie du vivre*, de extraordinară fericire: el pare să își fi găsit în sfârșit sufletul pereche¹⁹.

Și cu aceasta ajungem la o posibilă explicație pentru decizia paradoxală a lui Prévert de a expulza toate verbele din poezie. Dacă *La Belle Saison* – compusă în același mod, fără verbe – avea menirea de a se concentra asupra unui anumit moment al rutinei cotidiene, *Alicante*, cel mai probabil, încearcă să surprindă și imortalizeze această clipă unică de fericire pură. Mai mult chiar,

¹⁹ O speranță deșartă, din păcate, pentru că în 1943 avea să se îndrăgostească de Janine Tricotet, viitoarea sa soție (1947) și mamă a fiicei sale, Michele (1946).

dacă acea curgere neîntreruptă a forței proteice a iubirii este sugerată și de absența semnelor de punctuație pe parcursul întregii poezii, atunci punctul final indică fără putință de tăgadă că poezia este o unitate în sine, ceea ce reflectă la rândul-i o evoluție completă a sentimentului invocat, de aici și atitudinea finală a poetului suprarealist, devenit între timp un romantic incurabil, de tip faustian: “Verweile doch! Du bist so schön!” (“Oprește-te [clipă], ești așa frumoasă!”).

IV. Recompunerea forței proteice a limbii: recrearea “sfintei simplități”

Deși pare la prima vedere o sarcină mult mai ușoară decât cea a descifrării sensurilor, traducerea în română a poeziei *Alicante* nu e tocmai floare la ureche.

IV.1 Versiunea lui Gellu Naum

El însuși poet suprarealist²⁰, Naum și-a dedicat scrierile dezrădăcinării convențiilor literare vetuste mai degrabă decât a celor morale – cum a făcut Prévert –, într-o tentativă curajoasă de a apela la filozofie și matematică pentru o raționalizare a haosului și hazardului. Poezia sa își propune să șocheze cititorii, cu scopul ca aceștia să accepte noile convenții, fie prin juxtapunerea extremelor lingvistice (utilizarea de antonime) și filozofice (motive geometrice vs figuri amorfe, reprezentări zoomorfe vs umane), sau prin abolirea majusculilor și a semnelor de punctuație.

Față de cele prezentate *supra*, traducerea lui Naum a poeziei *Alicante* ne apare ca năucitor de cuminte:

²⁰ Aclamat de critici drept unul dintre cei mai buni traducători din limba franceză (Diderot, Stendhal, Prévert, Char).

“O portocală pe masă
Rochia ta pe covor
Și tu în patul meu
Cadou gingaș al clipei
Nocturna mea răcoare
Căldura vieții mele.”
(*Poeme:14*)

Singura circumstanță atenuantă care poate fi invocată în sprijinul versiunii sale etnodeviante, sau, mai bine zis, deviante în raport cu geniul²¹ limbii, e o reacție de altfel perfect legitimă a discipolului de pioșenie în fața maestrului suprarealist.

Prima chestiune cu care nu suntem de acord e decizia lui Naum de a păstra fructul, al cărui semnificant în franceză (*orange*), mustind de conotații provocatoare, e la mii de ani distanță de românescul *portocală*, voluminos și total neeofonic – discuția va fi reluată mai jos, în subsecțiunea IV.2.

Următoarea discrepanță flagrantă este ignorarea completă a calamburului central (*Doux présent du présent*), ceea ce conduce la o scădere abruptă a măiestriei artistice. Traducătorul român încearcă să se redreseze prin recursul la epitetul “gingaș”, care face referire clară la frumusețea interioară a iubitei (v. în acest sens și Șăineanu 1928, p 252: *Doux, Douce ...3.Gingaș: voix douce*). În ceea ce privește vâna romantică perceptibilă în versurile finale, Naum optează pentru folosirea predeterminativă a adjectivului *nocturna*²². Efectul se intensifică prin asocierea iscusită a acestui adjectiv cu *răcoare*, cuvânt care aparține

²¹ Prin “geniu” înțelegându-se în acest context particular forța creatoare inerentă unei limbi.

²² Chiar dacă nu există alt adjectiv care să se refere la noapte, majoritatea vorbitorilor nativi încă îl consideră cultism, preferând în locul acestuia perifriza prepozițională *de noapte* cu funcție atributivă.

registrului mai puțin formal. În plus, atât folosirea predeterminativă a adjectivelor, cât și recursul la asemenea lexeme diferite sinfazic sunt trăsături specifice romantismului românesc.

Așa cum e și de așteptat în cazul unui poet care defie convențiile literare, tiparul rimelor din original pare să fie ultima sa grijă. Prin urmare, acesta lipsește cu desăvârșire. Pe de altă parte, numărul descrescător de picioare pe parcursul primelor trei versuri este respectat cu strictețe (8>7>6) – chiar dacă au fiecare un picior în plus - și la fel e și alternanța de versuri cu număr par și impar de picioare. La final, însă, tiparul original este ignorat, versurile având un număr egal de picioare (7-7-7). Mai mult, ca și cum ar vrea să demonstreze că, în opinia sa, aceste versuri sunt la egalitate în raport cu importanța atribuită în poezie, traducătorul român își arogă dreptul de a insera un cuvânt care nu apare în original, *mea*, în versul al cincilea, tocmai pentru ca numărul de picioare să rămână același.

Acestea fiind scrise, considerăm că traducerea lui Naum este destul de fidelă, atât în ceea ce privește sensul, cât și lipsa constrângerilor formale clasice. Păcatul său capital este faptul că nu reușește să transmită cititorului român întreaga pleiadă de conotații discutate în secțiunea anterioară, privându-l astfel de bucuria de a descoperi complexitatea care se ascunde în spatele aparentei simplități din cele șase rânduri.

IV. 2 Versiunea noastră: re-traducere deferentă vs diferită

Traducerea pe care o propunem este următoarea:

Un mango pe noptieră
Rochia ta pe cover
Și tu în dormitor

Deliciu-n dar, dar temporar²³

Al nopții crud fior

Al vieții mele dor.

Întrucât o privire fugară asupra versiunii noastre e de natură să ne aplice eticheta de *traduttore traditore*, glosa amplă care urmează prezintă motivația opțiunilor exprimate și a modificărilor operate.

O primă opțiune este substituirea portocalei cu mango, justificată prin:

a) Supradimensionata *portocală* (patru silabe; v. origine neogreacă: *portokáli*, cf Coteanu & Seche 1998: 827) sfidează eufonia prin comparație cu sprintena *orange* (origine arabă: *nāranj*, cf Schwarz et al 1990: 1009).

b) Pe lângă faptul că alterează muzicalitatea primului vers, numărul mai mare de silabe din *portocală* împinge inevitabil cezura spre sfârșitul versului, și, odată cu aceasta, distrage și atenția de la conotațiile simbolice ale fructului, cf:

	“Une orange	//	sur la table”
(Prévert)	3 silabe		4 silabe
	Un mango	//	pe noptieră
(Măciucă)	3 silabe		5 silabe
	“O portocală	//	pe masă”
(Naum)	5 silabe		3 silabe

²³ O altă opțiune în procesul de reconstituire a versului din original, la care am renunțat ulterior, preferând alternativa cu calambur, a fost *Deliciu-n dar în timp fugar*.

O altă opțiune mai inspirată din punct de vedere fonetic – prin comparație cu *portocala* lui Naum – ar fi fost *piersică* (3 silabe), care, grație formei sale rotunde și coajei delicate prezintă, în plus, avantajul de a conota frumusețea virgină la apogeu. Cu toate acestea, surplusul ritmic, mai precis silaba suplimentară, nu e nici pe departe dezavantajul cel mai mare al lexemului *piersică*. Ceea ce zgârie timpanul cititorilor sensibili (*scil. avizați*) e sibilanta *s*, un adevărat pericol pentru eufonia poeziei. În fine, al treilea motiv pentru care nu am folosit *piersică* e faptul că, prin opoziție cu portocalele exotice, piersicile sunt fructe românești indigene, detaliu ce poate atenua aura de mister care învăluie iubita.

Cu *mango* pericolul acesta dispare, ba mai mult, poate fi asociat în subconștient, prin intermediul rimei, cu *tango*, construind astfel cuplul amoros (v. engl. *It takes two to tango* = e nevoie de doi pentru un tango).

O altă licență translatorială folosită e înlocuirea cuvântului *masă* cu *noptieră*, cu intenția de a:

- a) Compensa ritmic piciorul lipsă, cf:
“Un orange sur la table” (7 picioare)
Un mango pe masă (6 picioare)
- b) Egala – chiar dacă nu într-un totu (cf “Un mango pe noptieră) efectul eufonic obținut de Prévert prin uzul multiplu al consoanei *r*, cf “Une orange sur la table/ Ta robe sur le tapis” (pe tot parcursul poeziei, cu excepția versului al treilea)
- c) Compensa semantic lipsa cuvântului *pat*, prefigurând întrucâtva versul care urmează (*noptiera* e de obicei plasată în proximitatea patului, în dormitor).

A treia schimbare importantă e înlocuirea lexemului *pat* cu *dormitor*. Am procedat așa din motive de rimă, în primul rând. Respectarea ritmului – număr descrescător de picioare pe parcursul primelor trei versuri – ne-a impus omiterea posesivului

meu (=mon). Rolul semantic atașat cuvântului *dormitor* e identic cu cel inclus în descrierea semantică a lui *pat*, și anume Locus. Singura diferență o reprezintă semul [mărime], care indică încorporarea semantică a lui *pat* de către *dormitor*, și modifică semnificativ dinamica celor trei versuri. Astfel, chiar dacă am reușit să menținem acel *ostinato* din *Alicante* care amintește de *Bolero*-ul lui Ravel, versiunea noastră nu mai reflectă tehnica de prim-plan folosită de Prévert. Ceea ce pierde în minuțiozitate, versiunea noastră câștigă, însă, în subtilitate, prin aceea că *dormitor*, fără a face referire la un obiect anume, permite o aluzie și mai voalată la senzualitatea latentă.

Dar piatra de încercare pentru orice traducător e, indubitabil, versul al patrulea. Conștienți că am sacrificat destul de multe până acum, ne-am decis să nu cedăm tentației de a renunța la calambur. După mai multe încercări eșuate, un moment de inspirație a dat naștere la *Deliciu-n dar, dar temporar*, chiar dacă a trebuit să sacrificăm și aici numărul de picioare – care îl depășește cu două, nu cu unul, pe cel din versul anterior. Jocul de cuvinte îl realizează echivalentul semantic al franțuzescului *présent*₍₁₎, *dar*₍₁₎ (= subst. ”cadou”) și omofonul său *dar*₍₂₎ (= conj. ”însă”). Virgula inserată e indispensabilă realizării calamburului, cum e și reconfigurarea corespunzătoare a peisajului prozodic. Echivalentul românesc al lui *présent*₍₂₎ - cu trimitere clară la un sentiment efemer – este *temporar*, care prezintă în plus avantajul de a recrea, împreună cu *dar*, rima leonină a originalului, cf *Doux présent/du présent* și *Deliciu-n dar/dar temporar*.

Am aplicat strategia inversă în cazul ajectivului *doux*, redat semantic prin substantivul românesc *deliciu*, care se adresează deopotrivă vălului palatin și ochiului. O opțiune mai adecvată ar fi fost adjectivul *delicios*, însă, din motivele de rimă invocate, singura posibilitate ar fi fost uzul predeterminativ al acestuia, pe care majoritatea vorbitorilor nativi l-ar considera emfatic, sau, mai

rău, l-ar interpreta ca purtător de conotații frivole (cf *Delicios dar*, ...bună bucațică!).

În flagrant contrast cu această ultimă interpretare, *Deliciu-n dar* e un echivalent mai adecvat pentru franțuzescul *Doux présent*, poate chiar datorită faptului că nu prea se folosește în vorbirea cotidiană. Apariția unui picior în plus în prima jumătate a versului ne-a determinat să folosim forma scurtă a prepoziției, cu *î* omis (cf *în dar*). De fapt, avem de-a face aici cu o atributivă camuflată, eliptică de verb (cf *Deliciu* (care mi-a fost dat) *în dar*), cu *-n dar* funcționând ca sinonim sintactic al participiului *dăruit*.

Tușa romantică o trasează în versurile cinci și șase topica inversată: perifriza nominală predeterminativă + substantiv determinat, cf *Al nopții ... fior*, *Al vieții ... dor*, în locul secvenței obișnuite *fior ... al nopții*, *dor al vieții*.

Și, din nou, din motive de rimă, a trebuit să eliminăm *răcoare* ca potențial echivalent al lui *fraîcheur*, preferând în schimb polisemanticul *fior*, purtător de conotații pozitive – de bucurie, entuziasm – și negative deopotrivă – senzația de frig, cauzată de frică sau descurajare. Cu toate că s-a dovedit extrem de benefică în redarea conceptului cheie al versului, această ultimă manevră a lăsat versul cu un picior lipsă, precum și cu o serie semantică incompletă, pentru că nu apar nicăieri proștețimea, gingășia încorporate în *fraîcheur*. Cel care ne-a ajutat să remediem ambele probleme a fost adjectivul *crud*, care, împreună cu *fior*, contribuie și la quasireduplicarea tabloului fonetic al versului (A se vedea în acest sens dubla ocurență și poziția consoanei *r* în cuvântul franțuzesc și în secvența lexematică românească: *fraîcheur – crud fior*). O altă trăsătură a adjectivului în cauză care îl face și mai atractiv este conotația negativă a acestuia sugerată de al doilea sens al său (“nemilos”), în conformitate cu bivalența semantică a substantivului pe care îl determină.

În fine, atât de dragul consecvenței, cât și al motivelor enumerate, în al șaselea vers am înlocuit *căldură* (echivalentul semantic al lui *chaleur*) cu mai puțin abstractul, dar extrem de ofertantul *dor*, cu cinci sensuri cu referință directă la tema poeziei, cf: ”1. Dorință puternică de a vedea sau de a revedea pe cineva sau ceva drag, de a reveni la o îndeletnicire preferată; nostalgie [...] 2. Stare sufletească a celui care tinde, râvnește, aspiră la ceva; năzuință, dorință 3. Suferință pricinuită de dragostea pentru cineva (care se află departe) [...] 5. Poftă, gust (de a mânca sau de a bea ceva) [...] 6. Atracție erotică [...]” (*DEX*: 316).

Această gamă vastă de sensuri constituie unul dintre cele două motive principale în virtutea cărora *dor* poate fi considerat punctul focal, cheia transunerii noastre. Al doilea motiv trebuie pus în legătură cu acea paradoxală omnisciență a traducătorului care are fericirea de a fi contemporan cu autorul originalului. Cu alte cuvinte, chiar dacă nu ne-am putut bucura de acest privilegiu, de a relaționa poezia lui Prévert cu informații “la prima mână” despre autor, ne-am bazat traducerea pe fapte biografice cernute cu foarte mare rigurozitate. Și tocmai aici se vede cel mai bine discrepanța dintre poet și traducător în ceea ce privește cronologia: viziunea celui dintâi asupra a ceea ce creează este una eminentamente prospectivă, pe când a celuiilalt asupra a ce recrează este clar retrospectivă. Și aceasta, la rându-i, explică fericirea pură a lui Prévert când contemplă ceea ce – își imaginează el, cu naivitate – este dragostea vieții sale (*Chaleur de ma vie*), prin contrast cu *Al vieții mele dor*, care nu ridică asemenea pretenții la o fericire eternă, ci mai degrabă la shakespearianul “love’s labour’s lost” (“chinurile zadarnice ale dragostei”) – diferența dintre cele două viziuni fiind generată tocmai de o privire furișă la anii 1943, 1946 și 1947 din biografia sa.

Originea însăși a cuvântului *dor* (Lat. pop. *Dolus* (< dolere “a dura”), prin asociere cu sensul negativ al lexemului *crud*, trimite la o nouă dimensiune pe care traducerea noastră o

introduce: aceea a suferinței cauzate de dragoste, sau, altfel spus, a perspectivei mai puțin fericite a unei iubiri stinse sau neîmpărtășite. Sigur că această notă de-a dreptul neliniștitoare în care încheiem ar fi mai în ton cu un poem intitulat *Lachryma Christi* – un vin dulce, dar picant, din struguri cultivați pe Vezuviu – dar, dacă e să luăm de bună logica versurilor patru și cinci din originalul lui Prévert, precum și jocul semantic din ultimele versuri (v. opoziția *fraîcheur* <=> *chaleur*), atunci noțiunea de iubire eternă nu mai e atât de clară.

Drept urmare, ceea ce realizează versiunea noastră este o schimbare de perspectivă, de la prezentul auctorial – adică trecut, în viziunea cititorului zilelor noastre – către un viitor anterior accelerat – în viziunea aceluiași. Sau, într-o exprimare mai metaforică, sugerează că, deși profund îmbătat de acest sentiment frumos, în realitate poetul nu era nici pe departe la capătul căutărilor pentru a-și găsi iubirea de-o viață.

Cu povara acestei perspective ușor modificate în minte, ne-am dat silința să nu schimbăm peisajul prozodic. Din păcate, modificarea celei dintâi se putea realiza doar cu sacrificarea celui din urmă. Totuși, chiar și așa, cu acel picior în plus la fiecare vers, față de original – am reușit să respectăm alternanța impar/par, deși nu în ordinea din original, cf Prévert : impar/par/impar/par/impar/impar, Măciucă : par/impar/par/par/par/par. La fel și diferența de număr de picioare între versurile consecutive, cu excepția versului al patrulea, care, dată fiind simetria impusă de rima leonină, nu putea să aibă decât un număr par de picioare, cf Prévert : 7/6/5/6/5/5 ; Naum : 8/7/6/7/7/7, Măciucă : 8/7/6/8/6/6. Întrucât a doua parte a poeziei este cea care, cum se spune în jargonul cinematografic, dispăre de pe ecran în acorduri muzicale, am considerat oportun – spre deosebire de Naum – să respectăm tiparul descrescător al originalului.

Și pentru că am adus muzica în discuție, ajungem acum la un alt punct forte al poeziei: muzicalitatea.

V. Transpunerea forței proteice a limbii în puterea magică a muzicii

Ca de altfel toată poezia sa, și acest poem se pretează fabulos la punerea pe note²⁴. Muzicianul care și-a dedicat talentul potențării lirismului acestei nestemate prevertiene a fost Chuck Perrin. *Mutatis mutandis*, când pune o poezie pe note, compozitorul o recrează de fapt în manieră *sui generis*. În cazul nostru, o manieră cu care doar un ascultător familiarizat cu stilul lui Prévert poate să empatizeze. Dar și așa, când am ascultat prima dată *Alicante*-le lui Perrin, trebuie să mărturisim că am rămas puțin descumpăniți, și a fost nevoie de mai multe audiții ca să identificăm principalele strategii folosite și să acceptăm, într-un final, versiunea sa muzicală.

De exemplu, jocul dintre rimele regulate și neregulate este redat prin întreruperi de ritm – o bătaie da, una nu. Apoi, anumite linii melodice, care la prima vedere (*scil.* audiție) par a fi în disonanță cu tema, nu fac decât să reamintească ascultătorului că, pe lângă convertirea cuvintelor în elemente ritmice, această artă magică are misiunea mult mai importantă de a scoate la iveală sensuri noi, mai precis conotații pe care nici cel mai abil critic literar nu și le-ar putea imagina²⁵. Și totuși, în ciuda tiparului melodic complex, dacă o analizăm în detaliu, versiunea lui Perrin reușește să impresioneze, în ansamblu, printr-o frumusețe simplă, discretă, în ton cu cea a poeziei prevertiene.

²⁴ Joseph Cosma – un muzician ungar pe care poetul îl cunoștea încă din 1934 – a fost colaboratorul de nădejde al lui Prévert în domeniul muzical. Alte celebrități care au cedat farmecului poeziei sale au fost: Yves Montand, Juliette Gréco, Jacques și Marianne Oswald, Serge Reggiani.

²⁵ În jargon traductologic, se poate spune că muzica are o natură aditivă în comparație cu poezia, deoarece poate să redea prin compensație cuvinte și fraze pe care traducătorul mai puțin iscusit ar face bine să le lase netraduse, decât să riște alterarea frumuseții lor originale.

Și mai important, însă, e faptul că transformarea unei forme de artă în alta este însoțită de una secundară, a energiilor. Și dacă ultimele trei versuri ale poeziei sublimă sexualitatea, ridicând-o la rang de spiritualitate, grație tradaptării lui Perrin, în ultimă instanță, *Alicante* transcende spiritualul și se înalță spre tărâmul divin.

Bibliografie

- AGAR, M. (1994): *Language Shock: Understanding the Culture of Conversation*, New York, William Morrow
- BAKER, M. (1992) *In Other Words: A Coursebook on Translation*, London, Routledge
- BAKER, M. (ed.) (1998): *Routledge Encyclopaedia of Translation Studies*, London, Routledge
- BENJAMIN, W. (2002): "The task of the translator", in *Selected Writings*, Cambridge, Harvard University Press, pp 253-263
- BIDU-VRÂNCEANU, A., CĂLĂRAȘU, Cr., IONESCU-RUXĂNDIOIU, L., MANCAȘ, M., PANĂ-DINDELEGAN, G. (1997): *Dicționar general de științe. Științe ale limbii*, București, Ed. Științifică
- CATFORD, J. C. (1965): *A Linguistic Theory of Translation*, London, Oxford University Press
- CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A. (1994): *Dicționar de simboluri*, III (P-Z), București, Editura Artemis = DS
- COTEANU, I., SECHE, L., SECHE, M. (coords) (1998): *Dicționarul explicativ al limbii române*, 2nd edition, București, Univers Enciclopedic
- * * * *Dicționarul Oxford Explicativ* (2004): București-Oxford-London, Litera Internațional-Oxford University Press-Dorling Kindersley Limited = DOE
- DUCROT, O., SCHAEFFER, J.-M. (1996): *Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului*, București, Ed. Babel

- FLEISCHMANN, E. (2004): “Zum Begriff der translatorischen Kulturkompetenz und dem Problem ihrer Vermittlung”, in Fleischmann, E., Schmitt, P. A., Wotjak, G. (Hrsg.), *Studien zur Translation* 14, Tübingen, Stauffenburg, pp 323-342
- FRIEDRICH, P. (1989): „Language, ideology, and political economy”, *American Anthropologist*, Vol. 91, pp 295-312
- GADAMER, H.-G. (1993): “Lesen ist wie Übersetzen”, in *Gesammelte Werke VIII, Ästhetik und Poetik I*, Tübingen, Mohr Siebeck, pp 279-285
- GAMBIER, Y., 2004, “Tradaptation Cinématographique”, in Orero, P. (ed.), *Topics in Audiovisual Translation*, Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins, pp 169-181
- GRICE, P. (1975): “Logic and conversation”, in Cole, P., Morgan, J. (eds.), *Syntax and Semantics* 3. Speech acts, New York, Academic Press, pp 41-58
- HĂISAN, D. (2014): *Proza lui Edgar Allan Poe în limba română*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință
- HORNBY, A. S. (1992): *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*, Oxford, Oxford University Press
- LEFEVERE, A. (1992): *Translation/History/Culture. A Sourcebook*, London, Routledge
- LEVIȚCHI, L. (1973): *Dicționar român-englez*, București: Editura științifică = DRE
- * * * *Longman Dictionary of English Language and Culture*, (2003): Essex, Pearson Education Limited = LDEL
- LÖWE, B. (2002): “Translatorische Kulturkompetenz: Inhalte-Erwerb-Besonderheiten”, in Best, J., Kalina, S. (Hrsg.), *Übersetzen und Dolmetschen. Eine Orientierungshilfe*, UTB2329, Tübingen, Francke, pp 148-161
- NEUBERT, A. (2000): “Competence in Languages, and in Translation”, in Schäffner, Chr., Adab, B. (eds.),


- Developing Translation Competence*, Amsterdam, John Benjamins, pp 3-18
- NIDA, E. A. (1975): *Language Structure and Translation*, Stanford, Stanford University Press
- NORD, B., (2004): “Wer nicht fragt, bleibt dumm – Recherchekompetenz als Teil der Translationskompetenz”, in Fleischmann, E., Schmitt, P. A., Wotjak, G. (Hrsg.), *Studien zur Translation* 14, Tübingen, Stauffenburg, pp 173-181
- PRÉVERT, J. (1965): *Poeme*, București, Editura pentru Literatura Universală
- PRÉVERT, J. (1997): *Paroles*, Éditions Gallimard
- RICŒUR, P. (2006): *On Translation*, London – New York, Routledge
- SCHÄFFNER, Chr. (2000): “Running before Walking? Designing a Translation Programme at Undergraduate Level”, in Schäffner, Chr., Adab, B. (eds.), *Developing Translation Competence*, Amsterdam, John Benjamins, pp 143-156
- SCHLEIERMACHER, F. (1969): „Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens”, in Störig, H. J. (ed.), *Das Problem des Übersetzens*, Darmstadt, Wiss. Buchgesellschaft, pp 38-70
- SCHWARZ, C. et al., (eds.) (1990): *Chambers English Dictionary*, Edinburgh-New York-Toronto, W&R Chambers Ltd = *CED*
- SPERBER, D., WILSON, D. (1995): *Relevance: Communication and Cognition*, Oxford: Blackwell Publishers
- STEINER, G. (1992): *After Babel. Aspects of Language and Translation*, Oxford, Oxford University Press
- STÖRIG, H. J. (Hrsg.) (1969): *Das Problem des Übersetzens*, Darmstadt, Wiss. Buchgesellschaft
- ȘĂINEANU, C. (1928): *Dictionnaire Français-Roumain*, Bucarest, Imprimerie „Cultura Națională” = *DFR*

- * * * *The Concise Oxford Dictionary of Quotations* (1981):
Oxford-New York, Oxford University Press = *COD*
- VERMEER, H. J., Reiß, K. (1984): *Grundlegung einer allgemeinen
Translationstheorie*, Niemeyer

Webografie

- GOTTLIEB, H., „Multidimensional Translation: Semantics turned Semiotics”, in *MuTra 2005- Challenges of Multidimensional Translation*, Proceedings of the Marie Curie Euroconferences, Saarbrücken, 2-6 May 2005, Part I: Positioning Multidimensional Translation; online address: http://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Gottlieb_Henrik.pdf , retrieved on 08.08.2016

Contrastive Linguistics



Contrastive Linguistics
Vergleichende Sprachwissenschaft
Linguistique contrastive
Lingüística contrastiva
Linguistica contrastiva

Câteva observații despre motivația culturală a construcțiilor fixe care conțin termenul *câine* în limbile romanice

(Contrastive Remarks on the Cultural Motivation of Set Phrases Featuring *Dog* in Romance Languages)

Monica-Geanina COCA

„Ștefan cel Mare” University of Suceava, Romania

Abstract: This study started from the observation that the analysis of language facts from a functional perspective can be adequately complemented by the analysis of semantic motivation, as advanced and documented by Dmitrii Dobrovolskij and Elisabeth Piirainen (2018) (s. the ample use of this approach as a working method in prestigious lexicographic works, such as *The Atlas of the Languages of Europe*). The object of investigation is the set phrases featuring the lexeme *dog*, an important figure of the linguistic and cultural mind in Romance languages such as Romanian, French, Spanish, Portuguese, by evaluating the linguistic and extra-linguistic contexts that marked the meanings of these structures.

The results highlight, on the one hand, figurative phraseological patterns that cover in the nomination process different fields of knowledge with a universal character, which refer to fundamental aspects of life, and on the other, particularities specific to each investigated collective mind.

Keywords: dog, cultural motivation, phraseology, areas of meaning, collective mind

1. Preliminarii

Legătura dintre limbă și gândire a avut în vedere și studierea *motivației culturale* a construcțiilor fixe, demers care atrage atenția asupra importanței studierii unor aspecte ce țin de genetica limbajului, cu atât mai mult cu cât în contextul lexicografic actual, abordarea motivațională a fost adoptată ca

metodă de lucru în realizarea hărților onomasiologice ale *Atlasului Limbilor Europei (Atlasul Linguarum Europae)*, “cea mai amplă și mai complexă operă de geografie lingvistică elaborată până în prezent” (Saramandu, 2006: 253). Această abordare, care implică luarea în considerare a direcțiilor etimologice și semantice vine să completeze, în contextul înțelegerii limbajului ca “activitate creatoare de semne” (Coșeriu, 1997: 41-43), perspectiva funcțională a limbii descrisă în studiile de lingvistică generală referitoare la caracterul arbitrar al semnului lingvistic, semnate de Ferdinand de Saussure și continuate de discipolii săi.

1.1. În cazul unui semnificant polilexical caracterizat prin fixitate, expresivitate, repetabilitate, intraductibilitate, din categoria construcțiilor fixe de tipul unităților frazeologice, expresiilor idiomatice, locuțiunilor, analiza *motivației* a fost luată în discuție atât în cadrul descrierii unor aspecte terminologice din câmpul conceptelor cu care operează frazeologia, cât și în demersul de recuperare a semnificației unor astfel de structuri particulare, care încalcă logica gândirii. De exemplu, pentru Dmitrij Dobrovol’skiĭ și Elisabeth Piirainen (2018: p. 10), tipologia motivației frazeologismelor include patru categorii principale: *motivație semantică (semantic motivation)*, *motivație sintactică (syntactic motivation)*, *motivație bazată pe cunoașterea textului (motivation based on textual knowledge)*, *motivație bazată pe indici (index-based motivation)*. Dintre acestea, cel mai bine reprezentată cantitativ este, potrivit autorilor, *motivația semantică*, care se realizează prin trei modalități: a) *metafore*, procedeul cu cea mai mare frecvență; b) *simboluri*, mai precis prin valorificarea “funcțiilor simbolice ale anumitor constituenți”; c) *contrângere*, atunci când “polisemia unui singur constituent este responsabilă pentru legătura motivațională dintre structura lexicală a idiomului și sensul său lexicalizat”. Pornind de aceste categorii, Marine Sioridze (2019: 6) identifică trei grupe de surse ale *motivației*: a) sursa referitoare la emoții (*sources émotives*), în care sunt

cuprinse: dragostea, bucuria, dorința, mirarea, surpriză, tristețea, mâhnirea, pericolul, frica; b) surse socioculturale (*sources socioculturelles*), cu următoarele clase: b.1. Viața cotidiană, stiluri de viață; relații cu alte popoare; activități sociale; capacități intelectuale; portretul fizic al omului; calități, defecte; comportamentul oamenilor; profesii; activități specifice timpului liber; b.2. Societate, cultură, civilizație, obiceiuri, credințe, superstiții; c) *surse istorice și literare*, în care regăsim texte istorice, literare, folclor, fabule, poezii, Biblie, mitologie.

Puncte de reper referitoare la motivația frazeologismelor au fost exprimate în studiile românești dedicate frazeologiei de Stelian Dumistrăcel, pentru care încadrarea expresiilor în categoriile “copii ale realității” și “imaginare” este tributară modului în care vorbitorul se raportează afectiv la realitate, iar din acest punct de vedere, prima categorie de expresii actualizează o funcție “obiectivă” de comunicare, în timp ce a doua clasă are la bază, chiar din momentul apariției, o intenție stilistică de comunicare, în directă legătură cu modalitățile expresive de exprimare în limbă (Dumistrăcel, 1980: 136-137).

2. Ipoteza de cercetare

Pornind de la delimitările teoretice de mai sus și de la observația formulată de Stelian Dumistrăcel (2001: 7), potrivit căreia “reflecțiile despre sensul expresiilor sunt rezultatul unor confruntări de spații geopolitice și culturale [...] care duc inevitabil, dar benefic, la istoria limbii, la diferite elemente și structuri ale vocabularului acesteia”, vom analiza în cele ce urmează *motivația semantică* a unor construcții fixe în limbile romanice (română, franceză, spaniolă, portugheză) care au în structură lexemul de bază *câine*, prin evaluarea factorilor lingvistici și extralingvistici care au contribuit la construirea semnificațiilor acestor structuri.

2.1. Etimologia termenului în limbile romanice

În clasa realiilor animalelor, *câinele* ocupă o poziție privilegiată în istoria culturală a Europei, iar contextele frazeologice în care este antrenat termenul în discuție evidențiază existența unei multitudini de sensuri care au la bază diferite procedee cognitive și lingvistice prin care este concepută și denumită realitatea. De altfel, pentru cazul particular al numelor de animale, Catherine Ruchon, Laura Goudet et Marie-Anne Paveau propun, atunci când referirea se face la om, utilizarea termenului *zoo-anthroponymes*, categorie definită ca “un ansamblu de denominalizări lexicalizate care iau forma unităților lexicale simple sau a construcțiilor fixe”¹ (t.n.).

Din punct de vedere etimologic, originea latină comună (lat. *canis*) justifică denumirile asemănătoare din limbile romanice investigate (română, franceză, italiană, portugheză): *câine* (rom.), *chien* (fr.), *cane* (it.), *cão* (pg.), cu excepția limbii spaniole, care a păstrat un termen cu etimologie incertă, *perro* (sp.). Angajați în construcții fixe, termenii au dezvoltat în limbile romanice un spectru larg de semnificații asociate unor referenți diferiți, animați sau inanimați, la care s-a ajuns, după cum vom vedea în continuare, în urma unor operații de transfer a unor particularități ce țin de formă, structură sau a unor trăsături atribuite animalului ori care rezultă din relația omului cu acesta. Un rol important în fixarea semnificației l-au avut și conotațiile simbolice dobândite în timp, știut fiind faptul că numele dobândește existență “numai

¹Goudet, Laura, Paveau, Marie-Anne et Ruchon, Catherine, 2018, «Zoo-anthroponymes. Quand l’animal est le nom de l’humain», <https://realista.hypotheses.org/1581>: “les *zoo-anthroponymes* constitue un ensemble de dénominations lexicalisées prenant la forme d’unités lexicales simples (*blaireau, fouine, buse*) ou de figements plus complexes.”

în momentul când devine simbol, când semnul devine un obiect. Acest semn trebuie să depășească conștiința individuală pentru a deveni o reprezentare colectivă.” (Deely, 1990: 31). În ceea ce privește sursa de material, aceasta s-a constituit din construcții fixe excerptate în principal din lucrări lexicografice reprezentative pentru fiecare limbă romanică: *Micul Dicționar Academic*, *Dicționarul Larousse*, *Petit Robert*, *Dicționarul Trecanni*, *Vocabulario della lingua italiana*, de Nicole Zingarelli, *Diccionario de la lengua española*, *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, dar și din alte dicționare, colecții (Wiktionnaire) sau lucrări de profil.

2.2. Ariile generale de semnificare ale frazeologismelor care conțin lexemul de bază câine

O privire liminară asupra acestei categorii de enunțuri evidențiază existența unor *cadre* comune, înțelese ca “secvențe de gândire, limbaj, memorie și percepție” (Marvin Minsky, apud Milică, 2012: 104), fără a exclude împrumuturile dintr-o limbă în alta. În calitate de fapte de cultură, construcțiile fixe pot fi analizate, după Joanna Szerszunowicz (2009: 439-440) din trei perspective etnice și culturale: europeană, națională și locală, iar în fiecare dintre acestea se manifestă o *funcție cumulativă*, reflectată și la nivelul limbajului: “anumite fenomene sociale, istorice, economice etc. din trecut și prezent sunt componentele lexicale și în structura construcției fixe” (t.n.). Din acest punct de vedere, apartenența la cultura europeană este surprinsă, în cazul frazeologismelor care au în structură termenul *câine*, în expresii guvernate de mentalități comune, cu aceeași valoare metaforică, dar care, care pot fi încadrate în categoria *universalilor de desemnare* (Coșeriu, 1996: p. 41-45) și a *universalilor frazeologice* (Dumistrăcel, 2010: 199-212). Din fondul comun de imagini lingvistice, menționăm mai jos câteva exemple de construcții fixe omoloage în limbile romanice care reflectă direcții

similare de semnificare, o unitate de gândire și de exprimare în limbile romanice, prin care se redau comportamente general umane:

- *A trăi (sau a se înțelege, a se iubi etc.) ca câinele cu pisica* (ironic) “se spune despre două sau mai multe persoane care nu se înțeleg deloc și se ceartă întruna”; *être comme chien et chat, essere come cane e gatto, vivir (o entender, amar, etc.) como un perro con un gato.; viver (ou entender, amar, etc) como um cão com um gato sau cão e gato.;*

- *Câinele care latră, nu mușcă* “cel care face multă gălăgie nu e primejdios”; *Le chien qui aboie, ne mord pas.;* *Il cane che abbaia, non morde.;* *El perro que ladra, no muerde.;* *O cão que ladra, não morde.;*

- *Viață de câine* “viață grea, plină de lipsuri”; *vie de chien; vita da cane; vida de perro; vida de cachorro/ cão.;*

- *A muri ca un câine* “a muri abandonat, fără ajutor.”; *mourir comme un chien; morire come un cane; morir alguien como un perro.;*

- *A trata (pe cineva) ca pe un câine* “a trata pe cineva cu cruzime sau fără respect”; *être traité comme un chien.;* *trattare qualcuno come un cane; tratar a alguien como a un perro; tratar alguém como um cachorro.*

Există apoi câteva expresii care prezintă modele structurale și semantice similare sau asemănătoare în anumite limbi: italiană, spaniolă: *essere come un cane in chiesa* (lit.) „a fi ca un câine în biserică; a trece prin mari dificultăți”; *irle a alguien como a los perros en misa* sau *estar como los perros en misa.*

Pe lângă aceste expresii structurate similar în cele cinci limbi romanice, se observă, în privința motivației culturale prin care se fundamentează direcțiile de semnificare, ca semn distinctiv pentru limbile studiate, faptul că semnificația celor mai multe dintre expresii valorifică mai puțin de simbolistica termenului, potrivit căreia “câinele este imaginea exemplară a prieteniei, a

devoțiunii” (Antonescu, 2016: 129), cât mai ales “aspecte antagoniste” (Chevalier, 1990: 333). Predomină construcțiile fixe cu valori figurate, care au la bază operații de transfer ale particularităților relaționale *om-câine* asupra relațiilor *om-mediu* înconjurător, semnificații asociate de obicei cu alteritatea negativă.

Ariile generale de semnificare fac referire la:

- **Câinele - etalon al inferiorității** – lexemul de bază apare frecvent ca termen de comparație în toate limbile, mai ales în română și franceză: (*Slab*) *ca un câine* “Foarte slab și lipsit de vlagă”; *a se ține norocul sau sărăcia (după cineva) ca pulberea după câini (sau câine)* “a nu reuși”; *a șede ca câinele nimănui* (pop.) “a fi lipsit de sprijin (moral sau material)”; *a umbla ca câinele surd la vânat* (pop.) “a se strădui zadarnic să realizeze ceva”; *a lătra (sau a urla) (precum câinele) la lună* (fam.) “a protesta inutil”; *a (nu)-i fi cuiva de ceva sau a (nu)-i veni cuiva să facă ceva cum (nu) îi este câinelui a linge sare* “a nu avea chef de (a face) un lucru (necesar)”; *À la chien* “ca un câine” (de obicei folosit pentru a descrie o situație sau un comportament inferior, adesea în sens de imoralitate); *Comme un chien* “ca un câine” (folosit pentru a descrie o stare deplorabilă sau comportament nereductuos); *De chien, précédé d'un nom, ou chien, chienne de, suivi d'un nom* – expresie ofensatoare folosită pentru a denumi o persoană; *Nom d'un chien!* “Ce naiba!”; *avoir un air de chien battu*, cu variantele *mine de chien battu*, *regard de chien battu*, *tête de chien battu*, *veux de chien battu* “a fi nefericit, a inspira milă”; *malade comme un chien* „foarte bolnav”; *Cane da fuoco, buono a poco* “indică o persoană inutilă”;

- **evăluări generale (negative):** *Nu e nici câine, nici ogar* “Nu are o situație clară”; *les chiens ne font pas des chats* “comportamentul se moștenește de la părinți”, având în limba română corespondentele *Ce se naște din pisică șoareci mănâncă / Așchia nu sare departe de trunchi.*; *Être d'une humeur de chien* “a fi într-o dispoziție proastă”; *Ce n'est pas fait pour les chiens* “obiectul nu are utilitate comună”; *De focinho de cão não se tira manteiga* “Din coadă de câine nu faci sită de mătase”; *Cane non mangia cane* “oamenii din aceeași breaslă nu-și fac rău” – corespondent în română: *Corb la corb nu-și scoate ochii.*; *cercare di raddrizzare le gambe ai cani* (lit.) “a încerca să îndrepti picioarele câinilor”, “a încerca să schimbi ceva care nu se poate schimba”; *todo junto, como al perro los palos* (lit.) “toate deodată, ca loviturile de băț asupra câinilor”, “Necazurile vin toate o dată asupra unei persoane”; *meado, da por los perros* (lit. “Urinat, lăsat câinilor”), “persoană ghinionistă”.

O categorie bine reprezentată de structuri frazeologice face referire la direcții diferite de semnificare, ilustrând:

- **aspecte dificile ale vieții, marcate prin emoții negative:** *tristețe: En chien de fusil* “în poziția câinelui de armă (folosit pentru a descrie o stare de deprimare sau pentru a arăta supunere); *Essere solo come un cane* “(despre o persoană) a se simți foarte singură”; *cão chupando manga* (lit. “câine care sugă un mango”) “supărat”;
- **aspectul fizic al omului:** *(Slab) ca un câine* “foarte slab și lipsit de vlagă”; *Mal de chien* “rău mari proporții, o durere profundă”; *cão chupando manga* (lit. “câine care sugă un mango”) “foarte urât”;
- **stări sociale:** *sărăcie: a petrece ca câinele în car* “a o duce rău”; *un chien regarde bien un évêque* (lit.) “Și un câine are dreptul să privească un episcop.”, “Orice persoană,

indiferent de statutul social, are dreptul la opinie”; *ferrar o cão* (lit.) “a potcovi câinele” “a fi datornic, a avea de plătit o datorie”;

- **defecte umane:** *lene*: a duce câinii la apă “a trândăvi, a pierde vremea”; *nervozitate*: a băga pe cineva în boală câinească sau în toate boalele, în năbădăi, în alte alea ori a-i băga cuiva boala în oase (pop.) “a îmbolnăvi pe cineva; a face pe cineva să-și piardă cumpătul.”; *obraznicie*: a avea (sau a fi cu) nas de câine (reg.) “a fi fără rușine”; *Un om și jumătate* sau *un măgar (dobitoc, prost, hoț, porc de câine, ramolit) și jumătate* “Om care-i întrece pe toți ceilalți în destoinicie, prostie, măgărie, dobitocie”; *a da (ca câinele) prin băț* (reg; pop.) „1. a fi foarte insistent. 2. (reg.) a fi foarte obraznic”; *darse alguien a perros* “a deveni extrem de furios sau iritat”; *avarție*: a fi peștriț (sau târcat, rău, câine) la mațe sau a fi cu mațe (sau mațele) târcate sau bălțate ori a avea mațe peștrițe (sau negre) (pfm.) “a fi rău la suflet; a fi zgârcit”; *ne pas attacher son chien avec des saucisses* “a fi foarte zgârcit”; *lipsă de recunoștință*: *no ser alguien perro que sigue a su amo* (lit.) “să nu fie cineva câine care își urmează stăpânul” “se folosește la adresa unor persoane nerecunoscătoare”;
- **comportament conflictual sau reprobabil:** *Garder, réserver à quelqu'un un chien de sa chienne* “expresie peiorativă folosită de o persoană care vrea să se răzbunare”); *dar perro a alguien* “a face rău, a păcăli”; *dar perro muerto* (lit. “a da un câine mort”) “a păcăli, a înșela”; *echar, o soltar los perros a alguien* “a certa pe cineva”; *dar perro a alguien* “a face rău, a păcăli”; *soltar o cão* “a dezlega câinele, a da drumul la câine; a izbucni violent, a se dezlănțui”.

Forma simplă, intuitivă, prin care se exprimă diferite aspecte din viața omului are la bază un proces de semnificare ce reflectă tipuri diferite de relaționare *om-câine*, marcate sau nemarcate istoric, în mediul rural și în mediul urban. În ceea ce privește procesul de *motivare*, se observă selecția unor particularități din “registru fizic și comportamental”, iar acestea ar fi generat, după Lian Chen „un «fond comun al reprezentărilor animaliere ce depășește diferențele culturale și lingvistice și care se explică prin similitudinea observațiilor realiste»” (Chen, 2020). Acestuia i adaugă, după cum se poate vedea în exemplele de mai jos, și un *filtru* subiectiv, “adesea devalorizant pentru animal”, care are la bază o “calificare de ordin estetic, mai puțin științific, iar aceste caracteristici atribuite animalelor fac parte din categoria clișeele antropomorfe” (Chen, 2020). Dintre trăsăturile animalului, care reprezintă imagini pentru diferite aspecte din realitate sau care fac referire la cunoașterea omului, reținem:

- **trăsături generale și distinctive ale corpului (aspectul fizic - formă, dimensiune, greutate)**

Nu-i numai un câine ciunt (sau scurt) de coadă “un defect se întâlnește la mai multe persoane”; (*Slab*) *ca un câine* “foarte slab și lipsit de vlagă”; *Câinele flocos numai lui își ține cald* “se spune despre cei bogați și zgârșiți”.

- **trăsături fiziologice (simțuri – olfactiv, vizual, auditiv)**

a avea (sau a fi cu) nas de câine (reg.) “a fi fără rușine”; *a umbla ca câinele surd la vânat* (pop.) “a se strădui zadarnic să realizeze ceva”; *avoir un air de chien battu*, cu variantele *mine de chien battu*, *regard de chien battu*, *tête de chien battu*, *veux de chien battu* “a arăta ca un câine bătut; a inspira milă”.

- **comportament (ce rezultă din relația cu mediul, cu alte animale și cu omul)**

a trăi ca câinele la stână “a trăi bine.”; *a petrece ca câinele în car* “a o duce rău”; *a duce câinii la apă* “a trândăvi, a pierde vremea”; *a lega câinele la gard* (reg.) “a se lăuda în mod justificat”; *a (nu)-i fi cuiva de ceva sau a (nu)-i veni cuiva să facă ceva cum (nu) îi este câinelui a linge sare* “nu avea chef de (a face) un lucru (necesar)”; *a șede ca câinele nimănui* (pop.) “a fi lipsit de sprijin (moral sau material)”; *chien de garde* “câine de pază”; *chien de poche* “câine de buzunar” (un câine mic, adesea folosit ca animal de companie); *chien de quartier*, de caseerne “câine de cartier, câine de cazarmă”; *chien du commissaire (de police)* “câinele comisarului (câinele unui agent de poliție)”; *comme un jeune chien* “ca un câine tânăr (plin de energie)”; *se coucher en chien de fusil* “întins pe o parte cu genunchii strânși la burtă”; *Cane che abbaia non morde* “Câinele care latră nu mușcă”; *Essere solo come un cane* “(despre o persoană) a se simți foarte singură”; *Litigare come cane e gatto* “a fi permanent în conflict cu cineva”; *Cane non mangia cane* “oamenii din aceeași breaslă nu-și fac rău”, *Trattare qualcuno come un cane* „a se purta urât cu cineva”; *Morire come un cane* “a muri în mod violent, lipsit de demnitate”; *A cane che lepre acchiappa, nessun coniglio scappa* “Un câine care încearcă să prinde un iepure, nu-l scapă niciodată”; *In giro non c'era un cane* (lit.) “nu era niciun câine în jur”, “se folosește pentru a exprima starea de singurătate în care se află cineva”; *vivir (o entender, amar, etc.) como un perro con un gato* “a trăi (a se înțelege) precum câinele cu pisica”; *El perro que ladra, no muerde* “Câinele care latră, nu mușcă”; *no ser alguien perro que sigue a su amo* (lit. “A nu fi cineva câinele care își urmează stăpânul”) “a fi nerecunoscător”; *cão de fila* “câine de escortă”; *cão de guarda* “câine de pază”; *Viver (ou entender, amar, etc) como um cão com um gato sau cão e gato* “a se înțelege precum câinele cu pisica”; *O cão que ladra, não morde* “Câinele care latră nu mușcă.” etc.

Aceste particularități iau de cele mai multe ori forma unor imagini lingvistice diferite de la o limbă la alta, atât ca pondere, cât și ca interpretare și actualizare de sensuri metaforice. Există și câteva construcțiile fixe conotate pozitiv, foarte puține la număr în toate limbile romanice, motivate fie de contextul culturii actuale în care relația om-animal a suferit multiple transformări, cum este cazul expresiei *viața de câine* (...), fie prin interpretarea metaforică a unor imagini lingvistice în care *câinele* este definit prin trăsături precum *loialitate, fidelitate: chien fidèle* (fr.) sau “câine credincios” (ro.), *É leal como um cão* “a fi loial ca un câine”, *O cão é o melhor amigo do homem* “Câinele este cel mai bun prieten al omului” (pg.).

Predominante sunt însă conotațiile negative, marcate diferit în ceea ce privește exprimarea intensității, în funcție de experiența socioculturală a fiecărei limbi. Astfel, în timp ce în limba spaniolă încărcătura emoțională este amplificată de detalii explicite: *La vida de perro es amarga* “Viața de câine este amară”, portugheza folosește, cu intenție afectivă, diminutivul *cachorro* (*vida de cachorro* “viață de câine”, *cachorro fiel* “câine loial”).

Forța imagistică a unor astfel de construcții justifică utilizarea frecventă a acestor expresii în descrierea unor atitudini comportamentale ale oamenilor, trăiri universale și îmbracă adesea forma ironiei, mai ales atunci când sunt invocate în discursul public, în formă canonică și, mai ales modificată. De altfel, analiza *metaforelor animaliere* în presa sportivă românească l-a determinat pe Ioan Milică (2010: 54) să afirme că aceasta “este valorificată pentru a dezvolta efecte antagonice. Conotațiile dominant meliorative din gazetele sportive constrastează cu semnificațiile peiorativ-pamfletare din textele social-politice”.

În ceea ce privește forma de feminin, *cățea*, aceasta are o reprezentare frazeologică redusă, iar conotațiile, toate negative,

sunt asociate, în limbile romanice, cu ideea de imoralitate. Pentru limba română, Barbu Ștefănescu Delavrancea consemnează expresia *cățea de vreme* “vreme rea” - Biata Bălașa! Săracă lipită, bolnavă că nu se mai poate târî, văduvă, cu copilul gol-pușcă, pe așa *cățea de vreme* nu știu, zău, de și-o mai înnodea zilele. (Barbu Ștefănescu Delavrancea), un posibil calc după expresia din limba franceză *un temps de chien* “o vreme urâtă”.

Compararea imaginilor lingvistice din cele cinci limbi din perspectiva specificului etnic al motivației, a permis reperarea, ca indici identitari, a următoarelor particularități etnice, în directă legătură cu experiențele socioculturale: a) *prezența termenilor cu specific rural în frazeologia românească și în cea spaniolă: Brânză bună, bătută în foale de câine* (pop; d. oameni) “Care are calitate, dar este lipsit de caracter.”; *como perro con cencerro, con cuerno, con maza, o con vejiga* (lit. “Ca un câine cu talangă, corn, ciomag sau vezică” “a fi într-o situație incomodă”, *no quiero perro con cencerro* (lit. “Nu vreau un câine cu talangă.”) “a refuza”; b) *existența, în limba franceză, a unor imagini metaforice inedite: le premier chien coiffé* „primul venit”; *rubrique des chiens écrasés* (în domeniul jurnalistic) “rubrică cu fapte diverse”; c) *predilecția limbii italiene pentru construcții fixe cu caracter prescriptiv: Non svegliare cane che dorme* “Nu provoca probleme inutile.; Nu tulbura apele.”; *Guardati da cane rabbioso e da uomo sospettoso* “Ferește-te de câine turbat și de omul suspicios.”; *A cane che lepre acchiappa, nessun coniglio scappa*. “Un câine care încearcă să prinde un iepure, nu-l scapă niciodată”; *Cercare di raddrizzare le gambe ai cani* (lit.) “a încerca să îndrepti picioarele câinilor”, „a încerca să schimbi ceva care nu se poate schimba”; *Chi ama me, ama il mio cane* (lit.) “Cine mă iubește, îmi iubește și câinele.; “Cine mă iubește, îmi acceptă și defectele.”.

În sfârșit, există în limbile română și franceză, o categorie de frazeologisme marcate prin indici temporali sau spațiali, care

iau forma numelor proprii, reale au imaginare: *A dăru* (*cuiva*) *ținutul Câinenilor și satul Corbenilor* “A ucide (pe cineva)”; *être habillé comme la chienne à Jacques (Québec)* “a avea o ținută vestimentară care lasă de dorit”; *c’est le chien de Jean de Nivelle (il s’enfuit quand on l’appelle)* “se spune despre cineva care se prefacă că nu aude când este chemat; “a fi un laș”.

3. Concluzii

Figură importantă în mentalul lingvistic și cultural din limbile investigate, termenul *câine* este prezent în construcții fixe referitoare atât la aspecte fundamentale ale vieții, trăiri afective comune, având caracter universal și aplicabilitate generală, cât și la ipostaze particulare de cunoaștere și raportare la realitate, marcate regional. Expresie a mai multor culturi, tiparele figurative ale frazeologimelor care au ca lexem de bază termenul *câine* acoperă, în procesul nominației, domenii diferite de cunoaștere din sfera omului, a realității imediate sau a spațiului.

Ancorate în memoria colectivă, construcțiile fixe care au în structură termenul *câine* sunt strâns legate de tradiție și cultură, fapt care poate fi urmărit prin existența unor tipare comune de gândire și exprimare în limbile romanice. Relevanța unor astfel de structuri în procesul comunicării este dată și de capacitatea acestora de a se adapta la actualele contexte sociale și culturale, care includ și discursul public.

Bibliografie

- ANTONESCU, Romulus (2016), *Dicționar de simboluri și credințe tradiționale românești*, Editura Tipografia Moldova
- CHEVALIER, Jean, Alain Gheerbrant (1990): *Dicționar de simboluri (A-Z). Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere, vol. I, II, III*, București, Editura Artemis

- CHOLEWA, Ewa Joanna (2008): *Image encyclopedique et linguistique du chat et du chien en français et en polonais contemporains*, Uniwersytet Białymstoku, Białystok
- COȘERIU, Eugeniu (1996): *Lingvistica integrală. Interviu cu Eugeniu Coșeriu realizat de Nicolae Saramandu*, București, Editura Fundației Culturale Române
- COȘERIU, Eugeniu (1997), *Sincronie, diacronie și istorie. Problema schimbării lingvistice*, Editura Enciclopedică, București
- DEELY, John (1990): *Bazele semioticii*, București, Editura All
- DUMISTRĂCEL, Stelian (1980): *Lexic românesc. Cuvinte, metafore, expresii*, Editura Științifică și Enciclopedică
- DUMISTRĂCEL, Stelian (2001): *Dicționar de expresii românești Până-n pânzele albe*, Iași, Editura Institutul European
- DUMISTRĂCEL, Stelian (2010), *Universalii frazeologice și frazeologie în dicționare*, în „Lucrările celui de al treilea Simpozion Internațional de Lingvistică. București, 20-21 noiembrie 2009”, Editura Universității, București
- MILICĂ, Ioan (2010), *Metafore animaliere în presa sportivă actuală*, în *Limba română*, în *Limba Română*, nr. 5-6 (179-180), pp. 52-63
- MILICĂ, Ioan (2012), *Teoria cadrelor semantice: aspecte teoretice, implicații metodologice și potențial de aplicare*, în *Analele Universității de Vest din Timișoara, Seria Științe Filologice*, vol. L, pp. 103-114
- SARAMANDU, Nicolae (2006): *Limba română în context european (pe baza Atlasului Limbilor Europei)*, în *Comunicare interculturală și integrare europeană*, Iași, pp. 253-257
- SEICIUC, Lavinia (2016), *Mic dicționar frazeologic portughez-român*, Suceava, Editura George Tofan

Webografie

- CHEN, Lian (2020), *Les stéréotypes dans la zoo-anthroponymie française et chinoise*, <https://journals.openedition.org/itineraires/8563#ftn4>
- DOBROVOL'SKIJ, Dmitrij, PIIRAINEN, Elisabeth (2010): Idioms: Motivation and etymology, Yearbook of Phraseology. (1), De Gruyter Mouton, https://www.researchgate.net/publication/283073122_Ideoms_Motivation_and_etymology
- DOBROVOL'SKIJ, Dmitrij, PIIRAINEN, Elisabeth (2018), *Conventional Figurative Language Theory and idiom motivation*, https://www.researchgate.net/publication/328558671_Conventional_Figurative_Language_Theory_and_idiom_motivation
- GOUDET, Laura, PAVEANU, Marie-Anne et RUCHON, Catherine, (2018): « Zoo-anthroponymes. Quand l'animal est le nom de l'humain », <https://realista.hypotheses.org/1581>, <https://realista.hypotheses.org/1581>
- SIORIDZE, Marine (2019): *Les particularités des expressions idiomatique à motivation culturelle*, https://www.researchgate.net/publication/322899117_Les_particularites_des_expressions_idiomatiques_a_motivation_culturelle
- SZERSZUNOWICZ, Joanna (2009): *Idioms as a Reflection of Ethnic and Cultural Identity*. Humanities in New Europe. Science and Society (2), Kaunas: 2009. pp. 439-447, https://www.researchgate.net/publication/296679841_Ideoms_as_a_Reflection_of_Ethnic_and_Cultural_Identity/link/56d81e0408aeb4638b1bb18/download?tp=eyJjb250ZXh0Ijp7ImZpcnN0UGFnZSI6InB1YmxpY2F0aW9uIiwicGFnZSI6InB1YmxpY2F0aW9uIn19

Dicționare

Dicționarul explicativ al limbii române,

<https://dexonline.ro/sursa/dex09>

Le Petit Robert, <https://www.lerobert.com/>

Dicționarul Treccani, <https://www.treccani.it/vocabolario/>

Diccionario de la lengua española, <https://dle.rae.es/>

Dicionário Priberam da Língua Portuguesa,

<https://dicionario.priberam.org/>

La determinazione dei nomi. Contrasto morfosintattico in romeno e in italiano

(The Determination of Nouns. Morphosyntactic Contrast in Romanian and Italian)

Ciprian POPA,
“Ștefan cel Mare” University of Suceava, Romania

Abstract: Even though we have not been able to establish an exact chronology of the Romanian enclisis or the Italian proclisis of the definite article, this innovative linguistic fact has certainly aroused and will continue to arouse interest in many linguists. The fact on which most linguists agree is the demonstrative pronominal origin of the definite article. The different placement in Romanian compared to Italian makes the definite article a linguistic element characterized by its own grammatical and geographical specificity.

Keywords: *determination, article, enclisis, Romanian, Latin.*

1. Introduzione

La determinazione dei nomi nelle lingue romanze ha suscitato molto interesse riguardo il periodo e le cause che hanno portato all'apparizione dell'articolo determinativo. Anche se nel latino volgare si sono identificate costruzioni nelle quali il pronome dimostrativo, che si trovava vicino ad un nome, poteva assumere più il valore di articolo che quello di pronome dimostrativo, l'apparizione dell'articolo determinativo è stato visto come un'innovazione nelle lingue neolatine: lat. **illu amicu* “quell'amico” > it. *l'amico*.

Il passaggio evolutivo da una lingua di stampo sintetico, quale il latino classico (con l'ambiguità data dalla semplificazione della flessione dei casi e dalla perdita delle consonanti finali) ad una lingua di stampo analitico, quale il latino volgare (con la

disambiguazione data dall'uso delle preposizioni e del pronome dimostrativo) ha fatto assegnare al pronome (aggettivo) dimostrativo un nuovo ruolo morfologico, quello di articolo determinativo. La perdita della flessione nominale e la convergenza verso una lingua strutturalmente analitica come il latino volgare hanno fatto in modo che al dimostrativo sia assegnata una funzione deittica. L'origine comune dell'articolo determinativo per le lingue romanze è la forma pronominale dimostrativa indicante lontananza del latino volgare **illu*. Col tempo, il pronome dimostrativo aveva perso il suo valore dimostrativo e la sua funzione di localizzazione ed ha acquisito un nuovo valore determinativo per rafforzare il nome o l'aggettivo al quale stava accanto. Secondo alcuni linguisti¹, l'uso dell'aggettivo dimostrativo con una funzione diversa, vale a dire determinativa, risale nei testi latini, cominciando con l'VIII° secolo d. C.

Il romeno è l'unica lingua neolatina sopravvissuta fino ad oggi nell'area danubiana². Uno degli aspetti linguistici che potrebbe rendere unico il romeno tra le lingue romanze è la determinazione dei nomi. L'unicità dell'articolo determinativo in romeno potrebbe far riferimento tanto alla sua formazione quanto alla sua collocazione a confronto delle altre lingue neolatine (italiano, francese, spagnolo, portoghese). L'indagine presente si soffermerà soltanto sull'articolo determinativo per ragioni di collocazione ed uso diverse in romeno e in italiano, escludendo l'articolo indeterminativo la formazione del quale è simile in entrambe le lingue.

Un italiano, che comincia ad imparare il romeno, potrebbe fare tanti parallelismi grammaticali con la sua lingua materna, che

¹ Marius SALA (coord.), *Enciclopedia limbilor romanice*, Editura Științifică și Enciclopedică, 1989, p. 38.

² Teresa FERRO, *Latino, romeno e romanzo*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2003, p. 79.

lo aiuterebbero sicuramente nell'apprendimento. Però, per quello che riguarda la determinazione dei nomi, la relazione di corrispondenza non lo aiuta più, almeno dal punto di vista della collocazione: l'articolo determinativo romeno subisce un'applicazione enclitica (ro. *omul*) a differenza dell'italiano caratterizzato dalla proclisi (it. *l'uomo*).

2. Cos'è la determinazione?

Secondo il Dizionario Treccani³, il termine *determinazione* è un derivato dal verbo *determinare* la cui etimologia porta al lat. *terminus* “limite, confine”, vale a dire che delimita i confini della rappresentazione nominale di un oggetto attraverso l'articolo determinativo quale marchio della categoria grammaticale della determinazione. La delimitazione specifica alla determinazione è il risultato del passaggio dalla generalizzazione alla specificazione e alla precisazione, rendendo conosciuto il nome reggente.

Il valore fondamentale dell'articolo determinativo è l'individualizzazione del nome in un certo contesto. Oltre a questo ruolo, l'articolo ha anche altre accezioni relativi al caso grammaticale, al genere, al caso. Nella grammatica romena, l'articolo determinativo (ro. *articolul definit*) è stato definito come parte del discorso, morfema grammaticale, determinante del nome, parola d'aiuto, strumento grammaticale, integratore enunciativo⁴ ecc. Nella grammatica italiana, l'articolo determinativo è definito come “una parte del discorso che si associa al nome, con cui concorda in genere e numero, per

³ <https://www.treccani.it/vocabolario/determinazione/> URL consultato il 20/02/2024.

⁴ Valeria GUȚU ROMALO (coord.), *Gramatica limbii române, I Cuvântul*, Editura Academiei Române, București, 2005, p. 53.

qualificarlo in vario modo [...], designando un nome in modo specifico”⁵.

È difficile fare un inquadramento chiaro dell’articolo definito soltanto come parte del discorso, con il ruolo di formazione, come nel caso dei nomi, perché c’è una mancanza di significato lessicale (non assume una relazione sinonimica e/o antonimica, c’è la mancanza d’accento ecc.) o definito soltanto come morfema grammaticale, con il ruolo di marchio della categoria della determinazione. Diversamente da una parte del discorso, l’articolo non potrebbe esistere da solo indipendentemente dal nome che accompagna, non ha un significato compiuto, ha il ruolo di definire il contenuto lessicale del nome e non può fungere sintatticamente se non da metalinguaggio. In quanto morfema grammaticale, l’articolo determinativo si comporta similmente ai morfemi di numero, genere e caso. È privo di contenuto semantico se non insieme ad un nome con il quale si presenta un’informazione già conosciuta dall’interlocutore, individualizzandolo tra gli altri nomi.

3. Origine e formazione

L’enclisi dell’articolo determinativo in romeno potrebbe avere origine nella morfologia del latino volgare orientale: la posposizione del pronome dimostrativo al nome o all’aggettivo quale topica dominante. Questa collocazione si ritrova anche in albanese e in bulgaro⁶, essendo descritta da alcuni linguisti come

⁵ Luca SERIANNI, *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria*, Torino, UTET, 2010, p. 161.

⁶ Il bulgaro è l’unica delle lingue balcaniche che ha articolo determinativo grazie all’influenza del proto-romeno, che si parlava al sud del Danubio, prima dell’arrivo degli slavi nel VI° secolo - [Observații asupra originii articolului hotărât în limba română și în limbile romanice – limbaromână.org](#) URL consultato il 20/02/2024.

una conseguenza dello *Sprachbund* balcanico, però la presenza anche dell'articolo proclitico soltanto in romeno e in albanese annullerebbe questa teoria. Quindi l'enclisi dell'articolo determinativo in romeno è connessa all'evoluzione interna della lingua e forse contemporaneamente alla necessità di declinazione dei nomi (l'enclisi del dativo e del genitivo). Un altro fattore, per lo sviluppo di un sistema a sé, potrebbe essere stato anche l'isolamento linguistico e geografico del romeno a confronto delle sue lingue sorelle occidentali⁷.

Con l'accezione di parte del discorso in romeno, l'articolo determinativo ha un'origine pronominale nella forma dimostrativa latina *ille* (lat. volgare *illus, illa, illum*). Accetta inserzioni dei determinanti nel caso degli articoli determinativi possessivi e dimostrativi e si può fare l'analisi della struttura interna della parola attraverso la radice e le desinenze. Invece con l'accezione di morfema grammaticale, l'articolo ha un contenuto semantico astratto, che può essere identificato soltanto nella vicinanza di un nome, portando soltanto un'informazione di tipo grammaticale.

In romeno, ai casi nominativo e accusativo, le forme dell'articolo determinativo derivano, per il maschile singolare, dal lat. *illum* > ro. *lu* > *l, le* (*bărbatul* “l'uomo” - *Nominativo/ Accusativo*, *câinele* “il cane” - *Nominativo/ Accusativo*) e per il maschile plurale, dal lat. *illi* > ro. *l'i* > *i* (*bărbații* “gli uomini” - *Nominativo/ Accusativo*, *câinii* “i cani” - *Nominativo/ Accusativo*), invece per il femminile singolare dal lat. *illa* > ro. > *a* (*casa* “la casa” - *Nominativo/ Accusativo*) e per il femminile plurale dal lat. *illae* > ro. *le* (*casele* “le case” - *Nominativo/ Accusativo*). Come si è visto negli esempi citati sopra, la determinazione dei nomi maschili al singolare, che terminano per consonante, è stata

⁷ Come aveva scritto anche Nicolae Iorga: “Un'isola di latinità circondata da un mare slavo”.

realizzata attraverso l'applicazione alla radice nominale di una particella (-l)⁸ con l'introduzione della vocale di collegamento -u come protesi vocalica. Per gli altri nomi, non si ha bisogno di una vocale di collegamento.

Ai casi dativo e genitivo, le forme dell'articolo determinativo hanno anche valore morfematico di desinenza casuale con riferimento diretto al nome e derivano, per il maschile singolare, dal lat. *illui* > ro. *lui* (*bărbatului* “**all'**uomo - *Dativo/ dell'uomo*” - *Genitivo*), e per il maschile plurale dal lat. *illorum* > ro. *lor* (*bărbaților* “**agli** uomini - *Dativo/ degli uomini*” - *Genitivo*), invece per il femminile singolare dal lat. *illaei* > ro. *ei* (*casei* “**alla** casa - *Dativo/ della casa*” - *Genitivo*) e plurale dal lat. *illorum* > ro. *lor* (*caselor* “**alle** case - *Dativo/ delle case* - *Genitivo*”). Come si è visto negli esempi citati sopra, la determinazione dei nomi maschili al singolare, che terminano per consonante, è stata realizzata attraverso l'applicazione alla radice nominale di una particella (-*lui*) con l'introduzione della vocale di collegamento -u come protesi vocalica. Per gli altri nomi, non si ha bisogno di una vocale di collegamento.

Come sviluppo fonetico dal latino al romeno, si osserva che la maggior parte delle forme è apparsa come conseguenza della caduta della sillaba iniziale (*il-*) e della consonante finale (*-m*) per la mancanza dell'accentazione. Inoltre, c'è stata anche la palatalizzazione di *l'i* > *i*.

⁸ Inizialmente si trattava della forma -*lu*, però, a causa dell'enclisi, la vocale *u* è caduta a causa del semivocalismo nella prima metà del Settecento – Dumitru GĂZDARU, *Descendenții demonstrativului latin ille în limba română*, “Viața românească”, Iași, 1929 *apud* Haralmbie MIHĂESCU - <https://dspace.bcu-iasi.ro/static/web/viewer.html?file=https://dspace.bcu-iasi.ro/bitstream/handle/123456789/67806/Recenzii%2c%20ASSLI%2c%20An.38%2c%20Nr.1%2c%201931%2c%20p.69-80.pdf?sequence=1&isAllowed=y> URL consultato il 20/02/2024.

La formazione diversa dei casi dativo e genitivo in romeno (di stampo sintetico) a confronto di quella in italiano (di stampo analitico) fa in modo che l'articolo determinativo in romeno sia usato tanto come morfema della determinazione, quanto come morfema del caso, come si è visto nei casi citati sopra. Però, quando si tratta di nomi propri maschili o di quelli femminili che finiscono per consonante, la desinenza casuale diventa proclitica e perde il valore della determinazione: *lui Marius* "a/di Mario" - *Dativo/Genitivo*, *lui Carmen* "a/di Carmen" - *Dativo/Genitivo*. Invece per i nomi propri femminili si conserva l'enclisi: *Mariei* "a/di Maria" - *Dativo/Genitivo*.

In italiano, le forme dell'articolo determinativo derivano, per il maschile singolare, dal lat. *illi > it. *il*, lat. *illum* > it. *lo* e per il maschile plurale, dal lat. *illi* > it. *i*, *gli*, invece per il femminile singolare, dal lat. *illa* > it. *la* e per il femminile plurale, dal lat. *illae* > it. *le*⁹.

Come sviluppo fonetico dal latino all'italiano, si osserva che la maggior parte delle forme è apparsa come conseguenza della caduta della sillaba iniziale per la mancanza dell'accentazione (ad eccezione della forma *illi > it. *il*, quando si tratta di una sillaba atona).

4. Tipi di determinazione

Come si è detto prima, l'articolo determinativo ha il ruolo di accompagnare e introdurre il nome nel discorso come un oggetto individualizzato e definito in modo preciso. In romeno, la categoria dell'articolo determinativo è più complessa di quella in italiano, vale a dire che, a parte l'articolo determinativo enclitico, ce ne sono altri due tipi di articoli determinativi proclitici: l'articolo possessivo genitivale, che ha valore cataforico e l'articolo dimostrativo, che ha valore anaforico. Questi due

⁹ Luca SERIANNI, *op. cit.*, p. 167.

articoli proclitici sono considerati da tanti linguisti come pronomi o aggettivi pronominali perché fanno parte di un gruppo nominale con i propri determinanti¹⁰.

L'articolo possessivo genitivale: *al* (*a*, *ai*, *ale*) “del” (“della”, “dei”, “delle”) è accompagnato da un nome, un pronome (o un aggettivo pronominale) e ha il ruolo di anticipare o di replicare il contenuto del nome reggente. Per esempio: *Telefonul este al băiatului*. “Il telefono è *del* ragazzo.”¹¹

Invece l'articolo dimostrativo (chiamato anche *aggettivale*): *cel* (*cea*, *cei*, *cele*) “il” (“la”, “i”, “le”) si riferisce più ad un pronome (aggettivo) dimostrativo anche per la sua origine pronominale. Nell'uso, l'articolo dimostrativo accompagna un aggettivo o un numerale, collegandoli al nome determinato: *Cel mai înalt băiat*. “Il più alto ragazzo”. In questo caso, aiuta alla formazione del grado superlativo relativo dell'aggettivo. Per quello che riguarda il numerale, la collocazione dell'articolo è simile in entrambe le lingue: *Cele trei case* “Le tre case”. Inoltre, l'articolo dimostrativo si usa anche con i nomi propri: *Ștefan cel Mare* “Stefano *il* Grande”, una formula cristallizzata anche in italiano quando si tratta dei nomi storici.

5. Somiglianze e differenze d'uso della determinazione in romeno e in italiano

L'articolo determinativo è incompatibile tanto in romeno, quanto in italiano con gli aggettivi indefiniti a causa dell'espressione opposta del contenuto semantico, vale a dire *delimitazione* vs. *generalizzazione*: *fiecare* “ogni”: *fiecare băiat* “ogni ragazzo”; *orice* “qualsiasi”: *orice mașină* “ogni macchina”; *câțiva* “qualche, alcuni”: *câțiva copii* “qualche bambino/ alcuni

¹⁰ Valeria GUȚU ROMALO (coord.), *op. cit.*, p. 45.

¹¹ Nella sintassi italiana, il sintagma *del ragazzo* è un complemento di specificazione.

bambini”. In questo caso, l’uso della determinazione è scorretto: *fiicare băiatul* “ogni il ragazzo” ecc. L’eccezione è fatta dall’aggettivo indefinito *tot, toată, toți, toate* “tutto, -a, -i, -e”: *în toată casa* “in tutta la casa”, essendo compatibile con la determinazione.

Nel caso degli aggettivi dimostrativi, possiamo parlare di un’incompatibilità con l’articolo determinativo tanto in romeno, quanto in italiano, quando si tratta della posposizione del nome: *acest băiat* “questo ragazzo”. È scorretta la costruzione *acest băiatul* “questo il ragazzo”. Però, in romeno, c’è la compatibilità quando si tratta dell’anteposizione del nome all’aggettivo dimostrativo per rafforzare il nome articolato: *băiatul acesta* “(il) ragazzo questo”, costruzione scorretta in italiano.

Nel caso degli aggettivi possessivi, in italiano c’è l’incompatibilità con l’articolo determinativo. Si tratta dell’omissione dell’articolo con i nomi di parentela al singolare: *mio fratello* “fratele meu”, *tua madre* “mama ta”, *suo figlio* “fiul său”. Come si può osservare negli esempi in romeno, i nomi di parentela, accompagnati dagli aggettivi possessivi in posposizione, sono articolati. Però, quando si tratta del linguaggio colloquiale, anche in romeno c’è l’incompatibilità con la determinazione attraverso il cosiddetto *possessivo congiunto* sempre in posposizione e con l’uso del trattino: *frate-meu* “mio fratello”, *mamă-ta* “tua madre”, *fiu-su* “suo figlio”. Un altro caso di incompatibilità con l’articolo determinativo è l’uso in italiano dei singenionimi alterati *mamma, babbo* e *papà* senza possessivo, diversamente dal romeno: *Vado con mamma/ babbo/ papà* “Merg cu mămică/ tăticul”.

In entrambe le lingue, l’articolo determinativo ha una funzione morfo-lessicale, fungendo anche da elemento di sostantivazione di qualsiasi parte del discorso: *frumosul* “il bello” (aggettivo), *binele* “il bene” (avverbio), *eul* “l’io” (pronome), *mâncatul* “il mangiare” (verbo).

Nel caso in cui l'aggettivo precede il sostantivo, si parla di un articolo determinativo anticipato, con il suo spostamento dal nome all'aggettivo, concordando in genere, numero e caso: *frumoasa fată* “la bella ragazza”.

Con il numerale collettivo con valore aggettivale *ambii* “entrambi”, l'articolo determinativo si comporta diversamente. In romeno c'è una incompatibilità della determinazione nominale, al contrario dell'italiano: *ambii bărbați* “entrambi gli uomini”. La desinenza *-i* del termine *ambii* non esprime la determinazione, ma è un morfema pronominale di genere, di numero e di caso.

Un uso particolare dell'articolo determinativo con i nomi propri è riconducibile al registro informale dell'italiano regionale settentrionale: *la Maria*. È stato considerato come uso “facoltativo”¹², invece obbligatorio quando è determinato da un aggettivo: *la bella Maria*.

6. Conclusioni

Anche se non siamo riusciti a stabilire una cronologia esatta dell'enclisi in romeno o della proclisi in italiano dell'articolo determinativo, sicuramente questo fatto linguistico innovativo ha suscitato e continuerà a suscitare interesse in tanti linguisti. Il fatto sul quale concorda la maggior parte dei linguisti è l'origine pronominale dimostrativa dell'articolo determinativo. La collocazione diversa in romeno a confronto dell'italiano rende l'articolo determinativo un elemento linguistico caratterizzato da una sua specificità tanto grammaticale quanto geografica.

Riferimenti bibliografici

¹² Luca SERIANNI, *op. cit.*, p. 161.

- FERRO, Teresa (2003): *Latino, romeno e romanzo*, Editura Dacia, Cluj-Napoca.
- GUȚU ROMALO, Valeria (coord.) (2005): *Gramatica limbii române, I Cuvântul*, Editura Academiei Române, București,
- SALA, Marius (coord.) (1989): *Enciclopedia limbilor romanice*, Editura Științifică și Enciclopedică, București.
- SERIANNI, Luca (2010): *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria*, UTET, Torino.

Sitografia

- GĂZDARU, Dumitru, *Descendenții demonstrativului latin ille în limba română*, “Viața românească”, Iași, 1929 *apud* MIHĂESCU, Haralambie <https://dspace.bcu-iasi.ro/static/web/viewer.html?file=https://dspace.bcu-iasi.ro/bitstream/handle/123456789/67806/Recenzii%2c%20AS%20SLI%2c%20An.38%2c%20Nr.1%2c%201931%2c%20p.69-80.pdf?sequence=1&isAllowed=y> URL consultato il 20/02/2024.
- Vocabolario TRECCANI, <https://www.treccani.it/vocabolario/>
- VINEREANU Mihai, [Observații asupra originii articolului hotărât în limba română și în limbile romanice – limbaromână.org](https://limbaromana.org) URL consultato il 20/02/2024.

Scurtă incursiune în câmpul frazeologic al unui termen somatic: *inimă*

(A brief excursion into the phraseological field of a somatic term: *heart*)

Monica-Geanina COCA

“Ștefan cel Mare” University of Suceava, Romania

Delia VARTOLOMEI

“Ștefan cel Mare” University of Suceava, Romania

Abstract: Although the analysis of such a term as *heart* is tantamount to approaching a complex *world* with multiple perspectives, the present study aims to investigate the set phrases featuring this lexeme, by using tools of language sciences. Thus, the following pages examine the somatic term *heart*, merging two perspectives, the semantic and the morphosyntactic, and demonstrating that the surface structure can become a pathway to the deep structure. At the same time, the study is comparatively-based, since the phraseological field of the lexeme *heart* is analyzed in several Romance languages: Romanian, French, Italian, Spanish, Portuguese, highlighting both common patterns and contrasting features of these languages.

Keywords: heart, semantics, morphology, syntax, phraseology

1. Preliminarii

Identitatea unei limbi poartă amprenta memoriei colective adânc înrădăcinate în cadrul unei comunități, iar sistemul frazeologic marchează poate cel mai bine experiențele materiale și spirituale care i-au definit profilul, “cunoștința intimă a spiritului și caracterului său” (Zanne, 1895: 29). Termenii somatici, în calitatea lor de cuvinte ce reflectă realități de bază referitoare la cunoașterea omului, cunosc una din cele mai bune reprezentări la

nivelul câmpului frazeologic și au fost investigați din perspective diferite, inclusiv din punctul de vedere al capacității lor de a exprima diferite *metafore conceptuale*, clasă în care sunt cuprinse *metaforele de orientare, ontologice și de structură* (G. Lakoff, 1980). Mai mult decât atât, existența unor forme omoloage în mai multe limbi demonstrează existența unor principii generale de guvernare ce reflectă, după Gabriel Gheorghe (1986: 13), “capacitatea de observare și ridicare în plan conceptual a obiectelor și împrejurărilor contemplate”.

2. Ipoteza de cercetare

Pornind de la aceste observații, lucrarea de față își propune să evalueze modul în care sunt structurate, în spațiul romanic, experiențele de cunoaștere prin analiza comparativă (la nivel semantic, morfologic și sintactic) a unor frazeologisme care au ca lexem de bază termenul *inimă* în cinci limbi romanice (română, franceză, italiană, spaniolă, portugheză). Abordarea, de tip funcționalist, prin aplicarea criteriilor semantic și sintactic va evidenția, pe o parte, existența la nivelul câmpului frazeologic a unor clase noționale dominante, marcate expresiv, diferite posibilități combinatorii ale termenilor, precum și particularități ale mentalului colectiv specific fiecărei limbi romanice investigate.

2.1. Definiții și semnificații ale termenului în limbile romanice

Urmărind definițiile menționate în lucrări lexicografice de prestigiu pentru limbile investigate (t.n.), *Dicționarul explicativ al limbii române*, *Le Petit Robert*, *Dicționarul Treccani*, *Vocabulario della lingua italiana*, de Nicole Zingarelli, *Diccionario de la lengua Española*, *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, observăm că termenul *inimă* prezintă o serie de semnificații comune și mai multe sensuri diferite, acestea din

urmă fiind actualizate în construcții fixe cu grade diferite de figurativitate.

Inimă < lat. anima	1. Organ intern muscular, central, al aparatului circulator, situat în partea stângă a toracelui, care are rolul de a asigura, prin contracții ritmice, circulația sângelui în organism, la om și la animalele superioare; 2. (Fig.) Sediul sentimentelor umane. 3. (Fig.) Caracter, fire. 4. (prin analogie) mijloc, centru, mijloc.
Coeur < lat. cor	I. a) Organ central al aparatului circulator (la animalele superioare); b) piept; c) stomac; II 2 a) (fam.); II. 2. a) (fam.) maniere; b) imagine convențională a inimii; c) Parte centrală (a ceva); d) punct esențial; 3) a) sediul senzațiilor și emoțiilor; b) sediul dorinței, al dispoziției; c) sediul sentimentelor, al pasiunilor; d) sediul dragostei; 4) bunătațe, sentimente altruiste; 5) trăsături de caracter, sediul conștiinței; 6) gândire secretă, intimă; 7) minte, rațiune.
Cuore < lat. cor	1. a. Organ muscular, gol, care reprezintă central aparatului circulator, situat, la om, între doi plămâni, deasupra diafragmei, în fața coloanei vertebrale, în spatele sternului. b) inima animalelor ucise, unul dintre organe care este gătit în mai multe moduri. 2. Prin analogie: a. inimă artificială, inimă electronică; b. Obiect care are formă de inimă; la jocul de cărți.; 3. Din a vechea credință populară că inima era centrul vieții spirituale și emoționale, s-au păstrat în limbajul comun multe expresii în care inima este înțeleasă ca sediul diferitelor mișcări ale sufletului. a. Sediul sensibilității, al sentimentelor; b. Însăși intimitatea gândirii și simțirii; c. Sediul afecțiunii, al dragostei; d. Sediul dorinței și al voinței; e. Sediul moralității și al conștiinței; f. sediul forței minții (sinonim cu curaj, mândrie); g. În limbajul sportiv, pentru a exprima dăruirea, entuziasmul, voința tenace; h. În contrast generic cu rațiunea, adică cu judecata realistă a lucrurilor; 4. Prin analogie, centrul, mijlocul a ceva.
corazón < lat. corationem	1. Organ muscular, comun vertebratelor și nevertebratelor, care se comportă ca o pompă de sânge și care la om este situat în cavitatea toracică. 2. La jocul, de cărți, unul dintre simboluri reprezentat cu inimioare roșii. 3. Curaj. 4. Sentimente. 5. Degetul codial – cel mai lung deget al mâinii, cu trei falange, situat în centru. 6. Centrul a ceva. 7. Figura inimii reprezentată pe orice suprafață sau material. 8. Punctul central al scutului.
coração < lat. corationem	1. Organ muscular, centrul sistemului circulator al sângelui. 2. Partea exterioară a inimii, căreia îi corespunde zona inimii (piept); 3. (Fig.) Sediul sentimentelor; 4. Sediul sensibilității, al afecțiunii, al dragostei; 5. Obiect al afecțiunii (cuiva); 6. Conștiință sau memorie.; 7. Ansamblu de trăsături morale sau psihologice.; 8. Curaj, valoare.; 9. Voce secretă.; 10. Partea interioară a ceva.; 11. Partea cea mai centrală sau importantă a ceva.; 12. Duramen.; 13. (Termen feroviar) piesă unghiulară la o intersecție de cale ferată.; 14. (Brazilia) Balconul sau camera unei case.

2.1.1. Sensuri denotative

Din definițiile înregistrate în dicționare, se observă, în privința originii, existența unor etimoane latinești diferite și o încadrare distinctă în categoria genului: rom. *inimă*, substantiv

feminin, are la bază lat. *anima*, în timp ce fr. *cœur*, it. *cuore*, sp. *corazón*, pg. *coração*, *cor* (*înv.*) (slab reprezentat frazeologic) sunt substantive de genul masculin care continuă lat. *cor* (franceză, italiană), respectiv lat. *corationem* (spaniolă, portugheză). În ceea ce privește sensul denotativ, se remarcă, pe lângă sensul comun, prezent în toate limbile romanice investigate, actualizarea altor sensuri în limba română, franceză, parțial în portugheză, în funcție de „localizarea, ca asimilare prin apropiere, de tip sinecdocă, cu altă parte a corpului (Căprioară: 2023, 116, 125): [...] inimă „înseamnă popular și stomac, burtă, pânțece, rânză: *a (mai) prinde la inimă* a scăpa de senzația de slăbiciune după ce a mâncat, a se (mai) întrema, a (mai) căpăta putere; *pe inima goală* cu stomacul gol, fără să fi mâncat ceva; a se simți greu la inimă a-i fi greață, a-i veni să verse”; *mă doare inima* “mă doare burta” (ALLR, Muntenia -Dobrogea).

Un caz aparte îl reprezintă “metaforele denumire” (Șerban Evseev 1978: 160, apud C. Căprioară, 2023: 18) din categoria cuvintelor compuse, unde se constată, la nivel formal, în toate limbile romanice, respectarea unei topici similare, prin relaționarea, de obicei, a substantivelor, mai puțin a adjectivelor, care sunt subordate față de lexemul de bază *inimă*. Redăm, în continuare, câteva exemple: rom. *buba-inimii* (*bot.*) “piperul-lupului, popilnic”; *inima-Domnului* (*bot.*) “plantă”; *inima-pământului* (*bot.*) “plantă”; *inima-scorpionului* (*astron.*) stea; fr. *cœur de palmier* “mugurul comestibil al unui palmier ; it.: *cuore del cavolo, cuore del legno, cuore di Maria*, “plante”; sp.: *corazón de hombre* (*bot.*), *Corazón del León* (*astron.*) “Regulus (o stea din constelația Leo)”; pg.: *coração-ardente* (*bot.*) “plantă ornamentală din familia Fumariaceae, numită și cerceii-doamnei” (*Dicentra spectabilis*); *coração-da-índia* (*bot.*) “plantă agățătoare originară din zonele tropicale și subtropicale ale Asiei și Africii”

(*Cardiospermum halicacabum*); *coração-de-boi* (bot.) “soi de tomată; varietate de mango; specie de arbust din familia Annonaceae (*Annona reticulata*)”; *coração-de-bugre* (bot.) “arbust din flora braziliană (*Lithraea brasiliensis*)”; *coração-de-estudante* (bot.) “planta din familia Begoniaceae (*Begonia platinifolia*); denumire dată altor specii din aceeași familie”; *coração-de-galo* (bot.) “varietate de strugure; varietate de măslină”; *coração-de-jesus* (bot.) “plantă medicinală din familia Compositae (*Mikania officinalis*)”; *coração-de-lamarinau* (bot.) “specie de arbore din Timor”; *coração-de-maria* (bot.) “plantă ornamentală din familia Fumariaceae, numită și cerceii-doamnei (*Dicentra spectabilis*)”; *coração-de-negro* (bot.) “plantă din familia Celastraceae (*Maytenus gonocladus*); albiție, arbore originar din Oceania și nordul Australiei, cultivat deseori ca arbore decorativ (*Albizia lebbek*); arbore din familia leguminoaselor (*Swartzia grandifolia*)”; *coração-de-nossa-senhora* (bot.) “numele mai multor plante de grădină”; *coração-de-rainha* (bot.) “arbust fructifer din America de Sud, ale cărui fructe se comercializează și în România sub denumirea de măr de zahăr, annona sau chirimoya (*Annona cherimola*)”; *coração-de-são-tomás* (bot.) “fructele unei specii de acacia cățărătoare (*Acacia scandens*)”; *coração-magoadado* (bot.) “plantă din flora braziliană (*Lysianthus uliginosus*); numele a două plante ornamentale cu frunze decorative (*Iresine herbstii* și *Plectranthus scutellarioides*)”; *coração-verde* (bot.) “arbore din America tropicală, cu coajă amară și astringentă, utilizată în tratamentul paludismului (*Nectandra rodioei*)”; *coração de carlos* (astron.) “Inima lui Carol (*Alpha Canum Venaticorum* sau *Cor Caroli*), “stea dublă din constelația Câinii de Vânătoare”.

2.1.2. *Sensuri figurate, actualizate în frazeologisme*

Relativ la sensurile figurate, acestea se actualizează mai ales în expresii și, din acest punct de vedere, se observă o proporție inegală a construcțiilor fixe, limba spaniolă fiind cea mai bogată în astfel de resurse expresive și cea mai proteică în privința sensurilor pe care le dezvoltă. Justificarea acestei situații se găsește, potrivit lui Lazăr Șăineanu (1887: 226), atât în preocuparea Academiei Spaniole de înregistrare a termenilor și a construcțiilor fixe în dicționare, cât și în faptul că idiomaticitatea reprezintă o particularitate a limbii spaniole¹³. Cea mai bună reprezentare la nivelul construcțiilor frazeologice o au două categorii, asupra cărora ne vom opri în continuare: categoria sentimentelor și categoria trăsăturilor de personalitate.

2.1.2.1. *Inima – sediu al sentimentelor*

Analiza comparativă a reprezentărilor frazeologice metaforizate prin care se exprimă emoții evidențiază, pe de o parte, caracterul universal al trăirilor și, pe de altă parte, modalități lingvistice marcate de variații culturale distincte, ca rezultat al acțiunii factorilor istorici, sociali, ce definesc specificul național al unei limbi. Astfel, ariile de metaforizare reflectă o gamă largă de emoții de bază, exprimate în mod creativ. Ipostazele diferite ale conceptualizării emoțiilor prin construcții fixe somatice demonstrează existența unei relații între sentimentele marcate intensiv și reprezentarea frazeologică. De exemplu, *bucuria*, *tristețea*, *dragostea*, sentimente marcate intensiv, se exprimă printr-un număr mare de frazeologisme cu această componentă somatică, în timp ce alte emoții nu sunt actualizate în unele limbi romanice.

¹³ Lazăr Șăineanu nota în acest sens, citându-l pe Brinkmann, că “îndrăzneala limbei metaforice spaniolă e nepilduită, nemaiauzită. Nici o altă limbă romanică sau germanică, nici una din limbile clasice nu oferă ceva analog”.

Mai mult decât atât, potrivit modelului trunghiular propus de Ning Yu (2002), adaptat de Gong Geng (2021: 30), se poate vorbi, în cazul expresiilor referitoare la părțile corpului, de existența unui mecanism generator de semnificații care au avut “ca punct de plecare structura și funcțiile corpului nostru. Apoi, experiențele noastre corporale, atât fizice, cât și psihologice, vor exercita un impact asupra expresiilor metaforice care implică părți ale corpului în diferite limbi. Linia dintre limbajul A și limbajul B reprezintă distanța dintre două limbi în conceptualizarea expresiilor legate de părțile corpului. Aceste expresii ale diferitelor limbi vor interacționa în consecință cu diferite culturi și sunt în cele din urmă modelate de propriile lor moduri culturale. [...]. Distanța la nivel cultural va afecta distanța la nivel lingvistic. [...]. Întregul proces este o oglindă a capacității noastre cognitive, formând un sistem dinamic în care cei trei factori, și anume părțile corpului, diferitele limbi și diferitele culturi interacționează unul cu celălalt.” (t.n.).

Emoții de bază sau primare ¹⁴	Română	Franceză	Italiană	Spaniolă	Portugheză
--	--------	----------	----------	----------	------------

¹⁴ Selecția emoțiilor de bază a avut în vedere inventarul propus de specialiști psihologi de-a lungul timpului, sintetizat schematic de Jaques Cosnier în *Introducere în psihologia emoțiilor și a sentimentelor. Afecțele, emoțiile, sentimentele, pasiunile*, Editura Polirom, 2007, p. 30.

Bucurie	<p><i>a-i râde inima în cineva / a-i râde inima</i></p> <p><i>a crește inima cuiva cât un bostan</i></p>	<p><i>à cœur joie accepter (consentir) de bon cœur</i></p> <p><i>avoir la joie au cœur, le cœur en fête</i></p> <p><i>s'en donner à cœur joie</i></p>	<p><i>avere il cuore nello zucchero</i></p> <p><i>sentirsi ridere il cuore</i></p> <p><i>ridere di/a cuore aperto</i></p>	<p><i>Brincarle el corazón a alguien dentro del pecho/ dar brincos el corazón</i></p> <p><i>Quando el corazón rebosa, la boca habla</i></p>	
Surpriză	<p><i>a-i cădea inima în călcâi (sau jos)</i></p> <p><i>a sări cuiva inima din loc</i></p>	<p><i>un coup au cœur</i></p>	<p><i>sentire un tuffo al cuore</i></p>	<p><i>Con el corazón en un puño/ en la boca Encogérsel e a alguien el corazón Dar un vuelco el corazón</i></p>	<p><i>cair o coração aos pés</i></p>
Furie	<p><i>inimă albastră</i></p>	<p><i>avoir la rage au cœur vous n'avez pas de cœur!</i></p>	<p><i>mangiarsi il cuore rodarsi il cuore</i></p>	<p><i>Clavarle/ clavársele a alguien en el corazón algo</i></p>	<p><i>não ter coração de cabelo no coração</i></p>

<p>Tristețe</p>	<p><i>a avea inimă albastră inimă neagră)</i></p> <p><i>a i se pune o piatră pe inimă</i></p> <p><i>a fi cu inima (în)frântă a cădea cuiva inima în călcâi</i></p> <p><i>a se strânge inima cuiva a frânge inima (cuiva)</i></p> <p><i>a pune ceva la inimă</i></p> <p><i>a rămâne cu inima friptă</i></p> <p><i>a(-și) face inimă rea (sau amară)</i></p>	<p><i>avoir le cœur gros</i></p> <p><i>en avoir gros sur le cœur</i></p> <p><i>une douleur (un chagrin) qui arrache (brise, crève, fend, serre) le cœur</i></p> <p><i>avoir mal au cœur</i></p>	<p><i>sentire un tuffo al cuore</i></p> <p><i>avere il cuore addolorat o/afflito</i></p> <p><i>sentirsi piangere il cuore</i></p> <p><i>sentirsi sanguinar e il cuore</i></p> <p><i>avere la morte nel cuore</i></p> <p><i>piangere il cuore</i></p>	<p><i>El corazón triste, riendo muere y llorando vive</i></p> <p><i>Con el corazón afligido</i></p> <p><i>Los quebrantados del corazón</i></p> <p><i>con el corazón atravesado</i></p>	<p><i>cortar o coração</i></p> <p><i>quebrar o coração de alguém</i></p>
-----------------	--	---	--	--	--

	<p><i>a-i face căței pe inimă</i></p> <p><i>a-i pune (rămâne) o bubă la inimă</i></p> <p><i>a-i râcâi cuiva la inimă</i></p> <p><i>a fi cu inima mare</i> <i>a lăsa cu inima arsă</i></p> <p><i>a-i trece (sau a-i da cu) un fier ars (sau roșu) prin inimă</i></p>				
Dispreț	<p><i>a avea inimă haină (sau sălbatică)</i></p> <p><i>a coace pe cineva la inimă</i></p>	<p><i>soulever le cœur</i></p> <p><i>ne pas porter quelqu'un dans son cœur</i></p>	<p><i>avere il pelo sul cuore</i></p>	-	-
Disperare	<p><i>a rămâne cu inima frântă</i></p> <p><i>a-i se rupe inima</i></p>	<p><i>avoir le cœur suspendu</i></p>	<p><i>avere il cuore gonfio</i></p> <p><i>sentirsi il cuore di piombo</i></p>	<p><i>Arrancarse le a alguien el corazón</i></p> <p><i>Caérsele las alas del corazón</i></p>	<p><i>coração partido</i></p>

	<i>a i se frânge inima</i>		<i>struggersi il cuore</i>	<i>Con gran dolor de corazón</i>	
Interes	-	<i>avoir (prendre) quelque chose à cœur</i> <i>avoir du cœur à l'ouvrage</i>	<i>prendersi/pigliarsi a cuore qualcosa</i>		
Vinovăție	<i>a-i sta ceva pe inimă</i>	<i>garder une injure sur le cœur</i> <i>rester sur le cœur</i>	<i>mettersi una mano sul cuore</i> <i>non avere il cuore di fare qualcosa</i>	<i>Con la mano en el corazón</i> <i>Dolor de corazón</i>	
Rușine	<i>a-și călca pe inimă</i>	-	<i>avere il cuore stretto</i> <i>sentirsi stringere il cuore</i>	<i>Cubrírsele a alguien el corazón</i> <i>Helársele a alguien el corazón</i>	

Dragoste	<i>a iubi pe cineva cu toată inima</i> <i>a-i fura inima cuiva</i> <i>a topi (cuiva) inima sau a i se topi (cuiva) inima sau a se topi la inimă (de dragoste, dor)</i> <i>a sfârâi inima cuiva după</i> <i>Unde ți-e inima, acolo și gândul</i>	<i>affaire de cœur</i> <i>cœur épris donner son cœur à quelqu'un</i> <i>mon petit cœur, mon cœur</i>	<i>affari di cuore</i> <i>avere qualcuno nel cuore</i> <i>rubare il cuore a qualcuno</i> <i>donna del cuore</i> <i>due cuori e una capanna seguire il cuore</i>	<i>¡Corazón mío!</i> <i>Corazón apasionado, no quiere ser aconsejado</i> <i>Amor de corazón, verdadera pasión</i>	<i>trazer no coração</i>
----------	---	--	---	---	--------------------------

2.1.2.2. Inima – trăsături de caracter

În cazul câmpului onomasiologic al trăsăturilor de caracter exprimate prin expresii ce conțin lexemul *inimă* se observă o reprezentare frazeologică diferită în cele cinci limbi, în ciuda „experienței comune și a limbajului comun, «naiv» al conceptelor umane universale” (Ana Wierzbicka, 2000: 178-179).

Cea mai bună lexicalizare o cunosc *bunătatea*, *generozitatea*, *răutatea* și *curajul*, iar asocierile conceptelor cu imagini asemănătoare confirmă, și în acest caz, existența unor „scenarii cognitive” (A. Wierzbicka, 1999: 34). De exemplu, imaginea lingvistică a *răutății* are la bază analogia, în franceză, spaniolă, portugheză, cu duritatea pietrei, în timp ce *bunătatea* se exprimă prin asociere cu *aurul* în română și franceză (fără a exclude existența unui calc lingvistic). Mărci culturale specifice întâlnim, în cazul lexicalizării conceptului *răutate* în limba română, prin asocierea cu alt termen somatic care marchează alteritatea negativă (*Pe buze (limbă) miere și în inimă fier*) sau în italiană, care selectează altă componentă somatică, *pielea*.

Trăsături de caracter (globale sau particulare) ¹⁵	Română	Franceză	Italiană	Spaniolă	Portugheză
Reflexivitate	<i>a avea ceva pe inimă a-și dezlega baierile inimii</i>	<i>écouter son cœur</i>	<i>a cuor leggero in cuor mio/tuo/suo nel fondo/negli abissi/nel segreto del cuore</i>	<i>En lo más hondo del corazón</i>	<i>falar ao coração</i>
Toleranță		-	<i>avere il cuore aperto essere dal cuore aperto</i>	<i>Con el corazón en la mano</i>	<i>ter coração grande</i>
Sentimentalism	<i>a avea prea multă inimă</i>	<i>affaire de cœur</i>	<i>parole che vengono</i>	<i>A donde el corazón se</i>	<i>coração mole</i>

¹⁵ Clasificarea aparține lui Bogdan Popoveniuc, *Elemente de psihologie generală*, Editura Universității „Ștefan cel Mare”, 2011, p. 142.

	<i>a-i topi inima</i>		<i>dal cuore</i>	<i>inclina, el pie camina</i>	<i>coração partido</i>
Generozitate	<i>a avea inima largă</i> <i>a fi cu inimă</i> <i>Din inimă sau din toată din adâncul inimii</i>	<i>avoir le cœur sur la main</i> <i>avoir un cœur d'or</i> <i>accepter de bon cœur</i>	<i>con tutto il cuore</i>	<i>Dar de todo corazón</i> <i>De todo corazón</i> <i>ser todo corazón</i> <i>tener un corazón como una catedral</i>	<i>ter coração de ouro</i> <i>falar com o coração na mão</i> <i>meter no coração</i> <i>ter coração grande</i>
Bunătate	<i>a avea inimă de aur</i>	<i>avoir du cœur</i> <i>avoir bon cœur</i> <i>à votre bon cœur</i>	<i>avere il cuore in mano</i> <i>avere buon cuore</i> <i>avere un cuore di Cesare cuore d'oro/cuore nobile</i> <i>donare il cuore</i> <i>ringraziare di tutto cuore</i> <i>essere una persona di cuore</i>	<i>Dar de todo corazón</i> <i>De todo corazón</i> <i>Conquistador de corazones</i> <i>tener un corazón como una catedral</i> <i>tener un corazón de oro</i> <i>tener un corazón que no le cabe en el pecho</i>	<i>de coração ter coração de pomba</i>
Răutate	<i>a avea o inimă de fiere</i> <i>(a avea) inimă haină (sau sălbatică)</i> <i>a coace pe cineva la inimă</i>	<i>avoir une pierre à la place du cœur</i> <i>un cœur dur, un cœur de pierre, de</i>	<i>mangiarsi il cuore</i> <i>avere il pelo sul cuore</i>	<i>corazón de piedra/ de roca/ duro duro de corazón</i> <i>El corazón sospechoso no tiene</i>	<i>ter coração duro</i> <i>coração de pedernal/ pedemeira</i>

		<i>marbre</i> <i>vous n'avez pas de cœur!</i> <i>ne pas porter quelqu'un dans son cœur</i> <i>ne pas porter quelqu'un dans son cœur</i>		<i>reposo</i> <i>cobrar a alguien en el corazón</i> <i>desgarrar el corazón</i>	
Cinste	<i>a avea inima pe limbă</i>	<i>avoir du cœur</i>	<i>parlare col cuore aperto</i>	<i>Con la mano en el corazón</i> <i>De gran corazón</i>	<i>ter coração lavado</i> <i>ter coração lavado</i>
Curaj	<i>a-și lua inima în dinți a (mai) prinde (la) inimă</i>	<i>haut les cœurs!</i> <i>tant que mon cœur battra</i> <i>faire contre mauvaise fortune bon cœur!</i> <i>à cœur vaillant rien d'impossible!</i>	<i>in alto i cuori!</i> <i>avere cuore cuor di leone</i> <i>gareggiare col cuore</i> <i>non perdere cuore</i> <i>tener pelos en el corazón</i>	<i>Cobrar corazón/ ánimo</i> <i>Hacer de tripas corazón</i> <i>Levantarle el corazón</i> <i>alas del corazón</i> <i>crecer corazón (arh.)</i>	<i>ter coração de leão</i> <i>fazer das tripas coração</i>

2.1.2.3. Cazuri de echivalență totală (formală, semantică și pragmatică)

Printre exemplele analizate, am identificat și câteva cazuri de similitudine totală (formală, semantică și pragmatică) în cele cinci limbi, care se justifică, în primul rând, prin originea latină comună, care s-a constituit într-un factor unificator în ceea ce

privește modul de cunoaștere și de exprimare a diferitelor realități lingvistice. Redăm, mai jos, câteva astfel de construcții fixe congruente, cu precizarea că toate frazeologismele identificate fac referire la emoții și trăsături de caracter, iar registrul de utilizare este, de obicei, cel familiar:

- rom. *a avea ceva/pe cineva la inimă*; fr. *avoir à cœur*, cu varianta *être de (tout) cœur avec quelqu'un*, it. *avere a cuore qualcuno/qualcosa* “a-i fi cuiva/ceva foarte drag”;
- rom. *a avea inimă bună (de aur)* sau *a fi bun la inimă (cu inimă bună)*; fr. *avoir bon cœur*; *avere buon cuore*; sp. *ser todo corazón*; pg. *ter coração grande* “a fi bun la suflet, generos”;
- rom. *(a avea) inimă de piatră (sau împietrită)*; fr. *avoir un cœur de pierre*; it. *avere il cuore di ferro/pietra/col pelo*; sp. *corazón de piedra/ de roca/ duro corazón pétreo*; pg. *coração de pedernal/pederneira* “(a fi) fără suflet, glacial”;;
- rom. *din (cu) toată inima* sau *cu dragă inimă*; fr. *de tout cœur*; it. *con tutto il cuore*; sp. *de (todo) corazón*; *de coração* - “cu multă bunăvoință, din tot sufletul”;
- rom. *a avea o inimă de gheață*; fr. *avoir le couer de glace*; it. *cuore di ghiaccio*; pg. *ter coração de neve* - “a fi insensibil, nesimțitor, rece”;
- rom. *a fi fără inimă* sau *a fi rău (câinos, negru) la inimă*; fr. *être sans cœur*; it. *essere senza cuore*; sp. *no tener corazón*; pg. *não ter coração* “persoană crudă, rea, haină”.

2.1.2.4. Alte tipuri de asocieri actualizate în procesul de metaforizare

În sfârșit, există o categorie de frazeologisme în care procesul de metaforizare include și asocieri ale lexemului de bază

inimă cu alte părți ale corpului, de obicei din zona capului, unde se află organele de simț (ochi, limbă, gură, buze) sau cu membrele superioare ori inferioare (mână, picior, călcâi). În privința imaginilor care stau la baza frazeologismelor în limbile analizate, acestea sunt diferite și prezintă semnificații variate, chiar dacă asocierile dintre termenii somatici sunt aceleași. Redăm mai jos exemplele identificate:

Română:

Inimă – călcâi: *a cădea cuiva inima în călcâi* “1. se spune la adresa persoanelor îndrăgostite. 2. se spune despre cei fricoși”.

Inimă – dinți: *a-și lua inima în dinți* (sau *(o) inimă*), cu varianta *a-și lua inima-n gură* (fig.) “a învinge frica, a-și face curaj, a se hotărî să întreprindă ceva.”

Inimă – limbă: *inima și limba sunt de o palmă una de alta* “se spune la adresa oamenilor vorbăreți, care nu pot ține un secret.”

Inimă – gură: *a avea inima aproape de gură* “a spune tot ce gândești.”

Franceză

Inimă – gură: *Faire la bouche en cœur* “a se preface amabil.”

Inimă – stomac: *Mettre du cœur au ventre* “a da curaj”.

Inimă – mână: *Avoir le cœur sur la main* “a fi generos”.

Italiană

Inimă – mână: *Mettersi una mano sul cuore* “a face apel la propria conștiință; a fi cu inima împăcată”; *Portarsi la mano sul cuore* “a-și duce mâna la inimă”; *col cuore in mano* “cu mâna pe inimă/la inimă, sincer.”

Inimă – gât: *Col cuore in gola* “cu neliniște”.

Spaniolă

Inimă – picioare: *A donde el corazón se inclina, el pie camina* “Inima voioasă, picioare agere; Voința inimii dă aripi picioarelor; a merge unde îl trage inima; a face cum îi dictează inima”; *A falta de corazón, buenas las piernas son* “Fuga e rușinoasă, dar e sănătoasă”.

Inimă – buze – mâini: *Boca de miel, corazón/ y manos de hiel* “Pe limbă/ buze miere și-n inimă fiere; Dulce la limbă, amar la inimă; În față miere și în dos fiere; C-o mână te mângâie și cu alta te zgârie”.

Inimă – gură: *Cuando el corazón rebosa, la boca habla* “Inima când se-nvesește, fața înflorește”; *Lo que en el corazón fragua, por la boca se desagua* “Inima când se-nvesește fața înflorește”; *Los sabios tienen la boca en el corazón, los tontos el corazón en la boca* “Nebunul inima în gură și-o are, iar înțeleptul limba în inimă și-o păstrează; Ce e în inima treazului, e/ stă în gura beatului.”.

Inimă – mână: *Manos frías, corazón caliente, amor de siempre/ Manos frías, corazón ardiente* “Mâini reci, inimă fierbinte/ caldă.”

Portugheză

Inimă – limba: *A língua não mente o que o coração sente* “Ce-i în gușă-i și-n căpușă.”.

Inimă – mână: *Com o coração nas „cu mâna pe inimă”;* *Frio de mãos, quente de coração* “Cine are mâinile reci este sincer”; *Mãos frias, coração quente, amor para sempre* “Cine are mâinile reci este sincer”.

Inimă – cap: *Filhos pequenos – dores de cabeça, filhos grandes – dores de coração* “Grijile unei mame nu se termină niciodată.”.

Inimă – gură: *O que a boca apetece o coração deseja* “Ochii văd, inima cere.”.

Inimă – ochi: *O que o olho não veja o coração não deseja* “Ochii care nu se văd se uită”.

Inimă – gât: *Ter o coração ao pé da goela* “a se emoționa sau a se întrista cu ușurință, a fi sensibil”.

2.2. *Caracteristici morfo-sintactice ale con(structuțiilor fixe în limbile romanice. Unitate și varietate*

Dacă perspectiva lexico-semantică aplicată frazeologismelor este valoroasă în sensul identificării unor particularități culturale, unor „culori locale” (Szerszunowicz, 2007: 445), unor mecanisme de gândire specifice unui popor sau comune mai multor popoare, perspectiva morfo-sintactică vine să completeze tabloul. Caracterul convențional al construcțiilor fixe pare a nu avea implicații profunde în decodarea lor, însă vom constata, în paginile următoare, că abordarea lingvo-pragmatică are un rol important în analiza imaginii lingvistice, prezentând o cale de acces chiar spre receptarea corespunzătoare a semantismului acestora. Așadar, ne propunem să evidențiem, prin metoda analizei de conținut, a analizei comparative și utilizând drept corpus de lucru *Dicționar multilingv de construcții fixe română-franceză-italiană-spaniolă-portugheză* câteva observații cu privire la unitatea, varietatea, dar și la variațiile care apar în structura de suprafață a construcțiilor fixe din limbile romanice (română, franceză, italiană, spaniolă, portugheză) din perspectivă morfo-sintactică. Astfel, întâi sunt relevate trăsăturile proprii limbii române, apoi este prezentată, contrastiv, și situația celorlalte limbi romanice.

2.2.1. Blocarea morfo-sintactică – o caracteristică a frazeologismelor

Atunci când sunt studiate din punct de vedere lingvistic, cercetătorii aduc în discuție, în primul rând, “blocarea morfo-sintactică” a construcțiilor fixe. Acest aspect relevă faptul că frazeologismele sunt structuri stabile, întrucât diverse categorii gramaticale s-au impus prin tradiție într-o anumită formă, chiar dacă în prezent configurația unor constituenți este diferită: “blocarea morfo-sintactică a structurii fixe impune anumite categorii gramaticale și variante lexicale (singular/plural; absența/prezența unor determinanți; forme arhaice/forme neologice etc.). Forma morfo-sintactică impusă de unitatea frazeologică nu încadrează elementele constitutive flexionare ale acesteia (substantive, verbe, adjective, diferite forme pronominale) în clase defective, axa paradigmatică fiind blocată de ocurența acesteia în contextul structurii fixe.” (Munteanu Siserman, 2016: 68)¹⁶.

Pentru lexemul studiat, *inimă*, locuțiunile și expresiile inventariate în *Dicționarul multilingv de construcții fixe (română-franceză-italiană-spaniolă-portugheză)* nu relevă importante modificări de ordin gramatical, ci mai degrabă, modificări

¹⁶ “Înghetarea” formelor este o trăsătură generală a frazeologiei, dar trebuie privită în detaliu, deoarece specialiștii atrag atenția asupra faptului că aceste construcții cunosc diverse variații a căror urmare este modificarea unor categorii gramaticale fixate prin tradiție și chiar interpretarea diferită. Spre exemplu, Jalena Parizoska aduce în discuție pasivizarea unor structuri (care păreau imposibil de pasivizat), transformarea caracterului verbelor – din tranzitiv în intranzitiv, nominalizarea unor structuri verbale (care va contribui la abstractizarea informației), toate acestea având drept urmare interpretarea în nuanțe diferite a semnificației (Parizoska, 2022). Așadar, caracterul imuabil al frazeologismelor este relativ, acestea suferind schimbări, dar nu mutații considerabile.

semantice prin vehicularea unor forme arhaice, regionale: *a da inima brânci*, *chișav la inimă*, *abraș la inimă*, sau a unor structuri populare – marcate prin utilizarea prepoziției *la*: *a prinde la inimă*, *a se sfârși la inimă*, *a seca la inimă*, *a băga inima în cineva*. Pentru discursul repetat, a fost identificată o utilizare diferită a indicativului prezent pentru verbul *a chiorăi*: *Când inima chiorăiește*, *gura nu prea contenește*, structura uzează de cuvântul *inimă*, dar pentru a pune în evidență un alt organ, *stomacul*, care, sub incidența factorilor fiziologici, devine “centrul ființei”¹⁷.

În corpusul de lucru sunt vehiculate doar în limba spaniolă câteva construcții de sorginte populară, arhaică: *abrir el corazón a alguien* “a băga inima în cineva”, “a-i ține cuiva inima”; *crecer corazón* “a-și lua inima în dinți”; *haber a corazón* “a-și propune să facă ceva din toată inima”. Așadar, prin “împietrirea” unor lexeme sau a unor forme aflate în incongruență cu norma actuală, frazeologismele capătă un caracter conservator, păstrând urme ale trecutului și demonstrând că unele ramuri ale limbii nu se modifică sub imediata incidență a vremurilor.

¹⁷ Analiza limbii funcționale poate releva aspecte diferite cu privire la problema în cauză, dar studiul prezent valorifică materialul lexicografic menționat și mai puțin perspectiva comunicativ-funcțională a limbajului. Totuși, au fost avute în vedere explicațiile date lexemului *inimă* și în DLR care prezintă contexte ale folosirii unor structuri fixe, dar nu au fost constatate incongruențe majore față de norma actuală. Câteva observații sunt: existența unor verbe încadrate la conjugarea a II-a, pe care norma le încadrează, astăzi, în categoria celor de conjugarea a III-a: *a-i rămânea cuiva inima la (ceva)*, *a rămânea cu inima friptă*, *a ținea cuiva inima*. De asemenea, este semnalat și genitiv-dativul *inimei*.

2.2.2. Frazеologisme verbale

Un alt element comun frazeologismelor studiate și recurent și în limbile romanice este ocurența structurilor cu indice de predicție a frazeologismelor verbale¹⁸. Analiza contrastivă scoate la iveală predilecția limbilor romanice pentru formarea construcțiilor fixe cu două verbe de bază, *a fi* și *a avea*. Spre exemplu, din corpusul de lucru, aproximativ 140 de construcții sunt construite doar cu cele două verbe. Comparând procentele, constatăm că în limba română acestea au aceeași pondere de întrebuințare, în timp ce, în toate celelalte limbi romanice, se observă faptul că verbul *a fi*¹⁹ este dominat (numeric) de verbul *a avea*.

Verbul *a fi* este utilizat, predominant, cu valoare copulativă, având rol de copulă între Subiect, caracterizat de trăsătura semantică [+Uman], și Nume Predicativ: *a fi cu inimă*, *a fi slab de inimă*, *a fi cu inima frântă*, *a fi cu inima mare*; *être de (tout) cœur avec quelqu'un* (fr.) “a fi din toată inima alături de

¹⁸ O altă caracteristică verbală identificată este selectarea de pe axa paradigmatică a unor moduri și timpuri dominante, precum modul indicativ, timpul prezent și modul imperativ. Timpul prezent al indicativului este utilizat cu valoarea sa de prezent etern, gnomic, având capacitatea de a transmite idei valabile transgenerațional, specifice umanității. De altfel, aceasta este trăsătura reprezentativă a locuțiunilor, expresiilor, proverbelor, valoarea atemporală și încărcătura moralizatoare. Caracterul afectiv al frazeologismelor, implicarea subiectivă și puterea retorică ale acestora sunt susținute de modul imperativ și de utilizarea vocativului: *Taci, inimă, taci/ Că tot tu le faci*.

¹⁹ Totuși, unele dintre cuvintele compuse notate sunt utilizate în limbajul funcțional cu ajutorul acestui verb, chiar dacă înregistrarea lor în *Dicționarul multilingv de construcții fixe* este făcută ca grup nominal: *a cuore aperto* (it.) “cu inima deschisă”, *cuor semplice* (it.) “om simplu”, *con el corazón abierto* (sp.) “cu inima deschisă”; “cu sufletul deschis”, *con el corazón atravesado* (sp.) “cu inima străpunsă”, *com o coração nas mãos* (port.) “cu mâna pe inimă”.

cineva”, *essere col cuore in pace* (it.) “a fi cu inima împăcată”, *sere senza cuore* (it.) “a fi fără inimă”, *essere di buon cuore* (it.) “a avea o inimă bună”, *ser todo corazón* (sp.) “a fi cu inimă largă”, “a avea inimă bună”, *ser um coração aberto/ lavado* (port.) “a fi sincer și deschis”. Frazeologismele în a căror configurație este selectat verbul *a fi* au caracter descriptiv, putând fi înscrise în categoria universaliiilor, deoarece evidențiază trăsături general-umane conform axei pozitiv – negativ (bunătate – răutate, bucurie – tristețe).

Analizând construcțiile în care apare verbul *a avea*, se remarcă două structuri recurente: (1) [verb] + [substantiv] + [adjectiv] și (2) [verb] + [substantiv] + [prepoziție] + [substantiv], ambele configurații fiind comune limbilor romanice studiate. Prima situație prezintă verbul *a avea* cu caracter tranzitiv, utilizat alături de lexemul *inimă*, însoțit, la rândul său, de o caracteristică adjectivală: *a avea inimă ușoară*, *a avea inimă largă*, *a avea inimă frântă*, *a avea inima înghețată*, *avoir bon cœur* (fr.) “a avea inimă bună”, *avoir le cœur gros* (fr.) “a fi trist”, *avere il cuore addolorato/ afflito/ gonfio* (fr.) “a avea inima îndurerată/întristată/grea”, *tener el corazón oprimido* (sp.) “a-l apăsa o greutate pe suflet”, *tener mucho corazón* (sp.) “a avea un suflet nobil”, “a avea mult curaj”, *ter coração duro* (port.) “a fi rău la inimă”, “a fi ticălos, insensibil”, *ter coração grande* (port.) “a avea o inimă mare”, “a fi generos”. În a doua situație, lexemul *inimă* este însoțit de un alt substantiv cu prepoziție, ca în următoarele exemple: *a avea inimă de fier*, *a avea inima de piatră*, *avoir le cœur sur la main* (fr.) “a fi generos”, *avoir un cœur d’or* (fr.) “a avea o inimă de aur”, *avere il cuore in mano* (it.) “a fi bun la inimă/la suflet”, *avere il cuore in gola* (fr.) “a avea sufletul la gură”, *avere il cuore di ferro/pietra/col pelo* (it.) “a avea o inimă de piatră”, “a fi crud”, *tener el corazón de*

pedra/bronce/oro (sp.) “a avea inimă de piatră/bronz/aur”, *ter coração de bronze/ pedra/ rocha* (port.) “a avea o inimă de piatră”, *ter coração de neve* (port.) “a avea o inimă de gheață”.

Utilizarea sistematică a verbelor potențează frecvența lor în limbajul uzual, diversitatea întrebunțărilor gramaticale și semantice ale acestora, dar și ușurința de a fi receptate și decodate.

Alte frazeologisme verbale se remarcă prin utilizarea unor verbe cu un caracter perceptibil, care se deosebesc prin concretețe, prin semnificația aproape palpabilă. Această îmbinare dintre structura de suprafață și structura de adâncime (care este una eminentamente abstractă) este cea care sporește caracterul expresiv al construcțiilor fixe: *a i se lipi de inimă*, *a i se topi inima*, *a prinde inima mucegai*, *a sta grecește pe inima cuiva*, *a unge la inimă (cu miere)*, *a pierde inima*, *a seca inima cuiva*, *a i se tăia inima*. Aceeași expresivitate o mai regăsim și în limba italiană *spezzare il cuore a qualcuno* “a rupe inima cuiva”, *strappare il cuore* “a sfâșia inima”, *stringere il cuore* “a strânge inima”, *trafiggere il cuore a qualcuno* “a străpunge/a rupe inima cuiva”, precum și în limba spaniolă: *helársele a alguien el corazón* “a-i îngheța inima”, “a-i îngheța sângele în vine”, *latir el corazón* “a i se zbate inima în piept”, *latirle el corazón por* “a-i sfârâi inima după”, *salirle el corazón* “a-i plesni inima”, *tocarle a alguien en el corazón* “a unge la inimă”. În franceză și portugheză, remarcăm o nuanțare mai puțin intensă a frazeologismelor somatice în a căror componentă este lexemul *inimă*, fapt care nu înseamnă inexistența unor semnificații metaforice, ale unor contotații profunde, ci prezintă o diversitate a mijloacelor de expresie mai slab individualizată.

2.2.3. Matricea semantico-sintactică: roluri tematice dominante

Deși lexemul *inimă* este invariant la nivel structural, analiza matricii semantico-sintactice a verbului pe care îl însoțește relevă cel puțin două roluri tematice diferite pe care acesta le ocupă: Pacient, Locativ. Așadar, în funcție de verbul-centru, se identifică poziția de Pacient, fie rămânând “exterior acțiunii”, fie modificându-se “prin efectele ei”, fie reprezentând “rezultatul” acesteia (GALR, 2023:276): *a fura inima cuiva*, *a cădea inima în călcâi*, *a strica inima cuiva*²⁰, *avoir une pierre à la place du cœur* (fr.) “a avea o piatră în loc de inimă”, *refuser son cœur* (fr.) “a-și refuza inima”, *allargare il cuore* (it.) “a-și ușura inima”, *ascoltare la voce del cuore* (it.) “a asculta vocea inimii”; *hacer algo de corazón* (sp.) “a face ceva din toată inima”, *poner a cien el corazón* (sp.) “a pune inima la trap”, *falar com o coração nas mãos* (port.) “a-și pune sufletul pe tavă”, *quebrar o coração de alguém* (port.) “a-i frânge inima cuiva”.

În unele contexte, putem aduce în discuție și rolul de Locativ, aspect care concentrează ideea definitorie a frazeologismelor somatice studiate, aceea că inima este centrul ființei, miezul corporalității, locul din care izvorăsc trăirile

²⁰ În frazeologisme precum: *a i se tăia inima*, *a i se rupe inima*, *a-și pierde inima*, *a-i râde inima* cuvântul *inimă* intră în relație cu formele neaccentuate de pronume personal/reflexiv, verbul-centru pune în lumină, în primul rând, rolul de Experimentator al construcției. Unele construcții fixe cuprind și rolul de Instrument: *a lega inima cu curele*, *a-i trece cu un fier ars prin inimă*, dar acest rol nu este reflectat prin lexemul vizat, ci prin alte elemente: *cu curele*, *cu un fier*. Alte structuri implică rolul tematic de Țintă, observabil prin funcția de complement indirect, restricție impusă de verbul-centru: *a frânge inima (cuiva)*, *a merge (cuiva ceva) drept la inimă*, *a strica inima (cuiva)*, *a(-i) zbură inima cuiva*.

intense, unele dureroase, altele plăcute: *a merge drept la inimă*, *a i se lipi de inimă*, *a pune toate la inimă*, *avoir une pierre à la place du cœur* (fr.) “a avea o piatră în loc de inimă”, *stringere al cuore* (it.) “a strânge la piept”, *tener una espina en el corazón* (sp.) “a avea/ a simți un ghimpe la/ în inimă”, *quebrar o coração de alguém* (port.) “a-i frânge inima cuiva”.

2.2.4. Poziția de adjunct sau de centru a lexemului inimă

Pe de o parte, după cum deja s-a constatat anterior, lexemul *inimă* este adjunct în grupul verbal, “satisfăcând o valență a verbului-centru” (GALR, 2023: 596) și reprezentând o determinare obligatorie a sa: *a strica inima*, *a-i cădea de pe inimă o piatră de moară*, *a face căței pe inimă*, *a seca la inimă*, *a cădea cu inima pe ceva*; *ouvrir son cœur* (fr.) “a-și deschide inima”; *portarsi la mano sul cuore* (it.) “a-și duce mâna la inimă”, *hablar con doblez de corazón* (sp.) “a vorbi cu inimă prefăcută”; *ter coração de bronze* (port.) “a avea o inimă de bronz”. În unele situații, poziția de adjunct a termenului *inimă* este marcată și de prezența unor prepoziții precum: *cu*, *la*, *de*, *pe*. Acestea intră într-o structură ternară, fiind o expresie a relației de dependență față de termenii autonomi lexical, iar rolul lor este de a accentua poziția de subordonare în care se află lexemul *inimă* (cu care vor crea și un grup sintactic prepozițional).

În limba română, poziția de adjunct a constituentului *inimă* dintr-un grup nominal este remarcată cu predilecție în cuvintele compuse și mai rar în expresii, unde termenul *inimă* primește restricții de caz pentru genitiv: (*din*) *băierile inimii*, *buba-inimii*, *după voia inimii*. În celelalte limbi romanice, această poziție (de adjunct într-un grup nominal) este mai frecventă decât în limba română, întâlnindu-se în numeroase locuțiuni și expresii, dar și în cuvinte compuse sau îmbinări libere: *ami de cœur* (fr.) “prieten de

suflet”, *bourreau des cœurs* (fr.) “bărbat cu succes la femei, seducător, don Juan”, *l’intelligence du cœur* (fr.) “inteligenta inimii”, *mettre du baume au cœur* (fr.) “a fi balsam pentru inimă”, *moti del cuore* (it.) “mișcările inimii, pasiunile”, *provare una stretta al cuore* (it.) “a simți o strângere de inimă”, *de lo íntimo de su corazón* (sp.) “din adâncul rărunchilor”.

Pe de altă parte, un alt element relevat de corpusul studiat este poziția de pivot a termenului în cadrul grupului nominal. Atunci când ocupă acest statut, de centru al grupului sintactic, termenul apare (în numeroase situații), în limba română, în formă articulată cu articol hotărât, specific genului feminin, număr singular, *-a*, (*a avea*) *inima tare*, (*a lăsa cu*) *inima arsă*, (*a rămâne cu*) *inima friptă*, (*a avea*) *inima de piatră*²¹ (comparabil cu poziția de adjunct unde apare nearticulat), formă care necesită completarea poziției următoare fie printr-un adjunct adjectival, fie printr-un adjunct nominal. Articulația “aduce o informație semantico-gramaticală care privește substantivul-centru de grup, individualizând obiectul, și nu calitatea” (GALR, 2023: 126). În celelalte limbi romanice, identificăm lexemul *inimă* în poziția de centru al grupului nominal în următoarele structuri: *avoir un cœur sensible* (fr.) “a avea o inimă sensibilă”, *avoir le cœur gros* (fr.) “a fi trist”, *essere col cuore in pace* (it.) “a fi cu inima împăcată”, *essere col cuore sulle labbra* (it.) “a avea inima deschisă”, *con el corazón aliviado* (sp.) “cu inima ușurată”, *ter coração de leão* “a fi viteaz”, “a fi curajos”, unde alternează articolul hotărât, nehotărât, dar și cel partitiv (pentru limba franceză).

²¹ În alte situații, când nu mai are poziția de regent, ci este însoțit de prepoziții (care accentuează statutul de termen subordonat), lexemul apare, predominant, în formă nearticulată: *a fi moale la inimă*, *a i se lipi de inimă*, *a i se pune soarele drept inimă*.

Dacă în analiza unor grupuri uzuale, care nu reprezintă construcții fixe, atât verbul-centru (grup verbal), cât și substantivul (grup nominal) pot înregistra numeroși termeni în poziția de adjunct, mărindu-și, deci extensiunea, în cazul frazeologismelor, grupurile sunt stabile, iar adăugarea altor elemente nu mai reprezintă o alegere a locutorului în funcție de intențiile sale comunicative, stilistice sau semantice, ci de utilizarea unor structuri fixate prin tradiție. Această constatare accentuează caracterul închis, dar și istoric, al frazeologismelor.

2.2.4.1. Structuri combinatorii uzuale

Ocupând poziția de centru într-un grup nominal, cuvântul *inimă* manifestă următoarea structură combinatorie uzuală²²: **Nominalac** + **Nominalac**/ [substantiv/*inimă* + adjectiv]. Compatibilitatea [substantiv + adjectiv] înfățișează o pondere mare a adjectivelor de natură abstractă (cf. criteriului psihologic-empiric), atât calificative, cât și determinative, provenite din verbe la participiu ca urmare a transpoziției lexico-gramaticale (cf. criteriului semantic), variabile (cf. criteriului flexionar), (*a avea*): [*inimă haină*], [*inima sălbatică*], [*inima ușoară*], [*inima largă*], [*inima tare*], (*avoir*) (fr.) [*bon cœur*], [*le cœur gros*]; (*avere*) (it.) [*buon cuore*], [*cuore stretto*] (neliniștită); (*con el*) (sp.) [*corazón atravesado*](străpunsă), [*corazón aliviado*] (ușurată); (*ter*) (port.) [*coração grande*], [*coração duro*]. Sensul pe care îl poartă majoritatea adjectivelor este unul predominant negativ, expresiile

²² Pe lângă acestea, au fost remarcate și câteva cazuri în care construcția nominală se realizează prin selecția unui subordonat în cazul genitiv, care marchează aceeași idee – cuvântul *inimă* este centru de grup pentru substantivul cu formație genitivală (articulat cu articolul hotărât de G/D -lui): *a rupe inima târgului*.

și locuțiunile fiind, poate, modalități felurite de verbalizare a aspectelor neplăcute și dureroase ale existenței.

Privite sub aspectul congruenței semantice, constatăm că expresiile și locuțiunile se remarcă prin *nefireasca* îmbinare a unor lexeme, ca urmare a depășirii limitelor semantice ale cuvântului. Astfel, norma semantică este încălcată, deoarece este implicat sensul conotativ al cuvântului care urmărește o finalitate expresivă. Prin urmare, se conturează o altă trăsătură specifică frazeologismelor, topica restrictivă. Nu este posibilă comutarea poziției lexemelor, sensul lor putând fi decodat doar în structurile fixate. Luate separat, lexemele, care sunt distincte funcțional, intră într-o relație de incompatibilitate semantică, dar interpretate împreună, sub incidența caracterului reflexiv al limbajului, lucrurile stau diferit, ceea ce confirmă caracteristica fundamentală a construcțiilor fixe, caracterul unitar. Această idee este tratată în literatura de specialitate sub forma de “blocare semantică”, făcându-se referire la “caracterul non-compozițional (i. e. necompoziționalitatea) specific acestui tip de structuri, în sensul că înțelesul *idiomatic* (Podaru, 2012: 311) nu rezultă din suma sensurilor/ semnificațiilor unităților/ lexemelor constitutive ale expresiei, ci este dat/ construit de sensul unitar, global al expresiei în ansamblul ei.” (Munteanu Siserman, 2016: 68).

2.2.5. *Structuri complexe*

O altă observație privitoare la structura de suprafață a unor frazeologisme este construcția complexă ca rezultat al unei comparații: *a i se face (cuiva) inima cât un purice/ (con) el corazón en un puño* (sp.), *a bate (cuiva) inima ca la un purice mort, a-i crește inima cât un bostan*. Lexemele din structurile identificate intră chiar într-o relație de antonimie parțială,

devenind modalități expresive prin care două realități, aparent distincte, fuzionează, transmițând un mesaj plastic.

Nu în cele din urmă, studiul proverbelor înfățișează existența frazelor a căror expresivitate este sporită prin poziționarea subordonatei înaintea propoziției regente. Aceasta este introdusă, deseori, prin adverbe relative *când, unde*: *Când inima se înveselește, toată fața înflorește, Unde ți-e inima, acolo și gândul, Când inima chiorăiește, gura nu prea contenește.*

3. Concluzii

Analiza contrastivă a construcțiilor fixe figurate din perspectivă semantică a evidențiat existența unei „permanente nevoi umane de exprimare a imaginației, expresivității și afectivității, iar caracterul motivat se leagă direct sau prin verigi intermediare de semele ori de unele seme fundamentale ale semnificației denotative de bază” (Căprioară, 2023: 14). În această ordine de idei, semnificațiile lexemului în discuție evidențiază poziția importantă a acestuia în cadrul sistemului conceptual al părților corpului, iar conectarea construcțiilor fixe la mai multe domenii semantice demonstrează, o dată în plus, natura metaforică a limbajului și un mod particular de percepere a realității.

Dacă în privința etimologiei, o tendința de metaforizare s-a manifestat în limba română chiar din momentul impunerii termenului din latina populară, în celelalte limbi romanice investigate factorul psihologic, unanim recunoscut de specialiști (Jordan, 1975: 117), a fost cel mai important în procesul de apariție a sensurilor figurate. Cea mai bună reprezentare frazeologică a termenului o regăsim în clasa onomasiologică a sentimentelor și a trăsăturilor de caracter, domenii ce acoperă un segment semnificativ în comunicarea umană cotidiană, în care se reflectă oscilațiile dintre “subiectiv și obiectiv în desemnarea verbală a realității” (P.G. Bârlea, 1999: 43-44, apud Căprioară, 2023: 15).

Din acest punct de vedere, conceptualizarea emoțiilor de bază în cele cinci limbi romanice prin termenul somatic *inimă*, clasă onomasiologică marcată cel mai bine în cadrul câmpului, evidențiază “existența unei organizări ierarhice a modului în care folosim conceptualizarea metaforică [...] și, în ciuda universalității experienței corporale pe care se bazează multe metafore ale emoțiilor noastre obținem o mare cantitate de nonuniversalitate în conceptualizarea metaforică a emoției. Acest lucru se datorează faptului că fie încadrarea, fie focalizarea experiențială a domeniilor sursă poate varia de la o cultură la alta” (Kovecses, 2000: 41).

Analiza morfo-sintactică întreprinsă pune în lumină trăsături asemănătoare limbilor romanice, nefiind înregistrate variații gramaticale pregnante, întrucât aceste structuri vehiculează tipare de gândire comune unor popoare aflate, de-a lungul vremii, în contact cultural. Totodată, nu putem trece peste faptul că spiritul analitic și nuanțat al acestor popoare se observă explicit în analiza construcțiilor fixe, unde se constată felurite moduri de a spune un lucru, fiecare purtând o nuanță anume (nuanțe care, uneori, sunt considerate expresii/locuțiuni superflue): *a fi fără inimă* “a fi rău” nu este echivalent cu *a fi fără de inimă* “a fi nemilos”, întrucât prin inserția prepoziției *de* sensul capătă intensitate și expresivitate sporită; expresia *a-și da inima* nu este echivalentă cu *a-și da și inima*, unde inserția adverbului de întărire *și* accentuează ideea exprimată, aceea de sacrificiu suprem. Așadar, aceste exemple pun în evidență, încă o dată, faptul că imaginea lingvistică a frazeologismelor nu este un simplu înveliș, ci, dacă este conectată cu imaginea semantică, poate oferi pârgii interpretative valoroase.

Bibliografie

- CĂPRIOARĂ, Cosmin (2023): *Denumiri metaforice ale părților corpului omenesc în româna populară*, Cluj-Napoca, Editura Mega
- COCA, Monica (coordonator), Lavinia SEICIUC, Ciprian POPA, Gina PUICĂ, Alina PRELIPCEAN (2020): *Dicționar multilingv de construcții fixe*, Suceava, Editura Universității „Ștefan cel Mare”
- COSNIER, Jaques (2007): *Introducere în psihologia emoțiilor și a sentimentelor. Afectele, emoțiile, sentimentele, pasiunile*, Iași, Editura Polirom
- GHEORGHE, Gabriel (1986): *Proverbele românești și proverbele lumii romanice. Studiu comparativ*, București, Editura Albatros
- IORDAN, Iorgu (1975): *Stilistica limbii române. Ediție definitivă*, București, Editura Științifică
- POPOVENIUC, Bogdan (2011): *Elemente de psihologie generală*, Editura Universității „Ștefan cel Mare”
- ȘĂINEANU, Lazăr (1887): *Încercare asupra semasiologiei limbei române. Studii istorice despre tranzițiunea sensurilor*, București, Editura Academiei Române
- ZANNE, Iuliu (1895-1912): *Proverbele românilor din România, Bucovina, Ungaria, Istria și Macedonia. Proverbe, zicători, povățuri, cuvinte adevărate, asemărări, idiotisme și cimilituri cu un glosar româno-frances*, vol. I-X, Editura Librăriei Socecu & Comp., București

Webografie

- CHENG, Gong (2021): *Comparison of Metaphorical Expressions of the Heart between Chinese and English*, English Language Teaching; Vol. 14, No. 3; 2021 ISSN 1916-4742 E-ISSN 1916-4750 Published by Canadian Center of

Science and Education, URL:
<https://doi.org/10.5539/elt.v14n3p25>,
https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ1288283.pdf?utm_source=chatgpt.com.

KOVECSES, Zoltan (2000): *Metaphors and Emotions: Language, Culture, and Body in Human Feeling*. Cambridge: Cambridge University Press,
https://www.researchgate.net/profile/Zoltan-Kovecses/publication/299392688_Metaphor_and_Emotion/links/569362b708aec14fa55e2b86/Metaphor-and-Emotion.pdf.

LAKOFF, George, JOHNSON, Mark, (1980): *The metaphorical Structure of the Human Conceptual System*,
<https://opessoa.fflch.usp.br/sites/opessoa.fflch.usp.br/files/Lakoff-Johnson-Metaphorical-Structure.pdf>.

MUNTEANU, SISERMAN Mihaela (2016): „Onomastic markers in Romanian fixed structures. Sociolinguistic and cultural perspectives”, pag. 68-76, din vol. (Conferinței) *The Proceedings of the International Conference Communication, Context, Interdisciplinarity*. Section: *Language and Discourse*, vol 3, Editura “Petru Maior” University Press, Târgu-Mureș,
<http://www.upm.ro/ccci3/CCI03/Lds/Lds%2003%2005.pdf>.

PARIZOSKA, Jalena (2022): *Idiom modifications: What grammar reveals about conceptual structure*, *Lexis* [Online], nr. 19, <http://journals.openedition.org/lexis/6293>.

WIERZBICKA, Ana (1999), *Emotional Universals*,
<https://ddd.uab.cat/pub/landes/11394218v2/11394218v2p23.pdf>).

WIERZBICKA, Ana (2000), *The Semantics of Human Facial Expressions*,

[https://www.researchgate.net/publication/233640767_The_semantics_of_human_facial_expressions.](https://www.researchgate.net/publication/233640767_The_semantics_of_human_facial_expressions)

Dicționare

Dicționarul limbii române (2010), Tomul VI, F – IÎ, Editura Academiei Române, București

Dicționarul explicativ al limbii române,
<https://dexonline.ro/sursa/dex09>

Le Petit Robert, <https://www.lerobert.com/>

Dicționarul Treccani, <https://www.treccani.it/vocabolario/>

Diccionario de la lengua española, <https://dle.rae.es/>

Dicionário Priberam da Língua Portuguesa,
<https://dicionario.priberam.org/>

Comparative Literature



Comparative Literature
Vergleichende Literaturwissenschaft
Littérature comparée
Literatura comparada
Letteratura comparata

Gerardo Diego: entre la lid, la lidia y el lied

(Gerardo Diego amid Battles, Bullfights and *Lieder*)

Lavinia IENCEANU,

“Ștefan cel Mare” University of Suceava, Romania

Abstract

The research at hand broaches the synergistic effect of blending the artistic rendition of bullfight and music into poetry in Gerardo Diego’s writings. The major focus is on both the interartistic dialogue and the “multilayered image” orchestrated by the Spanish poet.

Keywords: Gerardo Diego, *La Generación del ‘27*, music, bullfight, “multilayered image”

*Las palabras no dicen nada, pero lo cantan todo;
se engarzan en una libre melodía de armonías.*
(Gerardo Diego)¹

Poeta, crítico, antólogo, cronista, musicólogo y pianista, Gerardo Diego Cendoya fue, indudablemente, una de las figuras más polifacéticas de la Generación del ‘27. Con más de una cuarentena de títulos publicados, su obra es, además, de las más extensas de su época, y dos de sus notas sobresalientes son la versatilidad y el virtuosismo. La versatilidad, por el gran número de temas y estilos que el poeta orquesta, y el virtuosismo, por la habilidad técnica patente en los diversos poemarios que conforman su obra.

¹ *Apud* Dónoan, «Imagen múltiple... la creación», introducción a *Gerardo Diego. Premio «Miguel de Cervantes» 1979*, Barcelona, Editorial Anthropos / Ministerio de Cultura, 1989, p. 7.

Muchas fueron las voces en defender el hecho de que los avatares biográficos del que fue el animador cultural de su generación, y trabajó denodadamente con vistas a “amaestrar” a la palabra, formarse y forjar su universo artístico, cobran un marcado relieve en la obra poética de Gerardo Diego². Dónoan, entre otros, advierte en la lírica gerardiana, además del «entronque con la historia y la palabra» (1989: 8), una labor introspectiva —pues, como lo destacara anteriormente Francisco Javier Diez de Revenga, el poeta que nos ocupa es ante todo un «buscador de sí mismo» (1989: 78)—, una «acción investigadora» que combina «naturaleza, ingenio y vocación» (*idem*: 10) en la misma «increíble riqueza de acentos, pasiones, misterios y matices» (*apud* Dónoan, *idem*: 22) que el santanderino confesaba aspirar lograr en sus *Versos humanos*.

La peculiar «fe-fidelidad» a la poesía, que caracteriza a Gerardo Diego, aflora, en palabras de Diez de Revenga, junto a «la ambición de la aventura poética» (*op. cit.*: 74) en un entramado artístico que estriba en una perpetua búsqueda y creación de imágenes por parte de aquel que había alojado en la raíz de su quehacer poético el «no buscar las cosas en nosotros, sino a nosotros en las cosas» (*apud* Dónoan, *idem*: 7).

A la luz de tal planteamiento, ¿qué duda cabe respecto a que encontramos plenamente entregado a, e identificado con sus aficiones al poeta en alzarse en 1979 con el Premio «Miguel de Cervantes», y declararse, en su *Manual de espumas*, «el pianista otoñal/ que abr[e] y cierr[a] la noche como un libro/ e interpret[a] la música de [su] cielo manual» («Ventana», GD, 1996a: 119) y confesar que «son sensibles al tacto las estrellas./ No s[abe] escribir a máquina sin ellas» («Nocturno», GD, *idem*: 115) o que «sobre la arena pálida y amarga, / la vida es sombra, y el toreo, sueño» («Plaza vacía», GD, 1963) en el poema que remata su

² GD en adelante.

excelso poemario taurino, *La suerte o la muerte?* De manera recíproca, la lírica gerardiana bebe de las arraigadas aficiones del cántabro, así como de su afán abstraedor a la par de concretador, a tal punto que, si tuviéramos que ceñirnos estrictamente a dos de los temas más llamativos de sus escritos, la música y la tauromaquia definitivamente serían las varillas maestras de un abanico temático que despliega, ya no «máscaras de una intención» (Dónoan, *op. cit.*: 33), sino estampas de una rotunda vocación artística.

Entre los pinitos hechos de niño durante las clases de solfeo, las posteriores conferencias-concierto con que el brillante orador y músico deleitaba al público ávido de reflexiones y emociones, las tardes de lunes pasadas en las gradas de las plazas de toros, y las noches acompañando los latidos y fulgores de sus propios versos con los acordes de las composiciones musicales de Frédéric Chopin y Claude Debussy, a la vocación del poeta español parecen unirse, sin lugar a dudas, la dedicación, el empeño y una inquietud vertebradora de su arte asentado en dualidades. Del último aspecto dan buena cuenta los versos del poeta, quien paradójicamente «oculta oscuros anhelos a la vez que encierra su vida en transparencia de luz en el poema de forma que amanece cada día en la aurora de su palabra», cómo comenta Dónoan (*ibid.*).

Los poemarios nacidos de la pluma del que se encuentra en ese «agosto ardiendo en sueños fríos» («Ante las torres de Compostela», p. 29), o que busca «graduar el mar febril /y refrescar [su] sangre con [la] nieve infantil [de las estrellas]» («Nocturno», p. 115), se articulan a modo de conjuntos orgánicos de afinidades y contrastes, siendo los oxímoron y las sinestesias las figuras estelares del tablero estilístico. Versos como «tu orquesta, mariposa a mariposa, /hasta noventa te abren sus atriles / [...] Y metales en flor, celestes leños / elevan al nivel de las mejillas / lágrimas de claveles y azahares» («A C. A. Debussy»,

GD, 2012: 443), por poner tan sólo unos ejemplos más, afianzan la convicción general de que estamos, ya no ante un arte movido por una inveterada afición, sino ante un reverendo arte, de libre y magistral vuelo, propio de un poeta que tocó «a cuatro manos» (Gallego, 2012: 15). Si, como pianista y «“amador deleitante” de las músicas», tal y como lo señala Ramón Sánchez Ochoa, Gerardo Diego «supo fundir la emoción poética en los crisoles de la música que amaba» (2017: s. p.), en lo que atañe —*mutatis mutandi*— al crisol de sus poemas, el poeta supo fundir en éste todas las artes en el marco de un primoroso diálogo interartístico. Dicho juicio se sustenta no solamente en la musicalidad de las composiciones poéticas dieguinas, sino en la progresión cuasicinematográfica de las «imágenes múltiples» —triples, cuádruples...— cuidadosamente cinceladas, en la pintura de los sonidos fraguados, en el sonido y el peso que los colores y las ideas cobran, en su polifonía, dentro del andamiaje estructural, que termina siendo música para el oído, para la vista y hasta «para el tacto» del lector, como antes lo fuera para su autor en la época (Gallego, *op. cit.*: 51). Y es que la poesía dieguina apela a, afina y esculpe todos los sentidos del lector al tiempo que sus versos, que nacen, se encrespan o arremansan al son de algún matiz lírico, mecen y acunan al lector. Con el cruce de percepciones sensoriales que se da dentro de una misma imagen artística, la música de los versos dieguinos se vuelve piel, y envuelve al receptor. De este modo, sonidos y sentidos se entrelazan desembocando en un concierto sinestésico que da cauce a la naturaleza vanguardista de la pluma del poeta santanderino.

En este sentido, el presente estudio —concebido como la primera parte de una investigación más extensa de la obra del «poeta de doble voz» (Gallego, *op. cit.*: 51)— pretende explorar la fecunda veta interartística de la creación literaria de Gerardo Diego. Nuestro propósito es adentrarnos en el corazón de la poética gerardiana para examinar la manera en que poesía, música

y tauromaquia se dan la mano dentro del feliz e ingenioso compromiso entre música, palabra e idea, que vertebra su conciencia creadora.

La suerte, la vida y el vuelo de la imagen múltiple

Alguna vez ha de ser

*La muerte
me
jugando*

*y la vida
están
al ajedrez*

(GD, *Limbo*, 1951)

Como el castellano de pura cepa que era, GD iba todos los lunes a mediodía sin falta a las corridas de toro que había, mientras que, en la estela de los románticos, por las noches se desvelaba escuchando música y, al son de las notas que surcaban el silencio nocturno, plasmaba sus poemas, así como las conferencias-concierto que, al día siguiente, daría ilustrando él mismo algunos trozos de estas al piano. Todo ello para que a su auditorio no le cupiera la menor duda de que, definitivamente, era él su total «contemporáneo cantando siempre ante el atril», exaltando los valores y homenajeando a las figuras tanto nacionales como universales.

El dístico³ que GD nos dejó, por un lado, poco antes de morir (*cf.* Rebollo (Sánchez, 2012: s. p.), así como los versos enfrentados a guisa de piezas dispuestas de los dos lados de un tablero de ajedrez en el poema citado arriba conforman una ventana abierta hacia una de las partes más fascinantes del espectáculo lírico dieguino, ya que en estos y muchos otros versos por el estilo se puede percibir cómo a la vena de músico y

³ «Soy el total *contemporáneo / cantando siempre ante el atril*».

taurófilo, se le suman las del empedernido jugador, pintor y caligramista. Los versos anteriormente citados de hecho ratifican la etapa ultraísta del poeta, quien de esta forma demuestra ser capaz de manejar cual ajedrecista temas, técnicas y símbolos, silencios y sonidos, y, a la par, los estímulos que proporciona el texto escrito. Como prueba de ello, el que el escritor que nos ocupa haya construido y jugado de manera ingeniosa dentro del texto con «espacios internos (escalonados, diseminados, cruzados o multiplicados gracias a los efectos de tipografía» (Gómez Redondo, 2019). Dicho recurso cobra un particular relieve dentro de la arquitectura textual, que se imbrica con los elementos de la arquitectura musical de sus poemas. La armazón lírica de los poemas dieguinos no estriba, por ende, únicamente en los recursos expresivos que plasman de manera sugerente el contenido ya de por sí inédito, siendo que el poeta aprovecha la tensión performativa entre idea, palabra y espacio, entre naturaleza y ritualizado arte, ritualizando hasta el espacio de la página, trátase del arte del ajedrez, del orquestal o del propio de la tauromaquia.

Del mismo modo que en poemarios anteriores había traído la naturaleza hasta los atriles, GD ahora convoca todos los elementos litúrgicos del rito taurino —actantes, objetos, gestos consustanciales— para dirigir y ejecutar una sinfonía visual a la par de verbal, trayendo colores y sonidos al ruedo de las palabras, así como a la orquesta de la naturaleza a las gradas del ruedo. Imbuidos de la intensidad interior y de la perfección formal, controlada, de los ademanes vitales para el torero, los vívidos, pero a la vez muy contenidos plumazos del santanderino desatan una *aisthesis* en todo su esplendor dentro del enfoque técnico a la par de vivencial que acoge el concierto vegetal, instrumental, sensorial y existencial que presencia el lector. En esta alentadora fusión entre gesto caligráfico y vibración natural, de la escritura parecen germinar sonidos, formas, símbolos, de modo que la vida

del arte se abre paso a un tiempo con el arte de la vida que cobra realce.

En lo que atañe a la tauromaquia *per se*, el taurófilo que en GD habitaba despertó al asistir este, con tan sólo 11 años, a una novillada. Desde entonces, el escritor en ciernes fue un asiduo de las corridas y, a pesar de no torear en el sentido propio de la palabra, el poeta llegó a ser un gran entendido en el arte, tanto que en 1972 pudo pronunciar en el Ateneo de Madrid una ponencia que versaba sobre *La estética del toreo*. Si bien al siglo XX el auge del modernismo le ha granjeado el rótulo de la Edad de Plata de la poesía española, a raíz de la labor de la Generación del '27, el siglo XX bien podría considerarse el Siglo de Oro de la poesía taurina y, en este sentido, Gerardo Diego tiene el mérito de haber enfocado la tauromaquia mucho antes que otros taurófilos consagrados como Federico García Lorca, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti, José Ortega y Gasset, José María de Cossío o Miguel Hernández. Cabría evidenciar, asimismo, que, además de volcar el respeto y el fervor que la fiesta nacional española por antonomasia le inspiraba en poemas sueltos o recogidos en otros tomos, Gerardo Diego fue de los pocos en atreverse a articular dos poemarios que giraran en su integridad en torno a la lidia o a los Sanfermines pamploneses, y, además, fue el primero en conseguir que el primero de los libros que citaremos a continuación fuera etiquetado por los estudiosos, entre ellos, Javier Díez de Revenga, como el primer estudio monográfico que de esta fiesta se hiciera. Para concretar, estamos hablando del libro de amplia gestación, *La suerte o la muerte* (1921/6-1963), seguido por *El cordobés dilucidado* (1964-1965).

La muerte en un lapso brevísimo de tiempo de los tres toreros más célebres de la historia —célebres en parte gracias a cuanto de ellos se ha escrito—, respectivamente Joselito el Gallo, Ignacio Sánchez Mejías y Manolete, sacudió a España entera. Gerardo Diego, que era gran amigo de muchos de los toreros de la

época, y que había alcanzado a ver en persona a los susodichos, no fue la excepción, de modo que a cada uno de ellos decidió rendirles culto a su manera, dedicándoles un poema, de la misma forma como lo haría en honor de otros referentes del mundo taurino, como por ejemplo Manolo Bienvenida o Juan Belmonte. En este sentido, se suele hacer especial énfasis en poemas como *Elegía a Joselito*, *Égloga a Antonio Bienvenida*, *Oda a Belmonte*, *Adiós a Manolete*, así como en *La media verónica*, *Quiebro de rodillas*, *Pase de pecho*, *Suerte de varas* y, no por último, en la seguidilla *Torerillo en Triana*.

Para empezar, debemos señalar el hecho de que la creación taurina de Gerardo Diego estriba en las dicotomías inherentes, de hecho, a la tauromaquia, es decir, vida-muerte, razón-instinto, civilización-barbarie etcétera, con lo cual el poeta se yergue en pregonero dedicado no solamente a ensalzar las glorias y el esplendor que había atestiguado desde los tendidos, sino también a las derrotas, ya que nos hace llegar su pena y pesar más hondos por las desgracias que se habían cernido sobre las cabezas de aquellos quienes, después de haberse puesto el mundo por montera, habían tenido que cortarse la coleta o la habían perdido junto con la vida. Consiguientemente, apoteosis y tragedia, luz y sombra, rigor y capricho, apabullantes victorias y estrepitosas derrotas confluyen, en combas de hipérbatos gongorinas y tonalidades solemnes y graves o juguetonas y jocosas, en los dos poemarios mencionados. Dicho de otra forma, antes de que los azulejos de la Torre de Oro que custodía la Maestranza de Sevilla se vistieran del rojo brillo de la sangre, en esos mismos azulejos se habían reflejado garbo, gallardía, soberbia, furia, sumisión, fragilidad, ansias de triunfo, vergüenza, esperanza o bien cobardía. En medio de «estallidos de oles», de ovaciones, de lágrimas o de abucheos, se había sacado en hombros o con los pies por delante a esos «varones plenos», a los «faraones» o «robinsones de España» que, erguidos como faros para «romper la

espuma bravía [...] al borde del abismo se asoma[ro]n impávidos», los unos para «triunfar sobre las ciegas olas/ del corvo instinto», jugando «un sabio ajedrez contra el funesto hado», y los otros para apurar hasta las heces de un solo trago el «vino acedo» de su cansancio y su ruina, y para «modelar», mientras «sienten hundirse el trono y apagarse las luces de su traje», «en mármol aún tibio [...] su muerte azul teñida de gloria», regando, asimismo, las arenas de oro con el «arroyo de su sangre». Tanto los bisoños torerillos como los diestros se dan, pues, a la faena de «dibujar en la arena, a flor de riesgo, / un radiante teorema entrecruzado». Esta «férrea liturgia» de la lidia, cuyo ritual se basa en tres compases y tres tercios: el tercio de varas, el tercio de quites con sus dos suertes, la del capote y la de la muleta, y el tercio de muerte, queda retratada por una mano que esgrime con destreza, donaire y temple dignos de un auténtico torero la espada de las palabras idóneas para engendrar imágenes que recreen fielmente ese ambiente de sed, sol, seda y embriaguez abrileña de los ruedos.

Como tal, el paseíllo con pinreles o sin ellos, los jinetes picadores, las banderillas clavadas en la cerviz, el rejoneo, los muletazos, las embestidas, los quites, las estocadas, los mulilleros y hasta las cogidas se engastan en los versos de Gerardo Diego a modo de un espléndido mosaico de estampas, crónicas e impresiones rápidas. A veces elíptico, otras veces profusamente detallado, pero siempre debidamente matizado, se dijera que acompasado al vertiginoso ritmo de un pasodoble, el discurso del poeta santanderino logra captar y transmitir de intrépidos plumazos el pulso exacto de la corrida y, entre el frufú de las sedas amarillas, las fajas salmón, los alamares, rozando, quizás, de cerca el cuerpo del animal en su embestida, entre los chorroneos, la taleguilla y los caireles que también forman parte de la indumentaria del torero, entre el manto bordado a la Virgen de la Macarena, los maitines, el verde Guadalquivir y el vocerío de los

«chavales» y las mozas con sombreros y mantillas, se nos ofrecen pinceladas tanto de las tribulaciones del torero en el redondel, como del estremecimiento que embarga al público a cada uno de sus lances.

Por lo que al mataor se refiere, no cabe desestimar el hecho de que a la dimensión heroica que se perfila en el retrato del torero se le añade una dimensión erótica. Baste citar a este respecto la siguiente estrofa, sumamente sugerente precisamente por elíptica, de *Torerillo de Triana*, a modo de prueba elocuente del diálogo amoroso mudo que el torero entabla con la dama del palco, a la que alegóricamente le ha rendido su más sentido tributo mediante la faena llevada a cabo: «Me perfilo. La espada. / Los dedos mojo. / Abanico y mirada. / Clavel y antojo.»

Si bien, como hemos podido ver hasta el momento, es la deslumbrante figura del torero la que preside la poesía taurina gerardiana, no faltan, sin embargo, “escenas” en que la figura del toro cobra, en cambio, marcado protagonismo. Así, en un poema como *Invocación al toro*, el toro sobresale a su vez como objeto de la admiración del poeta y, en virtud de su equiparación en clave mitológica con Zeus, se invoca al «Padre toro» a fin de que éste encune «este poema de ceniza y de gloria en la rima» de sus cuernos.⁴

Desde este punto de vista, nuestro escritor potencia la fuerza y fiereza ibérica «de grana y oro» que, a la luz de los puntos analizados en el presente trabajo, bien pueden fecundar y avivar dorados sueños de gloria o bien ensangrentadas pesadillas, a través de luctuosos clarinazos y lúgubres tañidos de campana que abren o rematan magistralmente los cuadros poéticos.

⁴ *Padre toro, desgarras en mil jirones/ las banderas del aire y borbotones,/ fulmina y tala, abrasa y carboniza, / revuelve paraísos con avernos,/ y encuna este poema de ceniza / y de gloria en la rima de tus cuernos, GD, 1951.*

Pero no son estos los únicos instrumentos musicales que pueblan los poemas gerardianos, puesto que a ellos se suman instrumentos típicamente españoles como los crócalos, los añafiles, la guitarra. Como era de esperarse, de esta orquesta de «metales en flor y celestes leños» que bajan y suben el diapason según el estado anímico del yo lírico, tampoco podría faltar el piano.

Metales en flor y celestes leños...

El ruedo sonoro de la poesía dieguina

Al nutrir la firme convicción de que «hay que explorar el mundo con el do-re-mi-fa-sol-la-si», sin el cual el poeta «no podría vivir», GD pasa de las ardientes luces y frías sombras del ruedo a la “noche oscura del alma” y, en cuanto a esto se refiere, sus principales «surtidores de sombra u sueños» son Mozart, Chopin, Fauré y Debussy. Su agudo interés por la música lo ponen de manifiesto, bajo el prisma de la crítica musical, su epistolario con Falla, así como su colaboración con Joaquín Rodrigo y Federico Sopena en la elaboración del libro *Diez años de música en España* (Espasa-Calpe, 1949), pero, más que nada, su amor a la música y el hecho de que, en efecto, la llevaba en el corazón y en la mente, al percibir el palpitante «repiqueteo de los ritmos [...] en el tamboril del cerebro» salen a relucir en los villancicos, en las canciones de cuna, en sus celebérrimos “nocturnos”, así como en las demás composiciones poéticas que se hacen eco de sus gustos musicales y de su talante interartístico. Manifestado anteriormente en la capacidad de traducir al lenguaje poético las estructuras y tensiones del toreo, dicho *talante*, unido al *talento* dieguino, hace que lo sinfónico, lo plástico y lo gestual converjan en varios planos de significación en los *Nocturnos de Chopin* (1963), en *Preludio, aria y coda a Gabriel Fauré* (1967), en los poemas dedicados a Debussy en *Alondra de verdad* (1941), así como en

los homenajes a otros músicos, que vienen recogidos en *Poemas menores* (1996).

En la mayoría de ellos, lo que Gerardo Diego hace es traducir la música a la poesía, dejando fluir, en la intimidad de su habitación y al amparo de la noche, las ideas y sensaciones que ésta y los acordes musicales le suscitan, para luego cristalizarlas en versos que patentizan una visión poética innovadora. En dicho sentido, «la guitarra es un pozo con viento en vez de agua», mientras que «bajo las cuerdas del río [...] canta el agua enjaulada», y «la noche abre su piano» con estrellas por teclado. En lo que concierne este último aspecto, la «estrella verde» de GD, el «purísimo mirlo negro, rosa y verde de» su «eternidad» era, no obstante, Federico Chopin, el compositor con el Diego que mejor parecía congeniar, y cuyos nocturnos poetiza en su integralidad, inspirado por aquellos «acordes litúrgicos» tan etéreos, elásticos y sublimes a su juicio, que se entrelazaban formando su «luz en el prosaico abismo» y su retablo de armonía. Los *Nocturnos de Chopin* quedan, pues, plasmados en elegías que desnudan a un tiempo el dolor y el fervor del poeta acongojado. «Con el mágico beso de las nevadas manos» se hace «cantar, llorar y latir el corazón del piano» que se «desborda en catarata ebria de luz» donde las notas «vuelan como mariposas» para precipitarse después «desangrándose en lánguidas gotas de mansedumbre» y en «lágrimas de claveles y azahares».

Visto esto, podemos decir que en estos nocturnos gerardianos laten, pues, todas las preocupaciones del poeta. No obstante, sí atendemos, además de la impresionante sensibilidad y carga emotiva que traslucen los versos arrulladores o sollozantes que se hacen espejo de la línea melódica chopiniana, también a la plástica y vibrante imaginería dieguina, a su belleza rítmica y sonora, a su exquisita musicalidad de conjunto, podremos comprobar que los *Nocturnos* de GD son una de sus obras

maestras, que no se reducen a transvasar la música a la poesía, sino que hacen cantar a la poesía misma.

En resumidas cuentas, la originalidad de la lírica gerardiana en las que el presente trabajo ha hecho hincapié radica, sin duda, en la maestría técnica y conceptual desplegada alrededor de los dos ejes temáticos de arraigo tradicional analizados, la música y la tauromaquia. Por otro lado, la culminación del genio de Gerardo Diego se mide en su prodigiosa capacidad de fundir, en ambos casos con rima consonante cruzada, la métrica popular que alterna los pentasílabos y heptasílabos de su poesía taurina con los metros de arte mayor como el alejandrino y el eneasílabo de sus composiciones inspiradas en piezas musicales en la fragua de una metáfora de corte vanguardista que termina hermanando creacionismo y ultraísmo.

A tenor de la opinión de Dámaso Alonso (1969), el juego metafórico gerardiano encierra una «jugosa emoción», y está «lleno de ingenio y de fuerza intuitiva». Desde este punto de vista, la poesía de GD es un abanico sinestésico veteado de luces y sombras, de sonidos, colores, olores, sabores y texturas. Su obra es ideograma y es «relámpago», en fe del mismo concepto que su propio autor tenía sobre el acto creador inherente a la poesía. Según Vicente Huidobro, el adjetivo, cuando no da vida, mata. Pues bien, a modo de conclusión podemos decir que, en el caso de Gerardo Diego —su discípulo—, quien parece albergar en su cuerpo de poeta un alma de torero, de pintor y de músico a la vez, ni el adjetivo, ni la metáfora matan. Más bien, estos le infunden vida al diálogo de las tres principales artes que el ilustre santanderino sorteó: toreo, poesía y música, un diálogo que el poeta entabla tomando al toro de la poesía por los cuernos, “parando, templando y mandando” sobre la materia indómita, afinando las palabras y dándole la puntilla a cada verso de manera que estos pervivan en la memoria de sus lectores para siempre.

Cabe destacar, en síntesis, que la relación entre poesía y pintura en la obra gerardiana viene vinculada a la relación establecida entre poesía y música. El diálogo interartístico, que se da en y entre los distintos poemarios del poeta español, viene puentado por el concepto de «imagen múltiple». Sea en los toques militares, en las canciones infantiles, en los pasodobles toreros, o bien en las odas, sonatas para violín y piano, en los lieder vieneses o en los nocturnos, Gerardo Diego trae a la partitura pluriestratificada del poema todos los timbres formales y simbólicos, corona faenas verbales y oficia corridas caligráficas. La estructura pluripartita de su poesía se correlaciona mediante el dominio soberano de la palabra con los temas más sonoros que su lírica abarca, así como con las diversas manifestaciones artísticas a las que alude. Tauromaquia, música, pintura y poesía se hallan en sintonía, potenciándose mutuamente, unidas en vibrante armonía interartística cual eslabones de una envolvente cadena intermedial que aúna y entrelaza lo físico, lo sonoro, lo visual y lo verbal en un mismo impulso creador.

Bibliografía

Fuentes primarias

- DIEGO, G. (1963): *La suerte o la muerte. Poema del toreo*, Madrid, Taurus Ediciones, S.A.
- DIEGO, G. (1996a): *Manual de espumas. Versos humanos*, 4ª edic., Milagros Arizmendi (Ed.), Madrid, Ediciones Cátedra.
- DIEGO, G. (1996b): *Poesías y Prosas Taurinas*, Valencia, Ediciones Pre-textos.
- DIEGO, G. (2012): *Poemas musicales (Antología)*, Antonio Gallego (Ed.), Madrid, Ediciones Cátedra.

Fuentes secundarias

- ALONSO, D. (1969): «La poesía de Gerardo Diego (Desde la altura de su *Alondra*», *Poetas españoles contemporáneos*, 3ª edic., Madrid, Gredos.
- CORTINES, J. (1998): «Tauromaquia y literatura en la Generación del 27», *Revista de Estudios Taurinos*, n.º 7, Sevilla, pp. 13-40, disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5090492.pdf> [última consulta: 03 de diciembre del 2023].
- CRESPO, Á. (1989): «La poesía de Gerardo Diego», *Gerardo Diego. Premio «Miguel de Cervantes» 1979*, Colección, Barcelona, Editorial Anthropos / Ministerio de Cultura, pp. 89-119.
- CIRRE, J.-F. (1950): «Creacionismo y surrealismo», *Forma y espíritu de una lírica española*, México, Graf. Panamericana.
- DÓNOAN (1989): «Imagen múltiple... la creación», *Gerardo Diego. Premio «Miguel de Cervantes» 1979*, Colección, Barcelona, Editorial Anthropos / Ministerio de Cultura, pp. 7-33.
- DÍEZ DE REVENGA, F. J. (1989): «Gerardo Diego: poética y poesía», *Gerardo Diego. Premio «Miguel de Cervantes» 1979*, Colección, Barcelona, Editorial Anthropos / Ministerio de Cultura, pp. 73-87.
- (2006): «Ultraísmo, creacionismo y surrealismo en Gerardo Diego», *Los cuadernos del 27*, 1.
 - (2001) *La poesía de vanguardia*, Madrid, Laberinto.
 - (2004) *Las Vanguardias y la Generación del 27*, Madrid, Editorial Síntesis.
- GALLEGO, A. (2012): «Gerardo Diego, músico», introducción a *Poemas musicales (Antología)*, Antonio Gallego (Ed.), Madrid, Ediciones Cátedra.
- GALLEGO GALLEGU, A. (2021): *Gerardo Diego, músico*, Sevilla, Editorial Renacimiento.
- GÓMEZ REDONDO, F. (2019): «El ajedrez y la literatura» (100). Gerardo Diego, “Ajedrez” (1951)», en *Rinconete*, publicado a 11 de octubre de 2019, disponible en línea: https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/octubre_19/1110_2019_01.htm [última consulta: 2 de enero del 2024].

- GULLÓN, R. (1976): «Gerardo Diego y el creacionismo», en *Ínsula*, p. 354.
- HERNÁNDEZ CORTINA, J. A. (2013): *El mundo taurino en la poesía y prosa taurina de Gerardo Diego*, tesis doctoral editada por la Universidad de Valladolid. Facultad de Filosofía y Letras, disponible en línea: <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/4429>; <https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/4429/TESIS474-140226.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [última consulta: 02 de febrero del 2024].
- HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, M^a. del Carmen (1974): «Poesía y música en los *Nocturnos de Chopin* de Gerardo Diego», *Estudios literarios dedicados al profesor Mariano Baquero Goyanes*, Murcia.
- MANTERO, M. (1963): «Gerardo Diego y los toros», n.º 85-93, nov.-jul. 1963/64, Madrid, pp. 9-11, disponible en: https://cvc.cervantes.es/literatura/cuadernos_de_agora/85_93.htm, https://cvc.cervantes.es/literatura/cuadernos_de_agora/pdf/85_93/85_93_09.pdf [última consulta: 13 de enero del 2024].
- REBOLLO SÁNCHEZ, F. (2012): «En el día mundial de la poesía: El vanguardismo de Gerardo Diego», en el blog *Cantando sobre el atril*, sección: *La palabra empeñada*, publicado a 21 de marzo del 2012, disponible en: <https://cantandosobreelatriel.com/2012/03/21/en-el-dia-mundial-de-la-poesia-el-vanguardismo-de-gerardo-diego/> [última consulta: 13 de enero del 2024].
- SÁNCHEZ OCHOA, R., Extracto de la Introducción a *Gerardo Diego y la música. Homenaje al poeta músico* por la Real Academia de Bellas Artes San Fernando, noviembre de 2017, disponible en: <https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/actividades/conferencias/gerardo-diego-y-la-musicahomenaje-al-poeta-musico/> [última consulta: 13 de enero del 2024].
- VIDELA, G. (1971): *El Ultraísmo*, Madrid, Gredos.
- VILLAR, A. (1977): «Una rima creacionista de Gerardo Diego», *Ínsula*, pp. 368-369.
- (1980): «El creacionismo según Gerardo Diego», *Arbor*, CVI.

- VIVANCO, L. F. (1974) «La palabra artística y en peligro de Gerardo Diego», en *Introducción a la poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama.
- (1989): *Gerardo Diego. Premio «Miguel de Cervantes» 1979*, Colección, Barcelona, Editorial Anthropos / Ministerio de Cultura.

Webografía

<https://corredordeencierros.blogspot.com/2009/10/gerardo-diego.html>

[última consulta: 13 de enero del 2024].

Translation Strategies

A glass filled with liquid, with a blue stream pouring in from the top left and a red stream splashing in from the top right. The liquid is turbulent and colorful, with a gradient from blue to red. The glass is on a reflective surface.

Translation Strategies
Übersetzungsstrategien
Stratégies traductives
Estrategias traductológicas
Strategie traduttive

Le passage de la page à l'écran : L'adaptation de la création littéraire

(The transition from page to screen: Adapting literary creation)

Anton ZAZULEAC

“Ștefan cel Mare” University of Suceava, Romania

Abstract: The film adaptation of literature is an extremely detailed and sophisticated process, which puts a lot of pressure on the director of the movie, but also on the whole team itself. Translating Antoine de Saint-Exupéry's *The Little Prince* for the big screen was Mark Osborne's (re)interpretation of the original story, oscillating between fidelity and originality, between keeping the main ideas of the novel and intervening with creative ideas for contemporary audiences. Addition of new characters to the animated movie reveals not only Osborne's professionalism as a filmmaker, but also his creativity to tell “a story in a story”. We can therefore talk of literature and cinematography as two distinct arts which complement each other, providing opportunities for discovery, interpretation and improvement. In this way, the film adaptation of famous literature has become a way of attracting the attention of a broad and diversified public.

Keywords: Film adaptation, Children's literature, (Re)interpretation, The Little Prince, Mark Osborne.

L'écran comme miroir des créations littéraires

L'adaptation d'un chef-d'œuvre littéraire en œuvre cinématographique n'est pas seulement un exercice créatif qui transcende la simple transposition du texte en images, mais c'est aussi un effort intellectuel complexe et nuancé qui intègre plusieurs facteurs techniques combinés à la narration, à l'esthétique visuelle, à la linguistique, à la traduction audiovisuelle et à bien d'autres choses encore. Ainsi, l'adaptation de la littérature au cinéma offre une occasion unique de donner

une « nouvelle vie » à une histoire classique, mais surtout d'attirer un public plus large et plus diversifié. Les créations cinématographiques basées sur des œuvres littéraires (ré)interprètent le texte source et créent un langage cinématographique original qui transmet et amplifie les messages essentiels pour une compréhension plus profonde de l'original. Ce processus d'adaptation est plus qu'un processus technique ; il s'agit, donc, d'un processus de (ré)interprétation de l'œuvre littéraire, de ses thèmes, de ses idées, de ses messages, de ses symboles et de ses personnages.

La contribution du cinéma à la valorisation de la littérature

Le cinéma est un domaine extrêmement vaste, un univers qui englobe et combine en même temps plusieurs autres arts et disciplines. Comme le dit G. Sadoul dans la préface de son livre *Le cinéma. Son art, sa technique, son économie*, ce domaine artistique est unique dans sa capacité à assimiler et à exploiter les ressources créatives des autres arts

Le cinéma utilise à la fois toutes les ressources des autres arts, celles du théâtre comme celles de la littérature, de la peinture ou de l'architecture, de la musique ou de la poésie (Sadoul, 1948 : 7).

Dans ce contexte, l'art cinématographique devient un point central pour de multiples formes d'expression artistique dans lesquelles le théâtre, par exemple, apporte la dimension dramatique et interprétative, la littérature contribue aux structures narratives, la peinture influence la composition visuelle et la palette chromatique, l'architecture – l'espace scénographique, et aussi la musique et la poésie contribuent au rythme et à la fluidité de l'ensemble de l'acte artistique. Comme le dit Sadoul, le cinéma, a le pouvoir de transcender les barrières de chaque forme

d'art, en créant une nouvelle perspective artistique qui combine harmonieusement « le visuel », « l'auditif » et « le narratif ». Cette interaction entre de multiples formes d'art fait du cinéma un moyen de divertissement, « une forme d'art complexe » capable d'explorer et d'exprimer des idées, des émotions et des concepts d'une manière complète et détaillée.

Souvent, dans le processus d'adaptation de la page à l'écran, les réalisateurs sont confrontés à la nécessité d'apporter certains changements, d'intervenir, parfois même dans la structure de base de l'œuvre originale, afin de la traduire en une œuvre cinématographique destinée au public cible. Une observation qui souligne la valeur particulière du processus d'adaptation cinématographique est celle de Gheorghiu, qui affirme que « La projection de la bonne littérature a rendu un grand service à la culture moderne »

¹ (*n.t.*) (Gheorghiu, 1956 : 201), ce qui contribue à l'enrichissement de l'horizon culturel par le biais du cinéma. Ainsi, un aspect essentiel de l'adaptation cinématographique consiste à décider quels éléments de l'œuvre littéraire seront conservés, modifiés et/ou entièrement supprimés. Les réalisateurs et les scénaristes doivent décider quels éléments de l'œuvre originale sont essentiels et comment ils peuvent être adaptés pour fonctionner efficacement dans le langage cinématographique. Cependant, dans la plupart des cas, certains détails narratifs ou descriptifs sont omis, souvent (ré)interprétés pour respecter les contraintes de temps, de budget ou de style de la production sur grand écran. Il s'agit d'un exercice d'un équilibre délicat, car l'idéal est de préserver les idées narratives et les caractéristiques des personnages tout en conservant la cohérence et l'efficacité nécessaires au rythme du cinéma. Le processus d'adaptation est donc une « (ré)imagination de l'œuvre originale », qui nécessite

¹ « Ecranizarea literaturii bune a adus mari servicii culturii moderne ».

une compréhension profonde de celle-ci et une capacité à préserver son essence dans les contraintes de la production cinématographique.

Les traductions et les adaptations littéraires sont aussi d'une grande importance pour la promotion de l'identité culturelle et sa préservation dans le monde global. Elles créent des liens entre les peuples, favorisent la compréhension mutuelle, élargissent la connaissance du patrimoine culturel mondial et enrichissent le discours culturel international. Une adaptation cinématographique réussie révèle la richesse de la culture d'origine, la fait connaître au niveau international et l'intègre dans le contexte mondial tout en préservant son caractère unique.

La littérature et le cinéma sont deux formes d'art qui opèrent sur des registres différents, chacun ayant des façons uniques d'explorer et d'exprimer des idées, des émotions et des visions du monde. Bien qu'ils fonctionnent de manière distincte, ils sont essentiellement complémentaires et ont la capacité de se compléter et de s'enrichir l'un l'autre lorsqu'ils interagissent. Quand il s'agit d'une création littéraire, le mot écrit est le principal moyen d'expression. À travers le narrateur, les descriptions détaillées et les introspections des personnages, le texte permet une exploration profonde de la psychologie humaine, du symbolisme et de la complexité. Le lecteur est invité à utiliser sa propre imagination pour donner forme et vie aux personnages, aux lieux et aux événements, à entrer dans le monde imaginaire, guidé uniquement par le texte transposé par l'écrivain. En impliquant le lecteur dans le processus d'interprétation, d'imagination, la littérature devient « une expérience subjective et personnelle » pour chaque lecteur, ouverte à un large éventail de (ré)interprétations.

Le cinéma, contrairement à la littérature, s'appuie sur des images audiovisuelles, de la musique et des mouvements pour construire et transmettre une histoire. Par rapport à une œuvre

littéraire, le film peut offrir une expérience immédiate, tangible et sensorielle, capable d'émouvoir par ses éléments sonores et visuels. En ce sens, une adaptation cinématographique réussie, dans une seule séquence de film, peut transmettre intensément toute une gamme de sentiments et d'idées, en utilisant l'expressivité des acteurs, les éléments audiovisuels et la composition des plans pour amplifier ou transformer le message (qui dépassent les limites du texte écrit) d'une œuvre littéraire. Ces adaptations sont souvent considérées comme des actes intertextuels complexes, car elles ne se contentent pas que de transposer un texte littéraire dans un film, mais le placent également dans un contexte plus large, en l'enrichissant de références culturelles et artistiques. Ces dialogues intertextuels permettent au film d'apporter de nouvelles significations et interprétations grâce à des liens avec d'autres œuvres littéraires, films ou arts visuels. Souvent, les références sont directes et comprennent des (ré)interprétations de motifs classiques ou des explorations de nouvelles perspectives sur le texte original (c'est-à-dire littéraire). Les adaptations cinématographiques deviennent ainsi un domaine d'innovation et d'originalité qui dépasse les frontières narratives, artistiques et culturelles, ajoutant de la complexité et de la créativité aux œuvres littéraires classiques.

La notion d'adaptation cinématographique explore fréquemment la manière dont les innovations apportées par la transposition de la page au film peuvent ajouter de nouvelles couches de sens et élargir l'univers narratif de la littérature. Ce processus enrichit l'expérience visuelle du public et confère une valeur supplémentaire à l'ensemble de l'univers littéraire, le rendant pertinent dans un contexte contemporain « ... un film doit avoir un minimum d'individualité et de nouveauté »² (*n.t.*) (Lipovetsky, Serroy, 2008 : 35). L'adaptation cinématographique

² « ...un film trebuie să aibă un minimum de individualitate și de noutate ».

devient « un élément essentiel » de l'innovation culturelle, reliant les créations classiques aux sensibilités et aux préoccupations du public d'aujourd'hui. Contrairement à la littérature, où les auteurs ont la liberté de détailler et d'approfondir les pensées et les sentiments des personnages, le cinéma exige une approche plus technique et plus ciblée, où ces aspects sont communiqués d'une manière plus concise, plus technique, mais plus dynamique en même temps. Souvent, l'adaptation d'un discours narratif à l'écran implique de réduire ou de modifier tout ou une partie des dialogues et des scènes afin de respecter les contraintes d'une durée limitée et de maintenir un rythme rapide et attrayant, et la particularité du discours cinématographique est sa capacité à combiner ces éléments fondamentaux de manière innovante et originale. Chaque film adapté devient ainsi une œuvre d'art distincte, reflétant la vision, la créativité et l'imagination de toute l'équipe de production.

De la métaphore à l'image

Par sa nature symbolique et métaphorique, la littérature, et en particulier la littérature « classique » pour les enfants et les adolescents, devient un pont entre « le réel » et « l'imaginaire », entre « le passé », « le présent » et « l'avenir » ; un lieu où des thèmes universels tels que l'amitié, le courage, l'espoir, « la lutte entre le bien et le mal », sont exprimés dans un langage accessible, « pour que tout le monde comprenne ». Les contes de fées, les légendes, les histoires, les fables, les romans et bien d'autres encore deviennent tous un « miroir » profond d'expériences et de valeurs humaines importantes, avec une morale cachée, pour les enfants, les jeunes et les adultes. Dans ce contexte, les adaptations cinématographiques deviennent un élément important, transformant ces œuvres littéraires en adaptations audiovisuelles et cinématographiques et on peut, donc, dire qu'il s'agit ici de l'adaptation de la littérature enfantine

destinée à un large public, y compris les adultes. Nous sommes les générations qui assistons à une situation culturelle unique dans laquelle la demande du public « modèle » directement l'offre de l'éditeur ou de l'auteur. Bien sûr, le fait qu'un texte artistique visualisé, traduit dans le langage du cinéma, devienne plus accessible à un public de masse ne date pas d'hier.

Transmettre des messages universels avec une signification psychologique profonde, des motifs éducatifs et moraux par le biais de l'adaptation cinématographique ne permet pas seulement d'améliorer l'accessibilité à un public plus large, mais devient une étape essentielle dans l'exploration des motifs et des idées de la littérature « classique » pour attirer l'attention des publics contemporains. C'est là qu'intervient l'oscillation entre la « fidélité » au texte original et la « créativité » destinée au public d'aujourd'hui. Dans ce contexte, l'adaptation du roman *Le Petit Prince* d'Antoine de Saint-Exupéry par Mark Osborne, intitulée *The Little Prince* (2015), est un bon exemple où le réalisateur, à l'aide d'images, de sons et d'interjections techniques, il (ré)interprète l'histoire classique d'Antoine de Saint-Exupéry pour une nouvelle génération, « moderne » et « contemporaine ». L'une des raisons pour lesquelles le roman d'Exupéry a été, est et sera toujours (ré)interprété, (ré)adapté, discuté et révisé est le message principal à double sens que l'auteur nous transmet dès le début : le roman est « une simple histoire pour enfants », pour ainsi mettre un accent particulier sur le fait que le roman est destiné aux adultes qui « ont d'abord été des enfants » (Saint-Exupéry, 1943 : 4).

The Little Prince n'est pas le seul film d'animation réalisé par Osborne. Selon l'AFCA³ (Association française du cinéma

³ **Association française du cinéma d'animation.** *Les films d'animation sélectionnés aux Oscars 2017.* 2017. URL:

d'animation), l'un des points forts de sa carrière est son court métrage d'animation en stop-motion *More* (1998), une histoire profonde qui a été nominée pour l'Oscar du « Meilleur court métrage d'animation ». Ce film a été le premier de son genre réalisé pour le format *IMAX* à recevoir une telle récompense, soulignant ainsi les capacités d'innovation d'Osborne. En 2004, Osborne a coréalisé *The SpongeBob SquarePants Movie*, transposant avec succès le célèbre personnage de télévision sur grand écran. Cette adaptation s'est poursuivie avec *Kung Fu Panda* (2008), un film qu'il a réalisé pour *DreamWorks* avec un grand talent artistique et qui est devenu un phénomène mondial, rapportant plus de 630 millions de dollars au box-office et recevant une nomination aux Oscars dans la catégorie « Meilleur film d'animation »⁴. Cependant, le film *The Little Prince* (2015), présenté en avant-première au *Festival de Cannes*, a marqué une reconnaissance significative de la valeur artistique et créative d'Osborne. Le film a remporté un énorme succès mondial, avec plus de 100 millions de dollars de recettes⁵, et qui a été apprécié par la critique et le public, notamment pour la manière dont il a réussi à capturer l'esprit profond de l'œuvre originale d'Exupéry. L'adaptation a également connu un grand succès grâce à l'approche cinématographique d'Osborne, qui combine la technique *stop-motion* et *animation numérique* pour créer un contraste subtil entre les mondes, en mettant l'accent sur la réalité et l'imagination, le passé et le présent. En s'appuyant sur des

<https://www.afca.asso.fr/actualites/1815,Les-films-d-animations-selectionnees-pour-concourir-aux-Oscars-2017>, dernière consultation le 06/01/2024.

⁴ **SPARK Animation.** *Film listing.* URL:

<https://sparkanimation.eventive.org/films/6546fdab603cfa0087f70ebb?utm>, dernière consultation le 06/01/2024.

⁵ **IMDb.** *Full credits for The Little Prince (2015).* URL:

https://www.imdb.com/title/tt1754656/fullcredits/?ref=tt_ov_st#cast dernière consultation le 03/01/2024.

formes développées de montage, Osborne, dans son film, a accédé aux structures profondes du roman d'Exupéry. Le montage a lui permis de révéler les liens d'œuvre littéraire lorsqu'elle est transposée à l'écran au niveau de la vision de l'auteur, plutôt qu'au niveau de l'intrigue ou de la trame. Le réalisateur, dans ce cas, se transforme en auteur. En d'autres termes, le cinéma cesse d'être un simple système d'affichage. Avec le montage, le cinéma acquiert la capacité d'organiser des structures temporelles complexes, ce qui n'était jusque-là qu'un système littéraire. Le montage est devenu une percée importante en tant que moyen de scénarisation, qui a introduit une approche qualitativement nouvelle des principes de l'intrigue et de la composition, nous a permis de nous concentrer sur un seul détail, de transmettre les choses les plus essentielles, de construire une action basée sur le principe du contraste, de la comparaison associative, de la simultanéité ou du parallélisme. L'effet esthétique du montage, ses possibilités essentiellement illimitées, ont tellement fasciné les cinéastes qu'ils l'ont déclaré « alpha et oméga » de l'imagination cinématographique.

Comme le mentionne Ifimia Corina dans son article *Le Petit Prince ne va pas bien. Essai sur une pédagogie à rebours* (2020), Osborne a réussi à préserver les moments essentiels du roman, comme les rencontres du Petit Prince avec les personnages symboliques : le roi, le vaniteux, le businessman et le renard. Cependant, l'histoire contemporaine introduit de nouveaux thèmes, comme les pressions de la société moderne sur l'enfance : la créativité de l'enfant, son talent, son imagination sont détournés vers un pragmatisme implacable. Selon Ifimia, le film explore un monde « dystopique » dans lequel l'enfance est sacrifiée pour répondre aux normes de performance des adultes, offrant ainsi une critique subtile de la société moderne. L'une des idées principales de cette adaptation serait « Grandir, ce n'est pas le problème. Le problème, c'est d'oublier », prononcée par l'antagoniste principal,

qui reflète à son tour le thème de l'aliénation et de la perte de l'essence de l'enfance.

Osborne conserve certains passages du roman proprement dit, sans intervenir avec trop de changements ou de déviations par rapport à la création d'Exupéry : le voyage du Petit Prince, l'accident dans le désert du Sahara, la rencontre du pilote avec le Petit Prince, etc. Les personnages, les idées, les références ne sont qu'un «... prétexte, le point de départ ou d'inspiration pour l'histoire contemporaine du film » (Iftimia, 2020 : 117).

« C'est l'histoire d'une histoire »⁶, déclare Osborne à propos de son film, soulignant le lien étroit entre l'univers littéraire créé par Exupéry et l'univers contemporain – « modernisé ». Le résultat de cette combinaison de techniques artistiques souligne l'importance du passé, de la nostalgie dans un monde pressé d'embrasser la modernité et le présent. C'est pourquoi une telle adaptation cinématographique n'a été possible que grâce à une équipe pluridisciplinaire de professionnels du cinéma. Selon la source AFCA, Hans Zimmer, avec Richard Harvey et Camille Dalmais, a composé une bande sonore qui soutient l'émotion des scènes, de la mélancolie de la nostalgie à la tension des moments critiques. La conception des personnages a été réalisée par Peter de Sève et Jérémy Ringard a coordonné l'animation des personnages. Alex Parkinson, superviseur des effets visuels, et Pascal Bertrand ont créé des paysages qui reflètent la dualité de l'histoire – de la simplicité des planètes du Petit Prince à la complexité du monde moderne de la petite fille. Le choix des voix n'est pas moins important pour transmettre les

⁶ **Association française du cinéma d'animation.** *Répertoire cinéma animation: Le Petit Prince.* URL: <https://www.afca.asso.fr/ressources/repertoire-cinema-animation/1670,Le-Petit-Prince>, dernière consultation le 03/01/2024.

messages de l'auteur et du metteur en scène, ainsi que les émotions des personnages eux-mêmes. C'est pourquoi il faut apprécier l'interprétation de la petite fille par Clara Poincaré et celle du Petit Prince par Andrea Santamaria, celle du pilote par André Dussolier et celle de la mère par Florence Foresti. Les personnages secondaires sont interprétés par de grands noms du cinéma français : Vincent Cassel – le renard, Marion Cotillard – la rose, etc.

Souvent, l'intérêt pour la littérature (en particulier chez les enfants et les adolescents) apparaît immédiatement après la sortie du film, de sorte que les adaptations réussies sur grand écran sont celles qui « encouragent » le spectateur à revenir au texte littéraire original. En ce qui concerne la perception du film par le public, les spectateurs connaissent déjà le texte d'Exupéry avant la première ont pu comparer la version cinématographique et la source littéraire sans craindre que la (ré)interprétation du texte par Osborne n'influence de manière excessive leur propre perception du même texte. En ce sens, il est intéressant de noter une direction dans le développement de la relation entre la littérature et l'industrie cinématographique – une direction dans laquelle l'écriture d'une œuvre littéraire et la création d'une œuvre cinématographique se déroulent parallèlement ou immédiatement l'une après l'autre. Cependant, même si Osborne n'a pas été le premier à adapter pour le cinéma le grand roman d'Exupéry, et pas immédiatement après sa publication, grâce au succès du film nous pouvons observer l'influence mutuelle du cinéma et de la littérature, en mettant l'accent sur l'influence du film sur la perception de l'œuvre littéraire par le public et sur l'influence de la version cinématographique sur l'auteur de l'œuvre littéraire originale.

En synthétisant et en absorbant l'expérience artistique de la littérature, du théâtre, de l'architecture et de la musique et en la réfractant à travers ses propres particularités et spécificités,

l'adaptation cinématographique acquiert ses propres moyens visuels et expressifs, dont les principaux sont la nature photographique de l'image dans le temps, le montage et le discours adapté.

Au-delà de la page et de l'écran

Les adaptations cinématographiques ont un impact significatif sur la perception des œuvres littéraires originales, agissant comme un outil pour populariser la littérature d'une part et pour repenser l'héritage culturel d'autre part. Elles enrichissent la perception des textes de nouveaux aspects visuels et émotionnels, mais elles peuvent en même temps simplifier ou modifier l'idée originale. Dans ce contexte, le maintien d'un équilibre entre la *fidélité* à l'original et la *créativité* est un défi majeur pour les adaptations dans le monde moderne.

Dans la plupart des cas, lorsqu'il s'agit d'osciller entre le livre et le film, une grande partie de ceux qui s'intéressent à ces domaines diront que « le livre est meilleur ». Cependant, comparer la littérature et le cinéma peut être considéré comme une comparaison naïve, car il s'agit, en fait, de deux formes d'art différentes. Les débats entre les amateurs de littérature et de cinéma se poursuivront, mais la conclusion est claire : les deux formes d'art offrent des expériences précieuses et complémentaires, elles ne sont pas en concurrence, mais dans un dialogue créatif dans lequel chaque art complète ce qui manque à l'autre. Ainsi, nous ne devrions pas les considérer comme contradictoires, mais plutôt comme les deux faces d'une même pièce, comme nous l'avons vu dans l'adaptation du *Petit Prince*, où Osborne transforme l'histoire d'Exupéry en un dessin animé adapté aux générations contemporaines visant les enfants et les adultes en même temps, les invitant à explorer le lien entre l'enfance et l'âge adulte, tout en gardant vivante la nostalgie d'un idéal d'innocence et d'authenticité. La littérature et le cinéma sont

donc des arts qui se soutiennent mutuellement pour enrichir l'expérience humaine et amplifier le pouvoir de connexion et d'inspiration des histoires.

Corpus :

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de: *Le petit prince*. Édition électronique. [en ligne] URL:

https://www.ebooksgratuits.com/pdf/st_exupery_le_petit_prince.pdf, consulté le 12/01/2024.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de (2002): *Micul prinț*, traducere de Justina Bandol, București, Editura RAO.

Bibliographie :

GHEORGHIU, Mihnea (1956): « Filmul influențează romanul? », în *A șaptea artă. Scrieri despre arta filmului*, coord. VOICULESCU Ervin, București, Editura Meridiane, pp. 197-202.

IFTIMIA, Corina (2020): « Le petit prince ne va pas bien. Essai sur une pédagogie à rebours », în *Concordia discorse vs. Discordia concors*, nr. 12/2019, Suceava, Editura Universității Suceava, pp. 113-124.

JAN, Isabelle (1984): *La littérature enfantine*, quatrième édition augmentée et mise à jour, Paris, Les Éditions Ouvrières.

LIPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean (2008): *Écranul global. Cultură, mass-media și cinema în epoca hipermodernă*, Iași, Polirom.

POPA, Dumitru Radu (1980): *Antoine de Saint-Exupéry. Aventura conștiinței*, București, Editura Albatros.

SADOUL, Georges (1948): *Le cinéma. Son art, sa technique, son économie*, Paris, La Bibliothèque Française.

VAN DER LINDEN, Sophie (2021): *Tout sur la littérature jeunesse de la petite enfance aux jeunes adultes*, Paris, Éditions Gallimard Jeunesse.

Webographie :

ASSOCIATION FRANÇAISE DU CINÉMA D'ANIMATION (2017): *Les films d'animation sélectionnés aux Oscars 2017*. [en ligne] URL:

<https://www.afca.asso.fr/actualites/1815,Les-films-d-animations-selectionnees-pour-concourir-aux-Oscars-2017>, consulté le 06/01/2024.

MARCINIAK, Malgorzata: *The appeal of literature-to-film adaptations*. [en ligne] URL:

<https://www.academia.edu/download/51541550/lin-5.pdf>, consulté le 11/01/2024.

Association française du cinéma d'animation: *Répertoire cinéma animation: Le Petit Prince*. [en ligne] URL:

<https://www.afca.asso.fr/ressources/repertoire-cinema-animation/1670,Le-Petit-Prince>, consulté le 06/01/2025.

SPARK Animation: *Film listing*. [en ligne] URL:

<https://sparkanimation.eventive.org/films/6546fdab603cfa0087f70ebb?utm>, consulté le 06/01/2024.

IMDb: *Full credits for The Little Prince (2015)*. [en ligne] URL:

https://www.imdb.com/title/tt1754656/fullcredits/?ref=tt_ov_st#cast, consulté le 03/01/2024.

Reviews and Interviews



**Ciprian Popa, Influența limbii italiene asupra
românei literare. Studiu sincronic și investigație
diacronică, Editura PIM Iași, 2017, 233 pp.**

Harieta TOPOLICEANU

“Alexandru Ioan Cuza” University of Iași, Romania/
University of Turin, Italy

Il volume, incentrato sull’analisi dell’influenza esercitata negli anni dalla lingua italiana sulla lingua romena, racchiude i risultati di una minuziosa ricerca condotta da Ciprian Popa, è articolato in tre parti seguite da una sezione di appendici in cui è presentato l’inventario dei lessemi di origine italiana estratti da tre opere lessicografiche: *Marele dicționar de neologisme* (MDN), *Micul dicționar academic* (MDA), *Dicționarul etimologic al limbii române* (DER). Chiudono il volume una corposa bibliografia e le esplicitazioni relative alle sigle e alle abbreviazioni utilizzate all’interno dell’opera.

Nell’introduzione all’opera, l’autore espone lo stato attuale delle ricerche riguardanti l’influsso dell’italiano sul romeno letterario nonché gli obiettivi e i modelli di analisi utilizzati, accennando ovviamente alla struttura del volume e ai temi ivi affrontati.

Nella prima parte dell’opera (*Influența italiană – fenomen cultural și lingvistic în arealul românesc*, pp. 17-79), lo studioso propone un ampio approccio diacronico, di taglio compilativo, sul percorso evolutivo del romeno e dell’italiano, presentati da una prospettiva comparativa. Vengono menzionati gli aspetti filologici più rilevanti delle due lingue e il rispettivo contesto culturale. I dati esposti, presentati cronologicamente e in parallelo, mettono in

risalto sia le analogie che le divergenze tra le due lingue nel corso dei secoli di formazione e di evoluzione. Vengono ricordati i primi documenti scritti nelle due lingue, i periodi di modernizzazione della lingua, l'apparizione delle prime opere letterarie rilevanti, i vari movimenti culturali, le problematiche relative alla normalizzazione e all'unificazione linguistica, fino ad arrivare alla fondazione delle prime università e accademie. La ricerca tratta successivamente dei contatti tra il romeno e l'italiano, a partire dai primi scambi di natura commerciale (XIV° secolo) e fino a quelli culturali e linguistici (XVII° secolo). Viene descritta l'influenza esercitata dall'italiano, in particolare a livello lessicale, sulle lingue romanze occidentali e successivamente vengono indicati e analizzati i primi lessemi di origine italiana entrati nel vocabolario della lingua romena grazie al contatto diretto con l'italiano oppure, in maniera indiretta, attraverso altre lingue romanze o non romanze. Tra le figure culturali a cui viene riconosciuto il merito di aver facilitato l'influenza italiana vengono menzionati Constantin Brâncoveanu, uno dei principali sostenitori delle relazioni culturali con l'Italia nella seconda metà del XVII° secolo, e successivamente all'influenza italiana esercitata a livello lessicale tramite il neogreco dell'epoca fanariota (XVIII secolo), Ion Heliade-Rădulescu, un'altra personalità culturale, assidua promotrice del modello italiano, a cui l'autore riserva un ampio spazio nell'economia del volume. In un primo paragrafo di questa prima parte dello studio (intitolata *Coriferul modernizării limbii române – prima perioadă a activității filologice heliadiste*, pp. 43-49) viene sottolineato il ruolo di prim'ordine occupato da Heliade-Rădulescu nella modernizzazione della lingua romena. Vengono ricordate le sue proposte in materia di riforma linguistica (tra cui l'adozione dell'ortografia con caratteri latini oppure la terminologia da adottare) che furono ben accolte dai linguisti dell'epoca e che

segnarono le basi della lingua romena letteraria moderna. Nella sezione dedicata alla seconda fase dell'attività di Heliade-Rădulescu e alla cosiddetta "tendenza italianizzante" (*Tendința italianizantă – a doua perioadă a activității heliadiene*, pp. 71-78), l'autore sottolinea l'assidua attività heliadiana nel promuovere tale movimento. È il periodo in cui il linguista valacco sviluppò la propria teoria linguistica che riteneva l'italiano e il romeno dialetti di una stessa variante di latino volgare e, in virtù di tali considerazioni, mirava a imporre la sostituzione di tutte le parole di origine non latina presenti in romeno con termini di origine italiana (oppure di altre lingue romanze). A tal scopo il linguista valacco proponeva vere e proprie liste di parole, nonché intere famiglie lessicali che includevano termini di origine italiana, al fine di dimostrare la forte somiglianza tra le due lingue. Le sezioni finali di questa prima parte dell'opera proseguono con la presentazione dei principali letterati e linguisti romeni, promotori degli italianismi nelle loro opere (Ienăchiță Văcărescu, Constantin Negruzzi, Iordache Golescu, George Călinescu ed altri scrittori che manifestano solo sporadicamente tale tendenza), nonché dei principali rappresentanti della Scuola Transilvana, sostenitori del movimento italianizzante grazie ai loro studi e ai contatti diretti con la lingua e con l'ambiente culturale italiano (soprattutto Petru Maior e Gheorghe Șincai)

Nella seconda parte della ricerca, l'autore si concentra sul trattamento dei neologismi di origine italiana nella lingua romena letteraria. I quattro capitoli che compongono questa seconda parte dello studio analizzano l'evoluzione e la vitalità dei prestiti di origine italiana nella lingua romena, nonché l'adattamento fonetico, l'inquadramento morfologico e la loro assimilazione semantica. Partendo dalla presentazione di alcuni fenomeni di vocalismo e consonantismo e continuando con la segnalazione di

numerose oscillazioni grafiche e fonetiche presente nei prestiti di origine italiana, imputabili fundamentalmente all'assenza di norme rigide, viene evidenziata l'evoluzione del neologismo di origine italiana fino alla sua forma definitiva, accolta nel romeno letterario. Viene inoltre sottolineata l'importanza dell'etimo italiano nell'adattamento dei neologismi, in particolare quando la parola presa in prestito viene registrata con etimologia multipla. In effetti, secondo l'autore in molti casi tale etimo ha contribuito in maniera decisiva alla determinazione delle forme grafica e fonetica del prestito imposto nel romeno letterario e adottate dal romeno letterario (v. *Adaptarea fonetică*, pp. 86-99). Nel paragrafo dedicato all'inquadramento morfologico (pp. 100-105) vengono indicati e discussi alcuni casi speciali di inquadramento morfologico relativo alla determinazione del genere e della declinazione dei sostantivi e degli aggettivi neologici, nonché alla determinazione della coniugazione dei verbi. Lo studio prosegue con la discussione di alcuni aspetti relativi alla formazione delle parole (v. *Formarea cuvintelor*, pp. 105-138) tramite derivazione con suffissi (sostantivali, aggettivali, verbali e avverbiali), prefissi (la cui spiegazione etimologica include anche la lingua italiana), prefissoidi, composizione e calchi linguistici (calco lessicale di struttura parziale o totale, calco lessicale semantico, calco grammaticale, calco fraseologico), offrendo tantissimi esempi per ciascuna categoria. Per quanto riguarda l'ultimo tipo di calco menzionato (il calco fraseologico), il più produttivo, la ricerca fornisce numerosi esempi formati secondo il modello italiano. L'indicazione di tali esempi risulta particolarmente utile sia dalla prospettiva delle conseguenze del contatto linguistico, sia da una prospettiva didattica. Tali similitudini e affinità tra le due lingue contribuiscono a motivare i discenti e a facilitare, in una prima fase, l'insegnamento o l'apprendimento della rispettiva lingua straniera. L'ultimo paragrafo di questa parte del volume, dedicato

all'assimilazione semantica (pp. 138-140), evidenzia gli sforzi di alcuni traduttori o linguisti romeni di attribuire nuovi significati a parole già esistenti in romeno oppure di imporre il prestito di parole di origine italiana, con i loro significati principali e secondari, a sostituzione di parole già esistenti in romeno con lo stesso significato, operazione rivelatasi alla fine del tutto fallimentare. È il caso, per esempio, del termine *stagiune* (< it. *stagione*) al quale si cercava di attribuire due significati come in italiano (*anotimp* e *sezon*), ma visto l'uso e il significato radicato del vocabolo *anotimp* in romeno, delle due accezioni del termine *stagiune* nel romeno letterario si è imposta solo la seconda.

L'ultima parte della ricerca, incentrata sulla presenza dei prestiti di origine italiana nella lessicografia romena (*Reflectarea împrumuturilor de origine italiană în lexicografia românească*, pp. 141-171), comprende “la presentazione e l'inventario dei prestiti di origine italiana in diversi dizionari contemporanei, nonché la realizzazione di statistiche e percentuali relative ai risultati ottenuti dall'analisi dei neologismi di origine italiana”. È la parte più tecnica del volume. Il primo capitolo (*Principalele lucrări lexicografice*, pp. 140-147), che presenta – in maniera succinta e in prospettiva diacronica – i più importanti dizionari della lingua romena, fornisce puntuali osservazioni relative all'inserimento dei prestiti di origine italiana a loro interno, mentre il secondo (*Statistica împrumuturilor de origine italiană*, pp. 149 -154) registra, in percentuali, i prestiti di origine italiana in varie opere lessicografiche, evidenziando l'evoluzione storica e numerica di tali neologismi. Nel capitolo successivo, di taglio altrettanto tecnico, sono infine inventariati e quantificati i neologismi di origine italiana dalle lettere A, B e C in alcune opere lessicografiche rappresentative. Questa parte dell'opera risulta particolarmente interessante in quanto passa in rassegna varie opere lessicografiche di riferimento di cui, di volta in volta

vengono evidenziati pregi, limiti, sviste e inesattezze. A titolo d'esempio ci si sofferma in questa sede su un unico volume, il DER (Alexandru Ciorănescu, *Dicționarul etimologic al limbii române*, ediție îngrijită și traducere din limba spaniolă de Teodora Șandru Mehedinți și Magdalena Popescu Marin, Editura Saeeculum I.O., București, 2002), e su un termine tornato di recente alla ribalta nello spazio pubblico romeno. Si tratta della parola *altiță*, a molti sicuramente ignota fino a qualche tempo fa, ma (ri)comparsa all'attenzione dei romeni in seguito alla decisione dell'Organizzazione delle Nazioni Unite per l'Educazione, la Scienza e la Cultura (UNESCO) di inserire nel Patrimonio Universale la famosa *ie cu altiță*, un particolare modello di camicetta tradizionale, specifica allo spazio romeno e moldavo. Se la parola *ie* è ampiamente diffusa e ben nota a tutti i romeni, il significato del termine *altiță*, che riguarda uno specifico tipo di ricamo posto nella parte superiore della manica di queste camicette tradizionali, risulta(va) alquanto opaco. Secondo il DEX (*Dizionario esplicativo della lingua romena*), la parola proviene dalla parola serba *latica*, informazione riportata anche da altri dizionari. Secondo il DER invece la parola sarebbe riconducibile al lat. *altitia*, da cui proviene anche il termine italiano *altezza* che, secondo l'autore del dizionario, avrebbe fornito in romeno la parola *altiță*, ipotesi non ritenuta plausibile dalla maggior parte dei dizionari su cui si basa la ricerca condotta da Ciprian Popa.

L'indagine condotta ha inoltre evidenziato che, nello stabilire l'etimologia dei lessemi, molte delle opere lessicografiche contemporanee non hanno tenuto conto delle informazioni fornite dai vecchi dizionari basati su fonti e documenti datati, il che ha portato alla registrazione di spiegazioni etimologiche non conformi all'evoluzione storica delle parole. Spesso l'origine italiana è omessa dalla spiegazione etimologica, anche se, in molti casi, le forme grafica e fonetica dell'etimo

italiano sono molto vicine alla forma definitiva con cui tali lessemi si sono imposti nel romeno letterario. A tal proposito, Ciprian Popa evidenzia le spiegazioni etimologiche ritenute più plausibili, tenendo conto delle informazioni disponibili relative alle etimologie, al contesto culturale-storico e al periodo in cui queste parole sono state adottate dalla lingua romena.

Per concludere, l'attenta disamina del corpus di analisi, il minuzioso inventario dei lessemi, la loro rigorosa classificazione e le utilissime statistiche fornite contribuiscono a evidenziare il ruolo dei neologismi di origine italiana nell'arricchire, rinnovare e modernizzare il vocabolario della lingua romena. Il volume, motivato da un interesse personale dell'autore per lo studio della lingua e della cultura italiana, si rivela un ottimo strumento di consultazione per chiunque sia interessato a conoscere la storia delle parole e la loro evoluzione. L'esposizione chiara, ben strutturata e fluida rende la lettura del volume molto piacevole, accattivante e coinvolgente, mentre la ricchezza dei temi e dei contenuti affrontati offre numerosi spunti per ulteriori ricerche dedicate all'argomento, soprattutto nel contesto attuale, caratterizzato da numerosi, costanti e proficui contatti tra due Paesi, Romania e Italia, due spazi culturalmente e linguisticamente affini.

Cristina Bleorțu, Lavinia Seiciuc, *Noi metode de cercetare în științele umaniste: edițiile digitale*, Editura Casa Cărții de Știință, 2024, 99 pp.

Monica-Geanina COCA
„Ștefan cel Mare” University of Suceava, Romania

Impactul semnificativ al digitalizării a schimbat frontierele științelor și a avut ca rezultat apariția unor noi instrumente de investigare și de prelucrare a conținurilor științifice. În acest context, marcat de schimbări majore, lucrarea propusă de cele două autoare oferă cititorilor, fără a avea pretenția de exhaustivitate, un cadru de înțelegere a modului în care științele umaniste au fost marcate de aceste transformări globale. Fundamentată pe experiența didactică și de cercetare a Cristinei Bleorțu din perioada 2020-2024 de la Universitatea din Zürich și din cadrul proiectului „Dincolo de structuralism: *Scrisori pentru Eugeniu Coșeriu și istoria lingvisticii în secolul al XX-lea (DiLeCos)*”, prezentul volum își dovedește utilitatea nu numai prin aspectele de noutate prezentate, ci prin mai ales prin capacitatea de a „acoperi un deficit de cercetare în domeniul edițiilor digitale” (p. 12).

Arhitectura cărții numără trei părți bine articulate, precedate de o parte introductivă, în care sunt fixate obiectivele lucrării și este menționată motivația care a stat la baza alcătuirii ei: „lucrarea noastră nu urmărește doar să prezinte fundamentele teoretice ale creării și gestionării edițiilor digitale, ci să ofere și un exemplu concret care să faciliteze dezvoltarea unor proiecte similare în România” (p. 12). Sunt precizate, de asemenea, detalii importante despre conținutul fiecărui capitol, care vor facilita o orientare mai facilă a cititorului în demersul de „explorare a

științelor umaniste digitale și a metodelor utilizate în realizarea edițiilor digitale” (p. 12).

Primul capitol, intitulat *Introducere în științele umaniste digitale*, stabilește câteva repere ale excursului specific domeniului, în contextul în care, după cum observă autoarele, „în ultimele decenii, progresul impresionant al inteligenței artificiale (IA) și al tehnologiilor digitale a generat schimbări fundamentale în diverse domenii, inclusiv în științele umaniste digitale” (p. 17). Pe parcursul a trei subdiviziuni, aflate în continuitate tematică, sunt prezentate aspecte de bază ce vizează statutul domeniului, „un câmp de studiu profund interdisciplinar, în care științele umaniste și sociale se îmbină armonios cu tehnologia informației pentru a explora și dezvolta noi modalități de a înțelege și analiza datele” (p. 22). Întregul demers, pus sub semnul conciziei și relevanței, atrage atenția asupra mutațiilor produse de tehnologiile digitale din ultimele decenii atât în lume, cât și în România, context în care, „noile metode reprezintă nu doar un mod modern de diseminare a cunoașterii, ci și o oportunitate crucială de a redefini metodele de cercetare în științele umaniste și, în special, în lingvistică” (p. 22).

Prima secțiune este dedicată definirii umanoarelor digitale, „o sarcină complexă” (p. 25), care presupune în primul rând evaluarea statutului pe care îl are domeniul în cadrul mai larg al științelor umaniste. Sunt notate punctele nodale care au marcat nașterea domeniului, începând cu proiectul Index Thomisticus până la limbajul de marcare TEI și a limbajelor de programare (Python și R). Concluzia autoarelor este în favoarea considerării acestui domeniu unul „de sine stătător, capabil să ofere perspective noi și inovatoare asupra modului în care studiem și înțelegem cultura umană, contribuind totodată la îmbogățirea și diversificarea metodelor de cercetare contemporane” (p. 26). Următoarea subdiviziune aduce în prim-plan, după cum

evidențiază și titlul, *Evoluția și impactul științelor umaniste digitale*, contribuțiile esențiale care au creionat profilul acestui domeniu. Sunt repertoriate, rând pe rând, etapele care au marcat dezvoltarea domeniului, prin evidențierea contribuțiilor și provocărilor pe care le reclamă apariția unui domeniu nou de cercetare. Ultima subdiviziune a capitolului reprezintă o scurtă incursiune în câmpul cercetării științelor umaniste în România, iar autoarele pun la dispoziția cititorilor, în urma valorificării în principal a lucrării semnate de R. Patraș, cele mai importante cinci categorii de lucrări ale specialiștilor, dar care, din păcate, nu s-au concretizat în „contribuții substanțiale la cercetarea efectivă în acest domeniu” (p. 34).

Al doilea capitol, cel mai amplu, numit *Metode și metodologii de bază în ediții digitale*, prezintă o suită de precizări teoretice și metodologice ce vor fi expuse pe parcursul a trei subdiviziuni. Meritul poate cel mai mare al capitolului constă în demersul aplicativ, în care sunt detaliate etapele necesare elaborării unei ediții digitale. Legitimitatea traseului științific propus poate fi urmărită la nivelul întregului construct al capitolului, care pune într-un mod demonstrativ în evidență importanța metodelor novatoare în elaborarea edițiilor digitale. Clarificarea progresivă și continuă a informațiilor pe tot parcursul primei subdiviziuni propuse, pornind de la definiții, continuând cu descrierea caracteristicilor unei ediții digitale, a formatelor specifice, a politicii access deschis și a principiilor FAIR, a licențelor Creative, pregătește abordarea din următoarea secvență dedicată descrierii etapelor specifice elaborării unei ediții digitale. Detaliile tehnice ocupă, în mod firesc, un loc important în economia textuală și escortează prezentarea procesului complex de realizare a unei ediții digitale, ce cuprinde mai multe etape, explicitate minuțios: materiale, catalogare, digitalizare, transcriere, TEI, online.

Ultima parte, dedicată concluziilor și perspectivelor, are un caracter problematizant și semnaleză câteva posibile interogări asupra provocărilor ce însoțesc apariția unui domeniu nou de cercetare. Avem convingerea că acestea își vor găsi răspunsurile în cercetarea umanistă viitoare, aflată în căutarea atât a unor noi instanțe științifice, cât și în identificarea unor strategii de lucru ce vor crește acuratețea rezultatelor.

Lucrarea reprezintă, fără îndoială, un punct de referință în domeniul științelor filologice digitale din spațiul românesc. Deși se dorește a fi, după cum precizau autoarele „un ghid pentru inițierea și dezvoltarea proiectelor de ediții digitale, contribuind la progresul tehnologic în domeniul umanioarelor digitale și la îmbogățirea continuă a cunoașterii umane” (p. 87), prin problematica propusă și prin perspectiva pronunțat aplicativă oferită, volumul constituie o apariție binevenită și necesară, care completează bibliografia de specialitate din câmpul interdisciplinar al științelor digitale românești.

Lavinia IENCEANU, *Metamorfoze și anamorfoze arhetipale în Asuntos de un hidalgo disoluto*, Editura Universității „Ștefan cel Mare” din Suceava, 2023, 523 pp.

Nicoleta-Loredana MOROȘAN
„Ștefan cel Mare” University of Suceava, Romania

Le livre *Metamorfoze și anamorfoze arhetipale în „Asuntos de un hidalgo disoluto”* publié en 2023 par Lavinia Ienceanu chez Editura Universității „Ștefan cel Mare” din Suceava, résultat de la recherche doctorale de l’auteurice, est une contribution importante à la promotion des études culturelles hispaniques en Roumanie. Muni d’un appareil péritextuel conséquent, autant auctorial qu’éditorial, le livre débute par une préface signée Enrique Javier Nogueras Valdivieso où le critique littéraire met en avant un élément crucial de cet ouvrage, à savoir le modèle d’analyse inter- ou pluridisciplinaire forgé de toutes pièces par L. Ienceanu afin de pouvoir interpréter le roman de début d’Héctor Abad Faciolince, un roman postmoderne paru en 1994. Il s’agit en fait d’un modèle puisant ses composantes au champ de la littérature comparée et à tout un éventail de perspectives anthropologiques.

La *Table des matières* finement ramifiée nous dévoile que l’ouvrage se décline, dans un premier temps, sur deux parties qui, à leur tour, se déploient sur plusieurs chapitres et sous-chapitres. La première partie présente les préliminaires théoriques qui sous-tendent l’analyse faite par L. Ienceanu de ce roman écrit par un des représentants du „post-boom hispano-américain, en général, et du postmodernisme classique, en particulier” (p. 24), ainsi qu’une

réflexion poussée menée sur l'encadrement architextuel d'*Asuntos de un hildago disoluto* dans le roman de „genre incertain”.

Ce sont la nature hybride, contradictoire et, par voie de conséquence, ambiguë, polymorphe et polyvalente du personnage central, Gaspar Medina Urdaneta (héros qui dispose de ressources matérielle mais qui reste un inadapté partout où il vit – autant en Colombie qu'en Europe –, et qui se révolte contre la dégénérescence du monde), ainsi que sa valeur représentative pour la culture hispano-américaine à laquelle il appartient qui imposent, selon Lavinia Ienceanu, une démarche herméneutique pluraliste dans la découverte des sens recelés dans les lignes du roman. D'où son recours à un instrumentaire complexe et composite utilisé dans l'investigation comparative des influences littéraires qui ont forgé le devenir de don Gaspar, instrumentaire dévoilé dès le péri-texte auctorial inaugural de l'ouvrage et dont le caractère inter- et transdisciplinaire relève de la „littérature comparée, de l'anthropologie littéraire, de l'imagologie, des études culturelles, de l'histoire des mentalités, de la philosophie des idées, de l'axiologie, de la mytho-critique et la mythanalyse, de l'archétypologie, de la psychanalyse, de la psychologie analytique, de la psychocritique, de la sociologie noologique et abyssale, de la poétique et de l'esthétique de la réception” (p. 20). C'est cet instrumentaire qui permet à l'autrice de sonder l'imaginaire romanesque de l'œuvre d'Abad Faciolince et d'en identifier „les figures archétypales qui se métamorphosent, se croisent, s'opposent ou se superposent” (p. 39) dans le profil mythique de son personnage central – symbole de l'homme postmoderne et de la condition humaine hispano-américaine.

Seront ainsi traitées la typologie des catégories d'invariants présents dans le texte littéraire, les mutations subies par le donquichottisme dans la littérature, ainsi que la formule narrative spécifique au premier roman d'Héctor Abad Faciolince

qui, il ne faut pas l'oublier, est aussi un représentant de la „generación mutante” colombienne et du roman situé à la frontière entre „le *Bildungsroman*, le *Künstlerroman*, l'autobiographie, le métaroman, le roman chevalier, picaresque, byzantin, psychologique, d'aventures, d'apprentissage, de la condition humaine, d'autodestruction, de la crise” (p. 25) ... et cette énumération n'est pas prête de s'arrêter.

Cette première partie de l'ouvrage *Metamorfoze* ... retrace aussi le poids que peut avoir la métatextualité, l'intertextualité et la paratextualité dans la construction et le devenir des personnages littéraires, laissant ainsi entrevoir le rôle essentiel joué par ces formes particulières de la transtextualité (G. Genette) dans la mise en place de l'échafaudage du premier roman de l'écrivain colombien, notre contemporain.

La deuxième partie du livre de L. Ienceanu met en place une lecture dans une clé intertextuelle et un examen contrastif de la poétique présidant à la construction du personnage-antihéros Gaspar Medina Urdaneta (homme d'action mais instable, rongé par ses complexes, ses autolimitations et son esprit autocritique, que peu à peu le monde désenchante) et des archétypes littéraires de Don Quichotte de Cervantes, de Candide de Voltaire, et du héros picaresque. L'analyse en miroir de don Gaspar et du Chevalier de la Triste-Figure, d'une part, et du héros picaresque et du personnage voltairien, d'autre part, occupe une place importante dans l'économie de l'ouvrage critique de L. Ienceanu. Tout comme le héros de Cervantès, Don Gaspar est un non-conformiste, qui ne voit pas l'intérêt d'obéir aux normes ; par voie de conséquence, le regard que le monde porte sur eux est le même. Mais si Don Quichotte qui apparemment était renfermé dans le monde de son imagination s'ouvrait en fait vers le monde, aspirant à l'améliorer dans un idéalisme qui ne connaissait pas de répit, Don Gaspar est un pessimiste de facture existentialiste –

affirme l’auteure – qui ne se fait pas d’illusion sur la nature incorrigible du monde.

Les valeurs universelles, les symboles archétypaux et les motifs qui peuvent être décelés sous une forme anamorphosée dans le parcours anthropologique, vu par l’auteure comme „mytho-morphique”, du personnage don Gaspar exhibent celui-ci comme un miroir déformant des aspirations et des angoisses de l’homme postmoderne dans sa complexité et ses avatars. L. Ienceanu se rallie à l’avis d’Augusto Escobar Mesa : puisque les tentatives du personnage de se sentir ancré dans une patrie ont échoué durant sa vie chaotique d’errances, l’écriture de ses mémoires par Medina Urdaneta est vue comme un acte de résolution de la crise identitaire mais par là-même d’enracinement, au fait, dans le pays du „néant”.

L’étude du réseau intertextuel se poursuit dans le dernier chapitre de l’ouvrage par l’identification des consonances et des dissonances entre le héros d’Abad Faciolince et le héros picaresque, d’une part, et le héros de Abad Faciolince et le héros voltairien, d’autre part. La remémoration de la vie aventureuse sur deux continents de don Gaspar rappelle la vie de l’antihéros picaresque, à une seule différence près qui devient en fait majeure : si dans sa vie hasardeuse, semée d’aventures risquées de toutes sortes, le personnage picaresque est constamment mené par le désir de trouver sa place dans le monde et de se poser finalement quelque part, le *hidalgo* de Medellin dépasse cette condition et, du haut de ses 72 ans, décide d’annuler son existence en mettant fin à ses jours.

La mise en parallèle du cheminement entrepris par l’esprit de don Gaspar et celui de Candide, partis, tous les deux, à la découverte du monde (l’un par l’auto-exil, l’autre par exil forcé) nous dévoile que, tandis que le héros voltairien arrive de l’optimisme béat où „tout est pour le mieux dans le meilleur du

monde possible” à l’idée „qu’il faut cultiver notre jardin”, le *hidalgo* hispano-américain revient en Colombie après avoir fait le tour du monde au sens propre et au sens figuré, fuyant l’enfer de la corruption et de la violence pour, en fait, le réintégrer à chaque fois qu’il se pose quelque part. Le voyage initiatique aboutit à l’acte de l’écriture qui se profile comme un vecteur cognitif, la littérature étant un « refuge et subterfuge » pour le protagoniste qui lui permet de réunir sa conscience à son inconscient, suivant le trajet archétypal de se retrouver soi-même en dépit des impulsions réprimées et des impositions sociales.

L’appareil péritextuel, auctorial et éditorial, postposé au texte de Lavinia Ienceanu témoigne, à son tour, de son investigation minutieuse de la vaste strate archétypale d’ *Asuntos de un hidalgo disoluto* qui étaye et rend son personnage central révélateur pour la culture hispano-américaine de son temps. Plus précisément, il s’agit de la taxonomie de la bibliographie thématique, des annexes, de l’index terminologique et des noms propres cités dans l’ouvrage ainsi que des résumés en espagnol et en anglais qui mettent en évidence les irisations universelles présentes dans le premier roman d’Héctor Abad Faciolince que l’auteure considère comme „plus complexe et profond que tout ce qui avait été écrit avant dans la littérature de spécialité.”

En guise de conclusion, nous allons citer un élément de l’épitéxte du livre *Metamorfoze și anamorfoze arhetipale în „Asuntos de un hidalgo disoluto”* : en 2024 il a remporté le Prix du premier ouvrage critique décerné par La Société des écrivains de Bucovine, ce qui a consacré le talent critique de son auteure, Lavinia Ienceanu.

NOTES ON CONTRIBUTORS

Monica-Geanina COCA is since 2022 Associate Professor at „Ștefan cel Mare” University of Suceava, the Faculty of Letters and Communication Sciences. She is the author of several books: *Termeni creștini în frazeologia românească* (2007), *Dicționar frazeologic de termeni reprezentativi* (2014), *Neologismul în frazeologia românească* (2015), *Evoluția limbii române de la origini până în secolul al XV-lea* (2015), *Gramatică practică a limbii române. Teorie și exerciții* (2020). She also coordinated several volumes as an editor (*Limbă, mentalitate, identitate în spațiul european* – 2015, *Studii de filologie romanică* – 2020) and contributed to two further important books (Marian Petcu, *Istoria jurnalismului din România în date* – 2012, Rodica Nagy, *Dicționar de analiza discursului* – 2015). Monica Geanina Coca participated in many national and international conferences and symposia with papers on phraseology, language history and dialectology, sociology of communication, persuasive strategies, PR, cultural and linguistic communication within Europe.

monica.coca@usm.ro

Lavinia IENCEANU is a PhD in Hispano-American Literature and Comparative World Literature, with a BA in Spanish (major) and Comparative World Literature (minor), and an MA in Spanish Language, Literature and Civilization, both from *Al. I. Cuza* University of Iași, Romania. She is currently teaching seminars in Spanish Language and Literature at *Ștefan cel Mare* University of Suceava, and is also engaged in translating and interpreting from and into Spanish. Her publications include research articles, reviews, translations, essays, contributions to research projects and poems in Spanish and Romanian, in both

national and international academic journals, proceedings volumes and periodicals. Main areas of research: Spanish and Latin American Literature, Comparative World Literature, Archetypology, Comparative Mythology, Literary Anthropology, Gender Studies, Psychoanalysis, Hermeneutics, Poetics, Stylistics, Translation Studies.

lavinia.ienceanu@yahoo.es/ lavinia.ienceanu@usm.ro

Dr. **Gina MĂCIUCĂ** is currently habilitated tenured Professor at *Ștefan cel Mare* University of Suceava, Romania, where she teaches courses in Germanic Linguistics as well as Contrastive Approaches to Romance and Germanic languages, and is also founding director of *Synergia Linguarum* Centre for Foreign Studies, co-director of *Inter Litteras* Research Centre, founding editor-in-chief of the academic journal *Concordia Discors vs Discordia Concors* and thesis supervisor of PhD candidates. She did her PhD dissertation on Comparative Philology and conducted part of her PhD research at *Ludwig-Maximilians-University* in Munich, with the sponsorship of the DAAD Stiftung and under the competent tutelage of Professor Kurt Rein, one of the leading authorities on contrastive linguistics. Dr. Măciucă has single-authored more than 100 contributions to national and international scientific journals and 8 books on linguistics, and co-authored three further books on comparative philology. She participated as coordinator of the subproject “Word-Formation Characteristics of Romanian” (2005-2007) in the European project *Word-Formation Typology of Languages* (main coordinators: Professor Pavol Štekauer, Slovakia, and Professor Salvador Valera, Spain) and is scientific adviser on Romanian of the book “Word-Formation in the World’s Languages. A Typological Survey” (authors: Pavol Štekauer, Salvador Valera, Livia Körtevelyessy), published by Cambridge University Press. Dr Măciucă is also the coordinator

of the *Comparatistica* Series and scientific adviser on Comparative Philology of Ștefan cel Mare University Press, an expert evaluator of research projects with both the Romanian National Council for Scientific Research and The Slovak Research and Development Agency, a scientific committee member of academic journals such as *SKASE Journal of Theoretical Linguistics* and *SKASE Journal of Translation and Interpretation* (Slovakia), *Speech and Context* (Republic of Moldova), *Language and Literature - European Landmarks of Identity* (Romania), *Studii de Gramatică Contrastivă* (Romania), *Ștefan cel Mare University Annals* (the Series on Linguistics) and of international conferences (*Science and Language, Inter Litteras et Terras*), as well as a listee of *Who's Who in the World 2012 and 2014* and *2000 Outstanding Intellectuals of the 21st Century* (7th and 8th eds., published by International Biographical Centre, Cambridge, UK). She has published on a wide array of topics, but her main areas of interest remain contrastive grammar and phraseology of Romance and Germanic languages, a field in which, with support of a governmental grant, she carried out research as chief coordinator of the project *Lexico-Morphological Idiosyncrasies of Romanian as Compared with European Romance and Germanic Languages* (2009-2011), as well as main author and editor of the books *Idiosyncrasies of Verbs in Romanian as Compared with European Romance and Germanic Languages* (2011) and *Idiosyncrasies of Nouns in Romanian as Compared with European Romance and Germanic Languages* (2012).

ginamaciuca@litere.usv.ro

Nicoleta-Loredana MOROȘAN is an Associate Professor at the Faculty of Letters and Communication Sciences at “Ștefan cel Mare” University of Suceava, Romania. Her fields of research

are: discourse analysis, plurilingualism, interculturality and translation studies. She earned her PhD in Philology with the thesis *Structures théâtrales et rhétoriques raciniennes*. She has published two books on discourse analysis and translation studies, various papers in collective volumes and several translations from French into Romanian related to linguistics and cultural anthropology, such as: *Cavalerii și cavaleria pe înțelesul nepoților mei* by Alain Demurger (2010), *Lingvistică pentru textul literar* (in collab.) by Dominique Maingueneau (2008), *Evul Mediu pe înțelesul copiilor* by Jacques le Goff (2008), *Discursul literar: Paratopie și scenă de enunțare* by Dominique Maingueneau (2007).

nicoletamorosan@litere.usv.ro

Ciprian POPA is an associate professor, PhD in the Department of Romanian Language and Literature and Communication Sciences, (subdepartment Italian Language and Literature), at “Ștefan cel Mare” University of Suceava. His fields of competence and teaching are: Italian morphology, syntax and lexicology, history of Italian language, translation studies. He published linguistic studies in academic journals and participated in national and international scientific congresses.

ciprianpopa@litere.usv.ro

Harieta TOPOLICEANU is an Assistant Professor (PhD) at “Alexandru Ioan Cuza” University of Iași and Romanian Lecturer at the University of Turin, Italy. She is the author of *Ipostazele discursului repetat în publicistica românească și italiană*, Iași, Lumen, 2012 and *Bine ați venit! Corso di lingua romena, Livelli A1-B1+ del Quadro Comune Europeo di Riferimento per le Lingue*, Milano, Hoepli, 2020. Areas of interest: Italian

Morphology and Syntax; Romanian Morphology and Syntax; Romanian/Italian as a Foreign Language; Contrastive Linguistics and Translation Studies.

harieta_t@yahoo.com

Delia VARTOLOMEI is an assistant lecturer, PhD, at “Ștefan cel Mare” University of Suceava, where she teaches contemporary Romanian language. She has published articles, studies and reviews in national and international academic journals, in which she dealt with topics on morphology, syntax, discourse analysis, pragmatics, rhetoric - these being her main areas of interest.

delia.vartolomei@usm.ro

Anton ZAZULEAC is a PhD student at “Ștefan cel Mare” University of Suceava, Romania, and his research fields are linguistics, cinematography and audiovisual arts. He is currently writing a PhD thesis on the topic *Analysis of cinematic discourse: from translation and adaptation to dubbing and subtitling*. He obtained a BA in Romanian and French language and literature (2022) and a double master’s degree in Translation Theory and Practice from “Ștefan cel Mare” University of Suceava and another in Conference Translation and Interpreting from the “State University of Chisinau” in Moldova. While a BA and MA student, he won several Erasmus+ scholarships for studies and internships at the University of Białystok in Poland (2021), University “Paul Valéry Montpellier 3” in France (2022/2023) and ALFMED Language School in Perpignan, France (2024). He is currently a collaborating assistant at the Faculty of Letters and Communication Sciences (USV), where he teaches Romanian as a foreign language.

anton.zazuleac@gmail.com

