

AN ANALYSIS OF THE LITERARY TEXT FROM THE PERSPECTIVE OF GRAMMATICAL ANAPHORA

Mioara Mocanu

Assoc. Prof., PhD, "Gh. Asachi" Technical University, Iași

Abstract: The present paper puts forward two analyzing models - hierarchical and cognitive ones - applied on two narrative segments of various extent in Novalis work (Hymn to the night I and the novel Heinrich von Ofterdingen) to show up the fact that the anaphoric relation study makes upon of the main goals of the text grammar, of the textual cohesion and of the thematic progression.

Keywords: text grammar, hierarchical model, cognitive model, textual cohesion, thematic progression

Dintr-un repertoriu de "mărci" care satisfac exigența jakobsoniană a *literarității*, am ales să tratăm, în lucrarea de față, problematica anaforei, axată pe statutul, funcțiile și relațiile ei cu situația de comunicare (contextul), dar și cu anturajul eminent verbal (co-textul).

Așa cum cercetările cele mai recente o demonstrează, anafora este un fenomen lingvistic de o complexitate cu totul specială. Aceste cercetări din ce în ce mai numeroase dedicate anaforei sunt stimulate de problematica *deixis*-ului, centrală pentru pragmalingvistică, ale cărei reverberații în analiza conversațională, interacțiune, studierea contextului etc. sunt bine cunoscute. Ca "noțiune structurală a secvenței", anafora gramaticală are calitatea unui factor de structurare secvențială în cadrul modalității de înlănțuire a frazelor într-un discurs oral sau scris. Pe baza funcției sale de stimulare a memoriei și a celei de fidelitate referențială, anafora zero (sau pronominală), de exemplu, servește atât la o relaționare cu mențiunile aceluiași referent dintr-o secvență precedentă, cât și la relansarea unei alte secvențe.

Oferim, în cele ce urmează, două modele - ierarhic și cognitiv - de analiză a unor segmente narative de întindere diferită din operele lui Novalis, *Imnul către noapte (I)* și romanul *Heinrich von Ofterdingen*, pentru a ilustra, pe de o parte, faptul că studierea relațiilor anaforice constituie unul din obiectivele majore ale gramaticii de text, ale coeziunii textuale și ale progresiei tematice. Pe de altă parte, ne propunem să demonstrăm că poetul studiat face din anafora un element de importanță crucială pentru organizarea discursului său.

Modelul ierarhic de anaforizare

Potrivit modelului ierarhic de analiză a anaforei elaborat de Barbara Fox¹, se consideră că o secvență discursivă este deschisă atunci când aceasta începe cu un grup nominal care urmează să devină tema unei conversații sau a unei narațiuni. Reluările prin pronume relevă faptul că respectiva secvență nu este încă închisă.

Ne propunem, în cele ce urmează, să abordăm anafora din perspectiva acestui model pe care îl vom aplica *Imnului I* (I, p. 4²). Primul pasaj al imnului se caracterizează, sub aspectul anaforei gramaticale, printr-o remarcabilă omogenitate la nivelul enunțului :

¹ Barbara Fox, *Discourse structure and anaphora: Written and conversational English*, Cambridge University Press, 1987.

² Cf. Novalis, *Geistliche Lieder. Die Christenheit oder Europa /Cântece religioase. Creștinătatea sau Europa*, trad. de I. Constantinescu, ediție bilingvă, Ed. Institutul European, Iași, 1996.

Welcher Lebendige, welcher Sinnbegabte liebt nicht vor allen Wundererscheinungen des verbreiteten Raums um ihn, das allerfreuliche Licht – mit seinen Farben, seinen Strahlen und Wogen; seiner milden Allgegenwart als weckender Tag. Wie des Lebens innerste Seele atmet es der rastlosen Gestirne Riesenwelt, und schwimmt tanzend in seiner blauen Flut – atmet es der funkelnde, ewigruhende Stein, die sinige, saugende Pflanze, und das wilde brennende vielgestaltete Tier – vor allen aber der herrliche Fremdling mit den sinnvollen Augen, dem schwebenden Gange, und den zartgeschlossenen, tonreichen Lippen. Wie ein König der irdischen Natur ruft es jede Kraft zu zahllosen Verwandlungen, knüpft und löst unendliche Bündnisse, hängt sein himmlisches Bild jedem irdischen Wesen um. – Seine Gegenwart allein offenbart die Wunderherrlichkeit der Welt.³

Continuitatea tematică a acestui paragraf este asigurată, în cea mai mare parte, de fidelitatea utilizării anaforice pronominale. Anafora zero sau pronumele servește la încodarea unui referent pe distanță scurtă, micșorând ambiguitatea referențială. Grupul nominal, *das allerfreuliche Licht* („lumina atotîmbucurătoare“), ce susține tematica acestui imn, este reluat constant, mai întâi, prin pronumele posesiv *sein* și apoi prin cel personal *es*. Începând cu primele două fraze, termenul *Licht* ocupă poziția sintactică de complement de obiect, pentru ca în fraza a treia rolul său sintactic să fie comutat de același pronume *es* în poziția de subiect. Acest prim paragraf al poemului contrariază așteptările cititorului prin aceea că el este nevoit să constate o deviere de la ceea ce titlul anunță, anume referința la noapte și nu la zi.

În prima frază, pronumele (personale și posesive) ce reiau referentul expresiei inițiale, *das allerfreuliche Licht*, se organizează în serii și sunt o reflectare iconică a faptului că secvența în chestiune se află în desfășurare.

Dacă primul paragraf se constituie într-o unitate tematică forte (prezentarea decorului și a obiectului principal al discursului), făcând parte dintr-o secvență de *laudatio* la adresa luminii, preamărire efectuată de o manieră indirectă și întrucâtva obiectivă prin raportare la o “ființă vie, rațională”, dotată însă și cu însisiri care ar face-o aptă să cadă în adorația luminii, ca “zi trezitoare”, cel de-al doilea paragraf cuprinde enunțuri la persoana întâi, semn că poemul e o narațiune de factură “autodiegetică” în care subiectul enunțării se identifică cu actorul enunțului. Acest paragraf marchează începutul unei noi macropropoziții, *Complicației* (cf. modelul Labov-Waletzky⁴), care conține ceea ce Goethe numea *evenimentul nemaiauzit*:

Abwärts wend ich mich zu der heiligen, unaussprechlichen, geheimnisvollen Nacht.⁵

În mod surprinzător, enunțătorul nu se arată adept al luminii mult-admirate, ci dimpotrivă se declară explicit de partea nopții “sfinte”, postulând o modificare de atitudine și de viziune comparativ cu primul paragraf ce corespundea *Orientării*, adică unei secvențe a cărei funcție este, de regulă, aceea de captare a bunăvoinței cititorului. Această schimbare de poziție implică și afirmarea unei distanțări la poli opuși între ceea “ființă vie, rațională” și “eu”, între spațiul luminii, adică al celor pământești, într-un cuvânt, al vizibilului, și cel “de jos”, cel al nopții, al invizibilului și, în final, între admirator și lucrul admirat. Grupul nominal *sfânta, nespusa, misterioasa noapte* marchează o discontinuitate tematică și, în același timp, faptul că referentul este complet nou, întemeind o relație opozitivă între lumină și noapte. *Lumina* apare doar la sfârșitul acestui paragraf, anaforizată, nu prin pronominalizare, ci prin grupul nominal *das Licht*, selectarea sa constituindu-se într-o altă mărturie a schimbării de statut a noii secvențe abia începute, precum și a punctului de vedere din care cel ce spune “eu” o apreciază. Din

³ “Care ființă vie, înzestrată cu simțuri nu iubește înainte de orice fenomenele miraculoase ale vastului spațiu din jur, lumina atotîmbucurătoare – cu culorile, razele și undele ei; cu blânda-i atotprezență ca zi trezitoare. Ca pe al vieții cel mai adânc suflet o respiră neîncetat imensa lume stelară și plutește dansând în fluxul ei albastru – o respiră stânca scânteietoare, odihnind veșnic, planta înțeleaptă, sorbitoare și animalul sălbatec, fierbinte, proteiform -, dar înainte de orice, splendidul străin cu ochi adânci, pas plutitor, buze fragede și duios cântătoare. Ca un rege al naturii pământești, cheamă toate puterile la nenumărate metamorfoze, înnoadă și deznoadă nesfârșite prinsori, își lipește cerescu-i chip pe fiecare ființă pământească. Prezența ei revelează singură minunata splendoare a lumii.”

⁴ Acest model este amplu explicat de J.- M. Adam în cartea *Le récit*, P. U. F., Paris, 1987, p. 61.

⁵ “În jos mă întorc la sfânta, nespusa, tainica noapte.”

“ființă” omniprezentă și *atotîmbucurătoare*, ea devine mai curând o absență sau, în cel mai bun caz, mai există doar ca obiect ireal depozitat în memoria enunțatorului, dar care nu a fost dată uitării. Ea este acel lucru mai mult abstract, decât material, de care locutorul își amintește doar accidental și numai într-un final, a cărei prezență, “întoarcere” este totuși dorită, simțită ca o lipsă, fiind așteptată îndeosebi “de copiii ei”, încrezători în inocența acesteia.

*In anderen Räumen schlug die lustigen Gezelte das Licht auf. Sollte es nie zu seinen Kindern wiederkommen, die mit der Unschuld Glauben seiner harren?*⁶

Prezența pronumelui *es* în fraza următoare cu rol de anaforă pentru *das Licht*, indică faptul că secvența în discuție nu trebuie văzută, după Yan Huang, ca închisă, ci, dimpotrivă, “aptă de a fi continuată”.⁷ Acest autor consideră anafora zero ca “noțiune structurală a secvenței”. Având această calitate de factor de structurare secvențială, ea servește nu atât la o relaționare cu mențiunile aceluiași referent dintr-o secvență precedentă, cât mai curând la relansarea unei alte secvențe.

Paragraful următor, care nu e decât o continuare a aceleiași macropropoziții (*Complicația*), se constituie într-o adresă mai întâi către noapte și apoi către lumină unde asistăm la o transformare mai radicală de imagine a acesteia din urmă, comparativ cu prima secvență/macropropoziție. Reaparitia luminii într-un context depreciativ, ce o așează în relație cu strălucirea ștearsă a astrilor nocturni și cu un anumit tip de vedere, limitat, are loc sub semnul altor calități ale ei, cele văzute/simțite de către enunțator. Constatăm deci că în ciuda faptului că luminii i se atribuire, la început, prin analogie (*ca un rege al naturii pământeste ea cheamă orice forță la nenumărate transformări...*), un “rol tematic” ce corespunde reprezentantului puterii laice supreme, ea rămâne totuși un simplu actor, paragraful al doilea, o dată cu inițierea secvenței interlocutive cu interlocutor absent, distribuie lumina într-un alt rol, așezând-o într-o relație de rivalitate aproape deschisă cu noaptea:

*-Also nur darum, weil die Nacht dir abwendig macht die Dienenden, sätest du in des Raumes Weiten die leuchtenden Kugeln, zu verkünden deine Allmacht – deine Wiederkehr – in den Zeiten deiner Entfernung. Himmlischer, als jene blitzenden Sterne, dünken uns die unendlichen Augen, die die Nacht in uns geöffnet. Weiter sehen sie, als die blässesten jener zahllosen Heere – unbedürftig des Lichts durchschauen sie die Tiefen eines liebenden Gemüts – was einen höheren Raum mit unsäglichen Wollust füllt.*⁸

Instanța care spune “eu” se adresează alternativ, când luminii, când nopții, ambele având rolul de destinatari ai discursului său, în raport cu care enunțarea folosește același “tu”. Din acest moment, lumina pare investită cu trăsături proprii unui *actant*, convertit în Opozant, în timp ce noaptea se evidențiază ca Adjuvant.

Ultima adresă, lauda propriu-zisă ce corespunde macropropoziției finale, numită și *Coda* sau *Morală*, este adusă însă unei non-persoane, în sensul lui Benveniste, unei realități feminine, protectoare și vestitoare a sfințeniei lumii și a “iubirii ferice” (această ultimă sintagmă fiind un eufemism pentru moarte în creația novalisiană). “Regina lumii” pare a fi mandatarul “iubitei gingașe” (asimilabilă, vrând-nevrând, chiar și dacă nu am fi dispuși pentru un “pact autobiografic” de lectură, cu iubita defunctă a *autorului*, ca ființă a lumii și ca obiect al enunțului). Privită ca divinitate ziditoare de ființă umană (*du hast mich zum Menschen gemacht*), ea pare anume trimisă ca solie și mediatore între lumea celor pământeste și *spațiul mai înalt, plin de inexprimabilă voluptate a nopții sfinte, nespuse și tainice*, un spațiu pe care

⁶ “În alte spații și-a întins lumina corturi vesele. Să nu revină oare nicicând la copiii rămași cu încredințarea nevinovăției ei?”

⁷ Yan Huang, “Discours anaphora. Four theoretical models”, in *Journal of Pragmatics*, 2 februarie, 1999, p. 159.

⁸ “– Doar pentru că noaptea îți înstrăinează slujitorii, ai semănat în depărtările spațiului strălucitoarele sfere, pentru a-ți vesti atotputernicia – întoarcerea ta – în vremea depărtării tale. Mai cerești decât lucitoarele stele ne par ochii nemărginiți pe care noaptea i-a deschis în noi. Mai departe văd ei decât cei aproape stinși ai nesfârșitelor armate – fără-a a avea nevoie de lumină, străpung adâncimile unui suflet iubitor - ce umple cu desfătare nespuse o regiune mai înaltă.”

poetul începe să-l întrezărească. Acest ultim *laudatio*, care îl dublează pe cel din debutul poemului, nu e altceva decât un efect al contemplației, al unei imagini percepute cu altfel de ochi. Ochi care nu au nevoie de lumină⁹ sunt cei care prilejuiseră mai devreme (în text) vederea unui “chip grav”, feminin: - *ein ernstes Antlitz seh ich froh erschrocken, das sanft und andachtsvoll sich zu mir neigt, und unter unendlich verschlungenen Locken, der Mutter liebe Jugend zeigt*¹⁰.

Acest “chip grav” conjugă divinități desprinse parcă din mitologia greacă (Medeea) și din religia creștină (Maria), fuzionând într-o simbolistică nouă a unei vârste mitice, iubitor-juvenile, ca imagine estetizată a viitorului mult-dorit. De altfel, în paranteză fie spus, *Imnul I* nu e unic în această privință. Poezia novalisiană, în general, tinde să reunească mitul care își amintește de origini cu profeția care vorbește în numele absolutului spre a anunța viitorul, spre a revela ceea ce este încă necunoscut sau de neînțeles. Acest fapt intră, de bună seamă, în concordanță cu aspirațiile lui Novalis, care, ca și Dante, a năzuit să atingă perfecțiunea poetului profet. Decroșajul enunțiativ - trecerea de la “noi” la “eu” - de la un locutor, care se mărturisește ca aparținător al unei colectivități, la un vizionar izolat, pare a sugera – așa cum se întâmplă și în *Imnul IV* - faptul că abia acesta este în măsură să transmită, în formulă codificată “po(i)etic” (adică în rime: *erschrocken /Locken, neigt /zeigt*), ceea ce “a văzut”. Asemenea lui Orfeu, el este apt să îmblânzească prin limbaj monștrii care ne bântuie conștiințele.

Modul de înlănțuire a frazelor din adresa de final conferă ultimului “tu” un statut referențial incert, întrucât acesta nu desemnează nici “regina” și nici “noaptea”, ci o realitate la fel de complexă ca și “chipul grav” de mai înainte, realitate identificabilă în imaginea compozită, exprimată de *liebliche Sonne der Nacht*. “Dulce soare al nopții” - această sintagmă cu alură oximoronică care conjugă noaptea și lumina, așezate până nu demult într-o opoziție ce părea ireconciliabilă, nu este decât semnul unei miraculoase împăcări:

*Preis der Weltkönigin, der hohen Verkündigerin heiliger Welten, der Pflegerin seliger Liebe – sie sendet mir dich – zarte Geliebte – liebliche Sonne der Nacht -, nun wach ich – denn ich bin Dein und Mein - du hast die Nacht mir zum Leben verkündet – mich zum Menschen gemacht – zehre mit Geisterglut meinen Leib, daß ich luftig mit dir inniger mich mische und dann ewig die Brautnacht währt.*¹¹

Alegerea femininului *Sonne* se justifică prin faptul că acest metonim al zilei apare acum ca simptom al reîntoarcerii luminii pe aceeași poziție supremă de la început, dar numai după ce a suferit o schimbare fundamentală de natură: din putere (masculină) fascinantă, dar despotică (a celui ce “leagă și dezleagă”, după bunul plac, toate forțele), ea devine o entitate (feminină) sacră, iubitoare de pace și armonie¹². În acest caz, cele două fenomene cosmice încetează de a mai fi simple unități discrete de măsurare a timpului activității umane, pentru a se dizolva în

⁹ Această expresie sintetizează un segment din textul novalisian care este, în fond, o interesantă dezvoltare metaforică, o expansiune *a contrario* a unui morfem, având, la rândul ei, un sens figurat, preluat din fondul lexical al limbii (germane), *Augenlicht* (“lumina ochilor”), care servește naratorului drept bază (lingvistică) de plecare și echivalează cu ceea ce Riffaterre (1983: 25) a desemnat prin termenul de *hipogram* al unei secvențe. Un astfel de procedeu nu este decât o (altă) mărturie a faptului că discursul poetic este “limbaj în limbaj”, așa cum l-a definit Paul Valéry, care, ca și Novalis, a fost nu doar un mare poet, ci și un fondator de artă poetică.

¹⁰ “ - un chip grav văd vesel înspăimântat, ce blând și pios spre mine se înclină și de sub păru-i nesfârșit buclat, îmi arată a mamei tinerețe senină.”

¹¹ “Slavă reginei lumii, înaltei vestitoare a lumilor sfinte, protectoare a dulcii iubiri – Ea mi te-a trimis – iubită duioasă - soare drag al nopții – acum veghez - căci eu sunt al Tău și al Meu – tu mi-ai vestit noaptea în viață - m-ai făcut om – mistuie cu torța spiritului trupul meu, ca eteric și mai intim să mă contopesc cu tine, iar noaptea nunții să dănuie veșnic.”

¹² *Licht ist die Aktion des Weltalls – das Auge, der vorzeichnende Sinn für das Weltall oder Weltseele – Weltaktion* (Novalis, III, 436/96) – “Lumina este acțiune a universului – ochiul, simțul prescriptiv pentru univers sau sufletul lumii – acțiune universală.”

eternitatea în care Om și Natură se unesc de-a pururi (*ewig*) într-un mariaj secret pe fondul unui act sacrificial (sacrificiul de sine fiind efectul paradoxal al unei vitalități extreme¹³).

“Conglomeratul” lexical, care cuprinde trimiterea simultană la noapte și la lumină, *Sonne der Nacht*, ambele determinate de *lieblich* (“drag”, “iubit”), servește ca modalitate de înțelegere a faptului că prin el sunt convocate și întreținute toate mențiunile recente ale referențelor, în speță cei doi “protagoniști”, și, în același timp, că “unitatea” narativă, în sens formal și semantic, *Imnul 1*, este acum închisă.

În concluzie, meritul cel mai important al modelului ierarhic constă în faptul că distribuția anaforică poate fi explicată nu doar într-o manieră lineară, ci și structurală și, mai mult, poate fi apreciată ca unul dintre mijloacele de realizare a coeziunii la nivel de unitate discursivă/ textuală (paragraful, de exemplu), dar și al coerenței globale a unui discurs.

Efectele modelului ierarhic sunt adesea manifestarea superficială, structurală a unor constrângeri mai importante, legate de capacitatea limitată a resurselor cognitive umane. Din acest punct de vedere, anafora poate servi ca parte a strategiilor de înlănțuire a unor subunități într-un text, literar, de mai mare întindere, cum este romanul. În sintaxa romanului novalisian *Heinrich von Ofterdingen* – o narațiune de factură heterodiegetică, cu un singur protagonist –, anafora desemnează întrebuintarea lui “el” și a altor pronume non-deictice. Acestea trimit la elemente deja menționate în text, în timp ce catafora anticipează mențiunea lor.

Cele două caracteristici esențiale ale lui “el”, care fac din anafora un obiect de mare interes pentru studiul coeziunii textuale, sunt absența din sfera discursului și capacitatea de a predica despre lucruri. Distincția *eu/el*, aplicată textului literar, are consecințe importante asupra definirii specificității unui gen literar și a pactului de lectură pe care o operă îl impune.

Discursul (liric sau poetic) la persoana întâi se deosebește de narațiunea la persoana a treia prin aceea că primul este, după Benveniste, un pronume deictic, autoreferențial, a cărui funcție constă în a furniza informații asupra actului și subiectului enunțării. În unele poezii novalisiene versificate sau în *Imnul către noapte 3*, singurul text (în proză) scris în întregime la persoana întâi, discursul se organizează pornind de la un “eu-origine” (*Ich-Origo*)¹⁴ care își imprimă în lanțul enunțativ propriul său punct de vedere. În acest caz, nu anafora sau catafora asigură coeziunea textuală, ci tocmai cel care spune de fiecare dată “eu” devine reper esențial al descrierii unui text/gen distinct, cum ar fi autobiografia.

Demn de menționat este faptul că distribuția anaforică în discurs este un fenomen deosebit de complex, incluzând, dincolo de alte aspecte, factori de ordin structural, cognitiv și pragmatic care interacționează unul cu celălalt. Într-o narațiune, obiectul topic este protagonistul, adică personajul la care se face referire cel mai frecvent, acesta fiind agentul, sau personajul cel mai implicat în cauzarea unor evenimente ce constituie acțiunea romanescă; ca număr de apariții, el depășește o singură scenă, sau decor și are deseori o funcție de prim rang, în termeni de atingere a unui scop.

Modelul cognitiv de analiză a anaforei

Potrivit descrierii din lucrarea deja citată a lui Yan Huang, modelul cognitiv se întemeiază tot pe anafora, privită ca factor ce îndeplinește funcția de a stimula atenția și memoria, în special, pe termen lung, a cititorului. Această funcție este una extrem de importantă în narațiune.

Ca referent topic, numele protagonistului este, de obicei, introdus în secvența inițială a unui roman determinând, bunăoară, preferința în alegerea unui anume tip de expresie anaforică în defavoarea altora; recurența ei în discursul literar are, cum spuneam o funcție mnemotehnică, dar și una de atenuare a ambiguității referențiale în raport cu un referent non-topic (adesea nemarcat).

¹³ T. Ribot, *Logica sentimentelor*, IRI, 1996, p. 111.

¹⁴ Käthe Hamburger, *Logik der Dichtung*, Ernst Klett, Stuttgart, 1968, p. 112.

În cazul romanului *Heinrich von Ofterdingen*, observăm o încălcare a acestui *pattern*. În ciuda faptului că numele protagonistului dă titlul romanului, capitolul I trece acest nume sub tăcere. Predicatul generic “tânărul”, prezentat ca un visător, este singurul care apare în referință la erou, producând un fel de sincopă anaforică¹⁵. Numele său este dezvăluit în capitolul al II-lea, dar încă nu complet, rezumându-se doar la patronimul Heinrich; acest lucru se întâmplă abia în momentul în care eroul se pregătește să pornească într-o călătorie cu destinația Augsburg, naratorul vrând parcă să sugereze că adevăratul Heinrich este “în realitate” un călător.

Pe parcursul narațiunii, numele inițial al eroului se completează prin adăugare și prin segmentare. După ce a fost “văzut” de cititor meditând, visând, discutând și pornind la drum în căutarea “florii albastre” (cf. cap. I și prima parte a cap. al II-lea), Heinrich se caracterizează printr-o absență totală din spațiul textual, adică din narațiunea primară care va ceda ulterior locul narațiunii secundare, o dată cu instalarea unei alte voci, aceea a personajului colectiv – negustorii. Este vorba despre spațiul care acoperă ultima parte a capitolului al doilea și întreg capitolul al treilea, care conțin două povestiri încadrate, relatate de negustorii care îl vor însoți pe erou în timpul călătoriei. Protagonistul își face, din nou, apariția în capitolul al IV-lea, când este semnalat prin desemnatorul “tânărul Ofterdingen”, unde epitetul îl înfățișează, în continuare, în dimensiunea sa *temporală*. Interesant pentru noi este faptul că noua desemnare este introdusă într-un episod ce narează, nu călătoria propriu-zisă, ci, în mod paradoxal, staționarea - primul popas la castelul populat de o mulțime de doamne și de cavaleri cruciați. Selectarea acestei expresii anaforice întrerupe continuitatea folosirii prenumelui eroului cu care cititorul se obișnuise deja. Acest procedeu este un indiciu al intenției naratorului de a așeza în opoziție descrierile “tânărul Ofterdingen” și “Ofterdingen, tatăl” de la începutul capitolului al II-lea. Cele două desemnări sunt situate la limita dintre episoade, capitole, mai precis, în debutul fiecăruia dintre ele. Sintagma “tânărul Ofterdingen” nu este întâmplătoare. Ea reactivează în memoria receptorului acel segment de conversație cuprinzând confruntarea tată-fiu din capitolul I pe tema semnificației viselor, pe de o parte, și reintroduce distincțiile părinte/fiu, respectiv tânăr/bătrân, pe de altă parte. Aceste două serii de trăsături vor corespunde distribuției maestru/discipol, implicând relația de inițiere, și vor contribui, de acum încolo, la structurarea discursului românesc.

În debutul capitolului al II-lea, “Ofterdingen tatăl” introducea o dublă referință, părintele protagonistului și, în același timp, deplasarea acestuia de la Roma în aceeași direcție – Augsburg - spre care avea să se îndrepte și fiul, în căutarea iubirii, ca urmare a unui vis premonitoriu, de al cărui mesaj cel dintâi a ținut seama doar parțial și momentan.

Diferența în privința modului de percepere a viselor de către cele două personaje este modulată pe relația adevăr/iluzie. Ea își are importanța ei în “istorie”, întrucât pare să fi stat la baza alegerii drumului propriu în viață, alegere dictată de o “chemare” lăutrică (deseori menționată în roman) - aceasta fiind intim legată cu înzestrarea naturală și înclinația fiecărui personaj în parte.

Procesul anaforizării are un rol important în articularea unor trăsături distinctive, pe baza cărora se organizează o serie de episoade narrative pe deasupra cronologiei românești. Opoziția fire practică/fire contemplativă este inițiată de replica-proverb a bătrânului Ofterdingen la începutul unei conversații (cf. partea a doua a capitolului I) cu fiul său, ce are loc imediat după trezirea bruscă a acestuia din urmă dintr-un lung vis, al cărui final îi va rămâne cu desăvârșire necunoscut. Replica-proverb *Träume sind Schäume* (“visele sunt amăgiri”), spusă de tatăl este destinată să-l definească pe acesta ca o fire practică, situându-l de partea raționalismului. Aceeași opoziție va deveni suport al unui alt subiect de dispută, amiabilă, între Heinrich și negustori (prieteni ai tatălui său) chiar la începutul călătoriei (cf. episodul din deschiderea părții

¹⁵ Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, Bordas, Paris, 1991, p. 142.

a celui de al II-lea capitol), pentru a fi reluată și clarificată de narator în capitolul al VI-lea. După scurtul expozeu din debutul acestui capitol, în care natura umană este împărțită în două tipologii după două moduri de manifestare distincte: raționalist/idealist, naratorul, a cărui preferință și simpatie pare a se îndrepta către cea de a doua categorie, va aduce și prezenta ca o consecință necesară, informația hotărâtoare, anume că Heinrich este un contemplativ. Această informație reiese limpede din enunțul: “prin firea lucrurilor, Heinrich era născut să fie poet”. Ea vine să confirme intuiția negustorilor cu privire la firea poetică a lui Heinrich, justificând totodată *a posteriori, post factum* prezența în economia narațiunii a celor două povestiri ale negustorilor, povestiri care, ambele, au ca temă destinul poetului în lume. Citatul de mai sus coincide semnificativ cu anunțarea atingerii de către protagonist a țintei călătoriei sale – orașul Augsburg, un spațiu dominat de statura impunătoare a poetului Klingsohr - ca și cum întreaga istorie a romanului (până în acest moment narativ) ar fi servit deopotrivă, drept pre-text și pretext pentru a demonstra că această călătorie nu a fost o deplasare în adevăratul sens al cuvântului, ci o incursiune a protagonistului în propriile sale năzuințe...

Modul de anaforizare prin indicarea numelui personajului servește la semnalarea importanței, la ancorajul descrierii, favorizând totodată memorizarea sa. Acest fapt e cu atât mai important, cu cât numele și schimbările vor ritma ascensiunea acestui erou cu cel puțin două etape esențiale: ca persoană ancorată alternativ în domeniul familial și în social (în partea întâi a romanului - “Așteptarea”), și în cel religios. Adevăratul salt în destinul eroului este semnalat în partea a doua a romanului, intitulată “Împlinirea”; descrierea definită “tânărul pelerin” aplicată unui necunoscut semnifică, în fond, o altă variantă/ipostază a călătorului. În acest mod, personajul, spațiul și timpul, obiectele și evenimentele povestite sunt scoase din sfera laicului spre a fi cu totul transferate sub semnul spiritualității mereu conjugată, la Novalis, cu iubirea și poezia. Dacă partea întâi păstra în bună măsură aparența de real, partea a doua proiectează cititorul într-o lume a fantasmelor, guvernată de “puterea universală a spiritului poetic”¹⁶. Acest aspect este strâns legat de crezul estetic al autorului, potrivit căruia romanul trebuie să aibă aparența basmului, a visului. Ceea ce părea o indicație introductivă pentru intrarea în scenă a unui personaj nou - un pelerin - nu se confirmă; așteptările cititorului sunt înșelate, întrucât, la foarte scurt timp, numele de Heinrich re apare, semn că cele două părți ale romanului alcătuiesc povestea unei singure (?) vieți.

Acest foarte scurt periplu în romanul novalisian a scos la iveală faptul că anafora joacă un rol întreit:

- a) de introducere a unui personaj;
- b) de asigurare a continuității protagonistului în narațiune;
- c) de recuperare a narativului.

BIBLIOGRAPHY

1. Adam, J.- M., *Le récit*, P. U. F., Paris, 1987
2. Fox, Barbara, *Discourse structure and anaphora: Written and conversational English*, Cambridge University Press, 1987
3. Hamburger, Käte, *Logik der Dichtung*, Ernst Klett, Stuttgart, 1968
4. Huang, Yan, “Discours anaphora. Four theoretical models”, in *Journal of Pragmatics*, 2 februarie, 1999
5. Korff, H. A., *Frühromantik*, 2. unveränderter Nachdruck der 3. durchgesehenen Auflage, Leipzig, 1959

¹⁶ Citatul este desprins din definiția dată romanului *Heinrich von Ofterdingen*, de către H. A. Korff, *Frühromantik*, 2. unveränderter Nachdruck der 3. durchgesehenen Auflage, Leipzig, 1959, p. 576.

- 6.Novalis, *Schriften*, hrsg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel unter Mitarbeit von Heinz Ritter und Gerhard Schulz, W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart, 1960
- 7.Novalis, *Discipolii la Sais. Heinrich von Ofterdingen*, traducere și note de Viorica Nișcov, Univers, București, 1980
- 8.Novalis, *Geistliche Lieder. Die Christenheit oder Europa /Cântece religioase. Creștinătatea sau Europa*, traducere și note de I. Constantinescu, ediție bilingvă, Ed. Institutul European, Iași, 1996
9. Reuter, Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Bordas, Paris, 1991
10. Ribot, T., *Logica sentimentelor*, IRI, 1996.
11. Riffaterre, Michael, *Sémiotique de la poésie*, Seuil, Paris, 1983