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

Mioara Mocanu

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

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 1 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 exigenţa jakobsoniană a *literarităţii*, am ales să tratăm, în lucrarea de faţă, problematica anaforei, axată pe statutul, funcţiile şi relaţiile ei cu situaţia de comunicare (contextul), dar şi cu anturajul eminamente verbal (co-textul).

Aşa 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 reverberaţii în analiza conversaţională, interacţiune, studierea contextului etc. sunt bine cunoscute. Ca "noţiune structurală a secvenţei", anafora gramaticală are calitatea unui factor de structurare secvenţială în cadrul modalităţii de înlănţuire a frazelor într-un discurs oral sau scris. Pe baza funcţiei sale de stimulare a memoriei şi a celei de fidelitate referenţială, anafora zero (sau pronominală), de exemplu, serveşte atât la o relaţionare cu menţiunile aceluiaşi referent dintr-o secvenţă precedentă, cât şi la relansarea unei alte secvenţe.

Oferim, în cele ce urmează, două modele - ierarhic şi cognitiv - de analiză a unor segmente narative de întindere diferită din operele lui Novalis, *Imnul către noapte (1)* şi romanul *Heinrich von Ofterdingen*, pentru a ilustra, pe de o parte, faptul că studierea relaţiilor anaforice constituie unul din obiectivele majore ale gramaticii de text, ale coeziunii textuale si ale progresiei tematice. Pe de altă parte, ne propunem să demonstrăm că poetul studiat face din anaforă un element de importanţă crucială pentru organizarea discursului său.

Modelul ierarhic de anaforizare

Potrivit modelulului ierarhic de analiză a anaforei elaborat de Barbara Fox[1], se consideră că o secvenţă discursivă este deschisă atunci cînd aceasta începe cu un grup nominal care urmează să devină tema unei conversaţii sau a unei narațiuni. Reluările prin pronume relevă faptul că respectiva secvenţă 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. 4[2]). Primul pasaj al imnului se caracterizează, sub aspectul anaforei gramaticale, printr-o remarcabilă omogenitate la nivelul enunţului :

[1] Barabara Fox, *Discourse structure and anaphora: Written and conversational Ennglish*, Cambridge University Press, 1987.

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

BDD-A25636 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:38 UTC)

Welcher Lebendige, welcher Sinnbegabte liebt nicht vor allen Wundererscheinungen des verbreiteten Raums um ihn, das allerfreurliche 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 serveşte la încodarea unui referent pe distanţă scurtă, micşorând ambiguitatea referenţială. Grupul nominal, *das allerfreuliche Licht* („lumina atotîmbucurătoare“), ce susţine tematica acestui imn, este reluat constant, mai întâi, prin pronumele posesiv *sein* şi apoi prin cel personal *es*. Începând cu primele două fraze, termenul *Licht* ocupă poziţia sintactică de complement de obiect, pentru ca în fraza a treia rolul său sintactic să fie comutat de acelaşi pronume *es* în poziţia de subiect. Acest prim paragraf al poemului contrariază aşteptările cititorului prin aceea că el este nevoit să constate o deviere de la ceea ce titlul anunţă, anume referinţa la noapte şi nu la zi.

În prima frază, pronumele (personale şi posesive) ce reiau referentul expresiei iniţiale, *das allerfreuliche Licht*, se organizează în serii şi sunt o reflectare iconică a faptului că secvenţa în chestiune se află în desfăşurare.

Dacă primul paragraf se constituie într-o unitate tematică forte (prezentarea decorului şi a obiectului principal al discursului), făcând parte dntr-o secvenţă de *laudatio* la adresa luminii, preamărire efectuată de o manieră indirectă şi întrucâtva obiectivă prin raportare la o “fiinţă vie, raţională”, dotată însă şi cu însişiri care ar face-o aptă să cadă în adoraţia luminii, ca “zi trezitoare”, cel de-al doilea paragraf cuprinde enunţuri la persoana întâi, semn că poemul e o naraţiune de factură “autodiegetică” în care subiectul enunţării se identifică cu actorul enunţului. Acest paragraf marchează începutul unei noi macropropoziţii, *Complicaţiei (*cf. modelul Labov-Waletzky[4]*)*, care conţine ceea ce Goethe numea *evenimentul nemaiauzit*:

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

În mod surprinzător, enunţătorul nu se arată adept al luminii mult-admirate, ci dimpotrivă se declară explicit de partea nopţii “sfinte”, postulând o modificare de atitudine şi de viziune comparativ cu primul paragraf ce corespundea *Orientării*, adică unei secvenţe a cărei funcţie este, de regulă, aceea de captare a bunăvoinţei cititorului. Această schimbare de poziţie implică şi afirmarea unei distanţări la poli opuşi între acea “fiinţă vie, raţională” şi “eu”, între spaţiul luminii, adică al celor pământeşti, într-un cuvânt, al vizibilului, şi cel “de jos”, cel al nopţii, al invizibilului şi, în final, între admirator şi lucrul admirat. Grupul nominal *sfânta, nespusa, misterioasa noapte* marchează o discontinuitate tematică şi, în acelaşi timp, faptul că referentul este complet nou, întemeind o relaţie opozitivă între lumină şi noapte. *Lumina* apare doar la sfârşitul 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 secvenţe abia începute, precum şi a punctului de vedere din care cel ce spune “eu” o apreciază. Din

[3] “Care fiinţă vie, înzestrată cu simţuri nu iubeşte înainte de orice fenomenele miraculoase ale vastului spaţiu din jur, lumina atotîmbucurătoare – cu culorile, razele şi undele ei; cu blânda-i atotprezenţă ca zi trezitoare. Ca pe al vieţii cel mai adânc suflet o respiră neîncetat imensa lume stelară şi pluteşte dansând în fluxul ei albastru – o respiră stânca scânteietoare, odihnind veşnic, planta înţeleaptă, sorbitoare şi animalul sălbatec, fierbinte, proteiform -, dar înainte de orice, splendidul străin cu ochi adânci, pas plutitor, buze fragede şi duios cântătoare. Ca un rege al naturii pământeşti, cheamă toate puterile la nenumărate metamorfoze, înnoadă şi deznoadă nesfârşite prinsori, îşi lipeşte cerescu-i chip pe fiece fiinţă pământească. Prezenţa 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.”

BDD-A25636 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:38 UTC)

"fiinţă" omniprezentă şi *atotîmbucurătoare*, ea devine mai curând o absenţă sau, în cel mai bun caz, mai există doar ca obiect ireal depozitat în memoria enunţătorului, dar care nu a fost dată uitării. Ea este acel lucru mai mult abstract, decât material, de care locutorul îşi aminteşte doar accidental şi numai într-un final, a cărei prezenţă, "întoarcere" este totuşi dorită, simţită ca o lipsă, fiind aşteptată îndeosebi "de copiii ei", încrezători în inocenţa 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]

Prezenţa pronumelui *es* în fraza următoare cu rol de anaforă pentru *das Licht*, indică faptul că secvenţa în discuţie nu trebuie văzută, după Yan Huang, ca închisă, ci, dimpotrivă, "aptă de a fi continuată".[7] Acest autor consideră anafora zero ca "noţiune structurală a secvenţei". Având această calitate de factor de structurare secvenţială, ea serveşte nu atât la o relaţionare cu menţiunile aceluiaşi referent dintr-o secvenţă precedentă, cât mai curând la relansarea unei alte secvenţe.

Paragraful următor, care nu e decât o continuare a aceleiaşi macropropoziţii (*Complicaţia*), se constituie într-o adresă mai întâi către noapte şi apoi către lumină unde asistăm la o transformare mai radicală de imagine a acesteia din urmă, comparativ cu prima secvenţă/macropropoziţie. Reapariţia luminii într-un context depreciativ, ce o aşează în relaţie cu strălucirea ştearsă a aştrilor nocturni şi cu un anumit tip de vedere, limitat, are loc sub semnul altor calităţi ale ei, cele văzute/simţite de către enunţător. Constatăm deci că în ciuda faptului că luminii i se atribuise, la început, prin analogie (*ca un rege al naturii pământeşti ea cheamă orice forţă la nenumărate transformări…*), un "rol tematic" ce corespunde reprezentantului puterii laice supreme, ea rămâne totuşi un simplu actor, paragraful al doilea, o dată cu iniţierea secvenţei interlocutive cu intelocutor absent, distribuie lumina într-un alt rol, aşezând-o într-o relaţie 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]

Instanţa care spune "eu" se adresează alternativ, când luminii, când nopţii, ambele având rolul de destinatari ai discursului său, în raport cu care enunţarea foloseşte acelaşi "tu". Din acest moment, lumina pare învestită cu trăsături proprii unui *actant*, convertit în Opozant, în timp ce noaptea se evidenţiază ca Adjuvant.

Ultima adresă, lauda propriu-zisă ce corespunde macropropoziţiei finale, numită şi *Coda* sau *Morală*, este adusă însă unei non-persoane, în sensul lui Benveniste, unei realităţi feminine, protectoare şi vestitoare a sfinţeniei lumii şi a "iubirii ferice" (această ultimă sintagmă fiind un eufemism pentru moarte în creaţia novalisiană). "Regina lumii" pare a fi mandatarul "iubitei gingaşe" (asimilabilă, vrând-nevrând, chiar şi dacă nu am fi dispuşi pentru un "pact autobiografic" de lectură, cu iubita defunctă a *autorului*, ca fiinţă a lumii şi ca obiect al enunţului). Privită ca divinitate ziditoare de fiinţă umană (*du hast mich zum Menschen gemacht*), ea pare anume trimisă ca solie şi mediatoare între lumea celor pământeşti şi *spaţiul mai înalt, plin de inexprimabilă voluptate* a nopţii *sfinte, nespuse* şi *tainice*, un spaţiu pe care

---

[6] "În alte spaţii şi-a întins lumina corturi vesele. Să nu revină oare nicicând la copiii rămaşi cu încredinţarea nevinovăţiei ei?"

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

[8] " – Doar pentru că noaptea îţi înstrăinează slujitorii, ai semănat în depărtările spaţiului strălucitoarele sfere, pentru a-ţi vesti atotputernicia – întoarcerea ta – în vremea depărtării tale. Mai cereşti decât lucitoarele stele ne par ochii nemărginiţi pe care noaptea i-a deschis în noi. Mai departe văd ei decât cei aproape stinşi ai nesfârşitelor armate – fără-a a avea nevoie de lumină, străpung adâncimile unui suflet iubitor - ce umple cu desfătare nespusă o regiune mai înaltă."

BDD-A25636 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:38 UTC)

poetul începe să-l întrezărească. Acest ultim *laudatio,* care îl dublează pe cel din debutul poemului, nu e altceva decât un efect al contemplaţiei, al unei imagini percepute cu altfel de ochi. Ochii *care nu au nevoie de lumină*[9] 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 divinităţi desprinse parcă din mitologia greacă (Medeea) şi din religia creştină (Maria), fuzionând într-o simbolisitică nouă a unei vârste mitice, iubitor-juvenile, ca imagine estetizată a viitorului mult-dorit. De altfel, în paranteză fie spus, *Imnul 1* nu e unic în această privinţă. Poezia novalisiană, în general, tinde să reunească mitul care îsi aminteşte de origini cu profeţia care vorbeşte în numele absolutului sprea a anunţa viitorul, sprea a revela ceea ce este încă necunoscut sau de neînţeles. Acest fapt intră, de bună seamă, în concordanţă cu aspiraţiile lui Novalis, care, ca şi Dante, a năzuit să atingă perfecţiunea poetului profet. Decroşajul enunţiativ - trecerea de la "noi" la "eu" - de la un locutor, care se mărturiseşte ca aparţinător al unei colectivităţi, la un vizionar izolat, pare a sugera – aşa cum se întâmplă şi 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 monştrii care ne bântuie conştiinţele.

Modul de înlănţuire a frazelor din adresa de final conferă ultimului "tu" un statut referenţial incert, întrucât acesta nu desemnează nici "regina" şi nici "noaptea", ci o realitate la fel de complexă ca şi "chipul grav" de mai înainte, realitate identificabilă în imaginea compozită, exprimată de *liebliche Sonne der Nacht*. "Dulce soare al nopţii" - această sintagmă cu alură oximoronică care conjugă noaptea şi lumina, aşezate până nu demult într-o opoziţie 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 aceeaşi poziţie 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 şi dezleagă", după bunul plac, toate forţele), ea devine o entitate (feminină) sacră, iubitoare de pace şi armonie[12]. În acest caz, cele două fenomene cosmice încetează de a mai fi simple unităţi discrete de măsurare a timpului activităţii 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 serveşte naratorului drept bază (lingvistică) de plecare şi echivalează cu ceea ce Riffaterre (1983: 25) a desemnat prin termenul de *hipogram* al unei secvenţe. Un astfel de procedeu nu este decât o (altă) mărturie a faptului că discursul poetic este "limbaj în limbaj", aşa cum l-a definit Paul Valéry, care, ca şi Novalis, a fost nu doar un mare poet, ci şi un fondator de artă poetică.

[10] " - un chip grav văd vesel înspăimântat, ce blând şi pios spre mine se înclină şi de sub păru-i nesfârşit buclat, îmi arată a mamei tinereţe senină."

[11] "Slavă reginei lumii, înaltei vestitoare a lumilor sfinte, protectoare a dulcii iubiri – Ea mi te-a trimis – iubită duioasă - soare drag al nopţii – acum veghez - căci eu sunt al Tău şi al Meu – tu mi-ai vestit noaptea în viaţă - m-ai făcut om – mistuie cu torţa spiritului trupul meu, ca eteric şi mai intim să mă contopesc cu tine, iar noaptea nunţii să dăinuie veşnic."

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

BDD-A25636 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:38 UTC)

eternitatea în care Om şi Natură se unesc de-a pururi (*ewig*) într-un mariaj secret pe fondul unui act sacrificial (sacrificiul de sine fiind efectul paradoxal al unei vitalităţi extreme[13]).
"Conglomeratul" lexical, care cuprinde trimiterea simultană la noapte şi la lumină, *Sonne der Nacht,* ambele determinate de *lieblich* ("drag", "iubitor"), serveşte ca modalitate de înţelegere a faptului că prin el sunt convocate şi întreţinute toate menţiunile recente ale referenţilor, în speţă cei doi "protagonişti", şi, în acelaşi timp, că "unitatea" narativă, în sens formal şi semantic, *Imnul 1*, este acum închisă.

În concluzie, meritul cel mai important al modelului ierarhic constă în faptul că distribuţia anaforică poate fi explicată nu doar într-o manieră lineară, ci şi structurală şi, mai mult, poate fi apreciată ca unul dintre mijloacele de realizare a coeziunii la nivel de unitate discursivă/ textuală (paragraful, de exemplu), dar şi al coerenţei 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 înlănţuire a unor subunităţi într-un text, literar, de mai mare întindere, cum este romanul. În sintaxa romanului novalisian *Heinrich von Ofterdingen* – o naraţiune de factură heterodiegetică, cu un singur protagonist -, anafora desemnează întrebuinţarea lui "el" şi a altor pronume non-deictice. Acestea trimit la elemente deja menţionate în text, în timp ce catafora anticipează menţiunea lor.

Cele două caracterisitici esenţiale ale lui "el", care fac din anaforă un obiect de mare interes pentru studiul coeziunii textuale, sunt absenţa din sfera discursului şi capacitatea de a predica despre lucruri. Distincţia *eu*/*el,* aplicată textului literar, are consecinţe importante asupra definirii specificităţii unui gen literar şi a pactului de lectură pe care o operă îl impune.

Discursul (liric sau poetic) la persoana întâi se deosebeşte de naraţiunea la persoana a treia prin aceea că primul este, după Benveniste, un pronume deictic, autoreferenţial, a cărui funcţie constă în a furniza informaţii asupra actului şi subiectului enunţării. 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 îşi imprimă în lanţul enunţiativ 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 esenţial al descrierii unui text/gen distinct, cum ar fi autobiografia.

Demn de menţionat este faptul că distribuţia anaforică în discurs este un fenomen deosebit de complex, incluzând, dincolo de alte aspecte, factori de ordin structural, cognitiv şi pragmatic care interacţionează unul cu celălalt. Într-o naraţiune, 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 acţiunea romanescă; ca număr de apariţii, el depăşeşte o singură scenă, sau decor şi are deseori o funcţie 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 anaforă, privită ca factor ce îndeplineşte funcţia de a stimula atenţia şi memoria, în special, pe termen lung, a cititorului. Această funcţie este una extrem de importantă în naraţiune.

Ca referent topic, numele protagonistului este, de obicei, introdus în secvenţa iniţială a unui roman determinând, bunăoară, preferinţa în alegerea unui anume tip de expresie anaforică în defavoarea altora; recurenţa ei în discursul literar are, cum spuneam o funcţie mnemotehnică, dar şi una de atenuare a ambiguităţii referenţiale în raport cu un referent non-topic (adesea nemarcat).

[13] T. Ribot, *Logica sentimentelor*, IRI, 1996, p 111.
[14] Käte Hamburger, *Logik der Dichtung*, Ernst Klett, Stuttgart, 1968, p. 112.

BDD-A25636 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:38 UTC)

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 referinţă la erou, producând un fel de sincopă anaforică[15]. 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 pregăteşte să pornească într-o călătorie cu destinaţia Augsburg, naratorul vrând parcă să sugereze că adevăratul Heinrich este "în realitate" un călător.

Pe parcursul naraţiunii, numele iniţial al eroului se completează prin adăugare şi prin segmentare. După ce a fost "văzut" de cititor meditând, visând, discutând şi pornind la drum în căutarea "florii albastre" (cf. cap. I şi prima parte a cap. al II-lea), Heinrich se caracterizează printr-o absenţă totală din spaţiul textual, adică din naraţiunea primară care va ceda ulterior locul naraţiunii secundare, o dată cu instalarea unei alte voci, aceea a personajului colectiv – negustorii. Este vorba despre spaţiul care acoperă ultima parte a capitolului al doilea şi întreg capitolul al treilea, care conţin două povestiri încadrate, relatate de negustorii care îl vor însoţi pe erou în timpul călătoriei. Protagonistul îşi face, din nou, apariţia în capitolul al IV-lea, când este semnalat prin desemnatorul "tânătul Ofterdingen", unde epitetul îl înfăţişează, 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, staţionarea - primul popas la castelul populat de o mulţime de doamne şi de cavaleri cruciaţi. Selectarea acestei expresii anaforice întrerupe continuitatea folosirii prenumelui eroului cu care cititorul se obişnuise deja. Acest procedeu este un indiciu al intenţiei naratorului de a aşeza în opoziţie descrierile "tânărul Ofterdingen" şi "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 conversaţie cuprinzând confruntarea tată-fiu din capitolul I pe tema semnificaţiei viselor, pe de o parte, şi reintroduce distincţiile părinte/fiu, respectiv tânăr/bătrân, pe de altă parte. Aceste două serii de trăsături vor corespunde distribuţiei maestru/discipol, implicând relaţia de iniţiere, şi vor contribui, de acum încolo, la structurarea discursului romanesc.

În debutul capitolului al II-lea, "Ofterdingen tatăl" introducea o dublă referinţă, părintele protagonistului şi, în acelaşi timp, deplasarea acestuia de la Roma în aceeaşi direcţie – Augsburg - spre care avea să se îndrepte şi fiul, în căutarea iubirii, ca urmare a unui vis premonitoriu, de al cărui mesaj cel dintâi a ţinut seama doar parţial şi momentan.

Diferenţa în privinţa modului de percepere a viselor de către cele două personaje este modulată pe relaţia adevăr/iluzie. Ea îşi are importanţa ei în "istorie", întrucât pare să fi stat la baza alegerii drumului propriu în viaţă, alegere dictată de o "chemare" lăutrică (deseori menţionată în roman) - aceasta fiind intim legată cu înzestrarea naturală şi înclinaţia fiecărui personaj în parte.

Procesul anaforizării are un rol important în articularea unor trăsături distinctive, pe baza cărora se organizează o serie de episoade narative pe deasupra cronologiei romaneşti. Opoziţia fire practică/fire contemplativă este iniţiată de replica-proverb a bătrânului Ofterdingen la începutul unei conversaţii (cf. partea a doua a capitolului I) cu fiul său, ce are loc imediat după trezirea bruscă a acestuia din urmă dintr-un un lung vis, al cărui final îi va rămâne cu desăvârşire 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 raţionalismului. Aceeaşi opoziţie va deveni suport al unui alt subiect de dispută, amiabilă, între Heinrich şi negustori (prieteni ai tatălui său) chiar la începutul călătoriei (cf. episodul din deschiderea părţii

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

BDD-A25636 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:38 UTC)

a celui de al II-lea capitol), pentru a fi reluată şi clarificată de narator în capitolul al VI-lea. După scurtul expozeu din debutul acestui capitol, în care natura umană este împărţită în două tipologii după două moduri de manifestare distincte: raţionalist/idealist, naratorul, a cărui preferinţă şi simpatie pare a se îndrepta către cea de a doua categorie, va aduce şi prezenta ca o consecinţă necesară, informaţia hotărâtoare, anume că Heinrich este un contemplativ. Această informaţie reiese limpede din enunţul: "prin firea lucrurilor, Heinrich era născut să fie poet". Ea vine să confirme intuiţia negustorilor cu privire la firea poetică a lui Heinrich, justificând totodată *a posteriori, post factum* prezenţa în economia naraţiunii a celor două povestiri ale negustorilor, povestiri care, ambele, au ca temă destinul poetului în lume. Citatul de mai sus coincide semnificativ cu anunţarea atingerii de către protagonist a ţintei călătoriei sale – oraşul Augsburg, un spaţiu dominat de statura impunătoare a poetului Klingsohr - ca şi cum întreaga istorie a romanului (până în acest moment narativ) ar fi servit deopotrivă, drept pre-text şi 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 năzuinţe…

Modul de anaforizare prin indicarea numelui personajului serveşte la semnalarea importanţei, la ancorajul descrierii, favorizând totodată memorizarea sa. Acest fapt e cu atât mai important, cu cât numele şi schimbările vor ritma ascensiunea acestui erou cu cel puţin două etape esenţiale: ca persoană ancorată alternativ în domeniul familial şi în social (în partea întâi a romanului - "Aşteptarea"), şi 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, spaţiul şi timpul, obiectele şi evenimentele povestite sunt scoase din sfera laicului spre a fi cu totul transferate sub semnul spiritualităţii mereu conjugată, la Novalis, cu iubirea şi poezia. Dacă partea întâi păstra în bună măsură aparenţa 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 aparenţa basmului, a visului. Ceea ce părea o indicaţie introductivă pentru intrarea în scenă a unui personaj nou - un pelerin - nu se confirmă; aşteptările cititorului sunt înşelate, întrucât, la foarte scurt timp, numele de Heinrich reapare, semn că cele două părţi ale romanului alcătuiesc povestea unei singure (?) vieţi.

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 continuităţii protagonistului în naraţiune;
c) de recuperare a narativului.

BIBLIOGRAPHY

1. Adam, J.- M., *Le récit*, P. U. F., Paris, 1987
2. Fox, Barabara, *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 definiţia dată romanului *Heinrich von Ofterdingen*, de către H. A. Korff, *Frühromantik*, 2. unveränderter Nachdruck der 3. durchgesehenen Auflage, Leipzig, 1959, p. 576.

BDD-A25636 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:38 UTC)

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. Creştinătatea sau Europa*, traducere și note de I. Constantinescu, ediție bilingvă, Ed. Institutul European, Iaşi, 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

BDD-A25636 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:38 UTC)