

PROCEDUL REPETIȚIEI ȘI VALENȚELE SALE – INDICATOARE SEMANTICE ÎN CONSTRUCȚIA POETICĂ BLAGIANĂ

TEONA FARMATU

Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca

Abstract: *By analyzing the Lucian Blaga's poetry, this paper aims to argue how the form of poems contributes significantly to the creation of meaning through the stylistic figure of repetition. From the first volume, „Poems of light”, the repetition gains, beyond an aesthetic function, an ontic one specific to the Lucian Blaga's consubstantiality between the poetic subject and the universe. During this approach, the repetition multiplies its phenomenalizations, in order to a significant part of the global meaning of the text is due to it. The major conclusion of this paper consists in highlighting a pattern of a continuous and ethereal aspiration to the self-world osmosis depending on Blaga's creative stages.*

Keywords: Lucian Blaga's poetry, repetition, consubstantiality, signifier, signified.

Procedeu recurent în construcția textului poetic, repetiția își cristalizează forma atât prin poziționarea sa, cât și prin rolul său de indicator semantic, astfel încât sensul se creează odată cu reluarea anumitor secvențe. Devenite nuclee formale și semantice, reluările de sintagme, cuvinte, propoziții sau, deopotrivă, fraze echivalează cu revelarea unor sensuri latente, posibil de reliefat printr-o analiză de sorginte formală, dar cu predilecție spre pătrunderea în semnificație și în lărgirea aparentei sale constrângeri de semnificant. Astfel, în poezia blagiană, repetiția se instituie drept figură dominantă, proliferând sensul și susținând ritmul discursului poetic.

În formularea lui Ștefan Munteanu, „figurile au calitatea de a lărgi,

de a spori limitele percepției” (Munteanu, 1972, 177), prin urmare, de „a crea imagini” (Munteanu, 1972, 177), ceea ce conduce la echivalența cuvântului cu imaginea. Dacă metafora este o „metamorfozare semantică” (Munteanu, 1972, 177), după cum afirma Jean Cohen, modificând până la înlocuire sintaxa lumii poetice și producând imagini care își conțin propria realitate, repetiția, deși considerată departe de a fi situată ca importanță lângă tropul amintit, amplifică sonoritatea și semnificația textului care o conține, producând modificări la nivel global printr-o reiterare cu rol esențializator. Așa cum la nivelul semantic al poeziei blagiene, lumina, strălucirea sporesc dimensiunea misterului, de asemenea, repetiția nu apare spre a tranzitiviza limbajul, ci, din contră, spre a-l întoarce la el însuși, la valențele sale ontologice și generatoare de sensuri. La Blaga, figura repetiției, privită ca *eidolon* – imagine – creează direcții ideatice, acestea alcătuiind sfera lui *eidōs*. Repetiția își preia rolul de mantră originală și își exercită virtuțile creatoare spre a *re*-crea sensul unui semnificant, care, prin *de*-contextualizarea sa din limbajul comun, se ramifică în cel poetic prin idei.

Așadar, lucrarea de față urmărește evoluția și valențele figurii stilistice a repetiției, aceasta derivând spre forme de anafora, epiforă și, nu în ultimul rând, spre izotopie, dacă privim fiecare text drept un ansamblu particular de locuri comune determinante pentru întreg. În poezica blagiană, figurile stilistice precum anadiploza, epanadiploza, antimetateza ori epanalepsa deseori închid vizual forma poetică, dând senzația unei finalități irevocabile, dar, în același timp, adâncind sensul până la întâlnirea cu propria lui intensitate. Cu toate acestea, interdependența dintre sunet și sens naște în viziunea lui Hester „o unitate expresiv-semantică” (Munteanu, 1972, 185), dacă dispunem de o privire metaforică. De altfel, poezia modernă se distinge prin faptul că însuși limbajul construiește poemul și îl face să existe datorită „elementelor sonore și ritmice” (Friedrich, 1998, 47).

În ceea ce privește poezia lui Blaga, această consubstanțialitate sunet-sens se creează prin frecvența reiterărilor nu numai cu un scop estetic, ci, mai degrabă, cu unul de ordin ontic, astfel încât ființa se integrează universului, forma poemului reușind să proiecteze „în mod iconic” (în termenii lui Wimsatt, apoi Hester) adâncimile semantice ale expresiei. Wimsatt vorbește despre poem ca icoană și nu ca semn, ceea ce îl face literalmente *să fie*, să ființeze în și prin interiorul său. În afara acestor considerații asupra tendinței limbajului de a se întoarce spre sine însuși, putem vorbi la Blaga despre o indisociabilă legătură a umanului, deci și a limbajului, cu Universul, cu ceea ce reprezintă prelungirea, nelimitarea

și „o obștească alunecare în alcătuirii simbiotice” (Gană, 1976, 135), așa cum notează însuși poetul.

Ciclul *Poemelor luminii* situează eul poetic în prelungirea cosmosului, nesfiindu-se să se recunoască parte din Infinit. Reiterarea cuvintelor semnificative precum cer, lumină, stele, ochi, muguri impun nesfârșirea acestei osmoze eu-univers, pe care Blaga o sondează de-a lungul poemelor. Poezia *Lumina*, a doua așezată în volum, ilustrează încă de la începutul etapelor creatoare blagiene relația *eidolon-eidos*, mizând pe reiterarea substantivului „lumina”. Așadar, repetiția își anunță rolul de element fondator al poezicii lui Blaga prin *re-amintirea* sensului original, al logosului. Prima strofă trimite la ideea iubirii („Lumina ce-o simt/ năvălindu-mi în piept când te văd” – Blaga, 2018, 20), ca imediat apoi să illustreze ideea cosmogoniei: „oare nu e un strop din lumina/ creată în ziua dintâi,/ din lumina aceea-nsetată adânc de viață?” (Blaga, 2018, 20). Continuând firul ideatic, cea de-a doua strofă reprezintă imaginea corpondentă puterii demiurgice: „Nimicul zăcea-n agonie,/ când singur plutea-n întuneric și dat-a/ un semn Nepătrunsul:/ «Să fie lumină!»” (Blaga, 2018, 20). Procesul creației este transpus în imaginea din următoarea strofă: „O mare/ și-un vifor nebun de lumină/ făcutu-s-a-n clipă:/ o sete era de păcate, de doruri, de-avânturi,/ de patimi/ o sete de lume și de soare” (Blaga, 2018, 20), iar ideea mitului original transpare prin „orbitoarea lumină de-atunci”, ca, în final, să ajungă la împlinirea iubirii prelungită în ideea creației: „ultimul strop din lumina creată în ziua dintâi” (Blaga, 2018, 20). Aceste etape discursive ajung, prin reiterarea semnului „lumină” să constituie deopotrivă etape de transcendere a lumii imaginilor, a simbolurilor, în cea a ideilor de perpetuare a sensului, model pe care îl vom întâlni pe tot parcursul operei poetice blagiene.

În acest sens, vine să întărească cele prezentate și poezia *Din părul tău*, delimitată formal în două strofe inegale, care urmează un traseu ascensional de la generalizarea incertă la particularizare, atât prin mărci gramaticale asemenea articolului hotărât, cât și prin poziționarea anaforei spre finalul textului. Poemul se deschide cu două substantive articulate nehotărât, „unui mag” și „un vâl”, între acestea fiind situat verbul la perfect compus „mi-a povestit”: „Înțelepciunea unui mag mi-a povestit odată/ de-un vâl prin care nu puteam străbate/ cu privirea” (Blaga, 2018, 25). Dimensiunea generalizantă se va disemina în cea de-a doua strofă mult mai amplă și va urmări traseul de contopire a eului cu lumea cosmică. „Vălul” și „magul”, ce are acum „povestea lui”, nu delimitează un microunivers prin particularizarea pe care o impun, ci prelungesc prin

semnificante permanența ascensiunii spre dincolo. Repetiția verbului „strig”, precedată de singura apariție în schema poemului a pronumelui personal „eu”, se transformă într-o anafora, ceea ce trasează drumul ascensional al eului până la privilegiul de „a simți”: „și strig./ și strig,/ și-ntâia oară simt/ întreaga vrajă ce-a cuprins-o magul/ în povestea lui” (Blaga, 2018, 25). Reiterarea pe axă sintagmatică a strigătului, deci forma în care este pusă expresia „și strig”, corespunde unei „dezlănțuirii dionisiace”, în termenii lui George Gană, în manieră expresionistă, care dispune de o semifinalitate – cunoașterea senzorială – întrucât nu putem vorbi în poetica blagiană despre o limită tangibilă, care să închidă perspectiva. Prima strofă problematiza necunoașterea, după cum am observat în analiza substantivelor, pentru ca cea de-a doua să se situeze pe o pantă ascensională, odată cu descătușarea strigătului, moment ce particularizează cunoașterea cu scopul pătrunderii ființei în nemăsurarea cosmică.

Distincția observată de Ileana Oancea dintre semnul lingvistic și semnul poetic situează semnificantul într-o relație mimetică cu semnificatul. Aspectul pur formal al semnelor influențează încărcătura semantică, ceea ce Ileana Oancea numește substanțialitate, însușire particulară semnului poetic. Virtualitățile semnificantului de a da un sens conținutului și de a-i influența propriile posibilități creatoare converg în materialitatea discursului poetic.

Poemul *Stalactita*, din același ciclu al *Poemelor luminii*, este construit, de data aceasta, în linie descendentă prin perceptibilitatea texturii elementelor naturale: grota, respectiv, stalactita – metamorfoză a eului – și prin pătrunderea luminii și a păcii, elemente abstracte, în materialitatea inflexibilă a eului-receptacol: „și-ncremenit cum stau și pașnic/ ca un ascet de piatră,/ îmi pare/ că sunt o stalactită într-o grotă uriașă,/ în care cerul este bolta” (Blaga, 2018, 47). Efectul oximoronic dintre rigiditatea acestui fenomen și anafora „Lin,/ lin,/ lin”, situată la mijlocul discursului, interiorizează austeritatea unui spațiu carceral – grota – spre a problematiza sacrificiul uman al celui care se simte consubstanțial cu natura și totodată protector al ei. Sonoritatea acestui „lin” reluat de trei ori anticipă mișcarea descendentă, ca și cum fenomenele naturale ar trece, de sus în jos, prin filtrul eului aflat în punctul zero, pentru a-l contopi cu ele și pentru a forma un singur tot circular: „[...] – picuri de lumină/ și stropi de pace – cad neconținut/ din cer/ și împietresc – în mine” (Blaga, 2018, 47). Așadar, grafia și fonia acestei anafore se suprapun în virtutea creării unui oximoron cu materialitatea sonoră a unor semne corespunzătoare câtorva

structuri naturale, printre care se situează și eul ca parte integrantă.

Jubilația pe care o remarcă George Gană în poetica blagiană surprinde și această oscilare ascendent-descendent din grupajul textelor primului volum. Sus și jos devin constante ale discursului poetic prin intermediul expresivității repetițiilor, referindu-ne acum la cele de ordin sintactic. La Blaga, enunțul poetic primează în construcția discursului, iar așezarea lui la început și/sau la sfârșit ori integrat în țesătura textuală, impune o ordine specifică respectivelor semne poetice. Poemele *Sus* și *Noapte* se deschid și se închid la exterior cu aceleași sintagme, însă programat diferențiate prin câteva detalii de formă, prelungite în semnificația globală a textelor.

Primul dintre cele două texte amintite debutează astfel: „Pe-un pisc./ Sus. Numai noi doi” (Blaga, 2018, 48). Elipsa predicatului și folosirea punctului după fiecare grup nominal potențează senzația de ascensiune continuă și de unicizare a cuplului. Finalul reia cel de-al doilea vers al poemului, dar fragmentându-l în două părți distincte, închise formal prin punct. Așadar, avem două versuri: „Numai noi doi./ Sus”. Inversarea ordinii din incipit a celor două grupuri nominale obligă adverbul „sus” să preia întreaga semnificație a textului. Nu este vorba despre o circularitate care înglobează textul prin reluarea acelorași sintagme la început și la final, astfel încât să se producă sentimentul eternei reînțoarceri, ci vorbim în acest caz despre posibilitatea rămânerii în ascensiune, fără a mai fi nevoie de actul descinderii. Poemul se încheie cu același adverb „sus”, izolat într-un vers de sine stătător, tocmai pentru a exprima refuzul unei deplasări spirituale de la un punct superior spre unul inferior.

În cel de-al doilea caz, cel al poemului *Noapte*, paralelismul sintactic este mult mai vădit afișat, primele două versuri repetându-se și în final: „Pe lună, când ne scapără-n argintul nopții/ pocalele de vin ca niște ochi de fiară” (Blaga, 2018, 49). Dacă în incipit primul vers debutează cu majusculă, iar cel de-al doilea e finalizat prin virgulă pentru a se continua nefragmentar discursul, finalul situează cele două versuri în cauză după o linie de pauză, fără majusculă și încheiate prin punct. Raportându-ne la repetiția adverbului „încet” din interiorul poemului: „Iar eu încet, nespuse de-ncet/ pleoapele-mi închid” (Blaga, 2018, 49), observăm modificarea de stare atât în plan formal, cât și în plan semantic, căci întoarcerea în sine odată cu închiderea treptată a pleoapelor oferă posibilitatea apropierii de ființa iubită. Această figură a iubirii care la început nu putea fi întrezărită decât în depărtare, intangibilă și nestrămutată, este interiorizată și apropiată prin gestul conștient de închidere a ochilor. Ca urmare a celor expuse, versurile reiterate simetric își schimbă valoarea

semantică. Mikel Dufrenne remarcă în lucrarea sa *Poeticul* că „[...] ceea ce constituie sintaxa nu este lexicul: elementele pe care le generează nu sunt încă semne purtătoare ale unei semnificații, ele sunt mai curând elemente ale unei materii cu care artistul lucrează și pe care operația lui le va face semnificante” (Dufrenne, 1971, 75), lucru pe care l-am subliniat și în versurile lui Blaga. Incipitul creează un cadru exterior, îndepărtat, la care eul doar aspiră, luna conturând dimensiunea celestă și înălțimile la care, în final, se poate ajunge numai prin întoarcerea la întunericul lăuntric, dând exteriorului o forță ontică. Astfel, finalul, deși readuce în prim-plan același cadru, apare asimilat de abisul ființei, familiar acestuia și propice stării de iubire. De altfel, versurile care le precedă pe cele două repetate în final conțin adjective pronominale posesive: „icoana ta din ochii mei,/ surâsul tău, iubirea și lumina ta ” (Blaga, 2018, 49), ceea ce accentuează asimilarea progresivă a exteriorului printr-un proces invers, aparent paradoxal, de întoarcere spre sine în virtutea revelării celor *din afară*.

Volumul *În marea trecere* abundă în anafore, epifore, anadiploze și epanadiploze, intensificând ritmul grav al apropierii morții. Reiterările converg spre a cadența sfârșitul precedat de această trecere aflată între două puncte-limită: nașterea și moartea. Traietoriile ascensionale din primul volum se transformă într-o finalitate intrinsecă, expusă obsedant și paroxistic prin valențe ale repetiției. Luând în considerare muzicalitatea cuvântului poetic și, mai cu seamă, a poeziei moderne, Dufrenne semnaleză întoarcerea poeziei la substanța ei primordială, adică „a restitui poeziei muzica imanentă de care este susceptibilă” (Dufrenne, 1971, 83). Blaga materializează legile firești ale naturii prin fondul muzical al reiterărilor, prefigurând stingerea lumii. Poemul omonim volumului, *În marea trecere*, se încheie escatologic printr-o anadiploză: „Tot mai departe șovăi pe drum –/ și, ca un ucigaș ce-astupă cu năframa/ o gură învinsă,/ închid cu pumnul toate izvoarele,/ pentru totdeauna să tacă,/ să tacă” (Blaga, 2018, 106). Conjunctivul inserat de două ori imprimă textului vibrația morții și se interpune între ființa care provoacă acest ultim efect, tăcerea, și firescul imposibil de modificat, sintetizat în primul vers al strofei a doua: „Nimic nu vrea să fie altfel decât este” (Blaga, 2018, 106). George Gană se oprește asupra folosirii frecvente a timpului prezent de către Blaga, remarcând faptul că „Filosofia lui Blaga se va constitui într-adevăr ca o demonstrație menită să transforme pe *trebuie* în *este așa* și chiar în *nu poate fi altfel*.” (Gană, 1976, 134). Continuând această idee, anafora strofei a treia alcătuită din madalizatori („Poate a pierit sub

stânci./ Poate s-a cufundat în pământ”; Blaga, 2018, 106) se dizolvă în tăcerea din finalul textului, o tăcere uniformizantă și uzurpatoare, care nu își strămută forțele. Complementar acestui poem, *Taina inițiatului* apare ca o reiterare la nivelul global al volumului, actul tăcerii răsfrângându-se asupra celui care în precedentul discurs îl provoca. Ultimele două versuri-refren, „și-mi fac semn să tac/ și-mi fac semn să tac” (Blaga, 2018, 119), punctează atât forma finală a textului, cât, mai ales, asumarea închiderii în sine. Dacă privim sintagma „să tac” independent de restul versului, aceasta întoarce spre sine sensul propriu de autoimpunere forțată a tăcerii, astfel închizând dublu poemul.

În același registru putem încadra și poezia *Pe ape*, finalizată abrupt cu o anafora intercalată unei epifore: „de-a pururi fund de ape,/ tot mai adânc,/ tot mai pierdut/ fund de ape” (Blaga, 2018, 127). Așezarea sintagmelor și semnificațiile acestora anihilează posibilitatea oricărei ascensiuni, prelungind starea de pierdere, de adâncire dincolo de contingent într-o acalmie universală. Nodul gordian de factură ontologică transpare ca o desprindere de sine și de lume, limbajul nemaiaivând virtuți creatoare. Vidarea de sens neutralizează posibilitatea unei cosmogonii, lumea alunecând înspre moarte conform legilor firești ale naturii.

Cântecul focului, volum din ultima parte a perioadei creatoare blagiene, apare, în comparație cu primele volume, în speță cu cele semnalate mai sus, mai epurat de procedeele repetiției și de variantele sale amintite. Recursul vădit la rimă și la forme textuale compacte vizual (catrene, distihuri, poeme-monostrofă, sonete) amplifică jubilația despre care vorbea George Gană și care cuprinde o zonă semnificativă din opera poetică a lui Blaga. Odată cu acest ciclu de poeme, observăm o (re)închegare a legăturii eu-lume disipate printre insule de intimitate, de trăire a mundanului fără a-l capta neapărat cu setea atavică din *Poemele luminii*. Necesitatea reinventării eului în urma rupturii de universul cosmic și de puterea creatoare a cuvântului reclădește în discursul poetic posibilități de supraviețuire prin starea transcendentală a iubirii. În cazul acesta, repetiția unor sintagme sau chiar a unor strofe întregi (spre exemplu poemul *Risipei se dedă florarul*) își fundamentează un rol prin excelență pozitiv, de reiterare pe axa infinitului a unor adevăruri care pot recupera ființa din alunecarea spre lumea mundană sustrasă spiritului cosmic. Din perspectiva lui Dufrenne și în completarea dimensiunii semantice, „sintaxa are o funcție pozitivă: prin ea semnificația este cu adevărat semnificantă. Căci elementele – cuvintele – pot avea un sens prin ele însele; dar articulația frazei este cea care precizează acest sens și le dă

un sens global” (Dufrenne, 1971, 74). Astfel, volumul de față utilizează anafora, epifora, epanadiploza tocmai pentru a oferi un sens dincolo de simplitatea percepției și de a reface, cel puțin la nivel formal, osmoza la care aspiră poetica blagiană.

Volumul, după cum este sugerat și prin titlu, reface echilibrul Totalității, cântecul fiind, în vizunea lui Ion Pop, „mai degrabă o prelungire, în lumea creatului, a tăcerii originare” (Pop, 1999, 164). Arderea prin starea de iubire salvează ființa din edificarea ei ca simplu element al unei lumi obiectuale. Înclinația spre revenirea la anumite forme sau moduri poetice tradiționale ridică sensul la rangul unei muzicalități pure care să tranșească ființa și care să continue tăcerea genuină.

Cântec în noapte, poem structurat în trei catrene cu măsura de șapte-opt silabe, își particularizează forma prin paralelismul fiecărui vers prim datorită epanadiplozei. Laitmotivul pietrei apărut de șase ori în text dispune de forța regăsirii drumului, a ghidării ființei spre a depăși și a părăsi definitiv „noaptea ființei”. Cele trei versuri din incipitul fiecărui catren prelungesc, odată cu semnificația lor de trăire organică a înaintării imposibile, linearitatea rigidă și prozaică a unui drum pietruit, o cale mediocră, în sensul etimologic al lui *mediocritas*: „Pietre-n cale, mereu pietre”, „Pietre sunt și iarăși pietre.”, iar, în ultima strofă: „Lung e drumul, ceasul lung” (Blaga, 2018, 381). Înțelesul acestor semne, repere formale în text și, prin semnificația lor, repere în articulațiile semantice, produc sensul dincolo de imanența lor, de ceea ce sunt, prin faptul că se recurge repetat la figura epanadiplozei. Deschiderea și închiderea versului cu același semn, respectiv *piatră* și *lung* (în ultima strofă) mută sensul într-un *dincolo* de semn, „într-o transcendență insondabilă” (Pop, 1999, 163), remarcă Ion Pop, și recuperatoare a sensului ontic pe care poemul îl expune, invers, prin intermediul unor obstacole materiale, de care eul nu se mai poate ajuta: „Nime-n beznă nu mă-ndreaptă./ Pân’ la tine nicio piatră/ nu mai vrea să-mi fie treaptă” (Blaga, 2018, 381). Nu este un cântec orfic, de căutare perpetuă a unei frumuseți intangibile, ci vorbim despre un cântec potențat de elementaritatea naturii, interiorizat și reluat la nesfârșit de făptura umană pentru a se ridica la împlinirea *în* și *prin* lume: „Rogu-mă, mă rog întruna,/ noaptea să-mi ajute luna/ pân’ la tine să ajung” (Blaga, 2018, 381). Spaima făpturilor de a fi numai lucruri printre lucruri („Lucruri suntem printre lucruri”; Blaga, 2018, 408) încarcă semnele, în mod compensatoriu, cu semnificație ontologică și gnoseologică, care să le înalțe măcar deasupra contingentului, dacă separarea de acesta a devenit imposibilă.

Cântec sub stele, precum cel precedent analizat, propune același cadru nocturn în corespondență cu planul teluric. Cele două strofe inegale ca număr de versuri, șase, respectiv, șapte, ultimul vers având rol de concesie („trebuie să-l las să-mi scape”; Blaga, 2018, 374), se construiesc pe baza unui joc dintre două anafore, o repetiție cu termenii inversați („timpul curge”, apoi „Curge timpul”) și o epanadiploză („astru poartă lângă astru”). Reiterarea trecerii timpului clamează bătaia secundelor prelungite în anafora-comparație din final: „ca nisipurile-n ape,/ ca nisipurile-n ape” (Blaga, 2018, 374). Cea de-a doua anaforă, cea din prima strofă, originează în reiterarea prepoziției „peste”, versurile continuându-se altfel, procedeu pe care îl întâlnim deseori în ciclul poemelor din *Cântecul focului*. Faptul că de fiecare dată, repetarea unui cuvânt sau al unei sintagme la început de vers naște în continuarea sa alte semne, sensul global se amplifică și se desăvârșește, nemodificându-se radical în prezența semnelor diferite. Nu mai este îndeajuns forma de refren a unor versuri, ci se pornește din același punct-limită spre a se atinge cât mai multe posibile variațiuni viabile la rândul lor. În exemplul pe care îl avem, primul vers se continuă cu un moment propriu existenței individuale: „peste-amurgul meu de-o clipă”, pentru a fi prelungit în partea a doua cu o destrămare cosmică, generalizată: „peste basmul în risipă”. Acest procedeu de reiterare doar parțială a versului prim coincide cu ceea ce Tudor Vianu numește „un efort de adâncire” (Todoran, 1997, 325). Dacă semnificația este descifrată, spune Vianu, atunci efortul de adâncire se oprește. Așadar, la Blaga, reiterarea parțială și amplificarea paroxistică a sensului prin modificarea semnelor, contribuie la intensificarea acestui efort specific blagian echivalent cu sporirea tainei prin forța luminii. Caracteristic volumului *Cântecul focului* rămâne acel „rest nesubstituibil” (Todoran, 1997, 325), care acordă un rol prolific efectului continuu de adâncire semantică.

Concluzionând cele analizate de-a lungul acestui demers, figura repetiției își multiplică fenomenalizările, astfel încât o semnificativă parte din sensul global al textului i se datorează. Impunerea unei anumite cadențe a discursului și angrenarea sensului într-un continuum creator de imagini dezvoltă în poetica blagiană o interdependență, apriorică am putea spune, a cuvântului de forma proprie și de cea în care este așezat la nivelul întregului text. Proliferarea reiterărilor întoarce sensul la el însuși – intensificare prin sine – și îl revelează în concordanță cu acel *sound*, care, reluând cuvintele lui Hester (Ricoeur, 1984, 347), în combinație cu *sense*, „funcționează în mod iconic, suscitând astfel o fuziune” între cele două componente și dând naștere „fluxului de imagini” (Ricoeur, 1984, 347).

În urma poemelor selectate pentru acest demers, putem afirma că repetiția, figură esențialmente de discurs, transgresează forma și ajunge în zona lui *eidōs*. Dacă remarcăm în incipit că repetiția este un element fundamental în decelarea sensului, putem detecta în poetica blagiană *pattern*-ul unei aspirații continue și eterate la osmoza eu-lume – desigur, nuanțată prin etapele sale corespondente: împlinirea ei, apoi ruperea și, din nou, încercarea refacerii ei. Acest *pattern* specific universului blagian își întărește și își disipează esența prin utilizarea frecventă a reiterărilor. Cu alte cuvinte, repetiția devine o figură cerută de discurs și vitală în susținerea osmozei eu-lume, pe care Blaga o sondează și o transpune discursiv într-o împlinire ei prin transcenderea semnificanțelor și salvarea sensului original.

Bibliografie primară:

Blaga, Lucian, *Opera poetică*, Prefață de George Gană, Ediție îngrijită de George Gană și Dorli Blaga, București, Editura Humanitas, 2018.

Bibliografie secundară:

Dufrenne, Mikel, *Poeticul*, Cuvânt înainte și traducere Ion Pascadi, București, Editura Univers, 1971.

Friedrich, Hugo, *Structura liricii moderne*, trad. de Dieter Fuhrmann, Prefață de Mircea Martin, București, Editura Univers, 1998.

Gană, George, *Opera poetică a lui Lucian Blaga*, București, Editura Minerva, 1976.

Munteanu, Ștefan, *Stil și expresivitate poetică*, București, Editura Științifică, 1972.

Oancea, Ileana, *Semiostilistica*, Timișoara, Editura Excelsior, 1998.

Pop, Ion, *Lucian Blaga. Universul liric*, Pitești, Editura Paralela 45, 1999.

Ricoeur, Paul, *Metafora vie*, Traducere și cuvânt înainte de Irina Mavrodin, București, Editura Univers, 1984.

Todoran, Eugen, *Lucian Blaga. Mit. Poezie. Mit poetic.*, București, Editura Grai și suflet – Cultura Națională, 1997.