

INSTANCES OF THE EPIC IN THE RELIGIOUS POEM

Mioara Mocanu

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

*Abstract: The starting point of this paper is an idea stated by Novalis in one of his fragments of *Allgemeines Brouillon*, according to which the fairy tale would be the canon of poetry.*

Our undertaking consists in a heroic reading, in terms of the actantial model of A. J. Greimas, of the religious poem, "Chant XV", signed by the same author.

Such a reading hypothesis would allow us to check the "truth" of Novalis postulate, one the one hand, and to recompose one of the possible stories which in-form the poetical structure of the two quatrains dedicated to Mary, on the other hand.

Keywords: religious poem, heroic reading, actantial model, poetical structure, symbolic narration

Demersul nostru hermeneutic se srijină pe modelul actanțial dezvoltat de Greimas [1] și are drept suport textual *Cântecul XV* aparținând (pre)romanticului german Friedrich von Hardenberg (1772-1801), cunoscut cititorilor sub pseudonimul Novalis [2]. Din punct de vedere tematic, *Cântecul XV* face parte ca și *Cântecul XIV* din același ciclu, „Cântece religioase” (*Geistliche Lieder*), scris între anii 1799-1800. Fiind închinată Fecioarei Maria, Marea Mijlocitoare între Om și Divinitate, ambele poeme au la bază vocația educării (a desăvârșirii) și a «magnificării», corespunzătoare unor funcții spirituale precise, care au fost exercitate în spațiul de cultură european începând cu Evul Mediu până în epoca romantică dar și dincolo de ea. După o mărturie lăsată de câțiva dintre prietenii poetului (frații Schlegel, Caroline Schlegel, Schelling), Hardenberg ar fi conceput unele dintre *Cântecele* sale religioase după ce ar fi contemplat la Dresda chipul Maicii Domnului în pictura lui Rafael. Ca promotor al «revoluției romantice», Novalis este unul dintre poeții care au instaurat adevăratul lirism în poezia europeană, de factură filosofic-religioasă, mistică. Situându-se pe o poziție diferită față de poezia religioasă a lui Klopstock sau a lui Lavater, intenția lui Novalis a fost aceea de a crea un *creștinism poetic*, ca operă de artă a unui «eu spiritual». Convingerile sale în această privință s-au materializat în esul *Christenheit oder Europa* (1799, HKA III, 507-524), a cărui idee centrală este apelul autorului la unitate într-un creștinism a tuturor statelor europene, pornită din marele gând ecumenic al edificării unei adevărate Biserici universale. Noua Europă a lui Novalis însemna, după cum afirmă N. Râmbu [3], « o uniune de state ale Europei, dar nu în sens administrativ, ci organic » (p. 111), din perspectiva unui « unui creștinism aplicat, viu » (Novalis).

Pornind de la postulatul că tipologiei operelor trebuie să-i corespundă o tipologie a lecturilor, vom încerca să răspundem unei „provocări” lansate de Novalis însuși, în opinia căruia basmul ar fi „canonul poeziei”: « Basmul este întrucâtva canonul poeziei. Tot ce e poetic trebuie să fie ca în basme. Poetul adoră hazardul. » (Novalis, HKA III, 449/ 940). Incitați de acest gând, pe care l-am aflat într-una din însemnările lui Hardenberg asupra poetologiei din *Allgemeines Brouillon*, ne propunem o analiză din perspectivă naratologică, având ca temei teoretic modelul actanțial greimasian, pentru a vedea în ce măsură o atare schemă verifică postulatul novalisian. Cercetările asupra narativității, asupra structurilor povestirii au condus la conceperea personajelor drept *actanți* sau forțe care acționează, după modul în care ele se înscriu în fabulă, fiecare devenind suport și vector al acestor forțe.

1. Scurtă prezentare a modelului actanțial după Greimas

Modelul actanțial mitic al lui Greimas, prezentat în *Sémantique structurale* (capitolul 13), a avut ca punct de plecare analiza de tip funcțional, introdusă de adepții formalismului rus, interesați să descopere universalii ale povestirii, și în special funcțiile desprinse de Vladimir Propp [4] dintr-un vast *corpus* de basme rusești (pp. 80-84). Am ales să aplicăm, cu titlu de ipoteză, modelul greimasian, foarte operațional, în primul rând, grație simplității sale.

Degajând mai net primatul structural al relației față de termenii ei, semanticianul francez a rafinat, în lucrarea citată mai sus, schema tripartită utilizată de francezii Tesnière și A. Martinet, anume *agent vs pacient vs beneficiar*. Pornind de la metafora teatrală, Tesnière definește, după cum se știe, noțiunea gramaticală de actant sintactic pentru a reorganiza și generaliza sferile de acțiune ale lui Propp într-o schemă strict calchiată pe sintaxa frazei:

Destinator-----Obiect-----Destinatar

axa cunoașterii

axa voinței

axa puterii

Adjuvant-----Subiect-----Opozant

Fiecare din cele șase categorii cuprinse în model este un **actant**, o funcție sintactică, în sensul unei relații pur *formale*, fără conținut, fără predicat necesar, dar care trimite la o clasă de actori posibili. Spre deosebire de sfera de acțiune proppiană, modelul greimasian revelă, sub aparentul statism al actanților, substituirile, lipsurile și saturările. Această schemă întretăie pur și simplu cele trei relații identice, presupuse a structura sensul oricărei fraze (complement direct, atribut, circumstanțial) și orientarea fiecărei povestiri (dorință, comunicare, putere). Totul se bazează, în consecință, pe o ipoteză ce restrânge relațiile umane la trei tipuri de raporturi, iar povestirea la istoria unei căutări. Schema descrisă are la bază o structură paradigmatică elementară a semnificației care nu se confundă cu realizarea sa într-un text, unde fiecare rol este deținut de unul sau mai mulți actori („personaje” umane, animale, idei etc); însă la fel de posibil este ca unul și același actor să dețină mai multe roluri (de ex. destinatar, destinatar, subiect) sau alternativ (trădătorul, bunăoară), sau chiar să apară într-un alt rol decât al său (spionul, falsul prieten etc). Greimas a propus repartizarea celor șapte personaje ale lui Propp în șase poli actanțiali dependenți de trei axe sau relații, după cum urmează:

Axa dorinței (a vrea) sau a căutării: Subiect - obiect de valoare

Axa comunicării (a ști): Remitent - (Subiect-Obiect) - Destinatar

Axa luptei (a putea): Adjuvant - (Subiect-Obiect) - Opozant

Obiectul *dorinței* ca axă principală a modelului este vizat de un subiect și situat ca obiect de comunicare între un Destinatar și un Destinatar, dorința Subiectului fiind modulată de proiecțiile Adjuvantului și ale Opozantului. Relația dintre Subiect și Obiect este așadar una de ordin teleologic și corespunde unui enunț modal fundat pe categoria *a putea/ a ști*. La nivel immanent, el comportă investirea semicică a *dorinței* ce se transformă, la nivelul manifestat al funcțiilor, în *căutare*. Categoriile principale care permit articularea modelului actanțial sunt comunicarea (C) și contractul (A); ele oferă posibilitatea interpretării unei povestiri în formatul unei structuri acronice simple: A vs non-A /C vs non-C. Sub aspect diacronic, povestirea poate fi considerată drept o secvență compusă dintr-o *încercare* unde implicați sunt actanții și categoriile care au permis articularea modelului actanțial și care își găsesc, la rândul lor, în *încercare*, echivalenții. Cuplul funcțional F manifestă opoziția de forțe ale adjuvantului și opozantului sub forma *luptei*. Consecința *c* reprezintă dobândirea de către subiect a obiectului dorinței.

După modelul proppian de interpretare a basmului, Greimas oferă o tipologie a încercărilor (*idem*, p. 78), potrivit funcției fiecăreia în economia generală a povestirii. Încercările pot fi *calificante* (receptarea adjuvantului), *hotărâtoare* (lichidarea lipsei), *glorificante* (cele care impun dezvăluirea și recunoașterea naturii adevărate a eroului). Dacă

avem în vedere structura religioasă a poemului novalisian, încercările, fiind subsumate unui model al comunicării mistice, reprezintă în parte un transfer de obiecte de ordin semiotic (mesajul), energetic (obiectul-vigoare) și axiologic (Binele). Secvența inițială corespunde *alienării*, iar cea finală, *reintegrării*. Rostul încercărilor prin care trece eroul constă în anularea efectelor nefaste ale alienării, care nu e decât rezultatul nerespectării ordinii stabilite într-o lume dominată de haos, ceea ce presupune preexistența unei lumi „ordonate” de forța legii, în care eroul dorește să se reintegreze.

2. O analiză a *Cântecului XV* din perspectivă naratologică

Față de poezia modernă care tinde spre realizarea unui discurs non-evenimential, poemul romantic privilegiază evenimentul și respectă, până la un punct, linearitatea ineluctabilă a timpului, trama narativă și implicit caracterul referențial al timpului, datorită faptului că mizează pe o imagine a lumii întemeiată pe *mimesis*. Este vorba însă despre un *mimesis* care nu se dorește a fi oglindire a realității cotidiene curente, ci una a trăirilor nobile, ardente. Conținutul tematic investit în *Cântecul XV*, scris la timpul prezent, este așteptarea febrilă a revelării adevăratului chip al Mariei, este căutarea unui *eu* care încearcă «un presentiment al invizibilului în sensibil», dacă ar fi să apelăm la o expresie concisă, furnizată de Alfred Biedermann [5], prin care poetul Ludwig Uhland vrea să propună, într-o scriere *despre romantism*, cu titlu omonim, o definiție a acestui curent literar (p. 102). În poem, căutarea este materializată verbal prin prezența în plan retoric a hiperbolei „te văd în icoane mii” ce trimite la intensitatea patetică a evenimentului, dar și la o implantare în trecut, privirea chipurilor Fecioarei incluzând parcursul iterativ al actului vederii/ rugăciunii. Prezența numelui circumscrie obiectele observate unei clase determinate, sugerând atât interesul observatorului pentru divin, cât și apartenența sa la o categorie aparte, cea a credincioșilor creștini.

Cântecul religios XV

*Ich sehe dich in tausend Bildern,
Maria, lieblich ausgedrückt
Doch keins von allen kann dich schildern
Wie meine Seele dich erblickt.*

“Te văd în icoane mii,
Maria, duios ilustrată
Niciuna nu te-ar zugrăvi
Cum sufletul mi te arată.

*Ich weiß nur, daß der Welt Getümmel
Seitdem mir wie ein Traum verweht
Und ein unnennbar süßer Himmel
Mir ewig im Gemüte steht.*

Acum știu că al lumii val trist
De atunci ca visul s-a stins
Și-un cer dulce, negrăit
În fire-mi stă veșnic deschis.”

(trad. Mioara Mocanu)

În viziunea lui Greimas, basmul este o specie narativă generată de două principii, pe care și poemul citat pare să le satisfacă pe componenta sa narativă implicită:

1. caracterul eroic al eroului. Acesta are capacitatea de a pătrunde în spațiul mitic, dat fiind faptul că, în basm, miraculosul se confundă cu realul mitic. În poemul novalisian, miracolul creștin se suprapune peste existența într-un timp și într-un spațiu mitice;

2. necesitatea ca povestirea să aibă un sfârșit. Finalul poemului cuprinde o metaforă a revelației divine, identificabilă cu etapa glorioasă.

Ca structură narativă subiacentă, poemul novalisian comportă, la o lectură printre rânduri, cele trei elemente necesare economiei globale a unei povestiri autonome: *disjunctia*, *încercarea*, *contractul*. Prelevând toate aceste caracteristici, rezultă că avem de a face cu manifestarea unui ansamblu discursiv susceptibil să funcționeze ca o povestire autonomă cu conținut religios. Însă ea ar putea fi încadrată și într-o povestire mai largă, având ca pre-text, sau după M. Riffaterre [6] *hipogram* (p. 25), Geneza precum și oricare dintre Evangheliile. Un

atare ecleraj ne îngăduie un paralelism, nu foarte hazardat credem, între aventura eroului și cea a misticului. Acțiunea de transformare a predicatelor va trece obligatoriu prin « nodul » povestirii (*zaviaska*, la Tomașevski), după cum ne explică autorii J.- M. Adam/ Fr. Revaz [7] în *Analiza povestirii*, adică prin ceea ce permite « ca fabula să fie pusă în mișcare » (p. 70), și va consta în suprimarea semului negativ (ce caracteriza situația inițială) în favoarea semului pozitiv (din situația finală).

2.1. Distribuția actanților în *Cântecul religios XV*

Actanții expliți lexicalizați prin „eu” și „tu” corespund destinatorului și destinatarului din schema comunicării, strofa luând forma unui dialog care tematizează mărturisirea iubirii statornice a unui credincios față de Dumnezeu, dar, în mod special, *orizontul de așteptare* al enunțatorului în privința unei comunicări, pe cât posibil, directe cu divinitatea.

Potrivit concepției lui Lévi–Strauss [8], povestirea, în cazul nostru, « basmul » subiacent acestui poem, îl pune pe erou, la fel ca în « mituri », în postura de a « trăi » o situație imposibilă. Eroul evoluează într-un spațiu articulată pe categoria *sus/ jos* (lume divină/ lume umană) care se prezintă ca un univers creștin guvernat de perspectiva învierii și a mânturirii. Obiectul este unul de natură soteriologică, în sensul că eroul pare să-și asume soarta lumii pe care dorește să o transforme pentru a o salva și să propună în finalul unor multiple lupte și încercări soluționarea lipsei.

Povestirea subsumată poemului oferă o anumită distribuție a actanților, în marea lor majoritate impliți: actantul subiect-erou este reprezentat de către credincios („eu”), iar actantul destinatar de către Dumnezeu, mai precis, de manifestarea sa hiponimică, Fecioara Maria. Relația dorinței, odată precizată printr-o investire semică și manifestată ca o căutare a „mesajului de taină”, actanții credinței se distribuie cu aproximație în felul următor:

Subiect – credincios; Obiect – lume divină

Destinator – Dumnezeu; Destinatar – umanitate

Opozant – materie; Adjuvant – spirit

Ca și în basmul rus, în poemul supus analizei, câmpul de activitate al Destinatarului fuzionează cu cel al Subiectului. Destinatorul este Arbitrul, distribuitorul Binelui, iar Destinatarul este beneficiarul virtual al acestui Bine. Adjuvantul și Opozantul sunt proiecțiile voinței de acțiune și respectiv rezistențele imaginare ale subiectului însuși, judecate ca benefice sau malefice, în raport cu dorința acestuia. Statutul lor sintactico-semantic constă în aceea că actanții sunt, în cazul nostru, formulări hipotactice ale actantului Subiect: icoana, ochii privitorului, sufletul credinciosului, toate raportate la eul poetic. Organul vizual beneficiază de două reprezentări aflate în dezacord: Opozantul lexicalizat metonimic de Ochiul fizic (“eu te văd”), și Adjuvantul (prin care “sufletul meu te zărește”), adică Ochiul inimii ca manifestare hiponimică. Novalis notează în *Observații amestecate*, un lucru interesant cu privire la văz: « Facultatea noastră globală de percepție este ochiul. Ca să apară corect pe retină, obiectele trebuie să treacă prin medii opuse » (II, 414/ 9). Într-o altă notiță din secțiunea *Fragmente de fizică* (septembrie-octombrie 1798, Freiberg), autorul opinează: « Toate simțurile trebuie să devină *ochi*. Lunete. » (III, 97, subl. aut.)

3. Secvențele narrative subiacente poemului

Organizarea secvențială a narațiunii poate îmbrăca o structură binară sau ternară. Potrivit primei strofe a poemului, o structură *binară* ar presupune un erou pornit în căutarea chipului adorat pe care dorește cu ardoare să îl întâlnească. Se pomenște însă în fața unui conflict al reprezentărilor multiple (*tausend Bilder*) ale obiectului căutării care, deși frumos pictate, nu comunică și nu promit nimic privitorului, spun însă indirect ceva despre creatorul lor prin calificativul *lieblich* (drăgălaș, plăcut). Caracterul *deceptiv* al situației inițiale se

datorează deci nu atât creatorului cât privitorului pasiv care se limitează la o sumă de percepții discrete, secvențiale, pornind de la investigarea unui exterior divers colorat. Mesajul autentic vine însă de la suflet care le neagă, el fiind singurul apt să comunice cu icoana prin actul rugăciunii. Raportul acesta între afirmație și negație se păstrează și în strofa a doua. O structură *ternară* a poemului ar cuprinde: 1) imaginea mistificatoare; 2) imaginea certă, cea care comportă evidența adevărului la finalul primei strofe; 3) meta-imaginea revelată de metafora finală ca ziditoare de ființă, urmare a unei re poziționări a eroului, într-un echilibru normal, în raport cu valorile existenței.

Caracteristice deopotrivă stărilor de veghe sau de vis, primele două tipuri de imagine sunt integrabile realității onirice și țin atât de nălucire, cât și de viziune. În primul caz, se produce la privitor un abandon al vigilenței unei conștiințe slăbite, toropită în urma parcurgerii în succesiune a « miilor de imagini », timp în care realitatea se estompează, sentimentul identității se dizolvă, iar discernământul nu mai funcționează; în cel de-al doilea caz, cel care privește devine un vizionar care, atingând un alt prag al conștiinței, dobândită printr-o transformare lăuntrică, are acces la o realitate supra-formală.

Cei doi actanți implicați, deopotrivă implicați în actul vizual, actantul comparant (ochiul fizic, orientat spre exterior) și actantul comparat (ochiul inimii, orientat spre interior) sunt ca doi parteneri în competiție, dintre care cel din urmă își dovedește superioritatea asupra celui dintâi. Ochiul inimii este cel care își apropiază obiectul, interiorizându-l prin realizarea unui transfer de proprietăți de la obiectul contemplat la subiectul contemplator. Însă procesul comparativ nu se oprește aici, el se transferă și asupra obiectului reprezentării - „chipul Mariei” - care își pierde semnele concrete (din tablouri, imagini, icoane) pentru a deveni un obiect în totalitate abstract, de vreme ce capacitatea lor de expresie este negată. Avem aici de a face cu un referent (*Bedeutung*) care diferă de referentul lui Frege [9], întrucât el nu (mai) trimite la un anume obiect material, ci poartă cu sine un sens (*Sinn*) și poetic și real ce aparține unui întreg context cultural de esență creștină.

La nivelul textului, disjuncția exprimată prin „dar” (*doch*) accentuează un proces de dublă selecție: se renunță la planul material în favoarea celui spiritual și se înlocuiește un tip de înțelegere pe secvențe (cunoaștere rațională analitică) cu o alta mai restrânsă și mai confuză, dar sintetică, pe care o vom găsi explicitată poetic în strofa următoare. Obiectul percepției, Maria, este reluat doar prin anafora zero care îl desemnează, fără a fi urmat de o descriere a vreunui portret. Totuși, referentul intratextual se îmbogățește cu asociații extratextuale (istorice, experiențe mistice individuale) și intertextuale (legatul neo-testamentar, mărturii scrise ale Sfinților Părinți etc.).

Decupajul acestei secvențe narative (pe care o considerăm autonomă în baza argumentelor mai sus pomenite) a fost efectuat pe baza datelor - oricât de puține - oferite de text, după cele trei caracteristici categoriale, stabilite de A. J. Greimas (*idem*, p. 56), care o definesc:

a) categoria semică *activitate* vs *pasivitate*, care îl codifică pe erou, are drept corespondent, în plan veridictoriu, categoria *absență* vs *prezență* pe care se întemeiază întregul poem;

b) secvența narativă posedă o *deictică* autonomă, în sensul că introduce un al treilea termen, spațiul miraculos al icoanei - fundat pe dialogul eu-tu dublat de *lupta* vizibilului cu invizibilul - deosebindu-se astfel de schema povestirii obișnuite, care cuprinde o disjuncție spațială binară pe dicotomia *aici* vs *alt loc*;

c) secvența conține, în debutul său, o *încercare* eșuată care, prin categoriile *decepție* vs *supunere* și *existență* vs *aparență*, semnifică faptul că existența sacră este în pericol de a fi camuflată de o aparență profană.

Începând cu versurile 3 și 4 ale poemului este descris tocmai “acel moment de incidență conflictuală” care desființează echilibrul situației inițiale, determinând punerea în

mișcare a fabulei. Spațiul miraculos caracteristic și unora dintre basmele populare, « tărâmul » pe care urmează să se desfășoare lupta, l-am identificat în poem cu sufletul (*Seele*), definit în *Dicționarul de filosofie și logică* a lui Antony Flew [10] drept o « entitate necorporală și nemuritoare » (p. 326). Aici trebuie să se pună capăt alienării, iar eroul să găsească drumul de acces spre obținerea Binelui suprem. Ca principiu al vieții, sufletul este apt să transgreseze frontiera dintre lumi, aceasta grație naturii duale a omului care, potrivit modelului biblic al Genezei, este și « lut » și « scânteie divină » în același timp. În viziunea lui Novalis, omul e metaforă a spiritului și oglindire a sufletului universal: «Locul sufletului se află acolo unde lumea dinăuntru și lumea din afară se ating. Acolo unde ele se întrepătrund - în fiecare punct al întrepătrunderii lor » (II 418/20).

Potrivit modelului creștin, la care aderă și autorul poemului, omul are șansa de a-1 « cunoaște » pe Dumnezeu ca entitate deopotrivă interioară și exterioară sieși. Fiind « fărămă de dumnezeire », el este structural și funcțional capabil să capteze mesajul divin, să vibreze în lumina reprezentată de Duhul Sfânt care se pogoară de la Tatăl. De la creatură la Creator, de la om la Dumnezeu, există un drum al spiritului, prin care corpul uman poate fi depășit; permanent în luptă cu multiplicitatea derutantă a realității fenomenale, sufletul tinde, după cum afirmă Evelyn Underhill [11] în cartea *Mistica*, spre « unirea vie » cu « neschimbătorul Unu » (p. 141). Referindu-se la statutul icoanei, Evdochimov [12] spune de altfel în cartea sa, *Arta icoanei - o teologie a frumuseții*: « Dumnezeu oferă omului mijloacele harului său, iar icoana este unul dintre acestea » (p. 182). Ca autor al eseului *Creștinătatea sau Europa*, Hardenberg deplânge în mod explicit dispariția din biserici, după reforma lutherană, a icoanelor « dătătoare de putere », a relicvelor, a muzicii și regretă renunțarea la cultul Mariei, « cea înzestrată cu puteri dumnezeiești, gata de a salva orice credincios de primejdiile cele mai înfricoșătoare » (p.163). Paginația este indicată conform ediției bilingve Novalis [13], *Geistliche Lieder. Die Christenheit oder Europa*, trad. și note I. Constantinescu, pp. 160-197, Institutul European, Iași, 1996.

3.1. Căutarea obiectului dorinței. Spațiul icoanei

În cadrul simbolisticii creștine, icoana (germ. *Heiligenbild*) este emblema însăși a întrupării Logos-ului și loc al întâlnirii (prin darul rugăciunii), cu interlocutorul ultim. În mod aparent paradoxal însă, creștinismul îmbină o doctrină care include necesitatea iconografiei ca modalitate de concentrare iubitoare asupra Logos-ului întrupat cu o împotrivire față de imagine, ușor confundabilă cu plăsmuirea. Referitor la rezistența asceților la imagine, părintele D. Stăniloae [14] ne informează asupra mărturiilor lăsate de Sfântul Grigore Sinaitul: « Așteptând să fii cu Dumnezeu, nu primi niciodată orice ai vedea cu simțurile sau cu mintea, în afară ori înlăuntru, fie chiar chipul lui Christos sau vreun înger, pare-se, sau chipul unui sfânt » (p. 121). Însă acest lucru nu înseamnă excomunicarea completă a imaginii pentru că, susține P. Evdochimov, « în Dumnezeu, absența imaginii ar fi o lipsă de plinătate » (*idem*, p. 179). De altfel, icoana nu e simpla imitare a realului, « nu caută să dubleze realul, ci tinde spre revelarea sensului acestuia, spre descifrarea mesajului său secret » (Evdochimov, *idem*, p. 178). Sfântul Ioan Damaschinul îi atribuie chiar prezența Duhului Sfânt. Departate de a fi un simplu produs al fanteziei, iconografia « este lectură a arhetipurilor și contemplare a prototipurilor » (Evdochimov, *idem*, p. 182) și de aceea nu poate avea decât un singur obiect: transfigurarea omului prin participare la jertfa mistică. În același eseu citat mai devreme, Novalis adaugă cu regret: « Cu câtă seninătate se pleca pe atunci [în era medievală a creștinismului european] de la frumoasele adunări din bisericile tainice, împodobite cu icoane dătătoare de putere, înmiresmate de parfumuri dulci și însuflețite de muzică sfântă » (p. 163). Pe de altă parte, Novalis își exprimă convingerea că omul poate avea acces la acea patrie de vis descrisă în basme: « Doar de slăbiciunea organelor noastre și de legătura pe care o avem cu noi înșine ține faptul că nu ne socotim într-o lume fabuloasă. Toate basmele nu sunt decât

vise despre acea patrie care e în tot locul și niciunde. Forțele mai înalte din suflul nostru care cândva, asemenea unor genii, ne vor împlini voința, sunt acum doar muzele ce ne desfată cu dulci amintiri în lungul acestui trudnic drum. » (II, 564/196)

În această încercare de interpretare a poemului novalisian în sensul de poveste cu conținut religios de factură creștină, ne vom servi în continuare de unele idei și noțiuni prezentate de E. Underhill, citată mai sus, precum și de alte surse pe care le considerăm la fel de autorizate.

Cântecul religios XV poate fi deci înțeles drept o poveste despre eroul creștin care alege să plece din proprie voință în căutarea obiectului dorinței - mesajul divin. Din acest punct de vedere, aventura sa devine analogă căutării misticului, în cele trei ipostaze ale sale: pelerinul, îndrăgostitul și sfântul. Simbolurile favorite ale misticului sunt, după Underhill, cele ale acțiunii: «bătălia, căutarea, pelerinajul» (*eadem*, p. 18). În opera lui Novalis, pelerinul și pelerinajul la Mormântul Sfânt sunt figuri recurente. Le aflăm schițate în *Imnul către noapte 4* și în romanul *Heinrich von Ofterdingen*, în care pelerinul apare ca dedublare a protagonistului după ce, mai întâi, el se înfățișase în ipostază de poet, înzestrat fiind cu o fire contemplativă.

La început, eul poetic, protagonistul poemului, parcurge din priviri, într-o manieră obsesiv-interogativă, spațiul iconografic, fără a avea însă parte de vederea chipului așteptat. Rapiditatea deplasării (privirii) este determinată de intensitatea dorinței interpretabilă drept creștere a tensiunii eroice. Neputința ochiului fizic ca instrument imperfect al vederii îl face pe erou să cadă victimă iluziei optice în plan exterior și unei conștiințe trădătoare, în cel interior, ambele susceptibile să tănuiască de sine însuși firea sa autentică (cea de erou), să disimuleze mesajul și să-l priveze de accesul la obiectul dorinței. *Alienarea* provine din nerecunoașterea autorității profane, care impune domnia sensibilului (impur) și a haosului, resimțită de erou ca o *lipsă*. El încearcă să pună capăt situației frustrante prin refuzul de a mai acorda credit lumii vizibile care îl ținea blocat sub pletora ei de imagini (pe cât de efemere și inconsistente, pe atât de captivante), făcându-l vulnerabil. Chiar de la început însă, acesta este prins într-un tenace exercițiu al capacității sale vizionare și de pregătire a privirii pentru a primi «cele ce sunt mai presus de fire», dacă apelăm la o expresie a părintelui Stăniloae (*idem*, p. 189). Cu acest prilej, are loc *ruperea contractului* ce semnifică manifestarea libertății individuale și asumarea responsabilității de către erou. Demascată, ochiul fizic se cere «pedepsit», în sensul la care Gilbert Durand [15] se referă în *Structurile antropologice ale imaginarului* (p. 231). Aici autorul francez vorbește despre jertfirea ochiului, prezentă atât în legendele indo-europene, cât și în cele hinduse, jertfire al cărei efect este dobândirea unei capacități vizuale de natură magică. Același proces de răsturnare a valorilor prin jertfă se regăsește și în Evanghelia după Matei (cap. VI: 22-24). Sacrificiul de sine înseamnă în fapt o operație de purificare prin asceză ce permite o dreaptă orientare a privirii, fără de care contemplarea icoanei ar rămâne ineficace.

3.2. Încercarea - „nodul” funcțional al povestirii

După contract, următoarea sintagmă fundamentală deductibilă din succesiunea lanțului narativ este, după Greimas (*idem*, p. 92), *încercarea* denumită, după cum am arătat, și «nodul funcțional al oricărei povestiri», care determină secvența finală a povestirii cuprinzând victoria eroului. Pentru a porni în călătorie și a face față încercărilor, eroul basmului trebuie să fie mandatat și calificat de către un Destinator, în cazul nostru, de Dumnezeu, de la Care el primise anterior porunca. *Încercarea calificantă*, ce ține în ordinea modalităților de «a putea face», presupune «alimentarea» eroului cu energie eroică, ranforsarea lui cu obiectul-vigoare («scânteia divină»). Transferul de energie de la Destinator la destinatar corespunde structurii actanțiale articulate pe categoria *comunicării C vs non-C*, prezentă în povestire cu cei doi versanți ai săi, negativ și pozitiv; cel negativ este asimilabil privării și chiar raptului

obiectului dorinței. Polul negativ, articulat pe categoria *întrebare vs răspuns*, este cel care conferă secvenței inițiale a poemului caracterul deceptiv: ea se desfășoară sub semnul disimulării și al înșelăciunii de care sunt afectați (cf. categoria *decepție vs supunere*) atât eroul cât și trădătorul, rol asumat de către ochiul fizic ca actant implicit.

Resortul care tinde spre realizarea semului contrar este *căutarea* ce pare să se fi transformat într-un fel de obsesie. Dificultatea în care se află protagonistul reclamă o dublare a încercării printr-o „schimbare de perspectivă” corespunzătoare, în basm, *întoarcerii imprevizibile a eroului*. Această sosire *incognito*, care nu e decât pretext pentru o nouă plecare, constituie momentul *încercării hotărâtoare*, când povestirea tinde să regăsească „semul pozitiv”, prin lichidarea lipsei. Într-un prim timp, așa cum am arătat, eroului i-a fost predată, după o calificare anterioară, o misiune, moment în care se presupune că i-a fost „încredințat” și obiectul-vigoare, acțiune urmată de acceptarea de bună voie a misiunii. „Obiectul” calificant pentru a doua plecare este lexicalizat, în textul original, de adverbul *lieblich* derivat din substantivul *Liebe* („iubire”). Ca determinant la nivel gramatical al modalității de expresie a chipurilor Mariei, *lieblich* pare a semnifica pe de o parte, energia afectivă pe care eroul este dispus să o investească în contemplarea imaginii arhetipale, iar pe de altă parte, forța irezistibilă de atracție (alimentată de scânteia divină) exercitată de aceasta asupra lui. Însă Dumnezeu nu poate fi iubit doar cu mintea, esențială în creștinism este contribuția inimii pe care Hardenberg o înțelege ca fiind « cheia universului și a vieții » (II, 606/ 381). În cazul nostru, datorită funcției sale de obiect-vigoare, adverbul menționat și trăirea care îl însoțește au deschis Ochiul inimii, au aprins acea lumină spirituală pe care mistica germană o numise *Fünklein*, expresie diminutivă pentru scânteia divină și acțiunea ei în om. Privit din unghi retoric-narativ, se poate spune că adverbul în discuție joacă rolul aceluia *amănunt semnificativ* care îndeplinește deseori în povestire o dublă funcție: de obiect energetic și de *marcă*. Doar în virtutea acestei îndoite funcții, se va revela firea autentică a protagonistului, în termenii lui Greimas [16]: firea „cea eroică a eroului” (p. 69), ceea ce presupune demascarea naturii trădătoare a Opozantului, urmată de suprimarea (funcțiilor) acestuia. Actul revelării este atestat în text (strofa întâi) de înlocuirea verbului *sehen* („a vedea”) asumat de „eu” (*ich*) cu inceptivul *erblicken* („a zări”) atribuit „sufletului”, care absoarbe în sine și sensurile verbelor anterioare de expresie, *schildern* și *ausdrücken*). Se pare că la o atare calitate sufletească vizând introspecția, menită să facă din om o ființă mai înaltă spiritual, se referă și Novalis când afirmă (asemenea lui Goethe, întrucâtva) că omul nu este, ci devine, în sensul că el trebuie să se înalțe prin propriile puteri la rangul de (operă de) artă: *Mensch werden ist eine Kunst*. De altfel, pentru preromantici, arta reprezentării este arta invenției de sine, idee ce se regăsește în maxima novalisiană: « Viața nu trebuie să ne fie un roman dat, ci unul făcut de noi » (II, 563/ 187). În acest sens, Novalis face distincția pertinentă între *mimesis symptomatic* și *mimesis genetic*, creativ, în strânsă legătură, în poetica sa, cu termenii « romantic » și « romantizare ». Pentru că *mimesis* nu trimite la datul înconjurător (*Nachahmung*), ci la ceea ce ar trebui să pornească de la surse analoge și atins apoi printr-o nouă creație (*Nachfolge*).

3.3. Încercarea glorioasă. Rolul și funcțiile icoanei

Polul pozitiv al comunicării este actualizat de categoria *emisie vs recepție* prin chiar această trecere de la mască la față. Comunicarea afectivă de tip față către față (*cor ad cor loquitur*) ia forma *comuniunii* cu ființa absolută ce are loc în inimă, în « locuința Duhului Sfânt ». Fluxul energetic care circulă de la destinator (Dumnezeu) la destinatar (erou) îl putem explica, sprijinindu-ne din nou pe ideile lui P. Evdochimov, dacă analizăm natura și valențele locului unde se desfășoară șirul de încercări ale eroului și anume, icoana ca obiect de cult. « Ea [Icoana] amintește omului că este chipul lui Dumnezeu, înger în trup și ființă cerească prin vocația sa originară » (Evdochimov, *idem*, p. 82). Din punct de vedere semiotic, în

semnul-icoană se unesc două atribute ale divinității unice: transcendența semnificatului (de natură informațională, spiritual-divină) cu imanența semnificantului (de factură energetică, substanțial-umană). În câmpul analogic al icoanei se reunesc așadar cele două dimensiuni cosmice, divinul și umanul, caracterizate printr-o relație de asemănare. Din punct de vedere teologic, autorul rus recunoaște în icoană trei funcții importante care se manifestă și aici: a) *de mediere*; b) *axiologică*; c) *de prezență*.

Am observat deja faptul că în acel dialog al vizibilului cu invizibilul din strofa întâi, nenumăratele imagini succesive ale chipurilor Sfintei Marii părăsesc brusc lumea reprezentărilor personale, se depersonalizează, atingând un spațiu al *alienării*, mai înainte de a se întoarce, transfigurate, în peisajul afectiv controlat de « sufletul romantic ». Însă câmpul analogic al icoanei aduce în sincronie mai multe mai multe planuri ale realității: într-un moment fast, într-o clipă ce se poate prelungi atingând infinitul, cele două sisteme devin, prin relația lor de solidaritate, izomorfe, dar și rezonante ca efect al iubirii creștine care e o formă de comunicare pe verticală. Or, tocmai iubirea de Dumnezeu, generată de credința manifestă face posibil actul contemplației - metoda la care misticul recurge pentru a desface, după spusele părintelui Stăniloae, « cugetarea de celelalte lucruri » (*ibidem*, p. 161). Referitor la facultatea de contemplare însemnând saltul de la un plan al conștiinței la un altul, superior, abatele Bremond insistă în *Rugăciune și poezie* (*apud* E. Underhill, *eadem*, p. 11) asupra distincției capitale ce trebuie operată între psihicul de suprafață, apt de cunoaștere rațională, antrenată să se confrunte cu universul simțurilor (*animus*) și psihicul de adâncime, organ al cunoașterii mistice sau poetice (*anima*), legată de acea mișcare de atracție a sufletului pentru necunoscut, care este dorința și pe care romanticii germani au numit-o *Sehnsucht*. Nu departe de aceste sensuri, găsim explicat de către Novalis, în *Allgemeines Brouillon*, actul contemplației pe care îl consideră drept « o plăcere elastică [...]. Nevoia de a avea un obiect anume este deja rezultatul unei atingeri *in distans*. Începutul neagației - al eterogenizării » (III, 275-276/ 201, subl. aut.).

Însă accesul la cunoașterea contemplativă, care l-a determinat pe enunțător să rostească în strofa a doua *eu știu*, nu s-a putut concretiza decât atunci când eroul s-a supus unei stricte condiționări, printr-o metodă pe care Novalis o numește *Selbstabsonderung* (*autoizolare* sau *lepădare de sine*): dubla distanțare, mai întâi de unele reprezentări directe, simple, preluate prin simțurile obișnuite și apoi respingerea conștiinței a lumii profane în întregul ei. Constituit într-un indiciu al schimbării fundamentale, produse în plan mental, conținutul verbului « știu », care îl separă pe *acum* de *atunci*, atrage după sine despărțirea de « inertia care ne înlănțuie de condiții penibile » (III, 670-671/ 611), implică așadar o totală conversiune a « firii », a stării sufletești a eroului, marcată de iubire chistică, al cărei receptacul și operator este *das Gemüt*. Despărțirea efectivă de lume este exprimată de predicatul gramatical „a dispărea” (*verwehen*), singurul verb al poemului care semnifică un proces, dinamizând imaginea: *Ich weiß nur, daß der Welt Getümmel/ Seitdem mir wie ein Traum verweht*. Sonoritatea sa trimite la substantivul *Weh* (“durere”) sau la interjecția cu același caracter disforic *weh!* Prin tonalitatea tristă pe care o degajă, *verwehen* are rolul de a accentua, o dată în plus, caracterul dramatic al acestui enunț-eveniment - cultul romanticilor pentru durere fiind un fapt de notorietate, ce și-a aflat echivalentul lingvistic adecvat în lumea germană în termenul *Weltschmerz*. Insuși autorul punctează această idee într-una din notele sale fragmentare: «Ar trebui să ne mândrim cu durerea noastră. Orice durere este o amintire despre demnitatea noastră înaltă ». În acest poem religios, verbul *verweht* apropie termenii comparației *der Welt Getümmel* și *Traum* ce își au vrând-nevrând reflexul în *Gemüt*. Prin acțiunea sufletului, privirea devine din nou contemplație, iar aparența, exprimabilă, esență inexprimabilă dar imaginabilă. Eroul pare că își amintește de iubirea lui Dumnezeu pentru lume și de iubirea jertfelnică a Fiului pentru aceeași lume. Ca printr-un act de *Imitatio Christi* (germ. *Christi Nachfolge*), eroul se vede atunci, ca prin lunete răsturnate, în ipostază de

pelerin, refăcând totodată drumul pătimirilor Mântuitorului, ale Acestui *Held der Liebe* („Erou al Iubirii“ pe care poetul îl invocase deja în strofa a zecea a Cântecului X). Novalis recurge la cuvântul *Gemüt*, dificil de tradus în limbile romanice, după cum constată și Bruce Haywood [17], ori de câte ori vrea să transmită, prin el, un sens mai special, despre care V. Voia [18] este de părere că ar desemna spațiul interiorității celei mai intime, în care se realizează « taina transsubstanțierii » (p. 164).

Practica antifrazei din strofa a doua conduce, aproape la fel ca în strofa întâi, la inversarea radicală a sensului afectiv al imaginilor. Însă dacă acolo distincția dintre trăire și reprezentare era limpede tranșată, pentru a privilegia incomparabilul, în versurile 5-6 aceste două componente se amalgamează și par a se completa reciproc în imagini al căror conținut nu poate fi restituit prin limbaj, mediul/ *medium*-ul lor propriu fiind *tăcerea*. Aici se respinge mai întâi explicit calitatea fantasmatică a visului, dar imediat se revine și se valorizează implicit forța sa de revelație și de reorganizare a lumii obiectului și a subiectului deopotrivă. Decriptarea sensului ascuns e facilitată, în acest caz, de ambiguitatea ce derivă din poziția sintactică a conjuncției „și” (*und*, cf. v. 7). Într-un prim timp, ea pare să aibă doar un caracter temporal, indicând o anumită ordine a evenimentelor; la un examen mai atent însă, descoperim că ea își îndeplinește în text și funcția ei obișnuită, cea de coordonare, reunind din nou pe axa *distanță-aprop(ri)ere*, prin intermediul visului, doi termeni eterogeni: al lumii tumult și cerul dulce nespus (v. 5 și v. 7). Despre poezie și despre vis, Novalis notează: « Visul este adesea semnificativ și profetic, e o manifestare a Sufletului naturii și se întemeiază așadar pe asocieri. E semnificativ ca și Poezia - dar tocmai de aceea are o semnificație nesupusă vreunei reguli - e liber în mod absolut » (III, 452/ 959, subl. aut.). Poeticianul francez, Jean-Yves Tadié [19] recunoaște, la rândul său, faptul că în orice povestire poetică prezența visului nu este « nici gratuită nici fortuită » (p. 168). În ideostilul novalisian, oniricul se particularizează, după cum susține unul din exegeții importanți ai operei lui Novalis, H. Uerlings [20], ca « un element subsumat unei retorici a inițierii și secretului » (p. 58), de care scriitorul romantic se servește și în acest poem. În întreaga operă novalisiană îl întâlnim cu funcția sa principală, aceea de mijloc eficace de explorare a necunoscutului.

Pentru eroul poemului, chipul revelat în icoana Mariei devine, la capătul traseului contemplativ, asemănare iar asemănarea înfățișare. Grație funcțiilor sale, de prezență, de mediere și axiologică, icoana îl ajută pe erou să deosebească Binele de rău, să disocieze abia acum, când se află în posesia unei « cunoașteri », aparența de esență. Tulburarea inițială generatoare de căutări, instabilitatea „miilor” de reprezentări din planul obiectiv, ce-și au corespondentul dramatic în cel subiectiv-psihic, se transformă miraculos într-un moment care scapă descriptibilului și posibilității de identificare. Clipa ține și ea de inexprimabil, iar «poetul adoră hazardul». Acest spațiu-timp evenimential îl găsim concentrat atât în morfemul cu semnificație temporală *seitdem* („de atunci”), care, în loc să-l exprime îl eclipsează, cât și în vocabula *Traum* („vis”), una la fel de evanescentă în sine, din punct de vedere referențial, ca și reperul spațio-temporal deja pomenit. Însăși poziția sintactică a lui *seitdem* este deosebit de elocventă, întrucât accentuează în poem ceea ce am afirmat despre spațiul icoanei, și anume paralelismul mai multor niveluri de realitate: pe de o parte, un segment nedeterminat de trecut și un prezent asumat, pe de alta, apoi realitatea ca vis și reciproc, visul, fenomen imaterial și contradictoriu, ca simulacru (memorial) al acestei realități. *Die Welt wird Traum, der Traum wird Welt!* „Lumea-i un vis și-un vis e lumea”, sună celebrul vers din *Astralis*, prologul la partea a doua a romanului *Heinrich von Ofterdingen*.

La nivel narativ, partea de încheiere a poemului conține *încercarea glorifiantă* când măștile cad, chipul Mariei și al eroului făcându-și, ca printr-o atracție electivă, în puritate și strălucire « dulcea » apariție. Spre deosebire de medierea discursivă (orizontală), medierea retorică (verticală) funcționează pe modelul sincron al analogiei, piatra de temelie a *idealismului magic* profesat de Novalis, grație căreia obiectele distincte din poem ajung să se

confunde. Îndeplinindu-și misiunea, eroul primește mesajul iubirii de Dumnezeu, care a și reprezentat obiectul inițial al dorinței subiectului. Cheia cunoașterii și recunoașterii, obiectul-mesaj este, în planul manifestărilor mitice și religioase, o formulare a modalității lui « a ști », potențat de « a crede ». Conform cercetărilor lui G. Durand, atât mitologia universală cât și psihanaliza constată deopotrivă, că «ochiul sau privirea sunt întotdeauna legate de transcendență » (*idem*, p. 187) și așează într-un raport direct pe « a vedea » cu « a ști ». Cele două verbe sunt în mod semnificativ distribuite pe poziții complementare, în acest poem, pe care le bănuim a fi subsumate unui fenomen aparte, căruia G. Durand îi dă numele de *complex spectacular*. Un astfel de complex ar consta într-o « intensă valorificare a Supraeului » (*ibidem*, p. 187), când o realitate suprasensibilă, inefabilă, devine perceptibilă, realitate pe care doar expresia metaforică o poate cuprinde. Introdusă de acel *und* („și”) la care ne-am referit, ce poate fi și unul concluziv, metafora sinestezică fundată pe un oximoron pare să indice faptul că dorința de a descoperi un factor de stabilitate benefică în sânul fluidității temporale s-a împlinit, grație unei magice sinteze între aspirațiile spre o lume transcendentă și intuițiile imanente ale devenirii. Magia sintezei se datorează, în opinia noastră, unei fericite îmbinări a fanteziei poetice cu rațiunea practică, două facultăți fundamentale pentru spiritul romantic ironic, recognoscibil în cuvântul german *Witz* (ironie intelectuală). *Witz* (provine din verbul german *wissen* - a ști- și înseamnă de fapt glumă, vorbă de duh) este un termen utilizat de Novalis în sens de rațiune lucidă (genială) care nu e străină de voință, adică de puterea de a gândi magic. Rodul acestei alchimii lăuntrice este ridicarea întregului sine la „negrăita“ (*unnennbar*, cum spune poetul) puritate de care eroul se mărturisește a fi etern îndrăgostit. *Urma* transformării unui infinit de senzații vizuale și de altă natură este rezumată la sfârșit în fuziunea exprimată de nedefinitul *ein* („un”) din penultimul vers, operație traductibilă prin *dizolvarea conflictului*. În plan poetic-mistic, metafora finală (*in praesentia*) așează eul (*mir*) în postura de Beneficiar al darului binemeritat și afișează, dacă ne e permisă expresia, tocmai procesul emergenței sinelui transcendental, când poetul atotștiutor (*der Allwissende*, Novalis) are intuiția eternității și poate (pre)gusta din binefacerile cerului. Ultimele două versuri aduc noutatea: energia afectivă a lui *lieblich* se transferă și se concretizează în epitetul *süß*, dulce, cunoscut în mariologie ca atribut (gustativ) al Maicii Fecioare - un fapt observat și de G. Schulz [21] și apreciat ca fiind una din trăsăturile fundamentale (datorită excepționalei sale frecvențe) ale metaforicii religioase la Novalis.

Secvența finală ar corespunde, potrivit schemei propiense, părăsirii haosului și *reintegrării* într-o lume „frumos ordonată”, dominată de alte legi, favorabile ei, preexistente dezordinii. Totuși, cât privește conceptele de ordine și de haos, Novalis nu tranșează clar granița dintre ele, poetul fiind interesat de a strălumina sensul veritabil (*i. e.* moral) al existenței care nu se poate lipsi de noțiunea de mister, în calitatea sa de hrană și de potență stimulatorie (Novalis, III, 267/138) Într-un articol anterior, Herbert Uerlings [22] observa următoarele: « La Novalis, există dese referiri la haos [...]. Se pot diferenția două sensuri importante. Pe de o parte, haosul funcționează ca denotație pentru stări incipiente, nesupuse încă ordinii, din care ar trebui să rezulte „o ordine frumoasă”. În acest mod, Novalis pare a defini haosul prin acele stări de dinaintea oricărei structurări. Însă găsim la el și întrebuițări noționale, în care haosul e descris drept ordine, desemnând ocazional acea ordine “romantică” a lucrurilor » (pp. 17-18). În acest context, se cuvine a explica, pe scurt, prin spusele poetului însuși, ce anume înseamnă romantic în viziunea sa: « Lumea trebuie romantizată. Așa se poate din nou afla sensul primordial » (II, 545/105); « Arta de a *înstrăina în chip plăcut*, de a face ca un obiect să ne pară străin și totuși cunoscut și atrăgător - iată poetica romantică.» (*Berliner Papiere/ Documente berlineze*, III, 685/ 668, subl. aut.) Prin aceasta se lămurește întrucâtva și caracterul transcendental pe care Hardenberg îl atribuie „eroului filosofiei” - poezia (II, 594/ 3160): « Poezia este marea artă a construcției sănătății transcendente [...]. Poezia face ce-i place cu suferința și cu voluptatea - cu plăcerea și cu

neplăcerea - cu eroarea și cu adevărul - cu sănătatea și cu boala. Ea le amestecă pe toate în vederea marelui său scop, scopul scopurilor: înălțarea omului peste sine însuși » (II, 535/ 42).

Cu o suprafață textuală restrânsă, două catrene în total, dar cu un potențial semantic impresionant, acest poem religios, citindu-l în cheie epic-hermeneutică, se poate, iată, amplifica într-o narațiune simbolică, inițiativă, el parcurgând traseul devenirii spirituale a autorului său. Modelul actanțial dezvoltat de A. J. Greimas, pe care l-am aplicat la Cântecul religios numerotat cu „XV”, ne-a permis să re(con)stituiem, după un complicat demers analitic, una dintre povestirile posibile care informează, multiplică, transformă structura poetică a celor două catrene dedicate Mariei. În finalul acestei scurte concluzii, dăm din nou cuvântul lui Novalis: « O povestire este un produs specific al voinței și al rațiunii - Fără intervenția acestora nu există niciun fel de *povestire* - prin ele însă orice poate deveni povestire - *pildă* - imagine a unei legi » (III, 556/4, subl. aut.).

BIBLIOGRAFIE

1. Adam, J.-M. / Revaz, Fr., *Analiza povestirii*, Institutul European, Iași, 1999
2. Biedermann, Alfred, *Le romantisme européen*, Librairie Larousse, Paris, 1989
3. Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Univers Enciclopedic, București, 1998
4. Evdochimov, Paul, *Arta icoanei - o teologie a frumuseții*, Editura Meridiane, București, 1993
5. Flew, Antony, *Dicționar de filosofie și logică*, Editura Humanitas, 1996
6. Frege, Gottlob, *Scrieri logico-filosofice*, Editura științifică și enciclopedică, București, 1977
7. Greimas, A.-J. *Sémantique structurale*, PUF, Paris, 1986
8. Greimas, A.-J., *Despre sens. Eseuri semiotice*, trad. și introd. de Maria Carпов, Editura Univers, București, 1975
9. Haywood, Bruce, *Novalis. The veil of imagery*, Mouton & Co, 1959
10. Lévi-Strauss, Claude, *Antropologie structurală*, Editura Politică, București, 1978
11. Novalis, *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenberg*, ediția HKA, 4 vol. (hrsg. von Kluckhohn, P./ Samuel, R.), W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart, 1965-1968
12. Novalis, *Geistliche Lieder. Die Christenheit oder Europa /Cântece religioase. Creștinătatea sau Europa* (trad. și note I. Constantinescu), ediție bilingvă, Institutul European, Iași, 1996
13. Propp, Vladimir, *Morfologia basmului*, Editura Univers, București, 1970
14. Râmbu, Nicolae, *Romantismul filosofic german*, Editura Polirom, Iași, 2001
15. Riffaterre, Michael, *Sémiotique de la poésie*, Seuil, Paris, 1983
16. Schulz, Gerhard, *Novalis* (1969), 12. Auflage, Rowohlt, Hamburg, 1993
17. Stăniloae, Dumitru, *Viața și învățătura sfântului Grigorie Palama*, Scripta, București, 1983
18. Tadié, Jean-Yves, *Le récit poétique*, Gallimard, Paris, 1994
19. Uerlings, Herbert, *Einbildungskraft und Poesie bei Novalis*, in: *Schriften der Internationalen Novalis-Gesellschaft*, Bd. 4, pp. 21-62, Tübingen, 2004
20. Uerlings, H., *Novalis und die Wissenschaften. Forschungsstand und Perspektiven*, in: *Schriften der Internationalen Novalis-Gesellschaft*, Bd. 2, pp. 7-32, Tübingen, 1996
21. Underhill, Evelyn, *Mistica*, Apostrof, Cluj, 1995
22. Voia, Vasile, *Novalis*, Editura Univers, București, 1981