# INSTANCES OF THE EPIC IN THE RELIGIOUS POEM

*Mioara Mocanu*
*Assoc. Prof., PhD, "Gh. Asachi" Technical University of Iaşi*

*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 sprijină pe modelul actanţial dezvoltat de Greimas [1] şi are drept suport textual *Cântecul XV* aparţinând (pre)romanticului german Friedrich von Hardenberg (1772-1801), cunoscut cititorilor sub pseudonimul Novalis [2]. Din punct de vedere tematic, Cântecul *XV* face parte ca şi Cântecul *XIV* din acelaşi ciclu, „Cântece religioase" (*Geistliche Lieder*), scris între anii 1799-1800. Fiind închinate Fecioarei Maria, Marea Mijlocitoare între Om şi Divinitate, ambele poeme au la bază vocaţia educării (a desăvârşirii) şi a «magnificării», corespunzătoare unor funcţii spirituale precise, care au fost exercitate în spaţiul de cultură european începând cu Evul Mediu până în epoca romantică dar şi dincolo de ea. După o mărturie lăsată de câţiva dintre prietenii poetului (fraţii 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 «revoluţiei romantice», Novalis este unul dintre poeţii care au instaurat adevăratul lirism în poezia europeană, de factură filosofic-religioasă, mistică. Situându-se pe o poziţie diferită faţă de poezia religioasă a lui Klopstock sau a lui Lavater, intenţia lui Novalis a fost aceea de a crea un *creştinism poetic*, ca operă de artă a unui «eu spiritual». Convingerile sale în această privinţă s-au materializat în eseul *Christenheit oder Europa* (1799, HKA III, 507-524), a cărui idee centrală este apelul autorului la unitate întru creştinism 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 creştinism 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 însuşi, 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). Incitaţi 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 actanţial greimasian, pentru a vedea în ce măsură o atare schemă verifică postulatul novalisian. Cercetările asupra narativităţii, asupra structurilor povestirii au condus la conceperea personajelor drept *actanţi* sau forţe care acţionează, după modul în care ele se înscriu în fabulă, fiecare devenind suport şi vector al acestor forţe.



BDD-A23127 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:01:12 UTC)

**1. Scurtă prezentare a modelului actanţial după Greimas**

Modelul actanţial mitic al lui Greimas, prezentat în *Sémantique structurale* (capitolul 13), a avut ca punct de plecare analiza de tip funcţional, introdusă de adepţii formalismului rus, interesaţi să descopere universalii ale povestirii, şi în special funcţiile desprinse de Vladimir Propp [4] dintr-un vast *corpus* de basme ruseşti (pp. 80-84). Am ales să aplicăm, cu titlu de ipoteză, modelul greimasian, foarte operaţional, în primul rând, graţie simplităţii sale.

Degajând mai net primatul structural al relaţiei faţă de termenii ei, semanticianul francez a rafinat, în lucrarea citată mai sus, schema tripartită utilizată de francezii Tesnière şi A. Martinet, anume *agent* vs *pacient* vs *beneficiar*. Pornind de la metafora teatrală, Tesnière defineşte, după cum se ştie, noţiunea gramaticală de actant sintactic pentru a reorganiza şi generaliza sferele de acţiune ale lui Propp într-o schemă strict calchiată pe sintaxa frazei:

Destinator----------Obiect----------Destinatar
*axa cunoaşterii* *axa voinţei*
*axa puterii*
Adjuvant----------Subiect----------Opozant

Fiecare din cele şase categorii cuprinse în model este un **actant**, o funcţie sintactică, în sensul unei relaţii pur *formale*, fără conţinut, fără predicat necesar, dar care trimite la o clasă de actori posibili. Spre deosebire de sfera de acţiune proppiană, modelul greimasian revelă, sub aparentul statism al actanţilor, substituirile, lipsurile şi saturările. Această schemă întretaie pur şi simplu cele trei relaţii identice, presupuse a structura sensul oricărei fraze (complement direct, atribut, circumstanţial) şi orientarea fiecărei povestiri (dorinţă, comunicare, putere). Totul se bazează, în consecinţă, pe o ipoteză ce restrânge relaţiile umane la trei tipuri de raporturi, iar povestirea la istoria unei căutări. Schema descrisă are la bază o structură paradigmatică elementară a semnificaţiei care nu se confundă cu realizarea sa într-un text, unde fiecare rol este deţinut de unul sau mai mulţi actori („personaje" umane, animale, idei etc); însă la fel de posibil este ca unul şi acelaşi actor să deţină mai multe roluri (de ex. destinator, 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 şapte personaje ale lui Propp în şase poli actanţiali dependenţi de trei axe sau relaţii, după cum urmează:

Axa *dorinţei* (a vrea) sau a căutării: Subiect - obiect de valoare
Axa *comunicării* (a şti): Remitent - (Subiect-Obiect) - Destinatar
Axa *luptei* (a putea): Adjuvant - (Subiect-Obiect) - Opozant

Obiectul *dorinţei* ca axă principală a modelului este vizat de un subiect şi situat ca obiect de comunicare între un Destinator şi un Destinatar, dorinţa Subiectului fiind modulată de proiecţiile Adjuvantului şi ale Opozantului. Relaţia dintre Subiect şi Obiect este aşadar una de ordin teleologic şi corespunde unui enunţ modal fundat pe categoria *a putea/ a şti*. La nivel imanent, el comportă învestirea semică a *dorinţei* ce se transformă, la nivelul manifestat al funcţiilor, în *căutare*. Categoriile principale care permit articularea modelului actanţial sunt comunicarea (C) şi 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 secvenţă compusă dintr-o *încercare* unde implicaţi sunt actanţii şi categoriile care au permis articularea modelului actanţial şi care îşi găsesc, la rândul lor, în încercare, echivalenţii. Cuplul funcţional F manifestă opoziţia de forţe ale adjuvantului şi opozantului sub forma *luptei*. Consecinţa *c* reprezintă dobândirea de către subiect a obiectului dorinţei.

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



BDD-A23127 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:01:12 UTC)

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) si axiologic (Binele). Secvenţa iniţială 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 preexistenţa unei lumi „ordonate" de forţa legii, în care eroul doreşte să se reintegreze.

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

Faţă de poezia modernă care tinde spre realizarea unui discurs non-evenimenţial, poemul romantic privilegiază evenimentul şi respectă, până la un punct, linearitatea ineluctabilă a timpului, trama narativă şi implicit caracterul referenţial al timpului, datorită faptului că mizează pe o imagine a lumii întemeiată pe *mimesis*. Este vorba însă despre un *mimesis* care nu se doreşte a fi oglindire a realităţii cotidiene curente, ci una a trăirilor nobile, ardente. Conţinutul tematic învestit în *Cântecul XV*, scris la timpul prezent, este aşteptarea 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 definiţie a acestui curent literar (p. 102). În poem, căutarea este materializată verbal prin prezenţa în plan retoric a hiperbolei „te văd în icoane mii" ce trimite la intensitatea patetică a evenimentului, dar şi la o implantare în trecut, privirea chipurilor Fecioarei incluzând parcursul iterativ al actului vederii/ rugăciunii. Prezenţa numelui circumscrie obiectele observate unei clase determinate, sugerând atât interesul observatorului pentru divin, cât şi apartenenţa sa la o categorie aparte, cea a credincioşilor creştini.

***Cântecul religios XV***

| | |
|---|---|
| *Ich sehe dich in tausend Bildern,* | "Te văd în icoane mii, |
| *Maria, lieblich ausgedrückt* | Maria, duios ilustrată |
| *Doch keins von allen kann dich schildern* | Niciuna nu te-ar zugrăvi |
| *Wie meine Seele dich erblickt.* | Cum sufletul mi te arată. |
| | |
| *Ich weiß nur, daß der Welt Getümmel* | Acum ştiu că al lumii val trist |
| *Seitdem mir wie ein Traum verweht* | De atunci ca visul s-a stins |
| *Und ein unnennbar süßer Himmel* | Şi-un cer dulce, negrăit |
| *Mir ewig im Gemüte steht.* | În fire-mi stă veşnic deschis." |
| | (trad. Mioara Mocanu) |

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

l. caracterul eroic al eroului. Acesta are capacitatea de a pătrunde în spaţiul mitic, dat fiind faptul că, în basm, miraculosul se confundă cu realul mitic. În poemul novalisian, miracolul creştin se suprapune peste existenţa într-un timp şi într-un spaţiu mitice;

2. necesitatea ca povestirea să aibă un sfârşit. Finalul poemului cuprinde o metaforă a revelaţiei divine, identificabilă cu etapa glorificantă.

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



BDD-A23127 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:01:12 UTC)

atare ecleraj ne îngăduie un paralelism, nu foarte hazardat credem, între aventura eroului şi cea a misticului. Acţiunea de transformare a predicatelor va trece obligatoriu prin « nodul» povestirii (*zaviaska,* la Tomaşevski), 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 mişcare » (p. 70), şi va consta în suprimarea semului negativ (ce caracteriza situaţia iniţială) în favoarea semului pozitiv (din situaţia finală).

**2.1. Distribuţia actanţilor în *Cântecul religios XV***

Actanţii expliciţi lexicalizaţi prin „eu" şi „tu" corespund destinatorului şi destinatarului din schema comunicării, strofa luând forma unui dialog care tematizează mărturisirea iubirii statornice a unui credincios faţă de Dumnezeu, dar, în mod special, *orizontul de aşteptare* al enunţătorului în privinţa unei comunicări, pe cât posibil, directe cu divinitatea.

Potrivit concepţiei 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 situaţie imposibilă. Eroul evoluează într-un spaţiu articulat pe categoria *sus/ jos* (lume divină/ lume umană) care se prezintă ca un univers creştin guvernat de perspectiva învierii şi a mânturirii. Obiectul este unul de natură soteriologică, în sensul că eroul pare să-şi asume soarta lumii pe care doreşte să o transforme pentru a o salva şi să propună în finalul unor multiple lupte şi încercări soluţionarea lipsei.

Povestirea subsumată poemului oferă o anumită distribuţie a actanţilor, în marea lor majoritate impliciţi: actantul subiect-erou este reprezentat de către credincios („eu"), iar actantul destinator de către Dumnezeu, mai precis, de manifestarea sa hiponimică, Fecioara Maria. Relaţia dorinţei, odată precizată printr-o învestire semică şi manifestată ca o căutare a „mesajului de taină", actanţii credinţei se distribuie cu aproximaţie în felul următor:

Subiect – credincios; Obiect – lume divină

Destinator – Dumnezeu; Destinatar – umanitate

Opozant – materie; Adjuvant – spirit

Ca şi 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 şi Opozantul sunt proiecţiile voinţei de acţiune şi respectiv rezistenţele imaginare ale subiectului însuşi, judecate ca benefice sau malefice, în raport cu dorinţa acestuia. Statutul lor sintactico-semantic constă în aceea că actanţii 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"), şi Adjuvantul (prin care "sufletul meu te zăreşte"), adică Ochiul inimii ca manifestare hiponimică. Novalis notează în *Observaţii amestecate,* un lucru interesant cu privire la văz: « Facultatea noastră globală de percepţie este ochiul. Ca să apară corect pe retină, obiectele trebuie să treacă prin medii opuse » (II, 414/ 9). Într-o altă notiţă din secţiunea *Fragmente de fizică* (septembrie-octombrie 1798, Freiberg), autorul opinează: « Toate simţurile trebuie să devină *ochi*. Lunete. » (III, 97, subl. aut.)

**3. Secvenţele narative subiacente poemului**

Organizarea secvenţială 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



BDD-A23127 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:01:12 UTC)

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 evidenţa adevărului la finalul primei strofe; 3) meta-imaginea revelată de metafora finală ca ziditoare de fiinţă, urmare a unei repoziţionări a eroului, într-un echilibru normal, în raport cu valorile existenţei.

Caracteristice deopotrivă stărilor de veghe sau de vis, primele două tipuri de imagine sunt integrabile realităţii onirice şi ţin atât de nălucire, cât şi de viziune. In primul caz, se produce la privitor un abandon al vigilenţei unei conştiinţe slăbite, toropită în urma parcurgerii în succesiune a « miilor de imagini », timp în care realitatea se estompează, sentimentul identităţii se dizolvă, iar discernământul nu mai funcţionează; în cel de-al doilea caz, cel care priveşte devine un vizionar care, atingând un alt prag al conştiinţei, dobândită printr-o transformare lăuntrică, are acces la o realitate supra-formală.

Cei doi actanţi impliciţi, deopotrivă implicaţi în actul vizual, actantul comparant (ochiul fizic, orientat spre exterior) şi actantul comparat (ochiul inimii, orientat spre interior) sunt ca doi parteneri în competiţie, dintre care cel din urmă îşi dovedeşte superioritatea asupra celui dintâi. Ochiul inimii este cel care îşi apropriază obiectul, interiorizându-l prin realizarea unui transfer de proprietăţi de la obiectul contemplat la subiectul contemplator. Însă procesul comparativ nu se opreşte aici, el se transferă şi asupra obiectului reprezentării - „chipul Mariei" - care îşi 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*) şi poetic şi real ce aparţine unui întreg context cultural de esenţă creştină.

La nivelul textului, disjuncţia exprimată prin „dar" (*doch*) accentuează un proces de dublă selecţie: se renunţă la planul material în favoarea celui spiritual şi se înlocuieşte un tip de înţelegere pe secvenţe (cunoaştere raţională analitică) cu o alta mai restrânsă şi mai confuză, dar sintetică, pe care o vom găsi explicitată poetic în strofa următoare. Obiectul percepţiei, Maria, este reluat doar prin anafora zero care îl desemnează, fără a fi urmat de o descriere a vreunui portret. Totuşi, referentul intratextual se îmbogăţeşte cu asociaţii extratextuale (istorice, experienţe mistice individuale) şi intertextuale (legatul neo-testamentar, mărturii scrise ale Sfinţilor Părinţi etc.).

Decupajul acestei secvenţe narative (pe care o considerăm autonomă în baza argumentelor mai sus pomenite) a fost efectuat pe baza datelor - oricât de puţine - 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 *absenţă* vs *prezenţă* pe care se întemeiază întregul poem;

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

c) secvenţa conţine, în debutul său, o *încercare* eşuată care, prin categoriile *decepţie* vs *supunere* şi *existenţă* vs *aparenţă*, semnifică faptul că existenţa sacră este în pericol de a fi camuflată de o aparenţă profană.

Începând cu versurile 3 şi 4 ale poemului este descris tocmai "acel moment de incidenţă conflictuală" care desfiinţează echilibrul situaţiei iniţiale, determinând punerea în



BDD-A23127 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:01:12 UTC)

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

Potrivit modelului creştin, la care aderă şi autorul poemului, omul are şansa de a-1 « cunoaşte » pe Dumnezeu ca entitate deopotrivă interioară şi exterioară sieşi. Fiind « fărâmă de dumnezeire », el este structural şi funcţional 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 depăşit; permanent în luptă cu multiplicitatea derutantă a realităţii 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 frumuseţii*: « Dumnezeu oferă omului mijloacele harului său, iar icoana este unul dintre acestea » (p. 182). Ca autor al eseului *Creştinătatea sau Europa*, Hardenberg deplânge în mod explicit dispariţia din biserici, după reforma lutherană, a icoanelor « dătătoare de putere », a relicvelor, a muzicii şi regretă renunţarea la cultul Mariei, « cea înzestrată cu puteri dumnezeieşti, gata de a salva orice credincios de primejdiile cele mai înfricoşătoare » (p.163). Paginaţia este indicată conform ediţiei bilingve Novalis [13], *Geistliche Lieder. Die Christenheit oder Europa*, trad. şi note I. Constantinescu, pp. 160-197, Institutul European, Iaşi, 1996.

### 3.1. Căutarea obiectului dorinţei. Spaţiul icoanei

În cadrul simbolisticii creştine, icoana (germ. *Heiligenbild*) este emblema însăşi a întrupării Logos-ului şi loc al întâlnirii (prin darul rugăciunii), cu interlocutorul ultim. În mod aparent paradoxal însă, creştinismul îmbină o doctrină care include necesitatea iconografiei ca modalitate de concentrare iubitoare asupra Logos-ului întrupat cu o împotrivire faţă de imagine, uşor confundabilă cu plăsmuirea. Referitor la rezistenţa asceţilor la imagine, părintele D. Stăniloae [14] ne informează asupra mărturiilor lăsate de Sfântul Grigore Sinaitul: « Aşteptând să fii cu Dumnezeu, nu primi niciodată orice ai vedea cu simţurile 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, susţine P. Evdochimov, « în Dumnezeu, absenţa 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 loan Damaschinul îi atribuie chiar prezenţa Duhului Sfânt. Departe de a fi un simplu produs al fanteziei, iconografia « este lectură a arhetipurilor şi contemplare a prototipurilor » (Evdochimov, *idem*, p. 182) şi de aceea nu poate avea decât un singur obiect: transfigurarea omului prin participare la jertfa mistică. În acelaşi eseu citat mai devreme, Novalis adaugă cu regret: « Cu câtă seninătate se pleca pe atunci [în era medievală a creştinismului european] de la frumoasele adunări din bisericile tainice, împodobite cu icoane dătătoare de putere, înmiresmate de parfumuri dulci şi însufleţite de muzică sfântă » (p. 163). Pe de altă parte, Novalis îşi exprimă convingerea că omul poate avea acces la acea patrie de vis descrisă în basme: « Doar de slăbiciunea organelor noastre şi de legătura pe care o avem cu noi înşine ţine faptul că nu ne socotim într-o lume fabuloasă. Toate basmele nu sunt decât



BDD-A23127 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:01:12 UTC)

vise despre acea patrie care e în tot locul şi niciunde. Forţele mai înalte din sufleul nostru care cândva, asemenea unor genii, ne vor împlini voinţa, 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 conţinut religios de factură creştină, ne vom servi în continuare de unele idei şi noţiuni prezentate de E. Underhill, citată mai sus, precum şi de alte surse pe care le considerăm la fel de autorizate.

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

La început, eul poetic, protagonistul poemului, parcurge din priviri, într-o manieră obsesiv-interogativă, spaţiul iconografic, fără a avea însă parte de vederea chipului aşteptat. Rapiditatea deplasării (privirii) este determinată de intensitatea dorinţei interpretabilă drept creştere a tensiunii eroice. Neputinţa ochiului fizic ca instrument imperfect al vederii îl face pe erou să cadă victimă iluziei optice în plan exterior şi unei conştiinţe trădătoare, în cel interior, ambele susceptibile să tăinuiască de sine însuşi firea sa autentică (cea de erou), să disimuleze mesajul şi să-l priveze de accesul la obiectul dorinţei. *Alienarea* provine din nerecunoaşterea autorităţii profane, care impune domnia sensibilului (impur) şi a haosului, resimţită de erou ca o *lipsă*. El încearcă să pună capăt situaţiei frustrante prin refuzul de a mai acorda credit lumii vizibile care îl ţinea blocat sub pletora ei de imagini (pe cât de efemere şi inconsistente, pe atât de captivante), facându-l vulnerabil. Chiar de la început însă, acesta este prins într-un tenace exerciţiu al capacităţii sale vizionare şi 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 libertăţii individuale şi asumarea responsabilităţii de către erou. Demascat, ochiul fizic se cere «pedepsit», în sensul la care Gilbert Durand [15] se referă în *Structurile antropologice ale imaginarului* (p. 231). Aici autorul francez vorbeşte despre jertfirea ochiului, prezentă atât în legendele indo-europene, cât şi în cele hinduse, jertfire al cărei efect este dobândirea unei capacităţi vizuale de natură magică. Acelaşi proces de răsturnare a valorilor prin jertfă se regăseşte şi în Evanghelia după Matei (cap. VI: 22-24). Sacrificiul de sine înseamnă în fapt o operaţie de purificare prin asceză ce permite o dreaptă orientare a privirii, fără de care contemplarea icoanei ar rămâne ineficace.

### 3.2. Încercarea - „nodul" funcţional al povestirii

După contract, următoarea sintagmă fundamentală deductibilă din succesiunea lanţului narativ este, după Greimas (*idem*, p. 92), *încercarea* denumită, după cum am arătat, şi « nodul funcţional al oricărei povestiri », care determină secvenţa finală a povestirii cuprinzând victoria eroului. Pentru a porni în călătorie şi a face faţă încercărilor, eroul basmului trebuie să fie mandatat şi calificat de către un Destinator, în cazul nostru, de Dumnezeu, de la Care el primise anterior porunca. *Încercarea calificantă*, ce ţine în ordinea modalităţilor 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 actanţiale articulate pe categoria *comunicării* C *vs* non-C, prezentă în povestire cu cei doi versanţi ai săi, negativ şi pozitiv; cel negativ este asimilabil privării şi chiar raptului



BDD-A23127 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:01:12 UTC)

obiectului dorinţei. Polul negativ, articulat pe categoria *întrebare* vs *răspuns*, este cel care conferă secvenţei iniţiale a poemului caracterul deceptiv: ea se desfăşoară sub semnul disimulării şi al înşelăciunii de care sunt afectaţi (cf. categoria *decepţie* vs *supunere*) atât eroul cât şi 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, aşa cum am arătat, eroului i-a fost predată, după o calificare anterioară, o misiune, moment în care se presupune că i-a fost „încredinţat" şi obiectul-vigoare, acţiune 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 modalităţii de expresie a chipurilor Mariei, *lieblich* pare a semnifica pe de o parte, energia afectivă pe care eroul este dispus să o învestească în contemplarea imaginii arhetipale, iar pe de altă parte, forţa irezistibilă de atracţie (alimentată de scânteia divină) exercitată de aceasta asupra lui. Însă Dumnezeu nu poate fi iubit doar cu mintea, esenţială în creştinism este contribuţia inimii pe care Hardenberg o înţelege ca fiind « cheia universului şi a vieţii » (II, 606/ 381). În cazul nostru, datorită funcţiei sale de obiect-vigoare, adverbul menţionat şi trăirea care îl însoţeşte au deschis Ochiul inimii, au aprins acea lumină spirituală pe care mistica germană o numise *Fünklein,* expresie diminutivată pentru scânteia divină și acțiunea ei în om. Privit din unghi retorico-narativ, se poate spune că adverbul în discuție joacă rolul acelui *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 simptomatic* 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 glorificantă. Rolul și funcțiile icoanei

Polul pozitiv al comunicării este actualizat de categoria *emisie* vs *recepţie* prin chiar această trecere de la mască la faţă. Comunicarea afectivă de tip faţă către faţă (*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 şi valenţele locului unde se desfăşoară şirul de încercări ale eroului şi anume, icoana ca obiect de cult. « Ea [Icoana] aminteşte omului că este chipul lui Dumnezeu, înger în trup şi fiinţă cerească prin vocaţia sa originară » (Evdochimov, *idem*, p. 82). Din punct de vedere semiotic, în



BDD-A23127 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:01:12 UTC)

semnul-icoană se unesc două atribute ale divinităţii unice: transcendenţa semnificatului (de natură informaţională, spiritual-divină) cu imanenţa semnificantului (de factură energetică, substanţial-umană). În câmpul analogic al icoanei se reunesc aşadar cele două dimensiuni cosmice, divinul şi umanul, caracterizate printr-o relaţie de asemănare. Din punct de vedere teologic, autorul rus recunoaşte în icoană trei funcţii importante care se manifestă şi aici: a) *de mediere*; b) *axiologică*; c) *de prezenţă*.

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 spaţiu 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 realităţii: într-un moment fast, într-o clipă ce se poate prelungi atingând infinitul, cele două sisteme devin, prin relaţia lor de solidaritate, izomorfe, dar şi rezonante ca efect al iubirii creştine care e o formă de comunicare pe verticală. Or, tocmai iubirea de Dumnezeu, generată de credinţa manifestă face posibil actul contemplaţiei - 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 conştiinţei la un altul, superior, abatele Bremond insista în *Rugăciune şi poezie* (*apud* E. Underhill, *eadem*, p. 11) asupra distincţiei capitale ce trebuie operată între psihicul de suprafaţă, apt de cunoaştere raţională, antrenată să se confrunte cu universul simţurilor (*animus*) şi psihicul de adâncime, organ al cunoaşterii mistice sau poetice (*anima*), legată de acea mişcare de atracţie a sufletului pentru necunoscut, care este dorinţa şi pe care romanticii germani au numit-o *Sehnsucht*. Nu departe de aceste sensuri, găsim explicat de către Novalis, în *Allgemeines Brouillon*, actul contemplaţiei pe care îl consideră drept « o plăcere elastică […]. Nevoia de a avea un obiect anume este deja rezultatul unei atingeri *in distans*. Începutul negaţiei - al eterogenizării » (III, 275-276/ 201, subl. aut.).

Însă accesul la cunoaşterea contemplativă, care l-a determinat pe enunţător să rostească în strofa a doua *eu ştiu*, nu s-a putut concretiza decât atunci când eroul s-a supus unei stricte condiţionări, printr-o metodă pe care Novalis o numeşte *Selbstabsonderung* (*autoizolare* sau *lepădare de sine*): dubla distanţare, mai întâi de unele reprezentări directe, simple, preluate prin simţurile obişnuite şi apoi respingerea conştientă a lumii profane în întregul ei. Constituit într-un indiciu al schimbării fundamentale, produse în plan mental, conţinutul verbului « ştiu », care îl separă pe *acum* de *atunci*, atrage după sine despărţirea de «inerţia care ne înlănţuie de condiţii penibile » (III, 670-671/ 611), implică aşadar o totală conversiune a "firii", a stării sufleteşti a eroului, marcată de iubire chistică, al cărei receptacul şi operator este *das Gemüt*. Despărţirea 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 interjecţia cu acelaşi caracter disforic *weh!* Prin tonalitatea tristă pe care o degajă, *verwehen* are rolul de a accentua, o dată în plus, caracterul dramatic al acestui enunţ-eveniment - cultul romanticilor pentru durere fiind un fapt de notorietate, ce şi-a aflat echivalentul lingvistic adecvat în lumea germană în termenul *Weltschmerz*. Însuşi 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 comparaţiei *der Welt Getümmel* şi *Traum* ce îşi au vrând-nevrând reflexul în *Gemüt*. Prin acţiunea sufletului, privirea devine din nou contemplaţie, iar aparenţa, exprimabilă, esenţă inexprimabilă dar imaginabilă. Eroul pare că îşi aminteşte de iubirea lui Dumnezeu pentru lume şi de iubirea jertfelnică a Fiului pentru aceeaşi lume. Ca printr-un act de *Imitatio Christi* (germ. *Christi Nachfolge*), eroul se vede atunci, ca prin lunete răsturnate, în ipostază de



BDD-A23127 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:01:12 UTC)

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 şi 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 spaţiul interiorităţii celei mai intime, în care se realizează « taina transsubstanţierii » (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 distincţia dintre trăire şi reprezentare era limpede tranşată, pentru a privilegia incomparabilul, în versurile 5-6 aceste două componente se amalgamează şi par a se completa reciproc în imagini al căror conţinut 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 şi se valorizează implicit forţa sa de revelaţie şi de reorganizae a lumii obiectului si a subiectului deopotrivă. Decriptarea sensului ascuns e facilitată, în acest caz, de ambiguitatea ce derivă din poziţia sintactică a conjuncţiei „şi” (*und*, cf. v. 7). Într-un prim timp, ea pare să aibă doar un caracter temporal, indicând o anume ordine a evenimentelor; la un examen mai atent însă, descoperim că ea îşi îndeplineşte în text şi funcţia ei obişnuită, cea de coordonare, reunind din nou pe axa *distanţă-aprop(r)iere*, prin intermediul visului, doi termeni eterogeni: al lumii tumult şi cerul dulce nespus (v. 5 şi v. 7). Despre poezie şi despre vis, Novalis notează: « Visul este adesea semnificativ şi profetic, e o manifestare a Sufletului naturii şi se întemeiază aşadar pe asocieri. E semnificativ ca şi Poezia - dar tocmai de aceea are o semnificaţie nesupusă vreunei reguli - e *liber în mod absolut* » (III, 452/ 959, subl. aut.). Poeticianul francez, Jean-Yves Tadié [19] recunoaşte, la rândul său, faptul că în orice povestire poetică prezenţa visului nu este « nici gratuită nici fortuită » (p. 168). În ideostilul novalisian, oniricul se particularizează, după cum susţine unul din exegeţii importanţi ai operei lui Novalis, H. Uerlings [20], ca « un element subsumat unei retorici a iniţierii şi secretului » (p. 58), de care scriitorul romantic se serveşte şi în acest poem. În întreaga operă novalisiană îl întâlnim cu funcţia 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 înfăţişare. Graţie funcţiilor sale, de prezenţă, de mediere şi axiologică, icoana îl ajută pe erou să deosebească Binele de rău, să disocieze abia acum, când se află în posesia unei « cunoaşteri », aparenţa de esenţă. Tulburarea iniţială generatoare de căutări, instabilitatea „miilor” de reprezentări din planul obiectiv, ce-şi au corespondentul dramatic în cel subiectiv-psihic, se transformă miraculos într-un moment care scapă descriptibilului şi posibilităţii de identificare. Clipa ţine şi ea de inexprimabil, iar «poetul adoră hazardul». Acest spaţiu-timp evenimenţial îl găsim concentrat atât în morfemul cu semnificaţie temporală *seitdem* („de atunci”), care, în loc să-l exprime îl eclipsează, cât şi în vocabula *Traum* („vis“), una la fel de evanescentă în sine, din punct de vedere referenţial, ca şi reperul spaţio-temporal deja pomenit. Însăşi poziţia sintactică a lui *seitdem* este deosebit de elocventă, întrucât accentuează în poem ceea ce am afirmat despre spaţiul icoanei, şi anume paralelismul mai multor niveluri de realitate: pe de o parte, un segment nedeterminat de trecut şi un prezent asumat, pe de alta, apoi realitatea ca vis şi reciproc, visul, fenomen imaterial şi contradictoriu, ca simulacru (memorial) al acestei realităţi. *Die Welt wird Traum, der Traum wird Welt*/ „Lumea-i un vis şi-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 conţine *încercarea glorificantă* când măştile cad, chipul Mariei şi al eroului făcându-şi, ca printr-o atracţie electivă, în puritate şi strălucire « dulcea» apariţie. Spre deosebire de medierea discursivă (orizontală), medierea retorică (verticală) funcţionează pe modelul sincronic al analogiei, piatra de temelie a *idealismului magic* profesat de Novalis, graţie căreia obiectele distincte din poem ajung să se



BDD-A23127 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:01:12 UTC)

confunde. Îndeplinindu-şi misiunea, eroul primeşte mesajul iubirii de Dumnezeu, care a şi reprezentat obiectul iniţial al dorinţei subiectului. Cheia cunoaşterii şi recunoaşterii, obiectul-mesaj este, în planul manifestărilor mitice şi religioase, o formulare a modalităţii lui « a şti », potenţat de « a crede ». Conform cercetărilor lui G. Durand, atât mitologia universală cât şi psihanaliza constată deopotrivă, că « ochiul sau privirea sunt întotdeauna legate de transcendenţă » (*idem*, p. 187) şi aşează într-un raport direct pe « a vedea » cu « a şti ». Cele două verbe sunt în mod semnificativ distribuite pe poziţii 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* („şi") la care ne-am referit, ce poate fi şi unul concluziv, metafora sinestezică fundată pe un oximoron pare să indice faptul că dorinţa de a descoperi un factor de stabilitate benefică în sânul fluidităţii temporale s-a împlinit, graţie unei magice sinteze între aspiraţiile spre o lume transcendentă şi intuiţiile imanente ale devenirii. Magia sintezei se datorează, în opinia noastră, unei fericite îmbinări a fanteziei poetice cu raţiunea practică, două facultăţi fundamentale pentru spiritul romantic ironic, recognoscibil în cuvântul german *Witz* (ironie intelectuală). *Witz* (provine din verbul german *wissen* - a şti- şi înseamnă de fapt glumă, vorbă de duh) este un termen utilizat de Novalis în sens de raţiune lucidă (genială) care nu e străină de voinţă, 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 mărturiseşte a fi etern îndrăgostit. *Urma* tranformării unui infinit de senzaţii vizuale şi de altă natură este rezumată la sfârşit în fuziunea exprimată de nedefinitul *ein* („un") din penultimul vers, operaţie traductibilă prin *dizolvarea conflictului*. În plan poetico-mistic, metafora finală (*in praesentia*) aşează eul (*mir*) în postura de Beneficiar al darului binemeritat şi afişează, dacă ne e permisă expresia, tocmai procesul emergenţei sinelui transcendental, când poetul atotştiutor (*der Allwissende*, Novalis) are intuiţia eternităţii şi poate (pre)gusta din binefacerile cerului. Ultimele două versuri aduc noutatea: energia afectivă a lui *lieblich* se transferă şi se concretizează în epitetul *süß*, dulce, cunoscut în mariologie ca atribut (gustativ) al Maicii Fecioare - un fapt observat şi de G. Schulz [21] şi apreciat ca fiind una din trăsăturile fundamentale (datorită excepţionalei sale frecvenţe) ale metaforicii religioase la Novalis.

Secvenţa finală ar corespunde, potrivit schemei proppiene, părăsirii haosului şi *reintegrării* într-o lume „frumos ordonată", dominată de alte legi, favorabile ei, preexistente dezordinii. Totuşi, cât priveşte conceptele de ordine şi de haos, Novalis nu tranşează clar graniţa dintre ele, poetul fiind interesat de a străluminа sensul veritabil (*i.* e. moral) al existenţei care nu se poate lipsi de noţiunea de mister, în calitatea sa de hrană şi de potenţă stimulatoare (Novalis, III, 267/138) Într-un articol anterior, Herbert Uerlings [22] observa următoarele: « La Novalis, există dese referiri la haos [...]. Se pot diferenţia două sensuri importante. Pe de o parte, haosul funcţionează ca denominaţie 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 şi întrebuinţări noţionale, 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 însuşi, ce anume înseamnă romantic în viziunea sa: « Lumea trebuie romantizată. Aşa 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 şi totuşi cunoscut şi atrăgător - iată poetica romantică.» (*Berliner Papiere*/ Documente berlineze, III, 685/ 668, subl. aut.) Prin aceasta se lămureşte întrucâtva şi caracterul transcendental pe care Hardenberg îl atribuie „eroului filosofiei" - poezia (II, 594/ 3160): « Poezia este marea artă a construcţiei sănătăţii transcendentale […]. Poezia face ce-i place cu suferinţa şi cu voluptatea - cu plăcerea şi cu



BDD-A23127 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:01:12 UTC)

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

Cu o suprafaţă textuală restrânsă, două catrene în total, dar cu un potenţial semantic impresionant, acest poem religios, citindu-l în cheie epic-hermeneutică, se poate, iată, amplifica într-o naraţiune simbolică, iniţiatică, 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)stituim, 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, Iaşi, 1999
2. Biedermann, Alfred, *Le romantisme européen*, Librairie Larousse, Paris, 1989
3. Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1998
4. Evdochimov, Paul, *Arta icoanei - o teologie a frumuseţii*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1993
5. Flew, Antony, *Dicţionar de filosofie şi logică*, Editura Humanitas, 1996
6. Frege, Gottlob, *Scrieri logico-filosofice*, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, Bucureşti, 1977
7. Greimas, A.-J. *Sémantique structurale*, PUF, Paris, 1986
8. Greimas, A.-J., *Despre sens. Eseuri semiotice*, trad. și introd. de Maria Carpov, Editura Univers, Bucureşti, 1975
9. Haywood, Bruce, *Novalis. The veil of imagery*, Mouton & Co, 1959
10. Lévi-Strauss, Claude, *Antropologie structurală,* Editura Politică, Bucureşti, 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. Creştinătatea sau Europa* (trad. și note I. Constantinescu), ediție bilingvă, Institutul European, Iaşi, 1996
13. Propp, Vladimir, *Morfologia basmului*, Editura Univers, Bucureşti, 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, *Viaţa şi învăţătura sfântului Grigorie Palama*, Scripta, Bucureşti, 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, Bucureşti, 1981



BDD-A23127 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:01:12 UTC)