UNIVERSITATEA DIN NOVI SAD
FACULTATEA DE FILOSOFIE
DEPARTAMENTUL DE ROMÂNISTICĂ

POESIS ŞI *MATHESIS* ÎN POEZIA LUI ION BARBU

TEZĂ DE DOCTORAT

Mentor: prof. dr. Ofelia Meza

Candidat: Virginia Popović

Novi Sad, 2011

УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ

KLJUČNA DOKUMENTACIJSKA INFORMACIJA

Redni broj: RBR	
Identifikacioni broj: IBR	
Tip dokumentacije: TD	Monografska dokumentacija
Tip zapisa: TZ	Tekstualni štampani materijal
Vrsta rada (dipl., mag., dokt.): VR	Doktorska disertacija
Ime i prezime autora: AU	Mr Virđinija Popović
Mentor (titula, ime, prezime, zvanje): MN	Dr Ofelija Meza, redovni profesor
Naslov rada: NR	*Poesis* şi *Mathesis* în poezia lui Ion Barbu
Jezik publikacije: JP	rumunski
Jezik izvoda: JI	srp. / eng.
Zemlja publikovanja: ZP	Republika Srbija
Uže geografsko područje: UGP	Autonomna pokrajina Vojvodina
Godina: GO	2011.
Izdavač: IZ	autorski reprint
Mesto i adresa: MA	Filozofski fakultet Zorana Đinñića 2 21000 Novi Sad Srbija

Fizički opis rada: FO	(5 poglavlja / 245 stranica / 383 referenci)
Naučna oblast: NO	Rumunistika
Naučna disciplina: ND	Rumunska književnost
Predmetna odrednica, ključne reči: PO	igra, parnasizam, balkanizam, orijentalizam, hermetizam, modernizam, rumunska međuratna književnost, matematika, simbol, ekstaza, univerzum, mit, okultizam, kriptični jezik.
UDK	
Čuva se: ČU	Biblioteka Filozofskog fakulteta u Novom Sadu
Važna napomena: VN	
Izvod: IZ	Doktorska disertacija pod nazivom *Poesis i Mathesis u poeziji Jona Barbua* obuhvata istraživanje i analizu uticaja igre i matematičkih simbola na poeziju rumunskog modernog pesnika Jona Barbua. Barbuova lirika, osim što je prošla kroz različite specifične etape, osobene po konkretnosti slikovitih prikaza, prolazila je i kroz jezičke modifikacije. Motiv igre koji srećemo u Barbuovoj poeziji menja se u zavisnosti od poetske etape kroz koju pesnik prolazi. Uzimajući kao polaznu tačku analize igre kao *ars poetica* od strane kritičara i drugih stranih i rumunskih istraživača, cilj ove doktorske disertacije je otkrivanje komponente koje ističu da igra nije samo kulturna i književna tema, već način života. Književnost je sama po sebi igra vremena i prostora, igra epoha i moda. Poezija je igra reči i stvaralac jednog fascinantnog imaginarnog i kompleksnog prostora. Život se odvija u prostoru intelektualne igre, u svetu kojeg je um stvorio, gde stvari imaju drugačiji oblik nego u stvarnom životu i koje su vezane drugim vezama a ne logičnim. Igra je elemenat koji

	spada pod prirodom poezije, a svaka pesnička forma čini se čvrsto vezana za strukturom igre. Mi smatramo da je veza između igre i poezije nerazdvojiva, u smislu da termini „igra“ i „poezija“ polako gube njihovu semantičku autonomiju. Doktorska teza podeljena je na nekoliko poglavlja u skladu sa pesničkim fazama kroz koje Barbu prolazio u svom stvaralaštvu, kao i u odnosu na konceptualne transformacije pesnikove igre, tako da prvo poglavlje prikazuje umetnost pesništva Jona Barbua i njegovu poeziju kao igru i jedinstven znakovni sistem (**I. Arta poetică barbiană. Poezia ca *joc* şi ca un unic *sistem de semne*** sa potpoglavljima I 1. *Geometrizarea spaţiilor poetice. Matematica ca joc*/ „Geometrizacija poetskih prostora. Matematika kao igra”; I 2. *Reflecţii asupra operei lirice ale lui Ion Barbu*/ „Studije o lirskom stvaralaštvu Jona Barbua”; I 3. *Simboluri în poezia lui Barbu/* „Simboli u Barbuovoj poeziji”); drugo poglavlje se bavi igrom materije i poezijom materijalizacije slikovitih prikaza, tačnije parnasističkom etapom njegovog stvaralaštva (**II. *Jocul materiei* şi poezia materialităţii imaginii - etapa parnasiană)**; treće govori o heterogenosti igre autohtonog i orijentalno-egzotičnog fonda (**III. Ludicul eterogen al fondului autohton şi al celui oriental-exotic** sa potpoglavljima III. 1. *Spaţiul fabulos şi folcloric/* „Fantastični i folklorni prostor”; III 2. *Revalorificarea balcanismului prin autohtonizare şi invocaţie ludică*/ „Revalorifikacija balkanizama kroz autohtonizaciju i pozivanje na igru”); dok se u četvrtom poglavlju prikazuje intelektualna/mentalna igra Barbuovog hermetičnog ciklusa stvaralaštva (**IV. Jocul intelectului/ al minţii – Ciclul ermetic** sa potpoglavljima IV. 1. *Joc/nuntă şi treapta iniţiatică a poeziei de cunoaştere. Dualismul increat – nuntă*/ „Igra/svadba i inicijacijski stupanj u poeziji saznanja. Dualizam nestvoren – svadba”; IV. 2. *Joc secund*). U petom poglavlju izneti su zaključci o radu, dok se u

	šestom nalazi spisak korišćene literature (V. *Concluzii*; VI. *Bibiografie*). U prvom poglavlju analizirane su teorije istraživača o igri kao umetnosti pesništva, kao i naučno-poetske veze u delima Jona Barbua, što je dovelo do zaključka da je njegova poezija prožeta matematičkim simbolima. Zbog toga je književna kritika okarakterisala lirsko stvaralaštvo ovog pesnika kao originalno i do tada neviđeno u rumunskoj književnosti. Pesnik i matematičar Jon Barbu/Dan Barbilijan postao je poznat kao jedan od najznačajnijih modernih rumunskh pesnika, svrstavši se među najpoznatija imena rumunskog pesništva, kao što su Bakovija, Blaga, Argezi. U drugom poglavlju analizirana je prva, tzv. „parnasistička" faza njegovog stvaralaštva, karakteristična po visokom stepenu prozodijske virtuoznosti, apstraktnom i književnom jeziku, kao i po naglašenom dualističkom karakteru spoznaje gde čovek oscilira između dve suprotnosti, između dva puta (dionizijskog i apolonovskog) i večitog nastojanja ekvilibrizacije borbe. Igra *materije* i poezija materijalizacije slikovitih prikaza koje srećemo u parnasističkoj etapi vodi do grandiozne i virtuozne evokacije drevnih civilizacija, što je jedan od osnovnih motiva zbog kojih su moderni pesnici počeli da cene pesnike parnasizma, spoznavši duhovnu povezanost sa antičkom Grčkom. Jon Barbu, koji u prvoj fazi svog stvaralaštva pripada ovoj književnoj struji, pronalazi jednu od najvažnijih karakteristika parnasizma baš u „ideji jedne posebne Grčke: akademske, dekorativne..." U trećem poglavlju analizirane su najvažnije ideje druge, tzv. „orijentalno-baladističke" faze Barbuovog strvaralaštva, koja se smatra i najoriginalnijom i najinteresantnijom jer se pesnik bavi najmanje istraživanim oblastima rumunskog pesničkog folklora – okultnim radnjama (magija, bajalice) i dečijim igrama. Takođe se bavi istraživanjem balkanskog sloja u narodnoj književnosti i u zaostavštini Antona Pana, pokazavši istinsku fasciniranost pitoresknim, intenzivnim bojama i

	sirovim jezikom prezasićenim grubostima. Igra u ovoj etapi poetskog stvaralaštva Jona Barbua predstavlja osnovnu tematsku komponentu i sredstvo meditacije o magičnim moćima glagola i dramatičnim inicijacijama u tajne kosmosa. Ona ovde otkriva svoje slavljeničko, svetlo, ali i tragično lice dok prisustvujemo predstavama smrti i neuspeha. Velike teme spoznaje kojima su se bavili pesnici romantizma, a koje srećemo i kod Barbua (misli se pre svega na „svadbu"), predstavljanu sintezu, fuziju, dva entiteta koje pesnik pokušava da približi, odnosno *igru* u koju se sam upušta kako bi pokazao da se zanos ljubavi nikada „ne slavi". Svadba predstavlja harmonično sjedinjenje suprotnosti, ekvilibrijum između muškarca i žene, između spoljašnjeg i unutrašnjeg, između tela i duše. Još na svojim počecima grčka filozofija se, u korelaciji sa drevnom svetom igrom nadmetanja u mudrosti, kretala direktno i nesmetano ka anuliranju granica između filozofsko-religijskog i poetskog izraza. Tendencija Barbuove poezije da sugeriše trajnu *igru* između prividnog i realnog ponekad vodi ka otkrivanju prave tajne njegovog pesništva, tajne skrivene ispod slojeva subjektivnih impresija. Jon Barbu na ovaj način pokušava da nađe nov način ekspresije, koristeći pri tom modernističke, pa čak i postmodernističke metode. Četvrto poglavlje je posvećeno „hermetičkoj" etapi koja, bilo da govori o poeziji zasnovanoj na hermetičkim simbolima, što podrazumeva upoznavanje sa tom temom, bilo da se bavi pesmama čije kodiranje predstavlja gramatički problem, rešiv kroz logičke vežbe prefinjenog uma, predstavlja sintezu dvaju Barbuovih lirskih specijanosti: mudre kontemplacije scena univerzuma, sa jedne, i naivnog pogleda na spektakl formi i boja predmeta, sa druge strane. Ova faza njegovog stvaralašva karakteristična je po kriptičnom, šifrovanom jeziku, kratkom izrazu i ponekad izmišljenim rečima. Hermetični ciklus osoben je po formalnoj perfekciji poetskog izraza, negovanju apstraktnog, a budući da je

	lirizam intelektualno filtriran, više ne govorimo o poeziji kao odrazu duše, već o matematički hladnoj poeziji. Naslov zbirke kao što je *Joc secund* još na početku čitanja obavezuje pristupanje ovom delu iz perspektive igre. Vreme i prostor igre, sloboda izmišljanja svetova izolovanih od stvarnog života, predstavljaju elemente oslobođene od bilo kakve definicije fenomena, u čijim okvirima Barbuova pesnička igra može da razvija svoju specifičnu prirodu. Kvalifikativ *secund*, dodeljen njegovoj igri, implicira postojanje primarne igre u odnosu na koju se definiše i iz koje se razvija korigujući je i pročišćavajući je. Ova igra je nazvana i igrom sveta i predstavlja širi, estetički i filozofski problem, u kom Barbu traži, pomoću razmišljanja o stvaralačkom činu i poeziji u opšte, svoje lično rešenje. Poetska igra kod njega može da preraste u kosmičku metaforu, ponovno stvaranje u svetu prividnog, u igru sveta, s tim da kosmička metafora sadrži u sebi određena ograničenja budući da je duhovno superiornija. Ako devalorizujuće metafizičko stanovište nije primenljivo u Barbuovom slučaju, interpretacija sa mitskog stanovišta je potpuno opravdana: poezija tad poprima ritualnu svetost kultne igre. U zaključku su predstavljeni opšti rezultati i činjenice do kojih se došlo kroz analizu poezije Jona Barbua sa stanovišta igre materije, igre koja u sebi sadrži autohtone i orijentalne motive, kao i igre uma. Teza je strukturirana u skladu sa predmetima i metodama istraživanja. Sastavljena je iz uvoda, četiri poglavlja i zaključka sa propratnom bibliografijom.
Datum prihvatanja teme od strane NN veća: DP	19.02.2010. godine
Datum odbrane: DO	

Članovi komisije: (ime i prezime / titula / zvanje / naziv organizacije / status) KO	Predsednik:Ofelija Meza, doktor književnih nauka, redovni profesor za rumunsku književnost, Filozofski fakultet, Novi Sad. Karmen Darabuš, doktor književnih nauka, vanredni profesor za naučnu oblast Svetska i komparativna književnost, Severni univerzitet, Filološki fakultet, Baja Mare, Rumunija. Marina Puja Badesku, doktor filoloških nauka, redovni profesor za naučnu oblast Rumunistika, Filozofski fakultet, Novi Sad.

University of Novi Sad
Key word documentation

Accession number: ANO	
Identification number: INO	
Document type: DT	Monograph documentation
Type of record: TR	Textual printed material
Contents code: CC	PhD dissertation
Author: AU	Virđinija Popović, MA
Mentor: MN	Ofelia Meza, PhD, full professor
Title: TI	*Poesis* and *Mathesis* in Ion Barbu's poetry
Language of text: LT	Romanian
Language of abstract: LA	Serbian / English
Country of publication: CP	Republic of Serbia
Locality of publication: LP	Autonomous Province of Vojvodina
Publication year: PY	2011.
Publisher: PU	Author reprint
Publication place: PP	Faculty of Philosophy Zoran Đinñić Street, no. 2 21000 Novi Sad Serbia

Physical description: PD	5 chapters, 245 pages/ 383 references
Scientific field SF	Romanian studies
Scientific discipline SD	Romanian literature
Subject, Key words SKW	game, Parnassus, Balkanism, Orientalism, romanian literature between Wars, mathematics, symbol, ecstazy, Universe, myth, occultism, cryptic language.
UC	
Holding data: HD	Library of the Faculty of Philosophy in Novi Sad
Note: N	
Abstract: AB	The doctoral dissertation entitled „*Poesis* şi *mathesis* în poezia lui Ion Barbu" - „*Poesis* and *Mathesis* in the Poetry of Ion Barbu" explores and analyzes the influences of game and mathematical symbols on the poetry of the Romanian modern poet Ion Barbu. Barbus' lyric went not only through different phases distinct by various specific representations, but it also went through language modifications. Thus the motive of the game which we encounter in Barbu's poetry changes according to the literary phase through which the poet goes. The analysis of game as *ars poetica* by critics and other foreign and Romanian researchers represents the point of departure of this doctoral dissertation while the goal of the dissertation is to identify those components which demonstrate that game is not only a cultural and literary topic but also a way of life. Literature itself is a game of time and space, a game of different eras and fashions. Poetry is a game of words and a creator of a fascinating imaginary and complex space. Life unfolds

	within the space of an intellectual game, in a world created by the mind where things are different from those in real life and linked with links other than the logical ones. Game is thus an element that belongs within the field of poetry and every poetic form seems closely tied to the structure of the game. We believe that the connection between game and poetry is inseparable in the sense that the terms „game" and „poetry" gradually lose their semantic autonomy. The doctoral dissertation is divided in several chapters according to, not only the phases the poet went through, but also to the conceptual transformations of the poet's game. Chapter I shows the art of Ion Barbu's poetry as a game and a unique system of signs (**I Arta poetică barbiană. Poezia ca *joc* şi ca un unic *sistem de semne*** with subchapters I 1. *Geometrizarea spaţiilor poetice. Matematica ca joc* / „Geometrisation of poetic spaces. Mathematics as a game"; I 2. *Reflecţii asupra operei lirice ale lui Ion Barbu*/ „Reflections on the lyric works of Ion Barbu"; I 3. *Simboluri în poezia lui Barbu/* „Symbols in the poetry of Ion Barbu"); chapter II talks about the game of substance and the poetry of materialization of images, more precisely, about the Parnassian phase of Barbu's work. (**II *Jocul materiei* şi poezia materialităţii imaginii - etapa parnasiană)**; chapter III deals with heterogeneity of the game of indigenous and oriental-exotic nature (**III Ludicul eterogen al fondului autohton şi al celui oriental-exotic** with subchapters III 1. *Spaţiul fabulos şi folcloric/* „Fabulous and folkloric space"; III 2. *Revalorificarea balcanismului prin autohtonizare şi invocaţie ludică*/ „Reevaluation of Balkanism through indigenization and game invocation"); chapter IV discusses the intellectual/mind game of Barbu's hermetic work phase (**IV Jocul intelectului/ al minţii – Ciclul ermetic** with subchapters IV 1. *Joc/nuntă şi treapta iniţiatică a poeziei de cunoaştere. Dualismul increat – nuntă*/ „Game/wedding and initiation stage in the

	poetry of cognition. Uncreated dualism – wedding"; IV 2. *Joc secund/* „The Second Game"). Chapter V provides the conclusion of the thesis while chapter VI presents the bibliography (V *Concluzii*; VI *Bibiografie*). Chapter I presents the analysis of the theories of game as a poetic art as well as the analysis of the links between science and poetry in the works of Ion Barbu - links which led to the conclusion that his poetry is imbued with mathematical symbols. This was the reason why literary critics reviewed his work as original and a novelty in Romanian literature. Poet and mathematician Ion Barbu (Dan Barbilian) became known as one of the most significant modern poets of Romania, aligning himself with the most famous names of Romanian poetry such as Bacovia, Blaga and Arghezi. Chapter II provides the analysis of Barbu's first, so called, „Parnassian" phase, which is characterized by a highly developed prosodic virtuosity, abstract and literary language as well as an emphasized dualistic character of cognition where a person oscillates between two opposites, between two paths (dionysian and apollonic) and the eternal endeavour to equilibrate the conflict. The game of substance and poetry of materialization of images that we encounter in the Parnassian phase leads to a grandiose and virtuous evocation of ancient civilizations. This is one of the main reasons why the modern poets came to appreciate the poets of Parnassism as they recognized their spiritual connection to ancient Greece. As a Parnassist himself, in the early stage of his work, Ion Barbu finds one of the most important Parnassian features in the „idea of a distinct Greece: academic, decorative..." Chapter III analyzes the most important features of Barbu's second, so called, „oriental-balladic" phase which is considered as the poet's most original and most interesting phase where he deals with the least explored areas of Romanian folk poetry – occult works (magic, incantations) and children games. Barbu investigates the Balkanic layer in the folk

	literature and legacy of Anton Pann as he displays a true fascination with picturesque, intense colours and raw language full of coarseness. The game, in this phase of Barbu's work, represents the basic thematic component and a means of meditation about the magical powers of the verb and the dramatic initiations in the mysteries of the Universe. The game reveals here its festive, bright, but also tragic face as we witness the spectacle of death and failure. Great themes of cognition explored by the poets of Romanticism and also encountered in Barbu's works (mainly, the motive of „wedding") represent a synthesis, a fusion of two entities which the poet is trying to bring together, more exactly, it represents the game in which the poet engages so that he could show that the exaltation of love is never „celebrated". A wedding represents a harmonious union of opposites, an equilibrium between a man and a woman, between exterior and interior, between body and soul. From its very beginnings, Greek philosophy, in correlation with the ancient sacred game of rivalry in wisdom, moved towards the annulation of borders between the philosophical-religious expression and the poetic expression. The tendency of Barbu's poetry to suggest the constant game between appereance and reality sometimes leads to a revelation of his poetry's true mystery, of the mystery hidden underneath the layers of subjective impressions. In this way, Ion Barbu tries to find a novel way of expression, using modernistic and even postmodernistic methods. Chapter IV is dedicated to the „hermetic" phase which, either discusses the poetry based on hermetic symbols, which implies knowledge of the subject in question, or deals with poems whose coding represents a grammatical problem that can be resolved through logical exercises of a subtle mind, represents a synthesis of Barbu's two specialities: a prudent contemplation of the scenes of the universe, on one hand, and a naive outlook on the spectacle of forms and colours of objects, on the other. This phase of his work is

	unique by its cryptic, coded language, short expression and sometimes invented words. The hermetic cycle is distinct by the formal perfection of poetic expression and the utilization of the abstract; in addition, the lyricism is intellectually filtered, and thus we do not speak about poetry as a reflection of the soul anymore, but about a poetry that is mathematical and cold. The very title of the volume *Joc secund* obligates the reader to approach the book from a game point of view. Time and space of the game, that is, the freedom of inventing worlds isolated from reality, present elements free from any kind of definitions of the phenomena- a frame in which Barbu's poetic game can develop its unique character. The qualifier *secund*, attributed to Barbu's game, implies the existence of a primary game in relation to which it defines itself and from which it derives, correcting it and purifying it at the same time. This game is known as a game of the world and presents a larger, aesthetic and philosophical problem where Barbu seeks his own personal solution by way of thinking about the act of creation and about poetry in general. Barbu's poetic game can develop into a cosmic metaphor, a recreation in a world of illusion, in the game of the world; at the same time, however, this cosmic metaphor contains some restrictions due to its spiritual superiority. If a devalorized metaphysical standpoint is not applicable in Barbu's case, an interpretation from a mythical point of view is completely justified: in this way, poetry receives the ritual sacredness of a cultural game. Chapter V presents the results of the analysis of Ion Barbu's poetry from the standpoint of the game of substance – a game which contains indigenous and oriental motives as well as games of the mind. The thesis is structured according to subjects and methods of research and consists of an introduction, four chapters, conclusion and bibliography.

Accepted on Scientific Board on: AS	February 19th 2010.
Defended: DE	
Thesis Defend Board: DB	president: Ofelia Meza, PhD, full profesor, scientific field: Romanian literature, Faculty of Philosophy, Novi Sad member: Marina Puja Badesku, PhD, full profesor, scientific field: Romanian literature, Faculty of Philosophy, Novi Sad member: Carmen Cerasela Darabus, PhD, associate professor, scientific field: Comparative Literature, North University, Faculty of Philology, Baia Mare, Romania

Rezumat

Lirica lui Ion Barbu a evoluat de-a lungul câtorva etape specifice, diferenţiate mai ales prin imaginile concrete, în fond, ale aceloraşi probleme şi limbaj. Jocul pe care îl întâlnim în poezia lui Barbu se schimbă în dependenţă de etapa poetică barbiană. Teza de doctorat intitulată ***Poesis şi mathesis*** *în poezia lui Ion Barbu* este împărţită în câteva capitole în dependenţă de etapele poetice ale creaţiei barbiene şi de transformările conceptuale ale jocului poetic barbian, şi anume: I. Introducere, II. Arta poetică barbiană. Poezia ca *joc* şi ca un unic *sistem de semne* (cu subcapitolele II.1. Geometrizarea spaţiilor poetice. Matematica jocului; II. 2. Reflecţii asupra operei lirice ale lui Ion Barbu; II. 3. Simboluri în poezia lui Barbu); III. *Jocul materiei* şi poezia materialităţii imaginii - etapa parnasiană; Ludicul eterogen al fondului autohton şi al celui oriental-exotic (cu subcapitolele IV. 1. Spaţiul fabulos şi folcloric; IV. 2. Revalorificarea balcanismului prin autohtonizare şi invocaţie ludică); V. Jocul intelectului/ al minţii – Ciclul ermetic (cu subcapitolele V. 1. Joc / nuntă şi treapta iniţiatică a poeziei de cunoaştere. Dualismul increat – nuntă; V. 2. Joc secund); VI. Concluzii; VI. Bibiografie.

Scopul şi obiectivele

Având ca punct de pornire analizele deja efectuate ale jocului ca artă poetică făcute de anumiţi cercetători români şi străini, unul dintre principalele obiective este expunerea componentelor ce conturează ideea că jocul nu este doar o temă culturală şi literară, ci şi un mod de existenţă. Literatura însăşi este un joc al timpului şi al spaţiului, al mişcării epice semnificative, al epocilor şi al modelor. Poezia e un joc de cuvinte care creează un spaţiu imaginar, de o complexiatate fascinantă. Viaţa se desfăşoară într-un spaţiu de joc al minţii, într-o lume proprie pe care şi-o creează mintea, o lume în care lucrurile au alt chip decât în viaţa obişnuită şi sunt conectate între ele prin alte legături decât prin cele logice. Jocul este un element atât de inerent naturii poeziei, iar fiecare formă a poeticului pare strâns legată de structura jocului, încât ne determină să considerăm această corelaţie intimă indisolubilă, termenii „joc” şi „poezie” fiind pe punctul de a-şi pierde autonomia semantică.

Structura tezei

În primul capitol: *Arta poetică barbiană. Poezia ca joc şi ca unic sistem de semne* (cu subcapitolele: 1. Geometrizarea spaţiilor poetice. Matematica jocului; 2. Reflecţii asupra operei lirice a lui Ion Barbu; 3. Simboluri în poezia lui Barbu) sunt analizate teoriile cercetătorilor cu privire la jocul ca artă poetică, la fel legătura dintre ştiinţă şi poezie în opera lui Ion Barbu, ajungându-se la concluzia că poezia lui se întrepătrunde cu simbolurile matematice. Din acest punct de vedere, poezia lui Ion Barbu este caracterizată de criticii literari ca originală şi inedită în literatura română. Poetul şi matematicianul Ion Barbu/ Dan Barbilian este prezentat ca unul dintre cei mai de seamă poeţi moderni români, asociiându-l cu cele mai mari nume ale poeziei româneşti, cum sunt Bacovia, Blaga, Arghezi.

La capitolul doi, *Jocul materiei şi poezia materialităţii imaginii* - etapa parnasiană este analizată prima etapă, numită „parnasiană", care se caracterizează cu înaltă virtuozitate prozodică, în care se foloseşte un limbaj abstract şi livresc, subliniază caracterul dualistic al cunoaşterii, omul oscilând între două opţiuni contrarii, între două căi (dionisiacă şi apolinică) aflate într-un veşnic echilibru al luptei. Jocul *materiei* şi poezia materialităţii imaginii pe care îl întâlnim în etapa parnasiană duce la evocarea grandioasă şi cu virtuozitate a civilizaţiilor trecute de către parnasieni, care este unul din motivele principale care i-a făcut pe aceştia preţuiţi de către poeţii moderni care şi-au găsit o filiaţie spirituală cu Grecia antică. Ion Barbu, care a cultivat într-o primă etapă o poezie de tip parnasian, găseşte caracteristica cea mai importantă a parnasianismului tocmai în „concepţia unei anumite Grecii: academică, decorativă…"

La capitolul trei, *Ludicul eterogen al fondului autohton şi al celui oriental-exotic* (cu subcapitolele 1. Spaţiul fabulos şi folcloric; 2. Revalorificarea balcanismului prin autohtonizare şi invocaţie ludică) sunt analizate cele mai importante idei ale celei de-a doua etape a creaţiei barbiene numită „baladică şi orientală", socotită cea mai interesantă sub raportul originalităţii; Ion Barbu se opreşte asupra unei zone folclorice mai puţin explorate în poezia românească: asupra folclorului îndeletnicirilor oculte (practici magice, descântece) sau al jocurilor de copii. De asemenea, explorează stratul balcanic al creaţiei populare, în descendenţa lui Anton Pann, dovedind o adevărată fascinaţie pentru

pitoresc, pentru culorile tari, pentru limbajul frust, presărat cu multe expresii „crude”. Jocul în poezia lui Barbu din această etapă este componenta tematică fundamentală şi meditaţia asupra potenţelor magice ale verbului, a iniţierii dramatice în misterele universului. Ludicul descoperă aici o faţă sărbătorească, luminoasă şi una tragică, încât asistăm la un spectacol al morţii şi al eşecului. Marile teme ale cunoaşterii pe care le-au tratat poeţii romantici şi care se întâlnesc la Ion Barbu, în primul rând „nunta”, contopirea, sinteza a două entităţi pe care poetul tinde să le apropie sau *jocul* pe care-l joacă poetul înflăcărat de sentimentele iubirii niciodată „nu se sărbătoreşte”. Nunta simbolizează unificarea armonioasa a contrariilor, echilibrul între masculin şi feminin, între exterior şi interior, între corp şi suflet. Originile filozofiei greceşti, în corelaţia lor cu străvechiul joc sacral competiţional în materie de înţelepciune, se mişcă nemijlocit şi fără întrerupere pe sau dincolo de limita dintre expresia filozofico-religioasă şi cea poetică. Tendinţa poeziei lui Barbu de a sugera un *joc* permanent între aparenţă şi realitate duc uneori la o descoperire a adevăratei intrigi ale acestei poezii, intrigă ascunsă sub straturi de impresii subiective. Ion Barbu în felul acesta încearcă să găsească noi modalităţi de expresie, folosind metode moderniste, ba chiar şi postmoderniste *avant la lettre.*

Capitolul patru - *Jocul intelectului/ al minţii – Ciclul ermetic* (cu subcapitolele: 1. Joc / nuntă şi treapta iniţiatică a poeziei de cunoaştere. Dualismul increat – nuntă; 2. Joc secund) este dedicat etapei „ermetice”, care fie că se referă la poeziile bazate pe simboluri ermetice, ceea ce presupune iniţiere, fie la cele în care încifrarea e o problemă de gramatică, rezolvabilă prin exerciţiul logic al unei minţi rafinate, reprezintă o sinteză a celor două resorturi ale lirismului lui Ion Barbu: contemplarea înţeleaptă a scenei Universului, pe de o parte, privirea ingenuă a spectacolului formelor şi culorilor lucrurilor, pe de altă parte. Etapa ermetică este marcată de un limbaj criptic, încifrat, o exprimare abreviată, uneori în cuvinte inventate. Ciclul ermetic este caracterizat de perfecţiunea formală a poeziei, de cultivarea abstractului, lirismul fiind filtrat prin intelect, nu se mai poate vorbi despre o poezie de suflet, ci despre o poezie ce are răceala matematicii. Un titlu de volum precum *Joc secund* aşezat ca prag al lecturii, obligă la o abordare a acestei creaţii din perspectiva ludicului. Spaţiul şi timpul jocului, libertatea invenţiei unor universuri imaginare care le regizează, izolandu-le de viaţa reală, sunt elementele, neocolite de nicio definiţie a fenomenului, în funcţie de care jocul barbian îşi

poate dezvălui natura specifică. Calificativul de *secund*, acordat jocului barbian, implică şi conştiinţa unui joc prim, la care se raportează şi din care derivă, corectându-l, purificandu-l, acesta este numit şi jocul lumii, problema mai generală, de estetică şi filosofie, căreia Ion Barbu îi caută, în reflecţiile asupra actului creator, ca în poezia însăşi, o soluţie particulară. Jocul poetic poate deveni la Barbu o metaforă cosmică, o refacere, în lumea aparenţei, a jocului lumii, dar cu precizarea că cel dintâi comportă aici anumite restricţii, ţinând de un soi de supraordonare spirituală. Dacă punctul de vedere devalorizant metafizic asupra jocului nu e funcţional în cazul poetului I. Barbu, interpretarea mitică este deplin îndreptăţită: poezia primeşte solemnitatea ritualică a jocului cultual.

Concluziile sunt reprezentate de rezultatele generale şi concrete la care s-a ajuns prin analiza poeziei lui Ion Barbu din perspective jocului materiei, al ludicului autohton şi oriental şi jocul minţii. Teza este structurată corespunzator obiectivelor investigaţiilor şi cerinţelor metodei de cercetare asumate. Ea este alcătuită dintr-o introducere, patru capitole, concluzii însoţite de o listă bibliografică.

Actualitatea temei

Despre Ion Barbu s-a scris mult şi s-a discutat decenii la rând opera integrală, contemporaneitatea critică s-a interesat de analiza poeziei lui Ion Barbu şi a trasat liniile fundamentale ale unei poezii dificile. Posteritatea critică, fără a inova excesiv, mai mult a adus o serie de idei ale exegezei anterioare, situează poezia lui Barbu în punctul cel mai înalt al lirismului românesc. Imaginea conturată este a acestui poet preocupat de redescoperirea structurii oculte a universului. Prin descoperirea rezultatelor cercetării poeziei barbiene, Barbu este aşezat în rândul marilor poeţi – Eminescu, Macedonski, Bacovia, Arghezi, Blaga. De aproape un secol, criticii literari încearcă să definească şi să explice poezia lui Ion Barbu, obscuritatea referinţelor livreşti şi scindarea interioară a personalităţii sale artistice, oferă terenul unor lecturi fundamental diferite. Uneori unii autori revin asupra operei lui Barbu după mulţi ani, realizând o lectură total diferită. De multe ori se pune întrebarea dacă Ion Barbu este un poet textualist sau doar un matematician rătăcit în literatură. Pe lângă interpretarea artelor poetice de tipul *Jocului*

secund, (cu accent pe dimensiunea cultuală, cvasiliturgică a gestului poetic, înrudit ca statut cu un straniu ceremonial al iniţierii în taine), se evidenţiază resorturilor ludice propriu-zise în cazul ciclului *Isarlâk*. Coabitarea grotescului cu sublimul, a existenţei sordide cu „extazul" spiritual, se vorbeşte despre un şir de „înscenări" în care „caricaturalul devine vehiculul paradoxal al Geometriei" (aşa cum se întâmplă în *Nastratin Hogea la Isarlâk* sau *Domnişoara Hus*).

Actualitatea temei se impune în contextul redefinirii unor concepte cum sunt cele de artă poetică barbiană, poezia ca joc şi ca un unic sistem de semne, poezia materialităţii imaginii, poezia jocului materiei şi a jocului minţii. Poezia lui Ion Barbu e cercetată din punct de vedere al iniţierii în tainele universului, căutarea imaginii oculte a universului, dar pusă în legătură cu jocul aduce un nou punct de cercetare a misterelor versurilor criptice ale lui Ion Barbu. Poezie, matematică, mitologie şi astronomie, ludic, îmbinate într-un joc al materiei, văzute prin prismă postmodernistă, descoperă un nou model de cercetare a operei lui Barbu, într-un spaţiu sârb, unde poezia cu matematica niciodată nu s-au întrepătruns. Poezia lui Barbu, în afară de câteva poeme traduse în sârbă de Petru Cârdu, a rămas necunoscută în acest spaţiu slav. În ultimul timp abordarea interdisciplinară ia avânt, tema propusă este o pătrundere într-un univers al cifrelor, discutate prin imagini artistice de o dimensiune extatică în care ludicul ocupă locul central.

În lumina unităţii originare dintre poezie, doctrina sacră, înţelepciune şi cult, întreaga funcţie a civilizaţiilor vechi este înţeleasă într-o formă nouă. *Poiesis* devine o funcţie ludică.

Cuvinte cheie: ludic, parnasianism, balcanism, orientalism, ermetism, modernism, literatura română interbelică, matematică, simbol, extaz, Univers, mit, ocultism, limbaj criptic.

Apstrakt

Doktorska disertacija pod nazivom *Poesis i Mathesis u poeziji Jona Barbua* obuhvata istraživanje i analizu uticaja igre i matematičkih simbola na poeziju rumunskog modernog pesnika Jona Barbua. Barbuova lirika, osim što je prošla kroz različite specifične etape, osobene po konkretnosti slikovitih prikaza, prolazila je i kroz jezičke modifikacije. Motiv igre koji srećemo u Barbuovoj poeziji menja se u zavisnosti od poetske etape kroz koju pesnik prolazi.

Uzimajući kao polaznu tačku analize igre kao *ars poetica* od strane kritičara i drugih stranih i rumunskih istraživača, cilj ove doktorske disertacije je otkrivanje komponente koje ističu da igra nije samo kulturna i književna tema, već način života. Književnost je sama po sebi igra vremena i prostora, igra epoha i moda. Poezija je igra reči i stvaralac jednog fascinantnog imaginarnog i kompleksnog prostora. Život se odvija u prostoru intelektualne igre, u svetu kojeg je um stvorio, gde stvari imaju drugačiji oblik nego u stvarnom životu i koje su vezane drugim vezama a ne logičnim. Igra je elemenat koji spada pod prirodom poezije, a svaka pesnička forma čini se čvrsto vezana za strukturom igre. Mi smatramo da je veza između igre i poezije nerazdvojiva, u smislu da termini „igra“ i „poezija“ polako gube njihovu semantičku autonomiju.

Doktorska teza podeljena je na nekoliko poglavlja u skladu sa pesničkim fazama kroz koje Barbu prolazio u svom stvaralaštvu, kao i u odnosu na konceptualne transformacije pesnikove igre, tako da prvo poglavlje prikazuje umetnost pesništva Jona Barbua i njegovu poeziju kao igru i jedinstven znakovni sistem (**Arta poetică barbiană. Poezia ca *joc* şi ca un unic *sistem de semne*** sa potpoglavljima: 1. *Geometrizarea spaţiilor poetice. Matematica jocului*/ „Geometrizacija poetskih prostora. Matematika kao igra”; 2. *Reflecţii asupra operei lirice ale lui Ion Barbu*/ „Studije o lirskom stvaralaštvu Jona Barbua”; 3. *Simboluri în poezia lui Barbu/* „Simboli u Barbuovoj poeziji”); drugo poglavlje se bavi igrom materije i poezijom materijalizacije slikovitih prikaza, tačnije parnasističkom etapom njegovog stvaralaštva (***Jocul materiei* şi poezia materialităţii imaginii - etapa parnasiană)**; treće govori o heterogenosti igre autohtonog i orijentalno-egzotičnog fonda (**Ludicul eterogen al fondului autohton şi al celui oriental-exotic** sa potpoglavljima: 1. *Spaţiul fabulos şi folcloric/* „Fantastični i

folklorni prostor"; 2. *Revalorificarea balcanismului prin autohtonizare şi invocaţie ludică*/ „Revalorifikacija balkanizama kroz autohtonizaciju i pozivanje na igru"); dok se u četvrtom poglavlju prikazuje intelektualna/mentalna igra Barbuovog hermetičnog ciklusa stvaralaštva (**Jocul intelectului/ al minţii – Ciclul ermetic** sa potpoglavljima: 1. *Joc/nuntă şi treapta iniţiatică a poeziei de cunoaştere. Dualismul increat – nuntă*/ „Igra/svadba i inicijacijski stupanj u poeziji saznanja. Dualizam nestvoren – svadba"; 2. *Joc secund*). U petom poglavlju izneti su zaključci o radu, dok se u šestom nalazi spisak korišćene literature (VI. *Concluzii*; VII. *Bibiografie*).

U prvom poglavlju analizirane su teorije istraživača o igri kao umetnosti pesništva, kao i naučno-poetske veze u delima Jona Barbua, što je dovelo do zaključka da je njegova poezija prožeta matematičkim simbolima. Zbog toga je književna kritika okarakterisala lirsko stvaralaštvo ovog pesnika kao originalno i do tada neviđeno u rumunskoj književnosti. Pesnik i matematičar Jon Barbu/Dan Barbilijan postao je poznat kao jedan od najznačajnijih modernih rumunskh pesnika, svrstavši se među najpoznatija imena rumunskog pesništva, kao što su Bakovija, Blaga, Argezi.

U drugom poglavlju analizirana je prva, tzv. „parnasistička" faza njegovog stvaralaštva, karakteristična po visokom stepenu prozodijske virtuoznosti, apstraktnom i književnom jeziku, kao i po naglašenom dualističkom karakteru spoznaje gde čovek oscilira između dve suprotnosti, između dva puta (dionizijskog i apolonovskog) i večitog nastojanja ekvilibrizacije borbe. Igra *materije* i poezija materijalizacije slikovitih prikaza koje srećemo u parnasističkoj etapi vodi do grandiozne i virtuozne evokacije drevnih civilizacija, što je jedan od osnovnih motiva zbog kojih su moderni pesnici počeli da cene pesnike parnasizma, spoznavši duhovnu povezanost sa antičkom Grčkom. Jon Barbu, koji u prvoj fazi svog stvaralaštva pripada ovoj književnoj struji, pronalazi jednu od najvažnijih karakteristika parnasizma baš u „ideji jedne posebne Grčke: akademske, dekorativne..."

U trećem poglavlju analizirane su najvažnije ideje druge, tzv. „orijentalno-baladističke" faze Barbuovog strvaralaštva, koja se smatra i najoriginalnijom i najinteresantnijom jer se pesnik bavi najmanje istraživanim oblastima rumunskog pesničkog folklora – okultnim radnjama (magija, bajalice) i dečijim igrama. Takođe se bavi istraživanjem balkanskog sloja u narodnoj književnosti i u zaostavštini Antona Pana,

pokazavši istinsku fasciniranost pitoresknim, intenzivnim bojama i sirovim jezikom prezasićenim grubostima. Igra u ovoj etapi poetskog stvaralaštva Jona Barbua predstavlja osnovnu tematsku komponentu i sredstvo meditacije o magičnim moćima glagola i dramatičnim inicijacijama u tajne kosmosa. Ona ovde otkriva svoje slavljeničko, svetlo, ali i tragično lice dok prisustvujemo predstavama smrti i neuspeha. Velike teme spoznaje kojima su se bavili pesnici romantizma, a koje srećemo i kod Barbua (misli se pre svega na „svadbu"), predstavljanu sintezu, fuziju, dva entiteta koje pesnik pokušava da približi, odnosno *igru* u koju se sam upušta kako bi pokazao da se zanos ljubavi nikada „ne slavi". Svadba predstavlja harmonično sjedinjenje suprotnosti, ekvilibrijum između muškarca i žene, između spoljašnjeg i unutrašnjeg, između tela i duše. Još na svojim počecima grčka filozofija se, u korelaciji sa drevnom svetom igrom nadmetanja u mudrosti, kretala direktno i nesmetano ka anuliranju granica između filozofsko-religijskog i poetskog izraza. Tendencija Barbuove poezije da sugeriše trajnu *igru* između prividnog i realnog ponekad vodi ka otkrivanju prave tajne njegovog pesništva, tajne skrivene ispod slojeva subjektivnih impresija. Jon Barbu na ovaj način pokušava da nađe nov način ekspresije, koristeći pri tom modernističke, pa čak i postmodernističke metode.

Četvrto poglavlje je posvećeno „hermetičkoj" etapi koja, bilo da govori o poeziji zasnovanoj na hermetičkim simbolima, što podrazumeva upoznavanje sa tom temom, bilo da se bavi pesmama čije kodiranje predstavlja gramatički problem, rešiv kroz logičke vežbe prefinjenog uma, predstavlja sintezu dvaju Barbuovih lirskih specijanosti: mudre kontemplacije scena univerzuma, sa jedne, i naivnog pogleda na spektakl formi i boja predmeta, sa druge strane. Ova faza njegovog stvaralašva karakteristična je po kriptičnom, šifrovanom jeziku, kratkom izrazu i ponekad izmišljenim rečima. Hermetični ciklus osoben je po formalnoj perfekciji poetskog izraza, negovanju apstraktnog, a budući da je lirizam intelektualno filtriran, više ne govorimo o poeziji kao odrazu duše, već o matematički hladnoj poeziji. Naslov zbirke kao što je *Joc secund* još na početku čitanja obavezuje pristupanje ovom delu iz perspektive igre. Vreme i prostor igre, sloboda izmišljanja svetova izolovanih od stvarnog života, predstavljaju elemente oslobođene od bilo kakve definicije fenomena, u čijim okvirima Barbuova pesnička igra može da razvija svoju specifičnu prirodu. Kvalifikativ *secund*, dodeljen njegovoj igri, implicira postojanje primarne igre u odnosu na koju se definiše i iz koje se razvija korigujući je i

pročišćavajući je. Ova igra je nazvana i igrom sveta i predstavlja širi, estetički i filozofski problem, u kom Barbu traži, pomoću razmišljanja o stvaralačkom činu i poeziji u opšte, svoje lično rešenje. Poetska igra kod njega može da preraste u kosmičku metaforu, ponovno stvaranje u svetu prividnog, u igru sveta, s tim da kosmička metafora sadrži u sebi određena ograničenja budući da je duhovno superiornija. Ako devalorizujuće metafizičko stanovište nije primenljivo u Barbuovom slučaju, interpretacija sa mitskog stanovišta je potpuno opravdana: poezija tad poprima ritualnu svetost kultne igre.

U zaključku su predstavljeni opšti rezultati i činjenice do kojih se došlo kroz analizu poezije Jona Barbua sa stanovišta igre materije, igre koja u sebi sadrži autohtone i orijentalne motive, kao i igre uma. Teza je strukturirana u skladu sa predmetima i metodama istraživanja. Sastavljena je iz uvoda, četiri poglavlja i zaključka sa propratnom bibliografijom.

Ključne reči: igra, parnasizam, balkanizam, orijentalizam, hermetizam, modernizam, rumunska međuratna književnost, matematika, simbol, ekstaza, univerzum, mit, okultizam, kriptični jezik.

Abstract

The doctoral dissertation entitled „*Poesis* şi *mathesis* în poezia lui Ion Barbu" - „*Poesis* and *Mathesis* in the Poetry of Ion Barbu" explores and analyzes the influences of game and mathematical symbols on the poetry of the Romanian modern poet Ion Barbu. Barbus' lyric went not only through different phases distinct by various specific representations, but it also went through language modifications. Thus the motive of the game which we encounter in Barbu's poetry changes according to the literary phase through which the poet goes.

The analysis of game as *ars poetica* by critics and other foreign and Romanian researchers represents the point of departure of this doctoral dissertation while the goal of the dissertation is to identify those components which demonstrate that game is not only a cultural and literary topic but also a way of life. Literature itself is a game of time and space, a game of different eras and fashions. Poetry is a game of words and a creator of a fascinating imaginary and complex space. Life unfolds within the space of an intellectual game, in a world created by the mind where things are different from those in real life and linked with links other than the logical ones. Game is thus an element that belongs within the field of poetry and every poetic form seems closely tied to the structure of the game. We believe that the connection between game and poetry is inseparable in the sense that the terms „game" and „poetry" gradually lose their semantic autonomy.

The doctoral dissertation is divided in several chapters according to, not only the phases the poet went through, but also to the conceptual transformations of the poet's game. Chapter I shows the art of Ion Barbu's poetry as a game and a unique system of signs (**I Arta poetică barbiană. Poezia ca *joc* şi ca un unic *sistem de semne*** with subchapters I 1. *Geometrizarea spaţiilor poetice. Matematica ca joc* / „Geometrisation of poetic spaces. Mathematics as a game"; I 2. *Reflecţii asupra operei lirice ale lui Ion Barbu*/ „Reflections on the lyric works of Ion Barbu"; I 3. *Simboluri în poezia lui Barbu/* „Symbols in the poetry of Ion Barbu"); chapter II talks about the game of substance and the poetry of materialization of images, more precisely, about the Parnassian phase of Barbu's work. (**II *Jocul materiei* şi poezia materialităţii imaginii - etapa parnasiană)**; chapter III deals with heterogeneity of the game of indigenous and oriental-exotic nature

(**III Ludicul eterogen al fondului autohton şi al celui oriental-exotic** with subchapters III 1. *Spaţiul fabulos şi folcloric/* „Fabulous and folkloric space"; III 2. *Revalorificarea balcanismului prin autohtonizare şi invocaţie ludică*/ „Reevaluation of Balkanism through indigenization and game invocation"); chapter IV discusses the intellectual/mind game of Barbu's hermetic work phase (**IV Jocul intelectului/ al minţii – Ciclul ermetic** with subchapters IV 1. *Joc/nuntă şi treapta iniţiatică a poeziei de cunoaştere. Dualismul increat – nuntă*/ „Game/wedding and initiation stage in the poetry of cognition. Uncreated dualism – wedding"; IV 2. *Joc secund/* „The Second Game"). Chapter V provides the conclusion of the thesis while chapter VI presents the bibliography (V *Concluzii*; VI *Bibiografie*).

Chapter I presents the analysis of the theories of game as a poetic art as well as the analysis of the links between science and poetry in the works of Ion Barbu - links which led to the conclusion that his poetry is imbued with mathematical symbols. This was the reason why literary critics reviewed his work as original and a novelty in Romanian literature. Poet and mathematician Ion Barbu (Dan Barbilian) became known as one of the most significant modern poets of Romania, aligning himself with the most famous names of Romanian poetry such as Bacovia, Blaga and Arghezi.

Chapter II provides the analysis of Barbu's first, so called, „Parnassian" phase, which is characterized by a highly developed prosodic virtuosity, abstract and literary language as well as an emphasized dualistic character of cognition where a person oscillates between two opposites, between two paths (dionysian and apollonic) and the eternal endeavour to equilibrate the conflict. The game of substance and poetry of materialization of images that we encounter in the Parnassian phase leads to a grandiose and virtuous evocation of ancient civilizations. This is one of the main reasons why the modern poets came to appreciate the poets of Parnassism as they recognized their spiritual connection to ancient Greece. As a Parnassist himself, in the early stage of his work, Ion Barbu finds one of the most important Parnassian features in the „idea of a distinct Greece: academic, decorative..."

Chapter III analyzes the most important features of Barbu's second, so called, „oriental-balladic" phase which is considered as the poet's most original and most interesting phase where he deals with the least explored areas of Romanian folk poetry –

occult works (magic, incantations) and children games. Barbu investigates the Balkanic layer in the folk literature and legacy of Anton Pann as he displays a true fascination with picturesque, intense colours and raw language full of coarseness. The game, in this phase of Barbu's work, represents the basic thematic component and a means of meditation about the magical powers of the verb and the dramatic initiations in the mysteries of the Universe. The game reveals here its festive, bright, but also tragic face as we witness the spectacle of death and failure. Great themes of cognition explored by the poets of Romanticism and also encountered in Barbu's works (mainly, the motive of „wedding") represent a synthesis, a fusion of two entities which the poet is trying to bring together, more exactly, it represents the game in which the poet engages so that he could show that the exaltation of love is never „celebrated". A wedding represents a harmonious union of opposites, an equilibrium between a man and a woman, between exterior and interior, between body and soul. From its very beginnings, Greek philosophy, in correlation with the ancient sacred game of rivalry in wisdom, moved towards the annulation of borders between the philosophical-religious expression and the poetic expression. The tendency of Barbu's poetry to suggest the constant game between appereance and reality sometimes leads to a revelation of his poetry's true mystery, of the mystery hidden underneath the layers of subjective impressions. In this way, Ion Barbu tries to find a novel way of expression, using modernistic and even postmodernistic methods.

Chapter IV is dedicated to the „hermetic" phase which, either discusses the poetry based on hermetic symbols, which implies knowledge of the subject in question, or deals with poems whose coding represents a grammatical problem that can be resolved through logical exercises of a subtle mind, represents a synthesis of Barbu's two specialities: a prudent contemplation of the scenes of the universe, on one hand, and a naive outlook on the spectacle of forms and colours of objects, on the other. This phase of his work is unique by its cryptic, coded language, short expression and sometimes invented words. The hermetic cycle is distinct by the formal perfection of poetic expression and the utilization of the abstract; in addition, the lyricism is intellectually filtered, and thus we do not speak about poetry as a reflection of the soul anymore, but about a poetry that is mathematical and cold. The very title of the volume *Joc secund* obligates the reader to approach the book from a game point of view. Time and space of the game, that is, the

freedom of inventing worlds isolated from reality, present elements free from any kind of definitions of the phenomena- a frame in which Barbu's poetic game can develop its unique character. The qualifier *secund*, attributed to Barbu's game, implies the existence of a primary game in relation to which it defines itself and from which it derives, correcting it and purifying it at the same time. This game is known as a game of the world and presents a larger, aesthetic and philosophical problem where Barbu seeks his own personal solution by way of thinking about the act of creation and about poetry in general. Barbu's poetic game can develop into a cosmic metaphor, a recreation in a world of illusion, in the game of the world; at the same time, however, this cosmic metaphor contains some restrictions due to its spiritual superiority. If a devalorized metaphysical standpoint is not applicable in Barbu's case, an interpretation from a mythical point of view is completely justified: in this way, poetry receives the ritual sacredness of a cultural game.

Chapter V presents the results of the analysis of Ion Barbu's poetry from the standpoint of the game of substance – a game which contains indigenous and oriental motives as well as games of the mind. The thesis is structured according to subjects and methods of research and consists of an introduction, four chapters, conclusion and bibliography.

Key words: game, Parnassus, Balkanism, Orientalism, romanian literature between Wars, mathematics, symbol, ecstazy, Universe, myth, occultism, cryptic language.

Cuprins

I. Introducere 15

II. Arta poetică barbiană. Poezia ca *joc* şi ca unic *sistem de semne*.....34

II.1. Geometrizarea spaţiilor poetice. Matematica jocului..... ..34

II. 2. Reflecţii asupra operei lirice a lui Ion Barbu.....62

II. 3. Simboluri în poezia lui Barbu.....76

II.3.1.Simbolurile numerice.....79

II. 3.2. Simboluri geometrice şi algebrice.....95

III. *Jocul materiei* şi poezia materialităţii imaginii - etapa parnasiană.....104

IV. Ludicul eterogen al fondului autohton şi al celui oriental-exotic.....134

IV. 1. Spaţiul fabulos şi folcloric 134

IV. 2. Revalorificarea balcanismului prin autohtonizare şi invocaţie ludică 148

V. Jocul intelectului/ al minţii – Ciclul ermetic.....167

V. 1. Joc / nuntă şi treapta iniţiatică a poeziei de cunoaştere. Dualismul increat - nuntă.....166

V. 2. Joc secund.....190

VI. Concluzii.....199

Bibliografie.....206

I. Introducere

Motto

„Ca şi în geometrie, înţeleg prin poezie o anumită simbolică pentru reprezentarea formelor posibile de existenţă… Pentru mine poezia este o prelungire a geometriei, aşa că, rămânând poet, n-am părăsit niciodată domeniul divin al geometriei."

Ion Barbu

Teza de doctorat intitulată ***Poesis*** *şi* ***mathesis*** *în creaţia poetică a lui Ion Barbu* are ca temă de bază cercetarea influenţei simbolurilor matematice asupra poeziei lui Ion Barbu, la fel şi depistarea acestor simboluri. Deja din titlu se pot conchide ideile de bază care vor fi obiectul de cercetare al acestei lucrări. În România, în perioada interbelică, este formulată teoria poeziei ermetice, ilustrată în chip strălucit de creaţia lui Ion Barbu. Cel care a explicat pe larg trăsăturile distinctive ale acestui tip de poezie, în disjuncţie cu poezia obscură, a fost Tudor Vianu. În 1930 Ion Barbu publică volumul de versuri *Joc secund* cu care creaţia poetului se situează în aria poeziei ermetice, poetul ajungând la o astfel de poezie plecând de la ermetismul teoremelor lui Gauss. Caracterul ermetic al poeziei barbiene din această etapă se poate vedea din limbajul folosit care este unul cu totul abstract. În cazul creaţiilor din volumul apărut în 1930, cuvintele îşi pierd din semnificaţia lor primară, devenind semne ale unor idei, pe care numai o minte abstractă le poate descifra. Poetul nu mai foloseşte imagini concrete, ci operează cu imagini ridicate deasupra concretului, în zona rece a ideilor, el foloseşte un *al doilea joc.* De aceea, în lucrarea de faţă se cercetează creaţia lui Ion Barbu din perspectiva ludicului, deoarece calificativul *secund*, acordat propriului „joc", presupune existenţa unui *joc prim*, „la care se raportează şi din care derivă" (Pop 1985: 117) *jocul inimii.* Această problemă, prin sfera ei de cercetare, intră în domeniul esteticii şi filosofiei, iar Ion Barbu caută prin acest

joc în reflecţiile asupra actului creator şi în poezie o soluţie particulară. Tudor Vianu, prietenul său din tinereţe, în subcapitolul *Mitul oglinzii* al eseului dedicat poeziei lui Ion Barbu (din cartea deja amintită – *Scriitori români din secolul XX*, Editura Minerva, Bucureşti, 1979, p. 117-118), oferă o interpretare, pornind de la concepţia lui Platon cu privire la artă. Ion Pop în cartea *Jocul poeziei* spune că Ion Barbu îşi construieşte propriile sale viziuni, construindu-se, mai întâi, ca poet, apoi, renunţând la poezie în favoarea universului matematic şi „atâta vreme cât prinde [...] de acest joc, el şi-l perfecţionează continuu" (Pop 1985: 118), conform unui proiect sau unor reguli autoimpuse. În momentul când îşi va alcătui opera sa, ca pe o supremă expresie a „jocului minţii", decide să se detaşeze de o parte a trecutului său literar, care pentru el era doar un simplu antrenament în ceea ce-l aşteaptă după, antrenament pentru adevăratul *joc*, celui „secund, mai pur" (ibidem: 119). Din perspectiva jocului secund, poetul îşi priveşte întreaga sa creaţie, adică „refăcând, în zborul invers al rememorării, un fel de traseu" (id.) elegiac: coborârea de pe cele mai îngheţate piscuri vegheate de Idee, către „alba apă" unde va aştepta propria moarte, unde să poată „mai omeneşte muri" (id.). Ascensiunea lui Ion Barbu, în căutarea *poesis*ului, va elucida şi calea noastră pe care trebuie să o parcurgem în această lucrare. Pornind de la concepţia de *poesis*, care este maxima altitudine a ascensiunii lui Barbu şi de la „jocul secund", ca nume generic al poeziei, putem descifra treptele parcurse de Barbu. De la primul ciclu, cel parnasiano-vitalist şi *După melci*, până la *Isarlâk*, *Uvenderode* şi ciclul ermetic, toate etapele se înscriu într-un traseu coerent al „jocului" poeziei. Perioada 1927-1929 în care sunt scrise şi definitivate poemele din „ciclul ermetic" devine perioada „cea mai radicală şi mai intransigentă la nivelul reflecţiei asupra actului creator" (Pop 1985: 119) al poetului.

Tudor Vianu spune despre artă că este „o răsfrângere la puterea a doua a realităţii" (Vianu 1979: 117-119), rezumând concepţia platoniciană unde arta e o copie a lucrurilor reale care, la rândul lor, sunt o copie a ideilor eterne, înseamnă că arta e o copie a unor copii, o imitaţie a unor imitaţii. Criticul român extinde această concepţie la arta poetică barbiană: „Aceasta este şi concepţia pe care şi-o însuşeşte poetul nostru, când îşi propune să evoce o lume reflectată în oglindă, căci cel ce priveşte icoanele lămurite în apele ei înregistrează imaginile unor imagini (…) poetul *Jocului secund* vede aici tocmai un pas mai departe în procesul de transfigurare ideală a lumii, căci pe această cale imaginea se

depărtează încă mai mult de substratul ei material" (Vianu, 1979: 118). Jocul nu este doar o temă culturală şi literară, ci şi un mod de existenţă. Despre ludic, „ca atitudine umană fundamentală" (Pop 1985: 6) s-a vorbit din unghiurile cele mai diverse, în biologie, psihologie, sociologie, filosofie şi estetică. Un număr considerabil de definiţii ale jocului în raport cu ansamblul activităţilor umane sunt date de J. Huizinga, Roger Caillois şi Eugen Fink[1]. Într-un anume fel, copilăria se confundă cu jocul. La această vârstă jocul este o formă de participare benevolă la cadrul şi convenţiile jocului. Pe de altă parte *joaca* este depăşită dintr-o nevoie de evadare, venită odată cu înaintarea în vârstă, din imediat şi de trecere într-o lume a împlinirilor virtuale. Jocul însemană nu doar plăcere, ci şi îndrăzneală şi risc, inteligenţă, vocaţie şi experienţă, acesta fiind o activitate umană complexă, greu de cuprins într-o definiţie unitară şi mulţumitoare, dată fiind marea diversitate a formelor sale de manifestare. După Roger Caillois, jocul nu este numai „activitatea specifică pe care o denumeşte, ci totalitatea figurilor, simbolurilor sau instrumentelor necesare activităţii respective, sau funcţionării unui ansamblu complex"[2]. Johan Huizinga vorbeşte despre *homo ludens* şi despre proprietăţile formale ale oricărui joc care ar fi „acţiune dezinteresată, închisă în timp şi spaţiu, bazată pe o ordine proprie şi pe asumarea liberă a unor reguli, abolind, [...]realitatea vieţii obişnuite şi evadând în alta, a reprezentării şi aparenţei, unde spiritul se manifestă ca agon spectacular [...]" (Huizinga 2003: 6).

Dacă plecăm de la noţiunea de modernism[3], el are o acoperire foarte largă,

[1]J. Huizinga, *Homo ludens,* Bucureşti: Univers, 1977; R. Caillois, *Les jeux et les hommes,* Paris: Gallimard, 1958; E. Fink, *Le jeu comme symbole du monde,* Paris: Ed. De Minuit, 1966.

[2]Acest citat este preluat de pe site-ul http://www.scritube.com/sociologie/psihologie/DESPRE-JOC-SI-JOACA1851814518.php

[3] Modernismul este un termen generic care include mai multe curente literare ce încep să se afirme în Europa la sfârşitul secolului al XX-lea. Modernismul este, de fapt, o etichetă aplicată celor mai noi forme de expresie ale spiritului în planul creaţiei artistice. Modernismul este anticonvenţional, antitradiţionalist, radical, uneori anarhic – o mişcare estetică pentru care literatura este un spaţiu al permanentei metamorfoze şi înnoiri. În literatura română, noţiunea de modernism se impune odată cu Eugen Lovinescu, pentru care acesta reprezintă un principiu de progres. El pledează pentru „sincronizarea" literaturii româneşti cu tendinţele occidentale, pentru racordarea intereselor ei la „spiritul veacului", pentru rafinarea expresiei, astfel încât să poată ilustra mai fidel complicaţiile sufletului modern.

putând desemna, în lirica românească, poetici dintre cele mai diverse, postromantice. Se pot încadra în această categorie nu numai ultima etapă a creaţiei eminesciene, cea a *Glossei* şi a *Odei* (*în metru antic*), parnasianismul macedonskian, simbolismul şi expresionismul lui George Bacovia sau al lui Lucian Blaga, poetica antipoeticului ilustrată de Tudor Arghezi, ermetismul şi infrarealismul barbian, avangadismul, dadaismul, suprarealismul, dar şi poetici contemporane, cum e cea a lui Nichita Stănescu sau a lui Marin Sorescu. Poezia e un joc de cuvinte care creează un spaţiu imaginar de o mare complexiatate. Eugen Lovinescu consideră că „înnoirea limbajului" şi „intelectualizarea emoţiei" sunt proprii poeziei moderniste. Tema jocului a fost tratată atât în texte ficţionale, cât şi nonficţionale. Jocul nu este doar un mod de existenţă (joaca animalelor, a copiilor şi a adulţilor, jocul de îndemânare, de putere, de inteligenţă şi de noroc, reprezentaţiile şi spectacolele), ci şi, în bună măsură, o temă culturală şi literară. În opinia lui Johan Huizinga, „jocul este o acţiune sau o activitate efectuată de bunăvoie înlăuntrul anumitor limite stabilite, de timp şi de spaţiu, şi după reguli acceptate de bunăvoie, dar absolut obligatorii, având scopul în sine însăşi şi fiind însoţită de un sentiment de încordare şi de bucurie, şi de ideea că este altfel decât viaţa obişnuită. […] Jocul este mai vechi decât cultura, pentru că noţiunea de cultură, oricât de incomplet ar fi ea definită, presupune în orice caz o societate omenească, iar animalele nu l-au aşteptat pe om ca să le înveţe să se joace. Ba chiar se poate afirma, fără risc, că civilizaţia omenească nu a adăugat nicio caracteristică esenţiala noţiunii generale" (Huizinga, idem). Caillois realizează o grupare a jocurilor în patru clase, identificând două principii ale acestuia: pe de o parte *Paideia* (concepţie educativă în Grecia antică ce urmărea cultivarea spiritului uman prin filozofie şi ştiinţă) se referă la o oarecare fantezie necontrolată, un principiu comun de divertisment, lipsa regulilor şi a constrângerilor; la extremitatea opusă se situează *Ludus*, care presupune disciplina, supunerea în faţa unor convenţii, a unor imperative. Jocul poate fi considerat drept unul dintre elementele spirituale fundamentale ale vieţii. Activitatea poetică născută în sfera jocului rămâne în mod constant în această sferă. „*Poesis* este o funcţie ludică", spune Huizinga, subliniind că nicăieri, în sfera culturii, jocul nu este mai aproape decât de poezie. „Jocul minţii" îşi articulează universul în opoziţie cu relaţiile logice la vieţii obişnuite care propune o altfel de seriozitate, cea a „copilului, sălbaticului sau vizionarului" (Pop 1985: 8). În prefaţa

cărţii lui J. Huizinga, *Homo ludens*, G. Liiceanu afirmă că „jocul nu devine creator de cultură decât atunci când în fiinţa omului social (eşti jucat) şi cel cultural (te joci) s-au orânduit antagonic". Când este vorba de implicaţia jocului şi în relaţia lui cu creaţia culturală, Huizinga, în cartea sa, a argumentat o identitate de structură. H. G. Gadamer în *Wahrheit und Methode* a definit *jocul* o reprezentare (*Darstellung)* care poate fi aşezat la temelia artei. Autorul spune că „nici conduita, nici starea de spirit a creatorului sau a amatorului, nici în general libertatea unei subiectivităţi care se exercită în joc, ci felul de a fi al oprei de artă înseşi" (Gadamer 1976: 27). După Fink, jocul uman „devine metaforă cosmică pentru totul apariţiei şi dispariţiei lucrurilor [...] în spaţiul-timp al lumii" (Fink 1966: 76-80) purtându-l astfel pe om „spre o atitudine estetică în faţa vieţii" (ibidem). Ion Pop, în Prefaţa cărţii sale *Jocul poeziei,* spune că cititorii liricii moderne vor remarca în spaţiul ei frecvenţa „*toposului spectacular* care apare deopotrivă la nivelul reprezentării universului exterior" (Pop 1985: 21). *Jocul lumii* fiind o suită de „matamorfoze feerice sau sumbre" (ibidem) ca şi cel „al eului ce schimbă roluri şi măşti într-un teatru al lumii" (id.), descoperind fragilitatea fiinţei în căutarea adevăratei sale identităţi spirituale şi precaritatea jocului însuşi. Acest joc al lumii este un joc ambiguu, în care actorul care *se* joacă e şi jucat. Acestea sunt doar câteva dintre înţelesurile pe care *jocul* la primeşte în aria poeziei secolului XX. Poetul joacă şi *se* joacă, iar poetul modern *se joacă de-a ceva* atâta timp cât *jocul* său este programat şi apare ca „o convenţie conştientizată" (Pop 1985: 22). Poezia secolului trecut se integrează organic evoluţiei lirismului european, „dovedind o particulară sensibilitate faţă de matamorfozele limbajului poetic modern" (ibidem). Simbolismul românesc este preocupat de definirea logicii poeziei, destul de timpuriu apar tendinţe moderniste, încă de la Macedonski, apoi cele preavangardiste. Se desprinde o tot mai intimă comunicare cu atmosfera literară franceză, în care se decidea în acel moment soarta liricii europene, astfel că poeţii simbolişti români cum sunt Ştefan Petică, George Bacovia, Ion Minulescu se aflau în căutarea răspunsurilor la întrebări într-o ambianţă specifică naturii lor creatoare. Bacovia, în înscenările sumbre ale unei existenţe în care rolurile împrumutate par nişte refugii nesigure, replicile şi trimiterile lui textuale la Baudelaire, Verlaine, Poe, descoperă un om redus la condiţia de „marionetă în marele teatru al lumii moderne" (ibidem: 24). Poetul cu un temperament inapt pentru elanuri metafizice şi nevroze este Ion Minulescu, care prin poezia sa teatrală descoperă

decoruri şi geografii exotice, dar şi o plăcere de joc al cuvintelor. Autorul *Romanţelor pentru mai târziu* transformă convenţia simbolismului într-un spectacol, ceea ce-l delimitează şi-l depărtează de epigonism. În această perioadă se vede o aspră ruptură de ideile tradiţionaliste şi un proces de demitizare sau desacralizare a valorilor trecutului, proces ce poate fi legat de ideea lui Fink, pe care o numeşte „profanarea jocurilor culturale" (Fink 1966: 199). Această trăire ca *ritual* a literaturii este legată de tradiţionalism[4]. Ritualul este prin definiţie un *tulburător* al ceremoniei, cel ce descoperă, „cu o ironică satisfacţie, în ritualul sacru, jocul pur, spectacolul, pe care-l transformă în comedie" (Pop 1985: 25). Pe de altă parte, poezia mişcărilor de avangardă este un joc al celor ce „strică jocul", iar poeţii avangardişti oferă înscenări parodice ale limbajelor tradiţionale, poemele devenind antipoeme la Urmuz, compuneri bufe, caricaturi semnate de Ilarie Voronca, Ştefan Roll sau texte suprarealiste ale lui Gellu Naum sau Gherasim Luca. Jocul ironic este o *înscenare* a discursului şi o reprezentare teatrală a eului. Aceasta se poate vedea în poezia lui Marin Sorescu, Mircea Ivănescu sau la poeţii generaţiei anterioare lor. Prin *Hore*, Tudor Arghezi, „...un poet artizan, care se *copilăreşte*.." şi fabrică „jucării" jucându-se, „...vizând, în universul cuvintelor, realizarea unei noi Geneze, a unui cosmos, a unei lumi care coagulează" (ibidem: 105). În dorinţa de a evidenţia dimensiunea ludică a creaţiei argheziene, Şt. Aug. Doinaş crede că „ludicul constituie vectorul principal al poeticii sale"[5]. Această afirmaţie este susţinută de însuşi Arghezi, care în articolul *Scrisori unei fetiţe*, îsi prezintă propria poezie ca pe un exerciţiu ludic, marturisind: „N-am făcut altceva nimic. M-am jucat"[6]. Creaţia, existenţa,

[4]Trăirea ca *ritual* a literaturii a fost cultivată şi de orientări cum ar fi sămănătorismul, gândirismul interbelic, neotradiţionalismul etc.

[5]Ion Pop, *„Meşteşug" şi „Joc" la Tudor Arghezi*, în *Jocul poeziei*, Buc, 1985, p. 105. V. şi Şt. Aug. Doinaş, *Ludicul - vector principal al poeticii argheziene, în Lectura poeziei.*

[6]Postura meşteşugarului şi a jucătorului comunică intim în viziunea lui Arghezi, suprapunându-se adeseori, în *Ars poetico. Scrisori unei fetiţe*, text datând din 1927, şi care e raspunsul la violentul atac al lui Ion Barbu din *Poetica Domnului Arghezi.* O asemenea identificare e evidentă. „N-am facut altceva nimic, m-am jucat. Toată viaţa am avut idealul să fac o fabrică de jucării şi, lipsindu-mi instalaţiile, m-am jucat cu ceea ce era mai ieftin şi mai gratuit în lumea civilizată, cu materialul vagabund al cuvintelor date" - declara autorul *Cuvintelor potrivite.*

dragostea, moartea, poezia sunt pentru poet ipostazele unui joc cosmic, pe care îl joacă, om sau Dumnezeu, cu inocenţă şi naivitate. Jocul *secund* barbian este şi magie, şi ritual, şi înscenare bufă. La Nichita Stănescu, vasta deschidere spre „jocul lumii" unde totul se transformă, se matamorfozează şi devine o transfigurare a cuvântului într-un *joc al textului*, una dintre cele mai complexe în poezia românească, o *ars combinatoria*. La poeţii moderni, cărora le aparţine şi Ion Barbu, poezia participă la *joc*, în primul rând spre deschidere, spre universul copilăriei. Aici nu este vorba despre o poezie pentru copii, ci cuvintele însele sunt nişte jucării în mâna constructorului-poet al unor universuri fictive, mai pure. În faţa *jocului lumii* şi a *jocului în lume, jocul ca lume* al poeziei, este „realul imaginar" care le cuprinde, iar spiritul uman le recunoaşte mereu de-a lungul istoriei, „în roluri mereu schimbate" (Pop 1985: 28). Din perspectiva ludicului, volumul *Joc secund* îl introduce pe cititorul poeziei lui Ion Barbu în universul spaţiului *jocului* şi timpului *jocului* care sunt după Tudor Vianu şi George Călinescu *„altele*, decât cele obişnuite *jocuri*" (ibidem: 120). Ion Pop în cartea sa *Jocul poeziei* analizează semnificaţia jocului în poezia poetului şi matematicianului Ion Barbu:

> Jocul „...*dedus* din *ceas*, scos şi izolat din mişcarea istoriei, sustras accidentalului şi contingenţei fenomenale, jocul poeziei se vrea săvârşit într-un ne-timp simbolic şi într-un teritoriu autonom; regăsire a unui *illud tempus* mitic şi a unui *spaţiu arhetipal*, „timp îngheţat" în exemplaritatea lui „timp tăiat cu săbii reci", „ceas ce nu bate", spaţiu remodelat după geometrii inalterabile".

Dacă *Jocul secund*, care este calificat de criticii literari drept „mai pur" (ibidem) presupune existenţa unui „joc prim" care este, după părerea lui Eugen Fink, un *joc fără jucător* al lumii „care guvernează, dând naştere tuturor lucrurilor particulare, făcându-le să apară strălucitoare în lumina cerului şi aruncându-le în pământul care le poartă, acordând tuturor lucrurilor individuale înfăţişare şi contur, loc şi durată, creştere şi dispariţie. Lumea guvernează ca putere a individualităţii universale" (Fink 1966: 237), atunci poezia *Din ceas, dedus* a lui Barbu presupune existenţa, în pragul „oglindirii" poetice, a unui asemenea *joc*. „Oglinda" barbiană este considerată memoria lui Barbu, asimilată unei fantezii în care se pune la un loc, „în mod arbitrar", a unor lucruri care nu au legătură între ele şi care se transformă, apoi, într-o unitate. Materialele gata formate le

descoperă *mintea*, iar fantezia acţionează asupra lor printr-un fel de alăturare, mai bine zis printr-o „juxtapunere” (Vianu 1973: 300).

Ion Barbu, cunoscut şi prin pseudonimul Dan Barbilian, a fost unul dintre cei mai cunoscuţi poeţi şi matematicieni ai secolului trecut. Analogia dintre poetul şi matematicianul Ion Barbu urmăreşte trei faze în exprimarea operei lui Barbu. Etapa vitalismului, nitzcheană şi a poeziilor parnasiene apare odată cu faza în care Ion Barbu îşi exprimă pasiunea pentru geometrie şi forme vizale, iar dacă rămânem în sfera terminologică a *jocului*, poezia lui Ion Barbu, în această fază, are o rezonanţă kantiană. Faza a doua, numită „balcanico-orientală”, aparţine perioadei când Ion Barbu îşi susţine teza de doctorat asupra „exprimării canonice a mulţimilor hipereliptice” în care ideile algebrice şi geometrice se întrepătrund cu analizele matematice. Această poezie balcanic-orientală descoperă *spaţiul* şi *timpul* Balcanilor într-o altă ipostază, adică aici, în acest spaţiu timpul pare încremenit, evenimentele mici devin importante şi oamenii au tendinţa de a ignora evenimentele care au schimbat lumea şi de a amplifica evenimentele locale. Tendinţa poeziei lui Barbu de a sugera un *joc* permanent între aparenţă şi realitate duc uneori la o descoperire a adevăratei intrigi a acestei poezii, intrigă ascunsă sub straturi de impresii subiective. Ion Barbu în felul acesta încearcă să găsească noi modalităţi de expresie, folosind metode moderniste, ba chiar şi postmoderniste. Elementele culturii balcanice sunt fapte culturale ideale pentru a organiza acest *joc* de măşti din faza aceasta poetică a lui Ion Barbu. Caracterul realist al poeziei lui Barbu constă „în dimensiunea filosofică a universului poetic, care-i dă scientismul sau modelul de gândire ştiinţifică” (Alexandrescu 2010: 408). De aceea, ca într-o teoremă sau demonstraţie de geometrie, Ion Barbu trasează de la primele versuri axele de coordonate prin principiile kantiene: *timpul („ceas“)* şi *spaţiul („adâncul acestei calme creste“)*. Modelele geometrice de imaginar, simbolurile şi mai ales notele critice din ciclul balcanic dau acest aspect al universului barbian. Etapa balcanică presupune o apropiere de specificul naţional, nu aşa cum l-au înţeles Vasile Alecsandri, Mihail Eminescu, George Coşbuc, Octavian Goga, Lucian Blaga, ci ca apartenenţă la un anumit specific oriental. Avem în acest sens poeziile: *Selim, Isarlâk, Nastratin Hogea la Isarlâk, Domnişoara Hus, Încheiere.* Elementele simboliste sunt nucleele universului poetic barbian. Influenţele din Mallarmé, Edgar Allan Poe, Arthur Rimbaud, Paul Valéry sunt recunoscute de autor, şi acesta le

dedică unora chiar scurte articole. Temele, motivele, eroii din universul poetic al lui Ion Barbu se structurează pe conceptul de corespondenţă (poetul – marea). Poetul este un personaj-simbol în împrejurări simbolice, cosmice. Poeziile sale sunt greu de înţeles din cauză că poetul foloseşte lirica ermetică în limbajul abstract, inspirat din opera lui Stephan Mallarmé. Folosind concepţii matematice, ca de exemplu cea de *grup* (mulţime cu structură matematică ale cărei elemente se pot înţelege conform unor anumitor legi), imaginaţia creatoare de *formă* ridică „particularul şi fragmentarul la universal şi totalitate" (Pop 1985: 122). În jocul lumii fragmentare se transfigurează, în poezia lui Barbu, marile elemente cosmice şi aminteşte de „întâmpinarea imnică, paradisiacă, a împlinirii umane" (ibidem: 123). Negarea prin îndreptare „a liniei frânte arbitrar, sfârşeşte tot printr-o frângere, dar care înseamnă *configurare*, triumf al *formei*" (id.). Faţă de acel *joc prim al lumii*, jocul secund aduce o corecţie, anume nu mai este „o simplă reflectare, ci intervenţie modelatoare" (id.). Prin exprimarea lirică, poetul caută *absolutul* care se găseşte în lumea caracteristicilor atemporale, în spaţiul şi timpul nelimitat, în lumea care este foarte aproape geometriei. Poetul este în căutarea frumuseţii pure, care se oglindeşte în interiorul universului său însuşi, aşa cum reflexul se transformă în refracţie. Frumuseţea artistică poetul Ion Barbu o poate găsi în interferenţa dintre Poezie (*Poesis*) şi Matematică (ştiinţă – *Mathesis*) şi de aceea poezia lui se deosebeşte de cea a lui Arghezi şi Blaga, totodată şi mai complicată. Mai concret, concepţia poeziei în viziunea lui Barbu este mai aproape de cea a lui Mallarmé sau Paul Valéry, decât de cea impusă de romantism. Felul său de a gândi în spiritul abstract al matematicii a influenţat opera sa poetică, la fel a influenţat de limbajul mitico-biblic, prin care face, prin influenţă platoniciană, „transcenderea" realului care vizează o transmutare, o simbolică nimicire a meteriei prin formă. *Mimesis*-ul este aici împins de *poesis* până în „pragul depăşirii funcţiei expresive a limbajului spre autoreferenţialitate". Barbu construieşte un spaţiu imaginar unde îşi impune propriile legi prin care se poate lămuri acest joc, în funcţie de „exigenţele ferme ale remodelării şi construcţiei" (Pop 1985: 125) acestui spaţiu imaginar. **„***Imaginarul barbian* are o structură *mandala*" (Alexandrescu 2010: 409). Mandala este o imagine simbolică asupra lumii, alcătuită dintr-un grup de simboluri subtil contextualizate, pentru a exprima un mod de a fi, o filosofie, un concept despre lume şi viaţă, o amprentă psihică. În poezia lui Ion Barbu, imaginea se construieşte

treptat, vers cu vers, din elemente spaţializate, care, privite din unghiuri diferite, dau o metamorfoză a sensurilor textului, aşa cum o sugerează Edgar Allan Poe în *Principiul poetic,* când compară poezia cu un briliant, care, privit din diferite unghiuri, are o altă strălucire. Într-o mandala, *vidul* şi *plinul* sunt definitorii şi la Ion Barbu expresia *„adâncul acestei calme creste“* sugerează imaginea unei unde. Simbolul *„creastă“* este o metonimie a *muntelui***,** simbolul *„adâncul*“ este o metonimie a *văii***.** Volutele undei se amplifică, *creasta* devine *mântuit azur***,** iar *adâncul* devine *marea* şi apoi *nadirul***.** În interiorul imaginarului simbolic găsim un imaginar geometric. Poetul este centrul universului, către el converg toate elementele, fiind situat în *nadir* şi din el emană, ca dintr-o conştiinţă a universului, toate elementele universului. El este *oglinda* — conştiinţa de sine — a conştiinţei universale, în care se reflectă realitatea senzorială. Arta, poezia trebuie să reflecte realitatea senzorială, dar în adâncul imaginii realităţii trebuie să găsim modelul geometric, cristalizat, ideal. De aceea poetul mărturisea că poezia este o *„ocolire temătoare în jurul câtorva cupole, restrânsele perfecţiuni poliedrale“* (Felix Aderca, *De vorbă cu d. Ion Barbu*, în „Viaţa literară” nr. 57/ 1927 apud *Ion Barbu interpretat de*... Bucureşti, Editura Eminescu, 1976, p. 32). Ion Barbu afirmă că în poezie, la fel ca în geometrie, poate vedea „o simbolică diferită pentru exprimarea formelor posibile ale existenţei”. Pentru el poezia este „prelungirea geometriei”, aşa că, „rămânând în domeniul poeziei, niciodată nu a abandoat divinitatea geometriei”. *Mimesis*-ul, deci, în poezia lui Barbu, depăşeşte acea „poezie leneşe” („sinceră”, „spontană”, „veristă”, „pitorească” etc.), poetul îndreptându-se spre construcţia unor „existenţe substanţial indefinite: ocoliri temătoare în jurul câtorva cupole – restrânsele perfecţiuni poliedrale” (Barbu 1970: 178). Singur poetul şi-a împărţit opera sa în patru faze: cea parnasiană, cea antonpannescă, cea expresionistă şi cea şaradistă. Mai târziu, criticii literari i-au împărţit opera în trei faze: parnasiană, oriental-baladescă şi ermetică, împărţire care a devenit clasică. Tema *poetul* şi *poezia* o regăsim de-a lungul întregii creaţii a lui Ion Barbu, fiindcă asemeni lui Mihail Eminescu, Lucian Blaga sau Nichita Stănescu, poetul caută să-şi redefinească mereu locul şi rolul său, ca şi valorile mereu nuanţate ale conceptului de poezie.

Cercetarea operei poetice a lui Ion Barbu provoacă interesul multor critici literari. Opera matematică şi influenţa matematicii asupra poeziei sale permit o investigare

continuă. Se pune întrebarea din ce cauză s-au scris atâtea studii dedicate acestui ciclu? Pentru a răspunde la această întrebare trebuie efectuată o cercetare atentă a acestor poezii, pe care o vom prezenta în paginile următoare, cât şi în ce măsură *jocul* a influenţat opera lui Ion Barbu. Spectrul interpretărilor lui este mare: de la cele matematice la cele mistico-creştine. Fiecare interpretare se prezintă a fi unică şi le exclude prin definiţie pe toate celelalte probleme impuse. Prin depistarea diferitelor interpretări ale operei poetice şi matematice ale lui Barbu, ne vom apropia de misterul aparent, neatins al ciclului de poezii *Joc secund*. Aceast moment ciudat al interpretării operei lui Barbu ne duce la următoarea dilemă: dacă e *Joc secund* cea mai mare mistficare poetică a tuturor vremurilor sau o nouă, originală operă care iese din sfera poeziei şi care îndeamnă criticii, filozofii, misticii, matematicienii şi alţi poeţi la o permanentă evaluare.

Etapa a treia, cea a liricii ermetice a lui Ion Barbu, este considerată cel mai înalt punct al existenţei şi se mişcă spre descoperirea ultimului cuprins spiritual, care duce la comunicarea cu revelaţiile lumii. Ion Barbu găseşte o întrepătrundere între poezie şi geometrie, „acolo unde geometria devine rigidă şi rezistentă, poezia îi deschide un orizont de cunoaştere şi imaginaţie". La fel ca în geometrie, prin poezie Barbu înţelege „o anumită simbolică pentru prezentarea formelor posibile ale existenţei". În această fază Barbu se întoarce spre o poezie ca „joc superior mental", unde presupune „voinţă şi discriminare", „purificare şi reducere" (ibidem: 236). Poezia lui Ion Barbu, în această fază, devine un *joc* construit şi condus de poet „cu bună ştiinţă" şi impulsionat de „propriile necesităţi de expresie", un joc care îl provoacă pe cititor să descifreze versurile lui, să le decodeze şi să depăşească anumite obstacole ale expresiei, până va ajunge la „Totalitatea Sensului"[7]. Decodarea sensului acestei poezii este respinsă de unii critici ai oprei lui Ion Barbu, însă, în sensul explicitării unor referinţe mitice, cosmologice, această descoperire a sensului poeziei lui este necesară pentru că, prin această decodare, se pot aduce în lumină pasajele de mare dificultate. „Ermetismul" expresiei este explicat de Barbu însuşi în *Versuri şi proză*, prin care se refuză „procedarea şcolară, oratorică" a soluţionării „operaţiilor" mintale de pe parcursul dintre „experienţă şi notaţie" (Barbu 1970: 184-186). Ermetismul poeziei lui Barbu constituie, în perspectiva ludicului, moduri ale delimitării *spaţiului de joc*, acum are loc o *izolare a teritoriului poetic* ca un alt

[7] Respinsă de M. Scarlat în *Ion Barbu – poezie şi deziderat*, Bucureşti, Cartea Românească, 1983, p. 66.

univers de simboluri şi semne, diferit de cel al „poeziei leneşe” (Pop 1985: 128). Poetul, în această fază, se apropie de perspectiva mitică, primind trăsăturile unui *joc cultural* despre care a vorbit J. Huizinga în cartea sa *Homo ludens*. Acum *jocul* se apropie de ceremonialul *iniţierii* în taine: „În orice civilizaţie înfloritoare şi vie, şi mai ales în culturile arhaice, poezia este o funcţie vitală, o funcţie socială şi liturgică. Oricare artă poetică veche este, la un loc şi în acelaşi timp: cult, divertisment festiv, joc de societate, iscusinţă, punere la încercare, sarcină enigmatică, catehism de înţelepciune, persuasiune, magie, proorocire, întrecere” (Huizinga 1977: 198). În sintagmele expresive ale lui Ion Barbu, prin experienţa *poiesis*-ului modern, de descendenţă valéryană şi mallarméană, se poate descoperi o „stare de geometrie şi, deasupra ei, extaza” (Pop 1985: 130).

Ion Barbu eludează teoria sincronizării a lui Eugen Lovinescu şi propune „helenismul neistoric, care este altul decât cel real”. Sensul acestei (re)descoperiri nu este doar întoarcerea spre sensurile originale, autohtone ale poeziei, ci crearea unei lumi care este „alta decât în realitate”. Pentru Ion Barbu o lume care este alta decât cea reală este lumea care strânge laolaltă *Abstractul*, *Ideea pură* şi *Senzualitatea*. Aceste componente sunt legate de poet prin *vis oniric*. Domeniul visurilor este larg şi întotdeauna interesant pentru cercetare. Acest vis oniric este posibilitatea de a se crea în imaginaţie „lumi posibile”. Important este că poetul este creatorul acestor lumi. Constatările acestui principiu nu este *mimesis*-ul, ci „lumile posibile” care sunt bazate pe imaginaţie. Ceea ce caută Ion Barbu nu este descoperirea formelor de existenţă, ci „reprezentarea formelor posibile ale existenţelor”. Visul este domeniul a cărui exploatare nu are valoare în sine. Cu ajutorul visului nu se ajunge doar la o nouă configurare a lumii, ci la configurarea altor lumi. Teoreticienii poeziei lui Ion Barbu au lăudat legătura poeziei sale cu filozofia lui Platon, după cum am afirmat mai sus, începând cu prima carte despre Ion Barbu, scrisă de marele său prieten şi unul dintre cei mai mari critici literari, Tudor Vianu.

Opera poetică a lui Barbu reprezintă diagrama trecerii poeziei româneşti de la romantism la modernism. Perioada parnasiană coincide cu decadentismul postromantic, în timp ce etapa baladescă şi cea ermetică se înscriu în cadrul modernismului programatic. Există două elemente care fac legătura dintre aceste trei etape ale creaţiei lui Ion Barbu, unul este modul de comunicare care oferă temelor prezentate armonie şi viziune, *dragostea*. Pentru Barbu, dragostea nu este doar un simplu sentiment, ci este un

produs al intelectului şi presupune tendinţa spre ideal. Sensul acestei iubiri este universal şi absolut, iar în poeziile sale reprezintă inspiraţie cosmică pentru primele izvoare ale vieţii. Cel de-al doilea element este *jocul*, care, pe marginea poeziei lui Ion Barbu, se poate delimita în *jocul materiei*, care descoperă o poezie a materialităţii imaginii (în etapa parnasiană), *ludicul eterogen al fondului autohton şi al celui oriental-exotic* (în etapa baladesc-orientală) şi un *joc al intelectului / al minţii* (în etapa ermetică).

În poeziile de orientare parnasiană, poetul combină două sensuri tematice, dar şi două tonalităţi: unul *dionisiac* şi altul *apolinic*, categorii estetice iniţate de filosoful german Nietzsche, reprezentări ale zeului Appolo, zeul luminii, al profeţiei, patronul artelor - raţiunea, respectiv Dionysos, zeul petrecerilor delirante, al dansului şi al trăirilor extatice - pasiunea. Termenii se definesc pe baza distincţiei lor, care este în legătură cu două lumi artistice diferite, *lumea visului*, respectiv *lumea beţiei*. Ele apar ca impulsuri esenţiale în creaţie. „Apollo este [...] simbol al unei victorii asupra violenţei, stăpân pe sine în entuziasm, într-o asociere a pasiunii cu raţiunea. Înţelepciunea sa nu este o moştenire, ci rodul unei cuceriri" (Binder 1997: 110). *Apolinic* reprezintă, într-o viziune optimistă, seninătatea contemplativă, apetenţa calmă spre frumos, spre armonie şi echilibru:

Castelul tău de gheaţă l-am cunoscut, Gândire!
Pe netedele-i dale mult timp am rătăcit,
Din noi răsfrângeri dornic, - dar nici o oglindire,
În sloiuri, în poleiuri, în scuţi n-a întregit

(*Dezrobire*).

Dionisiac reprezintă, într-o expresie dinamică, lipsa de formă, îndepărtarea de frumos, stârnirea instinctelor, a teluricului. „Lui Dionysos i se atribuie forţele de disoluţie ale personalităţii, regresia spre haotic şi primordial a vieţii, submersiunea conştiinţei în magma subconştientului, dar şi elanul vital, dărnicia, el se opune lui Apollo, însă în mod complementar. Astfel, Apollo reprezintă un principiu al armoniei, Dionysos - al iluziei" (ibidem). Dacă poezia apolinică răspunde aspiraţiei către absolut a matematicianului, a poetului ermetic, poezia dionisiacă proclamă o cufundare totală în viaţă, în trăire, în orgia dionisiacă. Poetul reuşeşte însă o punte de legătură între termeni, şi anume *totalitatea*;

totalitatea aspiraţiilor spre înalt, dar şi totalitate de pătrundere în „fremătătoarea Orgie" (Floarea 2008: 20-21).

Vom merge spre fierbintea, frenetica vieaţă,
Spre sânul ei puternic cioplit în dur bazalt,
.....
Şi peste tot, în trupuri, în roci fierbinţi – orgie
De ritmuri vii, de lavă, de freamăt infinit,
Cutremurând vertebre de silex ori granit,
Va hohoti, imensă, Vitala Histerie.

(*Panteism*)

Poezia dionisiacă este prezentată, cum au conchis criticii literari, sub cercul Venerei, în moment ce poezia apolinică este sub protecţia lui Mercur.

Ceea ce este important pentru ce-a de-a doua fază a scrierii lui Ion Barbu, cea baladic-orientală, este că aici putem aduce în discuţie *pitorescul,* categoria estetică cuprinsă în paradigma definiţiei balcanismului literar, fiind privit în corelaţie cu *exoticul*. Acest pitoresc urmăreşte o serie de sugestii din filosofia culturii lui Lucian Blaga (*Pitoresc şi revelaţie, Duh şi ornamentică*), regăsite mai târziu la Andrei Pleşu (*Pitoresc şi melancolie*) şi la Mircea Muthu, cel mai avizat exeget român în problemele balcanismului literar. Acesta propune o nuanţare a conceptului printr-o disociere a mai multor forme de pitoresc. În primul rând este vorba de un *pitoresc etnografic*, ivit în perioada romantismului, odată cu descoperirea folclorului şi a culorii locale. Pitorescul etnografic se învecinează cu *exotismul* şi uneori se pot confunda. Dar criticii români din perioada interbelică (G. Ibrăileanu, Tudor Vianu) au arătat că Ion Barbu nu rămâne la suprafaţa vieţii, a unui Orient luxuriant şi feeric, ci sondează dimensiunile profunde ale omenescului, autenticitatea trăirilor, tragedia omului scindat lăuntric din nevoia de adaptare la o lume primitivă şi crudă. A doua formă este *pitorescul lingvistic (stilistic)*, echivalent celui etnografic, inclusiv componenta arheologică a acestuia de reconstituire a trecutului. În acest sens e relevabil stilul artistic al unor scriitori afiliaţi balcanismului, precum Mateiu Caragiale, Ion Barbu, Emanoil Bucuţa. *Nastratin Hogea la Isarlâk* fixează un alt moment al acelui „Orient apropiat, restituit în farmecul şi valorile lui. Dacă

în *Isarlâk* şi în *Selim* ni se vrăjesc raporturi umane încântătoare prin libertatea şi cordialitatea lor, noua poemă ne aduce înaintea ochilor viziunea Orientului tragic şi ascetic, a acelui colţ de pământ care a dat lumii galeria cea mai numeroasă de sfinţi şi martiri. Legenda, aşa cum a fost răspândită printre noi de Anton Pann, nu îngăduia evocarea unui Nastratin Hogea tragic, fantomă sângerândă a conştiinţei umane, care găseşte în propria ei sfâşiere alimentul său moral" (Vianu 1986: 82).

Esenţa poeziei lui Barbu se poate cel mai bine observa în ciclul „ermetic". Poezia prezintă, în acest sens, reflexia lumii în oglindă fără imagini, o negare a materialităţii. Lumea este un produs purificat de „geometrie". Ciclul ermetic aduce în faţa cititorului un *joc poetic* „mai complex ca oricând" (Pop 1985: 173-174), în care se găsesc multiple permutări, figuri simbolice, care necesită o descifrare, dar nu de puţine ori şi improvizaţii impulsionate de materia sonoră a unor cuvinte, supravegheate de regulile poetului autoimpuse, versul devenind mereu greu de înţeles, tinzând de fiecare dată spre o nouă şi mai dificilă decodare. În cadrul poeziei româneşti contemporane şi nu numai, nu există multe argumente despre influenţa matematicii asupra operei lui Ion Barbu, de aceea realizarea acestei teze va solicita cercetarea şi urmărilea dezvoltării operei poetice a lui Ion Barbu, începând de la pasiunea asupra cercetării naturii spaţiului interuman; observarea şi cercetarea etapelor operei sale, cercetarea operei matematice şi descoperirea surselor de inspiraţie în anumite poezii ale sale. La fel este necesar să se demonstreze faptul că unele formule matematice duc la crearea versificaţiei poeziilor lui Barbu; cercetarea simbolurilor matematice care au echivalentele sale în simbolurile depistate în unele poezii; cercetarea influenţei matematicienilor români şi străini asupra operei sale ştiinţifice; observarea anumitor critici adresate poetului şi matematicianului din partea altor critici literari ai timpului său ori dinaintea sa; a se dovedi în ce măsură Ion Barbu a influenţat contemporanitatea şi posteritatea; redarea rolului lui Ion Barbu în dezvoltatea literaturii româneşti şi noutăţile pe care le-a adus în literatura română, locul lui în poezia contemporană europeană. La fel, în această lucrare este necesar să se dovedească ce a însemnat pentru Ion Barbu poezia modernă în conformitate cu dezvoltarea ştiinţelor moderne şi că prin opera sa a deschis drumul noii forme de exprimare poetică.

În poezia lui Ion Barbu se răsfrânge şi specificul biografiei sale: poetul (Ion Barbu) a trebuit să-şi dovedească educaţia sa profesională, a matematicianului (Dan

Barbilian). În această lucrare intenţionez cercetarea influenţei matematicii ca ştiinţă asupra poeziei lui Ion Barbu. Răspunsul se poate găsi în două soluţii adiţionale: prima soluţie este ca ştiinţa matematică să fie transpusă în spaţiul poetic, luând o formă absolută, mitizantă; a doua soluţie este prevenirea apropierii poeziei de matematică. Înaite de apariţia operei sale, un număr mare de matematicieni şi critici literari s-au ocupat de tematica influenţelor asupra poeziei lui Barbu şi au ajuns la soluţii interesante. Însuşi poetul, atunci când şi-a dat seama că „pentru el toate jocurile s-au consumat", renunţă la poezie, îndreptându-se, cum a spus el însuşi, spre „balta albă" finală a vieţii lui, care „marchează Încheierea, adică împlinirea" (ibidem).

Răspunsurile la problemele la care au ajuns cercetătorii operei poetice barbiene sunt, în cea mai mare parte, modul lui de a exprima realitatea în lumea simbolurilor, la fel totalitatea lor, fără a se depărta de cercul ezoteric, pe care singur l-a închis prin limbajul său şi prin felul de exprimare. În lucrare trebuie descoperit faptul că Ion Barbu, prin expresia sa poetică, a reuşit să trezească puterile latente ale limbii române pe care le-a sincronizat cu spiritul obiectiv ipotetic al ştiinţei contemporane. Această noutate a fost cicrcumscrisă în estetica lui Stéphane Mallarmé, şi nu în cadrul modernismului. Rezultatul aşteptat al cercetării de faţă este faptul că punctul de plecare al operei lui Ion Barbu nu este natura, ci lumea enigmatică a simbolurilor. Despre raportul matematică – poezie a scris matematicianul maghiar Mandics György, a cărui exegeză este printre foarte puţinele încercări care pleacă de la conceptul de canon în abordarea operei barbiene. În lucrarea de faţă se abordează problema dezbătută de Mandics György, a raportului dintre matematică şi poezie, în sincronie cu Solomon Marcus, încă din 1973, când Marcus publicat studiul *Matematica poetică*. Pentru acesta, ermetismul barbian are ca model axiomatica şi canonica matematicii. Ermetismul canonic barbian „instaurează *calitatea* în locul *cantităţii*"[8], ceea ce anumiţi critici ai epocii interbelice (Ovid S.

[8]Codreanu, Theodor, *Ion Barbu în cvasipostumitate,* Revista *Limba Română* nr. 7-8, anul XX, 2010, http://limbaromana.md/index.php?go=articole&n=1019.

Crohmălniceanu) erau nevoiţi să recunoască, în paginile de analiză a liricii *Jocului secund*. Emil Alexandrescu, în cartea *Literatura română în analize şi sinteze*, descoperă două modele care predomină întregul univers spiritual barbian: modelul *noetic* şi *geometric*. Cel *noetic* este alcătuit din legi, principii, concepte, categorii, încorporate în simboluri, mituri, reprezentări, prototipuri sau arhetipuri. Nucleul legic cuprinde: legea armoniei şi a echilibrului *(„cântec istoveşte“, „harfe resfirate“)*, legea sublimării *(„înecarea cirezilor agreste“)*, legea conexiunii *(„Intrată prin oglindă în mântuit azur“)*, legea emergenţei *(„cântec istoveşte“)*, legea discriminării *(„harfe resfirate“)*, legea înţelegerii *(„În grupurile apei, un joc secund, mai pur“)*. În jurul nucleului logic avem stratul principiilor, care este alcătuit din principiile kantiene: spaţiul şi timpul *(„Din ceas dedus adâncul acestei calme creste”)*; principiile primordiale: apa *(„grupurile apei“)*, pământul *(„creste“)*, aerul *(„zbor invers“)*, eterul *(„mântuit azur“)*, focul *(„oglindă“)*; principiile generatoare: masculin *(„coasta bărbătească“)*, feminin *(„al Evei trunchi de fum, Timbru*“); principiile platonice: Totul *(„harfe resfirate“)*, Unul *(„Nadir latent“)*, Frumosul (*„joc secund, mai pur“* — poezia pură), Armonia *(„cântec istoveşte“).* Stratul conceptual ramifică acest nucleu noetic şi este alcătuit din conceptele lui Aristotel: *mimesis* şi *catharsis („un joc secund, mai pur“)*, conceptul de conştiinţă de sine *(„oglindă“)*, conceptul de poezie pură (*„mai pur“*), conceptul de corespondenţă *(„Poetul ridică însumarea / De harfe resfirate ce-n zbor invers le pierzi / Şi cântec istoveşte: ascuns, cum numai marea“), panta rhei („Din ceas, dedus“)*, grup *(„grupurile apei“)*, de lume ca univers geometric *(„Nadir latent“)*, conceptul de lume-moluşcă *(„Meduzele când plimbă“)*, de lume ca univers natural *(„cirezilor agreste“)*.

Modelul geometric este afirmat de Ion Barbu în interviul luat de Felix Aderca: *„Eu voi continua cu fiecare bucată să propun existenţe substanţial indefinite”*: ocoliri temătoare în jurul câtorva cupole - *„restrânsele perfecţiuni poliedrale“*. Modelul geometric este prezent în întregul univers barbian, de la primul la ultimul vers al volumului *Joc secund* - şi în poemul *Din ceas, dedus…*În acelaşi timp, simbolul *„nadir“*, care înseamnă un punct invers faţă de zenit, sugerează un centru al conştiinţei, adică spiritul care generează universul. Prin translaţie, punctul generează dreapta: *„Vis al Dreptei Simple!“*, *Încheiere*; apoi triunghiul *(„ochi în virgin triunghi“, Grup)*, apoi

pătratul *(„Suflete-n patratul zilei se conjugă“, Poartă*), prisma *(„Înalt în orga prismei cântăresc“, Dioptrie*), cubul *(„Stângi cuburi şubrede intrate“, Paralel romantic*), spirala *(„Ordonată spiră“, Uvedenrode*), heptagonul *(„Eptagon cu vârfuri stelelor la fel“, Încheiere*). Aceste simboluri au, unele, rolul de a sugera *„perfecţiunile poliedrale”*: cubul (reprezentare a principiului pământul), tetraedrul (reprezentare a principiului *focul*), octaedrul (reprezentare a principiului *aerul*), icosaedrul (reprezentare a principiului *apa*), dodecaedrul (reprezentare a principiului *eterul* sau *apeiron*). Toate aceste poliedre perfecte sunt modele care exprimă constanta sau numărul de aur, forma legii armoniei şi echilibrului.

Influenţat de Paul Valéry şi de Matila Ghyka, Ion Barbu consideră că arta de valoare a lumii, de la piramide, temple, statui, joc, muzică, s-a construit pe această constantă, de aceea şi poezia trebuie construită pe funcţii ale acestei constante. În acest sens, Ion Barbu afirma în interviul cu I. Valerian: *„...pentru mine poezia este o prelungire a geometriei“*, adică o înţelegere adâncă, exactă şi poetică, pentru că poezia trebuie să fie o iniţiere în misterele lumii. De aceea unii cercetători au discutat despre caracterul geometric al poeziei lui Ion Barbu, ca fiind punctul sau axa de legătură dintre poetul Ion Barbu şi geometrul Dan Barbilian. Prin caracterul simbolico-geometric, poezia şi universul, create de Ion Barbu, se diferenţiază de poezia şi universul romantic, filosofic al lui Eminescu, de poezia şi universul mitic, filosofic al lui Lucian Blaga. În aria literaturii universale, Ion Barbu reprezintă momentul când arta, care a început de la geometric, se întoarce la geometric.

Jocul parcurs de Ion Barbu în opera sa este unul izolat de spaţiu şi de timp. Odată jucat, el rămâne în memorie ca o creaţie spirituală sau ca un tezaur spiritual care poate fi repetat oricând. Fiecare joc se mişcă înlăuntrul spaţiului său de joc, care este delimitat în mod material sau în închipuire. Huizinga spune că înlăuntrul unui spaţiu de joc există o ordine proprie şi absolută, aceste spaţii sunt nişte „lumi vremelnice în cadrul celei obişnuite, slujind pentru executarea unei acţiuni închise” (Huizinga 2003: 16), iar înlăuntrul spaţiului de joc domneşte o ordine proprie şi absolută, aşadar jocul lui Barbu creează o ordine absolută. Un spaţiu închis este separat, delimitat de mediul cotidian fie în mod material, fie mental, înlăuntrul lui are loc jocul, înlăutrul lui sunt valabile regulile jocului. Funcţia care acţionează în procesul de transformare a jocului în imagini este o

funcţie poetică, Huizinga a denumit-o „funcţie ludică” (ibidem: 23). Parcurgând poezia lui Ion Barbu, atragem atenţia asupra materialităţii imaginilor, asupra jocului intelectului şi asupra jocului arhaic într-un spaţiu balcanic. În toate aceste etape creatoare ale lui Barbu jocul ajunge să fie legat de ideea că în el este exprimată o reprezentare a vieţii, care este altfel decât viaţa obişnuită.

II. Arta poetică barbiană. Poezia ca *joc* şi ca unic *sistem de semne*

II.1. **Geometrizarea spaţiilor poetice. Matematica jocului**

Matematicile pun în joc puteri sufleteşti care nu sunt mult diferite de cele solicitate de poezie şi artă.

(Ion Barbu)

Ion Barbu aparţine perioadei interbelice, reprezentând o direcţie literară originală: ermetismul, aşa cum Blaga este reprezentant al expresionismului, după cum V. Voiculescu este miticul sau după cum Bacovia este simbolistul de excepţie. Ion Barbu înţelegea reformele poetice ale lui Poe şi Rimbaud şi încercarea acestora de a „purifica" sufletul romantic al poeziei. Poetul român încearcă să depăşească stadiul descriptiv al poeziei, vizând o anume generalitate, care să-i asigure posibilităţi de exprimare multiple. Despre Ion Barbu s-a scris mult şi contradictoriu. Urmând traseul hermeneutic, poetica barbiană este una dintre cele mai complexe nu doar în literatura română, ci şi în cea europeană. Dintre contribuţiile româneşti în spaţiul expresionismului european doar poetica lui Lucian Blaga mai are o asemenea rezonanţă, pentru că este susţinută nu doar de poezia propriu-zisă, ci şi de texte teoretice. Lucian Blaga definea produsul expresionist ca încorporând o valoare, cea mai înaltă fiind absolutul. Nu altceva susţine Ion Barbu când vorbeşte de „*starea de geometrie, şi deasupra ei, extaza"*. Poetul nu neagă capacitatea poeziei de a urca spre absolut, „spre *cunoaşterea mântuitoare,* ci numai imposibilitatea de a atinge starea de graţie pentru a crea acest tip de poezie. [...] Tăcerea, drama cuvintelor, tragicul exprimat prin expresie se întâlnesc într-o mare parte a poeziei moderne româneşti" (Ruja 2008: 11).

Ion Barbu este pseudonimul matematicianului Dan Barbilian, născut la 18 martie 1895 în Câmpulung-Muscel, şi care pleacă în lumea de dincolo pe 11 august 1961 la Bucureşti, răpus de o criză hepatică. Este pseudonimul sub care a devenit cunoscut ca unul din cei mai importanţi poeţi români din secolul trecut, „*dacă nu cumva cel mai*

mare", scrie Alexandru Ciorănescu în volumul său publicat în 1981. Pentru mulţi, calea până la cunoaşterea matematicianului Dan Barbilian este lungă şi nu întotdeauna împlinită. Stimând şi admirând pe poet, se înţelege mândria şi mai mare încă a lui Barbilian pentru ceea ce a făcut în matematică. Opera sa durabilă şi, fără a avea pretenţia la popularitatea dobândită în celălalt gen în care *Barbilian* s-a exprimat, ne dă un adânc sentiment de inspiraţie pentru unul dintre cei mai mari matematiceni ai României. Volumul *Joc secund* a fost publicat în urma unui pariu cu Tudor Vianu, anume că poate scrie poezie (alte surse povestesc despre o înţelegere: dacă Barbu reuşea să publice poezii, Vianu trebuia să îi analizeze critic creaţia). Poeziile sunt dificil de înţeles, criticii literari consideră că Ion Barbu scrie o lirică ermetică cu un limbaj abstract, iar comentatorii mai recenţi ai poeziei barbiene „au atras atenţia asupra sublinierilor poetului privind efortul său de ieşire din «concurenţa formulelor individuale», de impersonalizare a expresiei." (Pop 1985: 148). Deplasarea aceasta dinspre *mimesis* spre *poesis* este caracteristică pentru lirica modernă, iar Ion Barbu este unul dintre „agenţii săi cei mai radicali" (ibidem). Ciclul *Joc secund* a fost tradus în mai multe limbi de circulaţie mondială, unele poezii din acest ciclu sunt traduse şi în limba sârbă. Barbu foloseşte concepţii matematice, cea mai des întâlnită este noţiunea de *grup* (o mulţime cu structura matematică, ale căror elemente se pot însuma conform unor legi specifice): „Din ceas, dedus adâncul acestei calme creşte,/ Intrată prin oglindă în mântuit azur,/ Tăind pe înecarea cirezilor agreste,/ În grupurile apei, un joc secund mai pur." Înţelegerea operei lui Barbilian presupune o parcurgere prin gradaţie. Matematicianul Alexandru Pantazi în cartea *Pagini inedite – Dan Barbilian*, spunea despre Ion Barbu următoarele:

> „Matematicienii români care au creat ceva în ştiinţa au avut, fără îndoială, talent. Barbilian are şi geniu. Barbilian era un gânditor extrem de profund şi original. Probabil că matematica îi oferea un câmp mai întins de aplicare a acestei însuşiri decât poezia. Spre binele operei lui, dar nu întotdeauna şi a lui personal, Barbilian a reuşit să elimine din viaţa sa tot ce nu avea contingentă cu preocupările intelectuale. Grijile cotidiene ale oamenilor, care le măcina timpul şi elanul îi erau străine. Cariera, grijile materiale nu-l interesau. Neglijând tot ceea ce era străin operei sale, ne putem întreba cum s-a împăcat Barbilian cu exigenţele carierei de profesor universitar".

Ion Barbu a predat, ca profesor universitar, până la sfârşitul vieţii, numai cursuri speciale, din ultimii ani ai facultăţii, la care participau un număr restrâns de studenţi foarte buni. După moartea sa, o mare parte a operei matematice şi a operei didactice a fost publicată în volume. Aceste manuscrise sunt împrăştiate pe caiete, foi separate sau pe marginile multor numere din *Gazeta Matematică* a anilor dinainte de Primul Război Mondial.

După această dată, Ion Barbu a părăsit spaţiul literaturii, la care a mai revenit ocazional, consacrându-se profesiunii sale. A fost considerat un matematician de reputaţie europeană, impunând, în geometrie, termenul de „spaţiile Barbilian”[9]. Despre

[9] Contribuţia lui Dan Barbilian a fost de a analiza cât de generală e aceasta procedură de a construi o distanţă şi de a stabili o teorie a spaţiilor metrice dotate cu această distanţă. În lucrarea din 1934, el a definit o metrică în interiorul unei regiuni planare oarecare, generalizind astfel ideea modelului Poincaré, care este definit doar în interiorul discului unitate. Cu acea metrică, interiorul mulţimii devenea un model de geometrie neeuclidiană. Într-una dintre lucrările din 1959, Barbilian sugerează numele de metrici apolliniene pentru ceea ce Blumenthal şi Kelly propuseseră a fi numite „spaţii Barbilian“. Astfel, putem spune ca ideea din 1934 a dovedit o durabilitate remarcabilă. În 1981, P.J. Kelly a publicat la Springer-Verlag un manual de geometrie neeuclidiană împreună cu G. Matthews (de la Universitatea Statului California), volum care se încheie cu un capitol dedicat „spaţiilor Barbilian“. Acest capitol e de o claritate remarcabilă şi demonstrează că, în mâna unui educator abil, „spaţiile Barbilian“ pot deveni un instrument didactic folositor în ilustrarea geometriilor neeuclidiene. Lucrarea din 1934 a revenit în ultimii ani în atenţia cercetătorilor, în special după ce, în 1995, Alan F. Beardon (de la Universitatea Cambridge) a reuşit o generalizare a ei (lucrarea a fost publicată în 1998). În 1998, F.W. Gehring (de la Universitatea Michigan, Ann Arbor) şi K. Hag (de la Universitatea Norvegiana de Ştiinţă şi Tehnologie) au continuat ideea lui Beardon, citind ca punct de plecare construcţia lui Barbilian din 1934 (lucrarea lor a aparut în 2000). De atunci, lucrarea lui Barbilian de la Praga a fost citată de Peter Hästö (de la Universitatea Helsinki) şi de Zair Ibragimov (una dintre citările acestui autor e în teza sa de doctorat de la Universitatea din Michigan, Ann Arbor, din 2002; autorul e în prezent la Universitatea din Cincinnati) în cursul studiului lor asupra metricilor apolliniene. E vorba de citări semnificative, în reviste de impact ştiinţific important. O monografie mai cuprinzătoare asupra subiectului, *Hyperbolic geometry and Barbilian spaces*, a apărut în 1996 sub semnătura lui Wladimir G. Boskoff, la Istituto per la Ricerca di Base, Hardronic Press. Există şi alte contribuţii recente asupra acestei probleme. Idea de „spaţiu Barbilian”, precum şi interesul pentru creaţia din aria geometriei a lui Barbilian din perioadele 1934-1939 şi 1959-1961, continuă şi în ziua de azi. (http://www.observatorcultural.ro/Povestea-spatiilor-Barbilian-sau-ce-s-a-mai-intimplat-dupa-Joc-secund*articleID_13917-articles_details.html)

aceste „spaţii Barbilian” un articol interesant au scris Wladimir Boskoff şi Bogdan Suceavă în revista *Observator Cultural* în numărul 286 din septembrie 2005: *Povestea „«spaţiilor Barbilian» sau ce s-a mai întâmplat după Joc secund”*. Până în zilele noastre este apreciat la adevărata sa valoare atât ca matematician, cât şi ca poet.

> „Poezia barbiană cade ghilotină peste pasta psihologizantă şi saturată de avangardism a literaturii române interbelice. Lirismul absolut al creaţiei sale, de o bogăţie exuberantă a jocurilor de idei şi sentimente într-un metaforism debordant, constituie un simbol rasat de valori şi mântuiri, omagiu suprem al contemplării poematice a Creaţiei... Ca gânditor auster, Ion Barbu este un adept convins al determinismului şi ordonării, al esteticii realiste moderne, creaţia lui eseistică fiind o proză de idei (consideraţii teoretice de critică şi istorie literară, receptări şi repere în filosofia ştiinţei, portrete etc.), în care avalanşa de concepte şi presupoziţii, îmbrăcate în expresii auguste, fermecătoare ca discurs plin de subtilităţi, este cuceritoare prin puritate şi detaşare”[10] (Coloşenco 2006).

Cunoaşterea operei barbiene, perceperea universului larg de semnificaţii exprimate laconic într-un sistem de semne atât de riguros elaborat reprezintă un proces dificil pentru lectorul modern. „Geometrizarea spaţiului poetic, spiritualizarea celui matematic; esenţializarea percepţiei lirice, individualizarea discursului algebric - acestea sunt coordonatele ce fixează axiomatic în opera barbiană transcenderea realului în spaţiul Cunoaşterii Pure. Atât discursul matematic, cât şi cel poetic împrumută din frumuseţea unică a Cunoaşterii superioare. Stilizarea unei imagini poetice, ca şi a unei demonstraţii matematice până ce acestea ajung să exprime Ideea în forma sa cea mai pură, cea mai abstractă şi cea mai aproape de esenţa cunoaşterii este „semnul” spre care tinde creaţia barbi(li)ană. Aspiraţia gnostică îl apropie astfel de marii gânditori ai secolului al XIX – lea” (Şerban 2007: 229).

Ca poet, „locul lui Ion Barbu apare singular în literatura română, ca şi aceea europeană. [...] Experienţa sa poetică prin construcţia deliberată ce şi-a impus este unică. Nu cunoaştem un alt poet care să fi îmbinat într-o sinteză lirică, atât de concentrată, conceptualitatea cea mai abstractă cu inspiraţia cea mai spontană” (Mincu 1990: 338). Ca matematician, Dan Barbilian a inventat spaţiile ce-i poartă azi numele, gândind „alte

[10] http://convorbiri-literare.dntis.ro/COLOSENCOaug6.html

moduri" de existenţă matematică: „Criza civilizaţiei ştiinţifice greceşti a fost imposibilitatea de a concepe numărul iraţional. Nu cucerirea romană, ci infirmitatea lor de a depăşi anumite prejudecăţi privitoare la rigoarea matematică, de a accepta şi alte moduri de existenţă matematică, istoveşte curând geniul grec" (Barbilian 1988: 5). „Relativizarea" discursului matematic, deschiderea acestuia către noi perspective de abordare fixează coordonatele unei gândiri matematice de excepţie.

Creaţia, poetică sau matematică, trasează reperele unui destin unic, nu numai în spaţiul culturii româneşti, ci şi al celei universale. Ion Barbu „este poetul cel mai dificil nu numai în literatura română" (Mandics: 2001: 7), dificultatea sa este „în existenţa unui obiect univoc imaginat, dar nerostit, doar circumscris printr-o metodologie proprie matematicianului" (ibidem). Lovinescu spune despre poezia lui Barbu: „De la cele dintâi versuri am avut intuiţia unui remarcabil talent poetic. *Sburătorul* îşi face cinste deschizându-şi coloanele acestui poet căruia i-am dat numele de Ion Barbu. Nimănui nu-i va scăpa viziunea genetică, lapidaritatea expresiei, sobrietatea relativă a acestui tânăr, care ne evocă în versuri frumoase şi reci, poezia forţelor naturii, a materiei inerte, a prefacerii universale şi a misterelor germinaţiei. Prin vigoarea geometrică şi noutatea concepţiei, cât şi prin stăpânirea formei pietroase, literatura română s-a îmbogăţit cu un nou talent". Ion Barbu a optat pentru „poezia criptică, esenţializată, cuprinsă de mister, iniţiatică" (Ruja 2008: 11).

Despre versurile frumoase şi reci, însuşi poetul vorbeşte în interviuri şi corespondenţă: „Suflet mai degrabă religios decât artistic, am vrut în versificările mele să dau echivalentul unor stări absolute ale intelectului şi viziunii: starea de geometrie şi deasupra ei, extaza" (Barbu 1968: 39-40). „Nadir latent" (Barbu 2003: 17), pierdut în candoarea înaltă a Cunoaşterii, creaţia barbiană devine o Odisee în lumea Logosului, ce nu exclude însă existenţa emoţiei: „Mai toţi i-au recunoscut talentul; nu i-au găsit însă sentimentul şi emoţia. Ion Barbu a fost trecut [de criricii vremii] printre poeţii formei glaciale. Un parnasianism impasibil. O confuziune. – O confuziune provocată din mărginirea noţiunii de emoţie" (Mincu 1990: 338). Lirismul barbian este mult mai subtil, departe de „melodioasele plângeri" ale poeţilor obişnuiţi: „Sunt şi emoţiuni de ordin intelectual. Mai rare şi mai puţin accesibile. Cu atât mai preţioase"(Mincu 1990: 24-25). Cuvântul „arzător şi profetic", „poezia leneşă", „banalul reabilitat" (Barbu 1968: 84-87)

nu intră în formula lirică barbiană: „Există o treaptă de experienţă poetică, de la care versul se dovedeşte a fi rigoare şi fervoare, nu interjecţie dezvoltată ori celebrare mai mult sau mai puţin armonioasă" (ibidem: 105-106). Axul poeticii barbiene este construit în jurul unui alt fel de romantism, de domeniul gnoseologic.

Poezia este, de aceea, în concepţia barbiană, un „joc", dar nu unul izvorât din realitate, ci din reflexul acesteia „în oglindă", adică în spirit: e un „joc secund", superior, al Ideilor, al Esenţelor, al Cunoaşterii pure. Dincolo de *jocul prim* al aparenţelor, poetul caută *jocul secund* al înţelesului lor; poezia devine astfel o transcendere a realului în semnele arhetipale platoniciene. Arta poetică barbiană pleacă de la o înţelegere abstractă a lumii, nu este preocupată de lucruri, iar realităţile imediate, evidenţele, calităţile contingente sunt materiale pe care arta nu le cunoaşte.

> „Contemplarea, adică simpla percepţie a unor fapte pe care le vezi aşa cum sunt în succesiunea lor întâmplătoare, este o atitudine sau mai bine zis o lipsă de atitudine de care sensibilitatea acestui poet nu este capabilă. Ea nu ştie să prindă şi nici nu se sileşte să prindă imaginea directă a vieţii, trecerea dezordonată a clipelor, învălmăşeala lucrurilor şi a sentimentelor. Nu ştie să prindă, adică, nimic din ceea ce ar numi poate jocul prim al existenţei; domnul Ion Barbu nu crede în obiecte. Ele sunt incoherente; sunt diverse, sunt fragmentate, sunt terminate. Poezia d-sale caută coherenţă, caută unitatea şi caută principiul. Viaţa e o întâmplare, arta e o disciplină"[11].

Pentru a contura o viziune asupra unităţii universului, răspunzând la întrebările esenţiale, universale ale omenirii, Ion Barbu pledează pentru reîntoarcerea poeziei la funcţia sa originară pe care o avea în antichitate oda pindarică. Singur Barbu afirmă că în poezia sa, ceea ce ar putea trece drept modernism nu este decât o înnodare cu cel mai îndepărtat trecut al poeziei, cu oda pindarică.

Geometria este aşadar, în opera barbiană, mai mult decât o ramură a ştiinţei, e un concept, un principiu, o modalitate de percepţie a lumii, o categorie stilistică. „Odele" lui Pindar, „Elementele" lui Euclid, „Stoicele" lui Apllonius, „Colecţiile matematice" ale lui Papus devin simbolurile unei Grecii apolinice: „Totuşi gândirea greacă se exprimă nu

[11] http://www.cniv.ro/2007/disc2/cniv/documente/pdf/sectiuneaC/1.pdf

numai mitic, în fabulă, dar şi direct, în teoreme. Poarta prin care poţi aborda lumea greacă – fără de a cărei cunoaştere, după părerea mea, cultura cuiva nu poate fi soscotită completă – nu este obligatoriu Homer. Geometria greacă e o poartă mai largă din care ochiul cuprinde un peisaj auster, dar esenţial" (Barbilian 1967: 11-13).

Poetul şi matematicianul propune o formulă originală a acestui nou umanism: ceea ce deosebeşte umanismul clasic de cel modern este tocmai accentul pus pe „formaţia matematică" (Barbilian 1967: 11-13). Având ca punct de plecare viziunea geometrică apolinică, ca expresie a intuiţiei esenţelor circumscrise unui principiu sintetizator unic, umanismul barbian propune *o configurare a unor lumi posibile*. Axa fundamentală a acestui umanism nou: deschiderea către inovaţie, către interpretări probabile: „În noul umanism, probabilitatea, ca deschidere dialectică în planul metodei, devine fundamentală, faţă de hieratismul geometriei greceşti, transformată în dogmă filozofică." (Mincu 1990: 89): Barbu vorbeşte despre legătura concepţiilor matematice cu poezia sa în: „Suntem contemporanii lui Einstein, care concurează pe Euclid în imaginaţia de universuri abstracte, fatal trebuie să facem şi noi concurenţă demiurgului în imaginea unor lumi probabile" (Barbu 1968: 39).

Spiritul grec se relevă în toată plenitudinea lui în poezia lui Barbu, în poeziile sale există o Heladă a misterelor. Nu numai starea de geometrie, rigoarea şi lumina apolinică sunt coordonatele spre care tinde creaţia sa. Bipolaritatea sufletului grec are ca formă de exprimare şi ipostaze lirice dionisiace: catharsisul, increatul cosmic, lumina imanentă a visului, care îl apropie pe Barbu de romantici. „Aspectele culturale ale Heladei se constituie în teme şi motive frecvent întâlnite în poezia sa, dar şi ca element esenţial în configurarea poeticii sale. Legătura cu vechea Grecie înseamnă relaţia cu o tradiţie..." (Ruja 2008: 11). De altfel scriitorul şi-a manifestat deschis afinitatea faţă de creaţia marilor romantici, cel mai mult de cea a lui Eminescu, spunând: „La noi, în poezia lui Eminescu, acelaşi val de romantism germanic împietreşte alb şi ideal, în felul regiunilor de pe lună. Eminescu era mai ales om de gândire şi studiu concentrat". Sensibilitatea poetică a lui Ion Barbu îi selectează de asemenea pe Mallarmé, J. Moréas, Valéry şi mai ales E. A. Poe, - „am o singură evlavie: Edgar Poe" (Mincu 1990: 99), a cărui operă o considera aproape „o metodologie lirică" (Barbu 1968: 131). În poezia sa se opreşte la aspectul gnoseologic şi la misterele orfice greceşti. Marin Mincu, în *Opera literară a lui*

Ion Barbu (Editura Cartea Românească, 1990), vorbeşte despre posibilitatea încadrării poetului în expresionism, deoarece prin „dezlănţuirea energiilor latente", prin „viziunea tragică asupra destinului uman", expresionismul devine „ultima tentativă crepusculară" (Mincu 1990: 210-211) a artei de a-i supravieţui epocii pragmatice de mai târziu. Văzut sincronic, Ion Barbu este mai degrabă expresionist decât romantic. Aspiraţia poetului spre absolut, „gnosticismul" viziunii deschide perspectiva romantică asupra sa. Poetul explorând misterele arhaice (egiptene, greceşti) şi a matematicilor moderne, se pune în ipostaza lui Pindar (care era un iniţiat în Hermes Trismegistul prin prelucrarea Egiptului de către lira orfică). Hermes Trismegist (Zeul Revelator sub numele căruia neoplatonicienii îl numeau pe zeul egiptean Thot – cel ce deţinea misterele Creaţiei, ale Cunoaşterii) poetul Ion Barbu încifrează misterul existenţei prin metaforă, prin simbol (Şerban 2007: 233). Ermetismul poetului tinde spre realizarea unui unic/ autonom sistem de semne, precum în romantism. Prin „formula romantismului gnostic înţelegem o viziune sintetică a lirismului din toate timpurile" (ibidem: 211). Ion Barbu în opera sa poetică foloseşte un termen nou, cel de *Liră orfică.* Contactul cu poezia expresionistă germană îi dă o altă înţelegere a poeziei şi un alt concept despre poet: „Poetul ridică însumarea / De harfe resfirate ce-n zbor invers le pierzi" (*Din ceas, dedus...*), adică devine un arhetip, care face gestul arhetipal. Tema, eroii, conflictul, subiectul au în vedere o cunoaştere fundamentală a lumii, pe care o putem vedea prin analogia la univers: „Şi cântec istoveşte: ascuns, cum numai marea / Meduzele când plimbă sub clopotele verzi" (*Din ceas, dedus...*). În acelaşi interviu, Ion Barbu recunoaşte influenţa poeziei clasice, a odei lui Pindar, prin armonia şi echilibrul compoziţiilor, dar şi prin asocierea simbolurilor: „harfe", „clopote", „cântec", prin conceptele de *mimesis* („joc secund") şi *catharsis* („mântuit azur"), preluate din *Poetica* lui Aristotel. Nevoia de obiectivitate i-a determinat pe poeţii parnasieni să cultive poeziile cu formă fixă. Tocmai de aceea, în majoritatea poeziilor aparţinând acestei etape, Ion Barbu a întrebuinţat forma fixă a sonetului.

Romantic prin temperament şi inspiraţie, clasicizant în concepţie şi expresie, conturând un umanism nou ca punct de plecare al gândirii moderne, poetul şi matematicianul de geniu adaugă creaţiei sale o nouă dimensiune fundamentală: esenţializarea, maxima concentrare a expresiei artistice. Părerea sa e ca tot ceea ce este de

prisos trebuie cu grijă înlăturat, pentru că despre esenţe nu se poate trata decât în limbajul eliptic al teoremelor. Acesta „derivă dintr-o anumită concepţie a artei teoremei, pe care Gauss o vedea ca un text august, ca o inscripţie a cărui laconism e însăşi garanţia durabilităţii ei" (ibidem: 192). Axa fundamentală a gândirii poetului şi matematicianului Barbilian devine formula numită: „Minimum de formule oarbe unit cu maximum de idei vizionare" - aşa cum este definit ermetismul gaussian de Minkovsky (idem).

Criticul literar Marin Mincu face o subtilă diferenţă între două concepte: ermetism/ hermetism (Mincu 1990: 101-105) subliniind încă o dată unicitatea creaţiei barbiene în contextul literaturii române, dar şi europene. Spre deosebire de Mallarmé, al cărui mesaj poetic este unul pur ermetic, şi din acest motiv lipsit de lirism, Ion Barbu a creat o poezie ce relevă ordinea lumii printr-un sistem de simboluri proprii a cărui.semnificaţie generează noul lirism, cel gnoseologic. Ermetism desemnează tot ceea ce nu se destăinuie direct, cunoaşterea adevărului presupunând iniţiere, deci, mesajul operei barbiene nu se „comunică" direct. Perceperea semnificaţiilor acestuia presupune o iniţiere în universul Cunoaşterii clădit de poet după legile riguroase ale geometriei şi „criptat" de matematician prin formula gaussiană a maximului de sens în minimum de semne. Mesajul hermetic poate fi comunicat printr-o multitudine de forme artistice, presupunând un limbaj deschis interpretărilor diverse. Concentarea maximă a formulei poetice deschide perspective multiple ale descifrării misterului (ibidem). Deşi „închis" în planul cunoaşterii abstracte, ermetismul poetic devine punctul de plecare al „operei deschise" interpretărilor multiple ce re-creează şi descoperă sensurile discursului poetic: „Dacă o poezie admite o explicaţie, raţional admite o infinitate. O exegeză nu poate fi deci în nici un caz absolută. Un poet prevăzut cu oarecare matematici poate da nu una, nu două, ci un mare număr de explicaţii unei poezii ascunse" (Barbu 1968: 54-55). Ermetismul propune astfel o viziune unică asupra ordinii în univers, determinată în mod absolut. Opera poate sugera o multitudine de sensuri deschise interpretării creatoare a receptorului.

Mircea Coloşenco în articolul *Ion Barbu – clasic al spiritualităţii* („Convorbiri literare", august 2006) vorbeşte despre Dan Barbilian, discipolul lui Gh. Ţiţeica, D. Pompeiu şi Traian Lalescu – corifeii ştiinţei matematice române, considerându-l pe Dan Barbilian printre primii matematicieni români, ale cărui creaţii au fost asimilate şi de

fizica modernă. În articolul lui Coloşenco este amintit un capitol dedicat lucrărilor matematice ale lui Barbilian semnat de George Şt. Andonie (în *Istoria matematicii în România*, vol. 2, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1966, p. 293-316), apoi textul lui Gh. Vrănceanu („Dan Barbilian a fost fără îndoială unul din cei mai de seamă matematicieni ai ţării noastre şi socotim că publicarea volumelor va contribui la cunoaşterea uneia din cele mai originale contribuţii româneşti la progresul ştiinţelor matematice", în *Prefaţă*, la Dan Barbilian *Opera matematică*, vol. I, *Geometrie*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1967, p. 6) şi Gh. Mihoc („Dan Barbilian a fost unul dintre cei mai mari matematicieni ai ţării noastre", în *Dan Barbilian – Ion Barbu*. *Pagini inedite*, I, Editura Albatros, Bucuresti, 1981, p. 9). „Ion Barbu, folosind în poezia sa izvoare nesecate ale creaţiei clasicilor literaturii române şi universale, înţelepciunea filosofilor şi învăţaţilor lumii, a fost contemporan cu deosebiţi creatori ai spiritualităţii naţionale, cu mulţi dintre ei emulând personal (Lucian Blaga, Camil Petrescu, Ion Pillat, Mihai Ralea, Al. Rosetti, Tudor Vianu ş.a.) ori prin opera lor, a rămas în permanenţă, efervescent şi non-conformist." (Coloşenco 2006 http://convorbiri-literare.dntis.ro/COLOSENCOaug6.html).

Despre talentul matematic al lui Dan Barbilian s-a scris în enciclopedii, articole, în ultimul timp articole online unde se aminteşte iubirea lui faţă de matematică încă din timpul liceului când elevul Barbilian publică remarcabile contribuţii în revista *Gazeta matematică.* Între anii 1914-1921 studiază matematica la Facultatea de Ştiinţe din Bucureşti, studiile fiindu-i întrerupte de perioada în care îşi satisface serviciul militar în timpul Primului Război Mondial. Cariera matematică continuă cu susţinerea tezei de doctorat în 1929. Mai târziu participă la diferite conferinţe internaţionale de matematică. În 1942 este numit profesor titular de algebră la Facultatea de Ştiinţe din Bucureşti. Publică diferite articole în reviste matematice. De o deosebită importanţă sunt două dintre contribuţiile lui: o scurtă lucrare de două pagini apărută în *Casopis Matematiky a Fysiky* (1934-1935)[12], unde defineşte procedura de metrizare pe care a denumit-o Leopold

[12] http://www.observatorcultural.ro/Povestea-spatiilor-Barbilian-sau-ce-s-a-mai-intimplat-dupa-Joc-secund*articleID_13917-articles_details.html

Blumenthal „Spaţiile Barbilian”, şi două lucrări în *Jber. Deutsch. Math. Verein*, apărute în 1940 şi respectiv în 1941, intitulate *Zur Axiomatik der Projectiven ebenen Ringgeometrien*, şi care au inspirat o direcţie de cercetare în geometria inelelor, direcţie asociată azi în literatura de specialitate cu numele său, al lui Hjelmslev şi al lui Klingenberg. Teoria „Spaţiilor Barbilian” a fost amplu dezvoltată în patru lucrări: *„Asupra unui principiu de metrizare”*, *„Fundamentele metricilor abstracte ale lui Poincaré şi Carathéodory ca aplicaţie a unui principiu general de metrizare”* (lucrare prezentată la Institutul de matematică în data de 4 iunie 1959), *„J-metricile naturale finsleriene*”, *„J-metricile naturale finsleriene şi funcţia de reprezentare a lui Riemann*”, lucrări publicate în revista „Studii şi cercetări matematice”.

Originalitatea ideii matematice a lui Barbilian constă în reexaminarea modelului Poincaré al geometriei neeuclidiene a lui Lobacevski[13]. Acest model generează în mod natural o distanţă care poate fi reprezentată ca oscilaţie logaritmică. Contribuţia lui Dan Barbilian a fost de a analiza cât de generală e această procedură de a construi o distanţă şi de a stabili o teorie a spaţiilor metrice dotate cu această distanţă. În lucrarea din 1934, a definit o metrică în interiorul unei regiuni planare oarecare, generalizând astfel ideea modelului Poincaré, care este definit doar în interiorul discului unitate. Cu acea metrică, interiorul mulţimii devenea un model de geometrie neeuclidiană. Aceste rezultate au fost citate şi folosite de-a lungul anilor de mulţi matematicieni, între care (menţionaţi în ordinea cronologică a contribuţiilor) Leopold M. Blumenthal, P. J. Kelly, Wladimir G. Boskoff, Alan E. Beardon, F. W. Gehring, K. Hag, Peter A. Hasto, Zair Ibragimov, H. Linden, P. Sousa, S. Ponnusamy, S. A. Sahoo, M. G. Ciucă, Bogdan Suceavă.

[13] Cele două laturi contradictorii ale materiei, continuitatea şi discontinuitatea, au sugerat unele imagini matematice abstracte precum: *numărul întreg*, expresie a unei mulţimi discrete de obiecte distincte şi indivizibile şi *întinderea geometrică*, adică linie, suprafaţă, volum, imagine a conţinutului neîmpărţit în părţi, dar având calitatea că se poate divide la nesfârşit. Lobacevski susţinea că geometria nu este apriorică şi îndepărtată de experienţă, asa cum pretindea Kant cu câteva decenii mai înainte, ci că noţiunile ei fundamentale au fost obţinute prin simţuri, adică sunt expresia experienţelor ancestrale ale omului, iar aceasta impune ca relaţia dintre geometrie şi realitate să fie precizată şi prin experienţe. Aceste prevederi au fost speculate mai târziu cu succes de Einstein în teoria relativităţii.
(http://www.petrerau.inforapart.eu/Diverse/Nichita.html)

Activităţile distincte ale lui Ion Barbu-Dan Barbilian sunt concentrice şi dominate de concepţia *sintetică*, *sistemică* şi *sincretică*. În centru, stă setea lui nestăvilită de cunoaştere a naturii şi a lumii umane, tribulaţiile observaţiilor fiind transpuse metaforic după o artă proprie, chiar şi atunci când este vorba de universul matematicii. Facultăţile de reflectare în conştiinţă a realităţilor existente i-au fost, în raport cu domeniul abordat, intuiţia – pentru poezie, conştiinţa – pentru filosofie şi raţiunea – pentru matematică. Înfăptuirea fuziunii acestei triade s-a realizat într-o lume posibilă (intuiţie-concept-idee) resimţită ca un mister, însă cât mai învecinată cu lumea concretă.

Să ne întoarcem la articolul lui Mircea Coloşenco unde se continuie cu trecerea în revistă a operelor matematice ale lui Dan Barbilian. Anume, într-un interviu de dinaintea apariţiei cărţii de versuri *Joc secund* (1930) şi cu mult mai mult înaintea publicării principalelor sale contribuţii matematice de valoare considerabilă (*Der Riemansche Raum kubisher Binarforgen*, 1938, cunoscută sub numele de *Spaţiile/ grupul Barbilian; Axiomatica mecanicii clasice*, 1945), Barbilian a declarat într-un interviu: „Mă stimez mai mult ca practicant al matematicilor şi prea puţin ca poet, şi numai atât cât poezia aminteşte de geometrie. Oricât ar părea de contradictorii aceşti doi termeni, la prima vedere, există undeva, în domeniul înalt al geometriei, un loc luminos unde se întâlneşte cu poezia”.Aceata este o declaraţie programatică de importanţă deosebită, a cărei cheie de înţelegere este dată de tot de Barbilian: „Suntem contemporanii lui Einstein, care concurează pe Euclid în imaginarea de universuri abstracte, fatal trebuie să refacem şi noi concurente demiurgului în imaginea unor lumi probabile. Pentru aceasta, visul oniric este o sursă de inspiraţie. Ca şi în geometrie, înteleg prin poezie o anumită simbolică, pentru reprezentarea formelor posibile de existenţă. Domeniul visului este larg şi întotdeauna interesant de exploatat” (I. Valerian. *De vorbă cu d-l Ion Barbu*, 5 februarie 1927).

În cartea Mihaelei Brut, *Poetica şi lirica lui Ion Barbu*, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza” care a apărut în 2003 în urma unei teze de doctorat se se vorbeşte despre sintagma „într-un loc înalt şi luminos” care a rămas în permanenţă - ca orice tendinţă spre absolut – doar o aspiraţie, o sete niciodată satisfăcută, Barbu astfel situându-se în descendenţa lui Platon, Descartes, Leibniz sau Husserl „care preconizau faptul că domeniul ştiinţelor exacte trebuie să fie complementar cu cel al ştiinţelor

umane, să devină „*Mathesis universalis*”, pentru a se putea pătrunde cât mai mult în adevărul cunoaşterii” (Brut 2003: 59-60).

Poezia şi matematica se pot întâlni, aşadar, pot dezvolta corespondenţe, ambele presupunând însă un nivel spiritual deosebit de elevat. De aceea e şi foarte greu ca o aceeaşi persoană să meargă pe ambele „căi”. Această dificultate a fost resimţită din plin de Ion Barbu. Considerând că n-a reuşit să atingă acea convergenţă ideală, poetul s-a retras în domeniul matematicilor, fără însă a fi scăpat vreodată de nostalgia complementarităţii. Privind cu detaşarea şi claritatea pe care trecerea timpului le articulează, putem spune că în persoana lui Barbu aceste contradicţii s-au topit pentru că în el n-au încetat să coexiste matematicianul şi poetul de geniu. Vocaţia ştiinţei şi a poeziei a fost pentru el prelungită dincolo de operă, asumată în viaţă până la ultimele consecinţe. Lucrările sale au o mare importanţă ştiinţifică şi unesc o minunată îndemânare de calcul, o logică adâncă şi sigură şi o intuiţie bogată. Ion Barbu îşi pune cele mai variate şi interesante probleme, pe care le tratează cu o ingeniozitate şi le urmăreşte în cele mai îndepărtate consecinţe ale lor. Originalitatea gândirii sale matematice a fost recunoscută peste hotare, lucrările lui sunt şi astăzi obiect de studiu. Remarcabilul matematician a susţinut comunicări la congresele matematice de la Praga[14],

[14]În 1934 participă la un congres de matematică la Praga, cu o lucrare cu care îi atrage atenţia lui L. M. Blumenthal, unul dintre cei mai importanţi geometricieni, care publică în 1938 un paragraf dedicate „spaţiilor Barbilian”. Istoria dramatică a Estului cu impunerea Cortinei de Fier a dus la separarea violentă şi totală de lumea occidentală. În 1954 se află că matematicienii americani se interesează de teoria lui Barbilian lansată de acesta în 1934. Paul Joseph Kelly, matematician şi el, cu vechi preocupări literare şi de lingvistică, devine după război profesor la University of California Santa Barbara. El publică în 1954 un articol într-o revistă de matematică, unde îşi arată preferinţa pentru abordarea temei de către Barbilian în detrimentul modelului Poincaré, abordarea lui Barbilian „având avantajul simplităţii şi generalităţii”. Revista de matematică „Montly” în care apărea acest articol era şi a rămas una dintre cele mai importante publicaţii din lume. L. Blumenthal avea să facă, în „Mathematical Reviews”, recenzia la articolul lui Kelly. Ion Barbu află, la Bucureşti, din această revistă, despre articolul lui Kelly din „Montly” în momentul în care credea că nu mai interesează de mult, pe nimeni, cercetările lui de dinainte de război. Acest succes îl încurajează să se întoarcă la studiile de geometrie şi să-şi ducă la bun sfârşit cercetările începute cândva. Astfel, spre sfârşitul vieţii va concepe patru lucrări de geometrie pe tema cunoscutului subiect. Teoria din 1934 ajunge din nou în atenţia americanilor o dată cu publicarea, în 1981, de către Kelly, a unui manual de geometrie neeuclidiană împreună cu G. Mathews; manualul se încheie cu un capitol despre „spaţiile

Oslo, Baden-Baden (1934, 1936,1938) şi a fost invitat de Universitatea din Hamburg de Societatea Matematică din Goettingen (1938), de Universitatea din Münster-Westfalia, de Societatea Matematică din Viena (1938) să ţină prelegeri şi conferinţe.

Pentru Barbilian, matematica este o lume în care libertatea şi perspectiva ideilor, rigoarea demonstraţiei matematice şi solemnitatea semnului matematic configurează o artă a gândirii superioare: „Matematicile nu sunt acea construcţie monotonă, răsfrângere a unui spirit identic lui însuşi […]. Această părere răspândită printre profani e greşită". (Barbu 1968: 166-168). Matematica e o ştiinţă sacră, o „cufundare a spiritului de cercetare în izvoarele lui prime şi vii: în datele simple ale intuiţiei" (ibidem). „Morfologia matematică" (Barbu 1968: 226-227) presupune în acelaşi timp „o algebră şi o teorie a numerelor cât mai liberă de servitutea calculului în care formule reduse la un minimum să aibă oarecum rolul figurilor geometrice: acela de a fixa ideile, fără a participa esenţial la ţesătura internă a raţionamentului" - ca în matematica lui Gauss şi Galois (ibidem). Adevărul matematic, precum şi cel poetic, trebuie „dedus", fiindcă este o dimensiune „axiomatică" şi nu „algoritmică" (idem.). Ca în poezie, în matematicile pure „realitatea o constituie lumea conceptelor" (idem: 224).

Gândirea barbiliană fixează de altfel două coordonate fundamentale ale matematicilor contemporane: 1. „preocuparea de global şi neglijarea aspectului atomistic al temelor" şi 2. „caracterul exhaustiv al cercetării" (idem: 227) înţeles ca „determinare completă a unui ontos, a unei fiinţe matematice, prin câteva din proprietăţile ei" (idem). Dimensiunea gnoseologică e completată de dimensiunea ontică, astfel că „în chiar impersonalele matematice se poate da figură proprie unei lumi de forme şi semne" (idem: 166). Formaţiunea matematică a omului de ştiinţă e bine definită: „veracitate, modestie a spiritului, supunere la obiect. Mai mult încă: putere de a cuprinde un complex întreg de elemente într-o singură privire, spiritul de sinteză într-un cuvânt" (idem: 232). Adevărate

---

Barbilian", temă folosită în ilustrarea geometriilor neeuclidiene. Mai mult, lucrarea lui Dan Barbilian este în atenţia matematicienilor americani după 1995. Astfel, s-au publicat cercetări pornind de la teoria barbiliană în 1998, 2000, 2002. Ea circulă de peste şaptezeci de ani ca punct de plecare al multor lucrări ale savanţilor matematicieni din America.

(http://www.observatorcultural.ro/De-unde-se-inspira-Ioana-Diaconescu*articleID_22481-articles_details.html

„opere originale” (Mihăielanu 1968: 8-12), cursurile sale erau îndelung gândite şi pregătite: „Niciun text nu avea caracter definitiv; de câte ori relua o temă o adâncea, căuta demonstraţii mai riguroase şi o prezentare de o estetică interioară mai pretenţioasă” (ibidem). Cursurile litografiate ale matematicianului se distingeau nu numai prin rigoare ştiinţifică, originalitate şi concentrare maximă a demonstraţiei, ci şi prin valoarea lor literară „expunerea fiind de o forţă sugestivă incomparabilă” (ibidem). Personalitatea acestui „gânditor extrem de profund şi original” este unică: „Dintre toţi oamenii pe care i-am întâlnit în cursul unei existenţe îndelungate, nu găsesc niciunul pe care să-l pot asemăna lui Dan Barbilian în ceea ce priveşte inteligenţa şi modul de viaţă. Acest om, cu totul deosebit, a trăit numai pentru matematică şi poezie” (Mihoc 1981: 7). Creator de sensuri şi riguros în demonstraţii, Ion Barbu propune o hermeneutică proprie, discursul barbi(li)an, „fie el matematic sau poetic, este un nobil *joc al spiritului* menit să exprime maximum de sensuri în minimum de semne” (Şerban 2007: 229).

Exegeza poeziei lui Ion Barbu a cunoscut o puternică şi atentă preocupare din partea multor mânuitori ai condeiului. În contrast cu aceasta, analiza moştenirii matematice pe care Dan Barbilian a lăsat-o posterităţii este încă abia la început. Mulţi dintre biografii lui Ion Barbu (Dan Barbilian) consideră că anul 1933 a reprezentat momentul său de întoarcere la matematici, deoarece până atunci volumul *Joc secund*[15] apăruse de trei ani şi mare parte din creaţia lui în poezie era scrisă. Interesat încă din adolescenţă de geometria elementară, în perioada revenirii la matematici, a „regăsirii“, Barbilian s-a dedicat unor idei din aria fundamentelor geometriei, inspirat de perspectiva generalizarii unor concepte cu care se lucra de mai bine de un veac în geometria neeuclidiană. Dan Barbilian a fost a înzestrat deopotrivă cu darul poeziei şi cu cel al matematicii. De la Omar Khayyam (Omar Haiā)[16] şi până astăzi, istoria culturii universale n-a mai cunoscut un al treilea caz. Spre deosebire de opera lui Omar Khayyam, în care poetul şi matematicianul apar separat, opera lui Dan Barbilian este

[15]Despre „spaţiile Barbilian” se poate vorbi după desăvârşirea ca poet a lui Ion Barbu, în 1930, odată cu publicarea volumului considerat vârful creaţiei sale, *Joc secund*, după care se întoarce cu pasiune la studiul geometriei neeuclidiene.

[16]Omar Haiā este poet, matematician, filosof şi astronom persan. Este autorul unor versuri nimte Rubaiate şi al unei Algebre celebre.

străbătută în ansamblul ei de o subtilă, dar trainică unitate de gândire în care matematicianul Dan Barbilian se regăseşte în textele poetice, iar poetul Ion Barbu - în textele matematice. Din acest punct de vedere, cunoaşterea activităţii sale matematice poate contribui la o înţelegere mai profundă a spiritului poeziilor sale şi reciproc. Relativ la acest lucru, profesorul Solomon Marcus scria în cartea sa, *Din gândirea matematică românească*, următoarele: „[…] anii imediat următori celui de-al Doilea Război Mondial se caracterizează, în activitatea sa ştiinţifică, prin trecerea din ce în ce mai pronunţată de la vechile sale preocupări de geometrie, cărora la consacrase anii tinereţii, la abordarea unor probleme fundamentale ale algebrei moderne şi ale teoriei numerelor. Unul dintre marile merite ale lui Dan Barbilian îl constituie faptul de a fi printre primii care au introdus în România preocupările de algebră modernă – algebră axiomatică, cum îi plăcea s-o numească. Bine cunoscut în cercurile specialiştilor din întreaga lume prin rezultatele sale importante de algebră şi prin spaţiile care-i poartă numele, el creează opera sa algebrică într-o perioadă în care, după un proces îndelungat de acumulare a numeroase fapte particulare, se simţea nevoia unei organizări a acestui material, o ierarhizare a sa, prin desprinderea unor structuri generale. Activitatea creatoare a lui Dan Barbilian s-a manifestat tocmai în această algebră, aşa-numită nealgoritmică, activitate care reeditează, pe un alt plan şi cu alte mijloace, tendinţa pronunţată spre aspectele abstracte, de extragere a esenţelor, pe care poetul o manifestă în urmă cu ani, în ciclul *Joc secund*.

Dan Barbilian, prin opera sa matematică şi poetică descoperim un cercetător al esenţei, chiar şi în expunerea unor probleme cu caracter „elementar” el face apel la teorii matematice superioare. Această latură a gândirii sale se reflectă şi în lecţia de deschidere la axiomatică (*Opera Didactică*, vol.3): „Mai puţin stearpă decât critica literară faţă de literatura propriu-zisă, axiomatica se apropie, totuşi, de cea dintâi prin preocuparea de a construi sinteze valabile nu între unităti simple, ci între unităţi compozite, puse la îndemână de o activitate anterioară”. După mărturia distinsului său student, Solomon Marcus, lecţiile sale realizau frământările lăuntrice ale unui mare cercetător. Despre aceste cursuri ale lui Barbu, Solomon Marcus a adus câteva mărturii: „în timp ce făcea efortul de a ne prezenta reflexiile sale ulterioare ultimei lecţii, gândurile care-l vizitau *ad-hoc* îi tulburau din nou expunerea şi dacă, sub raport strict didactic, acesta lăsa de dorit, ţinuta de înaltă intelectualitate a savantului în plină efervescenţă a ideilor oferea un

spectacol de-a dreptul captivant [...]. Atât expunerile sale matematice orale, cât şi cele scrise se remarcau prin limbajul lor colorat, bogat în cuvinte vechi, care înlocuiau neologisme uzate, lipsite de imagine" (Bantaş, Brânzei 2005: 21). Cele mai abstracte formaţiuni matematice i se înfăţişează, probabil, într-o reprezentare a universului sensibil, de exemplu sub forma unei vegetaţii luxuriante ca în *Teoria aritmetică a idealelor* (Ed. Academiei, Bucureşti, 1956), unde pagini întregi par desprinse dintr-o carte de botanică sau dintr-un manual de horticultură, prin termeni ca „arbore", „parc", „boschet", „coroană", „încoronare" etc. şi prin diferite teoreme. Textele sale matematice, deşi abundă în termeni metaforici, îşi păstrează claritatea şi precizia. După Dan Barbilian, „matematicile, la fel cu celelalte activităţi omeneşti, ridică probleme de stil, care nu pot fi indiferente filosofilor culturii" (*Numerus* vol. 10, 1943, p. 65). Matematica şi Poezia reprezentau o latură esenţială a spiritului său, un mod de a trăi, de a contempla lumea. El a înţeles semnificaţiile esenţiale ale coexistenţei mai multor geometrii. Geometria neeuclidiană, născută spre 1840 prin Lobacevski şi Bolyai, deşi a început rapid să dea roade prin Gauss, Riemann, Lagrange, Poincaré, a fost legitimată de Hilbert şi Klein, a continuat să dea roade prin Einstein, Cartan şi Finsler, dar a pătruns în societatea română începând cu 1934 datorită lui Dan Barbilian care a adus noi prezentări.

La congresul matematicienilor din ţările slave care s-a organizat la Praga, Dan Barbilian a prezentat o comunicare al cărei rezumat (în limba germană) conţine două pagini. Foarte rapid, geometrul american L. M. Blumenthal, în monografia sa *Distance Geometry*, consacră un paragraf „Barbilian Spaces" acestor idei. Direcţiei i se asociază P. J. Kelly, Wilhem Blashke şi apoi mulţi alţii. Actualmente, în indexul internaţional al geometriei figurează şi Hjemslaev, Barbilian etc. Poate nimic nu ilustrează mai bine rezonanţele reciproce între matematician, poet şi filosof decât modul în care comentează descoperiri matematice ale sale şi ale altora. În opinia lui Solomon Marcus, Dan Barbilian pare a fi primul care observa în 1943 „la Hilbert se ridică nouă, covârşitoare prin originalitatea ei, o idee insolită cum ar fi, de pildă afirmarea structurii de inel a limbajului în raport cu operaţiile sintaxei"[17]. Solomon Marcus a stabilit măsura exactă a lucrurilor şi a oamenilor şi chiar textele sale cu potenţial polemic impresionează prin impecabila corectitudine a plasării accentelor. Exemplar în acest sens este capitolul *Dan*

[17]op.cit. din Gh. Bantaş D. Brânzei.

Barbilian - Ion Barbu. Cu deplină bună credinţă, cu seriozitatea şi lipsa de implicare morală specifice unui om de ştiinţă, Solomon Marcus analizează personalitatea matematicianului poet sub toate aspectele sale. Elogiind fără rezerve opera poetică şi activitatea de matematician, analizând cu pertinenţă activitatea de profesor a lui Dan Barbilian, Solomon Marcus nu trece sub tăcere nici episoadele mai puţin convenabile din viaţa acestuia.

Un teoretician reputat în lumea fizicienilor este Basarab Nicolescu. Pentru oamenii de litere, este autorul unui studiu eminent despre Ion Barbu, intitulat *Ion Barbu. Cosmologia „Jocului secund*". L-a publicat înainte de a pleca în Franţa (1968) şi l-a reeditat cu câţiva ani în urmă. El a încearcat să citească poemele din *Joc secund* cu „sensibilitatea şi ştiinţa unui matematician familiarizat cu limbajul ermetizat al poetului algebrist"[18]. În acest sens, Basarab Nicolescu sublinează că „limbajul lui Ion Barbu se află undeva, la graniţa dintre limbajul ştiinţific şi limbajul poetic" (1968, p.14). Şi mai departe: „Cine contemplă perfecta armonie a *Jocului secund* sau solidaritatea operei matematice barbiene, cu greu şi-ar putea imagina mistuitoarea şi continua pendulare între ştiinţă şi artă, soldată cu cucerirea treptată, anevoioasă a punţilor de trecere, de conciliere între cunoaşterea ştiinţifică şi cea artistică" (*Ion Barbu*. *Cosmologia „Jocului secund"*, 1968, p. 15).

Tânărul om de ştiinţă (la data scrierii cărţii consacrate lui Ion Barbu, Basarab Nicolescu este asistent la Facultatea de Fizică a Universităţii Bucureşti) propune un cod personal de lectură a textelor barbiene, care să conjuge pasiunile proprii, poezia şi ştiinţele exacte. Punctul de plecare al criticului este de origine matematică, odată ce re-lectura întregului volum al lui Ion Barbu îi determină certitudinea că se află în faţa unei construcţii axiomatice. Poemele din *Jocul secund,* după părerea sa, sunt străbătute de un număr de adevăruri generale, de ordin predominant formal. Cercetătorii[19] aceste adevăruri le clasifică în:

1. „lumea spiritului" care se obţine prin *dualitate*, prin reflectarea în oglindă a „lumii contingentului", procesul de geneză fiind cel al „jocului secund";

2. „lumea spiritului" care este concepută ca un complex de mistere interferente;

[18]http://www.ideeaeuropeana.ro/in-oglinda-destinului-pri-158.html?reviews_id=11

[19] Emanuela Ilie, în http://convorbiri-literare.dntis.ro/ILIEoct8.html

3. „lumea spiritului" care este congoscibilă, instrumentul necesar de investigaţie fiind o superioară geometrie, „îmbrăcare simultană a necesare, certe geometrii", care face posibilă descrierea „completă", „închisă" a universului sufletesc.

Principiile concepute de profesorul Basarab Nicolescu, denumite şi „axiome", constituie fundamentul formal al cosmologiei barbiene şi funcţionează asemeni unor teorii susţinute de o reţea de semnificaţii şi simboluri care operează ca instrumente de investigaţie şi de construcţie, din a căror conjugare ar rezulta însăşi cosmologia *Jocului secund*. Construcţia liricii barbiene este analogă constituirii unei teorii ştiinţifice, în care „se porneşte de la un număr cât mai restrâns de axiome, se introduce un sistem de simboluri semnificând diferite entităţi matematice şi operaţiile între ele şi se demonstrează o serie de teoreme, ce alcătuiesc adevărurile teoriei respective. Omul de ştiinţă Basarab Nicolescu, consideră poezia lui Barbu un ansamblu de însemne scripturale şi decodifică modelul suprem, paradigma ontologico-profesională: „Analogia nu trebuie să surprindă. Ea este firească la un poet, mare poet ce este totodată matematician, mare matematician. Admiratorii incantaţiilor barbiene vor pătrunde mai adânc în lumea *Jocului secund*, apropiindu-şi personalitatea lui Ion Barbu în totalitatea ei. Profesorul universitar Dan Barbilian este autorul a peste 100 de lucrări matematice şi al lucrărilor de sinteză *Teoria aritmetică a idealelor* (în inele necomutative) şi *Grupuri cu operatori* (teoremele de descompunere ale algebrei). Poezia îl revendică pe Ion Barbu în egală măsură cu matematica [...] O viaţă închinată ştiinţei putea oare rămâne fără profunde complicaţii pe plan general spiritual? Setea de completudine, de sinteză, structurarea condensată, lucidă a gândirii barbiene, fascinaţia infinitului şi infinitezimalului îşi au obârşia în cultul matematicilor"[20].

Pentru Basarab Nicolescu, poemele din *Joc secund* oferă surpriza unor interpretări noi şi demne de interes, prin instrumentarul hermeneuticii matematice. *Alfabetul prismatic al poeziei*, de pildă, este o incitantă lectură a unui poem în proză de o mare tensiune spirituală, *Veghea lui Roderick Usher*, care pare a oferi cheia potrivită pentru înţelegerea adecvată a concepţiei barbiene despre necesara *nuntire* dintre cunoaşterea

[20] Ilie, Emanuela (2008).
Primul Basarab Nicolescu. Intuiţii, prefigurări transdisciplinare în Ion Barbu şi cosmologia „Jocului secund", în "Convorbiri Literare", nr. 10 şi 11. http://www.romaniaculturala.ro/articol.php?cod=11712

poetică, artistică şi cea ştiinţifică. Metoda presupune interpretarea printr-o grilă nouă, „matematico-lingvistică", cum spune Nicolescu, a unor secvenţe-cheie, „tulburătoare prin inedit şi concentrare", unele din ele convertite într-o „sublimată mărturisire de credinţă", care ne elucidează în lectura nicolesciană tainele universului barbian, în care, vorba exegetului, „suntem conduşi ca de un mag, posesor al tainelor iniţierii" (Nicolescu 1968). Esenţiale sunt secvenţele din capitolul consacrat replicii barbiene la cele două nuvele, *The Fall of the House Usher* şi *The Colloquy of Monos and Una* din care Basarab Nicolescu deduce configurarea şi mai ales semnificaţia universului poetic barbian, un univers sintetic şi, spre deosebire de alte lumi posibile, perfect articulat. Printr-un pasaj descriptiv ca „Sub revolta continuată a zidurilor, consolidare în cub, zar de automorfă lumină", de pildă, se înţelege „opoziţia între cunoaşterea limitată, care ar determina o conştiinţă a limitei şi revolta implicită, respectiv cunoaşterea unică, autonomă şi autosuficientă, specifică universului barbian" (ibidem).

Nucleul tare al cărţii îl constituie, însă, demonstraţia faptului că *Jocul secund* configurează o adevărată cosmologie. Fiecare operă poetică sau artistică, presupune oricum o anumită viziune despre lume, un *weltanchauung* specific. Dar, cum bine a observat Corin Braga, „modele cosmologice propriu-zise, construite prin reflecţie fantasmatică asupra geometriei universului, apar rar în literatura noastră. Probabil doar patru poeti români şi-au propus şi au reuşit să închege o cosmografie poetică, capabilă să funcţioneze ca un model artistic concurent celor filosofice şi ştiinţifice: Eminescu, Blaga, Barbu şi Nichita Stănescu. Cosmoidul barbian are o structură neoplatonică, fiind polarizat pe verticală între lumea inferioară, a materiei, şi cea superioară, a esenţelor"[19]. Iar la intersecţia acestor axe, Basarab Nicolescu se arată ferm convins de faptul că nu se poate afla decât omul, cel care de altfel reflectă şi polarizează toate contrariile existente: „în centrul cosmologiei barbiene se află omul, în devenirea sa spirituală, fiinţă cu aspiraţii solare şi care participă la evenimentele şi frământările cosmice, într-o familiară comuniune"[20].

Aceste trăsături se regăsesc ilustrate exemplar în cele trei tipuri de aspiraţii, cărora le corespund trei valori cromatice distincte (albastrul, verdele, galbenul) şi trei serii

[19]http://convorbiri-literare.dntis.ro/ILIEnov8.html

[20]ibidem

poematice concrete, într-un cuvânt, trei mituri poetice în care se organizează, cu o coerenţă şi o rigoare matematică, însăşi cosmologia barbiană. Această cosmologie barbiană este gândită de Nicolescu astfel: *mitul Oglinzii*, corelat (iar nu substituit în întregime, cum o fac unii exegeţi, remarcă just criticul) „*mitului jocului*, de savantă împletire de forme, de arabescuri, reflexe şi unduiri, de înaltă satisfacţie intelectuală, dar totuşi joc“, se centrează pe o anume simbolistică a oglinzii. *Mitul nunţii* descoperă, în *Ritmuri pentru nunţile necesare*, comuniunea omului cu misterul existenţial, deci „devenirea" spiritului. Această cunoaştere iniţiatică este, la rândul ei, tributară viziunii poetului: „Pentru a ajunge la „ceasul alb, concis al minunii", la cunoaşterea deplină de sine însuşi şi a lumii, omul trebuie să parcurgă trei etape, trei „roate": a Venerii, a lui Mercur şi a Soarelui". Acestea corespund unor faze distincte de trăire şi cunoaştere: una primitivă, de trăire în carnal, în concret, deci impur (roata Venerei), una a inteligenţei analitice, a luciditătii ştiinţifice (roata lui Mercur), respectiv cea a „supremei nunţi a omului cu misterul existenţei", ce are loc prin intermediul „sintezei intelect-afect" (roata Soarelui). În *Oul dogmatic*, nunta are loc „într-un spaţiu ideal, infinitezimal, în lumea *existenţelor embrionare*, o lume care pare suficientă sieşi" şi este asociată mai degrabă „infinitei nostalgii a increatului", purităţii virginale originare, dar şi „infinitei nostalgii a morţii". *Mitul Soarelui* este plasat în chiar centrul cosmologiei barbiene, căci „el presupune existente mitul Oglinzii şi mitul Nunţii, dar le depăşeşte în complexitate şi semnificaţie". Soarele semnifică în opinia lui Basarab Nicolescu, însăşi forţa unificatoare, „credinţa statornică a lui Ion Barbu în puterea cunoaşterii umane, în posibilitatea sintezei unificatoare şi revelatoare a misterelor lumii". Din dominaţia triumfală a acestui mit rezultă, cu certitudine, şi parte din lumina interioară a universului barbian.. Similarităţile inclusiv numerice ori analogiile miturilor cu simbolurile cromatice sunt, din această perspectivă, frapante. Mai ales „rafinatul simbolism al culorilor" se justifică drept un ajutor preţios al poetului în procesul unificării transarticulare: albastrul este, în opinia lui autorului Cosmologiei…, „culoarea *mântuitului azur* al spaţiului Oglinzii", „galbenul poartă în sine calmul adânc, triumfător al împlinirii setei de absolut, de esenţe", iar verdele - „simbol al împlinirii nunţii dintre Om şi Soare, dintre Om şi esenţa lui spirituală".[21]

[21] Id.

În fiecare secvenţă din *Joc secund* se substanţializează raportul, fie el de includere ori de opoziţie, dintre măcar două mituri. *Jocul secund*, „odisee a spiritului în cunoaşterea de sine", este o îmbinare a mitului oglinzii şi cel al nunţii, ritualul nupţial din *Ritmuri pentru nunţile necesare* se săvârşeşte „în lumea de puritate virginală a Oglinzii", râpa din *Uvedenrode*, o replică glumeţ-baladescă a văii lui Roderick Usher, este chiar sediul (Olimpul) poeţilor, rapsozii soarelui şi se proiectează ca o intersecţie a mitului oglinzii cu o simbolică în tuşe groase, chiar groteşti, a „cercului Venerei", *Domnişoara Hus*, relevă o altă faţă a Soarelui, cea a nopţii, a morţii, întregind spaţiul poetic al *Jocului secund*, iar *Oul dogmatic* cristalizează că, poate nicăieri în alt poem al volumului, concepţia barbiană asupra morţii (sfârşitul „nunţii"), nu e mai bine explicată decât cea petrecută în chiar lumea Soarelui, care este „sediul cosmologic al „nunţii" desăvârşite.

Astfel că putem alcătui o schemă ternară (trei mituri – trei aspiraţii – trei serii de simboluri – trei culori specifice) ar părea că, dintr-o perspectivă obtuză, reduce semnificativ ori chiar anihilează cu totul poeticitatea textuală. Nicolescu este convins de faptul contrar: oricât ar părea de paradoxal, „elaborarea nu ucide poezia, ci o potenţează. Metoda nu este declarată, discursivă (ca la Paul Valéry) şi nici nu este cel puţin uşor transparentă. Metoda barbiană nu poate fi relevată decât în şi prin sistemul cosmologic al *Jocului secund*. Simbolurile premerg sugestiei poetice, dar îi sunt total subordonate. Relevarea adecvată, riguroasă a simbolisticii barbiene conferă, prin adâncimea intelectuală implicată, noi valenţe afective în perceperea farmecului inefabil al *Jocului secund*. [22] Chiar şi poemele din ciclul balcanic al lui Ion Barbu trebuie citite din acest unghi. Deşi în acest ciclu intră un număr mic de poeme, „balcanismul" lui Ion Barbu se constituie şi el într-un sistem solid edificat: filonul spiritual de origine antonpannescă se metamorfozează, se autodepăşeste prin adăugarea unei componente fundamentale, care-i lipsea în cântecele de lume, cea intelectuală. Redescoperirea lumii antonpanneşti nu se face, însă, pe fundalul crepuscular, în atmosfera tragică, de destrămare tipică spre exemplu *Crailor de Curtea-Veche*. Gestica, de fapt codul atitudinal promovat de Nastratin (ca şi Roderick Usher, o ipostază a Poetului – înţelept al cetăţii, în opinia lui Basarab Nicolescu, şi nu „creator al religiilor" sau „prototip al Orientului tragic şi ascetic", ca la Tudor Vianu) ilustrează credinţa lui Ion Barbu în faptul că „eficienţa

[22] ibidem

acţiunii este posibilă într-un singur mod: dezvoltarea spiritului din el însuşi, prin jertfirea sa succesivă, ceea ce îi asigură permanenţa, identitatea sa în timp. Construcţia Isarlâkului care posedă virtuţile plenare ale Soarelui, dar se află tragic despărţit de acesta („rupt din coastă de soare") denotă, nostalgia şi setea de reintegrare, pe care pare a şi-o alina odată cu venirea lui Nastratin Hogea, „tristul Argus". Sunt motivele pentru care Basarab Nicolescu va conchide că: „Isarlâkul se situează. Astfel. în universalitate şi eternitate, printr-un act poetic de insolit patriotism [...] Ceea ce a întreprins Lucian Blaga pentru reliefarea virtuţilor fondului popular autohton, rural patriarhal în *Spaţiul mioritic*, este similar şi se completează cu ceea ce a relevat Ion Barbu, cu mijloace atât de diferite, în Isarlâk, în privinţa influenţelor orientale în spiritualitatea românească".

Citită astfel, opera poetică a lui Ion Barbu îşi validează mai întâi singularitatea: „pentru că însăşi sinteza ce a generat structura intimă a artei sale poetice, aceea între matematician şi poet, este singulară" (Ilie 2008, http://convorbiri-literare.dntis.ro/ILIEnov8.html). Chiar pe plan mondial, nu sunt citabile, din această perspectivă, decât câteva nume de oameni de ştiinţă care au lăsat posterităţii şi scrieri literare semnificative: Basarab Nicolescu îi aminteşte pe Omar Khayyam şi pe Lewis Carroll (autorul faimoaselor călătorii literare, ale lui *Alice în ţara minunilor* sau *Alice în ţara oglinzilor*), dar e ferm convins că niciunul dintre aceste cazuri nu este demn de a fi alăturat binomului nominal Dan Barbilian – Ion Barbu: „penetraţia reciprocă a esenţelor atât de diferite ale ştiinţei şi artei atinge, în operele lor, o intensitate incomparabil mai redusă faţă de incandescenţa demiurgică barbiană".

Singularitatea sistemului poetic ce nu poate fi înţeles, în opinia lui Basarab Nicolescu, decât prin raportare la el însuşi, orice încercare de detectare a unor influenţe determinante fiind principial sortită eşecului, justifică, cel putin parţial, încorporarea operei barbiene în conceptul mai larg de universalitate. „Arta sa poetică considerată în ansamblul ei, concepţia sa cosmologică, cristalin conturată, se integrează armonios evoluţiei poeziei şi culturii româneşti, răspunzând unor aspiraţii străvechi şi permanente de universalitate, prin încorporarea atât a tradiţiei, cât şi a trăsăturilor definitorii ale sensibilităţii omului contemporan". Lui Basarab Nicolescu îi apare cu o clară, împătimită obstinaţie faptul că „formaţia matematică, temperamentul tumultuos şi amprenta adâncă a *spaţiului* spiritual şi geografic în care a trăit Ion Barbu au dus la constituirea unei opere

poetice căreia nu i se poate găsi decât o determinare interioară şi care are dreptul la o afirmare valorică universală suverană". Cosmologia *Jocului secund* ilustrează: înfiorarea în faţa morţii, demoniacul, adâncile îndoieli care constituie permanenţe ale spiritului omenesc. Înscrierea lui Ion Barbu în universalitate, prin această superioară formă a umanismului matematic demonstrată, este redată în prima carte a lui Basarab Nicolescu, dar se constituie şi în opera viitoare a acestui critic barbian.

În timp ce Solomon Marcus, în studiul *Dan Barbilian – Ion Barbu*, inclus în *Invenţie şi descoperire*, Cartea Românească, Bucureşti, 1989, şi reprodus în *Întâlnirea extremelor*, Paralela 45, Piteşti, 2005, îl va alătura doar pe Omar Khayyam lui Ion Barbu, specificând, totuşi, că în perioada în care a trăit persanul (secolele XI-XII), gradele de specializare ale celor două domenii ale cunoaşterii erau încă destul de slabe: „în aceste condiţii, o activitate simultană în poezie şi matematică apare oarecum explicabilă, chiar dacă ea se soldează cu rezultate ieşite din comun în fiecare dintre cele două domenii". Aproape imposibilă apare însă alăturarea celor două laturi – „domenii rege ale cunoaşterii, poezia şi matematica" – într-o personalitate a secolului XX, „în condiţiile unei maxime specializări a ştiinţelor şi artelor".

Mihaela Brut în cartea sa *Poetica şi lirica lui Ion Barbu. Mentalităţi afine*[22], spune că „ilustrând efortul de reconstituire a spiritului vechii Grecii, de ridicare la „modul intelectual al Lirei" şi de aproximare a „restrânselor perfecţiuni poliedrale", lirica barbiană se profilează ca un corpus organic, în pofida schimbărilor de formulă poetică de la o etapă a creaţiei la alta. Coexistenţa paradoxală şi permanentă a vitalismului şi a dorinţei de desăvârşire spirituală, a senzualităţii şi sobrietăţii, a candorii şi rigorii, a omenescului şi a stărilor de graţie, a concretului şi abstractului, o confirmă ca expresie a aspiraţiei spre unificarea intelec-afect, om de ştiinţă-poet, într-o superioară sinteză. Sentimentul „mistic", reflectând o anumită atitudine spirituală în faţa universului, ce străbate întreaga lirică barbiană e asemănat de Basarab Nicolescu acelei „religiozităţi fior" din lirica blagiană sau acelei „religiozităţi cosmice" atribuită de Einstein geniilor religioase ale tuturor timpurilor: „Individul simte (…) sublimul şi ordinea minunată ce se dezvăluie în natură şi în lumea gândirii" (Brut 2003: 179-180).

[22] Cartea este teza de doctorat a Mihaelei Brut.

Un al treilea matematician care a cercetat influenţa simbolurilor matematice asupra creaţiei poetice ale lui Ion Barbu este Mandics György. Pasiunea pentru poezia barbiană s-a materializat într-un volum de traduceri în maghiară ale poeziilor şi un amplu eseu despre opera lui Barbu, apărut iniţial în maghiară în 1977 şi tradus în română la Editura Eminescu sub titlul *Ion Barbu, „gest închis”,* o analiză a universului semantic al volumului *Joc secund.* Cartea *Ion Barbu în 10 poeme* a apărut de sub tipar în 2001, reeditată în 2003, la Editura Dacia din Cluj-Napoca. Această carte este împărţită în patru capitole unde matematicianul, printr-o cercetare originală, descoperea simbolurile matematice ascunse în cele trei cicluri de poezii ale lui Ion Barbu: *Joc secund, Uvenderode, Isarlâk.* Mandics explică sistemul barbian începând de la Platon, care în dialogul *Timaios* ne-a lăsat moştenire o minune a gândirii matematice în spaţiu. După părerea lui Platon există doar cinci poliedre regulate: cub, tetraedru, octaedru, icosaedru şi dodecaedru. Toate acestea se pot construi cu ajutorul unor combinaţii de triunghiuri simple. Toate acestea pot fi înscrise într-o sferă care le înconjoară perfect, atingându-le în fiecare vârf. Secole de-a rândul această idee „a frapat” matematicienii, fizicienii, filozofii, ducând la părerea că acestea ar fi *forme divine* sau *forme cosmice*. Icosaedrul, care, de altfel, simbolizează apa, este construit din douăzeci de triunghiuri echilaterale, iar formal este exprimat prin douăzeci de poezii ale ciclului *Joc secund,* unde apare frecvent simbolul apei, „ideea genezei, purificării şi a regenerării spirituale, ca dimensiune interioară principală a acestuia” (Brut 2003: 185). Dodecaedrul este simbolul eterului. Este corpul geometric reciproc icosaedrului, căci unind centrele feţelor oricăruia dintre ele se obţine celălalt. Fiind alcătuit din douăsprezece pentagoane regulate, dodecaedrul e un mod de reprezentare a sferei cereşti şi are asociată ideea de timp (prin cele douăsprezece luni ale anului) şi ideea de destin (prin cele douăsprezece zodii, constelaţii). La fel marele astronom Kepler (1571-1630), pentru a calcula elementele sistemului planetar, a folosit poliedrele regulate. Ion Barbu era fascinat de acest fapt care şi-a imaginat Fiinţa umană ca o entitate care parcurge în existenţa sa un drum ascendent, asemănător acestor cristale perfecte. Poetul, într-o mărturie dată revistei *Secolul 20* spune: „Cu Platon contemplăm cele cinci existenţe perfecte, poliedrele regulate, a căror unicitate ne intriga desigur, fără a fi în stare să-i înţelegem sensul adânc” (Mandics 2003: 9).

În ciclul *Uvedenrode* este ilustrată imaginea corpurilor cereşti şi a vieţii ritmurilor cosmice, iar influenţele semnelor zodiacale asupra „duratei lumii turce" formează centrul semantic al ciclului *Isarlâk*. Astfel, „corelaţia simbolică dintre icosaedru şi dodecaedru sugerează corelaţia intimă existentă între cele trei cicluri ale volumului *Joc secund*: semnificaţiile unuia se generează din, şi generează la nesfârşit semnificaţiile mereu îmbogăţite ale celorlalte două cicluri, acoperind toată sfera existenţei" (Brut 2003: 185-186). De la icosaedru sau dodecaedru, în spaţiu, se poate ajunge la cub şi de la cub la tetraedru, iar octaedrul este corpul reciproc cubului. „Această pulsaţie poliedrală simbolizează, în fapt, pulsaţia vieţii spirituale în toate ipostazele vieţii materiale, adevăr ce rezultă şi din simbolistica poeziei barbiene" (ibidem). În cunoscutul interviu acordat lui Felix Aderca, Ion Barbu a spus că „o poezie cu obiect […] mi-ar înşela ambiţiunea. Eu voi continua cu fiecare bucată *existenţe substanţial indefinite*: ocoliri temătoare în jurul câtorva cupole – *restrânsele perfecţiuni poliedrale*" (ibidem: 10). Aşadar, poliedrele lui Barbu trebuie doar ocolite, circumscrise, ca să rămână „substanţial indefinite". Pentru a ilustra existenţa universului poetic barbian, Mihaela Brut în cartea sa a explicat că imaginea celor cinci poliedre perfecte generându-se unul din altul la infinit, imagine ce exprimă pulsaţia vieţii în toate ipostazele ei, a conturat acest univers, după mărturia poetului, tocmai prin „ocoliri temătoare în jurul câtorva cupole – restrânsele perfecţiuni poliedrale". Imaginea tetraedrului pare a fi sugestivă şi pentru creaţia barbiană în ansamblu, alcătuită din cele trei cicluri ale volumului *Joc secund* şi din poeziile de început sau de circumstanţă care le susţin şi ajută la înţelegerea celor din volum, la fel cum faţa care nu se vede a tetraedrului le susţine şi le unifică pe celelalte trei. Lumea corpurilor geometrice perfecte are, aşadar, puterea de a ordona haosul vieţii. În analogie cu geometria (în care orice univers spaţial porneşte de la un punct care, deplasându-se, generează o dreaptă care, printr-o mişcare de translaţie, generează un plan ce dezvoltă prin deplasare un volum), „Barbu şi-a construit universul poetic astfel încât să realizeze şi să inducă treptat translaţia de la simplu la complex, de la particular la general, la aspecte din ce în ce mai profunde ale existenţei" (Brut 2003: 185-186).

II. 2. Reflecţii asupra operei lirice a lui Ion Barbu

Debutul său artistic a fost declanşat de un pariu cu Tudor Vianu. Plecaţi într-o excursie la Giurgiu în timpul liceului, Dan Barbilian îi promite lui Tudor Vianu că va scrie un caiet de poezii, argumentând că spiritul artistic se află în fiecare. Din acest „pariu", Dan Barbilian îşi descoperă talentul şi iubirea faţă de poezie. Dan Barbilian spunea că poezia şi geometria sunt complementare în viaţa sa. Criticul şi prietenul său Tudor Vianu îi consacră o monografie, considerată a fi cea mai completă până în ziua de azi.

Mai mult de jumătate de secol, criticii literari încearcă să definească şi să explice poezia lui Ion Barbu, obscuritatea referinţelor livreşti şi scindarea interioară a personalităţii sale artistice, oferind terenul unor lecturi fundamental diferite, „criticii aspiră să descopere «vertebra de fier» a poeziei barbiene […], nucleele structurante, «lumea» pe care o propune acest sistem poetic atât de inaccesibil" (Tupan 1989: 80). Uneori unii autori revin asupra operei lui Barbu după mulţi ani realizând o lectură total diferită. De multe ori se pune întrebarea dacă Ion Barbu este un poet textualist, sau doar un matematician rătăcit în literatură, „un geometru" (ibidem), construindu-şi poeziile ca o teoremă, dar cu subiect creator şi adresându-se unui public imaginar în tradiţionalul limbaj logocentrist sau întrebarea dacă poetul este un spirit „abstracţionist, demetaforizant şi demitizant" (ibidem).

Ion Barbu a debutat cu poeme de factură parnasiană în revista „Sburătorul" a lui Eugen Lovinescu. În perioada 1919-1927 publică versuri şi în alte reviste *Umanitatea*, *Viaţa Românească*, *Tiparniţa*, *Sinteza*, *Contimporanul*, *Revista Română*, *Ideea Europeană*. Între 1921-1924, când a întreprins o călătorie de studii în Germania, cu gândire ştiinţifică obiectivă, a resimţit ca hotărâtor în evoluţia sa contactul susţinut cu opera lui Gauss, Riemann şi Klein. Într-o notă asupra lucrărilor sale ştiinţifice găsim această precizare preţioasă:

Personal mă consider un reprezentant al programului de la Erlangen, al acelei mişcări de idei care, în ceea ce priveşte întinderea cunoştinţelor şi răsturnarea punctelor de vedere, poate fi asemuit *Discursului metodei* sau Reformei însăşi. Specializării strâmte ori tehnicităţii opace, de dinainte de Erlangen, se

substituie un eclectism luminat. El continuă adâncirea fiecărei teorii în parte, fără să piardă din vedere omogenitatea şi unitatea întregului. Astfel, cercetarea matematică majoră primeşte o organizare şi orientare învecinate cu aceea a funcţiunii poetice, care, apropiind prin metaforă elemente disjuncte, desfăşoară structura identică a universului sensibil (Barbu: 1940: 8).

În ianuarie 1929 îşi ia titlul de doctor în matematici la Universitatea din Bucureşti, cu teza *Reprezentarea canonică a adunării funcţiilor hipereliptice.* E important faptul că „Ion Barbu s-a specializa în domeniul algebrei axiomatice, disciplină ştiinţifică în care speculaţia abstractă, orientarea către esenţe sunt caracteristice. Aceasta explică de ce o parte din opera sa literară se situează sub zodia dificilă a expresiei criptice, cultivată cu o autoritate care şi-a câştigat repede în epocă discipoli" (Rosetti 1964: VI). George Gibescu scrie în prefaţa la cartea *Ion Barbu* că mitul modernităţii care este fixat de Rimbaud ia la Ion Barbu aspectul unei interogări asupra actului creator, al căutării unui *verb*, care să exprime inexprimabilul, lumea purificată, muzicalitate şi contopire cu arhetipurile platoniciene. Schimbările în opera lui Ion Barbu, de la faza parnasiană la faza baladescă, orientală şi ermetică, motivate de critică prin cauze externe cum sunt suprarealismul, mallarméismul şi formaţia matematică a autorului sau prin „construcţia temperamentului poetic, expresia în fapt a identificării cu substanţa cea mai înaltă a lirismului, […] condensarea anecdoticului şi esenţializarea ideii, au dat impresia unui spirit bovaric, sfâşiat între vocaţie (*pitoresc*) şi aspiraţie (*hermetism*)" (Gibescu 1976: 6). O altă prejudecată care putem s-o alăturăm este lipsa de unitate a poeziei lui Barbu. Criticii vremii, se întreabă cum ar putea să se împace cultivatorul lirismului „necontingent" (George 1971: 267) cu versurile licenţioase şi frenetismul dionisiac din primele sale creaţii poetice, cu stilul geometric al *Jocului secund* sau baladismul din *După melci*, cu contemplatorul şi invocatorul esenţelor şi al simbolurilor. Pentru unii critici poetul nu comunică „pe nici unde" şi că este un „poet de bucată" (ibidem).

Începuturile criticii barbiene sunt patronate de Eugen Lovinescu, destinul poeziei lui Barbu este legat de mentorul *Sburătorului.* În poeziile cu care Ion Barbu debutează la revista *Sburătorul*, criticul descoperă „viziunea genetică", „lapidaritatea concepţiei şi a expresiei", capacitatea de a evoca „în versuri frumoase şi reci, poezia forţelor naturii, a materiei inedite, a prefacerii universale şi a misterelor germinaţiei" (Lovinescu 1919: 169). Literatura română în acea perioadă a pierdut pe marii poeţi ai epocii, cum au fost Alexandru Vlahuţă, ultimul reprezentant al unei generaţii glorioase care a dat nume cum

sunt Caragiale, Coşbuc, Delavrancea. Critica, în anii douăzeci ai secolului XX, s-a luptat cu anumite deformări estetice, iar rolul de a face ordine în definirea conceptului de lirism i-a revenit lui Eugen Lovinescu. În *Istoria literaturii române contemporane* (1927), Lovinescu revine sintetic asupra poeziei barbiene în formulări care vor fi preluate de toţi viitorii comentatori: „versuri de formă parnasiană, de factură largă, cu strofe ca arcuri puternice de granit, cu un vocabular dur, nou însă, într-un cuvânt o muzică împietrită... Materialul întrebuinţat era mai mult cosmic: lava, munţii, copacii, banchizele, bazaltul, granitul, silexul; dar sub această carapace de crustaceu se zbătea, totuşi, un suflet frenetic" (Lovinescu 1927: 400). Eugen Lovinescu distinge parnasianismul lui Hérédia, pur formal, al lui Leconte de Lisle, îmbibat de „recele pesimism", de parnasianismul barbian, însufleţit de dionisianism, nietzscheanism, de inspiraţia largă, umbrită doar „prin oarecare retorism". Lovinescu înregistrează evoluţia de la o „poezie cosmică, frenetică, cu largi volute de piatră aruncate peste ape spumegânde, saturată de reminiscenţe clasice" la una de pitoresc folcloric, descinsă din Anton Pann, marcând o nouă ideologie şi altitudine, la ceea ce s-a numit ciclul balcanic, valorizând poemul *Domnişoara Hus*, „cu fantasticul ei descântec de nebună, de o originalitate de expresie, de o viguare de notaţie şi putere coloristică indiscutabile", mai puţin *Nastratin Hogea la Isarlîk*, redus la pitoresc. După părerea lui Lovinescu, Ion Barbu, mânat de un demon interior, nu se opreşte nici la fondul care-l exprimă cel mai mult, sub „influenţa noilor curente ale literaturii franceze", a suprarealismului lui Breton. Poetul este „ancorat la formula unei poezii ermetice de viziuni interioare, de prelungire a visului în realitate, a unei poezii „onirice" deci, în care coeficientul personal joacă un rol principal; un cuvânt, o imagine îi sugerează o altă imagine, după o asociaţie strict personală şi necontrolabilă; între poet şi cititor se rup, astfel, multe din treptele ce ar fi trebuit să-i unească; şi deşi ceea ce pare arbitrar are mai totdeauna o lege lăuntrică, totul rămâne într-un ermetism voit şi cu atât mai admirat cu cât e mai neînţeles" (ibidem: 404). În compendiul din 1937, intitulat *Istorie a literaturii române contemporane* se apreciază formula ermetică a *Jocului secund* a fi al doilea promotor al modernismului românesc, primul fiind poezia lui Arghezi. Spre diferenţă de originalitatea poeziei argheziene care „stă într-o viziune esenţial plastică", poezia lui Ion Barbu este un joc care nu izvoreşte din realităţi, ci din reflexul lor în

oglindă, adică din spirit. Este o poezie „de esenţe şi de abstracţii, în creaţia căreia cultura şi spiritul matematic al scriitorului au contribuit puternic” (Lovinescu 1937: 171).

Fiind preocupat de fixarea unei estetici personale şi pregătind apariţia volumui *Jocului secund*, Ion Barbu acuză poezia lui Tudor Arghezi de pitoresc şi anecdotică. Astfel, Barbu fiind prea orgolios, el se desolidarizează de poezia contemporană lui, spunând că e o poezie „leneşe”, lipsită de tensiune spirituală. Ironizează sincronismul lovinescian şi se delimitează de curentele vremii refuzând dicteul suprarealist, satanismul postbaudelairian, instrumentalismul lui René Ghil, inovaţia grafică a lui Mallarmé. Prin conceptul de modernism el înţelege „ancheta condiţiilor frumosului necontingent” (Valerian 1927: 1) aşezând inovaţia poetică lângă „marea experienţă proustiană” (ibidem). Poetica lui Barbu a urmărit elevarea lirismului, orientarea lui spre esenţe. Pledând pentru „restrânsele perfecţiuni poliedrale”, Vasile Nicolescu într-un portret vorbeşte de Ion Barbu că este atras de „lumea magică a esenţelor, atracţie organică, firească, care sporeşte prestigiul şi personalitatea poeziei sale” (Nicolescu 1975: 66). Ion Barbu găseşte înrudire între poezie şi geometrie care la prima vedere sunt „doi termeni contradictorii, dar apropiaţi prin finalitate” (Cioculescu 1930: 2).

În momentul apariţiei volumului de poezii *Joc secund* (1930) a existat o generaţie de critici, născută „estetică”, în formularea lui Lovinescu, care era la curent cu tot progresul de sensibilitate în lirica modernă. Poezia lui Barbu prilejuieşte un sistem de lectură diversificat şi nuanţat de la critica explicativă asociată cu judecata de valoare la eseul de interpretare şi sinteză. Şerban Cioculescu spune despre Ion Barbu că este „nu numai unul din foarte puţinii cunoscători şi creatori de expresie românească, dar şi un poet superior al transcendentului” (ibidem), unii abordează „religiozitatea” lui Barbu, alţii afirmă a fi „un neoplatonician”, „un discipol al lui Plotin” şi care optează în procesul dintre intelect şi imanent pentru acesta din urmă, regăsindu-se ca tip moral în Pascal, „matematician dar credincios”. Toate aceste opinii critice vor deveni obiect de controversă. Criticii din ultimul timp au propus înlocuirea termenului de „religiozitate paradantă” (M. Niţescu) cu acela de orfism (Ov. S. Crohmălniceanu, Marin Mincu etc.).

Perpessicius (Perpessicius 1930: 1-2) este mai decis în valorizarea ermetismului barbian. El afirmă că în poemele de debut, „eşarfe de alexandrini”, „zguduiţi de frenezii şi elanuri dionisiace”, Ion Barbu trece la o poezie care pretindea o colaborare cu

sensibilitatea cititorului. Perpessicius relaţionează ermetismul cu idealismul care a generat şi poezia lui Mallarmé, „acea poezie de delicii cerebrale, floră de analogii rare", caracteristice ciclului *Joc secund*, „adevărate filtruri de melodie şi simbol, descântece pentru intelect, formule poetice ale unui ritual magic". Celelealte cicluri „relevă pythagoresimul poetului, posibilitatea de a construi o mitologie personală fără de fabulă şi fără de morală" (Gibescu 1976: 12).

Pompiliu Constantinescu este preocupat de trecerea lui Ion Barbu de la retorism şi pictură la ermetism şi lirism: „în manieră parnasiană, ideea era evocată; se desfăşura pictural şi retoric, cu o muzicalitate exterioară; în manieră ermetică, ideea apare ca o posesiune de esenţe, ca un plan al subiectului confundat cu obiectul" (Constantinescu 1930: 3). Poezia lui Barbu nu se mai naşte din intersecţia între spirit şi univers, ci din „analogia spiritului cu el însuşi". Aceasta este una dintre trăsăturile fundamentale în exegeza barbiană. Constantinescu laudă modernitatea poeziei lui Ion Barbu, la fel spiritualismul ei, depărtat de idilicul ortodoxist. Criticul este preocupat de identificarea principiului poetic constitutiv ermetismului barbian, „contemplarea ideii ca realitate absolută, strict transcendentă", la fel de analiza minuţioasă a expresiei poetice în care depistează o „interceptare a absolutului prin relativ, a idealului prin senzorial". Pompiliu Constantinescu decide că poezia lui Ion Barbu, de la cea parnasiană şi până la cea ermetică, s-a dezvoltat în afara simbolismului. „Ermetismul d-lui Barbu, intuit în structura lui interioară, nu este pur sintactic, cum a apărut unora; el este dictat de o mecanică spirituală evidentă […] ...Universul poeziei barbiene este un univers abstract: poezie antimuzicală, tinzând să ucidă retorica..." (ibidem).

Alexandru Phillippide, la apariţia volumului *Joc secund*, l-a anunţat ca pe un mare eveniment literar, „cea mai interesantă apariţie din ultimul timp, adică de la *Cuvinte potrivite* ale lui Tudor Arghezi" (Phillipide 1930: 2). Aspectele caracteristice poeziei lui Barbu, după cum afirmă Philippide în articolul său, sunt „ciudăţenie", „organică, deloc voită", „de fond mai mult decât de formă". La fel fondul adânc, sensibilitatea cerebrală, eminescianismul din unele poeme. Criticul mai adaugă că din poezia lui lipseşte metafizica, gândirea cerebrală asociată cu fondul poeziei populare iar tehnica poetului care este exprimată prin „aluzii, prin sugestii şi afirmaţii" este descinsă din poetica mallarméeană, originală şi nouă în cadrul literaturii române.

Ion I. Cantacuzino în articolul *Ion Barbu*, care apare în *România literară* la 17 septembrie 1932, stabileşte constantele poeziei barbiene: pitoresc, culoare, retorism şi artificialitate, pentru a arăta că fondul pitoresc şi retoric a fost deviat de formaţia intelectuală, abstractizantă şi matematică a lui Barbu. Criticul spune că în poezia lui Ion Barbu se găsesc exemple de alterare a elementului discursiv prin câteva procedee: „înlocuirea expresiei directe prin una aluzivă, schimbarea ei pe un plan transcendent, punerea în evidenţă a ideii prin circumscrierea expresiei care o indică; eliminarea gramaticală a termenilor împrumutaţi" din retorică. Criticul nu recunoaşte elementul platonician şi pytagoreic din poezia lui Barbu, nici mallarméismul, care ar fi o altă născocire a criticii. Pe când originea procedeului lui Mallarmé derivă „dintr-o incapacitate temperamentală de dezvoltare oratorică, din aplecarea unei firi suprasensibile, vibrând îndurerată la fiecare atingere cu ceea ce e înfăţişare a accidentelor realităţii şi fugind de ele în scânteierea imaginei", care la Barbu este „venit din afară, din dorinţa lucidă şi împinsă temperamentului aplecat spre retorică..." (Gibescu 1976: 14).

Eugen Ionescu, în originalul volum *Nu* (1934), arată o neîncredere mare în critică, încât atacă poezia lui Barbu spunând că este minată de facilitate, didacticism, platitudine, că este „o poezie veche: didactică, compusă după regulile curente de compoziţie şi toată spiritualitatea ei se reduce la o simplă filosofare […] Poezia lui Ion Barbu: pastel, naraţiune. Are calităţi de humor şi badinaj. Din când în când, cu ajutorul lui Pual Valéry e şi metafizic. De obicei însă, se difuzează în exterior. Ion Barbu nu a depăşit, ci s-a subordonat formulei poetice argheziene: pitoresc, verbalism, culoare erotică, anecdotă, inventivă, humor, lexic. Ideea este accidentală, condusă şi nu esenţială". Ionescu îl pune pe Barbu în raport de egalitate cu Cerna şi unul de simplu epigonism între Barbu şi Mallarmé. Nici Nicolae Iorga nu se arată mai comprehensibil la poezia lui Barbu, favorizând poeziile de debut publicate în *Sburătorul*, *Umanitatea*, *Cuvântul Liber* găsindu-le cu „profunde ecouri", iar în poeziile de mai târziu criticul afirmă că Barbu ajunge „printr-un salt în absurd", la „perfecţiunile poligonale, pentru bolnavi sau pentru proşti", *Joc secund* cuprinzând versuri neinteligibile până la „însanarea învârtirii de silabe". Totuşi, Nicolae Iorga crede că poemul *Fiinţa* este de „o mare înălţime filosofică" iar *Joc secund* cu „versuri de un neinteligibil absolut". La aceste cuvinte ale lui Nicolae Iorga, răspuns aduce Şerban Cioculescu într-un articol din *Revista fundaţiilor regale*

(1934), în studiul intitulat *O privire asupra poeziei noastre ermetice* unde face inteligibile câteva versuri din poezia lui Ion Barbu, găsind realizări superioare în poemele *Isarlâkului* „a căror substanţă densă, de inspiraţie folclorică şi orientală, e mai nutritivă decât pastelurile spiritualizate din primul ciclu, care dă titlul volumului".

Anul 1935 este un an important în istoria recepţiei lui Ion Barbu, deoarece atunci apare eseul *Ion Babu* de Tudor Vianu, care a fost rău primit de o parte a criticii. Această carte a reprezentat trecerea de la foiletonul critic la sinteză şi aici se pot întâlni unele puncte de vedere exprimate anterior. A trezit multe reacţii polemice deoarece nu făcea nicio trimitere bibliografică deşi unele idei au fost avansate de Eugen Lovinescu, George Călinescu, Pompiliu Constantinescu. Acesta din urmă a afirmat în revista *Vremea* (1935, p.7-9), că Vianu a scris această carte pentru cei care „nu au timpul şi priceperea să-şi clarifice din cronici şi eseuri risipite" imaginea poeziei barbiene. Existau şi alţii care şi-au exprimat opinii favorabile (Şerban Cioculescu, Octav Şuluţiu, Ovidiu Papadima, etc.). Studiul lui Tudor Vianu cade sub incidenţa polemicii şi mai violente odată cu publicarea articolului lui Vladimir Streinu *Critica şi poezia* în *Revista Fundaţiilor Regale* (1935, p. 435-439). În acest articol de asemenea i se reproşează lui Vianu că nu are nicio trimitere bibliografică şi că Vianu a împrumutat de la Barbu „ascuţimile analitice". Astăzi, eseul lui Tudor Vianu, sprijinit pe metoda istorică şi descriptivă, constituie o iniţiere în poezia lui Ion Barbu. Scopul acestui eseu este de a introduce cititorul în universul barbian şi meritul că a descifrat „codul poetic barbian în toate componentele sale" (Gibescu 1976: 18). Intenţia lui Tudor Vianu era să cerceteze izvorele unei poezii care păreau inaccesibilă, făcând posibilă înţelegerea ei pe această cale. În acest volum, Tudor Vianu identifică în poezia lui Ion Barbu o fază *parnasiană* (1919-1920), una *narativă, baladescă* şi *orientală* (1920-1924) şi *ermetică* (1924-1929), dovedind o creaţie de o mare originalitate. Parnasianismul se leagă de faza baladescă prin dionisiac, iar prin *Riga Crypto şi lapona Enigel* se deschide poarta spre un univers interior, anunţând ciclul ermetic. Poezia e înţeleasă ca o răsfrângere potenţată pusă sub semnul oglinzii, al spiritualismului şi al vizionării esenţelor şi ca joc. Lirismul barbian se diferenţează, după spusele lui Tudor Vianu, de lirismul eminescian şi arghezian prin manifestarea sentimentelor care la Ion Barbu „nu ia decât foarte rar forma exprimării la persoana întâi, fie prin materia afectivă, derivată din funcţiunile inteligenţei şi ale cunoaşterii". Ion

Barbu, prin structura sa de poet metafizic, se apropie tipologic de Blaga, demersurile fiind altele, Blaga caută „o lume a luptei, pe când Barbu se menţine într-un univers realist, în sens filosofic, într-o zonă de arhetipuri", una din explicaţii este formaţia lor ştiinţifică diferită.

George Călinescu l-a considerat pe Ion Barbu în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* (1941) un mare poet prin „cântările şi profunditătile sale". Ermetismul lui a fost echivalat cu procedeul algebric al substituirii. Călinescu nu pune laolaltă pe matematicianul Dan Barbilian şi pe poetul Ion Barbu, care „a fost ispitit să deprindă numai spiritul disciplinei sale, adică alunecarea de la şes la pisc, zborul în absolut spre ultima esenţă, şi să-l aplice liricei în înţelesul că, dată fiind o ascunsă ordine în universm jocul simbolurilor să fie o cheie de iniţiere" (Călinescu 1998: 808). Criticul, din faza parnasiană decupează preocuparea lui Barbu de principiul universal, iar din ciclul balcanic, ceremonialul magic. E importantă şi separarea ermetismului filologic de unul adevărat exprimat „într-o lirică de mare tensiune" (ibidem: 809). După anul 1948, poezia lui Ion Barbu rămâne în umbră pe nedrept, posteritatea ctitică fiind „mai timidă în valorizare" (Gibescu 1976: 20). Primul care a întrerupt această tăcere a fost Ov. S. Crohmălniceanu şi prefaţa de la culegerea intitulată *Ochean* (alcătuită de Al. Rosetti şi Liviu Călin) care deschide exegezei barbiene noi perspective. Şi în perioada postbelică se continuă contradicţiile în legătură cu opera poetică a lui Ion Barbu. Aurel Martin, într-un articol care a apărut în „Gazeta literară" în 1965 cu titlul *Ion Barbu: „Ochean"*, polemizează cu B. Elvin privind sensul retrograd al poeticii barbiene. Adrian Marino tot în 1965 publică în revista „Steaua" articolul *Retrospectivă Ion Barbu* unde identifică un program apropiat de poezia pură, orientată spre „cunoaştere, esenţe, contemplativitate absolută". Studiul atrage atenţia asupra unităţii poeziei barbiene, unificând etapele sub un principiu comun. Ceea ce pentru Marino era paradox în opera lui Barbu este pentru critic o „zbatere organică între două planuri cosmice ireductibile […] aceste tendinţe antagonice sunt ireductibile şi cu cât poetul le trăieşte mai adânc, cu atât poezia sa devine mai profundă. Este chiar cazul poeziei lui Ion Barbu, a cărei tensiune provine dintr-o astfel de dialectică: viaţă-vis, umanitate-gândire, simţuri-idei, prezentă în toate etapele poeziei sale şi în toate ciclurile", afirmă Marino.

Nicolae Manolescu observă în studiul dedicat lui Ion Barbu, *Lecturi infidele* (1966), plăcerea de a se redescoperi un poet printr-un alt tip de lectură. Caracteristica poeziei lui Ion Barbu este „fidelitate faţă de o voce interioară, unică şi obsedantă" şi că „Barbu nu e mare prin programul lui, ci prin lirica îndrăzneaţă, plină de vibraţie extraordinară la univers şi de o mare elevaţie." Manolescu mai propune o imagine coerentă, plauzibilă cu certitudinea de a înlătura dificultăţiile receptării, iar singura opinie contestată este dominaţia eminescianismului în *Riga Crypto şi lapona Enigel,* „un *Luceafăr* cu roluri inversate" – în poezia lui Ion Barbu cele două fiinţe cu aspiraţii deosebite stau în acelaşi plan terestru iar în poemul lui Eminescu, Hyperion „face parte din lumea siderală". În *Poezia română modernă de la G. Bacovia la Emil Botta* (1996), Nicolae Manolescu spune despre autorul *Jocului secund* că „a împins poezia românească spre o experienţă esenţială, nemaicunoscută până atunci şi care se explică atât dialectic cât şi istoric. Muzică pură relevând inefabilul, poezia e abstrasă din timp (*Din ceas, dedus, adâncul acestei calme creste*), adică din contingent, şi, deşi pleacă din viaţă dintr-o emoţie umană, ea nu se confundă cu viaţa, constituindu-se ca un univers secund, posibil.

Posteritatea critică aduce noi puncte de vedere privind opera lui Ion Barbu. Apar studiile lui George Ivaşcu, Mircea Tomuş, Dumitru Micu, Constantin Ciopraga, Dinu Pillat, Marin Mincu, Constantin Florin Pavlovici, Ovidiu Ghidirmic, M. Niţescu, Mircea Scarlat, Ion Soare, George Gibescu, Mircea Coloşenco, Mihaela Brut, Andrei Oişteanu, Gyorgy Mandics, Şerban Foarţă, Monica Ilade-Costea, Ioana Em.Petrescu etc. „Fenomenul barbian s-a născut în punctul de interferenţă al Poeziei cu Matematica", a declarat George Ivaşcu în articolul apărut la *Contemporanul*, intitulat *Poezia „Jocului secund"* apărut în 1966. În acest articol Ivaşcu continuă cu ideea că Ion Barbu a fost îndelungă vreme interpretat mai mult „din unghiul limbajului său criptic şi mai puţin din cel al lirismului său substanţializat". O altă părerea putem citi în articolul *Ion Barbu şi „Jocul secund"* scris de Mircea Tomuş şi dat spre publicare în revista „Steaua" în 1996: „Tema principiului vital, cu toată adâncimea cugetării şi lărgimea concepţiei, în ciuda procesului sever de abstractizare căruia i-a fost supusă, iradiază deci în poezia lui Ion Barbu pe liniile de forţă ale sensibilităţii creatoare, ale instinctului poetic al artistului,

evoluând spre stadiul înalt al unor structuri epice de mare originalitate şi valoare, în universul său poetic diversificat şi fermecător."

În articolul *Introducere în poezia lui Ion Barbu* al lui Alexandru Paleologu, apărut în revista *Viaţa Românească* în 1967, se defineşte conceptul de ermetism, spunând că este expresia unei extreme lucidităţi, investeşte cuvântul cu o funcţie bivalentă şi analizează pe larg într-o manieră comparatistă relaţia între Paul Valéry şi Ion Barbu, între Mallarmé şi Barbu. Al. Paleologu examinează „mistica" intelectuală a lui Barbu care este exprimată „simbolic şi nu exclusiv". Dinu Pillat a scris despre personalitatea şi opera lui Ion Barbu, în monografia *Ion Barbu* care a apărut la Editura Tineretului din Bucureşti în 1969 (Ediţia a II-a în 1982): „Opus tipului de poet hugolian, mai puţin prolific decât oricare dintre confraţii contemporani cu el, nerisipit în suprafaţă, ci concentrat, strict cu fervoare, esenţializat în mod radical, de o exigenţă dusă la extrem cu sine însuşi în luciditatatea cu care concepe actul magic al poeziei..." Ov. S. Crohmălniceanu aşează pezia lui Barbu într-un spaţiu liric mult mai larg, în legătură cu Mallarmé, Valéry, Guillén, Jiménez, Ungaretti, Benn, Eliot. În volumul doi al *Literaturii române între cele două războaie mondiale* (1974) Crohmălniceanu confirmă: „Mallarméana « parole essentielle » sau exprimarea « augustă », pe care o practică Ion Barbu, ar urma să elibereze şi să reorganizeze, printr-o operaţie combinatorie, lucidă şi savantă, latenţele suprasemantice şi puterile incantatorii, magice, ale sonurilor din cuvinte, ritmurile şi tensiunile abstracte ale câmpurilor de forţe lingvistice". Constantin Florin Pavlovici; în articolul apărut în „Viaţa Românească" intitulat *Isarlâk – Comentarii la ciclul balcanic al poeziei lui Ion Barbu* (1968), interpretează balcanismul lui Barbu ca efort spre idealitate, spunând că poetul a optat pentru Nastratin Hogea „nu atât pentru luciul oriental şi pitoresc, nici pentru substratul folcloric, din care n-a primit decât modurile sau metoda, ci pentru *investitură* şi *permanenţă."*

În anul 1969, Alexandru Piru publică un articol în *România literară* sub titlul *Ion Barbu, critic şi eseist*, unde spune că Ion Barbu a izbutit ca nimeni altul „de la Pitagora încoace" să întrunească „două lucruri atât de deosebite... ireconciliabile între ele, poezia şi matematica […] epoca de creaţie în poezie corespunde unei epoci de îndepărtare de matematică, iar opera de creaţie în matematică unei epoci de părăsire a poeziei", însuşi

poetul crezând că putea să convieţuiască cu poetul din el, înţelegând prin poezie ca şi prin geometrie o anumită simbolică pentru reprezentarea formelor posibile de existenţă.

Tot în acelaşi an Ion Vlad în revista „Steaua" publică articolul *Ipostază reflexivă a omului de cultură* unde scrie că „destinul singular al poeziei lui Ion Barbu […] stabileşte o relaţie imanentă acestei personalităţi: poezia […] aminteşte de geometrie. Seducţia lumilor pure, alcătuite şi ordonate ale geometriei, nu este o simplă metaforă şi teoreticianul literar se vede obligat să revizuiască serios condiţiile şi conceptele poeziei prin afirmaţiile poetului-matematician, adept al unei poezii esenţializate şi de o ţinută intelectuală vecină, ca rigoare şi severitate, asceză şi exactă cercetare a ideilor, cu geometria […] Poezia prevăzută ca o prelungire a geometriei semnifică, sub raportul unei viziuni armonice, perfecţiune, suprafeţe ale gândirii echilibrate şi cristalizate în desăvârşirea comunicării poetice". „Geometria reclamă", cum afirmă Ion Vlad descoperirea „straturilor materiale plasate în acord cu unitatea interioară a poeziei".

Eugen Simion în „România literară" (1969), publică un articol referitor la proza lui Ion Barbu, unde accentuează iubirea lui Ion Barbu faţă de geometrie şi aceasta din cauza ordinii şi perfecţiunii pe care geometria o poate oferi unui suflet de poet. Aici criticul reproduce câteva idei din interviul realizat de Felix Aderca lui Ion Barbu. În interviu, poetul evită să spună ce este poezia pe care o acceptă. Formulele sunt vagi, ermetice, de o laconică aproximaţie. Barbu spune că „în geometrie înţelege prin poezie […] un sondaj în partea nevăzută a existenţei […]".

Despre poezia lui Barbu au comentat şi mulţi poeţi, printre care şi Ştefan Augustin Doinaş în textul *Orfeu şi tentaţia realului* (p. 165), apărut la Editura Eminescu în 1974, în care spune că „Ion Barbu a redat limbii române acel ritm esenţial care dezvăluie sensurile misterioase ale existenţei. Odată cu el, poezia noastră devine ritual, comuniune cu un fond obscur de prea multă lumină primordială, în care ideile sunt esenţe şi totodată tipare. Matematicianul ştie că, înainte de a intra în zona supremei abstracţiuni, Numerele sunt figuri care cântă. De la el, Poetul a învăţat că Sunetul e o stare de graţie a Formei." Laurenţiu Ulici în *Recurs*, apărut la Editura Cartea Românească în 1971, a adus un punct de vedere original despre balcanismul literaturii române. *După melci*, cum afirmă Ulici, este o încercare de autoportretizare, de distanţare de poezia înaintaşilor sau a contemporanilor. O altă părere are Şerban Cioculescu, care a spus că balada *După melci*

este prezidată de o concepţie de viaţă, numită de critic a fi „ironia destinului care se pune în calea fericiri tuturor făpturilor, de pe întreaga scară a vieţii”, altfel ar părea fără sens descântecul copilului rostit prematur şi care provoacă moartea fragilei şi încrezătoarei gasteropode. Poezia lui Barbu deschide un câmp larg sugestiei critice, unele exegeze obscurizează poezia în loc s-o facă sensibilă (Gibescu 1976: 23). Liviu Călin în cartea *Portrete şi opinii literare* (1972) care a apărut la Editura Albatros a afirmat despre „magistrul exemplar în armonia geometriei şi totodată cel ce dăruie lirei măsură de aur” (Călin 1972: 46) că este în poezia românească singurul care, fără să risipească nimic din misterul emoţiei, „a izbutit să extindă natural rigorile matematicii în planul fluid al cântecului” iar „o parte din opera sa literară se situează sub zodia dificilă […] a expresiei criptice” (ibidem: 48). Ceea ce se deosebeşte de poezia interbelică este frenezia dionisiacă de la începuturile poeziei sale şi capacitatea de sublimare, de concentrare lirică.

Ion Barbu: O poezie a „modului interior”, este un articol al lui Constantin Ciopraga care a apărut la Editura Junimea din Iaşi în *Personalitatea literaturii române* în 1973 (p. 229-230). Criticul trage concluzia că dacă autorul *Jocului secund* ar fi cantonat exclusiv în cadrele poeticului, probabil ar fi ajuns la o viziune tragică. Matematicile îi modifică filozofia, „i-o fundamentează, înlesnindu-i relaţiile pe cale de intelect cu infinitul […] Universul liric barbian al ultimei etape e unul dedramatizat, pur contemplativ, în care nimic din ideea de destin a celor vechi nu persistă.” Un următor articol despre Ion Barbu putem citi în *Exerciţii de lectură* al lui Marian Papahagi, care a apărut la Editura Dacia din Cluj-Napoca în 1976 sub totlul *Ion Barbu: mitropoetica integrării în unitate* (p.53) unde aflăm că „el datorează avangardei o anume latură a ermetismului său, aşa cum îl datorează formaţiei de matematician. Printre altele Marian Papahagi spune că „Ion Barbu se consideră autor al unei poezii a iubirii şi se credea […] un neînţeles de contemporani...” (Papahagi 1976: 48-86). Ion Barbu, în opinia lui Papahagi, este un „liric al iubirii”, a construit poezia aşa cum ar fi construit un sistem matematic. A căutat axiomele şi postulatele, a edificat deasupra restul construcţiei, a căutat chiar să obţină respectarea legilor acestui sistem” […], poezia lui Ion Barbu este „o lecţie […] extrem de singulară în poezia europeană, prin rigurozitatea elaborării în sistem şi respectarea lui” (ibidem: 86).

George Gibescu a avut intenţia, prin antologia *Ion Barbu*, apărută în 1976 la Editura Eminescu din Bucureşti, să alcătuiască un dosar complet al receptării în timp a operei lui Ion Barbu. Antologia reţine principalele opinii rostite în jurul operei lui Ion Barbu, adesea contradictorii, facilitând cunoaşterea pe verticală a scriitorului investigat. Nicolae Baltag în materialul *Concepţia despre poezie a lui Ion Barbu* care a apărut la Editura Cartea Românească în 1978 scrie că „tentaţia absolutului" în poezia lui Barbu este aceeaşi, însă sub „crâncena încordare a geniului, materia se înconvoaie fără a ceda total. […] „Fascinează" în poezia lui Barbu „tensiunea neabătută către esenţa pură a actului liric".

Un studiu redactat de Ioana Em. Petrescu între anii 1985-1987 *Ion Barbu şi poetica postmodernismului*, este o carte unde se investighează universul barbian ca expresie a unei creaţii singulare ce îşi găseşte fundamentarea în resemantizarea limbajului poetic. Mutaţia pe care noua epistemă o presupune constă - în accepţia Ioanei Em. Petrescu - ,,în abandonarea modelului cultural antropocentric şi individualist constituit în Renaştere, precum şi a conceptului clasic de ştiinţificitate". Noul concept de ştiinţificitate - ilustrat prin geometriile neuclidiene (resping valoarea datului empiric), prin teoria relativităţii (desfiinţează categoriile de timp şi spaţiu absolut cât şi conceptul de simultaneitate, regândeşte noţiunea de masă) şi, în special, prin fizica cuantică (redefineşte relaţia materie-energie) - anunţă o nouă ,,realitate ştiinţifică" care se instituie şi care face trecerea de la poncifele teoriilor mimetice la ,,conceperea operei de artă ca model şi a artei ca sistem modelator." Prin urmare, noua ,,realitate ştiinţifică" conturează o nouă imagine a lumii formată ,,dintr-o ţesătură de evenimente interrelaţionate" ce foloseşte conceptul şi se supune la obiect, căci noul raţionalism se va îndrepta vădit înspre o redefinire polemică a conceptelor filozofice faţă de structuralism; încercând, aşadar, să soluţioneze criza modernismului: prin încercarea de restructurare a categoriei individualului şi prin ,,dinamizarea conceptelor", numită de Jacques Derrida deconstrucţie, adică, ,,în manieră nonhegeliană […] sub forma unui pluralism în care contrariile coexistă complementar, fără a mai ajunge la momentul rezolvării logice prin sinteză". Pentru Ioana Em. Petrescu, Ion Barbu este un reprezentant al unei astfel de poetici ,,transindividuale şi nonantropomorfe" specifică noii ,,realităţi ştiinţifice": umanismul matematic. Spre deosebire de exegezele consacrate care îl aşează, cu

predilecţie, pe Ion Barbu între poeţii modernişti majori şi a cărui poetică e catalogată - într-o manieră clişeizată - drept ermetică, obscură şi încifrată, Ioana Em. Petrescu îl citeşte într-o grilă nouă de lectură, atribuindu-i un nou cod poetic şi situându-l mai aproape de postmodernism; poetul depăşeşte, în viziunea exegetei, sfera modelului cultural modernist, vestind, în fond, o nouă paradigmă. Modernismul şi postmodernismul coexistă, postmodernismul nu apare ca o reacţie împotriva modernismului, ci îl continuă; tot astfel, şi opera lui Ion Barbu, exegezei i se dezvăluie, ca o evoluţie dinspre modernism spre postmodernism, prin introducerea lirismului absolut - adică o artă nonmimetică, nonfigurativă şi ,,o poezie înţeleasă ca o mare senzualitate […] nouă veşnic şi multiplă ca feţele felurite ale creaţiei" -, şi cu precădere, a infrarealismului care are drept obiect al artei ,,increatul cosmic" şi care defineşte ,,componenta iniţiatică prin care transindividualul nu mai infirmă (ca-n modernism) individualul, ci îl transcende integrându-l, dându-i adică funcţia de holomer pe care […] postmodernismul i-o atribuie." Odată cu această plasare a operei barbiene de către exegetă la sfârşit de modernism - început de postmodernism, într-un punct terminus de criză, realitatea poetică - în scrierile lui Ion Barbu - se construieşte ca o sinteză între nou şi vetust, prefigurând modificările limbajului poetic şi a figurilor semantice asupra cărora noua paradigmă se interogase. Urmărind o filozofie deconstructivistă - reunificarea paradigmei ştiinţifice cu cea umanistă - şi o reconsiderare a categoriei individualului ca subiect cunoscător, studiul Ioanei Em. Petrescu tematizează o nouă antropologie, un nou antropomorfism ce sunt oglindite în opera lui Ion Barbu considerat drept exponent al unei noi episteme.[23]

După cele spuse mai spus, contemporaneitatea critică s-a interesat de analiza poeziei lui Ion Barbu şi a trasat liniile fundamentale ale unei poezii dificile, pe când posteritatea critică, fără a inova excesiv, mai mult a adus o serie de idei ale exegezei anterioare şi situează poezia lui Barbu în punctul cel mai înalt al lirismului românesc. Imaginea conturată este a poetului preocupat de redescoperirea structurii ocultе a universului. Prin descoperirea rezultatelor cercetării poeziei barbiene, Barbu este aşezat în rândul marilor poeţi – Eminescu, Macedonski, Bacovia, Arghezi, Blaga.

[23] http://www.ftr.ro/mobile/index.php?articol_id=1390

II. 3. Simboluri în poezia lui I. Barbu

La sfârşitul secolului al XIX-lea, după excesele realismului şi ale naturalismului, în literatura şi arta europeană a apărut, ca o reacţie, curentul simbolist, ilustrat, mai ales în Franţa, de poeţi de geniu ca Rimbaud şi Verlaine. Acest curent foloseşte, ca mod de expresie, sugestia prin figuri de stil ca alegoria şi metafora, înlocuind realitatea cu imagini intuitive mai mult sau mai puţin convenţionale. E bine cunoscut, de exemplu, celebrul poem al lui Arthur Rimbaud, *Bateau ivre*, în care sufletul neliniştit al poetului e comparat cu o corabie rătăcind fără cârmă pe marea existenţei. Acest tip de simbolism include o mare doză de convenţie artistică şi un sens limitat, în ciuda stilului strălucitor, dar nu despre aceasta vorbim noi în această lucrare. Simbolul în sens tradiţional nu este legat de un autor, poet sau artist, original, şi nici de un procedeu estetic de expresie, de sugerare a unor aspecte mai curând exterioare ale realităţii. Simbolul tradiţional este realitatea cu toată încărcătura ei sacră, cu toată semnificaţia şi diversitatea ei. El este chiar sensul acestei realităţi. El nu e numai un mod de expresie a realităţii, ci chiar modul ei de existenţă. El nu reprezintă realitatea ca o preînchipuire a imaginaţiei, ci îi redă miezul, esenţa ei nepieritoare. Întreaga lume e o creaţie divină căreia creatorul i-a dat un sens şi un rost, şi a cărui prezenţă se găseşte, sub o formă sau alta, în fiecare creatură. De aceea fiecare făptură, fiecare lucru semnifică ceva, de aceea are un nume, căci numele reprezintă calitatea, esenţa fiecărei creaturi. Iar numele, aşa cum se spune în Geneză, i-a fost dat încă de la creaţie de Adam, de omul care a fost creat ca să fie cunoscătorul şi stăpânul creaţiei. Simbolul nu este aşadar o închipuire, o fantezie a imaginaţiei, ci e realitatea non-umană, imprimată fiecărei făpturi odată cu crearea ei. Iar această realitate este semnificată de orice creatură după măsura fiecăreia, mai restrâns sau mai vast, mai înalt sau mai coborât. Simbolul este, aşadar, o parte a acestei realităţi prezentă în orice creatură, care o caracterizează şi o semnifică într-un grad mai mare sau mai mic. Sau cum spune un faimos gânditor contemporan (Rene Guénon, la care ne vom referi frecvent), lărgind perspectiva: „Simbolul, în toate cazurile, se bazează întotdeauna pe un raport de analogie sau de corespondenţă între ideea care trebuie exprimată şi imaginea grafică, verbală sau de altă natură, care o exprimă […] Am putea chiar, în loc să vorbim de o idee

sau de o imagine, să vorbim mai general despre două realităţi oarecare, de ordine diferită, între care există o corespondenţă avându-şi temeiul în acelaşi timp în natura uneia sau a alteia: în aceste condiţii, o realitate de un anumit ordin poate fi reprezentată de o realitate de un alt ordin şi atunci aceasta este un simbol al celeilalte" (Rene Guénon. *Aperçus sur l'Initiation* p. 134).

Se spune că poeţii sunt tentaţi să ne arate că ei văd ce nu văd alţii. Ion Barbu, marele magician al cuvintelor, un generos incurabil, nu putea să nu fie tentat să ne arate lucruri văzute numai de el. În cartea Mihaelei Brut, *Poetica şi lirica lui Ion Barbu* (2003), observăm că simbolurile poetice consacrate apar la I. Barbu îmbogăţite semantic sau chiar resemantizate, iar miturile sunt reinterpretate sau le este extinsă semnificaţia. Spectacolul seducător oferit de metamorfoza semnificaţiilor în textul poetic barbian este privit din mai multe perspective. Prima e cea a evoluţiei organice a liricii barbiene, în pofida schimbărilor de formulă poetică de la o etapă a creaţiei la alta. A doua perspectivă asupra corespondenţelor simbolice e cea a dimensiunilor interioare conferite textului poetic de conceperea şi ordonarea volumului *Joc secund* după o arhitectură riguros construită şi de simbolurile matematice mereu prezente, devenite în ciclul ermetic axe fundamentale de semnificaţie şi corelaţie intertextuală. A treia perspectivă e reprezentată de particularităţile limbajului poetic barbian.

Din cercetarea făcută de Mandics, putem găsi foarte interesante soluţii, şi anume: tehnica numită este *tehnica exhaustivă*. Aplicată la o noţiune poliedrică, ea poate fi făcută printr-o serie de calificative, care fiecare precizează o notă specifică. Toate aceste calificative trebuie să creeze senzaţia obiectului nenumit. În poezie putem înţelege taina acestui procedeu „de exhaustiune". Prin demonstrarea acestei teorii, Mandics a găsit simbolurile ascunse în poezia lui Ion Barbu, plecând de la pragul cel mai de jos al existenţei, care este moartea şi care se asociază cu *Pământul*, deoarece mortul se pune în pământ şi el este baza faţă de tot ce se află deasupra sa. Dintre elementele naturii sunt date simbolurile *pământ* şi *apă*, ambele cauzând putrezirea. Locul natural jos este prezentat prin simbolurile *râpă, fund, hău*, iar simbolul arhitectural care exprimă starea este *cavoul* sau *temniţa*. Fiinţele mitice care se pot asocia cu aceste stări poate fi *dracul* sau *strigoiul*. Toate aceste cuvinte care descriu un loc adânc, pustiu, un spaţiu rău, al morţii, o fiinţă moartă, bolnavă, fără şanse care denumesc acest spaţiu existenţial, în

monografia *Ion Barbu: Gest închis* stau sub denumirea de treapta *pieirii cosmosului*, iar ca formă de existenţă a fiinţei, *pieire.* În cartea amintită mai sus sunt stabilite cuvintele legate de cele cinci trepte ale existenţei asemănătoare cu sistemul poliedrelor regulate. Ele sunt: *pieirea, senzorialul, intelectul, nunta cosmică* şi *absolutul.* Mai departe *iniţierea*, starea de depăşire a non-cunoşterii. Acest sistem corespunde simbolic stării de prunc, de fecioară, de duhul sfânt, de înger, de ou viu. Simbolul său planetar este Luna. Starea de realizare maximă a individului este *nunta*, amintind starea de androgin, de om Cosmic, Nunta Cosmică. Simbolul planetar este Saturn, planeta care poartă inelul.

Sistemul este analog cu cel al poliedrelor. Analog stării de *iniţiere* este tetredrul, dodecaedrul corespunde *nunţii* printr-o metodă matematică descoperită de Mandics în cartea sa. Pe plan Cosmic, asemenea lui Kepler, Ion Barbu a propus fiecărei planete care desemnează treptele evoluţiei spirituale şi o planetă conexă: un *paznic.* Planetele au fost aranjate de Barbu astfel: Pământ – planeta treptei *pieirii.* Luna – simbolul *iniţierii*. Venus – simbolul treptei *intelectuale.* Soarele simbolizează *absolutul.* Acestea sunt planetele interioare orbitei Pământului, iar cele exterioare sunt denumite *paznici.* „Venus, planeta senzualităţii, se asociază cu Marte, cel sângeros în culoare" (Mandics 2003: 13). Lui Mercur, care simbolizează *inteligenţa*, i se asociază „maiestuosul Jupiter" (ibidem). Saturn simbolizează *nunta cosmică* deoarece are, cum am mai spus, inel. Neptun este legat de zeul mării şi e legat de *pieire*, deci de Pământ, iar Uranus, ca zeu stelar, devine companionul Soarelui.

Un alt sistem este calificativul culorilor. Sunt date doar culorile de bază, care sunt exacte ca număr. Culoarea neagră simbolizează *pieire*, albul – *iniţiere,* roşu – *senzorial*, albastru – *intelectual,* verde – *nunta cosmică*, iar culoarea galbenă simbolizează *absolutul*. Rolul cromaticii barbiene este de a aduce sugestia unei lumi superioare. Acest sistem al culorilor este sesizat de Basarab Nicolescu în monografia sa, iar ideea lui Dan Barbilian din matematică se poate demonstra foarte riguros că este aplicabilă şi în poezie.

Cel mai complex sistem al simbolurilor lui Barbu este *numărul.* Aceste simboluri matematice în poezia lui Ion Barbu sunt de trei feluri: simboluri numerice, algebrice şi geometrice.

II. 3. 1. Simbolurile numerice

Ar putea părea curios că vorbim despre simbolismul numerelor şi al formelor, când acestea, exprimând cantitatea, par cele mai legate de materie şi deci mai opuse spiritului. Dar aşa cum s-a spus că totul este simbol, şi numerele au sensul lor simbolic. Sunt chiar primele elemente ale simbolurilor cu care se poate clădi lumea. Nu în zadar a spus Pitagora „Mundus regunt numeri." Şi se va vedea că nu despre aspectul cantitativ a vorbit Pitagora, ci despre sensul lor simbolic. Noţiunea de număr s-a născut din contemplarea unui ansamblu de obiecte identice sau marcate de o însuşire comună a aceluiaşi obiect. Era prima aplicaţie a teoriei grupurilor. În abordarea simbolismului numerelor, noţiunea de grup, motivul călăuzitor al studiului nostru, îi poate uşura înţelegerea şi, reciproc, se poate clarifica datorită lui. Trebuie insistat mai întâi asupra celor două naturi ale numerelor, naturi ce le scot la iveală ambivalenţa şi complementaritatea. E nevoie să facem distincţia între „rolul lor de cardinale, indicatoare ale cantităţii, şi de ordinale, indicatoare ale calităţii, distincţie elementară în aparenţă, dar care merge departe în ultimele sale consecinţe"[24].

Teologii creştini şi ocultiştii au numit *mathesa* (din grecescul *mathesis*, învăţătură) folosirea conjugată a metafizicii şi a matematicii pentru a defini viaţa universală. Specialiştii mathesei au fost preoţi, până în secolul al XVII-lea, când episcopul de Vigenavo, Juan Caramuel, i-a consacrat mai multe lucrări importante, ca *Mathesis audax* (1660) spunând că „există numeroase probleme în filozofia divină care nu pot fi înţelese fără mathesă" (Alexandrian 1994: 123).

Această *scientia Dei* include logica matematică, metafizica matematică şi teologia matematică: „Teologia matematică diferă de scolastică nu prin obiect, ci prin modul său pur de raţionament", adăuga Caramuel, folosind logaritmii şi figurile geometrice pentru demonstrarea adevărurilor teologale. Apoi, mathesa a fost abandonată de cercurile creştine cărora filozofii le-au reproşat de a nu mai şti nici măcar despre ce era vorba. Între 1841 şi 1844, medicul german Malfatti de Montereggio, începând să „cerceteze în profunzime, în unirea vie a metafizicii şi a matematicii, substanţa ştiinţei

[24] http://www.scritube.com/literatura-romana/LUMEA-SIMBOLURILOR1344231314.php

hieroglifice şi simbolice" (ibidem), a reînviat mathesa şi chiar a amplificat-o cu ajutorul doctrinelor din India. Un bun tratat de aritmozofie trebuia să fi împărţit în două: partea teoretică (sau mathesa) şi partea practică (sau aritmologie).

Regulile fundamentale ce trebuie cunoscute pentru a înţelege calculele adesea extraordinare ale mathesei sunt: întâi, primele zece numere sunt cele mai importante, pentru următorul motiv dat de un teolog: „Sfântul Toma din Aquino ne învaţă că unitatea este un tot indivizibil şi principiul numărului şi că numărul este unitatea repetată. El adaugă că numărul 10 este prima şi nedepăşita limită a numerelor. Dincolo de 10, numerele nu mai continuă, ci reîncep. Sunt tot atâtea serii noi care se reproduc la infinit după modelul primeia" (ibidem). În numele ocultiştilor, Papus confirmă această noţiune: „Toate numerele emană din numărul Unu. Punctul de plecare al acestei emanaţii se află în Lumina spirituală. Cu cît un număr se depărtează de numărul Unu, cu atât se afundă în Materie; cu cât se apropie de numărul Unu, cu atât urcă spre Spirit şi spre Lumină" (ibidem: 124). După el, coborârea Spiritului către Materie se exprimă prin adunare (coborâre lentă), prin înmulţire (coborâre rapidă), pătratul numărului (coborâre în planul astral), cubul numărului (coborâre în planul material). Ascensiunea Materiei către Spirit este operată prin scădere (ascensiune lentă), împărţire (ascensiune rapidă), extragerea rădăcinii pătrate (ascensiunea astralului către divin), extragerea rădăcinii cubice (ascensiunea de la planul material la un plan superior).

Numerele nu trebuie confundate cu cifrele, care sunt semne convenţionale, romane, chineze, sanscrite, arabe, fără o valoare specială. Un număr de mai multe cifre nu este mai puternic decât un număr simplu, ci, dimpotrivă; el trebuie redus la o singură cifră pentru a i se evalua semnificaţia. În lumea tradiţională, profund înrădăcinată în spirit, totul porneşte de la un Principiu Universal, creator, care chiar dacă e altfel numit în diferite civilizaţii, este de cele mai multe ori simbolizat de *unitate*, acea unitate indefinibilă şi fără dimensiuni, dar care poate prin oglindire, să creeze multiplicitatea numerelor. La Nichita Stănescu „Cercul, Unu, Sinele sunt coduri poetice care încearcă să contureze un loc din care lumea se disipează, pentru ca, în etapa târzie, oarecum ermetică, aceste coduri să re-absoarbă lumea, să se abstractizeze prudent, materialul de zamăgind, astfel „Unul devine unitate în clipa în când se lasă invadat de pluralitate. Unitatea n-are atributul unicităţii externe şi interne. Unul singur are..." (Dărăbuş 2001: 38).

În sens metafizic, în Absolut, prima polarizare non-manifestată este aceea a Fiinţei şi a Non-Fiinţei, în care Fiinţa e simbolizată de Unitate, iar Non-Fiinţa, de ceea ce R. Guénon numeşte *Zero metafizic*, Fiinţa fiind propriu-zis Principiul manifestării, al creaţiei. „La început, înainte de originea tuturor lucrurilor, era Unitatea, spun teogoniile cele mai elevate din Occident (…) Absolutul, pentru a se manifesta, s-a concentrat într-un punct infinit luminos, lăsând tenebrele în jurul lui; această lumină în întuneric, acest punct în întinderea metafizică fără limite, acest nimic care e tot într-un tot care nu e nimic, dacă putem să ne exprimăm astfel, este Fiinţa în sânul Non-Fiinţei, Perfecţiunea activă în Perfecţiunea pasivă. Punctul luminos e Unitatea, afirmare a Zeroului metafizic (…) Unitatea, de îndată ce se afirmă, se face centrul din care vor emana razele multiple ale manifestărilor indefinite ale Fiinţei”[25]. Am dat acest citat din R. Guénon pentru că el ilustrează, încă de la început, modul de folosire a numerelor pentru a putea înţelege simbolic metafizica teogoniilor, ceea ce raţional, discursiv ar fi mult mai greu, dacă nu - imposibil.

În poezia lui Barbu sunt prezente unele elemente ale filozofiei pitagoreice în construirea unor semnificaţii şi simboluri poetice. Barbu foloseşte aceste simboluri începând cu etapa parnasiană până la etapa ermetică. Principiul fundamental al lui Pitagora „totul este rânduit după număr” a avut un răsunet pregnant de-a lungul întregii istorii culturale” (Brut 2003: 188-189) şi a revenit în atenţia ştiinţei moderne. Poliedrele perfecte au fost tot o descoperire a şcolii pitagoreice, ele numindu-se „platonice” doar datorită importanţei deosebite acordate lor, ulterior, de Platon. Ele vor fi în atenţia noilor geometrii, neeuclidiene. Interesul lui Ion Barbu pentru Grecia antică şi pentru ştiinţa modernă a determinat intrarea unor sugestii matematice în poezia sa. Grecia lui Ion Barbu „este simbolul unui clasicism absolut în care poezia îşi întoarce mereu propriul chip” (Manolescu 1996: LXVI-LXVII). Într-o primă etapă Grecia i se înfăţişează sub chipul Heladei lui Nietzsche: „*elanul cutreierând dinamic fiinţele şi ridicând extatic un cer platonician*”, „*Legătura dintre această primă fază şi a doua... o întrevezi? E căutarea Grecii mai directe, mai puţin filozofice. E vorba de o Grecie, simplă ipoteză morală, din care derivă o normă de civilizaţie şi de creaţie. Credeam a fi recunoscut în pitorescul şi umorul balcanic o ultimă Grecie... Nu vrei să vezi […], în […] a treia fază, o incursiune*

[25] http://inoe.inoe.ro/ianus/Florin%20Mihaescu.htm

în sfânta fază a Alexandriei? Tema transcendentă din Jazz-band pentru nunţile necesare: sensul feminin al Luceafărului, iniţierea intelectuală, disociativă, a cercului Mercur, deopotrivă cu dominanta triumfală a Soarelui – este de un elenism de decadenţă" (ibidem: LXVII). Dacă unitatea simbolizează aşadar principiul din care decurge multiplicitatea, sub aspect geometric, simbolul principial este *punctul* ca un centru din care pleacă o indefinitate de raze care reprezintă lumile. La un moment dat, din acest centru se pot trasa circumferinţe care simbolizează fiecare una din lumile posibile. Această reprezentare figurativă a numărului unu se pregăteşte în poezia *Din ceas, dedus...*, situat pe bolta cerească în poziţie opusă zenitului (în nadir): „*Nadir latent! Poetul ridică însumarea/ De harfe resfirate ce-în sbor invers le pierzi.*" „Centrul este înainte de toate," spune tot Guénon, „originea, punctul de pornire a tuturor lucrurilor, este punctul principial, fără formă şi fără dimensiuni, deci indivizibil, şi prin aceasta singura imagine a Unităţii primordiale. Prin iradierea lui sunt produse toate lucrurile, la fel cum Unitatea produce toate numerele, fără ca esenţa ei să fie modificată sau afectată în vreun fel din această cauză. Există aici un paralelism complet între două modalităţi de expresie: simbolismul numeric şi simbolismul geometric, în aşa fel încât pot fi folosite ambele, trecerea de la unul la celălalt făcându-se în modul cel mai firesc."[26]

Numărul *unu*[27] este cel mai încărcat de semnificaţie magică şi filozofică pentru că simbolizează unicitatea absolută a lui Dumnezeu. El poate produce lumea prin autoafirmarea sa, prin polarizare, prin oglindirea sa care creează prima *dualitate*, din care

[26]http://elkorg-projects.blogspot.com/2006/05/anonim-n-legtur-cu-esoterismul-crestin.html

[27]Ivan Evseev în *Dicţionarul de simboluri şi arhetipuri culturale* (1994), a explicat numerele simbolice. Numărul *unu* este numărul simbolic al totalităţii, al absolutului, al infinitului, al energiei creatoare primordiale, al divinităţii supreme, al sintezei, al luminii. E un simbol unificator al contrariilor reconciliate. Este mama tuturor numerelor: admite multiplicarea omogenilor si reducţia multiplului la unul. La chinezi, în filosofia taoistă a lui Laotseu, unul este expresia totalităţii si se referă la unitatea primordială, care deja reprezintă o etapă a creaţiunii, căci ea este născută de un principiu misterios şi insesizabil. Pitagoreicii considerau unul drept emblemă a înţelepciunii. Unul simbolizează principiul activ şi se asociază lui Dumnezeu, Soarelui, culorii roşii. Este formula imperativului unităţii; cuvintele Sf. Augustin „Ex pluribus unum facere" au devenit deviza Statelor Unite ale Americii, din anul 1777 în antropologia mistică, unul este şi emblema omului vertical. Evocă, de asemenea, starea edenică, unitatea primordială, preexistente dualismului conflictual, polarizării lumii în valori pozitive şi negative.

curge apoi *multitudinea indefinită* a lumilor. Cu privire la definiţia punctului, noţiune geometrică fundamentală, se ştie că există numeroase controverse, care datează încă din antichitate. Pornind de la faptul că punctul nu are dimensiuni, se naşte o întrebare complexă care se referă la inexistenţa unui echivalent al punctului prin abstractizarea sa în spaţiul fizic. Şi la Nichita Stănescu există obsesia punctului în poezia sa, el contestă până şi conceptul vechi de când lumea, acela de *număr*. Numerele cardinale şi ordinale, introduse de Georg Cantor, au luat naştere printr-un proces de abstracţie, ignorându-se atât natura obiectelor, cât şi ordinea lor. Valoarea reală a acestor definiţii constă în simplitatea şi generalitatea lor. „*Itinerarului propus de Cantor*, sesizează Solomon Marcus, *de la mulţimi particulare la număr cardinal asociat, deci de la individual la general, de la concret la abstract, Nichita Stănescu îi propune, în replică, itinerarul invers, care reintegrează numerele în concreteţea din care ele s-au desprins. În acest fel toate operaţiile elementare cu numere sunt abrogate*". Nimeni nu ştie azi cum s-a ajuns la noţiunea de număr. Ea reprezintă una dintre cele mai controversate abstractizări inventate până acum de mintea omenească. Acest concept este supus şi în prezent unor vii polemici, încât au condus în timp la concepte mult mai complexe, precum acelea de număr real, raţional sau iraţional, imaginar sau complex, algebric şi transcendent. În legătură cu importanţa acestor dificultăţi, poetul şi matematicianul Ion Barbu constata, la un moment dat, următoarele: „*Criza civilizaţiei ştiinţifice greceşti a fost imposibilitatea de a concepe numărul iraţional*".

Nichita Stanescu se simte uneori depăşit de ideea de număr, unitatea ridicându-i mari semne de întrebare: „...Ah sunt un vitreg / şi pe deasupra fără de doi / Un străin faţă de unu / Un străin de unu / Un străin al unului..." (*Ars poetica*), sau cifrele în sine exercitând asupra sa o atracţie magică: „Noi doi / voi patru şi ei opt / Ah! Cât de verde pare iarba!" (*Haiku*). Descurajat, ajunge să declare: „Unul nu este / şi nici nu există". (*Numărătoarea - În dulcele stil clasic*). Traseul de recuperare a individualului din general, a părţii din întreg, revine obsesiv în multe din textele sale, de exemplu, în *Matematica poetică*, *Împărţirea la doi* ş.a. Numărul *unu* reprezintă „existenţa a unui Dumnezeu, se scrie la fel ca şi litera *elif* (= a), litera întâi a alfabetului arab" (Chevalier 2003: 223), dar şi un singur Dumnezeu există şi în legendele populare, dar şi în poveşti.

Trecerea de la unu la *doi*[28], de la monadă la *diadă* semnifică primul aspect al creaţiunii. *Diada* exprimă sistemul de bază al echilibrului în lume „creatorul şi creaţia sa, albul şi negrul, masculinul şi femininul, materia şi spiritul [...], este diada din care provin toate celelalte diade" (Chevalier 2003: 137), cea care se sprijină pe perechi complementare, dar are şi o conotaţie negativă, căci generează contradicţia, duplicitatea, îndoiala. Spaţiul şi timpul sunt cele două coordonate ale existenţei umane, create o dată cu ea, degradarea spirituală şi nostalgia lumii divine, deci scindarea, dubla atracţie spre teluric şi celest, care orientează inclusiv unghiul de atenţie al cunoaşterii: „Cer simplu, timpul. Dimensiunea, două;/ Iar sufletul impur, în calorii,/ Şi ochiul, unghi şi lumea-aceasta – nouă" (*Mod*).

În poezia lui Ion Barbu, numărul doi îşi menţine valoarea simbolică de „prima şi cea mai radicală dintre diviziuni (creatorul şi creatura, albul şi negrul, masculinul şi femininul, material şi spiritual, cea din care curg toate celelalte" (Brut 2003: 191). Odată produsă dualitatea, prin polarizarea unităţii, ea poate simboliza orice cuplu, de la cele mai abstracte la cele mai concrete, de la esenţă-substanţă, zei-titani, lumină-întuneric, zi-noapte, cer-pământ, masculin-feminin, etc. Iniţial cuplurile au fost complementare, putând reface unitatea prin asocierea lor. În momentul în care una din unităţile cuplului se opune celeilalte apare contradicţia care dă dinamismul creaţiei, dar şi lupta care poate duce la dezagregare. Complementaritatea dualităţii este menţinută de recunoaşterea unităţii principiale care a produs-o, ceea ce dă ordinea şi armonia lumii.

[28]Cifră pară, reprezintă în simbolistica numerelor opoziţia, conflictul, polaritatea, echilibrul vremelnic. Este numărul tuturor dedublărilor şi diadelor, specifice structurii dualiste a percepţiei lumii, înscrise în opoziţiile. Este un simbol bivalent, căci unitatea celor doi poli poate evolua atât în bine, cât şi în sens rău. Semnifică sinteza şi divizarea, antagonismul latent, reciprocitatea ce poate fi dragoste şi ură. Dar este şi un număr al simetriei şi frumuseţii; această dualitate a unicului (de simplici duplex) şi unitate a dualităţii (de duplici simplex) este considerată drept structură a frumuseţii şi simetriei, vizibilă mai ales în alcătuirea corpului omenesc, pe care o cântă poezia populară românească. Doiul este şi simbolul complementarităţii fecunde, ilustrată în filosofia şi mitologia chineză prin legătura dintre *yang* şi *yin*. Majoritatea mitologiilor lumii sunt construite pe principiul dualismului; structura dublă e caracteristică şi organizării multor societăţi umane, deşi, de multe ori, este concurată de dinamismul şi echilibrul principiului triadic.

Trei[29] este numărul sacru, jucând un rol dominant în simbolistica magico-religioasă. Este expresia ordinii intelectuale şi spirituale, divine, atât pe plan cosmic, cât şi pe plan uman. Este rezultatul adunarii dintre 1 şi 2, fiind, în acest caz, un rezultat al împreunarii dintre Cer şi Pământ. Cel mai adesea, numărul trei, primul număr impar, este numărul Cerului, iar doi - numărul Pamântului, unu fiind anterior polarizării acestora. Pentru poporul chinez „numărul trei este număr perfect, expresia totalităţii, a desăvârşirii" (ibidem: 709). Trei este numărul principiului masculin, în mai multe tradiţii străvechi, fiind reprezentat printr-un triunghi cu vârful în sus. Triunghiul cu vârful în sus, însă, are o semnificaţie feminină. El înseamnă desăvârşirea manifestării: omul, fiu al Cerului şi al Pamântului, completează marea triadă. Cifra trei mai trimite şi la nivelurile vieţii umane: material, raţional şi spiritual sau divin. De asemenea, trei sunt fazele evoluţiei mistice: purificare, iluminare şi unire. Trei mai semnifică şi depăşirea rivalităţii (întruchipată prin doi). El exprimă un mister al depăşirii, al sintezei, al reunirii, al împreunării, al rezolvării. De aceea şi în poezia lui Ion Barbu e pus în relaţie cu ritualurile de factură magică, cu elementele ce înlesnesc revelaţia. Ritualul iniţiatic prezentat în

[29]Numărul *trei*, ca structură unificatoare, dinamică şi productivă, întruchipat în triada simbolică, traversează întreagă lume a imaginarului şi se regăseşte la toate nivelele existenţei: fizic, psihic, macrocosmic şi microcosmic. Peste tot, el exprimă o ordine perfectă, o totalitate organizată şi ierarhizată în vederea creaţiei. Este semnul principiului masculin (yang), dinamic şi fecundator, al cerului în opoziţie cu pământul, al totalităţii cosmice (lumea de jos - pământul - cerul) şi al persoanei (inconştientul -conştientul - supraconştientul). În filosofia şi în mitologia hindusă acţionează principiul Trimurti - triada divină supremă, cu cele trei funcţii principale sau ipostaze ale fiecărui zeu în parte: Brahma - creatorul, Visnu - păstrătorul, Civa -distrugătorul; sau: Agni – Indra- Surya. La rândul său, Agni are trei ipostaze: foc, fulger, soare. În - creştinism Sf. Treime reprezintă fundamentul acestei religii şi cea mai complexă elaborare filosofic poetică a interacţiunii celor trei centre sau poli ce alcătuiesc Triada Divină, în unitatea şi diferenţierea lor dialectică: Dumnezeu-Tatăl - Dumnezeu-Fiul- Sfântul Duh. Numărul trei este cifra încercărilor de tot felul, a repetărilor menite să asigure reuşita unei acţiuni: e numărul magic şi simbolic al alegerilor din basm şi legendă. Numărul virtuţilor etice fundamentale sau al defectelor, de regulă, se reduce la o triadă: credinţa - speranţa - dragostea; adevărul - frumosul - binele; egalitatea - fraternitatea - libertatea etc. Triada caracterizează orice act creator: creatorul, actul creaţiei, creatura. Structura fundamentală a propoziţiei e alcătuită din trei componente: subiect - predicat - obiect (complement). Timpul e împărţit în trei secvenţe: trecut - prezent - viitor. Există trei sfere principale ale lumii: lumea naturii - lumea umană - lumea divină. Pitagoreicii vorbeau de trei elemente ale omului: corp - suflet - spirit.

Ritmuri pentru nunţile necesare are trei trepte, fiecare urmând să pătrundă un „cerc de mister", să depăşească un punct critic, împotmolitor, al cunoaşterii (ibidem): „Sună-mi trei/ Clare chei/ Certe sub lucid eter/ Poetica şi lirica lui Ion Barbu/ Pentru cercuri de mister!" (*Ritmuri pentru nunţile necesare*). Şi în poezia *Oul dogmatic*, „sărutul" acordat de gălbenuş albuşului trebuie să trezească la viaţă trei straturi ale fiinţei acestuia („Din trei atlazuri e culcuşul / În care doarme nins albuşul") pentru ca nuntirea să fie rodnică („În gălbenuş / Să roadă spornicul albuş"). Întâlnirea laponei Enigel cu riga Crypto s-a petrecut atunci când ea „Pe trei covoare de răcoare / Lin adormi, torcând verdeaţă" (*Oul dogmatic*), semn că această întâlnire urma să constituie o piatră de încercare în drumul ei spre Soare, spre absolut.

Numărul *patru*[30] este, la fel, un număr cosmic şi exprimă echilibrul lumii create, în totalitatea ei. De exemplu, în poezia *Poartă* atât în formă aritmetică („Patru scoici, cu fumuri de iarbă de mare"), cât şi în formă geometrică („*Suflete*-în pătratul zilei se conjugă") antrenează prezenţa elementelor caracteristice lumii sensibile („Munţii–în spirit" – pământul; „iarbă de mare" – apa; „Fulgeră" – focul; „fumuri" – aer), care se combină spre a genera armonia universală: „Vindecă de noapte steaua-n tremurare."

Cuaternarul, trebuie remarcat că în timp ce numărul trei este suma primului număr impar şi a primului număr par (1+2), numărul patru este dublarea primului număr par

[30]Simbolismul numărului *patru* rezultă din raportarea sa la două forme geometrice esenţiale în modelul tradiţional al lumii: pătratul şi crucea. Este numărul totalităţii şi plenitudinii lumii terestre, tangibile, materiale, simbolizată prin cele patru puncte cardinale, prin patru vânturi, prin patru stâlpi pe care se sprijină pământul sau universul, prin patru elemente cosmice (pământ, aer, apă, foc), prin patru anotimpuri etc. Numărul patru era sacralizat în cultura vedică a vechii Indii; patru zei principali erau puşi să păzească orizonturile lumii. Tetramorfismul caracterizează şi modelul chinezesc al lumii, unde celor patru puncte cardinale şi zone ale universului li s-a mai adăugat şi centrul, reprezentat de împăratul mitic Huan-di, având patru feţe. Patru chipuri avea şi zeul baltic Perkunas, fiecare din ele reprezentând un anumit anotimp al anului. În Biblie, patru apare, de asemenea, ca număr sacru şi ca simbol al armoniei, deplinităţii şi stabilităţii: se vorbeşte de patru mari profeţi, despre patru râuri ce curgeau în Eden, despre patru flageluri, despre patru evanghelişti şi patru evanghelii subliniind stabilitatea învăţăturii creştine; numele lui. Este un număr fast la români: trifoiul cu patru foi aduce noroc, în psihologia abisală, structura cuaternară caracterizează totalitatea persoanei. Inconştientul colectiv este alcătuit din patru arhetipuri feminine ce reprezintă şi treptele devenirii persoanei: Eva -instinctele, Helena - instinctele şi senzualitatea, Sf. Măria - devoţiunea, Sulamita (sau Mona Liza) - înţelepciunea şi puritatea (C. G. Jung, 1946: 185).

(2+2), ceea ce-l face să simbolizeze mai ales pământul. Geometric, cuaternarul este reprezentat de un pătrat (sau de diferite forme dreptunghiulare) care este un simbol terestru prin cele două dimensiuni ale sale, lungimea şi lăţimea. Cum scrie tot R. Guénon, extinzând simbolul cuaternarului: „Dacă ternarul este numărul care reprezintă prima manifestare a Unităţii principiale, cuaternarul figurează expansiunea lui totală, simbolizată de crucea ale cărei patru ramuri sunt formate de două drepte rectangulare, orientate către cele patru puncte cardinale" (R. Guénon *Mélanges*). Cuaternarul este un simbol al multor manifestări din cosmos cum sunt cele patru elemente; cele patru cicluri ale umanităţii (aur, argint, bronz, fier); cele patru caste; cele patru vârste ale vieţii; cele patru cartiere ale unui oraş, etc. etc. Există patru puncte cardinale, patru vânturi, patru stâlpi ai Universului, patru faze ale lunii, patru anotimpuri, patru elemente, patru stări de spirit, patru fluvii ale Paradisului, patru litere în numele primului bărbat (Adam), patru braţe ale crucii, patru Evanghelii etc. Numărul patru desemnează primul pătrat şi decada. *Tetraktys*-ul pitagoreic se realizează prin adunarea primelor patru numere (1+2+3+4). Toate aceste cuaternare exprimă o totalitate. Astfel, numărul patru simbolizează terestrul, totalitatea celor create şi a celor relevate. Numărul patru este simbolul femininităţii, al Soarelui.

Numărul *cinci*[31] fiind egal cu suma dintre primul număr feminin (par) – doi şi rimul număr masculin (impar) – trei, este simbol al nunţii. Steaua cu cinci colţuri este reprezentarea figurativă a *pentagramei* pitagoreice, simbol al microcosmosului, la nivelul căruia trebuie să se realizeze în primul rând armonia, nunta cosmică. Steaua „vindecată"

[31] Numărul *cinci* este un număr sacru la multe popoare şi are o bogată simbolică în unele sisteme de gândire mitică şi filosofică. E unul din numerele centrale în gândirea pitagoreică. Simbolismul său rezultă din faptul că este suma primului număr par (2) şi a primului număr impar (3). Pentada este, în acelasi timp, gamos - mijlocul decadei. Este semnul unirii (un număr nupţial), al centrului, al armoniei fecunde, al hierogamiei cerului (3) şi pământului (2). Cinci este simbolul microcosmosului (al omului cu braţele şi picioarele desfăcute), dar si al macrocosmosului: două axe, una verticală şi una orizontală, intersectate într-un centru (cruce). Acest număr simbolic şi reprezentările sale figurale le regăsim în pentagrama (steaua cu cinci colţuri) pitagoreicilor, în arhitectura gotică, în simbolistica alchimistă şi masonică. Numărul cinci îl întâlnim frecvent şi în Biblie: cinci cărţi ale lui Moise, cinci pâini cu care Isus satură cinci mii de oameni, cinci răni ale Domnului, etc.

din poezia *Poartă* poate dobândi astfel semnificaţia armoniei realizate la nivel uman. Făcând referire la steaua ce i-a călăuzit pe magi la peştera Naşterii pruncului Iisus – astrologia fiind în acest caz cea care le înlesneşte înţelepţilor întâlnirea cu absolutul –, poezia *Steaua imnului* încearcă o „întoarcere" la noaptea arătării acelei stele, când divinul s-a nuntit cu umanul pentru veşnicie. *Motto-ul* poeziei – *„Asemenea seri se întorc, zice-se, de demult"* –, preluat din *Craii de Curtea Veche* al lui Mateiu Caragiale, anunţă această încercare, aptă să imprime pecetea sacrului, să unească cu divinul, să sfinţească întreg cosmosul:

„Să port, - sub raze deget şters înting, -
Un liniştit, un rar şi tânăr mugur
Prin ger mutat, prin tufele de zinc,
La stâncile culcate: să le bucur."

Numărul *cinci* apare atunci când unei forme cuaternare i se adaugă centrul, ca în cazul crucii. Grafic, numărul cinci este reprezentat de pentagon, fie sub forma lui regulată, fie sub cea stelată (pentalfa). În aceasta din urmă, se înscrie mai cu seamă omul, cu braţele întinse în cruce şi cu picioarele depărtate. De aceea numărul cinci este un simbol al microcosmosului, fapt remarcat încă de la pitagoricieni şi mult folosit de artiştii renaşterii (Leonardo da Vinci). El simbolizează şi cele cinci simţuri.

Am pomenit mai sus crucea orizontală, cu cele patru ramuri care se înscriu în plan. Dacă în centrul acestui plan orizontal se ridică o verticală indefinită, se obţine o cruce cu şase ramuri, care e simbol al spaţiului tridimensional, şi în sens universal, al întregului macrocosmos, reprezentat geometric şi sub forma hexagonului. Acelaşi hexagon, sub formă stelată, se obţine însă prin suprapunerea celor două triunghiuri cu vârful în sus şi în jos, formând ceea ce se numeşte pecetea lui Solomon, care este de asemenea un simbol al cosmosului şi al creaţiei, mai ales în tradiţia ebraică (unde este numit şi steaua lui David). Revelaţia esoterică încercând să o imite sau să o provoace pe cea divină e simbolizată de numărul acest număr, *şase*[32]. Numărul şase este, sub aspect

[32]Număr simbolic ambivalent, rezultat din unirea a două complexe formate din 3 (6=3 + 3), ce reprezintă concurenţa dintre bine şi rău, dintre Dumnezeu şi Satana. E un număr al medierii, e hexameronul biblic: trecerea de la Principiu la Manifestare s-a produs în şase zile ale creaţiei. în simbolica formelor geometrice

dinamic, şi un număr ciclic, fiind un submultiplu al împărţirii cercului în grade sexagesimale. Într-o atmosferă grotescă, tipic romantică, poezia *Falduri* ilustrează ratarea revelaţiei propuse de un traseu iniţiatic în cunoaşterea de sine, fixându-şi două suporturi simbolice: personajul William Wilson, simbol al conştiinţei, şi numărul şase, care anunţă desăvârşirea potenţială, care se poate împlini sau poate eşua. Dublul e ucis, semn al autonegării, al ratării cunoaşterii de sine, gestul laş stând sub auspiciile simbolisticii negative a numărului şase:

„Student stufos, Bostonian,
Ceţoase Wilson William,
Îţi jur, ar face-o bună mină
Spini şease-n pielea ta marină!

(*De şase ori, în ape grele*
Sting fier aprins, până-n prăsele;)”

Continuând deducerea unui număr din cel precedent apare numărul *şapte*[33], dacă se ia în considerare şi centrul, punctul principial care-l generează. În tradiţia ebraică

îi corespunde hexagonul (steaua lui Solomon, scutul lui David), alcătuit din două triunghiuri inversate si suprapuse, simbolizând totalizarea şi armonizarea polarităţilor lumii. Ca semn al unui echilibru nedefinit, şase poate să apară şi ca număr cu preponderenţă nefastă sau malefică. Ca număr nefast, şase apare în cultura maya. Vechii greci îl dedicau zeiţei Afrodita, privită însă în latura ei carnală, ca zeiţă a amorului fizic. La primii creştini, multiplul lui şase - 666, rezultat din raportarea cifrelor şi literelor, îl desemna pe Neron, iar, mai târziu, devine simbolul Anticristului. Se mai consideră că numărul şase în Biblie este legat de om şi de păcatele sau deficienţele sale pământeşti: omul şi animalele au fost create în a şasea zi; Goliat avea 6 degete şi măsura 6 coţi; şase lucruri urăşte Domnul; şase ani trebuie să robotească omul deşertăciunii; de şase ori se repetă în Biblie cuvintele anathema „blestem”, baros „povară”, ăsebeia „păcătoşenie”, diaftora „corupţie” etc.

[33]În sistemul numerologiei şi al aritmeticii simbolice, *şapte* este numărul cel mai încărcat de semnificaţii mistice şi ezoterice. Este numărul simbolic al totalităţii cosmice, în conformitate cu ecuaţia: 3 (cer) + 4 (pământ) =7 (cosmos). Reprezintă perfecţiunea, armonia, norocul, fericirea. Cultul lui şapte e legat de una din cele mai vechi civilizaţii ale lumii - cea asiro-babiloniană. Preoţii Babilonului se închinau la şapte zei, corespunzând celor şapte aştri: Soare, Lună, Marte, Mercur, Venus, Jupiter, Saturn. Acest număr apare extrem de frecvent în Vechiul Testament: este folosit de 77 de ori marcând evenimente; ziua a şaptea este

septenarul reprezintă însăşi creaţia lumilor, atât sub aspect principial (cele şapte zile ale Genezei – *Hexaimeron*, plus ziua Domnului de odihnă), cât şi sub aspect cosmic (cele şapte planete) sau ca aspect temporal (cele şapte zile ale săptămânii). După cum se poate observa, septenarul rezultă şi din suma numerelor 3+4=7, deci prin însumarea unui număr celest (trei) şi a unui număr terestru (patru), geometric apărând ca un pătrat surmontat de un triunghi, care constituie schema unei construcţii în care pătratul reprezintă piatra de fundament, iar triunghiul piatra unghiulară. Acest simbol se întâlneşte şi în Evanghelii, unde apostolul Petru e piatra de fundament iar Iisus piatra din vârful unghiului. Numărul şapte fiind un număr al plenitudinii, simbolizează şi cele şapte trepte ale desăvârşirii spirituale (cele şapte virtuţi), ca şi treptele oricărei manifestări a spiritului (a se vedea prezenţa frecventă a numărului şapte în Apocalipsă). Numărul *şapte* este legat de magia ciclurilor sacre, ca un simbol al totalităţii, al plinătăţii care încununează un efort spiritual şi care trebuie redobândită periodic. El apare în finalul volumului *Joc secund* ca o pecete a atingerii acestei plinătăţi („La o albă apă intru – bâldâbâc”), dar şi ca un *remember* al faptului că este necesar un efort pentru a menţine starea de integrare în ritmurile cosmice, de comuniune cu divinitatea, invocată prin particula sacră „EL”:

„Fie să-mi clipească vecinice, abstracte,
Din culoarea minţii, ca din prea vechi acte,
Eptagon cu vârfuri stelelor la fel

---

ziua sabbatului, care a încheiat ciclul creaţiei divine. În Apocalipsa lui Ioan este, de asemenea, un număr crucial: 7 biserici, 7 stele, 7 trompete, 7 regi etc. La vechii greci e un număr apollinic; cultul lui Apollo se serba în a şaptea zi a lunii, lira lui avea 7 strune etc. Egiptenii îl considerau simbol al vieţii eterne. Philon din Alexandria, urmând unele idei ale pitagoricienilor, compară numărul şapte cu „un pilot al lumii” şi-l identifică cu Dumnezeu; el atrage atenţia şi asupra substratului lunar al simbolismului acestui număr: dacă adunăm cifrele de la 1 la 7 obţinem numărul zilelor ciclului lunar — 28 (*De opificio mundi*). Cercetările recente în domeniul psihologiei şi al neurologiei confirmă vechile intuiţii privind seninătatea paradigmei septimale ce reprezintă un gen de „prag” al percepţiei umane: distingem în gamă şapte sunete de bază, percepem 7 culori ai spectrului, operăm, în general, cu propoziţii având în medie şapte cuvinte etc. Unii exegeţi atrag atenţia asupra faptului că primul verset din textul ebraic al Bibliei („La început Dumnezeu a făcut cerurile şi pământul”) are 7 cuvinte.

Şapte semne puse ciclic: EL GAHEL."

„Numărul şapte, […] este semnul omului întreg, cuprinzând cele două principii spirituale polar opuse. Şapte este semnul lumii complete, al creaţiei încheiate, al creşterii naturii. El este şi expresia Cuvântului Desăvârşirii şi al unităţii originare, […] numarul ce corespunde androginului ermetic" (Chevalier 2003: 585) Acest număr este caracteristic pentru cultul apolinic deoarece toate sărbătorile apolinice s-au serbat în cea de-a şaptea zi a lunii. Este simbolul ciclului absolute, al perfecţiuii dinamice.

La începutul poeziei apăruse numărul *doisprezece*[34] – simbol al colectivelor sacre sau mistice – pentru că doar integrarea în cadrul acestora facilitează integrarea ulterioară în ritmurile cosmice: „Dovediţii, mie, doisprezece turci". Heptagonul e un simbol al desăvârşirii totale, fiind obţinut ca suma dintre pătrat (simbol al desăvârşirii terestre) şi triunghi (simbol al desăvârşirii cereşti). El conţine, în plus, sugestia complexităţii enigmaticului deoarce nu poate fi construit în mod euclidian (cu rigla şi compasul). Poezia *Încheiere* invită, astfel, la o reluare mai atentă, mai profundă a volumului, dar mai ales a experienţelor propuse în el, care pleacă şi revin la un reper fix şi precis: divinitatea.

Numerele mai mari ca zece se obţin prin compunerea numerelor mai mici, prin adunare sau multiplicare, simbolismul lor rezultând din însuşi modul lor de compunere. Pentru a da o imagine şi mai complexă a simbolismului numeric, vom enumera alte câteva numere al căror simbol e important în diverse tradiţii. Astfel, numărul doisprezece

[34]Este produsul înmulţirii celor 4 puncte cardinale cu 3 planuri (nivele) ale lumii, specifice mentalităţii arhaice: lumea subpământeană, cea terestră (intermundul) şi lumea cerului. Este cifra zodiacului şi simbolizează universul în mişcarea lui ciclică, spaţio-temporală. În simbolistica creştină e semnul totalităţii şi cifra Ierusalimului Celest: are 12 intrări, la fiecare poartă stau 12 îngeri, zidurile sunt sprijinite pe 12 piloni, pereţii sunt încrustaţi cu 12 pietre preţioase etc. Doisprezece e o octavă mai înaltă a numărului trei şi indică o mare înţelegere şi înţelepciune. Cea mai mare parte a cunoştinţelor lui e extrasă din experienţele vieţii, lucru care aduce un calm care persistă până şi în cele mai turbulente situaţii. Doisprezece avea o mare semnificaţie în viaţa strămoşilor noştri, pentru că erau 12 triburi în Israel, 12 discipoli care l-au urmat pe Iisus, există 12 zodii astrologice, 12 luni într-un an, iar ceasurile noastre moderne sunt împărţite în câte două grupuri de câte 12 ore. E considerat a fi vechiul număr al încheierii unui ciclu, întrucât semnalează sfârşitul copilăriei şi primele stadii ale maturităţii.

este un număr ciclic complex, reprezentând cele 12 zodii şi cele 12 luni ale anului, dar şi pe cei 12 apostoli. Numărul 12 simbolizează universul în mişcarea lui ciclică temporală şi spaţială.

În tradiţia creştină, Iisus este simbolizat de numărul 13 (12+1), care prin degenerare a ajuns un număr superstiţios, chiar malefic. Numărul 22, al literelor din alfabetul ebraic, constituie baza simbolică a unui întreg capitol din Kabală, numit Gematria; ca şi numărul 28, în tradiţia islamică. Numărul 33 simbolizează anii pământeni ai lui Iisus; sub forma 666 este un simbol al Antihristului, în Apocalipsă. Numărul 40 constituie o perioadă de încercări în tradiţia iudeo-creştină, prin cele 40 de zile de rătăcire prin pustiu a poporului evreu; prin cele 40 de zile de ispitire în pustiu a lui Iisus; prin cele 40 de zile de rătăcire a sufletului după moarte prin vămile văzduhului, etc. etc. Să pomenim în sfârşit de cele 10 000 de fiinţe care reprezintă întreaga umanitate în tradiţia extrem-orientală.

La Ion Barbu *decada*[35] sau *tetractisul* (pentru că 10=1+2+3+4) stătea în centrul jurământului pitagoreic, fiind simbol al armoniei universului şi cel mai desăvârşit dintre toate numerele. „Numărul zece simbolizează şi viaţa, şi moartea, coexistenţa lor” (Chevalier 2003: 114). Pentru a se restabili această armonie, în *Riga Crypto şi lapona Enigel* soarele se oglindeşte „de zece ori, fără sfială” în pielea cheală a „regelui ciupearcă” şi face să plesnească cele „zece vii peceţi de semn”, obţinând, astfel, o anihilare totală a acestuia. În poezia *Paznicii*, armonia, „înalta conexiune” se realizează prin intermediul a „zece Lune, în rampă”.

[35]Număr simbolic al totalităţii, al celebrului Tetraktys pitagoreic, reprezentând suma primelor patru cifre din şirul zecimal (1 + 2 + 3 + 4). Decada era considerată drept numărul desăvârşit care se află la baza întregii creaţii universale. Fiecare număr al decadei este un principiu. Totul începe de la Unul divin; acesta se divide în cupluri sau diade: masculin-feminin, lumină-întuneric, cer-pământ, yang-yin; triada va include interacţiunea dintre cele trei niveluri cosmice (celest-terestru-infernal) şi trei nivele ale vieţii omului (fizic-psihic-spiritual); baza piramidei Tetraktysului o formează numărul patru: patru puncte cardinale semnificând pământul, patru elemente cosmice (apă- foc-pământ-aer), patru anotimpuri ale anului. Cifra zece ca simbol al totalităţii se regăseste şi în Decalog, unde cele zece porunci dumnezeieşti formează o unitate (Legea divină).

Numărul *douăzeci*[36] fiind decada în oglindă, simbolizează conştiinţa de sine, tinereţea veşnică a spiritului: „La anii falnici, douăzeci” (*Statură*), iar *o mie*, fiind decada la cub, simbolizează conştiinţa absolută: „La Moscova verde de o mie” (*Edict*).

Influenţat de Platon şi Pitagora, Barbu a încercat să vadă în *număr* intermediarul care aşează în consonanţă sufletele individuale cu Sufletul lumii: „Suflete-n pătratul zilei se conjugă.” (*Poartă*). Cel mai remarcabil în acest sens este *numărul de aur*, număr egal cu valoarea tuturor proporţiilor armonioase din natură, exprimând legea oricărui tip de creştere armonioasă, recunoscută instinctual. Spirala logaritmică e, după Goethe, simbolul matematic al vieţii şi al evoluţiei spirituale, ca şi al devenirii universului, al morţilor sale succesive şi al renaşterilor sale pe trepte tot mai înalte. Înglobând aceste semnificaţii, „Ordonata spiră” – caracteristica definitorie pentru locuitorii „râpei Uvedenrode” – e definită printr-un şir de echivalări sugestive: „Ordonată spiră, / Sunet, fruct de liră, / Leagăn mitologic, / Capăt paralogic.” „Coasta bărbătească” (*Timbru*), având proprietatea de a putea fi exprimată printr-o funcţie logaritmică, e un simbol al unităţii şi al corespondenţei dintre om şi univers pentru că din ea a fost luat „al Evei trunchi de fum”, devenind prin aceasta posibilă extensiunea – fizică şi spirituală – a universului uman.

Cetatea *Isarlâk* pare a fi un Empireu Ideal („Raiul meu, rămâi aşa”), stând sub auspiciile Binelui („La mijloc de rău şi bun”), Frumosului („Pulberi, de pe lună rase / Şi-alte poleieli frumoase”), Adevărului („Alba / Dreapta / Isarlâk”), dar şi ale Numărului:

„La fundul mării de aer
Toarce gâtul, ca un caer,
În patrusprezece furci
La raiele;
rar, la turci!”

(Isarlâk)

Fiind dublul lui şapte, numărul *paisprezece* e simbolul unei duble plinătăţi (materiale şi spirituale), ce pare a caracteriza lumea exuberantă a Isarlâkului.

[36] http://www.esoterism.ro/ro/semnificatia-numerelor.php

În mod implicit sau explicit, în aproape toate poeziile, este desfăşurată o adevărată mistică a numerelor, cu semnificaţii adesea foarte încifrate, mobilizând asociaţii de multe ori foarte rafinate şi erudite. Există o critică postmodernă serioasă a Numărului şi a semnificaţiilor cognitive, lingvistice şi politice a numerelor. Lumile greceşti şi romane au ridicat Numărul la statutul de zeu, pe de-o parte pentru puterea sa de a prezice momentul de manifestare a fenomenelor naturale şi pentru infrastructura sa fiabilă. Conform cu această ştiinţă cognitivă a matematicii, numerologia poate fi uşor explicată prin faptul că numerele sunt o parte a culturii: matematica e o simplă invenţie a omului, un mod sistematic de a capta modul în care creierul vede lumea. Toate aceste simboluri numerice constituie o reţea de semnificaţii care exprimă ordinea şi ierarhia cosmosului şi care justifică formula amintită a lui Pitagora „Mundum regunt numeri", ca şi pe cea a lui Platon înscrisă la intrarea în camera sa: „Nimeni să nu intre dacă nu e geometru" şi care era o consecinţă a ideii că „Dumnezeu geometrizează." Aceste simboluri numerice ne sunt oferite de Ion Barbu în cadrul unor versuri de o muzicalitate ireproşabilă, adică exact pe fondul pe care se poate „trăi în mod spiritual numărul". Guvernând proporţiile şi intervalele muzicale, numărul, ca ton, e cel care crează puntea dintre gândire şi senzaţie, un pod între spaţiu şi timp (Brut 2003: 196). Jocul numerelor îl descoperim pe parcursul întregii opere a lui Ion Barbu, fiecare aducând o nouă poveste, o nouă idee de analiză, o nouă idee despre enigmele versului barbian.

II. 3. 2. Simboluri geometrice şi algebrice

Heron din Alexandria spunea: „Geometria şi-a format obiectul prin abstracţie din cauză că, dintre corpurile fizice care sunt tridimensionale şi au materie, geometria a separat materia din ele şi a creat corpurile geometrice, adică volumul, şi prin abstracţie a

ajuns la punct”[37]. Platon, în *Republica*, susţinea şi el că: „Geometrii folosesc figuri vizibile şi judecă pe ele, dar ei nu se gândesc la aceste figuri, ci la altele, cu care seamănă, dar care nu pot fi văzute decât în minte”. Dintre toate, punctul geometric este cel mai cunoscut. El este considerat o noţiune fundamentală şi desemnează o entitate fără nicio dimensiune. Intuitiv, cu astfel de puncte adimensionale putem construi orice: drepte, planuri, spaţii, diverse figuri, corpuri etc. Termenii polisemantici din limbajul poetic al lui Ion Barbu au la baza lor un şir de termini matematici care sunt prin excelenţă univoci şi denotativi. Cuvintele care exprimă operaţii sau relaţii matematice: însumare – „Poetul ridică însumarea” – *Din ceas, dedus...*; divizare – „Durerea divizată o sună-încet, mai tare...” – *Timbru*; conjugare – „Suflete-în pătratul zilei se conjugă” – *Poartă*; egalitate – „La soare sfânt, / Egal – acest cânt” – *Uvedenrode* etc. formează în poezia lui Barbu nişte sugestii complexe, aceşti termeni având un înţeles precis.

Simbolul grupului e interpretat de Mircea Scarlat ca trimiţând la datele percepţiei senzoriale, iar „gestul închis” - ca dorindu-se o manifestare a intelectului care „rezumă” infinitatea aparenţelor: „Poemul sugerează dezideratul găsirii invariantului faţă de grupul de transformări percepute senzorial” (Scarlat 1981:115-116). Basarab Nicolescu consideră că elementele grupului pare a fi, la Ion Barbu, „misterele lumii, orientate aparent haotic şi infinit de multe”, reprezentate în poezie prin simbolul razelor („fânul razelor”, „clăile de fire stângi”), ce amintesc atât de curbele strâmbe din geometria în spaţiu cât şi de imaginea razei luminoase rectilinii ce se curbează în apropierea maselor gravitaţionale, după cum a relevat teoria relativităţii. „Gestul închis”, ar fi cel care deschide o nouă poartă spre cunoaştere, depăşind monocromia existenţei aflată în matca greşelii: „Dar capetele noastre, dacă sunt, / Ovaluri stau, de var, ca o greşală” (Brut 2003: 197). În cartea sa, *Cosmologia „Jocului secund”* (1964). Nicolescu a dat nişte explicaţii de natură care elucidează nedumeririle unui cititor pentru care geometria sau fizica sunt (aproape) necunoscute: „Fânul razelor” este o imagine caracteristică unui spirit geometric, cu o intuiţie elementară a concretului. Fascicolul de raze luminoase (înţelese sublimat ca direcţii de pătrundere în cunoaştere – relativă, deci înşelătoare) este întâlnit uzual în optică. „Fânul razelor” este o expresie corelată organic, ca semnificaţie şi fantezie poetică, de exclamaţia „Atâtea clăi de fire stângi!”. Curbele strâmbe (sau stângi)

[37]http://www.alternativaonline.ca/PunctdeVedere0901.html

sunt entităţi fundamentale ale geometriei în spaţiu. „Clăile de fire stângi" sunt misterele lumii. „Firele sunt stângi, pentru că sunt neobişnuite, scăpând perceperii comune" (Nicolescu 1968). La fel, în expresia „Să nege, dreaptă, linia ce frângi…" omului de ştiinţă îi apare drept evidentă „aluzia geometrică la mersul dialectic al cunoaşterii. Cititorii lui cred, după opinia lui Basarab Nicolescu, că Ion Barbu a avut ca model originar imaginea razei luminoase rectilinii ce se curbează în apropierea maselor gravitaţionale (asimilat, prin densitatea lor, cu *misterele* lumii), aşa cum a relevat teoria relativităţii, care era desigur apropiată poetului-matematician, cel puţin în ideile sale fundamentale etc. Pentru perceperea sensului rotund al poemului *Grup*, nu se poate omite conceptul matematic de „grup", căci doar acest tip de lectură a titlului poemului ar concentra, în opinia nicolesciană, mesajul barbian: „Grupul este o totalitate de obiecte (elementele grupului), în care se defineşte o operaţie numită înmulţire (distinctă de operaţia uzuală). Anume, oricare ar fi elementele A şi B ale grupului, există un al treilea element C al grupului, astfel încât produsul elementelor A şi B să fie C (C = AB). Elementele grupului satisfac legea de *asociativitate* (dacă AB = F şi BC = G, atunci FC = AG). În grup există un element E, numit element *unitate* (identitate), cu proprietatea că AE = EA = A. în sfârşit, fiecărui element A al grupului îi corespunde un alt element B al grupului, numit *inversul* lui A, astfel încât AB = BA = E. Elementele grupului ni se par a fi, la Ion Barbu, misterele lumii, orientate aparent haotic şi infinit de multe. „Magicianul-poet tăind, prin „*gestul închis"*, rezumativ, „un ochi în virgin triunghi" spre lume, descoperă structura ascunsă a misterelor, pe care le transformă în fapte cunoscute sau cognoscibile.

Mandics György vorbeşte despre *grup* care ar fi „elementul de bază al uneia dintre cele mai importante metode matematice discursive-raţionale, cu ajutorul căreia matematica modernă a lichidat pe temei structural izolarea ştiinţelor matematice clasice (aritmetică, geometrie, algebră, analiză)" (Mandics 2003: 32). Aceată viziune e în concordanţă cu aderarea lui Ion Barbu la Programul de la Erlangen, al cărui scop era tratarea dintr-o perspectivă unificatoare a unor doctrine în aparenţă distincte. Deoarece descoperirea triunghiului a dus la naşterea geometriei, acesta a devenit simbolul omului care abstractizează. „Gestul închis" ce deschide unei fiinţe drumul spre regăsirea adevăratei sale naturi – a „virginului triunghi" – e acela al negării ochiului „închis în

triunghi", al negării biologicului ce se găseşte structurat până şi în lumea spiritului. Acest gest va duce la „rezumarea", la unificarea elementelor tensionate ale existenţei. Poezia *Grup* e privită de Mandics György şi din unghiul teoriei optice a lui Descartes, care a demonstrat, despre cristalinul ochiului uman, că *nu* este un oval perfect şi din această cauză razele de lumină paralele cu axa optică *nu* converg într-un singur punct, vederea nefiind de aceea niciodată perfectă. Astfel, poezia ar exprima dezideratul conceperii unei geometrii perfecte, pe temeiul căreia să poată fi construit un instrument perfect pentru obţinerea vederii perfecte. Teoria grupurilor, care „înseamnă – în opinia lui Henri Poincaré – toată matematica, despuiată de materie şi redusă la forma ei pură"[38], i-a oferit lui Barbu şi un model pentru evidenţierea complexităţii minusculului, a aspectelor şi fragmentelor ignorate ale existenţei, urmărită cu asiduitate în poezia sa. Evariste Galois demonstrase că nu e necesar ca un grup să fie foarte mare pentru a genera o matematică interesantă. Construite cu grijă, grupurile mici îşi pot manifesta propria lor bogăţie specifică. „Gestul închis" ar putea exprima şi dezideratul transpunerii în teoreme a enunţurilor gnomice generalvalabile, al întoarcerii de la adevărurile filosofice (care îmbracă, implicit, o formă concretă, figurativă) la adevărurile matematice originare, după modelul unic, existent încă, al teoremelor de închidere, ţinând cont de următorul text al lui Ion Barbu pus la dispoziţie de Marin Mincu: „Teoremele de închidere ne invită să reflectăm îndelung asupra caracterului fascinator, religios aproape, al unor anumite adevăruri matematice. Fiorul acesta îl aveau în comun cei dintâi geometri, în acelaşi timp familiar şi auster; comparabil succesiunii anotimpurilor, fenomenul de închidere ni se propune ca o mare contemplaţie, ca o răsfrângere autentică din acel „*grand geste éternel*

[38]Dacă se respinge relaţia dintre corpurile geometriei axiomatic euclidiene şi corpurile factic rigide ale realităţii, se ajunge la următoarea concepţie, pe care a apărat-o îndeosebi pătrunzătorul Henri Poincaré: dintre toate celelalte geometrii axiomatice ce pot fi gândite, geometria euclidiană se distinge prin simplitatea ei. Deoarece geometria axiomatică singură nu conţine însă nici un enunţ despre realitatea cunoscută prin simţuri, ci numai geometria axiomatică în corelaţie cu propoziţii fizice, ar fi posibil şi raţional să păstrăm geometria euclidiană, oricare ar fi alcătuirea realităţii. Căci, dacă vor apărea contradicţii între teorie şi experienţă, ne vom decide mai curând la o schimbare a legilor fizice decât a geometriei euclidiene axiomatice. În această concepţie, geometria axiomatică şi o parte a legilor naturii, ridicate la rangul de convenţii, apar drept echivalente din punct de vedere epistemologic (Einstein 2000: 40-41).

qui tourne et se rejoint”, întrezărit de filosofiile reîntoarcerii. Încât, dacă există o Artă a Teoremei (nu atât în înţelesul de demonstraţie ingenioasă, ci în acela de esenţialitate a conţinutului), credem a recunoaşte în proprietăţile de închidere modelele ei desăvârşite, de totdeauna.” De altfel, o caracteristică comună geometriei şi poeziei e putinţa de a imagina toate situaţiile şi lumile posibile, nu doar pe aceasta în care trăim. Barbu singur afirmă că înţelege prin poezie, ca în geometrie, „o anumită simbolistică pentru reprezentarea formelor posibile de existenţă” (Ion Barbu în *Pagini de proză*). Visul e un alt mod de a imagina lumi posibile: „Domeniul visului este larg şi întotdeauna interesant de exploatat”. Condensat în imaginarul poetico-geometric, visul devine „vis al Dreptei Simple” (*Încheiere*), sintagmă ce exprimă aspiraţia lui Barbu de a realiza un univers poetic de o „curăţie de grup cristalografic”, structurat geometric („Poate geometria / Săbiilor trase la Alexandria” – *Încheiere*). Omul este legat de toate celelate forme de existenţă printr-un întreg sistem de corespondenţe, trebuind de aceea să fie în armonie cu întreg universul, să îşi ritmeze viaţa după legea cerului: „Găsi-vor gest închis să le rezume” (*Grup*).

Modelul acestui deziderat se află şi în geometrie, unde, pe lângă elementele de bază (punctele, dreptele, planurile), există şi invarianţii (lungimea, unghiul, suprafaţa şi punctul, dreapta, cercul). Din toate elementele existenţei rezultă, prin „însumare”, prin asumarea acestora din interior, omul în ipostază de poet („Poetul ridică însumarea”), care construieşte conştient un univers conceptualizat („De harfe resfirate ce-în zbor invers le pierzi” – *Din ceas, dedus...*). Astfel, fiind punctul de interferenţă dintre conştiinţa individuală, cea colectivă şi cea universală, poetul se găseşte în centrul universului, este punctul de „însumare”, de emergenţă şi convergenţă a caracteristicilor diferitelor regnuri (mineral, vegetal, animal, uman), pe care le exprimă prin cântec: „Şi cântec istoveşte...”. Actul său, încărcat de puterea cunoaşterii, deci a intenţionalităţii arhetipale, demiurgice, determină o reluare *„ab origo”* a genezei universului prin verbul său: „Şi cântec istoveşte: ascuns cum numai marea / Meduzele când plimbă sub clopotele verzi.” (*Din ceas, dedus...)*

Ion Barbu încearcă, în ciclul *Uvedenrode*, chiar o eliberare a universului de complicata zestre genetică şi culturală, dând la iveală universul poetic al fiinţelor

elementare, care reflectă, în fapt, universul actelor noastre elementare, după cum şi matematicienii moderni încearcă să „corecteze excesul de logic cu întrebarea stăruitoare a naturii", iar Riemann[39] încearcă să „valorifice pentru prima dată *intuiţia fizică* a fenomenelor", nu doar pe cea geometrică, spaţială. Acesta este poate unul din rosturile simbolurilor figurative din poezia barbiană ce trimit la simboluri geometrice: melcul,[40] coasta – spirala logaritmică; nadir – punctul; ochi[41] – cercul cu punct în centru

[39] Georg Riemann a adus noţiunea de spaţii cu multiple dimensiuni care a stat la baza teoriei lui Einstein asupra relativităţii generale.

[40] Simbol al regenerării periodice, teofanie lunară (îşi scoate şi îşi strânge coarnele), întruchipare a principiului feminin (cochilia) sau a ambivalenţei sexuale. Forma helicoidală a melcului constituie „un glif universal al temporalităţii" (Durând, 391). La azteci simboliza în mod obisnuit concepţiunea, graviditatea, naşterea, în Dahomei e considerat un receptacol de spermă. În multe culturi, inclusiv în cultura tradiţională românească, este o încarnare a spiritului strămoşului, aşa cum o atestă şi cântecul de origine magică şi rituală, aflat astăzi în repertoriul copiilor: „Melc, melc, / Codobelc, / Scoate coarne bourei…". În iconografia şi simbolistica Evului Mediu creştin e o metaforă a învierii, dar şi o eventuală sursă (matcă) sau ecou al relelor (Simion 1983: 36—37).

[41] Organ al percepţiei vizuale, în lumea imaginarului mito-poetic, ochiul este simbolul cunoaşterii şi un principiu creator. I se atribuie forţe magice, fiind asociat cu soarele şi cu luna, cu lumina divină. Pentru zoroastrieni, soarele este ochiul lui Ormuzd, creatorul celor bune pe pământ, iar la vechii egipteni „Ochiul lui Amon-Re" e aproape un zeu creator independent: din el au ieşit oamenii; ei sunt „lacrimile lui Re." Asemănarea ochiului cu izvorul dătător de viaţă o aflăm în epitetele ochiului în limba hitită, în limbile baltice şi slave; metafora e prezentă şi în limba română în expresia ochi de apă. Lacurile sunt considerate „ochii pământului". Identificarea văzului şi a cunoaşterii e reflectată în intersecţia câmpurilor lexico-semantice ale verbelor „a vedea" şi ,,a şti", prezentă atât în limbile indoeuropene, cât şi în cele aparţinând altor familii lingvistice. Această semnificaţie a ochiului ca organ al cunoaşterii supreme, al luminii şi al ştiinţei divine este prezentă şi în simbolica şi imagistica religiei creştine, unde apare „Ochiul Domnului", încadrat într-un triunghi (semnul Sf. Treimi) sau aureolat de raze solare. Multiplicarea ochilor specifică reprezentărilor unor personaje mitologice (Argus cu cei 1000 de ochi ai săi), e hiperbola puterii lor şi a capacităţii de a vedea, fără să fie văzuţi. Dar în virtutea legii ambivalenţei şi inversării, lipsa organului văzului (cecitatea) devine nu numai un simbol al ignoranţei, al pedepsei sau deficienţei persoanei, ci şi semn al înţelepciunii venind din adâncul inimii, neinfluenţată de aparenţele lumii exterioare. De aici tema „orbului divin", înţelept, magician sau poet. Puterea magică a ochilor, datorată asocierii lor cu focul, e reflectată în tema mitologică a privirii care ucide, atribuită divinităţilor (Athena) sau monştrilor infernali (basiliscul). În planul mitologiei minore, ea e reflectată în credinţa cvasiuniversală în deochi. Ochiul deschis mai e şi simbolul vigilenţei, în timp ce ochiul închis poate semnifica toleranţa, indiferenţa, chiar

(ideograma soarelui[42], simbol al cunoaşterii); gălbenuş – sfera; roată – cerc[43]; munte – piramida[44]. Reciproc, poetul foloseşte simboluri geometrice ca substitute ale unor

---

moartea fizică sau spirituală. În basme, ambivalenţa ochiului e reflectată în personajul straniu, la care „un ochi râde şi altul plânge"; avem aici, de fapt, incifrată bipolaritatea cunoaşterii şi cele două aspecte opuse şi complementare ale existenţei.

[42] Simbol arhetipal, prezent aproape în toate culturile lumii. Cultul astrului zilei, considerat izvor al vieţii şi al morţii, este personajul principal al miturilor solare, iar solarismul (heliolatria) e o componentă esenţială a religiilor uranice, care există uneori paralel cu cele htoniene, bazate pe sacralizarea pământului. Miturile solare cele mai vechi par a fi cele despre gemenii divini, în care Soarele şi Luna sunt zei şi eroi civilizatori. Soarele poate fi asociat atât principiului masculin, cât şi celui feminin (în unele limbi siberiene, în germană sau rusa dialectală e de genul feminin). O trăsătură esenţială a miturilor solare evoluate este prezenţa astrului în calitate de divinitate principală a panteonului, uneori alături de zeul tunetelor. Puterea soarelui este asociată regalităţii, aşa cum se întâmplă în religia şi în mentalitatea socială a Egiptului antic (dominat de cultul zeului-soare Re şi de reprezentantul său pământesc — faraonul) sau la poporul Inca din America precolumbiană (incaşii se considerau „copiii soarelui"). Soarele este sursă şi, concomitent, întruchipare a luminii diurne, cu toate valenţele ei spirituale şi psihologice. El este şi focul uranian, dătător de viaţă, purificator, dar şi ucigător prin arşiţa şi seceta pe care le provoacă. Soarele e nemuritor, dar el învie în fiecare dimineaţă şi moare la asfinţit, de aceea, este simbolul resurecţiei, al veşnicei întoarceri a vieţii trecând prin moarte temporară. Dominând bolta cerului, el este un simbol al centrului; orientarea după soare este pusă atât la baza modelului cosmologic heliocentric, cât şi la baza măsurării timpului (cf. calendare solare, ceasurile solare, zodiacul etc). Solstiţiile şi echinocţiile sunt puse ca puncte de reper în organizarea vieţii comunitare, a desfăşurării, riturilor agrare, a fixării sărbătorilor păgâne şi a celor creştine. Astrul zilei poate fi conotat prin simboluri ce aparţin tuturor codurilor culturale: codului animal (vultur, şoim, leu, cerb, cal, taur, berbec etc), celui al metalelor (aurul) etc. Simboluri specifice solare sunt discul, discul înaripat, roata, carul, ochiul, svastica etc. în planul psihologiei persoanei, soarele se asociază laturii masculine, raţionale - Animus (Spiritus), în opoziţie cu latura feminină sau complementară, acesteia din urmă, numită Anima. Cercetătorii culturii tradiţionale româneşti reconstituie urme evidente ale solarismului credinţelor daco-românilor. Divinizarea „Sfântului-Soare" are rădăcini adânci în preistoria daco-română, ştiută fiind larga răspândire pe teritoriul Daciei romane a religiei mitraice şi a cultului Sol Invictus. Astrul zilei este protagonistul anor naraţiuni cosmologice (balada *Soarele şi Luna*), al unor legende ale fetei îndrăgostite de chipul frumos al Soarelui de pe cer şi transformate în floare sau în pasăre (*Legenda Ciocârliei*, *Legenda Florii-Soarelui*, *Legenda Cicoarei*, etc).

[43] În cadrul simbolic al figurilor geometrice, cercul ocupă un loc important, alături de centru, cruce, pătrat şi triunghi. Este simbolul perfecţiunii, omogenităţii, mişcării imuabile şi eterne care nu are nici început, nici sfârşit. Pe plan cosmic, simbolizează cerul, în opoziţie cu pătratul care e simbolul pământului. Este şi simbolul timpului, al veşnicei reînceperi, redate în plan iconografic prin imaginea şarpelui ce-şi muşcă

simboluri figurative sau abstracte: cub – casă; triunghi[45] – absolut („Ochi în virgin triunghi tăiat spre lume" – *Grup*); prismă – armonia universală („Înalt în orga prismei cântăresc" – *Dioptrie*); pătrat[46] – raportul om/univers („Suflete-în pătratul zilei se

---

coada/Cercul limitează un spaţiu, dar mişcarea de rotaţie care formează acest spaţiu este potenţial infinită. În felul acesta, cosmosul, în multe tradiţii mito-poetice, e considerat o sferă (grafic, un cerc), dincolo de limitele sale fiind haosul. Toate punctele cercului sunt la aceeaşi distanţă de centrul invizibil; în acest sens, el reprezintă zeul şi creaţiunea sa. Cercul e o metonimie a zeului: zeul-soare e un cerc (coroana discoidală a lui Re, discul cu aripi al lui Aton etc.) E simbolul dragostei creştine, în centru fiind Dumnezeu, iar credincioşii vin spre el din perisferă. În iconografia creştină, Dumnezeirea e reprezentată adesea ca o cruce în cerc; această figură reprezintă şi centrul cu cele 4 direcţii ale spaţiului. Cercul împărţit în două: ziua şi noaptea, vara şi iarna, yang şi yin. Cercuri unite: unirea dintre cer şi pământ. Se remarcă, de asemenea, legătura aproape universală a cercului (şi altor figure rotunde) cu principiul feminin. La majoritatea popoarelor lumii cercului i se atribuie o putere magică de apărare. De aici derivă locuinţele şi aşezările circulare, forma circulară a stânelor, taberelor de luptă, precum şi tragerea unei brazde magice în jurul caselor şi satelor, în caz de pericol. Un caracter ritual, izvorât din simbolismul cercului, îl au toate mişcările de înconjurare a unui obiect sacru.

[44]Monument funerar la vechii egipteni (şi la popoarele Americii precolumbiene) de dimensiuni gigantice, construit din blocuri de piatră, având patru feţe triunghiulare şi o bază patrulateră, în care erau depuse mumiile faraonilor. Numele i l-au dat grecii, prin asemănarea cu o prăjitură din făină şi miere, care avea această formă şi se numea pyramis; numele egiptean al construcţiei era mer. Se înscrie în simbolismul Axei Lumii; este o scară monumentală, graţie căreia defunctul regal se urca spre cer. Simbolizează perenitatea, eternitatea şi imortalitatea. Există o disciplină aparte, denumită piramidologie, care caută să descifreze simbolismul eso-teric al acestei construcţii, incifrat în determinările sale numerice şi în alcătuirea arhitectonică.

[45]Figură fundamentală în lumea simbolicului geometric, deoarece se crede că restul figurilor se pot împărţi în triunghiuri. Preia, aproape în întregime, simbolismul cifrei trei, semnificând divinitatea, armonia, proporţia. Triunghiul echilateral, de obicei, e înconjurat de raze, iar în mijloc având un ochi e simbolul atotstiinţei şi providenţei dumnezeieşti. În francmasonerie e un simbol fundamental (Delta luminoasă, Triunghiul sublim). Triunghiurile suprapuse cu vârfuri inversate (Pecetea lui Solomon, Steaua lui David) simbolizează armonia contrariilor şi sunt emblemele casei lui David, ale Sinagogii şi statului Israel. Triunghiul cu vârful în sus simbolizează focul şi principiul masculin, iar cu vârful în jos- apa şi sexul feminin.

[46]Este unul din simbolurile fundamentale aparţinând limbajului figurilor geometrice. Apare ca simbol al pământului în opoziţie cu triunghiul sau cercul semnificând cerul. În codul numeric corespunde cifrei patru (tetrada), care semnifică totalitatea şi stabilitatea. Deoarece are patru unghiuri, pătratul semnifică oprirea, fixarea în spaţiu şi în timp, rezistenţa şi permanenţa. Baza bisericilor e pătrată sau dreptunghiulară, iar

conjugă" – *Poartă*). Predilecţia pentru substituţii şi corelaţii i-a fost, poate, trezită lui Barbu de admiraţia amuzată pe care i-o provocaseră, din timpul liceului, metaforele marelui pictor şi gravor german Albrecht Dürer, care definea *elipsa* drept „linie de ouă", *hiperbola* – „linia furcii", *parabola* – „linia focului", *spirala* – „linia melcului", cu atât mai mult cu cât aceste celebre locuri geometrice sunt vechi descoperiri ale austerei şcoli pitagoreice. Rolul figurilor geometrice este văzut de Barbu tot în spiritul matematicienilor moderni: „de a fixa ideile, fără a participa esenţial la ţesătura internă a raţionamentului – iată ideea conducătoare a lui Gauss şi Galois" (Valéry 1989: 810). Astfel, imaginea „ochi în virgin triunghi tăiat spre lume" (*Grup*) - împrumutată din iconografia bizantină unde simbolizează Sfânta Treime (triunghiul) şi faptul că Aceasta poate fi cunoscută doar prin atributele şi lucrările Sale (razele ce pleacă din laturile triunghiului) nu şi în esenţa Sa (ochiul) – e o imagine-suport pentru a susţine ideea încercării de a pătrunde nepătrunsul (triunghiul apărând „tăiat spre lume").

Triunghiul, figură geometrică de o simplitate extremă, ilustrează simbolic tentativa de desăvârşire, armonie şi ordine: „Verificare a gândurilor iubite pe căi închise şi simple ca lăncile unui triunghi." – *Veghea lui Roderick Usher*. Imaginea „eptagon cu vârfuri" (*Încheiere*) ilustrând un poligon cu proprietatea de a nu putea fi construit cu rigla şi compasul, fiind, precum am văzut, un simbol al desăvârşirii totale – cosmice şi terestre în acelaşi timp –, ilustrează caracteristicile arhitectonice (îndelung elaborate, cu instrumente nu tocmai obişnuite) şi simbolice (vizând atât ordinea terestră cât şi cea

---

partea superioară (cupola) e circulară (sferică). Careul înscris într-un cerc semnifică, de asemenea, conjuncţia dintre pământ şi cer, dintre principiul feminin şi cel masculin. Crucea înscrisă într-un pătrat este o expresie dinamică a stabilităţii pătratului. Această figură are o simbolică preponderent spaţială, în timp ce spirala sau cercul sunt dominate de un simbolism temporal. Modelul lumii în mitofilosofia chineză se bazează pe îmbinarea careului şi cercului, asociate complementarităţii lumină-întuneric, yang-yin: „Cerul e rotund, iar pământul pătrat. „Pătratul e întunecat, iar cercul este luminos"- se afirmă într-un tratat taoist (http://www.virtualitera.freeweb7.com/site/download.php?fname=./specialitate/...pdf). Simbolismul cercului şi pătratului stă la baza legendei întemeierii Romei: cetatea era înconjurată de un şanţ circular (mundus), iar forma cetăţii era pătrată (Roma quadrata). Simbolica pătratului şi a corespondentelor sale numerice a fost mult dezbătută în cercul pitagoreicilor, preluată de platonicieni, iar mai târziu exploatată în speculaţiile asupra valenţelor numenale ale literelor şi cifrelor, înscrise în aşa-numitele careuri magice.

cosmică) ale acestuia. Pitagoreicii foloseau poligoanele stelate drept simboluri geometrice ale conceptelor-cheie ale existenţei: pentru om (microcosmos) – pentagonul – iar pentru întregul armonic al lumii (macrocosmos) – decagonul stelat (ibidem: 772). Datorită simbolisticii numărului şapte, heptagonul stelat poate primi, astfel, calitatea de simbol al plenitudinii existenţei.

III. *Jocul materiei* şi poezia materialităţii imaginii - etapa parnasiană

„Sunt numai o verigă din marea îndoire.
Fragilă, unitatea mi-e pieritoare; dar
Un roi de existenţe din moartea mea răsar
Şi-adevăratul nume ce port e: unduire.”
(Ion Barbu – *Elan*)

În interviul din 1927, acordat lui Felix Aderca, Ion Barbu distinge patru etape ale creaţiei sale: parnasiană, antonpannescă, expresionistă şi „şaradistă”. În 1935, în primul studiu consacrat operei poetului, *Introducere în poezia lui Ion Barbu***,** Tudor Vianu propune trei etape: parnasiană, baladic-orientală şi ermetică. Prima etapă, cea *parnasiană***,** aparţine perioadei între anii 1919 şi 1921 când apare placheta de versuri *După melci*. Poeziile care aparţin ciclului *Isarlâk,* sunt elaborate în perioada 1921-1924, cu excepţia poeziei *Încheiere,* care e redactată în 1926. Poeziile care aparţin ciclului ermetic sunt publicate între anii 1926-1929. În etapa parnasiană intră poeziile iniţiatice, de tip „mister” şi cele erotice, însăşi Ion Barbu în interviul acordat lui Felix Aderca a contrazis „aparentul parnasianism, de componenta dinamic-nietzscheană a creaţiei sale” (Petrescu 2006: 46). La fel, poetul a afirmat că nici de la Helada parnasiană, nici de la „Grecia emisă de ciudatul şi singuraticul Louis Ménard, profesor de greacă: academică, decorativă” nu se revendică propria-i creaţie, ci de la „Helada lui Nietzsche: Elanul, cutreierând dinamic fiinţele şi ridicând extatic un cer platonician” (Barbu 1970: 176). Ion Barbu şi-a asumat conceptele nietzscheene, întemeindu-şi, pe baza lor, propria viziune poetică. Pe lângă opoziţia tradiţională nietzscheană *muzical / plastic*, conceptelor *dionisiac*/ *apolinic* sunt asociate şi următoarele perechi de termeni care dezleagă terminologia enigmatică a poeziei barbiene: *condiţie subiectivă / obiectivare în principiul individuaţiei, cutremur/ extaz, somn/ vis.*

I *Condiţia subiectivă* este „intuiţia dionisiacă” prin care existenţele fragile, tranzitorii, îşi trăiesc trecătoarea lor deprindere din întregul „materiei increate” ca suferinţă a izolării, cu singurătate fără leac. În acest spaţiu se întâlneşte nostalgia întoarcerii în „marea frământată”, în „apa învălmăşită, muzicală totuşi, a materiei

încreate", impuls ce defineşte „condiţia lor subiectivă" ca „intuiţie dionisiacă". „Condiţia noastră organică mi se pare chiar *moartea*", afirmă Ion Barbu în corespondenţa lui cu Simon Bayer. Ca introducere în imaginarul acvatic barbian, nu putem trece peste o anumită fascinaţie a jocului vizual, care se desprinde mai întâi la orice lectură.

II *Condiţiei subiective* i se opune *principiul individuaţiei* care este înţeles ca obiectivare în vis apolinic a unei nostalgii contrarii. Această nostalgie eliberează *forme*, creaţii ale unui univers imaginar. Complementar impulsului dionisiac, doar omul poate trăi visul apolinic eliberator, prin care el „se aşază în rândul Demiurgilor", depăşindu-şi (obiectivându-şi) condiţia subiectivă (Petrescu 2006: 48).

III Doar omul este înzestrat cu facultatea creatoare („demiurgică") de a visa. În poezia lui Barbu, acest impuls apolinic apare ca un atribut general al tuturor fiinţelor, în toate ipostazele ei (vegetale – *Copacul*, geologice – *Lava, Munţii,* etc.) şi aici nu mai e numit *vis* ci *dor*. *Somnul* în poezia parnasiană a lui Barbu „va desemna starea de opacitate a materiei" (ibidem); *visul* e asociat luminii: iluminării solare; *dorul* este expresia extazei apolinice a materiei hipnotizate de *lumina* celestă. Dintre termenii cei mai des folosiţi de Barbu în poezia sa, *marea* şi o serie de motive (*baia albastră*, *râul*, *forma fluidă*, etc.) sunt folosiţi desemnând fiinţe informe, substratul amorf al tuturor existenţelor izolate.

IV *Cutremurul* („delirul") dionisiac întâlneşte „*extazul* apolinic" sau în terminologia lui Barbu folosită în interviul cu Felix Aderca, „*elanul* dionisiac [...] ridică *extatic* un cer platonician" (Barbu 1970: 176). *Delir* înseamnă dorinţa ieşirii din îngrădirea sinelui, dorinţa *topirii* în marea informă; *ek-stasis* înseamnă ieşire din sine, *transcendere* a graniţelor „condiţiei subiective" sub impulsul eliberator al „principiului individuaţiei", înţeles ca atracţie a formelor arhetipale, instaurate (prin „vis" sau „dor") într-un „*cer platonician"* (Petrescu 2006: 49). Cu „o euforie dusă la paroxism, care pune elocvent în valoare tonusul vital al lui Ion Barbu" (Pillat 1982: 91) din epoca debuturilor sale poetice, are să fie cântat cultul sălbatic al lui Dionysos, zeul beţiei şi al fecundităţii.

Prima poezie a lui Ion Barbu, *Fiinţa*, devenită apoi *Elan*, a apărut în *Literatorul* lui Macedonski în septembrie 1918. Ea reapare împreună cu alte patru poezii (*Lava*, *Munţii, Copacul* şi *Banchizele*) în *Sburătorul* lui Lovinescu în 1919, unde poetul mai

publică, în acelaşi an, *Pentru marile Eleusinii*, *Panteism*, *Arca*, *Ţi-am împletit*, *Umbra* şi *Dionisiacă*, în 1920, *Nietzsche*, *Pytagora*, *Peisagiu retrospectiv*, *Fulgii*, *Cucerire*, *Luntrea, Solie, Când va veni declinul*, *Râul, Umanizare* şi *Înfrângere*. Nu toate aceste poezii sunt parnasiene, unele privesc universul exterior impasibil, unele poartă şi mărturisirea unui gând propriu, ajung chiar până la romantismul tiradei. Parnasianismul este denumirea curentului poetic constituit în al şaptelea deceniu al secolului trecut, ale cărui principii sunt opuse atât principiilor naturalismului, cât şi celor ale literaturii romantice. Despre parnasianism în primul rând, poetul parnasian exclude din poemele sale orice preocupare de viaţă socială, retrăgându-se în sine nepăsător faţă de problemele lumii din jur. Spre deosebire de romantici, poeţii parnasieni refuză să-şi dezvăluie emoţiile şi sentimentele intime. Ca urmare, poezia lor va fi obiectivă, rece, reţinută. Termenul de *parnasianism* este derivat din *parnasian,* fr. *parnassien,* a apărut mai întâi în literatura franceza sub numele de *„Le Parnasse”*. Parnasianismul este o reacţie la subiectivismul romantic. Punctul de plecare pentru acest curent este volumul *„Les Emaux et* Camées*”,* al lui Théophile Gautier, şi primii reprezentanţi sunt Théodore de Banville («Les Camées parisiens», «Le Sang de la Coupe») şi Charles Leconte de Lisle («Poèmes antiques», «Poèmes barbares»), care editează o culegere de poezii intitulată „*Le Parnasse contemporain” / „Parnasul contemporan*”*(*1866-1867), la ea colaborând şi alţi scriitori, José-Maria de Hérédia («Les Trophées»), Sully Prudhomme, Paul Verlaine, Catulle Mendès, Sully-Prudhomme, François Coppée, apoi poeţii englezi Austin Dobson, Edmund Gosse, Andrew Lang ş.a., poeţii germani de la August Graf von Platen la Ştefan George ş. a., de poeţii iberici având în frunte pe Ruben Dario, de „noua Şcoală de la Atena“, reprezentată de Kostis Palamas. Revista, la rândul ei, poartă numele muntelui Parnas, casa *Muzelor* în *mitologia greacă*. Parnasienii erau influenţaţi de doctrina lui Théophile Gautier numită „artă pentru artă”, iar din dorinţa de a elibera poezia de influenţa romantismului militau pentru poezia obţinută cu ajutorul meşteşugului, tematica lor viza subiecte clasice sau exotice pe care le tratau cu o mare rigiditate a formei şi cu o maximă detşare a emoţiei. Elementele acestei detaşări proveneau în foarte mare măsură din *Estetica* lui Arthur Schopenhauer. Parnasianismul nu s-a limitat doar la teritoriul european. Olavo Bilac, un autor brazilian care a prelucrat versurile şi metrul poetic fără să elimine complet emoţia poetică. Pentru poeţii parnasieni, definitorii sunt *atitudinea*

*impersonală***,** *descrierea senzorială* a lucrurilor şi a fenomenelor, *cultul formei***.** Excluderea oricărei idei sociale sau a oricărui sentiment este esenţială. Theophile Gautier afirmă: „Nu cere poeziei sentimentalism. Cuvinte strălucitoare, cuvinte luminoase, cu un ritm şi o muzică - iată poezia!”[47] Poeţii parnasieni au o anume înclinaţie către *pitoresc***,** predilecţia pentru *tărâmuri exotice***,** pentru *temple şi tărâmuri îndepărtate***.** Versul parnasian se distinge prin rigurozitate, prin cizelare, iar în câmpul liricii intră mitologiile antice, o natură exotică şi pietrele preţioase. Parnasienii cultivă *sonetul* şi *rondelul***.** În literatura română se face mai greu o distincţie între simbolism şi parnasianism. Alexandru Macedonski, care este receptat, la început, ca un teoretician al simbolismului, îşi va încheia cariera poetică sub semnul parnasianismului. Ion Pillat îşi scrie primele volume de poezii în stil parnasian, iar Ion Barbu implică în ermetismul versurilor şi o notă parnasiană. N. Davidescu publică o *Antologie a poeziei parnasiene***,** dar poeţii selectaţi sunt mai mult simbolişti: Ştefan Petică, Iuliu Cezar Savescu, Mircea Demetriad. Parnasianismul cultivă imaginea templelor, a construcţiilor arhitectonice lansate spre cer, spre tărâmuri pline de soare, folosind extazul ca mijloc de alunecare în tărâmul visului, prin parfumul „rozelor”, elemente ale perisabilităţii. Versul este dezbrăcat de orice emoţie, iar metrica este bine studiată, rotundă, muzicală.

În poezii, notele de parnasianism se reperează în imagini exotice, în culori vii şi parfumate, în muzica de natură celestă care învăluie întregul tablou. Poeziile lui Ion Barbu din perioada parnasiană descriu peisaje mineralizate, evocă zeităţi mitologice sau surprind anumite procese de conştiinţă, ca în cazul poeziei *Panteism***.** Influenţa parnasiană era înţeleasă de Barbu ca fiind: *„imagine placată“*, *„insolubilitatea în aer“*, *„distribuţia naiv simetrică a materialelor“*, *„cer platonician“*, *„elanul cutreierând dinamic fiinţele“* (Alexandrescu 2010: 408). Această influenţă constă mai ales în *„obiectivarea lirismului“*, cum o spune poetul sau *„sublimarea afectului“*, cum ar formula această evoluţie psihanaliza. Tensiunea afectivă sublimată este o trăsătură a stilului barbian şi-i dă densitatea neobişnuită.

În literatura română, încă din 1880 şi până în perioada interbelică, alături de simbolism, parnasianismul a reprezentat o notabilă direcţie modernistă a poeziei noi / decadente, direcţie promovată – în „simbioza parnasianism-simbolism“ – îndeosebi de

[47] http://enciclopedie.citatepedia.ro/index.php?c=poezie

revistele „*Literatorul*” (Bucureşti), „*Vieaţa nouă*” (Bucureşti), „*Versuri şi proză*” (Iaşi) etc. Primele semne ale parnasianismului şi-au făcut aparţia în literatura română, între 1866 şi 1869, în *Pasteluri* de Vasile Alecsandri, aproape sincron cu cele din Franţa, unde curentul şi-a avut „prima şcoală“ între 1866 şi 1880, căci bardul de la Mirceşti era la curent cu orice noutate / mişcare literară franceză; dar prima veritabilă „şcoală“ parnasiano-simbolistă din literatura română se datorează lui Alexandru Macedonski, cenaclului şi revistei sale, „*Literatorul”*, pe care le-a condus şi în primele două decenii ale secolul al XX-lea. G. Călinescu consideră *Pastelurile* ca o poezie nouă, în care predomina tehnica picturală. Vasile Alecsandri realizează prin pastelurile sale o lirică a liniştii, a fericirii rurale, un calendar al spaţiului şi al timpului – iarna, toamna, primăvara, vara, cu rezerve faţă de frig. Corespondenţa sentiment-natură este urmărita şi subliniată de faptul că tabloul este aproape întotdeauna însufleţit de o prezenţă umană. Până la Alecsandri, întâlnim doar elemente de pastel la Asachi, Heliade, Alexandrescu, în poezii de factură romantică, unde natura e zugravită în mod abstract, ca mijloc de a crea atmosfera de comunicare a unor anumite stări sufleteşti. Alecsandri dă individualitate peisajului, zugrăvindu-l cu farmecul lui specific. În unele poezii, datorită gerului, natura s-a transformat complet, îngheţul a cuprins astrele, orice urmă a vegetalului a dispărut, lăsând totul pradă regnului mineral, solidificandu-se sub aspectul oţelului, cristalinului, diamantului.

Alţi parnasieni români sunt Ion Pillat, Ion Barbu („ciclul poemelor publicate în *Sburătorul*“), ori de cei antologaţi de Nicolae Davidescu, în 1943, în volumul *Din poezia noastră parnasiană*: Mircea Demetriad, Gabriel Donna, Alexandru Obedenaru, Gheorghe Orleanu, Alexandru Petroff şi Iuliu Cezar Săvescu. Aceşti poeţi, în primul rând, au arătat în poezia lor o obiectivitate faţă de nebulozităţile lirice ale romantismului, obiectivitate susţinută şi solicitată de formele prozodice fixe cultivate, punând inspiraţia şi fluctuaţiile ei în tipare. Frumosul preferat de aceşti poeţi parnasieni era cel din picturile şi sculpturile antichităţii, din miturile şi istoriile civilizaţiilor arhetipale din toate ariile planetei, îndeosebi (după cum arată şi numele mişcării, de la pelasgo-thracul „munte al muzelor“, Parnas) din Hellada. În spiritul parnasienilor, antichitatea capătă culori vii, picturalul, vizualul dominând totul: nimfe cu sâni albi, coborând din ţinuturi marmoreene, cu corpuri mlădioase, îmbietoare, de culoarea petalelor de trandafir, împrăştiind parfumuri, mai ales

de liliac, levănţică, roze, cu îmbrăţişări graţioase, într-o muzică misterioasă a lirelor, cu apariţia bacantelor în delir, etc. Ei se întorc spre îmbogăţirea rimelor, (re)descoperă forme fixe prozodice din cele mai alambicate şi le pun în circuit: hexametrul, versul safic, dactilul, anapestul, amfibrahul, coriambul, spondeul; preţuiesc şi cultivă foarte mult poezia cu formă fixă: sonetul (pe primul loc), rondelul, glosa, gazelul, epitalamul, rubaiatul, pantumul, haiku-ul, micropoemul-tanka etc.; preiau de la romantici ceea ce le convine, fiind preocupaţi de exotism (cadre şi atmosferă), de feeric, de peisajele luxuriante, ori de cele ecuatoriale, polare, extrem-orientale, de japonezerii sau chinezerii etc., dar cu proiectare în impersonal. Prin parnasieni, geografia lirică se extinde la întregul cosmos. Când li s-a reproşat insensibilitatea, parnasienii au protestat; au argumentat că imaginile de seninătate, frazele echilibrate pot să exprime marile dureri sau idei; au fost de acord că „forma“ poate fi „impasibilă“, sculpturală, dar foarte pură în liniile sale. Detestarea „incoerenţei ideii“, a „inco-rectitudinii limbajului“ rămâne punctul invulnerabil al parnasienilor (de fapt, „armătura“ e din 1872, dată de *Micul tratat de poezie franceză* (*Petit traité de poésie française*) de Théodore de Banville, adevăratul „manual“ al noului curent).

Ion Barbu este considerat, în etapa timpurie, un poet al cărui act poetic se revelează „într-o formulă inspirată, muzicală, de o perfecţiune apollinică” (Mincu, 1985: 210), foarte dificil de înţeles, „unul dintre cei mai greu de descifrat poeţi ai literaturii române”[48], poate chiar cel mai dificil dintre toţi poeţii şi cel mai modern. Motiv pentru care a fost condus în vecinătatea lui Mallarmé şi Valéry şi a conceptului de *poezie pură*. Unii comentatori ai poeziei lui Ion Barbu nu cred aşa ci cercetările pe care le-au întreprins criticii literari asupra poeziei româneşti, au stabilit pentru conştiinţa românească o altă ierarhie, în fruntea căreia stă Mihai Eminescu, ca fiind poetul cel mai profund şi mai greu de înţeles cu adevărat, urmat de Nichita Stănescu şi de Lucian Blaga. Poezia lui Ion Barbu este *indescifrabilă* doar în măsura în care nu înţelegem relaţia pe care el o stabileşte între metafora poetică şi axioma matematică. Din momentul în care această *ecuaţie* în care intră şi matematica, şi poezia este rezolvată, lirica lui Ion Barbu nu ne mai poate surprinde printr-un *inedit inexplicabil* şi putem înainta liniştiţi în a-i

[48] http://www.teologiepentruazi.ro/2011/01/05/poezia-lui-ion-barbu-adevarul-elementar-ermetizat-1/

pătrunde tainele sensurilor.

Etapa parnasiană în creaţia lui Ion Barbu cuprinde poeziile publicate între anii 1919 şi 1920 în revista „Sburătorul". Afirmarea lui Ion Barbu este făcută de criticul Eugen Lovinescu în articolul întitulat *Un poet nou*, spunând că „nimănui nu-i va scăpa viziunea genetică, lapidaritatea concepţiei şi a expresiei, sobrietatea relativă [...], ...care ne evocă în versuri frumoase şi reci, poezia forţelor naturii, a materiei inerte, a prefacerii universale şi a misterelor germinaţiei" (Mincu 1990: 24). În această etapă intră poeziile care prin denumirile lor fac aluzie la numeroase influenţe ale poeziei parnasiene franceze asupra liricii sale: *Elan* (28 septembrie, 1918, *Literatorul*), *Lava* (6 decembrie, 1919, *Sburătorul*), *Munţii* (6 decembrie, 1919, *Sburătorul*), *Copacul* (6 decembrie, 1919, *Sburătorul*), *Banchizele* (6 decembrie, 1919, *Sburătorul*), *Pentru Marile Eleusinii* (13 decembrie, 1919, *Sburătorul*), *Panteism* (13 Decembrie, 1919, *Sburătorul*), *Arca* (20 decembrie, 1919, *Sburătorul*), *Ţi-am împletit...* (20 decembrie, 1919, *Sburătorul*), *Umbra* (20 decembrie, 1919, *Sburătorul*), *Dionisiacă* (27 december, 1919, *Sburătorul*), *Nietzsche* (3 ianuarie 1920, *Sburătorul*), *Pitagora* (3 ianuarie 1920, *Sburătorul*), *Fulgii* (17 ianuarie 1920, *Sburătoru*l), *Peisagiu retrospectiv* (17 ianuarie 1920, *Sburătorul*), *Cucerire* (31 ianuarie, 1920, *Sburătorul*), *Luntrea* (14 februarie 1929, *Sburătorul*), *Solie* (27 Martie, 1920, *Sburătorul*), *Când va veni declinul...* (3 aprilie, 1920, *Sburătorul*), *Râul* (29 mai, 1920, *Sburătorul*), *Înfrângere* (19 iunie, 1920, *Sburătorul*), *Dezrobire* (iunie, 1920, *Umanitatea*), *În ceaţă...* (iulie, 1920, *Umanitatea*), *Driada* (11 iulie, 1920, *Hiena*), *Răsărit* (24 aprilie 1921, *România Nouă*, II, 13), *Ixion* (1 aprilie 1921, *Cuvântul liber*), *Ultimul centaur* (1 mai 1921, *Cuvântul liber*), *Gest* (7 august, 1921, *România Nouă*), *Hierofanatul* (14 august, 1921, *România Nouă*), *Cercelul lui Miss* (august, 1921, *România Nouă*), *O însurupare în Maelstrım* (decembrie, 1931, *Contimporanul*), *Regresiv* (ianuarie, 1932, *Contimporanul*), *Text* (octombrie-noiembrie 1931, *Contimporanul*, XI, 100), *Înclestări* (noiembrie, 1933, *Viaţa Românească*), *Gheizerii* (16-23 ianuarie 1921, *Ideea europeană*, II, 58), *Convertire* (aprilie- iunie 1924, *Cugetul Românesc*, III, 2-4).[49]

[49]Această clasificare a poemelor lui Ion Barbu se bazează pe analiza clasificărilor facute de următorii critici literari privind criteriul conologic şi tematic (Tudor Vianu, *Ion Barbu*, Bucureşti, Editura Minerva, 1970; Eugen Lovinescu, *Evoluţia poeziei lirice* în *Istoria literaturii române contemporane*, II, Bucureşti, Editura Minerva, 1981; George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Bucureşti,

Aceste poezii propun un univers tematic restrâns, sunt scurte şi riguroase ca formă, iar Barbu a ales pentru conţinutul lor peisaje mineralizate, forme ale geologicului şi ale florei, zeităţi mitologice sau surprinde procese de conştiinţă cum este „solemnul legământ al lepădării de păcatul contemplaţiei abstracte în favoarea voinţei de a trăi cu frenezie, într-o totală consonanţă cu ritmurile vii ale naturii”[50]. În perioada de început, poezia lui Ion Barbu conţine un fond dionisiac al poeziei, care o apropie de poezia parnasiană. În volumul al III-lea al *Istoriei literaturii române contemporane*, intitulat *Evoluţia poeziei lirice* (1927), Eugen Lovinescu încearcă să facă o imagine globală a poetului, revizuind şi adăugând prima delimitare istorică şi valorică în trei etape a lirismului barbian. Versurile lui Ion Barbu care au o formă parnasiană, „strofe ca arcuri puternice de granit, cu un vocabular dur, nou însă, cu ton grav de gong masiv [...] o muzică împietrită. [...]...Materialul întrebuinţat era mai mult cosmic: lava, munţii, copacii, banchizele, bazaltul, granitul, silexul, dar sub această carapace de crustaceu, se zbătea, totuşi, un suflet frenetic” (ibidem: 26), în care peisajele, pasteluri exotice şi imaginare, închid în ele elanuri şi încorsetări ale fiinţei umane, aspiraţii patetice şi încrâncenate refuzuri. Versurile din etapa parnasiană a lui Ion Barbu sunt influenţate de poezia parnasiană franceză, reprezentată prin Leconte de Lisle sau José Maria de Hérédia, care era fundamental decorativă şi antiromantică în conţinut, neîngăduind elanuri sufleteşti, pe când la Ion Barbu, sub împietrita şi recea marmură a versului, se răsucesc pasiuni violente, nelinişti şi aspiraţii tulburi, ceea ce denotă o structură romantică. Pe cât este de aproape de poeţii francezi, cu atât se diferenţiază de ei, poezia lui Barbu nu este pur formală ca cea a lui Hérédia, nici plină de pesimism ca cea a lui Leconte de Lisle, în conţinut, versurile lui Ion Barbu sunt de o noutate verbală în care Eugen Lovinescu descoperă un „suflet dionisiac, ascuns sub expresia statuară, apolinică. Imaginile pietroase, însă, divulgau elanuri nietzscheene mai caracteristice poeziei romantice decât

---

Fundaţia Regală pentru Literatură si Artă, 1941; Vladimir Streinu, *Pagini de critică literară*, I, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968; Mircea Tomuş, *Ion Barbu* în *15 poeţi*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968; Dinu Pillat, *Ion Barbu*, Bucureşti, Editura Tineretului, 1969; Dorin Teodorescu, *Poetica lui Ion Barbu*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1978).

[50] http://www.academician.ro/article/18771/Ion-Barbu-Dan-Barbilian/3

celei parnasiene, statice şi aproape exclusiv decorative. Elementele cosmice folosite trimit, în fond, la un filon romantic esenţial" (Mincu 1990: 26-27). Un joc al materiei în descoperim în versuri de forma: „spasm încremenit" (*Munţii)*, „Supremă încordare de granit" între „crengile crispate" şi „licoarea opalină" (*Copacul*) unde în materia verbală cuprinde încremenirea minerală telurică şi lichiditatea spaţiului uranian. La fel argintul ca materie albă şi luminoasă, element de construcţie a versului barbian din poezia *Luntrea*, simbolizează puritatea.

„Se nalţă [...]/ Statura ta turnată în luminos argint",

Argintul este lumina pură, aşa cum este ea primită şi redată de transparenţa cristalului, de limpezimea apei, de strălucirea diamantului. În simbolistica creştină, el reprezintă înţelepciunea divină, aşa cum aurul evocă înţelepciunea divină pentru oameni. Termenii sub care se ascunde parnasianismul sunt decorativismul arheologic care cuprinde expresia statică asociată răcelii hieratice a sentimentului poetic. E. Lovinescu descoperă în versurile lui Ion Barbu „un suflu debordant, nelinişstea dionisiacă a sufletului congenital romantic. Nietzsche, spărgând crusta apollinică a statuarei greceşti, dezvăluia angoasa Occidentului, cuprinsă în [...] spiritualitatea străvechei Elade" (ibidem: 210). Parnasienii abordează problema îmbogăţirii rimelor „marii armonii", (re)descoperă forme fixe prozodice din cele mai alambicate şi le pun în circuit: hexametrul, versul safic, dactilul, anapestul, amfibrahul, coriambul, spondeul, amfima-crul, peonii etc.; preţuiesc şi cultivă foarte mult poezia cu formă fixă: sonetul (pe primul loc), rondelul, glosa, gazelul, epitalamul, rubaiatul, pantumul, haiku-ul, micropoemul-tanka etc.; preiau de la romantici ceea ce le convine, fiind preocupaţi de exotism (cadre şi atmosferă), de feeric, de peisajele luxuriante, ori de cele ecuatoriale, polare, extrem-orientale, de japonezerii sau chinezerii etc., dar cu proiectare în impersonal, „în zone statice", „sub o cupolă de gheaţă", „ca într-o vitrină". Prin parnasieni, geografia lirică se extinde la întregul cosmos. Şi dacă li s-a reproşat insensibilitatea, parnasienii au argumentat că imaginile de seninătate, frazele echilibrate pot să exprime marile dureri sau idei; au fost de acord că „forma" poate fi „impasibilă", sculpturală, dar foarte pură în liniile sale. Detestarea „incoerenţei ideii", a „incorectitudinii limbajului" rămâne punctul invulnerabil al parnasienilor. Adevăratul „manual" al noului curent datează din 1872 când a apărut *Micul*

tratat de poezie franceză (*Petit traité de poésie française*) de Théodore de Banville, în care sunt date caracteristicile acestui curent. Pastelul lui Ion Barbu, cu „o structură dramatizată, des scenariu iniţiatic” (Petrescu 2006: 68) este prezentat de Ioana Em. Petrescu în cartea *Ion Barbu şi poetica modernismului* ca un pastel dinamic unde se desfăşoară o dramă cosmică, un scenariu al ciclicei morţi sau renaşteri a naturii, un „proces de iniţiere în drama [...] unei agonii cosmice”. Această agonie cosmică o putem vedea într-un joc al materiei provocate sub „un soare fără spiţe de raze” şi „o brâncă înnorată” sub care se desfăşoară un măcel în timp ce „tihnita noapte a muls opal de sus”. Frământarea oţelurilor cu aşchiile de şindrilă, duce la moartea proiectată la dimenisiuni de măcel cosmic:

„Înghemuiţi sub brâul acestui dâmb de cridă
Am ascultat o noapte şi-o zi, pe vânt adus,
Roitul săgetării, cu zbârnâiri de fus,
De-acolo, din câmpia văroasă şi aridă.

Un soare fără spiţe de raze, spre apus,
Părea un ochi cu fiere umplut, şi cu obidă;
O brâncă înnorată lupta să ni-l închidă.
Apoi, tihnita noapte a muls opal de sus.

În trânta pătimaşă, în strângerea virilă,
S-au frământat oţeluri cu aşchii de şindrilă,
Şi lupta geme încă sub aburii lăsaţi.

Iar sus urcând, movilă, prin negurile plate,
Morţi goi, ce-n sfori de sânge stau cobză înnodaţi
Se-ntorc la orbul lunii căscând din beregate.”

(*Măcel*, în „România Nouă”, 29 mai 1921)

A denumi lupta un joc înseamnă „a folosi un dicton la fel de vechi ca şi înseşi cuvintele „«luptă» şi «joc»” (Huizinga 2006: 54). În trecut nu s-a urmărit neapărat

uciderea cuiva, ci de a se considera că dacă a curs sânge onoarea a fost spălată este în deplină concordanţă cu caracterul sacral pe care la origine are orice luptă. Locul în care se desfăşoară este un spaţiu de joc, armele nu sunt egale, ceea ce e predestinat curgerea sângelui celor cu săbii de lemn din care iese „aşchii de şindrilă". „Vărsarea de sânge este de ajuns pentru a satisface cerinţa ca onoarea să fie răzbunată prin sânge" afirmă Huizinga în celebra carte a sa *Homo Ludens*. În cazul nostru, vărsarea de sânge, pentru a fi re-născut, încât se pune problema continuităţii ciclice a vieţii pe pământ în poezia lui Ion Barbu participăm la drama facerii materiei sau des-facerii naturii.

Evocarea grandioasă şi cu virtuozitate a civilizaţiilor trecute de către parnasieni e unul din motivele principale care i-a făcut pe aceştia preţuiţi de către poeţii moderni care şi-au găsit o filiaţie spirituală cu Grecia antică. Ion Barbu, care a cultivat într-o primă etapă o poezie de tip parnasian, găseşte caracteristica cea mai importantă a parnasianismului tocmai în „concepţia unei anumite Grecii: academică, decorativă…" (Brut 2003: 86). Dorinţa parnasienilor de atingere a perfecţiunii formale i-a trezit lui Rimbaud admiraţia şi chiar dorinţa de situare în continuitatea aceleiaşi aspiraţii: „Îi iubesc pe toţi poeţii, pe toţi bunii Parnasieni (căci poetul este un Parnasian), îndrăgostiţi de frumuseţea ideală" (Rimbaud 1992: 231).

Poeziile lui Ion Barbu de la începutul etapei sale creatoare, care sunt de altfel publicate, cum am amintit mai sus, în revista „Sburătorul", au fost considerate de critica literară drept poezii parnasiene datorită faptului că predomină forme prozodice fixe, motive istorice, mitice şi imagini puternic vizuale. Ion Barbu în aceste poezii de început, se apropie de parnasianism mai mult prin forma acestor poezii. În volumul *Pagini de proză*, Ion Barbu spune că „parnasiană este prima formă. (...) Imaginea placată, distribuţia naiv simetrică a materialelor, «insolubilitatea în aer», sunt caracterele producţiei de atunci." (Barbu 1997: 106). Spiritul vechii Grecii nu mai este cel academic şi decorativ perceput de Hérédia, Leconte de Lisle, ci el e reconstituit de Nietzsche: „Elanul, cutreierând dinamic fiinţele şi ridicând extatic un cer platonician" (Barbu 1968: 45). Aceste versuri de început ale lui Ion Barbu, la fel consideraţiile de mai sus, ale căror veridicitate practică a fost acceptată de criticii epocii, ne îndreptăţesc să căutăm „virtualităţile şi modul de constituire al viitoarelor sugestii şi semnificaţii poetice" (Brut 2003: 129). Spiritul contestatar şi autocontestatar, căutător şi tumultuos al lui Ion Barbu a

devenit statornic în momentul raportării sale la vechea Heladă. Aprofundarea dualismului apolinic-dionisiac, prin intermediul lui Nietzsche, a avut un impact enorm asupra poetului, fascinându-l. Mihaela Brut vorbeşte în cartea s-a despre atracţia tipic dionisiacă a trăirii intense, asemănată de Nietzsche beţiei, încât potenţând până la exacerbare toate simţurile, instinctele, această atracţie nu are efect. Dimpotrivă, are efect confuzia, „strania mixtură şi dualitatea din afectele exaltaţilor dionisiaci, acel fenomen ce face să smulgă din piept strigăte de chin" (Nietzsche 1992: 10-14) şi atracţie irezistibilă a neantului. Atracţia contrară, adică „tendinţa apolinică spre frumos, prin tranziţii încete, a făurit lumea olimică a bucuriei". Aici se vorbeşte despre asociaţia atracţiei contrare a lui Nietzsche cu visul, deoarece „în vis ne desfătăm într-o percepere directă a reprezentărilor; toate formele ne vorbesc; nu există nimic indiferent şi inutil" (ibidem: 17). Acestă tendinţă întăreşte dorinţa de obiectivare a propriei individualităţi, inclusiv în creaţii artistice. Ion Barbu adânceşte idealul visului apolinic până la extaza ce dezvălui formele arhetipale – „elanul (...) ridicând extatic un cer platonician".

Impulsurile contrarii ale individului, care sunt consolidate ca organice în Grecia antică sunt, în viziunea lui Nietzsche, cele care coordonează întreaga creativitate artistică, încât „evoluţia permanentă a artei este legată de dualismul *apolinic-dionisiac*" (ibidem: 7). Poezia de început a lui Ion Barbu este dominată de măştile lirice: Nietzsche şi Pytagora. Ei se întreţin în subtext pe tot parcursul operei lui Barbu, la fel ei vor reapare şi în creaţiile ulterioare volumui *Joc secund*. Nietzsche este un „războinic dur şi aprig cuceritor de zări", el întreprinde „asaltul temutelor portale", şi adânceşte „cu groază abisul numenal", converteşte absurditatea în se*n*s. Ioana Em. Petrescu în cartea *Ion Barbu şi poetica postmodernismului* (Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, 2006) vorbeşte despre existenţele create de Barbu care se găsesc la graniţa dintre lumi, care „definesc la Barbu poziţia ambiguă a spiritului, care sondează abisurile existenţei străine lui şi se cufundă într-însele pentru a crea, în miezul lor inform, sensuri:

„Să fi străpuns penumbra letargică şi ceaţa
Ce împleteau pe norme un neguros Dedal
Ca, adâncind cu groază abisul numenal,
În seara biruinţei să-ntrezăreşti cum Viaţa

Se-ntoarce somnoroasă, în ciclul ei steril,
Sub fard şi mască, mimma unei absurde arte...

Şi totuşi deasupra rotirilor deşarte
Făuritor de sensuri, să te ridici viril;
Şi, beat de aderare activă şi adâncă,
— Aplauze unice în Searbădul decor —
Smulgând ardorii tale cuvântul creator,
Eternei reîntoarceri a Vieţii să-i chemi: "Încă!""

(*Nietzsche*, în „Sburătorul", 3 ianuarie 1920)

Aceste impulsuri Ion Barbu le-a extins în poeziile sale, mai întâi sfera de valabilitate la regnurile vegetal (în *Copacul*) şi mineral (în *Lava, Munţii*). Axa principală a creaţiei lui Ion Barbu din această perioadă este viziunea arhaicului revelator al universalului. Acest univers poetic „se configurează dintr-o lume proiectată în arhaic şi mitic, cu ecouri prelungi în timp, ce aspiră cu fervoare spre absolut [...], uneori cele două aspiraţii apar îmbinate" (Brut 2003: 131), prefigurându-se, astfel, conceptul de „nuntă" din volumul *Joc secund.* Mircea Scarlat în *Ion Barbu - Poezie şi deziderat* (Editura Albatros, 1981) vorbeşte despre poeziile scrise de Ion Barbu înainte de 1921 „subliniază unitatea structurală a poeziei barbiene" (Scarlat 1981: 27). Panteismul, după Scarlat, este o constantă definitorie a poeziilor din această etapă, Ion Barbu, încă din primele poezii vorbind despre „Viaţa universală" şi mărturisind tendinţa spre „Acordul pur": „Smulgându-ne din cercul puterilor latente, / Vieţii universale, adânci, ne vom reda..." (*Panteism,* 1919*)* sau „Şi nu ştiu ce amestec de-arome şi zăduf/ Topea orice făptură în marea nuntă-a firii" (*Driada,* 1920).

Elanul vitalist şi dionisiac întâlnit în primele poezii prevesteşte o fărâmiţare, o distrugere a fiinţei prevestită de Nietzche, este anulată de visul apolinic, „intuiţiile dionisiace, omorâtoare prin excesul durerii dezlănţuite, scapă condiţiilor subiective, obiectivându-se în plin vis: într-o lume închipuită, unde drămuirea armonică a formelor ascunde substratul dionisiac" (ibidem: 132). În poezia *Elan,* eul liric este pătruns de

patosul dionisiac, el este conştient că „Fragilă, unitatea mi-e pieritoare”, aspiră totuşi ca în „Înalta Cumpănă” efortul său să fie apreciat drept consistent. Elanul dionisiac se angajează a fi mântuitor, cu toate că este fixat în timp sau „arcuit sub timpuri şi e îndreptat spre teluric căruia doreşte să-i descopere toate tainele. Prin teluric se pot deschide porţi spre celest, deoarece trăirea în dimensiunea ritmurilor cosmice ancorează, dar în acelaşi timp determină familiarizarea cu telurricul şi cu „timpurile”: „Şi astfel, în Pământuri, croindu-mi vaste porţi/ Spre ritmuri necuprinse de minte, vreodată/ Aduc Înaltei Cumpeni povara mea bogată/ De-a tâtea existenţe şi tot atâtea morţi” (*Elan).* Atracţia telurricului şi a tanaticului nu e una ucigătoare deoarece la limita neantului se relevă noi sensuri ale lumii ce revitalizează spiritul, dându-i noi raţiuni de a fi, conducându-l „din soare în soare” : „Un roi de existenţe din moartea mea răsar/ Şi-adevăratul nume ce-l port e: unduire”.

Cele două polarităţi (apolinic-dionisiac) nu sunt întotdeauna diferenţiate net. „Apollo este de obicei simbol al unei victorii asupra violenţei, stăpân pe sine în entuziasm, într-o asociere a pasiunii cu raţiunea. Înţelepciunea sa nu este o moştenire, ci rodul unei cuceriri” (Binder 1997: 110). Dacă lui Dionysos i se atribuie forţele de disoluţie ale personalităţii, regresia spre haotic şi primordial al vieţii, scufundarea conştiinţei în subconştient, dar şi elanul vital, dărnicia, el se opune lui Apollo, acesta reprezentând un principiu al armoniei iar Dionysos al iluziei. Complementaritatea principiului apolinic şi al celui dionisiac, a furnizat un criteriu în analizarea şi gruparea termenilor prin care Ion Barbu dar şi Paul Valéry circumscriu domeniul spiritului. Rodica Binder în cartea *Ion Barbu şi Paul Valéry. Incidenţele poeticului* vorbeşte despre opoziţia mitologică care este recurentă nu numai în scrierile teoretice ci şi în praxisul poetic al celor doi autori şi „se încadrează în funcţia de ipoteză morală pe care i-o acorda Barbu Greciei antice şi admiraţia lui Valéry pentru spiritul Greciei” (ibidem). Autoarea volumului face un inventar al termenilor folosiţi de Barbu şi Valéry în poezia lor, pe de o parte sunt date stări, procese, operaţii şi obiecte apolinice iar pe de cealaltă pare cele dionisiace. Ca de exemplu:

Apolinic	Dionisiac
Stări: meditaţiune, aşteptare, calm, linişte,	*Stări*: sensibilitate, furie, dor al memoriei,

rigoare, inexorabil, vinţa, armonios, melodios, starea de geometrie, luminos	sentimentalism, naiv, fervoare, înfiorat, puteri sufleteşti, îngânare, extaz, catharsis liric
Procese: hărnicie, efort	*Procese:*delir (metodic), spovedanie, dărnicie, somn, vis
Operaţii: cercetări aride, discriminare, curăţire, ehauţiune, purificare	*Operaţii:* ruptură, respingere, ridicare, adjoncţiune
Obiecte: unealtă subţiată (teoria), minţi autonome, onamente, matematica, ştiinţă	

Din tabelă putem observa că termenii apolinici referă exact atitudinile, procesele şi operaţiile mentale ale spiritului creator. Sunt inventariate şi procesele creatoare ale poeziei şi ştiinţei. Din coloana paradigmei dionisiace delirul metodic este admirat şi de Barbu şi de Valéry. Matematica, poezia epică, jocul şi celelalte arte, ştiinţa şi teoria au fost dintotdeauna considerate ca atribute ale spiritului apolinic.

Jocul, încă din cele mai vechi timpuri, este reprezentare a vieţii, iar orice acţiune se sustrage, spaţial, vieţii obişnuite. Johan Huizinga afirmă că un spaţiu închis este separat, delimitat de mediul cotidian, fie în mod material, fie mental, înlăuntrul lui are loc jocul, înlăuntrul lui sunt valabile regulile jocului. Această lume, cosmosul, oferă un rezervoar nesecat de imagini poetului, care a văzut în poezie altceva decât o „«imitaţie» a naturii" (Binder 1997: 113). Elementele lumii şi ale cosmosului „simbolizează constant elemente ale antroposului" (ibidem), obiectele lumii naturale, materia, devin „componente ale Anthroposului" (spiritul). Cosmosul (lumea) foloseşte majoritatea termenilor prin care ei conotează limbajul şi poezia şi atâta timp cât lumea este haotică, ea nu merită redată de cuvântul poetic. Toate simbolurile poeziei lui Ion Barbu se pot înţelege într-un joc al materiei, încât „spiritul formator de limbă sare [...] de pe planul material la idee, în spatele fiecărei exprimări a abstractului se află o metaforă, şi în fiecare metaforă se ascunde un joc de cuvinte" (Huizinga 2003: 13). Materia folosită de I. Barbu în etapa parnasiană sunt un şir de figuri (simboluri şi metafore) pe care Rodica Binder în cartea sa despre poetica lui Ion Barbu şi Paul Valéry le-a împărţit conform mai multor paradigme: cosmică (zodie, astru, constelaţie, raze, azur, etc.) arhitectonică (pod

de raze, construcţie, cupolă, acoperiş, turn, monument, templu, etc.), ştiinţifică (geometrie, algebră, cristal, corpuri pure, poliedru, restrânsele perfecţiuni poliedrale, vid absolut, etc.), mitologică (imn spiritual, liră, cunună înflorită, ghirlande, joc, sacru, aur, etc.), umană (spirit, intelect, extază, geometria, etc.). Când este vorba de paradigma cosmică, atunci putem conchide că caracteristicile boltei cereşti, constelaţiei sau azurului sunt de un ideal inaccesibil şi pur, ele sunt imateriale. Paradigma arhitectonică descoperă caracterul de construcţie, de formă a materiei, poezia fiind iarăşi orientată în sus, spre cer: cupole, turnuri, acoperişuri, etc., anihilarea enigmelor, a întrebărilor şi problemelor, poezia fiind înţeleasă ca o formă superioară a activităţii creatoare. Termenii din paradigma ştiinţifică nu provin direct din ştiinţele oculte, cum ar fi alchimia, astrologia, ei descoperă obiecte care au forme perfect articulate, cristalizate (poliedrale sau plane, heptagonul ciclic în poezia lui Barbu). La fel, o materie des întâlnită în poezia lui Ion Barbu este *aurul*, care simbolizează valori absolute. La fel şi termenii de *podoabă, sori de mătase, ie, văl* sunt aruncate peste lume şi peste ungherele cugetului:

„Şi împânzind cu-încetul lăuntricul ungher;

Păienjeniş de-acorduri şi de eufonie

Va ţese peste cuget o nevăzută ie

De sunete fluide, ce se resorb şi pier...”

(*Luntrea,* în „Sburătorul”, 14 februarie 1929)

Frumuseţea jocului, după Rodica Binder, este imanentă în operaţiile, activităţile prin care acesta se manifestă, în forma sa pură.

Grecia antică, care face parte din recuzita materială parnasiană, are funcţia unui *topos-atopos*, al unei ipoteze morale. În peziile de început, cele cu tendinţe parnasiene, aparţin „unei imagini uşor academizate şi retorice a Greciei antice” (Binder 1997: 127), unde se observă conţinuturi şi titluri de natură intelectuală: *Panteism, Pentru marile Eleusinii, Dionisiacă, Pytagora, Driada, Ixion, Ultimul centaur, Hierofantul* unde prin jocul materiei se descoperă un decor mental, o scenă unde jocul „este jucat” (Huizinga

2003: 81) şi unde se desfăşoară drame ale cuvântului, ale cunoaşterii (apolinice sau dionisiace)[51], ale creaţiei (prin materie devenită simbol), ale perceperii armoniei lumii. Grecia, la Ion Barbu este şi atopică şi atemporală. Ea este populată de zei, nimfe, eroi, ornată de temple, sculpturi, coloane:

„Şi sus, prin golul nopţii, mai trist şi mai sever

Cetatea siderală în stricta-i descărnare

Îmi dezveleşte- în număr vertebra ei de fier."

(Pytagora, în „Sburătorul", 3 ianuarie 1920*)*

Materia primă din care sunt construite versurile lui Ion Barbu: arborele, copacul, şarpele, oul, moartea, somnul, oglinda, apar în versuri cu o răsucire a semnificaţiilor prime înspre semnificaţii conceptuale „mai pure", de ordin secund care se reflectă propria lor imagine, asemeni într-o oglindă. Doar datorită privirii speciale a poetului lumea pare altceva decât este, un decor mental şi obiectele sale pot fi într-un număr mare şi pot simboliza „întruchipări, avataruri ale spiritului" (Binder 1997: 150). În jocul materiei din poeziile etapei parnasiene, *Pytagora* sau *Banchizele*, un anume fel de cunoaştere duce la restructurarea materiei, după anumite legi, această materie, aceste obiecte fiind destinate să ascundă înfăţişările spiritului. În poemul *Banchizele* materia se găseşte în ţinuturi polare, reci şi sterpe:

„Din contopire a gerului polar

Cu verzi şi stătătoare pustietăţi lichide

Sinteze transparente, de străluciri avide

[51]La greci, care au creat teatrul, cuvântul pentru *joc* nu se aplică şi reprezentaţiei tatrale sau spectacolului însuşi. Starea de spirit al pieselor este cea a extazului dionisiac, a beţiei festive, a entuziasmului, în care actorul, plasat pentru spectatori în afara lumii obişnuite, datorită măştii, se pomeneşte el însuşi transferat în personalitatea străină pe care n-o mai înfăţişează, ci pe care o reprezintă.

Zbucnesc din somnorosul noian originar.”

(Banchizele, în „Sburătorul”, 6 decembrie 1919*)*

Un şir de termeni se referă sensul secund: „Sinteze transparente”, „somnorosul noian original”, „substratul lor închide”, „iluminate, mări de umbră şi linişte”. Banchizele ca obiecte simbolice implică prezenţa *soarelui:* „tot darul unui soare roşiatec şi avar”, *apa* care se implică esenţial în materialitatea banchizelor. Apa este cristalizată: „sinteze transparente”, „fir cu fir”, năvi de ghiaţă”. Materia stelară sau terestră are funcţia „de a înnobila, de a «tezauriza» sensurile în obiectele simbolice [...] indiciale pentru valorile spiritului: banchizele” (Binder 1997: 153). Apa, gheaţa, întregul cosmos este tratat în poezia lui Barbu ca un spaţiu al unor „procese intelectuale sau ca suprafaţă reflectantă, ce întoarce spiritului propria sa imagine” (ibidem: 155). Acest spirit este (a)dus de apă, tulburat de apă, cufundat în somn şi în vis, apoi trezit şi luptând cu valurile, vâslâind prin ele, urcă munţii, se tulbură, sparge oglinda. Acestă tulburare sau limpezime a spiritului sunt exprimate cu elemente din natura înconjurătoare, printr-un joc al materiei, „nu eul şi nici poezia nu sunt cele care îşi caută echivalenţele în cosmos”, (ibidem: 156), în materie, ci materia dobândeşte trăsăturile spiritului: „Ţi se răsfrânge-n suflet tăria îngândurată...” sau „Pe mările din suflet să fereci curcubee”. În aceste versuri ale lui Barbu se vede o reflectare imaginară şi subconştientă a imaginii eului în materia înconjurătoare, care este echivalentă cu „îngândurarea bolţii cereşti care se reflectă în suflet” (ibidem). Aici ne întoarcem la Tudor Vianu şi concepţia lui despre oglindă (suprafaţă lină şi reflectantă), anume ea este considerată memoria lui Barbu, în care un şir de obiecte, un joc de materii care nu au legatură între ele, aici (în oglindă/memorie) ele se transformă într-o unitate. Materialele care sunt formate acum sunt descoperite de minte, iar fantezia acţionează asupra lor „printr-un fel de alăturare, mai bine zis printr-o «juxtapunere»” (Vianu 1973: 300). Marin Mincu vorbeşte despre „vizualitatea plană a oglinzii” care caută forme noi de reprezentare: „ea solidifică lumina strânsă în ape, o concentrează sub forma gheţarilor, cristale uriaşe, pietre transparente, banchize” (Mincu 1981: 193-194).

„Din aspra contopire a gerului polar
Cu verzi şi stătătoare pustietăti lichide,

Sinteze transparente, de străluciri avide
Zbucnesc din somnorosul noian originar.

Mereu rătăcitoare, substratul lor închide
Tot darul unui soare roşiatec şi avar,
Apoi, de-a lungul nopţii tot aurul stelar
Şi toată înflorirea reflexelor fluide.

Iar când, târziu, prin trude-ndelungi şi fir cu fir
Au strâns în năvi de gheaţă un fabulos Ofir,
Iluminate, pline de spornica lor muncă,

Pornesc să-şi întrunească ascunsele comori,
Şi peste mări de umbră şi linişte, arunca
Efluviile unor neprihănite zori."

(*Banchizele*, în „Sburătorul", 6 decembrie 1919)

De aici presupunem că arta, poezia reflectă o realitate senzorială, iar în adâncul imaginii realităţii găsim modele geometrice, cristalizate, ideale. *Poiesis*-ul primeşte astfel o funcţie ludică. Ea se desfăşoară într-un spaţiu de joc al minţii, într-o lume proprie pe care şi-o crează mintea, o lume care are un alt chip decât în viaţa obişnuită şi sunt şi sunt legate între ele prin alte legături decât prin cele logice. La fel în poezia *Dionisiacă*, în care descoperim o exaltare dionisiacă, iar versurile se „detaşează net de atmosfera de calm apolinic" (Brut 2003: 133), care este tipică pentru poeziile parnasiene. În versurile din poemul *Arca* apare simbolul apei, pe care intelectul îşi poartă propria sa corabie:

„- Spre care ţărm, Stăpâne, spre care Ararat

Din bruma depărtării, mă poartă-adânca undă? –

S-a coborât pe ape linţoliu-întunecat”

(*Arca,* în „Sburătorul”, 20 decembrie 1919).

Jocul materiei, de data aceasta al apei/ploii, care întinde zăbrălele de oţel, îl duce pe poet în labirintul acvatic (al minţii). Poetul purtat de ape (sau de gânduri) întotdeauna merge spre un eşec, spre „hotarul dintre posibilul imaginabil şi sfera imposibilului” (Huizinga 2003: 74) care este tratat de mintea poetului abia odată cu progresul lui în timp şi spaţiu. Starea solidă a apei, gheaţa[52], în *Dezrobire*, apare de data aceasta ca „Gheaţa înălţimii” care a „împietrit munţii în «dorul lor nebiruit»” (Brut 2003: 134). Munţii simbolizează, în poezia lui Barbu, entuziasmul năzuinţei spre înalt, spre întreaga umanitate. Dezolarea pe care o descoperă prin aspectul lor exterior „posomorâta lor înlănţuire”, dar şi înfrângerea lor aparentă

„Şi-n vreme ce c-un gest de renunţare

Atâtea stânci expiră-n vijelie,

descoperă în activarea unor resurse interioare nebănuite posibilităţi proprii teluricului de cunoaştere şi împlinire:

Şuvoiul apei neîncăpătoare,

-Şerpuitoarea formă veşnic vie –

Prin necuprinsa zărilor câmpie/

Se-ndreaptă către mări odihnitoare...”

(*Munţii,* în „Sburătorul”, 6 decembrie 1919).

[52]Simbolul gheţii descoperă şi o stare de nelinişte sufleteasca (adesea spontană şi de scurtă durată), provocată de un pericol; frică, teamă (DEX - http://dexonline.ro/definitie/ghea%C5%A3%C4%83).

Poezia parnasiană a lui Ion Barbu duce Logosul la materializarea textuală a experienţei eului poetic „de-a lungul confruntării sale cu sine, cu lumea, cu limbajul" (Binder 1997: 168). Astfel, Barbu scrie în această perioadă texte poetice în care reapar „opoziţii între spirit, intelect, afectivitate, între ordine/dezordine, între creat şi increat [...] oscilaţia între cuvânt şi tăcere" (ibidem). Starea ideală a poeziei este cea a cântecului (corul sferelor, cântec încăpător, muzici) care este produsă de lire, harfe, cimpoi, clopote, fluier. Instrumentelor muzicale le corespunde „materialitatea scriiturii". Eul poetic sau alţi subiecţi animaţi fac ca aceste instrumente să cânte, iar materia naturală predomină: pietrele, apa, frunzişul, vântul, marea, care în momentul când primesc viaţă produc murmur, foşnet, cânt sau rugăciune,[53] producând ritm şi armonie, care sunt factorii jocului şi al muzicii. Arta, poezia trebuie să reflecte realitatea senzorială, dar în adâncul imaginii realităţii trebuie să găsim modelul geometric, cristalizat, ideal. Deci, în poezia lui Barbu, pe de o parte descoperim imagini care se referă tăcerea şi zgomotele, ce-a de a doua, suma imaginilor care referă cuvintele (textul, poezia, cântecul). Toate cuvintele din poezia barbiană parnasiană: azur, boltă, cristal, senin, tărie, constelaţie care au valori decorative cât şi arachnida, păienjenişul, toarcerea, vălul, produc imagini care referă domeniul creaţiei poetice prin cuvânt.

Sensul poeziilor de început ale lui Ion Barbu sunt prezentate într-un limbaj coerent şi sensul lor conceptual se poate descifra fără mari dificultăţi, descoperind în conotaţia versului adoraţia poetului faţă de frumosul ideal (*Luntrea, Încheiere, Mod, Text, Ixion,* etc.*).* Unele poezii, faţă de titlul lor, se descoperă a fi nişte enigme, cheile lor se pot afla chiar din titlu (*Timbru, Dioptrie, Măcel, Edict,* etc.). Odată cu găsirea cifrului acestor poeme, farmecul textului nu dispare, ci sunt „înnodate în urzeala textului" (Binder 1997: 182), iar prin deznodarea lor se pot descoperi simbolurile logosului sau ale cosmosului, ale materiei creatoare, care de multe ori, în poemele lui Barbu aparţin unei ordini mitice şi sacrale: cea a vieţii şi cea a morţii. Din jocul cifrelor poemelor lui Barbu, poezia îşi

[53]Huizinga vorbeşte în *Homo ludens* că în unele limbi mânuirea instrumentelor muzicale se numeşte „a juca". Faptul acesta poate fi considerat ca un semn distinctiv exterior al fondului psihologic profund care determină corelaţia dintre joc şi muzică. Jocul se află în afara raţionalităţii vieţii practice, în afara sferei nevoii şi a utilităţii. Acelaşi lucru se întâmplă şi cu expresia muzicală şi cu formele muzicale.

prelungeşte existenţa în spiritul celui ce o citeşte, jocul materiei devine descoperit, traversând de la pasiva şi aparent neînsufleţita poezie la o înţelegere, la o descifrare a secretului emblematic, jocul de cuvinte, în care înţelesul s-a pierdut cu totul, acum devine clar, interpretarea textului lui Barbu acum produce receptări neaberante, nedeformate ale sensului acestor poeme.

Interesul lui Barbu pentru Pytagora, „cel care a descoperit în număr esenţa eternă a realităţii" (Brut 2003: 135), pentru filozofie şi mit care propun ritualuri iniţiatice, au constituit punctele de maxim interes, încât „veneau în întâmpinarea unei aspiraţii spre mister, componentă fundamentală a structurii sale spirituale" (ibidem). La fel putem descoperi simbolurile poetice centrale barbiene dacă citim versurile poemelor *Pentru Marile Eleusinii* sau *Lava* în care traversăm frontierele existenţei şi pătrundem în tainele morţii, o pătrundere mistică în adâncimile pământului şi în imperiul morţii, cât şi participarea noastră la viaţa secretă a subiectelor din poeme (Demetra, Persephone, Hades)[54] şi la incursiunile subterane întreprinse sub haina geologicului (*Lava*) precum şi la nuntirea tanatică din inima pământului (*Pentru Marile Eleusinii)*:

„Mă vei urma... Cuvântul va depăna domol

Povestea fără nume a Nunţii Subterane;

Uimit, îi vei cuprinde supremele arcane

Din culmi nebănuite şi limpezi, de simbol."

(*Pentru Marile Eleusinii* în „Sburătorul", 1919)

Poetul, în poezia *Pentru Marile Eleusinii,* a vrut să refacă „atmosfera de taină şi sacralitatea difuză" (Mincu 1990: 218) în care s-a desfăşurat cultul Marilor mistere de la

[54]Demetra este zeiţa fertilităţii pământului şi a belşugului; Persephone – fiica Demetrei; Hades – zeul Infernului.

Eleusis[55], poetul fiind în acest poem în ipostază de pelerin la ceremonialul magic al misterelor de la Eleusis, ţinând să se iniţieze în „povestea fără nume a Nunţii Subterane" (*Pentru Marile Eleusinii*) Aceste mistere cosmogonice practicate de Eumolpizi la Eleusis au mai multe nivele de înţelegere. Marile Eleusinii aveau loc toamna, când *sămânţa* (Persephona) piere îngropată în pământ, în timp ce micile mistere se celebrau primăvara, care este considerat anotimpul renaşterii. Anotimpul toamna e potrivit ocultaţiei: „Când calda strălucire a lunilor toride/ va prinde să decline, când soare potolit/ Spre golfuri de-întuneric ca luneca, trudit,/ Îşi va rosti chemarea din nou, Eumolpide" (*Pentru Marile Eleusinii*).

Toamna este favorabilă „ridicării la viziune" (ibidem: 218), încât vitalitatea care izbucneşte primăvara şi ajunge la apogeu vara, acum este estompată de mersul ciclic al naturii. Micile mistere erau legate de riturile fertilităţii. Poezia lui Barbu, cea a reconstituirii dramei de la Eleusis, se defăşoară într-un plan uman: durerea zeiţei Demeter la pierderea fiicei sale Persephona, răpită de Pluto, stăpânitor în regatul morţilor, şi ieşirea prin extaz spre o viziune interioară a originii cosmice: „La vorba lui, pătrunsă de-un tăinuit fior,/ Tu vei ghici durerea zeiţei pământene/ Şi plânsul Fecioarei, cu câmpuri leteene/ I-e dat mult timp să ude în roua ochilor." Marin Mincu vorbeşte despre

[55]Misterele din Eleusis au fost sărbători bianuale ţinute în Grecia antică în templul din Eleusis dedicate zeiţei Demetra şi fiicei ei Persefona din recunoştinţă pentru darul agriculturii. Conform legendei, eleusinii erau protejaţi de Demetra fiindcă se arătaseră primitori faţă de ea când luase înfăţişarea unei bătrâne sărmane, atunci când o căuta pe fiica ei Persefona. Asemeni misterelor orfice, alături de care probabil s-a dezvoltat în mod paralel, festivităţile misterelor din Eleusis aveau parţial un caracter esoteric, care presupunea iniţierea şi prin mitul Persefonei denotau credinţa în nemurirea sufletului. Conform surselor, misterele eleusice se celebrau încă din sec. al VII-lea î.Hr.. Antichitatea lor este confirmată şi de descoperirile arheologice. Pe lângă cele două zeiţe chtonice, misterele a fost sărbătorite mai târziu la Eleusis şi Dionis, numit acolo Iachos, era prezent drept reprezentant al forţei creatoare a naturii. Cultul eleusin s-a răspândit în toată lumea iar relicvele sale se găsesc şi în Egipt. Sacerdoţiul eleusin era transmis ereditar. Principalii celebranţi ai misterelor erau Hierofantul (preotul suprem), Daducos (purtătorul făcliei), Hierokeryx (crainicul sfânt) şi Epibomios (preotul celebrant). Iniţierea în cult se făcea prin mai multe ceremonii tainice de purificare şi prin rostirea unor formule magice.
(http://astrologie.althea.ro/component/glossary/mitologie-2/m/misterele-din-eleusis-(eleusine)-96/)

participarea la marea durere a zeiţei-mame, care „îi da celui ce se iniţia starea interioară favorabilă reamintirii sensului spiritual al misterului” (ibidem: 219). Prin Demeter, Persephona şi Dionysos, misterele orfice iniţiau despre unitatea spirituală a universului întreg, despre originea sufletelor. În Marea Noapte (chaosul cosmic) are loc Nunta Subterană (Nunta sacră) ce ilustrează simbolic naşterea unui nou Dionysos (Jackos) care va trebui s-o salveze pe Persephona din împărăţia morţilor. Hyerophantul împreună cu marea preoteasă a templului refac nunta divină, prin care Zeus şi Demeter vor da naştere altui Dionysos. Rostul participantului la drama sacră ar fi să se pătrundă ecstatic la semnificaţia izbăvitoare a nunţii şi să se realizeze viziunea mitului cosmognic primordial:

„Pe Calichor , în templul încins de roci calcare,

Acolo te aşteaptă, cucernic, dorul meu

Acolo vei ajunge în Marea Noapte, greu

De gânduri, de nelinişti, de adâncă-înduioşare.

Mă vei urma... Cuvântul va legăna domol

Povestea fără nume a Nunţii Subterane;

Uimit îi vei cuprinde supremele arcane

Din culmi nebănuite şi limpezi, de simbol.”

(*Pentru Marile Eleusinii,* în „Sburătorul”, 13 decembrie 1919)

În poem, Ion Barbu a conceput pe Demeter ca zeiţă a fertilităţii şi ca Pământul-Mumă, care dă naştere fiinţelor, iar Persephona, zeiţă a primăverii, care în finalul poemului aduce spicele secerate care simbolizează sufletele, către lumina cerească şi către izvorul sufletelor, Demeter. Spicul tăiat semnifică creaţia ca jertfă divină. Astfel, naşterea, moartea şi reînvierea erau revelate:

„Iar când, topit în apa adâncilor mistere,

Zeiţei chtoniene întreg te vei fi dat,

Cu mâini îngemănate şi gând cutremurat

Îţi voi aduce iarba culeasă în tăcere....”

Demeter a regizat, astfel, cultele chtoniene (subpământene) legate de sărbătorile dionysiace. Poemul în care poetul este ipostaziat ca un pelerin la ceremonialul magic al misterelor de la Eleusis este unul dintre cele mai semnificative poeme din această perioadă de început a lui Ion Barbu.

După uniunea Korei (Persephonei) cu Hades (Pluto), după doliul, căutarea şi rătăcirea îndurerată a mamei şi după nunta sacră a zeiţei în doliu cu Zeus, noul Dionysos (Jackos) se naşte, aducând beţia vitală, „răbufnirea naturii extaziate prin fiorul dionysiac” (Mincu 1990: 222). Astfel, în poemul *Dionisiacă*, alaiul înflăcărat de cei care sunt posedaţi de delirul dionysiac străbate halucinant colinele Helladei unde se aude „înfricoşata chemare a Menadei” care pronunţă răsunător topirea fiinţei organice prin regăsirea duratei atemporale în Orgia universală. Acest extaz al despărţirii, al descătuşării, al eliberării de *eu* este un catharsis prin care zeul Dionysos se manifestă eliberator:

„El, El aprinsa torţă al carei scrum sunteţi,
În vinul desfătării, aleargă să vă scalde,
În vinul viu şi tare al noii sale vieţi...
Mulţimi prinse-n vâltoarea efluviilor calde
O, voi infiorate noroade, la pământ!

Zdrobiţi centura fiinţei, topiţi-vă cu glia
Iar peste lutul umed şi trupul vostru frânt,
Enorm şi furtunatic să freamăte Orgia!”

(*Dionisiacă*, în „Sburătorul”, 27 decembrie 1919)

Prin Orgia dionysiacă, prin care Ion Barbu a investigat tema cunoaşteri absolute în toată poezia sa, se ajunge la o viziune cosmogonică, prin care se subînţelege contopirea totală a fiinţelor şi a materiei, „o răsfrângere cosmică a umanului prin confundarea euforică în marele Tot" (Mincu 1990: 223).

Din interiorul pământului trecem la suprafaţa lui, unde renaşterea vegetală descoperă un copac care îşi despleteşte în coame şi frunzare aurul verde şi floarea:

„Curând, în miezul luncii, un neştiut fior

Simţii urcând din lucruri spre fiinţa mai deplină;

Din jgheabul iernii, în lujere; din brazdă în tulpină:

Nestânjenitul vieţii fior biruitor".

(*Driada,* în „Hiena", 11 iulie 1920).

Poetul se autodepăşeşte, urcând pe verticală. Copacul, unul dintre cele mai profunde simboluri mitice, pare a se fi instalat deosebit de adânc în gândirea poetului. Apropierea lui Ion Barbu, încă din debut, de mitul copacului are o singură motivaţie şi anume uriaşa sete de identitate. Dincolo de arbore, silindu-şi ochii, poetul vede însăşi „străvechea lui Driadă". Dincolo de „trunchiul de prăpădite crăci vechi ce stau să pice", dincolo de maldărul de foi, dincolo de jocul aparenţelor, apare esenţa, adevărata natură a copacului, „străvechea lui Driadă". Dar pe cât de luxuriantă, de bogat plasticizată este imaginea arborelui, a acelui „arbore stingher" pe atât de lipsită de forţă este apariţia Driadei. După modul în care şi-a turnat gândul, Barbu ne obligă să preferăm, ca mai profund construită, imaginea acelui copac „despletindu-şi în coame şi frunzare/ Tot aurul lui verde şi toată floarea lui". Setea de dobândire a adevăratei identităţi îşi găseşte cu această poemă soluţia finală, acest ultim autoportret corespunzând adevăratei feţe a poetului. Uriaşa combustie, ce ne-a avut de martori prin *Copacul* şi *Driada,* sedimentează în poezia *Înecatul* o extraordinară biruinţă, tainica înviere a poetului. Din acel... „trunchi de prăpădite crăci vechi ce stau să pice" ies „alte ramuri, armate-n şerpi lemnoşi", ramuri ce „bat apa din baia de albastru" într-o fără de sfârşit desfăşurare pe verticală, „Sălbaticul

arbor" devine locuinţa Dryadelor[56], care nu doar i se arată, ci îl şi învăluie, oferindu-i posibilitatea de a trăi în dimensiunea sacrului: „voii să scap, dar braţe lunecătoare, blânde,/ M-au strâns şi mai aproape şi m-au lipit mai mult". Robul Atlanticei se ridică, veritabilă pasăre Phoenix, învie, strigându-şi apartenenţa, 1a o altă ordine, aci pe pământ fiind un înecat. Afirmarea triumfului vieţii asupra morţii, acea „mutare din moarte la viaţă" este pe deplin oglindită, este un cânt de înviere.[57] În poezia lui Barbu se îneacă chiar fulgerul – „fulger străin", metaforă barbiană pentru „gând", acest foc se solidifică şi se transformă într-un „trunchi material" (Mincu 1981: 204):

„Fulger străin, desparte această piatră-adâncă;
Văi agere, tăiaţi-mi o zi ca un ochean!
Atlanticei sunt robul, vibrat spre un mărgean,
Încununat cu alge, clădit în praf de stancă,
Un trunchi cu prăpădite craci vechi ce stau să pice,
Din care alte ramuri, armate-în şerpi lemnoşi,
Bat apele, din baia albastra să despice
Limbi verzi, şuierătoare, prin dinţii veninoşi."

(*Înecatul*, în *Joc secund*, 1930)

Barbu recurge la mitologie şi mit deoarece este conştient că tot ce este poezie se dezvoltă în joc: jocul sacru, jocul festiv al peţitului/nunţii, jocul de inteligenţă şi

[56]http://costachearitonblogspot.com/2008/02/inecatul-sau-copacul-inviat.html

[57]Dryadele sunt nimfe ale copacilor în mitologia greacă. Prin faptul că desemnează termenul elen de *lemn*, driadele care reprezentau doar nimfele stejarilor au devenit un termen general al acestora. Sunt considerate fiinţe foarte timide, cu excepţia momentelor petrecute lângă Artemis, care era cunoascută ca prietenă a celor mai multe nimfe. Cu o viaţă îndelungată şi legate de casa lor, asemeni tuturor nimfelor, hamadriadele sunt acele driade legate mult mai profund de casa lor, fiind parte integrantă a copacului: aici se năşteau, erau închise pe parcursul vieţii şi sfârşeau odată cu el.

îndemânare. Huizinga spune că mitul, în orice formă el este transmis, rămâne tot timpul poezie. El ne dă, cu ajutorul imaginaţiei, relatarea unor lucruri pe care le închipuim ca petrecute. Mitul poate exprima „corelaţii care nu pot fi niciodată circumscrise în mod raţional, în pofida acestui caracter sacru şi mistic” (Huizinga 2003: 74).

Originalitatea lui Ion Barbu constă în caracterul de tip iniţiatic al poemelor, ceea ce pune în discuţie „receptarea unei opere care nu se cere contemplată cu detaşare estetică, ci [...] prin cunoaştere participativă” (Petrescu 2006: 58). Temele lui Ion Barbu abordate în poeziile lui parnasiene sunt legate de arhetipul traseului spiritului care este angajat într-o cunoaştere participativă pe care îl alcătuieşte orfismul şi vechile religii ale misterelor. Divinităţile vegetalului în poezia lui Barbu: Persephona, Dionysos, Osiris, Attys, etc., „îşi iniţiază credincioşii în marea taină a morţii spre renaştere” (ibidem: 57 - 58). Barbu foloseşte motivul seminţei ce renaşte numai cu condiţia de a fi trecut prin moarte. „Punctele critice” care ating apogeul valoric în opera lui Barbu sunr sfârtecarea şi renaşterea lui Dionysos, răpirea lui Hades, nunta subterană, reîntoarcerea ciclică a Persephonei pe pământ, deci moartea şi renaşterea zeilor. În întreaga etapă parnasiană, Barbu este în căutarea unui mod de comunicare care se schimbă, în momentul parcurgerii acestei etape. Poetul este întotdeauna în căutarea unei formule poetice care pune cititorul să experimenteze direct facerea şi desfacerea lumii.

Temele şi motivele din poezia de început a lui Barbu sunt preluate de multe ori în creaţia de mai târziu: revelaţia eleusinică a ciclicei renaşteri, întrupată simbolic în spic de grâu, rod al nunţii subterane, acest spic orfic îl reîntâlnimîn poezia ciclului ermetic (*Lemn sfânt*), aşa cum vom întâlni un şir de alte elemente ale ritului eleusinic (*Uvenderode*). Cel mai rezistentă figură eleusinică, care este identificabil pe parcursul întregii creaţiei barbiene, este chipul zeiţei Demeter (zeiţa mamă, zeiţa fertilităţii, a rodului, a universului înfiinţat). Ea este echivalată cu Cybele din poemul *Panteism*, care este înfăţişarea feminităţii fertile, a adâncurilor calde, umede şi fecunde ale pământului. În poemul *Răsturnica*, zeiţa mamă este echivalentă, în sens thanatic, cu Gea, în al cărei pântec se întoarce fiica şi preoteasa ei:

„Din caldul cuib s-a dus unica
Preoteasa blondă, Răsturnica.

Căci astăzi, zi de harţi, la toacă
O vom purta prin smârc, băltoacă
Spre un pământ de hopuri plin
Mai vag ca vagul ei vagin.”

(*Răsturnica*, în „Contimporanul”, octombrie, 1925)

Kore, sămânţa îngropată, devenită Persephone, stăpâna infernului, şi reînviată după ce a parcurs traseul infernal al germinaţiei, este Fecioara sortită nunţii subterane. Acest cuplu mistic Demeter (Marea Mamă, zeiţa pământeană) şi Kore (Fecioara îngropată) sunt puctele critice ale naturii între increat şi creaţiune cu cele două înfăţişări complementare ale feminităţii: fecunda Cybelă şi îndurerata fecioară îngropată.

Ion Barbu, fascinat în perioada de început, de mirajul Antichităţii, a scris poemul *Ultimul centaur*, care se numără printre ultimele bucăţi de tinereţe publicate înaintea plecării în Germania, nu are nimic comun cu tabloul parnasian, ci prin această poezie anunţă stilul cu care autorul urmează mai târziu să sfârşească prin a se exprima într-o experienţă poetică limită:

„În ziua din urmă zori, din loc în loc,
Năuc… Dar mai spre seară desfăşură deodată
Pe asfinţitul verde, cu lespedea mâncată,
Regescul vas de gânduri crescut din dobitoc.

Tăriile topiră nepotrivitul bloc…
Târziu, spre geruri albe, o carne înnorată
Porni în melc de abur, pe când, dezgrădinată,
Se lămurea din noapte o inimă de foc.

Statornic gâde, Umbra – mâner masiv şi dâre –
Căzu peste jeratec cu grelele satâre,
Şi luminosul bulgăr îl despică, felii.

Pamântul aţipeşte. Răzleţ, niciun centaur,
Dar de nestinsul ropot al clarei herghelii
În zăcăminte sună filoanele-i de aur.”

(*Ultimul centaur*, în „Cuvântul Liber”, 7 mai 2001)

Poezia *Ultimul centaur*, după părerile criticilor literari, depăşeşte etapa versurilor sale de debut şi se leagă numai prin unele aspecte formale de parnasianism. Poezia de tip parnasian, prima dată a fost experimentată de Alexandru Macedonski, acceptată de Mateiu I. Caragiale, Victor Eftimiu şi M. Codreanu, ca proprie fiinţei lor, iar în perioada interbelică Alexandru Philippide şi Ion Pillat scriu astfel de poezie mai mult din punct de vedere cultural. Ion Barbu, deşi a renegat însăşi poezia sa de tip parnasian, ea se poate considera o poezie care vădeşte originalitatea atât faţă de poezia parnasiană franceză cât şi în spaţiul cultural românesc. Prin poezia parnasiană a lui Ion Barbu concepem un joc al materialităţii „imaginii dematerializate prin transcenderea graniţelor material/imaterial” (Carmen Dărăbuş 2010: 31). Materialitatea imaginilor artistice, fantezia metaforică, asocierile semantice inedite conferă forţa de sugestie a ideilor poetice şi modernitatea textului liric barbian.

IV. Ludicul eterogen al fondului autohton şi al celui oriental-exotic

IV 1. Spaţiul fabulos şi folcloric

În reprezentările mitice ale unui popor în privinţa existenţei sale, se află, „ca închis din oficiu în germene, sensul care îşi va căuta mai târziu adâncire şi exprimare în forme şi cuvinte logice” (Huizinga 2003: 70). Poezia, în funcţia ei originară, de factor al culturii timpurii, se naşte în joc şi ca joacă. Este un joc sacru, dar, „în sacralitatea lui, acest joc rămâne, totuşi, fără încetare la hotarul veseliei, al glumei şi al divertismentului” (ibidem). Elemente ludice sunt evidenţiate în „ciclul balcanic”, cu „puternice accente groteşti” (Pop 1985: 157), cu aventuri în topusuri exotice şi cu exprimarea Greciei într-o formă mai directă decât în ciclul parnasian. Activitatea poetică, după J. Huizinga, înmugureşte în acelaşi timp într-un joc de societate, vesel şi antrenant, şi într-o întrecere între grupurile arhaice. Pentru „încolţirea” expresiei poetice, nu a existat o mai bună pepinieră ca jocul şi apropierea între doi poli opuşi sau dintre fiinţe care provin din alte regnuri, să fie sărbătorită în forme pline de voioşie, la sărbătorile anotimpurilor anului. Poezia ca formă, decantată în cuvânt, a jocului, al atracţiei şi al respingerii, în cadrul emulaţiei bazate pe raţiunea glumeaţă şi pe virtuozitate este la fel de originar ca şi funcţia sacrală a artei poetice.

Pentru a pătrunde în enigmele versului barbian, mai ales în cel din perioada „ciclului balcanic”, mai întâi trebuie discutat termenul de *balcanism*. Un termen relativ nou, derivat din denumirea de Peninsula Balcanică. În anumite studii de specialitate există neclarităţi privind folosirea termenilor *balcanic*, *Orient*, *Bizanţ*, ceea ce duce la cercetarea diverselor forme de manifestare a balcanismului, ajungându-se la teorii care formulează într-o măsură imaginea Balcanilor, în care *balcanic* se suprapune peste oriental, având caracteristici negative, cum ar fi cruzime şi bădărănie, instabilitate şi imprevizibilitate. Maria Todorova, în cartea *Balcanii şi balcanismul*[58], vorbeşte despre anumite diferenţe importante între civilizaţia Orientului şi Balcani, arătând că Orientul este, în imaginarul occidental, „intangibil şi vag”, în timp ce Balcanii corespund unor imagini geografice şi istorice concrete. Spre deosebire de Orient, în Balcani nu se poate vorbi de o moştenire colonială prin care formele culturii occidentale au fost absorbite de cultura băştinaşă. Relaţia Orient-Occident care este percepută ca o relaţie antagonică, Balcanii şi Orientul nu sunt în opoziţie, ci se continuă unul pe altul, Peninsula Balcanică fiind percepută şi ca un spaţiu de tranziţie culturală. Pentru termenul de *balcanism* era

[58] http://levantul.wordpress.com/2008/07/15/balcanii-si-balcanismul-maria-todorova/

definitoriu faptul că oamenii de aici au avut întotdeauna puterea de a coopera cu stări contrastante, imposibil de imaginat împreună şi de a converti aceste aspecte în forme literare originale, atât la nivelul literaturii folclorice, cât şi în diferite etape ale literaturii scrise. Balcanismul a devenit pentru mulţi scriitori o sursă de inspiraţie, o formă de afirmare a individualităţii. În *Literatura română şi spiritul sud-est european* Mircea Muthu consideră că balcanismul are la bază premisa că există anumite toposuri culturale care se regăsesc în întreg spaţiul definit geopolitic ca spaţiu balcanic şi că peste acestea s-au adăugat influenţele venite din spaţiul literar occidental. Ceea ce ţine de toposurile balcanice provine din ceea ce este specific acestei zone şi tradus în plan cultural prin elemente pe care criticul le va expune pe larg în lucrarea *Balcanismul românesc*, sintetizate în legătură cu omul balcanic: pe de-o parte ceea ce ţine de bizantinism, structurat pe patru straturi: „ideea romană, credinţa ortodoxă, orientalismul din mentalitate şi elenismul cu ideea sa de ordine" , pe de altă parte ceea ce ţine influenţa otomană, omului balcanic fiindu-i caracteristică starea lui între, şi de aici dezvoltată ideea de om balcanic – om al constrastelor, personaj mozaic, etc.[59] Gândirea cărturarului, amestec de „patristică orientală", „filosofie arabă", „valori ale Greciei clasice", „ermetism medieval" cu valorizarea (apuseană) a raţiunii inaugurează o caracteristică definitorie a balcanismului. Etapele istorice ale balcanismului literar în cultura română, trasate de Mircea Muthu sunt: în secolele XVI-XVII –etapa unui „bizantinism structural" exprimat prin *Învăţăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie*, apoi perioada fanariotă, a unui „Bizanţ după Bizanţ", cum spune N. Iorga, numită de critic şi etapa unui balcanism „militant", naţionalist, deschisă mai înainte de umanistul Dimitrie Cantemir şi continuată, într-o a treia etapă, de romanticii paşoptişti ai secolului al XIX-lea şi, în sfârşit, a patra etapă, în literatura secolului XX, vizibilă doar în plan estetic, nu şi în planul mentalităţii generale, fiind vorba despre un tip de sensibilitate estetică, despre teme şi motive identificabile în opera unor scriitori precum Ion Barbu, Mateiu Caragiale, Mihail Sadoveanu, Emanoil Bucuţa, Fănuş Neagu ş. a.

Ciclul balcanic sau baladesc-oriental al lui Ion Barbu, cum este numit de criticii literari, are la bază existenţa poetului în spaţiul culturii germane. Fiind departe de ţara sa, „originalitatea etnică a românilor e conştientizată şi aprofundată de Barbu mai ales de

[59] http://ruedesdemoiselles.blogspot.com/2009/11/elemente-de-balcanism-in-crearea.html

latura ei balcanică, în continuarea preocupărilor sale de reconstituire a spiritului vechii Grecii" (Brut 2003: 145). În legătură cu substratul bizantin al spiritualităţii autohtone care s-a menţinut în spaţiul grecesc, în pofida cuceririlor otomane, Ion Barbu a afirmat în interviul acordat lui Felix Aderca că „legătura dintre prima fază [...] şi a doua e căutarea unei Grecii mai directe, mai puţin filologice. E vorba desigur de o Grecie ca simplă ipoteză morală, din care derivă o normă de civilizaţie şi creaţie. Credeam a fi recunoscut în pitorescul şi umorul balcanic o ultimă Grecie. O ordine asemănătoare celei de dinaintea miraculoasei lăsări pe aceste locuri a zăpezii roşii – dreapta, justiţiara turcime. Aceste preocupări coincid cu apariţia temei fundamentale – solemnă, neaşteptată – vizitând întâia dată versurile mele şi marcându-le: Moartea şi Somnul" (Barbu 1970: 176-177).[60] Din a doua jumătate a lui 1921 până în prima jumătate a lui 1925, Ion Barbu publică în revistele „Viaţa Românească" şi „Contimporanul" câteva poeme mai extinse, „de factură narativă, cu care schimbă de manieră, până a căpăta o nouă identitate poetică" (Pillat 1982: 93). Cea dintâi negare a Occidentului este de pe vremea când poetul era în Germania (la Göttingen), când „abstracţia elanului dionysiac este înlocuită prin concretul afectiv" (Mincu 1990: 223-224).). În etapa baladescă a lui Ion Barbu, trecerea de la poezia psalm la poezia baladescă se face prin poezia *Selim* în care poetul evocă copilăria de care îşi aminteşte cu emoţie. Cu această poezie intrăm într-o lume pe care a mai colindat-o şi Anton Pann, lumea cu Nastratin Hogea, a domnişoarei Hus, lumea cetăţii Isarlâk, lume pe care ne-a mai prezentat-o Panait Istrati şi Mateiu Caragiale. Atmosfera noului ciclu este aceea a unui climat de baladă, tonul este al unei naraţiuni folclorice în care cultul naturii devine un motiv fundamental. Această etapă se caracterizează prin:

- înclinaţia poetului spre narativ şi pitoresc, simplitate şi umor
- introducerea unor elemente orientale în decor şi limbă (*Selim*, *După melci*, *Nastratin Hogea la Isarlîk*, *Domnişoara Hus*, *Riga Crypto şi lapona Enigel*, *Oul Dogmatic*, *Ritmuri pentru nunţile necesare* - această poezie face trecerea spre etapa ermetică)

[60] Moartea şi somnul, Thanatos şi Hypnos, cum se numesc în mitologia greacă, erau gemeni, fiii Nopţii (Nyx)

- elementele ludice sunt evidenţiate la nivelul reprezentării „spectaculare”, cu puternice accente groteşti, sunt dedublate de jocul textului (Pop 1985: 157).

Trecerea bruscă la faza balcanică se poate lega de căutarea poetului a unei „linişti interioare” (ibidem) prin rătăcire în erotomanie şi droguri. Avea dorinţe exotice, de a se călugări, spre a se salva de la o degradare definitivă, în fiinţă şi spirit, acea linişte interioară găsind-o în asceză orientală „suportul unei spiritualităţi umane” pe care occidentul a pierdut-o. „Poetul coboară de pe soclul zeului Dionysos (element pur occidental) şi caută islamicul efect solar. Prin această trecere, evoluţie gradată de la occident (abstractul dionysiac) la construirea unei cetăţi balcanice închise (cara are rolul unei punţi, a unui pod între civilizaţii) Barbu a căutat spiritualitatea, liniştea”.[61] În poemul *Selim,* pri ochii copilului poetul recuperează imaginea pierdută a Orientului:

„- Hazliu şi larg, ca turul ce-l vîntură şalvarii,
Asş sporea un strigăt. Şi iacă: ochi gălbui
Printre uluci, în umbră, rotiră icuşarii.
(Amestecul şi aspru şi blând, din ochii lui!)

Săgeţile zvâcneau în puf de rugă.
Să nu urmez chemării adânci - aş fi putut?
- La namila din poartă m-am năpustit în fugă,
Obrajii să mi-i sprijin pe palmele de lut.

- „Giugiuc, mi-a zis, iar ochii priviră mai cruciş.
De mult n-a fost la turcul atât aliş-veliş…
Zi darnică, de lapte şi miere, aferim!

61 http://www.poezie.ro/index.php/essay/13941756/Aspecte_ale_balcanismului_%C3%AEn_literatura_rom%C3%A2n%C4%83_III

- Hai, ia ce vrei din coşul lui Haivada Selim”

(*Selim*, în „Viaţa Românească”, ianuarie 1922)

Amintirile din copilărie fac parte din primele experienţe concrete ale subiectului poemului, „de aceea are valoare de mit primordial, de întemeiere a conştiinţei” (Mincu 1990: 224). Lumea este „dedusă” din viziunea ludică a ipostazei de copil. Misterele primare din sufletul copilului, spiritul lui încleşteat în lupta cu visul, material, haotic, strigătul vânzătorului cu alviţe şi rahat[62] este un „mesager al solarităţii izbăvitoare” (ibidem: 225), „o cutie a Pandorei, din care reapar, cu înfăţişarea exactă de altădată, cele mai râvnite daruri ale copilului de odinioară” (Ornea 1980: 599). Copilul dezvăluie o imagine simbolică a lumii în cristalele luminoase ale zaharicalelor orientale: „ocheane limpezi” într-un „iaz verde” (oglinda), „acadelele sticloase”. Toate aceste simboluri oferă copilului o viziune geometrică asupra universului, „solarizând-o, pentru a destrăma spaimele telurice” (ibidem). Prin poezia *Selim* pentru Barbu este „reconstituirea – ca la Proust – a unei lumi alcătuire din trăirile infantile, esenţializate, ideale cu care operează memoria afectivă” (Crohmălniceanu 1974: 473).

„Ca sculele-n sipeturi, asl mi-aţi răsărit,
Alviţe rumenite, minuni de acadele
Sticloase – numai tremur, văpăi de ape - ca
Ocheanele de limpezi, de mici: la fel de grele…

O rază prăfuită prin toate furnica.

Si dârdâind sub bruma şi colţii de migdale,
Rahatul părea urmă de-ngheţ, după topit.

[62] Obiceiul oriental de a servi zaharicale oaspeţilor (dulceaţă, rahat) e un rit, devenit simbolul unei înţelegeri luminoase a lumii, împăcarea sau îndulcirea neliniştii.

Un candel cât o nucă, prin perne de halvale,
Dormea-n trandafiriul lui şters şi aburit.

(Rasfrângeri vechi… Cuvântul nencăpător nu poate
Să zică iazul verde ce-mi tremuraţi şi-acum…
Bietul turc legat de biete cleştare…)”

(*Selim*)

Marin Mincu vorbeşte despre gestul lui Selim care ar fi al unui iniţait, iar liniştea o vede în faţetele poliedrale ale candelului, unde se converteşte imaginea demonică a lumii în turbane. Poemul *Selim*, care are un subiect exotic, nu este inclus de poet în ciclul oriental, totuşi, prin el putem păşi în Orientul solar al misterelor. Comunitatea arhaică se joacă, aşa cum se joacă şi copiii. Această joacă este plină de elemente proprii jocului: ordine, încordare, mişcare, solemnitate, încântare, etc. Jocul ajunge să fie legat de ideea că în el este exprimat ceva: o reprezentare a vieţii. „Sentimentul că omul face parte din cosmos îşi găseşte prima sa expresie, cea mai înaltă, cu adevărat sacră, în forma şi în funcţia jocului, care este o calitate autonomă” (Huizinga 2003: 20).

La patru octombrie 1921, Barbu scria lui Tudor Vianu: „Îţi trimit a tout hasard, cele două mascarlâcuri turceşti, *Nastratin Hogea la Isarlâk* şi *Selim*. Ţin să apară împreună”. Poetul, prin turcul Selim, pătrunde în lumea pitorească a Orientului. În momentul în care Selim „trage mucavaua panerului turtit”, copilul Barbu sparge graniţele spaţiale şi temporale. Selim oferă copilului un cadru concret al imaginaţiei, lăsându-se atras parcă spre o lume halucinantă şi totuşi reală. Amintirile copilului sunt reconstruite cu stricteţe. Dacă la început, neiniţiat încă în sfera solar-balcanică, copilul îşi „răcorea la vîntul de-amurg obrazul-jar”, înfricoşat fiind de o „privelişte hârlavă”, închipuită „sub ţarc de gene”, cu spaime demonice, monstruoase („hora desmăţată a spaimei”), cu timpul, în această luptă cu somnul, cu visul apare mesagerul solarităţii izbăvitoare, ce striveşte parcă, anunţând cu un „strigăt...ca o manea de moale şi de larg” spaima telurică, groaza închipuită a copilului, urmându-şi „chemarea adâncă”, se năpusteşte „în fugă”, „obrajii să

mi-i sprijin de palmele-i de lut”.

O aventură a cunoaşterii este şi poezia *După melci*, publicată în 1921 şi face parte din ciclul poemelor iniţiatice, în care procesele de cunoaştere tind să redobândească valoarea actelor primordiale, cand incantaţiile magice aveau putere creatoare. Acest poem se poate considera a fii şi parte din etapa baladesc-orientală al lui Barbu. În poemul *După melci*, descoperim natura magică din romantismul german transpusă într-un mediu românesc autohton, o natură – „imagine de pură extracţie folclorică românească” (Mincu 1990: 253). În folclorul românesc există toate elementele fantasticului romantic german. Printr-o privire de ansamblu, se remarcă mai multe secvenţe tematice în structura poeziei: imaginea unei comunităţi arhaice, în care copilul, prin tipologia celui ales, repetă procese de cunoaştere fundamentale; nivelul mitic, al realităţii primordiale, atemporale, în care se pătrunde prin invocaţie magică; dezlănţuirea puterilor primordiale, pe care ucenicul vrajitor nu le mai poate stăpâni; eşecul repetării invocaţiei magice pentru ameliorarea răului comis printr-un proces inadecvat de cunoaştere. Proiecţia în spaţiul magic este susţinută prin forma baladescă a discursului poetic. „Inocenţa, nebunia ca neîmpăcare cu ordinea exterioară şi trăire într-un alt registru de existenţe, ca şi înclinaţia de pelerin, de căutător, sunt [...] cele mai importante calităţi ce deschid spiritul şi-l fac apt cunoaşterii” (Brut 2003: 141). Mai întâi apare copilul năzdrăvan, care iese în lume, prin selecţie succesivă, aparent mai puţin înzestrat de natură:

„Dintr-atâţia fraţi mai mari:
Unii morţi,
Alţii plugari
Dintr-atâţia fraţi mai mici:
Prunci de treabă,
Scunzi, peltici,
Numai eu răsad mai rău,
Dintr-atâţia (prin ce har?)
Mă brodisem şui, hoinar.
Eram mult mai prost pe-atunci…”

Ieşirea din rând, din matcă, arată nevoia de compensare a fiinţei, de împlinire, prin cunoaştere adâncă, prin intrare în orizontul nevăzut al lumii, în vremurile mitice, ale creaţiei primordiale. Reconstituirea hărţii mitologice determină o adevărată aventură, în care copilul, lipsit de capacitatea de înţelegere transcendentă, ratează cu uşurinţă, prin predestinare: „Eram mult mai prost pe-atunci...". Prima secvenţă a poeziei figurează o lume cu tentă de atemporalitate, arhaică, în fapt una ludică, populată de „ţânci ursuzi", „desculţi şi uzi", „Fetişcane/ (Cozi plăvane)", prezentate în registru comic: „infăşate-n lungi zavelci/ O porneau în turma bleagă". Impresia este de alcătuire întâmplătoare a universului social, fapt sugerat de impactul expresiv al sintagmelor „turma bleagă", „târla noastră de pitici", pentru care explorarea lumii are scop iniţiatic, de cunoaştere precoce, prin insistenţa asupra cadrului spaţio-temporal precizat în ipostaze primăvăratice, „de Păresimi"[63], „prin Făurar"[64], „la sfinţii Mucenici"[65], şi mai ales prin simbolistica unui cules arhaic de „Ierburi noi, crăiţe, melci...". Bordeiul „umed", simbol al grotei străvechi, semnifică o resuscitare a principiului increatic originar. Faptul că percepţia lumii se realizează în registru ludic traduce intenţia poetului de a recrea lumea sub semnul

---

[63]Exact la jumătatea Postului Mare, întotdeauna în miercurea din săptămâna a patra a Postului Mare, strămoşii noştri ţineau Sărbătoarea Ouălor, sărbătoare numită şi Sfintele Păresimi, Miezul sau Miaza Păresii sau Păreţii; cuvîntul „păresimi" (sau cum îi spunea poporul, „păreţi") provine din latinescul „quadrogesimo", care însemna „40 de zile", adică cât se considera că ţine efectiv Postul Mare, Săptămâna patimilor având un statut special. În timp, şi această săptămână a intrat în ceea ce numim obişnuit Postul Mare, aşa încât Miezul Păreţii cădea la 24 de zile de la Lăsata Secului de brânză, acum întâlnindu-se cele două jumătăţi egale, această sărbătoare fiind socotită un fel de... PĂRETE care desparte Postul Mare în două. Preluat de pe site-ul http://www.artadeatrai.ro/arhiva/14/sarbatoarea.14.php

[64] Februarie, *Făurar* sau *luna lupilor* era considerată a fi o lună cu geruri şi viscole. În tradiţia populară se spune că în primele două săptămâni din februarie îngheaţă tot, iar în următoarele două se dezgheaţă. Denumirea populară *Făurar* indică începutul pregătirilor pentru muncile agricole şi nu numai (*făurar = fierar*). Preluat de site-ul http://vremea.meteoromania.ro/node/135217

[65] Sfinţii Mucenici, ultima zi înaintea Postului Mare. Credinţa populară spune că în ziua mucenicilor se încheie zilele babelor, zilele capricioase ale îngemânării iernii cu primavara, lăsând loc zilelor calde ale moşilor. De aceea, în această zi se fac numeroase ritualuri de alungare a gerului. Preluat de pe site-ul http://www.hotnews.ro/stiri-esential-2536406-9-martie-sfintii-mucenici-ultima-inaintea-postului-mare-ziua-barbatului.htm

inocenţei infantile, care „menţine trează sensibilitatea pentru revelarea adevărurilor primare” (Marin Mincu).

„Când Păresim da prin lunci
Cu pietrişul de albine,
Ne părea la toţi mai bine:
Ţânci ursuzi,
Desculţi şi uzi,
Fetişcane
(Cozi plăvane)
Înfăşate-n lungi zăvelci
O porneau în turmă bleagă
Să culeagă
Ierburi noi, crăiţe, melci...

Era umed la bordei
Şi tuleam şi eu cu ei.”

Trecerea de la real la ireal se realizează prin intermediul unui totem, melcul, o fiinţă cu o simbolistică profundă, aceea a Increatului ascuns în spirala cochiliei, simbol al temporalităţii proiectate spre infinit. Graniţele realului se rup în faţa pătrunderii legilor transcendente, puse în mişcare, prin descântec, de copilul inocent, devenit ucenic vrajitor. Melcul apare ca un pretext de a reconstitui lumea vegetală perfectă, de a o transforma după dorinţa copilului. Se încearcă prin poemul *După melci* o refacere a unui ritual naiv ca în jocurile de copii, „de redescoperire a lumii prin imitaţie şi invocaţie ludică” (Mincu 1990: 248). O voce tainică, încântătoare, ademeneşte „melcul blând”, situat în mormântul „de foi ude,/ Prin lăstari şi vrejuri crude”, pe care omul vine „să-l dezgroape”, adică, prin vocaţie demiurgică, să trezească spiritul ascuns al Increatului. Prin invocarea unui totem, copilul se joacă, fără a-şi da seama de fragilitatea formelor biologice, cu acest ghem de viaţă, încercând să descopere, prin dezghiocarea lui, întregul univers: „Melc, melc,/ Cotobelc,/ Ghem vărgat/ Şi ferecat;/ Lasă noaptea din găoace/ Melc nătâng, şi fă-te-

ncoace.” Totul se petrece în joacă, gravitatea actului având o răsfrângere metafizică directă” (ibidem):

„Tot aşa o dată, iar,
La un sfânt prin Făurar
Ori la sfinţii Mucenici
Târla noastră de pitici
Odihnea pe creastă, sus,
- Eu voinic prea tare nu-s.
Rupt din fugă,
Subt o glugă
De- aluniş, pe buturugă
Odihnii
Şi eu curând...
Vezi, atunci mi-a dat prin gând
Că tot stând şi alegând
Jos pe vraful de foi ude,
Prin lăstari şi vrejuri crude,
S-ar putea să dau de el:
Melcul prost, încetinel...
În ungher adânc, un gând
Îmi şoptea că melcul blând
Sub mormânt de foi, pe-aproape,
Cheamă Omul să-l dezgroape...”

Melcul, prin însăşi existenţa sa retrasă, reprezintă o ordine naturală care nu trebuie deranjată, ci ocrotită, pentru că, în caz contrar, se ajunge la tulburarea ordinii generale, a ierarhiei cosmice, consecinţele rasfrângându-se negativ, în caz de eşec, asupra iniţiatului. Copilul joacă aici rolul unui ucenic vrăjitor, care dezlănţuie forţele negative ale adâncurilor, fără posibilitatea de a le mai opri. Planul ireal al existenţei presupune apariţia fantasmelor şi a fantomelor, a vârcolacilor şi a babelor ştirbe, a tuturor

întrupărilor groteşti ale tenebrelor. Asistăm la o manifestare de bolgie dantescă[66], la crearea unei atmosfere fantastice, tenebroase, în genul romanticilor germani, ca Hoffmannsthal, Tieck sau Goethe. Chiar Marin Mincu în volumul *Opera literară a lui Ion Barbu* vorbeşte de acest romantism gnomic, deoarece cunoaşterea pe bază de simboluri era consideată absolută de către romantic, Ion Barbu încearcă prin poemul său o cunoaştere originară a lumii. Aici, fantasticul desemnează un univers al imaginaţiei infantile, creat prin invocarea lumii magice, năpătrunse. O dată cu venirea serii, din orizontul întunecat, misterios, al lumii, apar fiinţe infernale, „năzdrăvana de pădure", „căpcăuni", pe care îi privesc pieziş „ochi buboşi", ca în tablourile suprarealiste. Toate epitetele sugerează deplasarea spre baroc,

„Năzdrăvana de pădure
Jumulită de secure,
Scurt, furiş
înghitea din luminiş.
Din lemnoase văgăuni,
Căpcăuni
îi vedeam pieziş
Cum cască
Buze searbăde de iască."

Melcul este invocat printr-o incantaţie, amintind descântecele, reluată de patru ori. „Suntem, cum ar spune M.Gaster, în *Literatura populară română*, în literatura *joco-serie* sau *literatura glumeaţă*"[67]. Poetul mai apelează în crearea atmosferei de basm la căpcăuni, joimăriţe, moşul (E)Iene, patronul somnului, Babele, scuturând cojoacele,

[66] *bolgie* - vale adâncă, compartiment al celui de-al optulea cerc al infernului lui Dante.

[67]citat preluat de pe site-ul http://riolariu.wordpress.com/2011/05/22/modernistul-ion-barbu-si-tentatia-graiului-pasaresc/

însăşi Baba Dochia. Melcul o păţeşte, nu doar fiindcă a cedat ritmului incantator al descântului - generat şi de *rimele ecou* de care face vorbire Şerban Foarţă în *Eseu asupra poeziei lui Ion Barbu,* care a apărut la editura Facla din Timişoara în 1980 -, ieşind din găoace, ci şi pentru că a pornit cu cornul stâng, iar nu cu cel drept; „aluzie la *bonum, malum signum* - acea credinţă străveche, prezentă şi în riturile de înmormântare, dar şi în momentele cruciale din basme, a opţiunii corecte. Descântul devine bocet[68]". Marin Mincu constată că orice trezire a melcului din somnul vegetativ, „înseamnă desfacerea din starea de increat şi trecerea într-o fază dinamică, de împlinire [...]" care „poate fi revelată [...] prin magia orfică a descântecului" (Mincu 1990: 249).

După melci tratează tema desfacerii din somn, a genezei provocate de inocenţa copilului prin magia cuvântului. Prima parte prezintă un decor naturalistic cu figuri mitice, forma de iniţiere în structura ocultă a naturii. După ce descânta melcul din somnul vegetativ, copilul se sperie, universul pădurii misterioase devine un spaţiu al halucinaţiei şi al coşmarului, provocate tot prin incantaţie. Partea a doua cuprinde mişcările imprevizibile ale naturii, întoarcerea unei viforniţe târzii, în timp ce eroul se află între somn şi veghe, dezlănţuire stihială a naturii pentru hybrisul săvârşit (joaca de-a demiurgul, magia săvârşită pentru a şti). În final, descoperind melcul mort, descântecul devine bocet: „Jalea copilului din partea a doua este ca bocetul funebru al îngropărilor lui Dionysos, în misterele Antichităţii" (T. Vianu).

„Melc, melc, ce-ai făcut
Din somn cum te-ai desfăcut?
Ai crezut în vorba mea
Prefăcută... Ea glumea!
Ai crezut că plouă soare,
C-a dat iarba pe răzoare,
Că alunul e un cântec...
- Astea-s vorbe şi descântec!

Trebuia să dormi ca ieri,

[68]ibidem

Surd la cânt şi îmbieri,
Să tragi alt oblon de var
între trup şi ce-i afar'..."

Ca ritual iniţiatic, poezia urmăreşte ciclul cunoaşterii parcurs de copil: declanşează prin descântec manifestarea unei latenţe, foloseşte nesăbuit magia cuvântului, „jocul de limbaj şi descoperă tragismul ascuns în existenţă - drumul iremediabil spre moarte - tragismul cunoaşterii, candoarea înşelătoare a limbajului" (Marin Mincu).[69] Jocul în poezia *După melci* este „componenta tematică fundamentală [...] o meditaţie asupra potenţelor magice ale verbului, a iniţierii dramatice în misterele universului" (Pop 1985: 154). Ludicul descoperă aici o faţă sărbătorească, luminoasă şi una tragică, încât asistăm la un spectacol al morţii şi al eşecului. Ion Pop vorbeşte despre unele detalii ce vizează structura poemului, legând des*cântecul,* care este „un fel de emanaţie, în formula magică, a armoniei iniţiale a lumii" (ibidem: 156) cu „*gândul* stângaci, infantil", solidar cu „elementaritatea (copilului, melcului, naturii)". Ion Pop preia din poezie verbul *cânt* şi substantivul *descânt* („M-aşezai cu acest descânt", „Ca să-i cânt din când în când"), considerând elementele axiale în arhitectura textului. *Gândul* copilului e perturbator şi dereglant iar *cânt*-ul şi *descânt*-ul, apar „ca într-o imagine (sonoră) răsturnată, în atributul melcului ucis în urma provocării magice" (ibidem).

Genul baladesc a fost cultivat mai întâi de romantici, iar în poemul *După melci* se poate întrezări un filon epic, un gen baladesc de sorginte folclorică modernizat. Ion Barbu, prin acest poem descoperă un spaţiu fabulos-folcloric, „apelând la resursele poeziei folclorice, lirica modernă încearcă [...] o fertilă întoarcere la izvoare [...]. Folosindu-se de schema simbolurilor arhaice Ion Barbu propune o cunoaştere de adâncime a lumii" (Mincu 1990: 244).

[69] http://www.autorii.com/scriitori/ion-barbu/ion-barbu-universul-creatiei.php

IV. 2. Revalorificarea balcanismului prin autohtonizare şi invocaţie ludică

Reprezentativ pentru balcanism este ciclul *Isarlâk*, „sensul iniţiatic al Orientului spiritual (semnul heptagonului ca o încununare a lumii lui Nastratin Hogea)”. Barbu redă

o formă cu totul particulară a dimensiunii bizantine din formula sufletească românească[70]. În 1927 poetul spunea că poeziile sale din ciclul balcanic ţinteau o desolidarizare, „în destin de literatura de pitoresc şi de pastişul folcloric, lucruri de care mi-e groază..." Totuşi, chiar dacă respinge teoretic folclorul, ceea ce e esenţial în ciclul balcanic este pitorescul din creaţia populară. Ion Dodu Bălan spune că „în spaţiul liricii româneşti nu se putea afirma un mare poet, oricât de modern s-ar fi dorit, fără un impact cu poezia populară care are o claviatură tematică şi de viziune extrem de întinsă, de la realismul cel mai direct, până la esenţele suprarealiste şi ermetice" (Bălan 2000: 190). Pentru Z. Ornea, ciclul Isarlâk nu poate fi interpretat ca îndatorat decorativului folcloric. „Lumea din Isarlâk este o proiecţie ideală a permanenţei trăsăturii balcanice din etosul şi etnosul românesc, fiind replica poetului la pastişa folcloric a neosămănătorismului şi a ortodoxismului gândirist" (Ornea 1980: 601). În articolul *Aspecte ale balcanismului în literatura română* (III), Alexandru Gheţie afirmă că poemele din ciclul Isarlâk trădează un instinct tradiţional, dar Barbu înţelegea prin aceasta o „experienţă în ascendenţă", „...nu sincronic şi în extensiune, ci pe linia de adâncire a misterului individual, vom descoperi fondul nostru de identitate generală"[71].

Prin ciclul oriental-baladesc, Ion Barbu are datoria de a revalorifica balcanismul, balcanismul lumii antonpanneşti, al filozofului popular Nastratin Hogea: „filonul noii sale inspiraţii n-a mai pornit nici din rocă, nici din mitologia clasică, [...], ci din stratul băştinaş al unui anumit folclor, a cărui expresie caracteristică a fost Anton Pann. Acestei inspiraţii îi răspunde, desigur, o nouă ideologie şi chiar atitudine: orientul învinge occidentul, inspiraţia trebuie să izvorască din realităţi naţionale şi din influenţe ideologice îndepărtate, din Platon sau din legende mitologice, din dionisiacul lui Nietzsche sau din parnasianismul francez. Poetul nu se întoarce la poezia populară, ci la stratul balcanic, al câmpiei dunărene, la muza de mahala bucureşteană şi de folclor urban a lui Anton Pann"

70

http://www.agonia.net/index.php/essay/13941756/Aspecte_ale_balcanismului_%C3%AEn_literatura_rom%C3%A2n%C4%83_III

71

http://www.agonia.net/index.php/essay/13941756/Aspecte_ale_balcanismului_%C3%AEn_literatura_rom%C3%A2n%C4%83_III

(Lovinescu 1981: 288-289). Toposurile specifice care au modelat naraţiunea din poemele din ciclul balcanic aduc şi o ierarhie în spaţiul cultural oriental determinată „de practici culturale străvechi, dar care [...] nu exclud aspectele carnavaleşti şi ludice prin care sunt impuse conştiinţei cititorului anumite imagini caracteristice cu valoare simbolică” (Alexe 2010: 14).

Ion Barbu descoperă în poemele *Isarlâk* şi *Nastratin Hogea la Isarlâk* un univers mitic, cu elemente de Orient turcesc, unde cetatea *Isarlâk,* „fără coordonate spaţiale şi temporale bine definite” (Brut 2003: 146), un spaţiu imaginar al regăsirii spiritului balcanic, este un „joc secund al Turciei otomane şi a lumii fanarioţilor”[72]. În această perspectivă atemporală, lucrurile şi culoarea locală a amănuntelor descrise descoperă încifrată în ele o semnificaţie morală. Această cetate are tendinţa de înălţare până la cer în virtutea genezei solare:

„La vreo Dunăre turcească,
Pe şes veşted, cu tutun,
La mijloc de Rău şi Bun
Pân’la cer frângându-şi treapta,

Trebuie să înflorească:
Alba,
Dreapta
Isarlâk!

Ruptă din coastă de soare!”

Spaţiul, de sorginte balcanică (cu turci, minarete, dervişi, vânzători ambulanţi, colorit oriental), „se îmbină cu o atemporalitate, o suspendare a timpului, fapt ce generează un gen de stare de vis, o stare de reverie, de suspendare a morţii implacabile.

72 http://www.poezie.ro/index.php/essay/13941756/Aspecte_ale_balcanismului_%C3%AEn_literatura_rom%C3%A2n%C4%83_III

Totul e simultan, ceea ce creează o stare magică, mitică" (Mandics 2003: 89). Un centru al lumii, „la mijloc de Rău şi Bun", cetatea Isarlâk înfloreşte, mai bine zis metamorfozează întregul cosmos. Acest Isarlâk, o ultimă Grecie – Troia, o natură ireală, utopică, fantomică a cetăţii cu un topos similar închis, caicul turcesc al lui Nastratin, ce facilitează ascensiunea lui spirituală, un „prea-ciudat caic". Isarlâkul poartă numele localităţii turceşti care este situată pe ruinele Troiei homerice, unde mişună naturi umane eterogene:

„Veneau de toată mâna: prostime, târgoveţi,
Dervişi cu faţa suptă de veghi, aduşi de şale
Pierduţi între pufoase şi falnice paşale,
Iar ochii tuturora călătoreau afund..."

La fel, aici se pot întâlni şi

„Gâzii, printre fete mari,
Simigii şi gogoşari..."

Printre mizeria „pulberi, de pe lună rase,/ şi-alte poleieli frumoase", agitaţia şi larma neîntreruptă a târgului cetăţii cu imagini întortocheate, „cu ziduri forfecate, sucite minarete" se pot întâlnii „aspiraţii spre puritate" (Brut 2003: 147), cu o viaţă frumoasă în comuniune:

„- Deschide-te, Isarlâk!

Să-ţi fiu printre foi un mugur
S-aud multe, să mă bucur".

În interiorul cetăţii, toată lumea trăieşte o viaţă plină de bucurii şi beatitudine stimulată de forţa magică a umorului balcanic: „Beată, într-un singur vin:/ Hazul Hogii Nastratin" care, un turc smolit de foame şi chin, cu faţa cârnă, cu mâinile şi gura aduse la genunchi, „mereu soitariu", la care „Albiră dinţii-n pulpă intraţi ca un inel, / Sfânt trup şi hrană sieşi, Hagi rupea din el". Alexandru Gheţie în articolul amintit mai sus vorbeşte

despre cei doi eroi de fabulă, Nastratin Hogea şi domnişoara Hus reprezentând pe „cei doi eroi (care) se ridică şi deasupra ordinii Isarlâklui”, însă doar Nastratin Hogea singurul rămâne reprezentantul autentic al Isarlâkului. Căutarea simbolică a lui Nastratin Hogea a unei lumi pline de sensuri, pe un tărâm atemporal, descoperit senzorial, apare într-un peisaj halucinant. Barbu mărturisea lui Valerian că în Nastratin Hogea la Isarlâk „precum şi în celelalte poeme balcanice dă preponderenţă elementului halucinatoriu”[73]. Peisajul e interior: o ţară „turcită” împrejmuită de Dunărea leşioasă, „oprită în ceasul revelator al amurgului tomnatic”, cu munţii-parmanlâk şi cerul-grădină, vegheată de un soare (gândacul serii) care îşi aruncă ultimele raze pe firele verzi de iarbă. Cetatea este încă insignifiantă pentru poetul aflat între vis şi trezire:

„Ţara veghea turcită. Pierea o dup-amiază,
Schimbată-în apa multă a ierbii ce-înviază
Gând, greu şi drept, pe sceptrul de pai mărunt la fir,
Gândacul serii urcă ghiocul de porfir.
Cer plin de rodul toamnei îmi flutura – tartane,
Tot vioriul umed al prunelor gâltane:
Grădină îmi sta cerul, ăar munţii – parmalâk.

Un drum băteam, aproape de alba Isarlâk
Cu ziduri forfecate, sucite minarate
Şi slujitori cu ochii rotunzi, ca de erete
Şi, azmuţit câmpiei, un fluviu leşios;”

Relevanţa cetăţii e pierdută printre căutările somnolente ale poetului. Reveria orientală nu se poate produce decât prin stagnare totală. Metafora „încolăcite ceasuri” fixează momentul acestei revelaţii. Apar, acum, parcă eroii lui A. Pann („prostime, târgoveţi”), într-o culoare orientală, anunţând imaginea degradării materiale (caicul lui Hogea).

[73]ibidem

„Încolăcite ceasuri! Cu voi, nu luai aminte
Cum, pe răsfrânta buză, a mătcii, dinainte,
O spornică mulţime se tencuia-în pereţi.
Veneau de toată mâna: prostime, târgoveţi,
Dervişi cu faţa suptă de veghi, aduşi de şale,
Pierduţi între pufoase şi falnice paşale;"

Timpul este reversibil, acela în care poetul descoperă, uimit, „umanitatea genuină însetată de aceeaşi revelare" iar ceasurile întoarse din versurile precedente fixează momentul static al revelaţiei" (Mincu 1990: 280).

Parcurgând drumul de la perioada parnasiană la cea baladesc-orientală, poezia lui Barbu, dacă încă îşi mai păstrează structura de mister, a trecut prin importante modificări. Ioana Em. Petrescu, în cartea sa *Ion Barbu şi poetica postmodernismului*, vorbeşte despre „mitologemele moştenite prin cod cultural" din prima perioadă se transformă într-un „sistem de simboluri proprii [...] cu sugestii folclorice balcanice" (Petrescu 2006: 79). La fel, poezia lui Barbu abandonează „dicţia sacerdotală, tonalitatea sublimă, şi descoperă un registru ambiguu, în care mediul de manifestare a sacrului este grotescul" (ibidem). Nastratin nu este doar o emblemă mitică a coincidenţei viaţă (eternă) – moarte, ci şi înfăţişarea grotescă a acestui punct de coincidenţă. În drum spre locurile sfinte, Nastratin, ascetul, hagiul, e salutat ca sfânt „mereu soitariu". Deoarece *soitar* însemnează bufon, el „e bufonul, care mediază revelaţia sacralităţii, aşa cum caicul său grotesc – luntre şi sicriu – e replica bufonă a corăbiei argonauţilor, înălţându-se însă din apele morţii şi ale somnului" (id.). La fel ca celelalte poeme din ciclul balcanic, mai ales *Nastratin Hogea la Isarlâk* este op grotescă epifanie, întemeind tonalitatea care devine proprie pentru întreaga poezie a lui Barbu. Continuând tradiţia lui Anton Pann, a poeziei munteneşti balcanice şi bufone, poetul a format pe Nastratin Hogea ca un argonaut slinos pe un caic putred în mijlocul unui Orient mirific:

„Căci, răsărind prin ceaţă şi călărind pe fund,
La dunga unde cerul cu apele îngână,
Aci săltat din cornuri, aci lăsând pe-o rână,
Se războia cu valul un preaciudat caic:

Nici vâsle şi nici pânze; catargul, mult prea mic;
Dar jos, pe lunga sfoară, cusute între ele,
Uscau la vânt şi soare tot felul de obiele,
Pulpane de caftane ori tururi de nădragi;
Şi, prin cârpeli pestriţe şi printre cute vagi,
Un vânt umfla bulboane dănţuitoare încă.

Ce ruginiri de ape trezite şi ce brâncă
Lăsară fierul rânced şi lemnul buretos?
În loc de aur, pieptul acelui trist Argos
Ducea o lână verde, de alge năclăite,
Pe când la pupă, trase - edec ca nişte vite
Cu ţeastă nămoloasă şi cornuleţe mii,
Treceau în brazda undei şirag de răgălii."

(*Nastratin Hogea la Isarlâk)*

Isarlâk devine simbolul unei viziuni unitare, întemeiate pe armonioasa conjugare a antinomiilor: tipul oriental şi cel occidental, principiul apolinic şi cel dionisiac, contemplaţia şi trăirea, intelectul şi simţurile. Eul poetic îşi asumă, în final, ipostaza bufă a lui Nastratin Hogea, care maschează sensul iniţiatic al unui proces de iluminare interioară.

Pitorescul folcloric, „raţiunea de a fi a ciclului balcanic" (Cioculescu 1976: 137) şi dorinţa poetului de a alunga tradiţionalismul etnic, născocind nu o schemă concretă a lumii balcanice, ci una ideală, de aceea în poezia lui nu există concreteţe geografică şi istoricitate. În *Isarlâk* poetul a realizat o Turcie stătătoare, existând în afara dispărutei Turcii osmanlii, o formă etnică închisă, nemişcată" (ibidem):

„Să-ţi fiu printre foi, un mugur.
S-aud multe, să mă bucur
La răstimpuri, când Kemal,
Pe Bosfor, la celalt mal,

Din zecime în zecime,
Taie-n Asia grecime;

Când noi, a Turciei floare,
Într-o slavă stătătoare
Dăm cu sâc
Din Isarlâk.”

(*Isarlâk*)

Marile teme ale ciclului balcanic, Moartea şi Somnul, se desfăşoară pe un „tărâm atemporal, recuperat pe cale senzorială” (Mincu 1990: 279) în care trăieşte o lume fecundă şi împăcată cu sine, într-o ţară care „veghea turcită”, în nemişcare, înţeleasă ca un „somn treaz” în care se desfăşoară itinerariul aventurii, iar poetul - pelerin „se pierde într-o stare cataleptică, vecină cu transa extatică” (ibidem: 280):

„Un drum băteam, aproape de alba Isarlâk

.....

Nici eu nu mai ştiu astăzi ce lucru căutam.”

Marin Mincu în *Opera literară a lui Ion Barbu* vorbeşte despre cadrul oriental în care se petrece pelerinajul, despre intrarea în starea de somnolenţă „pentru captarea imaginii spiritualizate a profetului, aşteptată, dar refuzată de gloata amorfă şi vegetativă”, care este doar o afirmare a „existenţei umane solare”, posibilă doar în „alba Isarlâk”. Nastratin Hogea părăseşte lumea orientală, cosmopolită, el este o iluzie efemeră, o trezire bruscă a omului din somn. Somnul nu este nirvana, nici ataraxie şi nici nu e o stare permanentă. „În această Cetate a fericirii orientale, neputinţa ataraxiei e de neconceput. Dimpotrivă, e o viermuială şi o foială specific Orientului de mijloc, toţi şi toate cuprinşi de un freamăt care nu e niciodată ultimul” (Ornea 1980: 601). Alexandru Gheţie, în eseul său despre balcanism, vorbeşte despre asistarea lui Barbu la la gestul iniţiatic al tristului şi ascetului hoge (simbol al unui univers dominat de necruţătoare legi morale), el însul e iniţiat, căpătând astfel experienţa, şi (mai ales) cheia, codul spre miezul unei lumi pe care

o căuta din copilărie – un spaţiu cu două porţi pregătitoare (*Selim* şi *Nastratin Hogea la Isarlâk*) cu rol de iniţiere. De aici înainte, poetul „tencuit în mulţimea pestriţă” poate reda cu uşurinţă imaginea solarei Cetăţi. Adevărata iniţiere a poetului pelerin se petrece, ca şi în *Pe marile Eleusinii*, pe drumul ce duce la Isarlâk.
Grecia lui Ion Barbu, Isarlâkul său, este de fapt un teritoriu care-i aparţine numai lui, hrănind o obsesie poetică instauratoare de tensiuni extatice. Ea constituie chiar mitul fundamental al poetului. Barbu e doar un spectator care notează impresii, dar un spectator într-o lume fictivă, imaginată şi asta sporeşte originalitatea ciclului balcanic. Marin Mincu observa că s-a discutat prea mult despre balcanismul poetului, neînţelegându-se exact sensul înalt dat de poet acestui concept. Isarlâkul este „utopica cetate solară”, un spaţiu structural mitic, iar suprema aspiraţie a acestui ciclu e „elogiul hedonist al vieţii”, al trăirii senzoriale, a condiţiei pământene date omului, totul devenind o afirmare „materială” a existenţei. Poetul care a evoluat de la dionysiacul degradant al primei faze, trecând prin abstracţiunile etapei hermetice se refugiază acum într-o „ipostază extatică de contopire solară a simţurilor cu intelectul, într-un echilibru perfect”. „Lumea lui Anton Pann” este cheia solarităţii pentru Barbu, iar această solaritate nu e altceva decât un „catharsis sufletesc”. Aflată „la vreo Dunăre turcească” într-un spaţiu balcanic solar fictiv, cetate atemporală şi eternă, „acea raia himerică, târgul hilar unde printre gâzi şi simigii Nastratin topeşte la jar alb, in, sunând în cazane, e cetatea ruptă din coaste de soare, e utopia poetului, raiul său geometric, vis al dreptei simple, al creaţiei.

”Ruptă din coastă de soare!
Cu glas galeş, de unsoare,
Ce te-ajunge-aşa de lin
Când un sfânt de muezin
Fâlfâie înalt o rugă
Pe fuişor, la ziua-în fugă...

-Isarlâk, inima mea,
Dată în alb, ca o raia

Într-o zi cu var şi ciumă,
Cuib de piatră şi legumă
-Raiul meu, rămâi aşa!”

În târgul temut, hilar, „justiţiara turcime” pedepseşte şi exclude simbolic făptuirea păcatului. Aici nu există iertare (negare a dogmei creştine), iar legea morală e restabilită prin pedeapsa exemplară a tăierii capului. Astfel, imaginea răului e tăiată de la rădăcină.

”Fii un târg temut, hilar
Şi balcan – peninsular...

La fundul mării de aer
Toarce gâtul, ca un caer,
În patrusprezece furci,
La raiele;
Rar la turci!”

Imaginea şi apariţia lui Nastratin Hogea în acest spaţiu e simbolică. El reapare cu o altă mască, devenind în ochii mulţimii un „pamblicar alchimist” dibaci care face minuni, devenind astfel actor, iar spectacolul lui e imaginea unei iniţieri grave. Jocul iniţiatic al lui Nastratin Hogea reprezintă crearea unui echilibru armonios între teluric şi ridicarea acestuia în spaţiul spiritului.

„Colo, cu doniţi în spate,
Asinii de la cetate,
Gâzii, printre fete mari,
Simigii şi gogoşari,
Guri cască când Nastratin

La jar alb topeşte in,

Vinde-în leasă de copoi
Căţei iuţi de usturoi,
Joacă, şi-în cazane sună
Când cadâna curge-în Lună”.

Cetatea se rupe uşor de real, iar poetul doreşte să fie inclus spaţiului oriental, doreşte o „hipnotizare într-o existenţă inocentă de mugur. Acest refugiu în regnul vegetal simbolizează negarea Eladei dionysiace. Contrastul dintre Occidentul zbuciumat, participativ în sens titanian şi Orientul contemplativ şi pasiv spre care aspiră poetul e accentuat prin prezenţa permanentă a soarelui care „calmează zbuciumul dionysiac”. Barbu alcătuieşte prin Isarlâk nu atât o lume balcanică cât o imagine ideală, perfectă a unei lumi atemporale, fabuloase şi veşnice, o lumea absolută, fără istorie, o redescoperire a umanului. În etapa nietzscheeană a poeziei lui Ion Barbu s-a văzut „o simulare exterioară a trăirii senzoriale” (Mincu 1990: 295) iar în etapa baladesc-orientală „poetul îşi dezvălui voluntar înzestrarea orfică” (ibidem). Bucuria şi extaza descoperă iluminări interioare a sufletului poetului iar viaţa este o valoare supremă. „Condimentul exotic” prin care se caracterizează balcanismul românesc, care dă originalitate literaturii române, amintit de Marin Mincu este îmbinat cu o coordonată orientală care este ridicată la o valoare metafizică în poezia lui Barbu. Acest orient devine „ultima Grecie” şi este caracterizat printr-o viziune paradisiacă. Ajungem, la sfârşit, la invocaţia ludică, „în scopul concretizării imaginii ireale a Isarlâkului” (ibidem: 290). Recuperarea magică a viziunii poetice la care procedează „demiurgul – poet” (ibidem):

„Isarlâk, inima mea,
Dată-n alb, ca o raia
Într-o zi cu var şi ciumă,
Cuib de piatră şi legumă
- Raiul meu, rămâi aşa!

Fii un târg temut, hilar
Şi balcan - peninsular…

La fundul mării de aer
Toarce gâtul, ca un caer,
În patrusprezece furci,
La raiele;

rar, la turci!
Beată, într-un singur vin:
Hazul Hogii Nastratin."

(*Isarlâk*)

Dacă în poemul *Nastratin Hogea la Isarlâk* asistăm la o izbăvire prin Somn, în poemul *Domnişoara Hus*, suprema iniţiere este izbăvirea prin Moarte, prin care existenţa efemeră are şansa „mai umană" (Mincu 1990: 295) de a da posibilitate sufletului eliberat din materie să se poată ridica până la aştri, purificându-se. Despre fondul oriental şi autohton în poezia lui Ion Barbu a scris George Călinescu în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*: „Ion Barbu simte şi cunoaşte folclorul nostru: strania evocare a *Domnişoarei Hus* – una din bucăţile cele mai caracteristice ale volumului – culminează în descântec, aci, expresia populară sublimată şi redusă la esenţial capătă o putere de evocare neobişnuită în literatura noastră; impresia de noapte neagră, catastrofală, mirosind a pucioasă şi luminată de constelaţii ciudate îşi evocă atmosfera satanismului medieval" (Călinescu 1998: 810-811). Ion Barbu se descătuşază de folclor şi de toate celelalte canoane, „construind o mitologie personală, într-un plan supraterestru, o mitologie fără de fabulă şi fără de morală; el dozează licorile folclorului până obţine filtruri de legendă" (ibidem: 810). Şi această imagine a folclorului devine, la Barbu, magie prin care putem descoperi codurile cetăţii de vis, doar prin magie putem înţelege imprecaţiile domnişoarei Hus. Magia devine, odată cu ciclul Isarlâk, elementul central al poeziei barbiene, nu folclorul. Pentru că, aşa cum spunea George Călinescu, „nu folclorul

e punctul de plecare al ciclului Domnişoara Hus, ci un ceremonial magic, de astă dată obiectiv, o vrăjitorie cu psalmodii conjuratorii foarte pitoreşti la suprafaţă, dar care se ridică încetul cu încetul spre un fior astral, spre un misticism theurgic, în sfârşit, spre un sens al lumii privit din infinitul firmamentului, legat de fenomenalitatea noastră prin fluxuri astrale" (ibidem). Tema poeziei barbiene devine tocmai această magică aspiraţie astrală spre puritate, aspiraţie realizabilă doar prin moarte, sensul cel mai grav al iniţierii.

Ion Barbu a inserat în ciclul *Isarlâk* poemul *Domnişoara Hus* scris în 1921-1922 şi apărut în 1926. Pe scurt „Domnişoara Hus tratează, apelând la sursele fabulosului magic, despre o femeie-liliac conjurând stelele cu pumnul făcut mosor spre a-şi întoarce înapoi iubitul devenit strigoi" (Piru 1981: 413), asfel, Ion Barbu construieşte prin Domnişoara Hus, „un tip de Don Juan feminin" (Brut 2003: 152) iar magia devine o cale de mediere între imanent şi transcendent. Domnişoara Hus atinge absolutul prin trăirea dionysiacă prin joc şi dragoste, iar când această etapă a fiinţei s-a consumat, recurge la descântec ca un procedeu magic.

„Buhuhu la luna şuie,
Pe gutuie să mi-l suie,
Ori de-o fi pe rodie:
Buhuhu la Zodie;

Uhu, Scorpiei surate,
Să-l întoarca d-a-ndarate,
Să nu-i rupă vrun picior
Câine ori Săgetător!

- Ai văzut? Muri o stea.
- Ca o smeură mustea;

Stea turtită, - în hăuri suptă,
Adu-mi-l pe-o coadă ruptă,
Ruptă şi de lingură,

Să colinde singură,
Toate vămile pustii
Unde fierb, la pirostrii,

În ceaun cu apă vie,
Nărăviţii la curvie.”

(*Domnişoara Hus*)

Frumoasa curtezană de odinioară „Cu picioare ca pe fus,/ Largi şalvari” acum are „picioarele în coji/ Numai noduri, numai dâre,/ Unde ani şi ger, răboj/ Încrustară: cu satâre!”. Suita de ibovnici de odinioară e înlocuită acum cu o suită de câini vagabonzi, iar paşii ei – care odinioară schimbau ritmul de dans pentru a încinge sângele bărbaţilor, se împiedică acum, obosiţi, din cauza gropilor, spinilor, urzicilor. Dansul - fie „dansurile sacre sau magice ale popoarelor primitive, fie cele ale cultului grec ori cel al regelui David în faţa Chivotului Legământului sau dansul socotit ca divertisment festiv, indiferent la care popor sau în care epocă, se poate spune că este el însuşi Joc, în cel mai deplin înţeles al cuvântului, ba chiar că reprezintă una dintre cele mai pure şi mai desăvârşite forme de joc” (Huizinga 2007: p. 265):

„Ea danţà
Acanà
Cu muscalii şi cu turcii;

Paşi agale
Cu paşale
Paşi bătuţi
Cu arnăuţi,
Sprinteni, spornici,
Cu polcovnici;
De tot sprinteni
- Undă, undelemn călâi,
Vântul luneca, inmoaie.
- Haide, salta-ti din călcâi
Pintenii, toli câinii droaie,
Si la drum, pe uliti mici,
Lânga gropi, printre casoaie,
Când prin ghimpi, când prin urzici,
Iedera de zdrente, soaie,
Mână tot către Apus!”

(*Domnişoara Hus*)

De tot sus
De strigau, pierduţi, ibovnici:
- Işalà, Domniţă Hus!
S-a-imbuibat
Si s-a dus
Ceasul rău,
Ceasul tau, Domnita Hus!
Svelt acum,
Taie-ţi drum...

Moartea, simbolizată prin Apus, este văzută ca un liman al fericirii veşnice. O primeşte în spaţiul ei pe eroină, alinând-o şi dezvăluindu-şi misterele, „deschizându-i ochii lăuntrici pentru a putea percepe ritmurile cosmice şi a trăi în comuniune cu lumea celestă" (Brut 2003: 154 -155). Domnişara Hus se întâlneşte cu iubitul său sub puterea descântecului. Ion Barbu, prin descântecul *Domnişoarei Hus,* prelucrează din punct de vedere literar descântecele tradiţionale din spaţiul balcanic, care sunt superstiţii în legătură cu magia albă, deoarece, după credinţa unora, ele se fac spre bine, adică pentru a vindeca unele boli sau a alunga spiritele rele. În cazul lui Barbu, teluricul este „cutremurat de fiori tragici", purificându-se prin moartea-nuntă (alegorie asemănătoare Mioriţei – de trecere în moarte prin nuntă) invocată în descântecul Domnişoarei Hus. Prin moarte, eroina doreşte o reintegrare, pentru că expierea nu e altceva decât o „trecere magică", o nouă naştere. Domnişoara Hus reprezintă idealul feminin al unei lumi ce trăieşte „la mijloc de Rău şi Bun". Prin descântec – operaţie magică – prin vrăjitul cu mosorul, cadâna îşi aduce ibovnicul-strigoi. Întâlnim în acest descântec o invocaţie păgână a cerurilor. Prin magie, sufletul împăcat cu sine, eliberat de trup se înalţă uşor spre Înalt şi poposeşte în Târziu. Remarcabil la Barbu este îmbinarea reminiscenţelor magice cu elementele unei inspiraţii culte şi savante (forme populare: hăt la cel, ăl ciur, alternează cu sori de ger, târzii vegheri, sau cu entităţi simbolice scrise cu majusculă: Înalt, Târziu): „Hăt la cel /Vănăt cer /Împăcat la sori de ger, /Unde visul lumii ninge /Unde sparge şi se stinge, /Sub târzii vegheri de smalt, /Orice salt îndrăznit: /Falsă minge

/Ori sec fulger /De hangher /Repezit; /-Prin Târziu şi în Înalt /-În plictisul şi căscatul lung al râpelor de smalt. /(...) / Şi cu pumnul dus mosor / Pân la sita din tărie, /Treieră şuierător /Spart descântec din fetie!". Sufletul Domnişoarei Hus se înalţă uşor, ca într-o levitaţie spre puritatea stelară, doar sufletul, pentru că el nu e alterat asemeni trupului. La această călătorie nupţială ia parte doar sufletul, Domnişoara Hus devenind simbolul „mîntuirii" pe cale euthanasică.

Să rezumăm: tema Morţii şi Somnului se regaseşte în *Isarlâk, Nastratin Hogea la Isarlâk, Domnişoara Hus* şi *Cântec de ruşine,* unde somnul hipnotic pregăteşte revelaţia comunicării cu o altă lume. În ceas de seară, timp de trecere şi timp excepţional de cunoaştere onirică, îşi deapană Domnişoara Hus „chemarea mosorului" în căutarea iubitului pierdut (asemeni Penei Corcoduşa, eroina lui Mateiu I. Caragiale, „sora" livrescă a Domnişoarei Hus). Acelaşi somn hipnotic îi cuprinde pe oamenii cetăţii Isarlâk la apariţia luntrei-sicriu a lui Hogea Nastratin, „soitar", bufon şi ascet, care se autodevoră, „trup sfânt şi hrană sieşi", principiu cosmic fuzionand cu sine însuşi, imagine emblematică pentru poezia barbiana. În *Cântec de ruşine* poetul aduce o tentă ludică, conferită ritualului de bocire, dându-i o valoare iniţiatică. Tema morţii nu mai este tratată solemn, ci pe un ton buf, caricatural până la grotesc macabru, înfăptuit prin gestul violent al tăierii capului, care pune piedică degradării definitive a fiinţei.

„La Zornur, pe Ikdar Enghe,
Muri azi o pezevenghe:
Una groasă cu ochi mici,
Crescătoare de pisici.
Scundă, groasă, cu mustăţi,
Învechită-n răutăţi.
Pezevenghe cu scurteică
Cam grecoaică, cam ovreică.
Pezevenghe cu trei negi
Doftorită la moşnegi.
— Ce moşnegi betegi şi blegi
Că veneau cât prund şi iarbă

Şi cât prafşi fir în barbă
Leacuri de-ale ei să soarbă.
Veneau din ţara turcească
Să mi-i impiciorogească."

(*Cântec de ruşine*)

„Pezevenghea" este sancţionată prin tăierea capului, ilustrându-se astfel legile turcilor „dreapta, justiţiara turcime", care alungă tentaţia răului prin cruzimi absolute. Fapta justiţiară este descrisă de poet cu o tentă naturalistă, prin imaginea înfricoşătoare a „gâtului retezat":

„La Zornur pe Ikdar Enghe
Gât bătrân de prezevenghe
Sângeră pe lemn de-a latu

Cum l-a retezat gealatu…
Pe nod tare, răzbuzat
Zace gâtul retezat…
Să nu-l vezi pe înserat
Când te bate vântu-n spate
Şi duh rău şi necurat…
Că vis mort, ursuz te fură
Apa stânsă, rău cu sgură,
Şi-n pustia care cură
Numai gâtul… ca o gură
Uriaşă, căpcăună."

În zicerea „ţiganului turcit" se poate observa o tristeţe ascunsă, în al cărei refren de ruşine - „Hananâma mù" se descoperă o „melancolie vinovată, tânjind după această lume plină de plăceri deşănţate" (Mincu 1990: 304):

„Pezevenghe, chip hazliu
Am să-ti vin tot muşteriu.

Pezevenghe, psichi-mù,
Lasă-mă să dorm de-acu.
Huu… miul biul giù
Miul biurè doldù
— Hananâma mù!”

Reînnoirea tradiţiei folclorice prin folosirea descântecului care este utilizat pentru a reda cât mai plastic viziunea morţii-spre-renaştere, se poate vedea în poemul *In memoriam*. „Puterea descântecului este datorată profundei racordări la ritmurile cosmice ale vieţii celui ce îl rosteşte” (Brut 2003: 156), rostirea descântecului este echivalată cu o autentică înviere spirituală a câinelui mort :

„Primăvară belalie
Cu nopţi reci de echinox,
Vii şi treci
Şi-nvii, stafie,
Pe răpusul câine Fox!

Capul, cafeniu pătat,
Cu miros de dimineaţă,
De zăvozii mari din piaţă
În trei locuri sângerat”

Despre muzicalitatea versurilor din poemul *In memoriam* a scris Ion Pop în *Jocul poeziei*, unde spune că discursul liric e predat liberei desfăşurări muzicale a unui limbaj inventat, „înscriind [...] în substanţa sonoră „jocul secund” al imaginii plastice” (Pop 1985: 161):

„Cir-li-lai, cir-li-lai,
Precum stropi de apă rece
În copaie când te lai;
Vir-o-con-go-eo-lig,
Oase-nchise-afară-n frig

Lir-liu-gean, lir-liu-gean,
Ca trei pietre date dura
Pe dulci lespezi de mărgean."
(*In memoriam*)

Poemul final al ciclului, *In memoriam*, este scris în amintirea unui câine, crescut în Isarlâk şi sună tot a invocaţie, a stafia câinelui răposat, *într-o* primăvară belalie cu nopţi reci de echinox, în aprilie, când păsările, că tot vorbim de graiul lor, cântă în cuib: *Cir-li-lai*, dar şi: *Vir-o-con-go-eo-lig*, ori: *Lir-liu-gean, lir-liu-gean / Ca trei pietre date dura / Pe dulci lespezi / pe trei trepte de mărgean.* Onomatopeele de mai înainte ne aduc, involuntar, în memorie, gama muzicală din limba indiană: sa, ri, ga, ma, pa, da, ni, sa. Câinele Fox este evocat prin onomatopeea Zdup! Iar în poemul *Incheiere*, jocul continuă prin invocarea idolului *El Gahel;* Isarlâk este rimat cu onomatopeea *bâldâbâc.* Poetul geometru continuă jocul cu onomatopei, silabe, bile şi pietre, rostogolite pe trepte de mărgean, şi, mai vârtos, cu cele şapte semne ale heptagonului stelat, într-o ciclică aşezare: El Gahel! Pentru Basarab Nicolescu, tâlcul sintagmei este Ignorantul, rol asumat de poetul Ion Barbu, drept o cuvenită reverenţă în faţa Marilor Maeştri ai spiritului, a celor mai iniţiaţi decât el însuşi. Dar (H)Elga Hel ar mai putea fi zeiţa scandinavă a infernului, a morţii. Se ştie că una din iubirile pasionale, marcante pentru eul liric, a fost pentru Helga, o pictoriţă norvegiană, pe care a cunoscut-o tocmai la München, idila durând două luni. Ştefan Augustin Doinaş spune despre poezia lui Ion Barbu: „Unduioasa apă senzuală a lui Eminescu, care suna atât de frumos şi de trist, a devenit acum un cir-li-lai, pe cât de tiranic pe atât de inimitabil, în care transparenţa de cristal maschează ceva din profunzimea insondabilă a Triunghiului cu Ochi. Emblema pe care Ion Barbu a instituit-o asupra poeziei indică o mistică a cuvântului şi o mântuire prin rostire"[74].

[74] http://riolariu.wordpress.com/2011/05/22/modernistul-ion-barbu-si-tentatia-graiului-pasaresc/

V. Jocul intelectului/ al minţii – Ciclul ermetic

V. 1. Joc / nuntă şi treapta iniţiatică a poeziei de cunoaştere. Dualismul increat - nuntă

„Simbolul Oului Cosmic reprezintă mai mult decât ar putea reda orice limbaj şi mai mult decât ne-ar putea reda raţiune".

Ermetismul este definit de Eugen Lovinescu drept „o tendinţă de refulare a lirismului, fie prin abstracţia fondului, fie prin simple mijloace de expresie reţinută, discretă sau de-a dreptul şi voluntar, torturată, eliptică, cu asocieri de idei strict personale ce transformă poezia într-un joc de cuvinte încrucişate. Criticul interbelic îl integrează pe Ion Barbu în capitolul *Poezia cu tendinţă spre ermetism*, din *Istoria literaturii române contemporane*: „d-l Ion Barbu a ancorat la formula unei poezii ermetice, de viziuni interioare, de prelungire a visului în realitate, a unei poezii «onirice» deci, în care coeficientul personal joacă un rol principal; un cuvânt, o imagine îi sugerează o altă imagine, după o asociaţie strict personală şi incontrolabilă; între poet şi cititor se rup, astfel, multe din treptele ce ar trebui să-i unească; şi, deşi ceea ce pare arbitrar are mai totdeauna o lege lăuntrică, totul rămâne într-un ermetism voit şi cu atât mai admirat cu cât e mai neînţeles". George Călinescu consideră etapa ermetică drept pregnantă în creaţia barbiană, ermetismul apropiindu-l pe poet de rigoare şi lapidaritatea matematică. „Etapa ermetică [...], formează o replică la Grecia lui Platon. Poetul sfidează, în continuare, *„poezia cu obiect"*, orice *„formă închegată"* ce lezează libertatea de exprimare a spiritului. El aspiră la *„restrânsele perfecţiuni poliedrale"* şi propune, cu fiecare nouă creaţie a sa, nişte *„existenţe substanţial nedefinite"* (Glodeanu 2010: 34). Însuşi Ion Barbu spune despre etapa ermetică, în interviul acordat lui Felix Aderca, că este „o incursiune în sfânta rază a Alexandriei". În opera lui Barbu, între etapa baladică şi orientală există o perioadă de tranziţie, unde se pot încă întrezări elemente de folclor autohton.

Una dintre temele fundamentale care în opera lui Barbu au devenit mit, este „nunta". La toate popoarele, nunta a devenit simbolul unirii pentru a creea/ a da viaţă unei alte fiinţe. În desfăşurarea petrecerii nunţii nu trebuie să lipsească jocul. Nunta constituia unul din cele mai importante momente ale vieţii comunităţilor tradiţionale, însemnând pragul de trecere existenţială de la tinereţe la un nou statut social, acela de om căsătorit, întemeietor de nucleu familiar. Nunta este, alături de naştere şi moarte, unul dintre evenimentele fundamentale din viaţa omului, încadrându-se din punct de vedere tipologic, la ceea ce etnologii numesc sărbătorile şi obiceiurile ciclului familial. Ideea de continuitate, având drept scop perpetuarea procreaţie, l-a preocupat dintotdeauna pe om.

Momentul de tranziţie este reprezentat prin poemele *Oul dogamtic*, *Ritmuri pentru nunţile necesare* şi *Uvedenrode*. În ele se păstrează, încă, legătura cu etapa anterioară prin pasaje narative şi descriptive, care fac poezia mai uşor de descifrat. Poeziile amintite se întâlnesc pe ideea „nunţii" înţeleasă ca pătrundere în miracolul creaţiei universale. *Oul dogmatic*[75] este chiar un simbol al misterului „nunţii", pentru că în strunctura sa dualã reprezintă lumea dinaintea nuntirii. Banalul ou demonstrează că macrocosmosul se repetă în microcosmos. De aceea el este făcut să devină obiect de contemplaţie:

„E dat acestui trist norod
Şi oul sterp ca de mâncare,
Dar viul ou, la vârf cu plod,
Făcut e să-l privim la soare!"

Remarcând sensurile poeziei, într-un studiu, Eugen Simion subliniază că „Oul dogmatic este o laudă încântătoare a începutului, a nevinovatului, a purităţii aurorale, în fine, un imn despre marea arhitectură a creaţiei universale. Pentru a slăvi toate acestea,

[75]Mai aproape de zilele noastre, cercetătorul belgian Robert Vendelanotte şi-a consacrat o mare parte a vieţii studiului filozofiei oului, creând o nouă disciplină de studiu care se numeşte ovobiologie**.** Robert Vendelanotte afirma că: *„Bărbatul, privit în intregul său, este un ou. Femeia - la fel, este şi ea tot un ou. Înlănţuirea lor dă naştere, ca atare, unui alt ou. Astfel vedem cum se înfăptuieşe miracolul creaţiei, căci unu plus unu egal trei în acestă nouă formulă existenţială. Observaţi, deci, că toate ştiinţele, până şi matematica, după cum am subliniat mai sus, capătă un alt aspect atunci când sunt abordate din perspectiva oului. Însăşi planeta noastra este un ou, iar Sfânta Treime din creştinism se regăseşte în acelaşi Ou Universal: albuşul, gălbenuşul şi cochilia, căci nu este oare porumbelul cel alb, Sfândul Duh, simbolizat de albuş, însuşi simbolul păcii? Dumnezeu a făurit lumea în şase zile. Iar 6 împărţit în 3 face 2. Aceştia reprezintă cei doi piloni pe care se sprijină Universul. Şi dacă Pământul se învârteşte în jurul Soarelui pe o traiectorie în formă de elipsă, adică ovoidală, atunci acest aspect surprinzător poate fi considerat un adevărat suvenir al Oului Cosmic".* http://www.descopera.ro/cultura/5792483-oul-universul-intr-o-coaja

poetul alege un simbol care apare în toate mitologiile creaţiei, oul, prezentat aici într-o parafrază lirica de o mare graţiozitate, din care nu lipsesc, însă, notele de umor şi jocurile de cuvinte". Văzut în lumina soarelui, oul relevă însăşi esenţa unversului, imaginea eternă a increatului: „pe de o parte există tentaţia obsedantă a purificării materiei, care implică stagnarea, nenuntirea, rămânerea eternă la ipostaza de increat" (Mincu 1990: 232), iar pe altă parte se vede dorinţa puternică de a trăi, „a nuntirii, prin epuizarea solară a ciclului vital" (ibidem). Simbolistica originală a lui Barbu se va desfăşura sub aceşti doi poli: increat şi nuntă. Poezia a fost publicată iniţial în revista „Cetatea literară" şi relevă o viziune originală asupra semificaţiei simbolice a oului. Scris în *„Ajunul Paştilor 1925"* (după cum reiese din menţiunea finală), poezia reuneşte două mari motive literare barbiene: motivul nunţii şi motivul increatului.

Ion Barbu preluând ca motto un verset din întâia carte a lui Moise, „şi Duhul Sfânt se purta deasupra apelor", vorbeşte despre un anumit moment al Genezei care se va trata poetic în poemul *Oul dogmatic*: timpul premergător creaţiei ciclice propriu-zise. În unele mitologii, înaintea facerii lumii exista un haos, iar „starea de increat corespunzătoare apelor germinale nu se suprapune haosului" (Mincu 1990: 234). Increatul cuprinde ideea pură a devenirii existenţei, netransformată încă în materie, iar obsesia increatului este dorinţa lui de reîntoarcere la puritatea originară, nealterată de ciclul devenirii. Ion Barbu vrea să descopere în ou o lume redusă la legile şi principiile ei, ordonate simetric în imaginea unei nunţi împietrite. Punctul de plecare în realizarea poeziei îl constituie mitul cosmogonic, mai precis imaginea oului primordial care închide în el miracolul vieţii pe care l-a împerecheat cu dogma Duhului Sfânt, concepând oul ca un univers reprodus la scara microcosmică, incluzând în el şi principiul vieţii („palat de nuntă"), dar şi pe cel al morţii („cavou"). În însuşi principiul vieţii, „din bănuţul oului [...] urmează a se desprinde fiinţa" (Pillat 1982: 105). Oul, acest miraculos germene al vieţii, ascunde în sine însuşi una dintre enigmele esenţiale ale existenţei. Alchimistul Jaques d'Arles a spus că oul poartă în el însuşi un germene al morţii ascuns în interiorul vieţii şi un germene al vieţii în interiorul morţii. Cei doi germeni operează unul asupra celuilalt, creând astfel un nou început[76]:

[76] http://www.descopera.ro/cultura/5792483-oul-universul-intr-o-coaja

„Şi mai ales te înfioară
De acel galben icusar,
Ceasornic fără minutar
Ce singur scrie când să moară
Şi ou şi lume. Te-înfioară
De ceasul, galben necesar...
A morţii frunte - acolo-i toată.
În gălbenuş,
Să roadă spornicul albuş,
Durata-înscrie-în noi o roată.
Întocma - dogma.”

Această secvenţă lirică scoate în relief una dintre ideile fundamentale din lirica barbiană - şi anume cunoaşterea prin contemplaţie poetică, a cărei nuntire cu esenţa lumii este dominată astral de Soare. Metafora banului – „galben icusar” - defineşte gălbenuşul ca simbol al strălucitorului astru, care constituie forţa supremă în univers, cea care decide destinul, viaţa şi moartea: „Ceasornic fără minutar/ Ce singur scrie când să moară/ Şi ou şi lume”. Eul liric accentuează faptul că jocul misterios şi tragic al trecerii de la viaţă la moarte constituie una dintre legile ce guvernează lumea, „întocma-dogma”. Cu ocazia sărbătorii Paştelui, poetul i se adresează omului „uituc” şi „nerod”, amintindu-i că oul (pe care acesta îl roşeşte şi-l mănâncă) are semnificaţii profunde, pe care omenirea le-a pierdut odată cu dispariţia miturilor. Este ştiut că în mitologiile mai multor popoare, există credinţe potrivit cărora Universul s-ar fi născut din Oul primordial întrupat dintr-o mare nesfârşită, purtătoare a germenilor vieţii. Oul este o reprezentare a puterii de creaţie a Luminii. Se consideră că oul conţine germenele misterios al Creaţiei**.** Picătura de Viaţă din care se dezvoltă manifestarea, fiind aşadar un simbol universal perfect care se explică de la sine, prin sine. Pentru iniţiaţi şi ezoterişti, niciun alt obiect viu nu putea sugera mai bine ideea-forţă a transcenderii absolutului, precum umilul ou servit la masă. În *Oul dogmatic* Barbu face o disociere între „oul sterp” (destinat consumului) şi „viul ou, la vârf cu plod” (destinat contemplaţiei: „Făcut e să-l privim la soare”). Pur ca orice

preexistenţă („Nevinovatul, noul ou”), acesta ascunde viaţa şi moartea (metaforele: „Palat de nuntă şi cavou”).

„E dat acestui trist norod
Şi oul sterp ca de mâncare,
Dar viul ou, la vârf cu plod,
Făcut e să-l privim la soare !

Cum lumea veche, în cleştar,
Înoată, în subţire var,
Nevinovatul, noul ou,
Palat de nuntă şi cavou.”

Se conturează, astfel, *motivul literar al nunţii* (încă nerealizată), atâta timp cât *increatul* ramâne „nevinovat” şi pur. Oul este prezentat ca o figurare, în dimensiuni reduse, a Cosmosului: albuşul care „doarme nins” aminteşte de marea originară cufundată în pace, iar gălbenuşul este un mic soare care măsoară paşii timpului şi curgerea vieţii; în acest „galben icusar” se află şi marea taină a morţii:

„Şi mai ales te înfioară
De acel galben icusar,
Ceasornic fără minutar
Ce singur scrie când să moară
Şi ou şi lume.”

În sfârşit, „plodul” (bănuţul) reprezintă factorul generator de viaţă, situat la „polul plus”, acolo unde noroaiele pamânturilor n-au ajuns încă; asemenea Sfântului Duh, care „se purta deasupra apelor” înaintea Genezei, plodul pregăteşte „nunta” din care se va naşte o fiinţă. Finalul arată însă că această naştere n-ar trebui să se producă: schimbarea increatului în creat, ieşirea din puritatea preexistenţei, face ca fiinţa nou născută să intre în timpul curgător (care aduce îmbătrânirea şi moartea); de aici, îndemnul adresat omului de a păstra neschimbat increatul:

„Dar nu-l sorbi. Curmi nunta-n el.
Şi nici la cloşcă să nu-l pui!
Îl lasă-n pacea-întâie-a lui,
Că vinovat e tot făcutul,
Şi sfânt, doar nunta, începutul.”

Titlul poeziei poate fi explicat pornind de la semnificaţia cuvântului „dogmă”, care are sensul de teză, învăţătură fundamentală a unei religii, care nu admite obiecţii. Prin intermediul oului, poetul păstrează dogma privitoare la naşterea lumii şi la caracterul ciclic al vieţii („Spiritul universal se revela în ou” Călinescu 1998: 809), iar prin consumul aceluiaşi ou roşu, ajungem la negarea increatului, a fazei de latenţă iniţială. Oul pe care în descoperă Ion Barbu în poemul său cere o întoarcere la mit, „poetul imaginează un rit pur, în care oul orfic este redescoperit şi urcat în soare pentru a fi rememorat. Toate elementele creaţiei fiind prezente în el (inclusiv durata), jertfa rituală nu mai este necesară pentru iniţiere” (Mincu 1990: 236). Marele storic al religiilor, Mircea Eliade a demonstrat magistral că, în esenţa tuturor acestor cosmogonii, oul joacă imaginea de clişeu a Intregului şi a Totalităţii care succed Haosului Primordial, ca un prim pricipiu de organizare. Oul subliniază actul renaşterii şi ciclul repetitiv al Naturii, funcţia sa cicilică fiind aici o consecinţă a primului său rol. În poemul lui Barbu centrală e forma interogativă „Dar plodul?” în care se dezvăluie nunta Spiritului cu materia :

„Dar plodul?
De foarte sus
Din polul plus
De unde glodul
Pământurilor n-a ajuns
Acordă lin
Şi masculin
Albuşului în hialin :
Sărutul plin.”

În mitologie, dintr-un ou ce pluteşte în fluidul Haosului Nemărginit Primordial, se naşte întregul Univers. Din partea superioară a cojii apare Cerul, din cea inferioară - Pământul, gălbenuşul transformandu-se în Soare. În pem, spiritul divin „de foarte sus", unde îşi află lăcaşul, „din polul plus", rămâne sus „salvat de reîntruparea ciclică" (ibidem: 237), iar sufletul degradat rătăceşte prin regnurile inferioare, spre polul minus, unde materiea „pământurilor" nu-l poate atinge. În versurile „acordă lin/ şi masculin" vedem principiul creator primordial – cel masculin, şi viaţa care se poate descoperi din versul „sărutul plin". Masculinul fecundează plasma germinativă feminină în versul „albuşul în hialin". Aici ne dăm seama de o nuntă potenţială, fără să se întâmple ceea ce putem vedea din interogaţia pusă mai sus. Poetul neagă sacralitatea pascală şi tinde spre o revenire a mitului originar deoarece „oul roşu" se mănâncă încât i-i se alterează latenţele cognitive:

„Să vezi la bolţi pe Sfântul Duh
Veghind vii ape fără stuh,
Acest ou - simbol ţi-l aduc,
Om şters, uituc.

Nu oul roşu.
Om fără saţ şi om nerod,
Un ou cu plod
Îţi vreau plocon, acum de Paşte :
Îl urcă - în soare şi cunoaşte!"

Până acum, din versurile precedente, am ştiut că se va desfăşura o potenţială nuntă, iar din versul „îl urcă – în soare şi cunoaşte" înţelegem iniţierea auspra vieţii şi a morţii în univers, asupra ciclului material, ce urmează Creaţiei:

„Şi mai ales te înfioară
De acel galben icusar,
Ceasornic fără minutar
Ce singur scrie când să moară

Şi ou şi lume. Te-înfioară
De ceasul, galben necesar...
A morţii frunte - acolo-i toată.
În gălbenuş,
Să roadă spornicul albuş,
Durata-înscrie-în noi o roată."

Aşa cum este Soarele centrul vital al Universului, astfel „gălbenuşul" este în dimensiuni microcosmice a Oului, un soare micşorat unde naşterea şi moartea sunt cuprinse în „ceasornicul fără minutar" al gălbenuşului. Soarele este un „ceaaornic făr minutar" simbolizând viaţa eternă. „De această iniţiere solară se leagă situaţia tragică a individului, rezultată prin ieşirea din increat şi prin manifestarea în ciclul evolutiv" (ibidem: 240). „Jocul prim" îi aparţine Creatorului, „jocul secund" este legat de Soare, iar Oul singur conţine trei părţi: plodul – Spirutul sau Sfântul Duh; albuşul – apa germinală de dinaintrea Creaţiei; gălbenuşul – Soarele. În poem asistă la Creaţia şi perpetuarea vieţii:

„Încă o dată :
E Oul celui sterp la fel,
Dar nu-l sorbi. Curmi nuntă-în el.
Şi nici la cloşcă să nu-l pui!
Îl lasă - în pacea - întâie-a lui,

Că vinovat e tot făcutul,
Şi sfânt, doar nunta, începutul."

Oul nu trebuie să fie consumat pentru că în interiorul său se ascunde nunta sacră. Deoarece „ekstaza dionysiacă tinde la suprimarea limitelor umanului, divulgă aceeaşi secretă nostalgie a «făcutului» de a se topi din nou în apa germinală a începuturilor, ceea ce nu mai este posibil" (Mincu 1990: 241). Există o strânsă opoziţie între „făcut" şi „nenăscut". „Făcutul" se află sub semnul tragicului, al morţii, al devenirii implacabile a vieţii, iar „începutul" păstrează în sine virtualităţi şi însemne ale sacralităţii, el

recuperează temeiurile mitice ale lumii întregi. Orice împlinire a Nunţii duce la o finalitate tragică, de aceea poetul optează pentru increat, „prin suspendarea ciclului vital” (ibidem), deoarece numai în increat insul devine pur.

În *Ritmuri pentru nunţile necesare* se evocă trei căi de cunoaştere: prin eros (sau senzuală), reprezentată astral prin Venus, prin raţiune, având ca simbol pe Mercur, şi prin contemplaţia poetică, care e tutelată de Soare. Fiecare experienţă este o „nuntă”, adică o comuniune cu esenţa lumii, dar prin primele două contopirea nu e perfectă. Senzaţiile permit numai un contact rapid, iar intelectul ignoră, pentru a face operaţiile proprii cunoaşterii logice, condiţia fundamentală a Universului, care e devenirea continuă. Aspiraţia spre absolut se împlineşte doar prin atingerea contemplaţiei poetice, prin viziunea directă a principiului universal, când: „intrăm/ Să ospătăm/ În camara Soarelui/ Marelui/ Nun şi stea,/ Abur verde să ne dea,/ Din căldări de mari lactee,/ La surpări de curcubee,/ - În Firida ce scântee/ eteree.”

În termeni mai simpli, poezia pune problema raportului dintre cunoaşterea logică şi cea metaforică, aşa cum o pusese şi Blaga în *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*. Cunoaşterea se efectează pe scară cosmică: în primul cerc „Roata Venerei, inimii”, constituie cunoaşterea erotică, „poetul apărând prin reprezentarea sa redusă la absurd, ca ceva nedemn să absoarbă spiritul” (Pillat 1982: 106):

„Înspre tronul moalei Vineri
Brusc, ca toţi amanţii tineri,
Am vibrat
Înflăcărat:

Vaporoasă
Rituală
O frumoasă
Masă
Şcoală!
În brăţara ta fă-mi loc
Ca să joc, ca să joc,
Danţul buf

Cu reverenţe
Ori mecanice cadenţe.”

Marile teme ale cunoaşterii pe care le-au tratat poeţii romantici se întâlnesc la Ion Barbu, încât „nunta”, contopirea, sinteza a două entităţi pe care poetul tinde să le apropie sau *jocul* pe care-l joacă poetul înflăcărat de sentimentele iubirii, niciodată „nu se sărbătoreşte”. Nunta simbolizează unificarea armonioasa a contrariilor, echilibrul între masculin şi feminin, între exterior şi interior, între corp şi suflet. Imposibilitatea realizării „nunţii” duce la tensiune lirică maximă în poemul lui Barbu:

„O, Mercur,
Frate pur
Conceput din viu mister
Şi Fecioară Lucifer,

Înclinat pe ape caste
În sfruntări iconoclaste,
Cap clădit
Din val oprit
Sus, pe Veacul împietrit,

O select
Intelect
Nunta n-am sărbătorit...”

Nunta rămâne neconsumată, deoarece „intelectul este steril” (Mincu 1990: 328). Cunoaşterea intelectuală care este reprezentată prin Mercur duce la reducţia şi eliminarea formelor materiale până la îngheţul spiritului” (ibidem: 326). Imposibilitatea nunţii intelectuale duce la cunoaşterea ideii de condiţie umană, care nu poate exista în afara căldurii afective. Prin Mercur (simbolul materiei) înţelegem ridicarea deasupra nivelului materiei implică un efort intelectual cu conţinut spiritual, deschizând sufletul către

adevărurile superioare. Abordarea celui de al treilea cerc „Roata Soarelui, marelui”[77], implică în concepţia poetului cunoaşterea extatică a divinităţii ca sursă a luminii:

”Trage porţile ce ard,

Că intrăm
Să ospătăm
În cămara Soarelui
Marelui
Nun şi stea,

Abur verde să ne dea,
Din caldari de mari lactee,
La surpări de curcubee,
- În Firida ce scântee eteree.”

Acestă ultimă ipostază de „umanizare cathartică” (ibidem: 329) intrând în „cămara Soarelui” care este purificatoare pentru poet, deoarece aspiraţia spre Apollon este şi întoarcerea spre solaritatea orfică de care tinde continuu Ion Barbu în poezia sa. În etapa parnasiană a operei lui Barbu, Soarele a desemnat izvorul vital, corespunzând „diviziunii lui Dionysos în peisaj”, cum se poate vedea în poemul *Dionisiacă.* Tot aici se petrecere dezlănţuirea frenetică a regnurilor şi elanul dionysiac - totul se petrece sub „pumnalele de lumină” ale „războinicului solar”. Spasmul erotic universal se poate întrezări odată cu răsăritul Soarelui, generator de viaţă, care duce la infinite germinaţii, naşteri fertile, la existenţa pe pământ. Pe parcursul întregii opere, Barbu neagă noaptea şi întunericul, deoarece ele sunt similare cu spaima şi cu înfiripările maligne: „Opunerea

[77]Cercul cu un punct în centru a fost, este si va fi simbolul prin excelenţă al Soarelui, din acest motiv vedem acea sinteză conceptuală a Dialecticii sau Limbajului Conştiinţei, exprimată în acest semn simplu. Soarele, în Astronomie şi Psiho-Astronomie, este centrul Universului în jurul căruia se învârte totul, de care depinde totul şi din care totul pleacă, totul se naşte.

principiului demonologic occidental, inferior deci faţă de cel solar (uman), ne introduce deja în ipostaza Orientului extatic barbian" (ibidem: 334). Soarele e ultima treaptă posibilă care „deschide poarta cetăţii Isarlâk".

„Uite, ia a treia cheie,
Vâr-o în broască - Astartee!
¬Şi întoarce-o de un grad
Unui timp retrograd..."

Soarele, astrologic vorbind, este de culoarea aurului. Barbu foloseşte culoarea verde în „aburul verde", care este treapta metafizică corespunzătoare iniţierii solare. La culoarea verde poetul a ajuns prin jocul de culori dintre albastru (culoarea intelectului, a oglindirii pure a Spiritului) şi galben la culoarea verde. Poetul contopeşte afectul cu intelectul într-o viziune extatică iar print îmbinarea clasicismului cu romantismul, poetul abandonează aventura de cunoaştere senzorială (Venus), pentru aceea intelectuală (Mercur), tinzând spre o viziune unificatoare, cea orfică. Aceasta putem spune şi despre întreaga operă a lui Barbu. El, în poezia sa, pleacă de la senzorial, „sublimându-se în asceza narcisică de tip oriental pentru a se opri în solaritatea orfică" (ibidem: 337). Jocul în cerc (Cercul) se închide, deci ciclul iniţiatic se închide hieratic, consacrând „starea de geometri şi deasupra ei extaza", ceea ce şi-a propus însuşi poetul programatic. Această ieşire sau închiderea ciclului jocului este chiar ieşirea lui Barbu din sferele poeziei, întorcându-se spre profesia sa de bază, de a fii matematician, de a se numi Dan Barbilian.

În perioada de tranziţie dintre ciclul baladesc-oriental şi cel ermetic se poate încadra la fel poezia *Uvenderode*, unde jocul autohton-oriental se îmbină cu jocul minţii, unde se tratează rapsodic erosul şi ritualul cosmic–solar. Erosul solar care este ontologic şi eliberator, el se revelează atemporal: „Uite-o fată:/ lunecă o dată,/ Lunecă de două/ Ori până la nouă,/ Până o înfăşori/ În fiori uşori, / Până-o torci în zale/ Gasteropodale;/ Până când, în lente/ Antene atente/ O cobori; / Pendular de-încet/ Inutil pachet,/ Sub timp/ Sub mode/ În Uvenderode." În poezie se vede procesul erotic, sexualitatea pancosmică care are rostul iniţierii. „Iubirea este expresia unui principiu cosmic, lege supremă, care absoarbe individul dincolo de limitele temporale. Un senzualism implacabil stăpâneşte omul, reprezentat ca un joc al forţelor universale, al unui instinct, manifestat într-o

atmosferică ezoterică” (Constantinescu 1998: 277).

Jocul „nunţii”, a treptei „veneriane” care face trecerea de la iniţiere senzorială la una ermetică (intelectuală) urmează a fi tratată şi în poemul unde „râpa Uvenderode” aduce la suprafaţă un loc închipit de poet ca „un fel de Olimp al Erosului” (Pillat 1982: 109), unde se vieţuiesc gasteropodele, din a căror clasă face melcul, considerat de Freud un simbol sexual. Titlul, inventat de poet, defineşte un spaţiu de coşmar, reprezentare a purei vieţi vegetative. Faza de tranziţie este de o puternica originalitate, derutantă pentru cititor, caruia i se solicită un efort mult mai mare decât de obicei pentru sesizarea semnificaţiilor. Limbajul este dens, termenii - neobişnuiţi, multe neologisme sau unele foarte rare. E un ultim pas până la concentrarea extremă a expresiei din ciclul *Joc secund*.

„La râpa Uvenderode
Cu multe gasteropode!
Suprasexuale
Supramuzicale:
Gasteropozi!
Mult limpezi rapsozi,
Moduri de ode
Cecuri eşarfă
Antene în harfă:
Uvenderode
Peste mode şi timp
Olimp!”

(*Uvenderode*)

Elanul erotic, întruchipat în gasteropode, are tendinţă spre idealitate, spre absolut, prin facultatea „supramuzicalităţii”, pentru ca la sfârşit să triumfe „suprasexualitatea”

(Pillat 1982: 109). Cu *Uvenderode* de fapt inaugurează hermetismul propriu-zis într-o poezie ce se subsumează viziunii ontologice asupra Erosului: un Luceafăr feminin, în încercarea de iniţiere intelectuală a limitatului, sub dominaţia triumfală a Soarelui. Increatul este locul fără hotar din care vremea încearcă în zadar să se nască. În interviul acordat lui Felix Aderca, Ion Barbu a spus despre poemul *Uvenderode* că apare ca expresia unei „sonorităţi imanente", „ce s-ar aşeza în continuarea odei pindarice" (Petrescu 2006: 93): „Neputând să apar înaintea concetăţenilor mei, ca poeţii de altă dată, cu lira în mână şi flori pe cap, mi-am poleit versul cu cât mai multe sonorităţi. Pe lângă unitatea spirituală, adaug şi una folclorică".

În contextul poeziei lui Ion Barbu, sintagma *joc secund*/ *arta poetică* nu constituie antonimul *jocului prim*/ *ştiinţa matematicii*, cum se încearcă acreditarea acestui paralelism ignar. Apelativul din titlul cărţii şi al ciclului cu acelaşi nume are sensul de *joc priincios, joc fericit, joc neprihănit,* derivând din *secundavi, -dare*, care, în latina savantă, are acest înţeles. Din perspectiva unei atare înterpretări, diferite şi contrare celor anterioare, întregul eşafodaj al poeziei barbiene deschide alte piste de discuţii estetice, în care *iniţiaticul* înlocuieşte *enigmaticul*. Mircea Coloşenco, în articolul *Ion Barbu – clasic al spiritualităţii,* vorbeşte despre actul poetic, întâlnit în viaţa cotidiană şi care este întrevăzut doar de damnaţii care îl simt şi-l trăiesc, abstractizându-se din fiinţă sau din număr, nefiind în posibilitatea de a-l părăsi. Astfel, actul poetic la Ion Barbu e o entitate exemplară/ perfectă/ arhetipală din universurile teoretice (*mundus intel1igibilis/ mundus sensibilis*), o adevărată *ars combinatoria*, întâlnită în principiu, fie la R. Descartes (mathesis universalis/ ştiinţa universală generală, 1637), care explică totul prin număr şi măsură, fie la G.W. Leibniz (*characteristica universalis*/ sistemul de simboluri, 1666), care aspira la un limbaj raţional universal bazat pe simbolurile formale ale fiecărui enunţ. Ch. Baudelaire a declarat: „Ah, jamais sortir des Nombres et des Etres"/ Ah, să nu poti ieşi vreodată din Numere şi Existenţe (*Le gouffre*/ *Genunea*, 1861). La Ion Barbu, tendinţa finală este *aura vitalis*/ suflul vital, care însufleţeşte, mişcă şi ordonează elementele corporale fizice, iar după părerea poetului, şi pe cele metafizice/ poetice. Ulterior, va fi atras de *elanul vital*, de *durată pură* şi de *intuitia* lui H. Bergson (1920).

Originile filozofiei greceşti, în corelaţia lor cu străvechiul joc sacral competiţional în materie de înţelepciune, se mişcă nemijlocit şi fără întrerupere pe sau dincolo de limita

dintre expresia filozofico-religioasă şi cea poetică. Problema referitoare la natura creaţiei poetice constituie tema centrală a multor studii despre legătura dintre joc şi cultură. Astfel a vorbit Johan Huizinga despre activitatea poetică, care este născută în sfera jocului. *Poiesis* este o funcţie ludică, după cum am mai spus într-un capitol precedent. Ea se desfăşoară într-un spaţiu de joc al minţii, într-o lume proprie pe care şi-o creează mintea, o lume în care lucrurile nu sunt ca în viaţa obişnuită de toate zilele, ci sunt legate între ele prin alte legături decât prin cele logice. În poezie există un fel de seriozitate, iar poezia se află în acea parte a seriozităţii, în partea mai originară, în care îşi au locul copilul, animalul, planta, sălbaticul şi vizionarul, adică în domeniul oniricului, al extazului, al beţiei şi al râsului. Francis Bacon spune la un moment dat că poezia este ca un vis al ştiinţei. Identitatea totală dintre forma rituală şi cea ludică ajunge, astfel, într-o lumină mai vie, iar întrebarea în ce măsură orice acţiune sacrală care intră în sfera jocului, rămâne actuală. Un spaţiu închis sau deschis, delimitat de cotidian în mod material ori mental, înlăuntrul lui sunt valabile regulile jocului. Un adevărat spectacol magic este *Riga Crypto şi lapona Enigel* a cărei temă este tragicul unei iubiri de neatins rezultată din incompatibilitatea lumilor celor doi protagonişti: spirituala laponă Enigel şi increatul Rygă Cripto. Dosarul exegezelor poemului *Riga Crypto şi lapona Enigel* este voluminos. Poemul a fost socotit ca fiind o „baladă" (Ion Barbu însuşi), un „cântec bătrânesc de nuntă" (Tudor Vianu), o „fantezie" (Al. Philippide), un „basm" (Nicolae Manolescu), o „anecdotă" (Şerban Cioculescu), o „fabulă", de fapt o „cantafabulă" (Şerban Foarţă). Hermeneutii barbieni s-au întrecut în a face analiza ezoterică a ceea ce s-a numit „un Luceafar [eminescian] cu rolurile inversate" (Nicolae Manolescu). Totuşi „balada" lui Ion Barbu are mai multe chei de decriptare a jocului textului. Textul devine „spaţiul de joc al poetului-operator al limbajului, care jonglează cu cuvintele, le organizează în simetrii semnificative, le exploatează multiplele valenţe sonore" (Pop 1985: 107). P. Constantinescu vorbeşte despre o „dublă figuraţie" în poemele barbiene din „ciclul ermetic" şi ea marchează sensul fundamental al „jocului secund" din ultima etapă de creaţie a lui Ion Barbu, când poemul se prezintă ca un *ritual* care duce la *iniţiere*. În aproape toate poeziile lui Barbu se găsesc jocuri eufonice, un joc secund, muzical, al textului, încât jocul poetic se defineşte a fi astfel mai complex decât oricând, deoarece întâlnim multiple permutări care cer un joc de descifrare, multe versuri ocazionale, scrise

frecvent pe rime date şi multe improvizaţii. „Rezultatul unui «joc superior mintal» pare a fi chiar selecţia şi coordonarea, în compoziţia Cărţii, a celor 34 de poeme” (ibidem: 174).

Huizinga observă că personificarea este o extrem de importantă formă de exprimare a minţii omeneşti şi în acelaşi timp ca funcţie ludică. La fel, năzuinţa de a produce un efect prin exagerarea sau încurcarea dimensiunilor şi raporturilor care fac parte dintr-un sistem religios ori în produse ale fanteziei pur literare sau autentic infantile, în toate aceste cazuri avem de-a face cu un joc al minţii. Credinţa omului arhaic în miturile pe care şi le creează mintea lui se judecă încă după unităţile de măsură ale convingerii ştiinţifice, filozofice sau dogmatice moderne. Poezia, apare mereu înlăuntrul domeniului jocului şi caracterul ludic se păstrează doar dacă rămâne legătura ei cu muzica, folcorul, teatrul etc. El spune: „De îndată ce un limbaj figurat şi-a exercitat efectul în descrierea unei situaţii sau a unei întâmplări în termenii unei vieţi în mişcare”, spune Huizinga, „suntem pe drumul către personificare. Personificarea incorporalului sau a inertului este sufletul oricărei mitizări şi aproape al oricărei poezii. [...] Nu se pune chestiunea aici să se creeze un concept referitor la ceva considerat ca incorporal sau lipsit de viaţă, după care ar urma o exprimare a acelui concept ca referitor la ceva viu. Considerarea, în imaginaţie, a lucrului observat ca o fiinţă vie este expresia primară a fenomenului. [...] Reprezentarea se naşte ca închipuire. Avem, oare, dreptul ca această înclinare secundară şi absolut indispensabilă a minţii de a-şi crea o lume imaginară alcătuită din fiinţe vii s-o numim un joc al minţii?” (Huizinga 2003: 77).

În articolul *Ion Barbu – ciuperca halucinogenă*, Andrei Oişteanu vorbeşte despre geneza poemului *Riga Crypto şi lapona Enigel*, considerând că balada a luat naştere în perioada de plină intoxicare cu stupefiante (cocaină şi eter), pe timpul când era în Germania, la Tübingen, într-o seară de octombrie 1923. Pe lângă drogurile care îl chinuiau, poetul era măcinat de chinurile singurătăţii, deoarece l-a părăsit una dintre cele mai mari iubiri ale sale, pictoriţa norvegiană Helga, de care era îndrăgostit. Narcotizat cu eter (al cărui nivel scădea îngrijorător din „flaconul blestemat”), poetul adoarme şi atunci visează „urzeala baladei”. „Originea baladei *Riga Crypto* este onirică, cu siguranţă (…). Cel puţin ca intenţie şi ca schemă; căci compoziţia s-a dezvoltat şi desăvârşit în momente de luciditate”, îi scrie Barbu lui Léo Delfoss. Enigel, păstoriţa transhumantă din Laponia - care, din „ţări de gheaţă urgisită”, coboară cu turmele ei de reni „mai la sud”, este

probabil numele încriptat al norvegienei Helga. De altfel, Ion Barbu însuşi vorbeşte despre „cadrul scandinav al poemului", un cadru geo-cultural motivat de el printr-o nevoie „cu totul intimă". Face acest lucru în scrisoarea către prietenul Delfoss, în care îi prezintă coordonatele autobiografice în care s-a născut poemul: „Eu credeam [că] elementele: ciupearcă, fragi, laponă ţări de ghiaţă, reni [sunt] pe deplin justificate de necesitatea, cu totul intimă pentru mine, de a da un cadru scandinav poemului"[78]. Dincolo de înflăcărările impure ale dragostei şi de atmosfera mai curată a inteligenţei, în balada *Riga Crypto şi lapona Enigel* iniţierea completă are loc prin adevărata „nuntă" a trupului şi spiritului cu însuşi focarul vieţii, Soarele (cunoaşterea absolută). Aspiraţia solară a laponei sugerează faptul că aceasta se află pe treapta lui Mercur, iar chemările personajului alegoric, riga Crypto, sunt ale cercului Venerii. Frigul ţinutului polar, perfecţiunea geometrică a apei cristalizate configurează treapta raţiunii pure, în timp ce impuritatea din cercul Venerii e sugerată de spaţiul în care se amestecă elementele primordiale: „humă unsă", „aer ud". Impactul dintre raţiune (Enigel) şi instinct (Crypto), configurat prin cele două simboluri - „fiară bătrână" şi „făptură mai firavă", se soldează cu victoria minţii asupra instinctului. Primul conotează sensurile raţiunii ale cărui atribute sunt „soarele-nţelept" şi „sufletul fântână". Lapona Enigel întruchipează gândul eliberat prin aspiraţia spre lumină şi cunoaştere de ispitele instinctuale simbolizate de somn şi umbră. Balada are ca temă simbolismul „nunţii", urmărind o întâlnire imposibilă între două lumi diferite. Balada este scrisă în ritmul unui epitalam, poezia aduce în prim-plan nivelul ritualic al expresiei artistice întreţinut de sonorităţi insolite, rimă interioară, aliteraţiile subtile, imaginile iniţiatice etc. În baladă, confruntarea dinte minte (Enigel) şi instinct (Crypto) este devastatoare pentru ambele părţi: lapona plânge, regele înnebuneşte.

Balada este compusă din două părţi distincte: un prolog şi povestea lui Crypto. Prologul transpune în câteva imagini atmosfera de la sfârşitul unei nunţi, când un *trist* şi *îndărătnic* menestrel este rugat *să zică* din nou un *cântec larg.*

[78] http://www.revista22.ro/scriitorii-romani-si-narcoticele-4-ion-barbu--ciuperca-halucinogena-4569.html

„Menestrel trist, mai aburit
Ca vinul vechi ciocnit la nuntă,
De cuscrul mare dăruit
Cu pungi, panglici, beteli cu funtă,

Mult îndărătnic menestrel,
Un cântec larg tot mai încearcă,
Zi-mi de lapona Enigel
Si Crypto, regele ciupearcă!

- Nuntaş fruntaş!
Ospăţul tău limba mi-a fript-o,
Dar cântecul, tot zice-l-aş,
Cu Enigel şi riga Crypto.”

Cea de-a doua parte cuprinde povestea propriu-zisă - cântecul menestrelului, structurată în mai multe secvenţe, care compun povestea propriu-zisă. Crypto este regele ciupercilor. El este un singuratic şi nu-şi găseşte locul în lumea pe care o guvernează pentru că nu şi-a întâlnit încă perechea. Pe seama lui circulă o legendă despre un ritual vrăjitoresc săvârşit la *fântâna tinereţii.*

„Des cercetat de pădureţi
În pat de râu şi-în humă unsă,
Împărăţea peste bureţi
Crai Crypto, inimă ascunsă,

La vecinic tron, de rouă parcă !
Dar printre ei bârfeau bureţii
De-o vrăjitoare mănătarcă,
De la fântâna tineretii.”

Păstoriţa de reni, Enigel, coboară din spaţiul îngheţat al Laponiei în poienile lui Crypto. Enigel adoarme şi pe tărâmul visului se întâlneşte cu nefericitul rege al ciupercilor. Crypto o cheamă pe laponă în lumea lui, la umbră, unde numai *carnea creşte.* Enigel refuză şi îi vorbeşte despre idealul ei de a se închina Soarelui *înţelept,* la care visează toţi locuitorii ţinutului nordic. Atunci Crypto o roagă să-l *culeagă,* să-l rupă pentru totdeauna din locul statornicit. Pentru Enigel această dorinţă exprima infantilism şi de aceea îl sfătuieşte să aştepte („aşteaptă de te coace”*).*

„- Enigel, Enigel,
Scade noaptea, ies lumine,
Dacă pleci să culegi,
Începi rogu-te cu mine.

Că dacă în iarnă sunt făcută,
Ursul alb mi-e vărul drept,
Din umbra deasă, desfăcută,
Mă-închin la soarele-înţelept.”

- Te-aş culege, rigă blând...
Zorile încep să joace
Şi eşti umed şi plăpând :
Teamă mi-e, te frângi curând,
Lasă. - Aşteaptă de te coace.

- Să mă coc, Enigel,
Mult aş vrea, dar, vezi, de soare,
Visuri sute, de măcel,
Mă despart. E roşu, mare,
Pete are fel de fel ;
Lasă-l, uită-l Enigel,
În somn fraged şi răcoare.

- Rigă Crypto, rigă Crypto,
Ca o lamă de blestem
Vorba-în inimă-ai înfipt-o !
Eu de umbră mult mă tem,

Crypto iese din umbra pădurii, vrea să evadeze, însă razele soarelui îl pârjolesc. Rănit, *cu altă faţă,* îşi acceptă destinul – „nunta” cu *măsălariţa.* Poezia se incheie cu un comentariu ironic al instantei auctoriale la adresa destinului nefericit al *regelui-ciupearcă.*

„Dar soarele, aprins inel,
Se oglindi adânc în el ;
De zece ori, fără sfială,
Se oglindi în pielea-i chială ;

Şi sucul dulce înăcreşte!
Ascunsă-i inimă plesneşte,
Spre zece vii peceţi de semn,
Venin şi rosu untdelemn
Muştesc din funduri de bluestem;”

Ion Barbu, în marea parte a operei sale, este preocupat de latura ritualică a jocului artistic şi de aceea abordeaza teme legate în mod evident de simboluri ezoterice, precum nunta, increatul, dualitatea, şi le transpune într-un registru stilistic care creează impresia iniţierilor ritualice; rima interioara *(riga span, de la san),* remarcata de T. Vianu, invenţiile lingvistice de sonoritate specială *(Uvedenrode, Isarlâk, Enigel),* inversiunile, precum şi împletirea cuvântului uzual, de multe ori regional, cu cel ezoteric susţin impresia de spectacol secret şi incitator. Formulele lirice preferate de Barbu sunt cântecul *(Riga Crypto şi lapona Enigel)* şi descântecul *(Domnişoara Hus)* de dragoste, adică de nuntire. Cântecul care i se cere menestrelului este „larg”, epitetul constituind un motiv frecvent în poezia lui Ion Barbu, şi sugerează faptul că acel cântec este foarte cuprinzător şi sintetic, capabil să surprindă complexitatea şi profunzimile realităţii. De altfel, nunta este simbolul central a creaţiei sale, deoarece cuprinde sensul armoniei primordiale. Cunoscător al textelor hermetice, Barbu creează imagini iniţiatice, într-un cod voit închis, accesibil doar celor care cunosc aceste scrieri. Ritual suprem, nunta reprezintă o aspiraţie spirituală, de aceea regele Crypto, neacceptat în lumea sa şi incapabil de înălţare, supra-vieţuieşte doar printr-o nuntă, fie ea şi aberantă, *cu măsălăriţa mireasă.* În balada *Riga*

Crypto şi lapona Enigel, Ion Barbu prezintă, după cum am mai amintit, o parabolă a impactului dintre raţiune (Enigel) si instinct (Crypto), configurat prin cele două personaje. Lapona Enigel întruchipează gândul eliberat de ispite, prin aspiraţia spre lumină. Ea se-nchina la *Soarele înţelept,* sugestie a raţiunii şi a iluminării spirituale. În credinţele româneşti, soarele apare ca divinitate a vieţii sau este asimilat lui Cristos; în special în descântecele şi vrăjile pentru dobândirea frumuseţii şi a sănătăţii este invocat în ipostază de autoritate tutelară şi considerat dar ceresc al omului. Pentru lumea îngheţată a polului, lumina solară constituie visul continuu:

„La lămpi de ghiaţă, supt zăpezi,
Tot polul meu un vis visează.
Greu taler scump, cu margini verzi,
De aur, visu-i cercetează."

Universul lui Crypto este stăpânit de umbra deasă a pădurii; el este „mirele poienii", iar spaţiul său este acoperit de „muşchiul crud"; aici pulseaza viaţa simplă, cu aspiraţii mai pamânteşti: nunta ori înflorirea. În această lume acoperita de „trei covoare de răcoare" se produce coborârea laponei, intrarea ei în somn. Ea visează chemarea lumii instinctuale configurată în semne: somnul, umbra, „ciupearca crudă de pădure". Crypto pătrunde în visul ei pentru că lapona este pregătită pentru comunicare. Din perspectiva lui C.G. Jung, visul exprimă singurătatea fiinţei şi nevoia ei de a fi consolată, de aceea simbolurile onirice codifică un limbaj, o dorinta de a fi în legătură cu lumea. În cazul de faţă, visul laponei Enigel oglindeşte dorinţele instinctuale refulate, de aceea îi şi este asociat un alt simbol defulatoriu - plânsul. Ea trăieşte sub tutela raţiunii („se-nchină la soarele-nţelept) şi aspiraţiile ei spirituale estompează ispitirile lăturalnice. Aspiraţia solară a laponei întreţine dorinţa de perfecţionare a spiritului, „căci la soare roata" sufletului „se măreşte". Atitudinea solară nu este un dat general al fiinţei, idealul cere sacrificii şi de aceea lapona plânge, după ce renunţă la tentaţii, plânsul ei este defulatoriu, căci raţiunea se înalţă, de regulă prin sacrificarea plăcerilor instinctuale. Barbu închide în aceste imagini alegorii ale dualităţii lumii: în sămânţa vieţii se află, *in nuce,* forţa teribilă a pieirii – „fruntea morţii", orice nucleu „este ceasul galben necesar" care a devenit metaforă a devenirii şi a morţii. Existenţa însăşi înseamnă construirea unui ciclu vital şi

semnificativ, dar totodată şi distructiv, căci „durata-nscrie-n noi o roată”. Reflex al infinitului şi semn al iluminării, soarele este asociat simbolic cu eternizarea lumii prin idee, iar aspiraţia laponei deschide perspectiva evadării dintre limitele timpului. Din nefericire, cuvintele ei îl conving pe Crypto, îl împing spre o acţiune sinucigaşă:

„Dar soarele, aprins inel,
Se oglindi adânc în el ;
De zece ori, fără sfială,
Se oglindi în pielea-i chială;”

Ceea ce omite Enigel să spună este că idealul ei nu poate fi adoptat de „fiinţa firavă”:

„Că-i greu mult soare să îndure
Ciupearcă crudă de pădure,
Că sufletul nu e fântână
Decât la om, fiară bătrână,
Iar la făptură mai firavă
Pahar e gândul cu otravă.”

Balada desfăşoară o impresionantă forţă de a face dintr-o poveste un „cântec larg” şi eliberator. Jocul de cuvinte *(Laurul-Balaurul),* ritmul de descântec şi redundanţa simbolică ilustrează dimensiunea cea mai importantă a liricii lui Barbu - de ritual purificator. „Gustul pentru jocurile eufonice este reprezentat mai abundent în aces ciclu” (Pop 1985: 169). Spaţiul închis unde se oficiază cântecul, cămara, este deosebit de sugestiv deoarece reprezintă un spaţiu intim, al răgazului, favorabil înţelegerii semnificaţiilor ascunse ale poveştii. Dimensiunea temporală este şi ea importantă, deoarece ea desemnează un moment anume „spartul nunţii”, moment propice cântecului din cauză că vorbeşte despre o nuntă imposibilă, nu se poate cânta decât la sfârşitul unei nunţi pentru a nu influenţa în mod negativ desfăşurarea evenimentelor. Însuşi Ion Barbu a numit acest poem un „Luceafar întors” aceasta deoarece atât în *Riga Crypto şi lapona*

Enigel cât şi în *Luceafărul* este vorba despre confruntarea a două principii, a două planuri. Diferenţa fundamentală dintre cele două poeme care face din prima „un Luceafar întors” este faptul că în poemul lui Barbu fiinţa umană este acea spre care se îndreaptă aspiraţiile aceleia care nu aparţine universului uman.

V. 2. Joc secund

Etapa ermetică (1925 - 1926), din care face parte volumul *Joc secund*, este marcată de un limbaj criptic, încifrat, o exprimare abreviată, uneori în cuvinte inventate. Conceptul „ermetic" înseamnă ascuns, încifrat, la care accesul se face prin revelaţie şi iniţiere, amintind de Hermes, zeul grec care deţinea secretele magiei astrologice. Ciclul ermetic este caracterizat de perfecţiunea formală a poeziei, de cultivarea abstractului, lirismul fiind filtrat prin intelect, nu se mai poate vorbi deci despre o poezie de suflet, ci despre o poezie ce are răceala matematicii. În cadrul poeziilor care aparţin acestui ciclu, pot fi întâlnite o serie de simboluri: simbolul oului, al oglinzii şi al nunţii. Semnificativă pentru ciclul ermetic al poeziei lui Barbu este opera literară *Joc secund,* care este cea mai cunoscută artă poetică a lui Ion Barbu în care acesta explică resorturile propriei creaţii. George Călinescu oferă o interpretare a acestei poezii: „Poezia, metaforic exprimată de „adâncul acestei calme creste", este o ieşire din contingent adică din ceas, în pura gratuitate („mântuit azur"), joc secund ca imaginea cirezilor în apă, o sublimare a vieţii prin retorsiune. Din titlu se poate deduce ideea de joc prim, acesta este jocul divinităţii care creează lumea, iar jocul secund este oglindirea realităţii în spirit. „Referinţele culturale (biblice şi nu numai), experienţele personale sau imaginile universului cotidian sunt supuse în ciclul ermetic unor transfigurări poetice vizionare, generând inedite şi prolifice sugestii poetice de „o cuprindere spirituală cât mai mare". Cuvintele lui Mallarmé *„…ne fût-ce que pour vous en donner l'idée"*[79] se constituie ca *motto* al acestui ciclu, invitând receptorul să înţeleagă realităţile spirituale din expresia poetică şi de dincolo de ea" (Brut 2003: 179). În volumul de poezii *Joc secund*, se exprimă concepţia lui Ion Barbu despre lume şi viaţă asemănătoare cu aceea a lui Platon şi anume că arta, ca şi lumea, este o copie a ideilor. Arta poetică a lui Barbu este ilustrată de poeziile *Din ceas, dedus...* şi *Timbru*, crez artistic mărturisit de poet: „Versul căruia ne închinăm se dovedeşte a fi o dificilă libertate: lumea purificată până a nu mai oglindi decât figura spiritului nostru. Act clar de narcisism. Desigur, ca tot absolutul: o pură direcţie, un semn

[79] ...n-ar fi decât pentru a vă da ideea.

al minţii". În seria de poezii din *Joc secund*, orientările fundamentale rămân cele două, mai de mult întâlnite: spre prinderea sensului lumii ascuns într-un joc de aparenţe, de fenomene, sau, dimpotrivp, spre fenomenalitatea imediată în care se întuieşte esenţa lumii. *Joc secund* impresionează mai întâi printr-o sonoritate impecabilă, dar nu-şi dezvăluie sensul la prima lectură:

„Din ceas, dedus adâncul acestei calme creste,
Intrată prin oglindă în mântuit azur,
Tăind pe înecarea cirezilor agreste,
În grupurile apei, un joc secund, mai pur."

Nadir latent! Poetul ridică însumarea
De harfe resfirate ce-n zbor invers le pierzi
Şi cântec istoveşte: ascuns, cum numai marea,
Meduzele când plimbă sub clopotele verzi."

(*Din ceas, dedus*…)

Ideea fundamentală este că arta e un joc secund, mai pur, care porneşte din viaţă, dintr-o trăire, dar nu se confundă cu viaţa, constituindu-se ca univers secund, posibil. Acest univers se ridică pe anularea, pe „înecarea" celuilalt, nu e, cu alte cuvinte, o copie a lui, ci are un sens propriu, intern care-l jusitifică. Dinu Pillat în prefaţa cărţii *Ion Barbu – Versuri şi proză* vorbeşte despre dificultatea versului barbian: „Principiul, pe care se structurează arta poetică a lui Ion Barbu [...] apare enunţat aproape programatic, [...] într-un stil care ajunge să fie caracteristic întregului ciclu, greu de descifrat prin natura excesiv sintetică a formulării, prin subiectivismul cu totul arbitrar al analogiilor create, prin discontinuitatea imaginilor, prin opţiunea pentru cuvântul rar sau de specialitate matematică şi uneori chiar prin tendinţa de a se da cuvintelor în context un alt sens decât acel pe care îl au în uzul comun" (Pillat 1970: XXXII).

Substantivul „ceas" de la începutul poeziei aparţine câmpului semantic al

timpului, dar este timpul neclintit, fără curgere. Timpul barbian este, după aprecierea lui Alexandru Paleologu, „dedus", *„sustras oricărei prize a temporalităţii curente"*. Prin versurile poemului „Din ceas, dedus adâncul acestei calme creste" se înţeleg următoarele lucruri: ieşirea din sfera simţurilor se poate realiza cu ajutorul ştiinţei. Reflectarea prin spirit („intrată prin oglindă în mântuit azur") a unor cirezi răsfrânte în apă („tăind pe înecarea cirezilor agreste, în grupurile apei, un joc secund, mai pur") duce la purificare. „Oglinda reduce corpurile la o imagine hieratică, dematerializată" (Mincu 1990: 308), prin ea, după spusele lui Şerban Cioculescu, se face reflectarea ideală şi spiritualizată a cosmosului în conştiinţă. Prin oglindire, realitatea se purifică de tot ceea ce are la circumstanţial: oglindirea înseamnă mântuirea unei realităţi deosebit de concrete. Prin oglindire se realizează dublul realităţii, jocul secund care este pur, ideal însă acesta este doar o imagine. Realitatea se întinde până la înălţimea zenitului, poezia constituind punctul de adâncime al nadirului, „închipuit ca un loc de virtualitate al tuturor oglindirilor" (ibidem: XXXIII), „mântuitul azur" este înţeles ca momentul în care se desfăşoară transcenderea, când materialitatea amorfă („cirezile agresate") este refractată („înecată") şi redusă la o imagine spirituală. Poetul, un „nadir latent" este un rapsod iar muzica lui se ridică în univers („poetul ridică însumarea de harfe resfirate ce-n zbor invers le pierzi"), el se întoarce printr-un „zbor invers" să capteze sunetele harfelor resfirate în azur.. Misterul secretului din cântecul rapsodului este comparat cu marea care ascunde meduzele privirilor de la suprafaţă („Şi cântec istoveşte: ascuns, cum numai marea, Meduzele când plimbă sub clopotele verzi"). „Concepţia lui Ion Barbu despre artă este asemănătoarea idealismului platonician, actul poetic implică sublimarea realităţii în idee şi reprezintă un „joc" care transferă totul în planul „secund" al absolutului spiritual" (ibidem). Prin preluarea ermetismului, poetul „reface unitatea cosmogonică a universului şi iniţiază asupra originii divine [...] El realizează explicaţia orfică a Pământului" (ibidem: 310) Prin poezia *Joc secund* putem să tragem concuzia că arta în general are rolul de a însuma, de a aduna laolaltă aspectele realităţii, de a sintetiza şi de a concentra în formă desăvârşită a versului, învolburarea haotică a existenţei. Creaţia poetică înseamnă pentru Ion Barbu relevare a adevarului şi pierdere a fiinţei în tensiunea sacrificială spre esenţialitate, înseamnă zbor, dar un zbor invers, aşadar o adâncire a spiritului poetic în zonele abisale, originare ale existenţei, în străfundurile şi temeiurile

universului.

Privirea poetului e fixata pe suprafaţa lumii, fascinat într-atat de lucruri (de piatră, de humă, de unda mării), încât le atribuie o viaţă sufletească. Cum ele sunt mute, poezia este aceea care ar trebui sa le exprime, ceea ce presupune, pentru poet, identificarea cu ele. Vizionarul mistic revelat în poet iese la suprafaţă şi în această poezie, în care „sentimentul capodoperei, formulând magnific ipoteza imnului ideal, în măsură a traduce ceea ce tăcerea reculeasă a pietrei, a pământului şi a apei închide spre slava creatorului lor" (Pillat 1970:XXXIII).

Concepţia despre artă este exprimată şi în arta poetcă *Timbru,* care apare, iniţial, în revista „Sburătorul" (nr. 5/1926), având titlul *Apropiat*. În varianta definitivă, poezia este inclusă în volumul *Joc secund* (1930) şi constituie „cea mai pură înfiorare în faţa misterului creaţiei prin cuvânt" (Marin Mincu, op. cit.). Prin conţinutul său de idei, *Timbru* se înscrie în prima etapă de creaţie barbiană, alături de poeziile: *Lava*, *Copacul*, *Banchizele, Umanizare* şi altele. Şi în poezia *Timbru,* dar şi în toate poeziile amintite, sub perfecţiunea versurilor de factură parnasiană se ascunde un adevărat joc al minţii, în care cântecul armonizează lumea. Prin două instrumente: cimpoiul şi fluierul încearcă să exprime „durerea" lumii care şi-a pierdut unitatea, „divizată" fiind în mii de fragmente. Născută în ziua dintâi a Universului, cand acesta a ieşit din somnul Increatului, „marea durere originară", nu poate fi cuprinsă în glasul instrumentelor muzicale, acestea fiind, şi ele, „fragmente" ale lumii, care se exprimă fragmentar.

„Cimpoiul veşted luncii, sau fluierul în drum,
Durerea divizată o sună-încet, mai tare...
Dar piatra-în rugăciune, a humei despuiare
Şi unda logodită sub cer, vor spune - cum?

Ar trebui un cântec încăpător, precum
Foşnirea mătăsoasă a mărilor cu sare;
Ori lauda gradinii de îngeri, când răsare
Din coasta bărbătească al Evei trunchi de fum."

(*Timbru*)

Ar trebui un „alt cântec”, un alt joc, o altă poezie care să armonizeze fiinţele şi lucrurile, făcând din poet un nou Orfeu. În ultimele două versuri ale primei strofe, poate fi recunoscut unul dintre marile motive literare barbiene: motivul nunţii. Astfel, metafora pietrei încremenite „în rugăciune”, ca şi cea a humei care „se despoaie” tinzând şi ea spre cer, reprezintă aspiraţia spre înalta Cumpănă (cum o numea autorul), „nunta” teluricului cu seninul. Mai explicită este, în această accepţie, metafora undei logodite „sub cer”, într-un gest de îmbrăţişare cosmică. O altă metaforă „cântec încăpător” şi face trimitere la mitul biblic: emoţionantul cer al îngerilor din Rai, extaziaţi de imaginea Evei (pe care Dumnezeu a făurit-o din coasta lui Adam). Prin versurile poeziei, Ion Barbu s-a întors la virtuţile timpului originar şi la mituri, prin cântec şi prin jocul în care se implică o gratuitate a gestului reflectării lumii, o revelare a sensurilor lumii în sfera esteticului pur, necontrafăcut ori nepervertit.

Aşadar, prin intermediul expresiei lirice (din poezia *Din ceas, dedus..),* poetul tinde spre sfera absolutului, aflată într-o lume a esenţelor atemporale, spre nelimitate spaţială şi temporală aşadar într-o lume foarte apropiată de cea a geometriei. Poetul se află în căutarea frumosului pur, un frumos care este răsfrânt în universul său launtric, astfel încât reflectarea se preschimbă în refracţie, în transfigurare. Frumosul trecut prin sferele conştiinţei poetice devine „un joc secundar mai pur”, depăşind limitele temporale ale ceasului şi trecând prin „mântuit azur”. Utilizând un termen din astronomie, poetul sugerează că imaginea rezultată este un nadir (opus al zenitului). Şi în prima, şi în cea de-a doua poezie analizată la acest capitol, poetului i se atribuie un rol orfic: pentru el realitatea conţine esenţe muzicale pe care poetul trebuie să le scoată la iveală. Cunoaşterea poetică poate coincide cu o metafizică istovitoare a cântecului, gest raportat la mişcarea tainică a naturii însuşi, această idee este sugerată, în prima poezie de comparaţia „Şi cântec istoveşte: ascuns, cum numai marea/ Meduzele când plimbă sub clopotele verzi” iar în cea de-a două poezie: „Ar trebui un cântec încăpător, precum/ foşnirea mătăsoasă a mărilor cu sare”. Scrisul şi scriitura lui rămân dedicate marelui public, „fiind cunoscute doar de casta rafinaţilor în iluzii totalizante, a creatorilor/

consumatorilor de limbaje speciale/ sofisticate, cu valori unice de schimb. Totuşi, poezia ermetică barbiană a început să-si contureze statutul definitiv de insurecţie literară pe temeiuri clasice însuşită, în cele din urmă, de posteritate. Este un succes reconfortant al actului creator al noului clasicism românesc[80].

Poezia *Încheiere* acumulează o serie de motive care se pot citi ca replică la motivele desprinse din ciclul *Isarlâk*, însă modul prin care sunt articulate toate aceste motive nu mai e specific poeziei *Isarlâkului,* ci poeziei ciclului ermetic:

„Inegală creastă, suliţată cegă,
Lame limpezi duse-n ţara lui norvegă!
Răcoriţi ca scuţii zonele de aer,
Răsfiraţi cetatea norilor în caer,

Eu, sub piatra turcă, luat de Isarlâk,
La o albă apă intru - bâldâbâc.
Fie să-mi clipească vecinice, abstracte,
Din culoarea minţii, ca din prea vechi acte,
Eptagon cu vârfuri stelelor la fel,
Şapte semne, puse ciclic: EL GAHEL

(*Încheiere*)

În întreaga poezie a lui Ion Barbu se poate întâlni un joc al antinomiilor, polisemia metaforelor, simbolurilor, metonimiilor, alternarea principiilor, imaginarului, toate întreţin această tensiune, „a cărei sublimare e sugerată în primul rând prin forma perfectă a versurilor" (Brut 2003: 185). Poezia *Încheiere* împlineşte jocul superb de simetrii al întregului volum *Joc secund*, deoarece unele versuri „înscriu textul într-un sistem de simetrii motivice cu primul poem al ciclului şi cu primele două poeme ale întregului volum" (Petrescu 2006: 165). Astfel, apa albă în care coboară fiinţa corespunde

[80] http://convorbiri-literare.dntis.ro/COLOSENCOaug6.html

cu „sicriul de ape” din care se ridică Nastratin Hogea. La fel, apa în care se cufundă vocea rostitoare e reluarea simetrică a „adâncurilor” ascunse ale mării din poeziile *Din ceas, dedus...* („...cântec istoveşte; ascuns cum numai marea/ Meduzele când plimbă sub clopotele verzi”) şi *Timbru* („Ar trebui un cântec încăpător, precum/ Foşnirea mătăsoasă a mărilor cu sare”), în care este asociat actul poetic. Această construcţie se ridică şi aici pe un germene ludic, iar versul „eu...intru la apă”, aminteşte de jocul de oglinzi din poezia barbiană. Dacă legăm poezia *Încheiere* cu jocul numeric, atunci cifra şapte din finalul poemului (care e proiectată geometric într-un heptagon stelat - figura geometrică care nu poate fi construită cu rigla şi compasul, conţinând, deci, acea nedeterminare poetica), alcătuieşte numele „neclătinatului idol” El Gahel[81]. Dacă plecăm de la mistica pitagoreică a numărului 7, el are o poziţie privilegiată, semnificând: universalitate, primordialitate divină, virginiatate, conjuncţie masculin-feminin, suprapunerea androginică Zeu –Fecioară (amestec de sacru şi profan), simbol al Soarelui, simbol al divinităţii, simbol al iniţierii. Figura geometrică a heptagonului stelat desenat la sfârşitul poemului *Încheiere* i se atribuie încă din antichitate virtuţi astrologice. Însăşi Barbu în opera sa matematică spune că „eptagonul stelat era pus în corespondenţă de egipteni cu cele 7 planete şi cu zilele săptămânii”. El Gahel este anagrama numelui Helga, femeia iubită de Barbu în perioada şederii lui în Norvegia. În poem, iubita e mitizată sub chipul Fecioarei – Zeu.

Din simbolul pus la sfârşitul poeziei *Încheiere*, care este şi ultima poezie din ciclul *Joc secund*, Ion Barbu a sintetizat trăsăturile fundamentale ale universului poeziei lui: caracterul iniţiatic, libertatea ludică, miticul îmbinat cu biograficul, credinţa într-o ordine sacră, pitagoreică a lumii. Tema majoră a meditaţiei iniţiatice, „accederea la eternitatea neclintită prin parcurgerea duratei şi nu prin abstragere din timp, nu prin negarea spiritualistă a lumii, căci „puse ciclic”, cele 7 semne care încheie *Joc secund* cu simbolul mântuirii povestesc totodată, prin chiar ciclicitatea dispunerii lor, eterna reîntoarcere în ciclul vieţii şi al morţii, adică în spaţiul cetăţii Isarlâk” (Petrescu 2006: 168-169). Prin apariţia operei *Joc secund*, Barbu a avut intenţia să părăsească scurta carieră poetică şi să pătrundă într-un alt univers, al cifrelor şi semnelor, în sfera matematicilor. Pentru poet, limbajul poetic, oricât purificat, este inferior puterii

[81] (H)ELGA HEL este zeiţa scandinavă a infernului/morţii.

revelatorii a limbajului matematic. El singur spune în corespondenţa sa: „Pot ajunge la cunoaşterea mântuitoare nu pe calea poeziei, interzisă mie şi alor mei, dar pe calea rampantă a ştiinţei, pentru care mă simt în adevăr făcut” (Barbu 1982: 119). Formele unui limbaj secund, ne-natural, se pot vedea pe tot parcursul operei lui Ion Barbu, turcismele, cuvintele arhaice sau dialectale, un şir întreg de termeni ştiinţifici, toate acestea duc la modificarea codului, care îndepărtează versul de uzul natural al limbajului. Versurile barbiene duc la alte sensuri de înţelegere, elemetele de construcţie ale universului jocului poetic barbian sunt nucleele mitologiei greceşti („nunta subterană”), creştine („Mirele” sacru) sau folclorice care la prima citirea a versului, el pare criptic, neînţeles, complex.

Din toate spusele până acum, ne întoarcem bază - în ce mod jocul şi poezia lui Ion Barbu au contribuit la modernizarea poeziei româneşti. Dacă plecăm de la ideea lui Huizinga că jocul nu este materie şi că odată cu jocul recunoaştem spiritul, atunci ajungem la concluzia că jocul sparge limitele existenţei fizice. „Existenţa lui confirmă fără încetare, şi în sensul cel mai înalt, caracterul supralogic al situaţiei noastre în cosmos. Animalele se pot juca, deci chiar şi ele sunt ceva mai mult decât nişte mecanisme. Noi [ne] jucăm, şi ştim că [ne] jucăm, deci suntem ceva mai mult decât nişte simple făpturi raţionale, pentru că jocul este iraţional.” (Huizinga 2007: 43). Marile activităţi primare ale societăţii omeneşti sunt întrepătrunse de către joc. Limba este locul unde, jucându-se, spiritul formator de limbă sare de pe planul material la idee. Teza lui Huizinga ne aduce în sfera poeziei lui Barbu, anume atunci când el spune că facem mai mult decât o comparaţie retorică atunci când afirmăm că întreaga cultură poate fi considerată ca specie *ludi*. Ermetismul lui Ion Barbu (sau Dan Barbilian), apreciabil la acest poet (autodeclarat ermetic) este faptul că a valorificat elementele matematice, demonstrând, astfel, că şi matematica poate constitui poezie. Singurul volum de poezii, *Joc secund*, conţine doar 37 de poeme. În aceste poezii, Ion Barbu a înglobat infinite simboluri şi valenţe filosofice. Poetul s-a oprit la un moment dat să mai compună poezii, considerând că nu are puterea de a se înălţa mai sus şi mai sus, că talentul său poetic şi-a epuizat toate resursele, fără speranţa că va mai da astfel de bijuterii.

Basarab Nicolescu spune despre volumul *Joc secund* că nu este nici un tratat de matematică, nici un tratat de filosofie, nici o carte de poezie, ci *Joc secund* este experimentarea în spaţiul poetic şi ştiinţific a proiectului unui nou umanism, pe care

autorul *Jocului secund* îl numea umanism matematic. Dan Barbilian era răzvrătit împotriva specializării înguste a diferitelor discipline matematice, iar Ion Barbu intra suveran în domeniul poeziei, îmbogăţit de toate cunoştinţele sale matematice[82].

[82] http://www.scribd.com/doc/17849004/Basarab-Nicolescu-ION-BARBU-ASPECTE-TRANSDISCIPLINARE-ALE-OPEREI

VI. Concluzii

Modern în concepţie, tinzând spre o contemplare a lumii în totalitatea ei, Ion Barbu respinge „poezia leneşă, refuzată de Idee”, poezia de tip confesiv, autobiografică şi accidentală, nesemnificativă pentru Om, ca fiinţă a cunoaşterii. Aspiraţia lui merge spre o comunicare cu Universul în ce are el ca esenţă, spre o poezie ca instrument de cunoaştere. Păstrându-se permanent în cadrele acestei atitudini, lirica lui Ion Barbu a evoluat de-a lungul câtorva etape specifice, diferenţiate mai ales prin imaginile concrete, în fond, ale aceloraşi probleme şi limbaj. Jocul pe care îl întâlnim în poezia lui Barbu se schimbă în dependenţă de etapa poetică barbiană.

Prima etapă, „parnasiană”, de înaltă virtuozitate prozodică, caracterizată de un limbaj cam abstract şi livresc, subliniază caracterul dualistic al cunoaşterii, omul oscilând între două opţiuni contrarii, între două căi (dionisiacă şi apolinică) aflalte într-un veşnic echilibru al luptei. Universul creat aici, geologic sau floral, e străbătut fie de un „elan cutreierând dinamic fiinţele”, de un avânt de vitalitate, fie de o tendinţă mai detaşată, spirituală, de contemplare a unui „cer platonician”, a lumii ideale. Jocul *materiei* şi poezia materialităţii imaginii pe care îl întâlnim în etapa parnasiană duce la evocarea grandioasă şi cu virtuozitate a civilizaţiilor trecute de către parnasieni care este unul din motivele principale care i-a făcut pe aceştia preţuiţi de către poeţii moderni care şi-au găsit o filiaţie spirituală cu Grecia antică. Ion Barbu, care a cultivat, într-o primă etapă, o poezie de tip parnasian, găseşte caracteristica cea mai importantă a parnasianismului tocmai în „concepţia unei anumite Grecii: academică, decorativă…” Toate simbolurile poeziei lui Ion Barbu se pot înţelege într-un joc al materiei, încât în spatele fiecărei exprimări a abstractului se află o metaforă, şi în fiecare metaforă se ascunde un joc de cuvinte. Materia folosită de Barbu în etapa parnasiană este un şir de figuri (simboluri şi metafore) pe care criticii le-au împărţit conform mai multor paradigme: cosmică (zodie, astru, constelaţie, raze, azur, etc.) arhitectonică (pod de raze, construcţie, cupolă, acoperiş, turn, monument, templu, etc.), ştiinţifică (geometrie, algebră, cristal, corpuri pure, poliedru, restrânsele perfecţiuni poliedrale, vid absolut, etc.), mitologică (imn

spiritual, liră, cunună înflorită, ghirlande, joc, sacru, aur, etc.), umană (spirit, intelect, extază, geometria, etc.). Când este vorba de paradigma cosmică, atunci putem conchide că caracteristicile boltei cereşti, constelaţiei sau azurului sunt de un ideal inaccesibil şi pur, ele sunt imateriale. Paradigma arhitectonică descoperă caracterul de construcţie, de formă a materiei, poezia fiind iarăşi orientată în sus, spre cer: cupole, turnuri, acoperişuri, etc., anihilarea enigmelor, a întrebărilor şi problemelor, poezia fiind înţeleasă ca o formă superioară a activităţii creatoare. Termenii din paradigma ştiinţifică nu provin direct din ştiinţele oculte, cum ar fi alchimia, astrologia, ei descoperă obiecte care au forme perfect articulate, cristalizate (poliedrale sau plane, heptagonul ciclic în poezia lui Barbu). La fel o materie des întâlnită în poezia lui Ion Barbu este *aurul*, care simbolizează valori absolute. Materia primă din care sunt construite versurile lui Ion Barbu: arborele, copacul, şarpele, oul, moartea, somnul, oglinda, apar în versuri cu o răsucire a semnificaţiilor prime înspre semnificaţii conceptuale „mai pure", de ordin secund care se reflectă propria lor imagine, asemeni într-o oglindă. Doar datorită privirii speciale a poetului, lumea pare altceva decât ce este, un decor mental şi obiectele sale pot fi într-un număr mare şi pot simboliza „întruchipări, avataruri ale spiritului". În jocul materiei din poeziile etapei parnasiene, un anume fel de cunoaştere duce la restructurarea materiei, după anumite legi, această materie ascunde înfăţişările spiritului. Din jocul cifrelor poemelor lui Barbu, poezia îşi prelungeşte existenţa în spiritul celui ce o citeşte, jocul materiei se descoperă traversând de la pasiva şi aparent neînsufleţita poezie la o înţelegere, la o descifrare al secretului emblematic, jocul de cuvinte, în care înţelesul s-a pierdut cu totul, acum devine clar, interpretarea textului lui Barbu acum produce receptări neaberante, nedeformate ale sensului acestor poeme. Materialitatea imaginilor artistice, fantezia metaforică, asocierile semantice inedite conferă forţa de sugestie a ideilor poetice şi modernitatea textului liric barbian.

În a doua etapă, „baladică şi orientală", socotită cea mai interesantă sub raportul originalităţii, Ion Barbu se opreşte asupra unei zone folclorice mai puţin explorate în poezia românească: asupra folclorului îndeletnicirilor oculte (practici magice, descântece) sau al jocurilor de copii. De asemenea, explorează stratul balcanic al creaţiei populare, în descendenţa lui Anton Pann, dovedind o adevărată fascinaţie pentru pitoresc, pentru culorile tari, pentru limbajul frust, presărat cu multe expresii „crude". Intenţia este

justiţiară: „pentru mai dreapta cinstire a lumii lui Anton Pann”, cum însuşi afirmă în moto-ul poeziei Isarlâk. Elemente ludice sunt evidenţiate în ciclul balcanic, cu puternice accente groteşti, cu aventuri în topusuri exotice şi cu exprimarea Greciei într-o formă mai directă decât în ciclul parnasian.). În etapa baladescă a lui Ion Barbu, trecerea de la poezia-psalm la poezia baladescă se face prin poezia *Selim,* în care poetul evocă copilăria de care îşi aminteşte cu emoţie. Cu această poezie intrăm într-o lume pe care a mai colindat-o şi Anton Pann, lumea lui Nastratin Hogea, a domnişoarei Hus, lumea cetăţii Isarlâk, lume pe care ne-a mai prezentat-o Panait Istrati şi Mateiu Caragiale. Atmosfera noului ciclu este aceea a unui climat de baladă, tonul este al unei naraţiuni folclorice în care cultul naturii devine un motiv fundamental. Această etapă se caracterizează prin: inclinaţia poetului spre narativ şi pitoresc, simplitate şi umor; introducerea unor elemente orientale în decor şi limbă (*Selim, După melci*, *Nastratin Hogea la Isarlîk*, *Domnişoara Hus*, *Riga Crypto şi lapona Enigel*, *Oul Dogmatic*, *Ritmuri pentru nunţile necesare* - această poezie face trecerea spre etapa ermetică); elementele ludice sunt evidenţiate la nivelul reprezentării „spectaculare”, cu puternice accente groteşti, sunt dublate de jocul textului. Jocul în poezia lui Barbu din această etapă este componenta tematică fundamentală şi meditaţia asupra potenţelor magice ale verbului, a iniţierii dramatice în misterele universului. Ludicul descoperă aici o faţă sărbătorească, luminoasă şi una tragică, încât asistăm la un spectacol al morţii şi al eşecului. Ion Pop vorbeşte despre unele detalii ce vizează structura poemului, legând des*cântecul,* care este „un fel de emanaţie, în formula magică, a armoniei iniţiale a lumii” cu „*gândul* stângaci, infantil”, solidar cu „elementaritatea (copilului, melcului, naturii)”. Ion Barbu descoperă în poemele *Isarlâk* şi *Nastratin Hogea la Isarlâk* un univers mitic, cu elemente de Orient turcesc, unde cetatea *Isarlâk,* fără coordonate spaţiale şi temporale bine definite, un spaţiu imaginar al regăsirii spiritului balcanic, este un „joc secund al Turciei otomane şi a lumii fanarioţilor”. Parcurgând drumul de la perioada parnasiană la cea baladesc-orientală, poezia lui Barbu încă îşi mai păstrează structura de mister a trecut prin importante modificări. Ioana Em. Petrescu vorbeşte despre „mitologemele moştenite prin cod cultural” din prima perioadă se transformă într-un „sistem de simboluri proprii [...] cu sugestii folclorice balcanice”.

Momentul de tranziţie este reprezentat prin poemele *Oul dogamtic*, *Ritmuri*

pentru nunţile necesare şi *Uvedenrode*. În ele se păstrează legătura cu etapa anterioară prin pasaje narative şi descriptive, care fac poezia mai uşor de descifrat. Poeziile amintite se întâlnesc pe ideea „nunţii" înţeleasă ca pătrundere în miracolul creaţiei universale. *Oul dogmatic* este chiar un simbol al misterului „nunţii", pentru ca în strunctura sa dual ă reprezintă lumea dinaintea nuntirii. Oul demonstrează că macrocosmosul se repetă în microcosmos. De aceea el este făcut să devină obiect de contemplaţie. Marile teme ale cunoaşterii pe care le-au tratat poeţii romantici şi care se întâlnesc la Ion Barbu, în primul rând „nunta", contopirea, sinteza a două entităţi pe care poetul tinde să le apropie sau *jocul* pe care-l joacă poetul înflăcărat de sentimentele iubirii niciodată „nu se sărbătoreşte". Nunta simbolizează unificarea armonioasa a contrariilor, echilibrul între masculin şi feminin, între exterior şi interior, între corp şi suflet. Imposibilitatea realizării „nunţii" duce la tensiune lirică maximă în poemul lui Barbu. Originile filozofiei greceşti, în corelaţia lor cu străvechiul joc sacral competiţional în materie de înţelepciune, se mişcă nemijlocit şi fără întrerupere pe sau dincolo de limita dintre expresia filozofico-religioasă şi cea poetică. Problema referitoare la natura creaţiei poetice constituie tema centrală multor studii despre legătura dintre joc şi cultură. Astfel a vorbit Johan Huizinga despre activitatea poetică care este născută în sfera jocului. *Poiesis* este o funcţie ludică, după cum am mai spus într-un capitol precedent. Ea se desfăşoară într-un spaţiu de joc al minţii, într-o lume proprie pe care şi-o creează mintea, o lume în care lucrurile nu sunt ca şi în viaţa obişnuită de toate zilele, ci sunt legate între ele prin alte legături decât prin cele logice. În poezie există un fel de seriozitate iar poezia se află în acea parte a seriozităţii, în partea mai originară, în care îşi au locul copilul, animalul, planta, sălbaticul şi vizionarul, adică în domeniul oniricului, al extazului, al beţiei şi al râsului. Jocul de cuvinte, ritmul de descântec şi redundanţa simbolică ilustrează dimensiunea cea mai importantă a liricii lui Barbu. Etapa „ermetică", fie că se referă la poeziile bazate pe simboluri ermetice, ceea ce presupune iniţiere, fie la cele în care încifrarea e o problemă de gramatică, rezolvabilă prin exerciţiul logic al unei minţi rafinate, reprezintă o sinteză a celor două resorturi ale lirismului lui Ion Barbu: contemplarea înţeleaptă a scenei Universului, pe de o parte, privirea ingenuă a spectacolului formelor şi culorilor lucrurilor, pe de altă parte. Etapa ermetică (1925 - 1926), din care face parte volumul *Joc secund*, este marcată de un limbaj criptic, încifrat, o exprimare abreviată, uneori în

cuvinte inventate. Conceptul „ermetic” înseamnă ascuns, încifrat, la care accesul se face prin revelaţie şi iniţiere, amintind de Hermes, zeul grec care deţinea secretele magiei astrologice. Ciclul ermetic este caracterizat de perfecţiunea formală a poeziei, de cultivarea abstractului, lirismul fiind filtrat prin intelect, nu se mai poate vorbi despre o poezie de suflet, ci despre o poezie ce are răceala matematicii. În cadrul poeziilor care aparţin acestui ciclu, pot fi întâlnite o serie de simboluri: simbolul oului, al oglinzii şi al nunţii. Ion Barbu a sintetizat trăsăturile fundamentale ale universului poeziei lui: caracterul iniţiatic, libertatea ludică, miticul îmbinat cu biograficul, credinţa într-o ordine sacră, pitagoreică a lumii. Dacă plecăm de la ideea lui Huizinga - că jocul nu este materie şi că odată cu jocul recunoaştem spiritul, atunci ajungem la concluzia că jocul sparge limitele existenţei fizice. Existenţa jocului confirmă fără încetare, şi în sensul cel mai înalt, caracterul supralogic al situaţiei noastre în cosmos. Animalele se pot juca, deci chiar şi ele sunt ceva mai mult decât nişte mecanisme. Noi [ne] jucăm, şi ştim că [ne] jucăm, deci suntem ceva mai mult decât nişte simple făpturi raţionale, pentru că jocul este iraţional. Marile activităţi primare ale societăţii omeneşti sunt întrepătrunse de către joc. Limba este locul unde, jucându-se, spiritul formator de limbă sare de pe planul material la idee. Teza lui Huizinga ne aduce în sfera poeziei lui Barbu, anume atunci când el spune că facem mai mult decât o comparaţie retorică atunci când afirmăm că întreaga cultură poate fi considerată ca specie *ludi*.

Singular în literatura română, Ion Barbu rămâne un poet al esenţelor, cu un limbaj criptic, dar un poet dens, tulburător. Tudor Vianu spune despre Ion Barbu că nu există un alt poet român care să spună mai mult în mai puţine cuvinte, concizia fiind virtutea capitală a stilului său. Un titlu de volum precum *Joc secund* aşezat ca prag al lecturii, obligă la o abordare a acestei creaţii din perspectiva ludicului. Spaţiul şi timpul jocului, libertatea invenţiei unor universuri imaginare care le regizează, izolandu-le de viaţa reală, sunt elementele, neocolite de nicio definiţie a fenomenului, în funcţie de care jocul barbian îşi poate dezvălui natura specifică. Calificativul de *secund*, acordat jocului barbian, implică şi conştiinţa unui joc prim, la care se raportează şi din care derivă, corectandu-l, purificandu-l, acesta este numit şi jocul lumii, problema mai generală, de estetică şi filosofie, căreia Ion Barbu îi caută, în reflecţiile asupra actului creator, ca şi în poezia însăşi, o soluţie particulară. Înclinaţiile sale ludice sunt mărturisite în mai multe

rânduri, în interviuri şi în corespondenţă. Însăşi angajarea şi perseverenţa în poezie apar motivate de un pariu iniţial, făcut cu prietenul Tudor Vianu, în anii tinereţii; scrisul poetic este, s-ar spune, răspuns la provocare de tip competiţional, menită să certifice îndemânarea jucătorului. Între aceste două extreme ale ambiţioasei intrări în jocul poeziei, şi a oboselii şi dezamăgirii ce-i marchează sfârşitul, rămâne de urmărit durata esenţială ceea ce poetul va numi jocul său secund, înglobând sub această denumire mai multe jocuri sau trepte ale ludicului. Ascensiunea barbiană, *poiesis*-ul barbian se aşează sub noi lumini, descifrată din acest punct al maximei altitudini: jocul secund, ca nume generic al poeziei, atrage în aria sa de expresie treptele anterior parcurse, invitând la o lectură şi în stare să reunifice vectorii viziunii într-un singur nucleu. Plecând de la ciclul parnasiano-vitalist şi *După melci*, până la *Isarlâk, Uvedenrode* şi ciclul ermetic, etapele succesive pot fi înscrise într-un traseu coerent al jocului liric, decis de o gândire creatoare ce se vădeşte a fi subordonat – în fiecare moment al său - unei aceleiaşi, în esenţă, intenţii constructive, ajunse să se finalizeze, conform unei specifice dialectici interioare.

Perioada 1927-1929, adică cea în care sunt scrise ori definitivate poemele ciclului ermetic, devine, astfel, în mod logic, una radicală şi intransigentă la nivelul reflecţiei asupra actului creator. Strictă şi neconcesivă delimitare a spaţiului de joc e perfect îndreptăţită să se marcheze acum, pentru că adevarata regulă a jocului, cea îndelung meditată şi exersată, funcţionează suveran, individualizandu-l pregnant pe jucatorul de elită. Spaţiul şi timpul jocului barbian sunt coordonate observate încă de Tudor Vianu şi G. Călinescu, considerate în mod programatic altele decât cele obişnuite. Dedus „din ceas", scos şi izolat din mişcarea istoriei, sustras accidentalului şi contingenţei fenomenale, jocul poeziei se vrea săvârşit într-un ne-timp simbolic şi într-un teritoriu autonom. În această etapă barbiană asistăm la o regasire a unui *illud tempus* mitic şi a unui spaţiu arhetipal, spaţiu remodelat după geometrii inalterabile. Jocul secund, calificat drept „mai pur", presupune, existenţa celuilalt joc, prim. Acesta este, dacă-l urmăm pe un Eugen Fink, Jocul fără jucator al lumii care guvernează, dând naştere tuturor lucrurilor particulare, făcându-le să apara stralucitoare în lumina cerului şi aruncându-le pe suprafaţa pământului care le poartă, acordând tuturor lucrurilor individuale înfăţişare şi contur, loc şi durată, creştere şi dispariţie. Din ceas dedus a lui Barbu, implică existenţa, în pragul oglindirii poetice, a unui asemenea joc. Jocul poetic poate deveni la Barbu o

metaforă cosmică, o refacere, în lumea aparenţei, a jocului lumii, dar cu precizarea că cel dintâi comportă aici anumite restricţii, ţinând de un soi de supraordonare spirituală. Dacă punctul de vedere devalorizant metafizic asupra jocului nu e funcţional în cazul poetului Barbu, interpretarea mitică este deplin îndreptăţită: poezia primeşte solemnitatea ritualică a jocului cultual.

Bibliografie

I. Ediţii ale operei lui Ion Barbu

a) *Opera poetică*

1. Barbu, Ion (1967). *După melci*. Cuvânt înainte de Camil Baltazar, Ilustraţii şi copertă: Sabin Bălaşa. Bucureşti: Editura Tineretului.

2. Barbu, Ion (1921). *După melci*. Ilustraţii de M. Teişanu. Bucureşti: Editura „Luceafărul”.

3. Barbu, Ion (1966). *Joc secund*. Ediţie îngrijită de Al. Rosetti şi Liviu Călin. Bucureşti: Editura Pentru Literatură.

4. Barbu, Ion (1930). *Joc secund. Versuri*. Cu portretul autorului desenat şi gravat în lemn de Marcel Iancu. Bucureşti: Editura „Cultura Naţională”.

5. Barbu, Ion (1986). *Joc secund. Versuri*, Ediţie bibliofilă îngrijită de Romulus Vulpescu. Bucureşti: Editura Cartea Românească.

6. Barbu, Ion (1997). *Opere*, vol I, *După melci. Joc secund*, Prefaţa, stabilirea textului şi aparatul critic de Mircea Coloşenco. Cluj-Napoca: Editura Echinox;

7. Barbu, Ion (1999).*Opere*. II. *Versuri parnasiene şi de circumstanţă, autografe, laude şi satire amicable*. Prefaţă, stabilirea textului şi aparatul critic de Mircea Coloşenco, Cluj-Napoca: Editura Echinox;

8. Barbu, Ion (1973). *Poezii*. Ediţie îngrijită de Dinu Flămând. Bucureşti: Editura Minerva;

9. Barbu, Ion (1970). *Poezii*, Ediţie îngrijită de Romulus Vulpescu, *Originale* apărute în periodice, apărute în volume; *Versuri de circumstanţă*, *Traduceri* apărute în periodice, apărute în volume, *Addenda* – texte de Ion Barbu, texte despre Ion Barbu. Bucureşti: Editura Albatros;

10. Barbu, Ion (1995). *Poezii*. Introducere, tabel cronologic, comentarii şi note critice de Marin Mincu. Constanţa: Editura Pontica, Constanţa;

11. Barbu, Ion (1991). *Versuri şi proză*, Antologie, prefaţă, tabel cronologic şi bibliografie de Mircea Coloşenco. Galaţi: Ed. Porto-Franco;

12. Barbu, Ion (1970). *Versuri şi proză*, Ediţie îngrijită, prefaţă şi table cronologic de Dinu Pillat. Bucureşti: Editura Minerva;

b) *Opera critică*

1. Aderca, Felix (1927). *De vorbă cu d. Ion Barbu*, „Viaţa literară”, an II, nr.57;

2. Barbilian, Dan (1958). *Direcţii de cercetare în matematicile contemporane*, „Tribuna”, Cluj-Napoca, serie nouă, II.17.05.1958;

3. Barbilian, Dan (1928). *G. Ţiţeica*, „Universul Literar”, 08.01.1928;

4. Barbilian, Dan (1935).*Wilhelm Blaschke*, „Universul”, 12.11.1935;

5. Barbu, Ion (1927). *„Evoluţia poeziei lirice” după E. Lovinescu*, „Ideea europeană”, IX, nr. 206;

6. Barbu, Ion (1941). *Cuvânt către poeţi*, „Pan”, an I, nr. 1/1-15.03.1941;

7. Barbu, Ion (1932). *Denunţarea unui procedeu*, „Calendarul”, nr. 151;

8. Barbu, Ion (1931). *În jurul volumului „Eulalii”*, „Facla”, an VII, 22.11.1931;

9. Barbu, Ion (1965). *Jean Moréas*, „Viaţa rom.”, an XIII, nr. 5;

10. Barbu, Ion, (1929). *Legenda şi somnul în poezia lui Blaga*, „Ultima oră”, an II, nr. 49;

11. Barbu, Ion (1920).*Opera de artă concepută ca un efort de integrare*, „Umaanitatea”, an I, nr. 3-4;

12. Barbu, Ion (1927). *Poetica domnului Arghezi*, „Ideea europeană”, an IX, nr. 205;

13. Barbu, Ion (1928). *Poezia leneşe*, „Viaţa literară”, an III, nr. 77;

14. Barbu, Ion (1927). *Pro domo*, „Ideea europeană”, IX, nr. 256.;

15. Barbu, Ion (1935). *Prometeu desrobit*, „Facla”, an XI, nr. 1351;

16. Barbu, Ion, (1921). *Rânduri despre poezia engleză*, „România nouă”, an II, 19.06.1921;

17. Barbu, Ion (1928). *Răsăritul crailor*, „Ultima oră”, an I, nr. 103;

18. Barbu, Ion (1964). *Rimbaud*, „Luceafărul”, an VII, nr. 16(148);

19. Barbu, Ion (1930). *Salut în Novalis*, „Vremea”, an III, nr. 107;

20. Barbu, Ion (1921). *Dualitatea psihologiei ariene*, apărut în rev. „România nouă”, II, nr. 24;

21. Barbu, Ion (1968). *Pagini de proză*. Ediţie, studiu introductiv şi note de Dinu Pillat. Bucureşti: E.P.L;

22. Barbu, Ion (1931). *Veghea lui Roderick Usher*. în Dan Botta, *Eulalii*, Ed., Luceafărul, Buc.;

23. Marian, Paul B. (1929). *De vorbă cu Ion Barbu*, „Ultima oră”, an I, 28.09.1929;

24. Valerian, I. (1927). *De vorbă cu dl. Ion Barbu*, „Viaţa literară”, an II, nr. 36;

II. Bibliografie generală

1. Aderca, Felix (1967). *Opere*, vol. I, *Mărturia unei generaţii*, Cu o prefaţă de Valeriu Râpeanu. Bucureşti: Editura Pentru Literatură;

2. Aderca, Felix (1976). *De vorbă cu d. Ion Barbu*, în „Viaţa literară” nr. 57/ 1927 apud *Ion Barbu interpretat de...* Bucureşti, Editura Eminescu;

3. Alexandrescu, Emil (2010). *Literatura română în analize şi sinteze.* Ediţia a VII-a revăzută şi completată. Bucureşti: Editura Didactică şi Pedagogică.

4. Alexandrian (1994). *Istoria filozofiei oculte.* Bucureşti: Humanitas;

5. Alexe, Maria Rada (2010). *Identitatea romanului balcanic.* Autoreferat al tezei de doctor în filologie, Chişinău: Academia de Ştiinţe a Moldovei, Institutul de Filologie;

6. Al-George, Sergiu (1981). *Arhaic şi universal. India în conştiinţa culturală românească*. Bucureşti: Editura Eminescu;

7. Al-George, Sergiu (1971). *Filozofia indiană în texte*. Bucureşti: Ed. Ştiinţifică;

8. Al-George, Sergiu (1976). *Limbă şi gândire în cultura indiană. Introducere în semiologia indiană*. Bucureşti: Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică;

9. Alves, Rubem A. (1998). *Cartea cuvintelor bune de mâncat sau Bucătăria ca parabolă teologică*, Traducere: Virginia Gâlea, Prefaţă: diac. Ioan I. Ică jr. Sibiu: Editura Deisis;

10. Andonie, G. (1966). *Istoria matematicii în România*. Vol. 2. Bucureşti: Editura Ştiinţifică;

11. Apetroaie, Ion (1996). *Literatură şi reflexivitate*. Iaşi: Ed. Univ. „Al. I. Cuza";

12. Arghezi, Tudor (1974). *Ars poetica*. Ediţie îngrijită, prefaţă şi note de Ilie Guţan. Cluj-Napoca: Editura Dacia;

13. Aristotel (1997). *Poetica*, Studiu introductiv, traducere şi comentarii de D.M. Pippidi, Ediţie îngrijită de Stella Petecel, ediţia a 3-a. Bucureşti: Editura IRI;

14. Aristotel (1996). *Metafizica*, traducere de Şt. Bezdechi, Note şi indice alfabetic – Dan Bădărău. Bucureşti: Editura IRI;

15.* (1983). *Avangarda literară românească*, Antologie, Studiu introductiv şi note bibliografice de Marin Mincu. Bucureşti: Editura Minerva;

16. Avădanei, Ştefan (1994). *La început a fost metafora*. Iaşi: Editura Virginia;

17. Bantaş, Gh., Dan Brânzei (1997). *Dan Barbilian –fereastră de înţelegere a lui Ion Barbu*. publ. în *O întâlnire astrală (Centenar Lucian Blaga – Ion Barbu)*, Volum îngrijit şi Cuvânt înainte de Ion Apetroaie, Comunicări prezentate la Simpozionul organizat de Universitatea „Alexandru Ioan Cuza" (19 – 21 mai 1995). Iaşi: Ed. Univ. „Al. I. Cuza";

18. Bachelard, Gaston (1986). *Dialectica spiritului ştiinţific*. 2 vol., traducere, studiu introductiv şi note de Vasile Tonoiu. Bucureşti: Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică;

19. Bachelard, Gaston (1978). *Le nouvel esprit scientifique*. 14-e éd. Paris: Presses Universitaires de France;

20. Bachelard, Gaston (1989). *Psihanaliza focului*. În româneşte de Lucia Ruxandra Munteanu, prefaţă: Romul Munteanu. Bucureşti: Editura Univers;

21. Baconsky, A.E. (1972). *Panorama poeziei universale contemporane*. Bucureşti: Editura Albatros;

22. Bahtin, Mihail (1982). *Probleme de literatură şi estetică*, traducere de Nicolae Iliescu, prefaţă de Marian Vasile. Bucureşti: Editura Univers;

23. Balotă, Nicolae (1997). *Arte poetice ale secolului XX: Ipostaze româneşti şi străine*. Bucureşti: Ed. Minerva;

24. Balotă, Nicolae (1995). *Calea, adevărul şi viaţa: Meditaţii religioase*. Bucureşti: Editura Eminescu;

25. Baltazar, Camil (1974). *Evocări şi dialoguri literare*. Bucureşti: Editura Minerva;

26. Barbilian, Gerda (1979). *Ion Barbu. Amintiri*. cu un cuvânt înainte de Ov. S. Crohmălniceanu. Bucureşti: Editura Cartea Românească;

27. Barbilian, Dan (1971). *Opera didactică*, 2 vol. Bucureşti: Editura Tehnică;

28. Barbilian, Gerda (1979). *Ion Barbu. Amintiri*, cu un cuvânt înainte de Ov. S. Crohmălniceanu. Bucureşti: Editura Cartea Românească;

29. Baudelaire, Charles (1968). *L'art romantique. Littérature et musique*, préface, établisement du texte par Lloyd James Austin. Paris: Edition Garnier Flammarion;

30. Baudelaire, Charles (1968). *Les fleurs du mal – Florile răului*, Ediţie alcătuită de Geo Dumitrescu, Introducere şi cronologie de Vladimir Streinu, Desene de Charles Baudelaire. Bucureşti: E.P.L.U.;

31. Barbu, Ion (2000). *Opere*, *I*: *Versuri*, *II*: *Proză*, ediţie alcătuită de M. Coloşenco, prefaţă de Eugen Simion. Bucureşti: Editura Univers Enciclopedic;

32. Barbu, Ion (1968). *Pagini de proză*. Ediţie, studiu introductiv şi note de Dinu Pillat. Bucureşti: Editura Pentru Literatură;

33. Baudelaire, Charles (1971). *Mici poeme în proză*. Traducere de G. Georgescu, Prefaţă de Vladimir Streinu. Bucureşti: Editura Univers;

34. Baudelaire, Charles (1992). *Pictorul vieţii moderne şi altecuriozităţi*, Antologie, traducere, prefaţă şi note de Radu Toma. Bucureşti: Editura Meridiane;

35. Bălan, Ion Dodu (2000). *Momente ale liricii româneşti în secolul XX*. Bucureşti: Editura Fundaţiei „România de Mâine";

36. Bălăceanu Stolnici, Constantin (1997). *Cunoaştere şi ştiinţă*. Constanţa: Editura Fundaţiei „Andrei Şaguna";

37. Becker, Oscar (1968). *Fundamentele matematicii*. În româneşte de Alexandru Giucalescu, Prefaţă la ediţia română de Corneliu Vilt. Bucureşti: Editura Ştiinţifică;

38. Becker, Oscar (1968). *Măreţia şi limitele gândirii matematice*, în româneşte de Emeric Toth şi Ioana Toth. Bucureşti: Editura Ştiinţifică;

39. Bidu-Vrănceanu, Angela; Călăraşu, Cristina, Ionescu-Ruxăndoiu Liliana. Mancas, Mihaela; Pană Dindelegan, Gabriela (2005). *Dicţionar de stiinţe ale Limbii*. Bucureşti: Editura Nemira;

40. Binder, Rodica (1997). *Ion Barbu şi Paul Valéry. Incidenţele poeticului*. Bucreşti: Editura Cartea Românească;

41. Biedermann, Hans (2002). *Dicţionar de simboluri*. Bucureşti: Editura Saeculum I.O;

42. Blaga, Lucian (1977). *Elanul insulei. Aforisme şi însemnări*. Prefaţă, text stabilit şi note de George Gană, Ediţie îngrijită de Dorli Blaga şi George Gană. Cluj-Napoca: Editura Dacia;

43. Blaga, Lucian (1998). *Experimentul şi spiritul matematic*. Bucureşti: Editura Humanitas;

44. Blaga, Lucian (1972). *Isvoade. Eseuri, Conferinţe, Articole*. Ediţie îngrijită de Dorli Blaga şi Petre Nicolau, Prefaţă: George Gană. Bucureşti: Editura Minerva;

45. Blaga, Lucian (1987). *Opere*. Vol 10. *Trilogia valorilor*. Ediţie îngrijită de Dorli Blaga, Studiu introductiv de Al. Tănase. Bucureşti: Editura Minerva;

46. Blaga, Lucian (1969). *Orizont şi stil*, în *Trilogia culturii*. Bucureşti: E.P.L.U.;

47. Blaga, Lucian (1970). *Scrieri despre artă*. Prefaţă de Dumitru Micu. Antologie, studiu introductiv şi note de Emil Manu. Bucureşti: Editura Meridiane;

48. Blaga, Lucian (1994). *Trilogia culturii*. Vol. III. *Geneza metaforei şi sensul culturii*. Bucureşti: Editura Humanitas;

49. Blaga, Lucian (1990). *Zări şi etape. Studii, aforisme, însemnări*. Ediţie îngrijită şi Repere istorice – literare de Dorli Blaga. Bucureşti: Editura Minerva;

50. Bodiu, Andrei (2005). *Poezia lumilor posibile.* Vatra. No. 9-10/2005
Bordeianu, M. (1974). *Versificatia românească*. Iaşi: Editura Junimea;

51. Brut, Mihaela (2003). *Poetica şi lirica lui Ion Barbu. Mentalităţi afine.* Iaşi: Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza";

52. Blaga, Lucian (1969). *Orizont şi stil*, în *Trilogia culturii*. Bucureşti: E.P.L.U.;

53. Cantacuzino, Ion I. (1932). *Ion Barbu*. În *România literară*. An I, nr. 31. 17 septembrie;

54. Caragiale, Mateiu C. (1997). *Pajere. Remember. Craii de Curtea-Veche. Sub pecetea Tainei*. Chişinău: Editura Litera;

55. Carroll, Lewis (1986). *Alice in Wonderland*. Leicester: Brown Watson;

56. Carroll, Lewis (1858). *Symbolic logic and the game of logic* (Both books bound as one). New York: Dover Publications;

57. Călin, Liviu (1972). *Portrete şi opinii literare*. Bucureşti: Ed. Albatros;

58. Călin, Vera (1969). *Alegoria şi esenţele. Structuri alegorice în literatura veche şi nouă*. Bucureşti: E.P.L.U.;

59. Călinescu, G. (1974). *Principii de estetică*. ediţie îngrijită şi prefaţă de Al. Piru. Craiova: Editura Scrisul Românesc;

60. Călinescu, Matei şi Vianu, Ion (1994). *Amintiri în dialog*. Bucureşti: Ed. Litera;

61. Călinescu, Matei (1995). *Cinci feţe ale modernităţii: Modernism, Avangardă, Decadenţă, Kitsch, Postmodernism*, Traducere de Tatiana Pătrulescu şi Radu Ţurcanu. Postfaţă de Mircea Martin. Bucureşti: Editura Univers;

62. Călinescu, Matei (1972). *Conceptul modern de poezie (de la romantism la avangardă)*. Bucureşti: Editura Eminescu;

63. Călinescu, George (1993). *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*. Ediţie nouă, revăzută de autor, text stabilit de Al.Piru. Craiova: Ed.Vlad&Vlad, Craiova;

64. Călinescu, George (1998). *Istoria literaturii române de la origini până în prezent.* Fundaţia Naţională „G. Călinescu". Oneşti: Editura „Aristarc";

65. Călinescu, George (1988). *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*. Bucureşti: Editura Minerva;

66. Caillois, R. (1958). *Les jeux et les hommes.* Paris: Gallimard, 1958;

67. Câmpan, Florica (1987). *Cum au apărut numerele*. Ilustraţii de Petre Vulcănescu. Ediţia a 2-a. Bucureşti: Editura Ion Creangă;

68. Câmpan, Florica (1978). *Aventura geometriilor neeuclidiene*. Bucureşti: Editura Albatros;

69. Câmpan, Florica (1983). *Licuricii din adâncuri sau Convorbiri despre fundamentele matematicii*. Bucureşti: Editura Albatros;

70. Câmpan, Florica (1972). *Probleme celebre din istoria matematicii*. Vol. 1-3. Bucureşti: Editura Albatros;

71. Câmpan, Florica (1978). *Vechi şi nou în matematică*. Ilustraţii şi copertă de N. Nobilescu. Bucureşti: Editura Ion Creangă;

72. Chevalier, Jean, Alain Gheerbrant (1995). *Dicţionar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*. II. E-O. Bucureşti: Ed. Artemis;

73. Cioculescu, Şerban (1930). *Ion Barbu: Joc secund*. În *Adevărul*. An XVIV. Nr. 14122. 5 ianuarie;

74. Cioculescu Şerban (1973). *Itinerar critic.* Bucureşti: Editura Eminescu;

75. Cioculescu, Şerban (1976). *O cercetare asupra poeziei noastre ermetice* apud George Gibescu, *Ion Barbu*, Bucureşti: Editura Eminescu;

76. Cioculescu, Şerban (1982). *Poeţi români*. Bucureşti: Ed. Eminescu;

77. Cioculescu, Şerban; Streinu, Vladimir; Vianu, Tudor (1985). *Istoria literaturii române moderne*. Bucureşti: Editura Eminescu;

78. Ciopraga, Constantin (1995). *Amfiteatru cu poeţi.* Iaşi: Editura Junimea;

79. Ciopraga, Constantin (1997). *Personalitatea literaturii române*. Iaşi: Editura Polirom;

80. Ciopraga, Constantin (1990). *Poezia lui Eminescu: Arhetipuri şi metafore fundamentale*. Iaşi: Junimea;

81. Ciopraga, Constantin (1967). *Portrete şi reflecţii literare*. Bucureşti: E.P.L.;

82. Ciopraga, Constantin (1995). *Amfiteatru cu poeţi*. Iaşi: Editura Junimea;

83. Ciopraga, Constantin (1973). *Ion Barbu: O poezie a „modului interior”*. În *Personalitatea literaturii române.* Iaşi: Editura Junimea;

84. Ciopraga, Constantin (1997). *Personalitatea literaturii române*. capitolul despre balcanismul literar românesc Iaşi: Editura Polirom;

85. Ciorănescu, Alexandru (1996). *Ion Barbu. Monografie*. Bucureşti: Ed. Fund. Cult. Rom.;

86. Ciorănescu, Alexandru (1996). *Viitorul trecutului. Utopie şi literatură*. Bucureşti: Editura Cartea Românească;

87. Codreanu, Theodor, *Ion Barbu în cvasipostumitate,* Revista *Limba Română* nr. 7-8, anul XX, 2010, http://limbaromana.md/index.php?go=articole&n=1019;

88. Constantinescu, Pompiliu (1930). *Glose la poezia d-lui Ion Barbu*. În *Vremea*. An. III. Nr. 130, 11 septembrie.

89. Constantinescu, Pompiliu (1998). În *Ion Barbu. Joc secund.* Chişinău: Editura Litera.

90. Coloşenco, Mircea (2006). *Ion Barbu – clasic al spiritualităţii* , I şi II, „Convorbiri Literare”, an. 140, nr. 9 (129), septembrie, p. 94-96.

91. Coloşenco, Mircea (1989). *Ion Barbu – Dan Barbilian, Bibliografie documentară (1564 – 1925)*. Bucureşti: Editura Minerva;

92. Crohmălniceanu, Ov. S. (1978). *Literatura română si expresionismul*. Bucureşti: Editura Minerva;

93. Crohmălniceanu, Ov. (1974). *Literatura română între cele două războaie mondiale*. II. Bucureşti: Editura Minerva;

94. Crohmălniceanu, Ov.S. (1974). *Literatura româna între cele două războaie mondiale*. Vol.II. Bucureşti: Editura Minerva;

95. Culianu, Ioan Petru (1998). *Experienţe ale extazului. Extaz, ascensiune şi povestire vizionară din elenism până în Evul Mediu*. Traducere din lb. Franceză de Dan Petrescu, prefaţă de Mircea Eliade. Cu o postfaţă de Eduard Iricinschi. Bucureşti: Editura Nemira;

96. Culianu, Ioan Petru (1995). *Gnozele dualiste ale occidentului*. Traducere de Thereza Petrescu. Cuvânt înainte al autorului. Postfaţă de H.-R. Patapievici. Bucureşti: Editura Nemira;

97. Dărăbuş, Carmen (2010). *O poetică a plasticizării imaginii în evenimentul cotidian*, apud *Simpozionul internaţional Ion Flora.* Novi Sad: Fond Europa;

98. Descartes, René (1992). *Două tratate filozofice: Reguli de îndrumare a minţii. Meditaţii despre filozofia primă*. Traduse de Constantin Noica. *Viaţa şi filozofia lui René Descartes* de Constantin Noica. Bucureşti: Editura Humanitas;

99. * (1995). *Dicţionarul scriitorilor români*. Vol. I. A-C. coordonare şi revizie ştiinţifică Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu. Bucureşti: Ed. Fund. Cult. Rom.;

100. * (1998). *Dicţionarul Explicativ al Limbii Române. Academia Română*, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan". Bucureşti: Editura Univers Enciclopedic;

101. Dolinescu, Margareta (1979). *Parnasianismul*. Bucureşti: Editura Univers;

102. Doinaş, Ştefan Augustin (1974). *Orfeu şi tentaţia realului.* Bucureşti: Editura Eminescu;

103. Dragomirescu, Gh. N. (1975).*Mică enciclopedie a figurilor de stil*. Bucureşti: Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică;

104. Einstein, Albert (1992). *Cum văd eu lumea*. O antologie, Selecţia textelor: M. Flonta, I. Pârvu, Traducere: M. Flonta, I. Pârvu, D. Stoianovici. Note şi postfaţă: M. Flonta. Bucureşti: Editura Humanitas;

105. Eliade, Mircea (1992). *Sacrul şi Profanul*. Traducere din limba franceză de Rodica Chira, Bucureşti: Editura Humanitas;

106. Eliade, Mircea (1978). *Aspecte ale mitului*. Traducere de Paul G. Dinopol, cu o introducere de Vasile Nicolescu. Bucureşti: Editura Univers;

107. Eliade, Mircea (1996). *Făurari şi alchimişti*. Traducere din franceză de Maria Ivănescu şi Cezar Ivănescu. Bucureşti: Editura Humanitas;

108. Eliade, Mircea (1994). *Imagini şi simboluri: eseu despre simbolismul magico-religios*. Traducere de Alexandra Beldescu, prefaţă de Georges Dumézil. Bucureşti: Ed. Humanitas;

109. Eliade, Mircea (1991). *Istoria credinţelor şi ideilor religioase*. Vol II. *De la Gautama Buddha până la triumful creştinismului*. Traducere de Cezar Baltag. Bucureşti: Ed. Ştiinţifică;

110. Eliade, Mircea (1992). *Sacrul şi Profanul*. Traducere din limba franceză de Rodica Chira. Bucureşti: Editura Humanitas;

111. Eliade, Mircea (1991). *Istoria credinţelor şi ideilor religioase*. vol II. *De la Gautama Buddha până la triumful creştinismului*. Traducere de Cezar Baltag. Bucureşti: Editura Ştiinţifică;

112. Eminescu, Mihai (1970). *Despre cultură şi artă*. Ediţie îngrijită de D. Irimia. Iaşi: Editura Junimea;

113. Eminescu, Mihai (1981). *Fragmentarium*. Ediţie după manuscrise, cu variante, note, addenda şi indici de Magdalena D. Vatamaniuc. Bucureşti: Editura Şt. şi Enciclop.;

114. Eminescu, Mihai (1985). *Opere*. Vol. XIII. Ediţia Perpessicius. *Publicistică 1882–1883, 1888–1889*. Bucureşti: Ed. Acad. R.S.R.;

115. Eminescu, Mihai (1990). *Poezii*. Iaşi: Editura Junimea;

116. Evseev, Ivan (1994). *Dicţionar de simboluri şi arhetipuri culturale.* Timişoara: Editura Armacord;

117. Fiedrich, Hugo (1998). *Structura liricii moderne de la mijlocul secolului al XIX-lea până la mijlocul secolului al XX-lea*. În româneşte de Dieter Fuhrmann, Prefaţă de Mircea Martin. Bucureşti: Editura Univers;

118. * (1979). *Filosofia greacă până la Platon*. Vol. I. Partea a 2-a. Redactori coordonatori Adelina Piatkowski şi Ion Banu. Bucureşti: Ed. Şt. şi Enciclop.;

119. Foarţă, Şerban (1980). *Eseu asupra poeziei lui Ion Barbu*. Timişoara: Editura Facla;

120. Fink, E. (1966). *Le jeu comme symbole du monde.* Paris: Ed. De Minuit;

121. Frank, Frederick (1985). *The Book of Angelus Silesius*. Santa Fé: Bear & Co.;

122. Frazer, James (1995). *The Golden Bough: a study in magic and religion*, Hertfordshire. Wordswort: Edition L.T.D.;
123. Fundoianu, B. (1980). *Imagini şi cărţi*. Ediţie de Vasile Teodorescu. Studiu introductiv de Mircea Martin. Traducere de Sorin Mărculescu. Bucureşti: Editura Minerva;

124. Gadamer, Hans-Georg (1965). *Wahrheit un Methode.* Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen: J. C. B. Mohr;

125. Gadamer, Hans-Georg (1975). *Truth and Method.* New York: The Seabury Press..

126. Gană, George (1976). *Opera literară a lui Lucian Blaga*. Bucureşti: Editura Minerva;

127. Garnet, Louis (1932). *Le génie grec dans la réligion*. Paris: Albin Michel;

128. * (1913). „Gazeta matematică”, Bucureşti, 1895-1916, *Supliment*;

129. George, Al. (1971). *Semne şi repere.* Bucureşti: Editura Cartea Românească;

130. Gibescu, George (1976). *Ion Babu*. Bucureşti: Editura Eminescu;

131. Guénon, René (1986). *Aperçus sur l'Initiation*. Paris: Editions traditionnelles;

132. Ghyka, Matila C. (1998). *Filosofia şi mistica numărului*. Traducere de Dumitru Purchinescu, postfaţă de Cornel Mihai Ionescu. Bucureşti: Ed. Univers Enciclopedic;

133. Ghyka, Matila C. (1931). *Le nombre d´or. Rites et Rythmes pythagoriciens dans la dévelopement de la civilization occidentale*. Tome I. 2-ème éd. Paris: Editions de la Nouvelle Revue Française;

134. Ghyka, Matila C., (1981). *Estetica şi teoria artei*. Traducere de Traian Drăgoi. Bucureşti: Ed. Şt. şi Enciclop.;
135. Glodeanu, Gheorghe (2010). *Poezie şi poetică.* Iaşi: Editura Tipo Moldova;

136. György, Mandics (1984). *Ion Barbu. „Gest inchis" . O analiză a universului semantic al volumului „Joc secund" de Ion Barbu*. Cuvânt înainte de Dan Grigorescu, În româneşte de Iulia Büch–Schiff. Bucureşti: Editura Eminescu;

137. Hermes Mercurius Trismegistus (1998). *Corpus hermeticum*. Traducere de Dan Dumbrăveanu. Bucureşti: Editura Herald;

138. Huizinga, Johan (1977). *Homo ludens.* Bucureşti: Univers, 1977;

139. Ibrăileanu, Garabet (1984). *Spiritul critic în cultura românească*. *Note şi impresii*, ediţie îngrijită de şi postfaţă Ioan Holban. Bucureşti: Editura Minerva;

140. Indrieş, Alexandra (1975). *Corola de minuni a lumii. Interpretarea stilistică a sistemului poetic al lui Lucian Blaga*. Timişoara: Editura Facla;

141. Ionescu, Eugen (1991). *Nu*. Bucureşti: Editura Humanitas;

142. * *(1982).* Ion Barbu in corespondenta. Bucureşti: Editura Minerva;

143. Ionescu, Nae (1997). *Curs de logică cu privire specială la ştiinţele exacte 1926-1927*. Cuvânt înainte de Constantin Noica. Ediţie îngrijită de Dora Mezdrea şi Marin Diaconu. Bucureşti: Editura Eminescu;

144. Ivaşcu, George (1966). *Poezia „Jocului secund"*. În *Contemporanul*. Nr. 15. 15 aprilie;

145. Jung, C.G. (1996). *Amintiri, vise, reflecţii*. Consemnate şi editate de Aniela Jaffé. Traducere şi note de Daniela Ştefănescu. Bucureşti: Editura Humanitas;

146. Jung, C.G. (1998). *Opere complete*. 2 vol. Bucureşti: Editura Nemira;

147. Jung, C. G. (1964). *L'homme à la découverte de son âme*. Genève, 1946;

148. Kernbach, Victor (2004). *Dicţionar de mitologie generală*. Bucuresti: Editura Albatros;

149. Körner, Şt. (1965). *Introducere îm filozofia matematicii*. Bucureşti: Editura Ştiinţifică;

150. Liiceanu, Gabriel (1992). *Cearta cu filozofia. Eseuri*. Bucureşti: Editura Humanitas;

151. Lovinescu, E. (1919). *Un poet nou*, în *Sburătorul*. An I. Nr. 34. 6 decembrie;

152. Lovinescu, E. (1927). *Istoria literaturii române contemporane*. III. Evoluţia poeziei lirice. Bucureşti: Editura Ancora;

153. Lovinescu, E. (1973). *Istoria literaturii române contemporane: 1900-1937*, vol. I, *Evoluţia ideologiei literare. Evoluţia criticei literare. Evoluţia poeziei lirice*. Bucureşti: Editura Minerva;

154. Lovinescu, E. (1976). *Memorii*. Texte alese şi postfaţă de Nicolae Balotă. Bucureşti: Editura Minerva;

155. Lovinescu, E. (1937). *Istoria literaturii contemporane, 1900-1937.* Bucureşti: Editura Socec;

156. Lovinescu, Eugen (1981). *Istoria literaturii române contemporane*. vol. II. Bucureşti: Editura Minerva;

157. Lovinescu, Horia (1981). *Rimbaud*. Bucureşti: Ediura Univers;

158. Maiorescu, Titu, (1967). *Critice.* Vol. I. *Direcţia nouă în poezia şi proza română*. Prefaţă de Paul Goergescu. Text stabilit, tabel cronologic, indice şi bibliografie de Domnica Filimon-Stoicescu., Bucureşti: Editura Pentru Literatură;

159. Mallarmé, Stephane (1977). *Poésies. Anecdotes ou Poèmes. Pages diverses*, Edition établie, préfacée et annotée par Daniel Leuwers. Paris: Librairie Générale Française;

160. Mancas, Mihaela (2005). *Limbajul artistic românesc modern. Schiţă de evoluţie*. Bucureşti: Editura Universităţii din Bucureşti;

161. Mandics, Gyorgy (2001). *Ion Barbu, în 10 poeme.* Bucureşti: Editura Dacia;

162. Manolescu, Nicolae (1987). *Despre poezie*. Bucureşti: Editura Cartea Românească;

163. Manolescu, Nicolae (1966). *Lecturi infidele*. Bucureşti: Editura Pentru Literatură;

164. Manolescu, Nicolae (1968). *Metamorfozele poeziei*. Bucureşti: Editura Pentru Literatură;

165. Manolescu, Nicolae (1965). *„Poezia filosofică" a lui Ion Barbu*. „Contemporanul". nr.23;

166. Manolescu, Nicolae (1996). *Poezia română modernă de la G. Bacovia la Emil Botta.* Bucureşti: Alfa Paideia;

167. Marino, Adrian (1965). *Retrospectivă în opera lui Ion Barbu.* În *Steaua*. An XVI. Nr.3;

168. Marino, Adrian (1997). *Moderno, modernizam, modernost.* Beograd: Narodna knjiga;

169. Marcus, Solomon (1970). *Poetica matematică*. Bucureşti. Ed. Acad. R.S.R.;

170. Marcus, Solomon (1989). *Dan Barbilian – Ion Barbu*. În *Invenţie şi descoperire.* Bucureşti: Editura Cartea Românească:

171. Marcus, Solomon (2005). *Întîlnirea extremelor.* Piteşti: Paralela 45;

172. Marcus, Solomon (1986). *Artă şi ştiinţă*. Bucureşti: Editura Eminescu;

173. Marcus, Solomon (1975). *Din gândirea matematică românească*. Bucureşti: Ed. şt. şi enciclop.;

174. Markus, Solomon (1974): *Matematička poetika.* Beograd: Nolit;

175. Marino, Adrian (1991-1994). *Biografia ideii de literatură*. Vol. 1-3. Cluj-Napoca: Editura Dacia;

176. Marino, Adrian (1973). *Dicţionar de idei literare*. Bucureşti: Editura Eminescu;

177. Marino, Adrian (1969). *Modern, modernism, modernitate*. Bucureşti: E.P.L.U.;

178. Marino, Adrian (1997). *Moderno, modernizam, modernost.* Beograd: Narodna knjiga;

179. Martin, Aurel (1965). *Ion Barbu: „Ochean”*. În *Gazeta Literară*. An XII. Nr. 15. 8 aprilie;

180. Martin, Aurel (1967). *Poeţi contemporani*. 2 vol. Bucureşti: E.P.L.;

181. Mincu, Marin (1981). *Eseu despre textualizarea poetică.* Bucureşti: Cartea Românească;

182. Mincu, Marin (1990).*Opera literară a lui Ion Barbu.* Bucureşti: Cartea Românească;

183. Marin Mincu (1995). *Poezia lui Ion Barbu*. Constanţa: Editura Pontica;

184. Miroiu, Adrian (1993). *Metafizica lumilor posibile şi existenţa lui Dumnezeu*, Bucureşti;

185. Mironescu, Alexandru (1992). *Certitudine şi adevăr*. Bucureşti: Ed. Harisma;

186. Munteanu, Romul (1975). *Metamorfozele criticii europene moderne*. Bucureşti: Editura Univers;

187. Munteanu, Ştefan (1981). *Limba română artistică. Studii*. Bucureşti: Ed. şt. Şi Enciclop.;

188. Munteanu, Ştefan (1972). *Stil şi expresivitate poetică*. Bucureşti: Editura Ştiinţifică;

189. Muthu, Mircea (1976). *Literatura română şi spiritul sud-est european.* Bucureşti: Editura Minerva;

190. Muthu, Mircea (2008). *Balcanismul literar românesc.* Bucureşti: Paralela 45;

191. Nicolescu, Basarab (1968). *Ion Barbu. Cosmologia „Jocului secund”*. Bucureşti: Editura Pentru Literatură;

192. Nicolescu, V. (1975). *Starea lirică.* Bucureşti: Editura Eminescu;

193. Nietzsche, Friedrich (1992). *Naşterea tragediei*, traducere de Ion Dobrogeanu–Gherea şi Ion Herdan. Bucureşti. Editura Pan;

194. Noica, Constantin (1996). *Cuvânt împreună despre rostirea românească*. Bucureşti: Editura Humanitas;

195. Noica, Constantin (1992). *Mathesis sau bucuriile simple*. Ediţia a II-a. Bucureşti: Editura Humanitas;

196. Noica, Constantin (1978). *Sentimentul românesc al fiinţei*. Bucureşti: Editura Eminescu;

197. Oişteanu, Andrei (2008). *Ion Barbu – ciuperca halucinogenă.* În *Scriitorii români şi narcoticele.* IV. Revista „22”;

198. Ornea Z. (1980). *Tradiţionalism şi modernitate în deceniul al treilea.* Bucureşti: Editura Eminescu;

199. Paleologu, Alexandru (1970). *Spiritul şi litera. Încercări de pseudocritică*. Bucureşti: Editura Eminescu;

200. Pann, Anton (1996). *Cele mai frumoase pagini. Năzdrăvăniile lui Nastratin Hogea*. Bucureşti: Editura Coresi;

201. Pantazi, Alexandru (1981). *Pagini inedite – Dan Barbilian.* Bucureşti: Editura Albatros;

202. Papahagi, Marian (1983). *Critica de atelier*. Bucureşti: Editura Cartea Românească;

203. Papahagi, Marian (1976). *Exerciţii de lectură*. Cluj-Napoca: Editura Dacia;

204. Papahagi, Marian (1995). *Interpretări pe teme date*. Bucureşti: Ed. Did. şi Pedag.;

205. Papahagi, Marian (1976). *Ion Barbu: mitropoetica integrării în unitate.* În *Exerciţii de lectură.* Cluj-Napoca: Editura Dacia;

206. Papahagi, Marian (1995). *Dicţionarul scriitorilor români*. I.A-C. Coordonare şi revizie ştiinţifică Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu. Bucureşti: Ed. Fund. Cult. Rom.

207. Pavel, Toma (1967). *O cercetare lingvistică a poeziei lui Ion Barbu*. Publ. În rev. „Studii şi cercetări lingvistice", nr. 1, anul XVIII. Bucureşti: Editura Academiei R.S.R.;

208. Pavlovici, Constantin Florin (1968). *Isarlâk – Comentarii la ciclul balcanic al poeziei lui Ion Barbu.* În *Viaţa Românească.* Nr. 7. An XXI. 7 iulie;

209. Perpessicius (1930). *Ion Barbu: Joc secund.* În *Cuvântul*. An IV. Nr. 1730. 16 februarie;

210. Petrescu, Ioana Em. (2006). *Ion Barbu şi poetica postmodernismului.* Ediţie îngrijită de Ioana Bot şi Ligia Tudorachi. Cluj-Napoca: Editura Casa Cărţii de Ştiinţă;

211. Philippide, Al. (1930). *Ion Barbu: Joc secund*. În *Adevărul literar şi artistic*. An X. Nr. 474. 5 ianuarie;

212. Pillat, Dinu (1969). *Ion Barbu.* Bucureşti: Editura Tineretului;

213. Pillat, Dinu (1982). *Ion Barbu* Bucureşti: Editura Minerva;

214. Piru, Alexandru (1969). *Ion Barbu, critic şi eseist.* În *România Literară.* AN II. Nr. 6 (18). 6 februarie;

215. Piru, Al. (1968). *Avatarurile ermetismului*. Publ. în rev. „Luceafărul", an XI, nr. 11;

216. Piru, Alexandru (1981). *Istoria literaturii române de la început până azi*. Bucureşti: Editura Univers;

217. Pleşu, Andrei (1992). *Limba păsărilor*. Bucureşti: Editura Humanitas;

218. * (1972). *Poetică şi stilistică. Orientări moderne*. Studiu introductiv de Sorin Alexandrescu şi Mihai Nasta. Bucureşti: Editura Univers;

219. * (1996). *Poezia română modern de la G. Bacovia la Emil Botta*, Antologie, prefaţă şi note de Nicolae Manolescu. Bucureşti: Editura Paideia;

220. Poincaré, Henri (1998). *Ştiinţă şi metodă*. Traducere din limba franceză de Vasile Tonoiu. Bucureşti: Editura Ştiinţifică;

221. Pop, Ion (1985). *Jocul poeziei*. Bucureşti: Editura Carta Românească;

222. Pop, Ion (1981). *Lucian Blaga – universul liric*. Bucureşti: Editura Cartea Românească;

223. Pop, Alexandru (2006) *Dicţionar de alchimie ilustrat*. Pitesti: Editura Paralela 45.

224. Pop, Ion (1985). *Jocul poeziei.* Bucureşti: Editura Cartea Românească.

225. Rimbaud, Arthur (1992). *Integrala poetică*.T raducere, prefaţă, tabel cronologic şi note de Petre Solomon. Bucureşti: Ed. Eminescu;

226. Rimbaud, Arthur (1968). *Scrieri alese*. Tălmăciri de Petre Solomon şi N. Argintescu–Amza. Prefaţă de Al. Philippide. Note şi comentarii de Irina Bădescu. Bucureşti: E.P.L.U.;

227. Rosetti, Al. (1964). Cuvânt înainte la *Ochean* de Ion Barbu. Bucureşti;

228. Rusu, Liviu (1944). *Estetica poeziei lirice*. Bucureşti: Ed. Casa Şcolară;

229. Ruja, Alexandru (2008). *Hermeneut în luma clasicilor*. În „Orizont", v. 20, 30 mai. nr. 5.

230. Scarlat, Mircea (1981). *Ion Barbu-poezie si deziderat*. Bucureşti: Editura Albatros;

231. Scarlat, Mircea (1982-1990). *Istoria poeziei româneşti*. Vol. 1-4. Bucureşti: Editura Minerva;

232. Scărlătescu, Doru (1995). *Semne şi simboluri. Pagini din istoria poeziei româneşti moderne*. Bucureşti: Editura Cronica;

233. * (1983). *Simbolismul european*. Vol. 1-3. Studiu introductiv, antologie, comentarii de Zina Molcuţ. Bucureşti: Editura Albatros;

234. Sebastian, Mihail (1930). *Cuvântul.* An IV. Nr. 1763;

235. Simion, Eugen (1969). *Proza lui Ion Barbu.* În *România Literară.* An II. Nr. 23 (35). 5 iunie;

236. Simion, Eugen (1993). *Întoarcerea autorului. Eseuri despre relaţia creator-operă*. Bucureşti: Editura Minerva;

237. Stănescu, Nichita (1988). *Poezii*. Antologie, postfaţă şi bibliografie de Cristian Moraru. Bucureşti: Editura Minerva;

238. Stăniloae, Dumitru (1992). *Reflexii despre spiritualitatea poporului român*. Craiova: Editura Scrisul Românesc;

239. Steward, Ian (1999). *Numerele naturii. Ireala realitate a imaginaţiei matematice*. Traducere din engleză de Gheorghe Stratan. Bucureşti: Editura Humanitas;

240. Streinu, Vladimir (1991). *Versificaţia modernă: Studiu istoric şi teoretic asupra versului liber*. Postfaţă de George Muntean. Ediţie îngrijită de Viorica Florea. Bucureşti: Editura Eminescu;

241. Streinu, Vladimir (1935). *Critica şi poezia.* Revista Fundaţiilor Regale. Nr. 5;

242. Şerban, Liliana (2007). *Ion Barbu – Dan Barbilian: maximum de gând în minimum de expresie.* Conferinţa Naţională de Învăţământ Virtual, Ediţia a V-a;

243. Ştefănescu, Alex (2005). *Ion Barbu.* În *Istoria literaturii române contemporane. 1941-2000.* Bucureşti: Maşina de scris.

244. Teodorescu, Dorin (1978). *Poetica lui Ion Barbu*. Craiova: Editura Scrisul Românesc;

245. Todorov, Tzvetan (1983). *Teorii ale simbolului*. Traducere: Mihai Murgu, Prefaţă: Maria Carpov. Bucureşti: Editura Univers;

246. Todorova, Maria (2000). *Balcanii şi balcanismul.* Bucureşti: Editura Humanitas;

247. Tomuş, Mircea (1968). *Ion Barbu* în *15 poeţi*. Bucureşti: Editura pentru Literatură;

248. Tomuş, Mircea (1996). *Ion Barbu şi „Jocul secund”*. „Steaua”;

249. Toth, Imre (1995). *Palimpsest. Teologia negativă a triunghiului*, text stabilit, prezentat şi ilustrat cu 21 colaje de Imre Toth. În româneşte de Petru Creţia. Bucureşti: Editura Humanitas;

250. Tupan, Maria-Ana (1989). *Scenarii şi limbaje poetice*. Bucureşti: Editura Minerva;

251. Ulici, Laurenţiu V. (1971). *Recurs.* Bucureşti: Editura Cartea Românească;

252. Valerian, I. (1927). *De vorbă cu d-l Ion Barbu*. În *viaţa Literară*. An I. Nr. 36, 5 februarie;

253. Valéry, Paul (1969). *Introducere în metoda lui Leonardo da Vinci*, în româneşte de Şerban Foarţă. Bucureşti: Editura Meridiane;

254. Valéry, Paul (1989). *Poezii. Dialoguri. Poetică şi estetică*, Ediţie îngrijită şi prefaţată de Ştefan Aug. Doinaş, Traduceri de Ştefan Aug. Doinaş, Alina Ledeanu şi Marius Ghica, „Cronologie”, „Valéry şi România” de Alina Ledeanu. Bucureşti: Editura Univers;

255. Vianu, Tudor (1986). *Ion Barbu*, în vol. *Scriitori din secolul XX*. Bucureşti: Ed. Minerva;

256. Vianu, Tudor (1970). *Introducere în opera lui Ion Barbu*. Bucureşti: Editura Minerva;

257. Vianu, Tudor (1935). *Ion Barbu.* Bucureşti: Editura Cultura Naţională;

258. Vianu, Tudor (1971). *Filozofie şi poezie*. Studiu introductiv de Mircea Martin. Bucureşti: Editura Enciclopedică Română;

259. Vianu, Tudor (1979). *Scriitori români din secolul XX*. Antologie, postfaţă şi bibliografie de Mihai Dascăl. Bucureşti: Editura Minerva;

260. Vianu, Tudor (1968). *Studii de stilistică*. Ediţie îngrijită cu studiu introductiv şi note de Sorin Alexandrescu. Bucureşti: Ed. did. şi pedag.;

261. Vlad, Ion *Ipostază reflexivă a omului de cultură.* În revista „Steaua";

262. Vulcănescu, Romuls (1978). *Mitologie română*. Bucureşti: Editura Academiei;

263. Zimmer, Heinrich (1994). *Mituri si simboluri în civilizaţia indiană.* Bucureşti: Editura Humanitas;

III. Bibliografie specială

1. Alexandrescu, Vlad (1984). *Buhú –soră geamănă a domniţei Hus*, „Viaţa rom.", LXXIX, nr. 1/ian;

2. Andonie, George St. (1966). *Istoria matematicii în România.* Bucureşti: Editura Ştiinţifică;

3. * (2004). *Antologie de critică românească.* II. Selecţie, schiţe bio-biliografice de Andrei Terian. Sibiu: Alma Mater;

4. Bantaş, Gh., D. Brânzei (2005). *Dan Barbilian – fereastră de înţelegere a lui Ion Barbu.* În „Educaţia Matematică". Vol. I.. Nr. 1;

5. Barbilian, Dan (1967). *Opera matematică.* Vol. I. Geometrie. Bucureşti: Editura Didactică şi Pedagogică;

6. Barbilian, Dan (1956). *Teoria aritmetică a idealelor (în inele necomutative).* Bucureşti: Editura Academiei;

7. Barbu, Constantin, (1981). *O poezie de Ion Barbu*, „Ramuri", Craiova, XVIII, nr. 3(201);

8. Bayer, Simon, (1966). *Adolescenţa lui Ion Barbu*, „Astra", 1, nr. 7/dec.;

9. Blaga, Dorli (1969). *Ion Barbu. Corespondenţă inedită*, „Amfiteatru", 4, nr. 10/oct.;

10. Boz, Lucian (1930). *Ion Barbu. „Joc secund"*, „Tiparniţa literară", III, nr. 2-3/ian.-febr.;

11. Brezianu, Barbu (1980). *Un manuscris insolit al lui Ion Barbu*, Manuscriptum", XI, nr. 3(40);

12. Călinescu, G. (1930). *Sub zodia altei poezii*, „Vremea", III, nr. 118-119/iunie.;

13. Călinescu, Matei (1967). *Din corespondenţa lui Ion Barbu cu Tudor Vianu referitoare la elaborarea „Domnişoarei Hus"*, „Viaţa rom.", XX, nr. 1/ian.;

14. Cioculescu, Şerban (1969). *Ion Barbu – Dedicaţii inedite*, „Almanahul literar", Buc.;

15. Cioculescu, Şerban (1930).*Ion Barbu. „Joc secund"*, „Adevărul", XLIV, nr. 14(122);

16. Ciopraga, Constantin (1976). *Ion Barbu – Mărturii din perioada configurării Isarlâkului*, „Manuscriptum", 7, nr. 4(25);

17. Coloşenco, Mircea (1981). *De la „Uvedenrode" şi ciclul „Genezei" la tălmăcirea lui Omar Khayyám,* „Manuscriptum", XII, nr. 1(42);

18. Coloşenco, Mircea (1981). *Ion Barbu. Avatarurile bursierului la Göttingen*, „Manuscriptum", 12, nr. 2843;

19. Coloşenco, Mircea (1978). *Ion Barbu. Din laboratorul „Jocului secund"*, „Manuscriptum", IX, nr. 1(30);

20. Coloşenco, Mircea (1989). *Ion Barbu – Dan Barbilian, Bibliografie documentară (1564 – 1925)*. Bucureşti: Editura Minerva;

21. Constantinescu, Pompiliu (1930). *Glose la poezia d-lui Ion Barbu*. „Vremea", III, nr. 130;

22. Dan Barbilian – Ion Barbu (1981). *Pagini inedite*. Vol I-II. Ediţie îngrijită de Gerda Barbilian, V. Protopopescu, Viorel Gh. Vodă, Cuvânt înainte de Gh. Mihoc. Bucureşti: Editura Albatros;

23. Dima, Petrache (1978). *În ultimele opt veacuri, al doilea mare matematician şi mare poet al lumii: românul Dan Barbilian (Ion Barbu). Dialog literar cu Gerda Barbilian*. „Revista noastră", nr. 49-51;

24. Foarţă, Şerban (1980). *Eseu asupra poeziei lui Ion Barbu*. Timişoara: Editura Facla;

25. György, Mandics (1984). *Ion Barbu „Gest închis", O analiză a universului semantic al volumului „Joc secund" de Ion Barbu*. Cuvânt înainte de Dan Grigorescu, în româneşte de Iulia Büch–Schiff. Bucureşti: Editura Eminescu;

26. Hobana, Ion (1979). *Ion Barbu, 12 scrisori inedite*. „România Literară", nr. 37;

27. * (1976). *Ion Barbu interpretat de...*, Ediţie îngrijită, prefaţă, tabel cronologic şi bibliografie de George Gibescu. Bucureşti: Editura Eminescu;

28. * (1982). *Ion Barbu în corespondenţă*. Ediţie îngrijită de Gerda Barbilian şi Nicolae Scurtu, Note şi indici de Nicolae Scurtu. Bucureşti: Editura Minerva;

29. Lemnaru, Oscar (1966). *Ion Barbu evocat prin amintiri şi scrisori*. „Ramuri", 3, nr. 11(28);

30. Manolescu, Nicolae (1965). *„Poezia filosofică" a lui Ion Barbu*. Publ. în rev. „Contemporanul", nr.23;

31. Mihăileanu, N. (1968).*Despre opera didactică a lui Barbilian*. În vol. „Dan Barbilian - Opera didactică: [pentru uzul studenţilor]". Bucureşti: Ed. Tehnică;

32. Mihoc, Gh. (1981). *Dan Barbilian – Ion Barbu.* Pagini inedite. I. Bucureşti: Editura Albatros;

33. Mincu, Marin (1981). *Ion Barbu. Eseu despre textualizarea poetică*. Bucureşti: Editura Cartea Românească;

34. Moraru, Dinu-Ştefan T. (1995). *Cu Ion Barbu, ieri, acum o sută de ani*, publ. În rev. „Clio", Foaie editată de Muzeul Judeţean „Teohari Antonescu" din Giurgiu, II, nr. 3;

35. Niţescu, M. (1970). *Barbu – Mallarmé.* „România Literară". an III, nr. 12;

36. Noica, Constantin (1930). *Notaţii*. „Vremea". III, nr. 97;

37. Paleologu, Alexandru (1967). *Introducere în poezia lui Ion Barbu.* „Viaţa Românească";

38. Perpessicius (1930). *Ion Barbu, „Joc secund”*. „Cuvântul”. IV. nr. 1732;

39. Petrescu, Ioana Em. (1984). *Copacul înnecat*. „Steaua”. Cluj, XXXV, nr. 2;

40. Petrescu, Ioana Em. (1986). *Lumea ca spaţiu al metamorfozei*. „Steaua”. Cluj, XXXVII, nr. 8;

41. Philippide, Al. A. (1930). *Ion Barbu. „Joc secund”*, „Adevărul literar şi artistic”, IX, nr. 474;

42.. Pillat, Dinu (1969). *Ion Barbu*. Bucureşti: Editura Tineretului;

43. Scarlat, Mircea (1981). *Ion Barbu – poezie şi deziderat*. Bucureşti: Editura Albatros;

44. Sebastian, Mihail (1930). *Ion Barbu*, „Cuvântul”, an IV, nr. 1763;

45. Simion, Eugen (2010). *Teoremele poetice ale lui Basarab Nicolescu.* I-II. În „Cultura Literară”;

46. Suceavă, Bogdan (2005). *Povestea „spatiilor Barbilian“ sau ce s-a mai întâmplat după Joc secund*, Observator cultural, Nr. 29 (286);

47. Şuluţiu, O. (1930). *Joc secund*, „Vremea”, III, nr. 99;

48. Teodorescu, Dorin (1978). *Poetica lui Ion Barbu*. Craiova: Editura Scrisul românesc;

49. Ţugui, Pavel (1985). *Note despre ediţiile operei lui Ion Barbu*. „Limbă şi literatură”, nr. 2;

50. Vianu, Tudor (1970). *Introducere în opera lui Ion Barbu*. Bucureşti: Editura Minerva;

51. Vianu, Tudor (1935). *Ion Barbu*. Bucureşti: Editura Cultura Naţională;

52. Vianu, Tudor (1973). *Arta prozatorilor români.* Bucureşti: Editura Eminescu;

IV. Bibliografie electronică

1. Autorii.com, *Ion Barbu – universul creaţiei.* Preluat pe data de 15 septembrie 2011. În „Autorii".
Adresă site: http://www.autorii.com/scriitori/ion-barbu/ion-barbu-universul-creatiei.php

2. Ariton, C. (2008). *Înecatul sau copacul înviat. 9* februarie 2008, Preluat de site pe 14 septembrie 2011.
Adresă site: http://costachearitonblogspot.com/2008/02/inecatul-sau-copacul-inviat.html

3. Boskoff, Wladimir, Bogdan Suceavă (2005). *Povestea spaţiilor Barbilian sau ce s-a întâmplat după „Joc secund"*, preluat pe data de 14 septembrie 2011.
Adresă site: http://www.observatorcultural.ro/Povestea-spatiilor-Barbilian-sau-ce-s-a-mai-intimplat-dupa-Joc-secund*articleID_13917-articles_details.html

4. Citatepedia.net. Preluat de pe site pe 14 septembrie 2011.
Adresă site: http://enciclopedie.citatepedia.ro/index.php?c=poezie

5. Coloşenco, M. (2006). *Ion Barbu – clasic al spiritualităţii (I),* preluat pe data de 14 septembrie 2011.
Adresă site: http://convorbiri-literare.dntis.ro/COLOSENCOaug6.html

6. Descoperă.ro (2010). *Oul – universul într-o coajă.* Preluat pe data de 15 septembrie 2011.
Adresă-site: http://www.descopera.ro/cultura/5792483-oul-universul-intr-o-coaja

7. Dinică, I. (2010). *Basarab Nicolescu - Drumul către sine în oglinda celuilalt.* „Ideea Europeană", preluat de pe site pe data de 14 septembrie 2011.
Adresă site: http://www.ideeaeuropeana.ro/in-oglinda-destinului-pri-158.html?reviews_id=11

8. *Esoterism.ro. Semnificaţia ezoterică a numerelor.* Preluat pe data de 14 septembrie 2011. Adresă site: http://www.esoterism.ro/ro/semnificatia-numerelor.php

9. Gheţie, A. (2010). *Aspecte ale balcanismului în literatura română III*, 22.05.2010, În „Agonia". Preluat pe 14 septembrie 2011. Adresă site:
http://www.poezie.ro/index.php/essay/13941756/Aspecte_ale_balcanismului_%C3%AEn_literatura_rom%C3%A2n%C4%83_III
http://www.agonia.net/index.php/essay/13941756/Aspecte_ale_balcanismului_%C3%AEn_literatura_rom%C3%A2n%C4%83_III

10. Ilie, Emanuela (2008). *Primul Basarab Nicolescu. Intuiţii, prefigurări transdisciplinare în Ion Barbu si cosmologia „Jocului secund"(I),* octombrie, nr. 10 *(154),* în http://convorbiri-literare.dntis.ro/ILIEoct8.html

11. Ilie, Emanuela (2008). *Primul Basarab Nicolescu. Intuiţii, prefigurări transdisciplinare în Ion Barbu si cosmologia „Jocului secund"(II),* noiembrie, nr.11 (155), http://convorbiri-literare.dntis.ro/ILIEnov8.html

12. Lutic, M. (2004). *Ziua sau sărbătoarea oălor.*
În „Arta de a trăi", nr. 14, preluat pe data de 14 septembrie 2011.
Adresă site: http://www.artadeatrai.ro/arhiva/14/sarbatoarea.14.php

13. Mihăilă, S. (2009). *Ioana Em. Petrescu, Ion Barbu şi poetica postmodernismului.* În „Foaia Transilvană". Preluat pe data de 14 septembrie 2011.

Adresă site: http://www.ftr.ro/mobile/index.php?articol_id=1390

14. Mihăescu, F. (2003). *Hermetismul: doctrină şi simbol.* În revista „Ianus", nr. 7-8, 2003. Preluat pe data de 14 septembrie 2011.
Adresă site: http://inoe.inoe.ro/ianus/Florin%20Mihaescu.htm

15. Mihăescu, F. (2002). *Simbolul – imagine a lumii.*. În revista „Ianus", nr. 5-6, 2002. Preluat pe data de 14 septembrie 2011.
Adresă site: http://inoe.inoe.ro/ianus/Florin%20Mihaescu.htm#M1

16. Neagu, A. (2008). *9 martie - Sfintii Mucenici, ultima zi inaintea Postului Mare si ziua barbatului.* În HotNews.ro. Preluat pe 14 septembrie 2011.
Adresă site: http://www.hotnews.ro/stiri-esential-2536406-9-martie-sfintii-mucenici-ultima-inaintea-postului-mare-ziua-barbatului.htm

17. Nicolescu, B. (2004). *Ion Barbu – aspecte transdisciplinare ale operei.* În „Scribd", preluat pe 15 septembrie 2011.
Adresă site: http://www.scribd.com/doc/17849004/Basarab-Nicolescu-ION-BARBU-ASPECTE-TRANSDISCIPLINARE-ALE-OPEREI

18. Oisteanu, A. (2008). *Scriitorii români şi narcoticele (4). Ion Barbu – Ciuperca halucinogenă.* În revista „22". 21 mai 2008, preluat pe 15 septembrie 2011.
Adresă site: http://www.revista22.ro/scriitorii-romani-si-narcoticele-4-ion-barbu--ciuperca-halucinogena-4569.html

19. Paşca, V. (2008). *Balcanii si balcanismul, Maria Todorova.* În „Levant", 15 iulie 2008, preluat pe 14 septembrie 2011.
Adresă site: http://levantul.wordpress.com/2008/07/15/balcanii-si-balcanismul-maria-todorova/

20. Rău, P. (2009). *Filozofia punctului meu.* În revista electronică „Alternativa – The Alternative, ianuarie 2009. Preluat pe data de 14 septembrie 2011.
Adresă site: http://www.alternativaonline.ca/PunctdeVedere0901.html

21. Riolariu, R. (2011). *Modernistul Ion Barbu şi tentatia graiului păsăresc*, 22 mai 2011, preluat pe 15 septembrie 2011. În „Riolariu's blog".
Adresă site: http://riolariu.wordpress.com/2011/05/22/modernistul-ion-barbu-si-tentatia-graiului-pasaresc/

22. Scritube scrl Group. *Despre joc şi joacă*, preluat pe data de 14 septembrie 2011,
Adresă site: http://www.scritube.com/sociologie/psihologie/DESPRE-JOC-SI-JOACA1851814518.php

23. Scritube scrl Group. *Lumea simbolurilor.* Preluat pe data de 14 septembrie 2011.
Adresă site: http://www.scritube.com/literatura-romana/LUMEA-SIMBOLURILOR1344231314.php

24. Simion, Eugen (2010). T*eoremele poetice ale lui Basarab Nicolescu (II)*. În „Cultura", nr. 260, din 11.02.2010. Preluat pe data de 14 septembrie 2011.
Adresă site: http://revistacultura.ro/nou/2010/02/teoremele-poetice-ale-lui-basarab-nicolescu-ii/

25. Simion, Eugen (2010). T*eoremele poetice ale lui Basarab Nicolescu (I)*. În „Cultura", nr. 259, din 24.02.2010. Preluat pe data de 14 septembrie 2011.
Adresă site: http://revistacultura.ro/nou/2010/02/teoremele-poetice-ale-lui-basarab-nicolescu-i/

26. Suceavă, B. (2009). *De unde se inspiră Ioana Deaconescu?* Observator Cultural – spirit critic în acţiune, nr. 493, septembrie 2009, preluat pe data de 14 septembrie 2011.

Adresa site: http://www.observatorcultural.ro/De-unde-se-inspira-Ioana-Diaconescu*articleID_22481-articles_details.html

27.Şerban, L. (2007). *Ion Barbu – Dan Barbilian: maximum de gând în minimum de expresie.* Conferinţa Naţională de Învăţământ Virtual, Ediţia a V-a.
Adresă site: http://www.cniv.ro/2007/disc2/cniv/documente/pdf/sectiuneaC/1.pdf

28. Ştiuca, N. (2005). *Lunile anului în tradiţia populară.* În „Meteo România", preluat pe 14 septembrie 2011. Adresă site: http://vremea.meteoromania.ro/node/135217

29. * (2006). *Projet René Guénon: Anonim, În legătură cu esoterismul creştin*, (traducere de Radu Iliescu). Preluat pe data de 14 septembrie 2011.
Adresă site: http://elkorg-projects.blogspot.com/2006/05/anonim-n-legtur-cu-esoterismul-crestin.html

30. * http://www.virtualitera.freeweb7.com/site/download.php?fname=./specialitate/...pdf

31. * (2011). *Poezia lui Ion Barbu: adevărul elementar ermetizat (I).* În –„Teologie pentru azi, preluat pe 14 septrembrie 2011.
Adresă site: http://www.teologiepentruazi.ro/2011/01/05/poezia-lui-ion-barbu-adevarul-elementar-ermetizat-1/

32. * *Ion Barbu – Dan Barbilian.* Preluat pe data de 14 septembrie 2011.
Adresă site: http://www.academician.ro/article/18771/Ion-Barbu-Dan-Barbilian/3

33. * (2009). *Elemente de balcanism în crearea personajului feminin la Mateiu Caragiale, în Craii de Curtea-Veche.* În „Rue de Demoiselles”. 27 noiembrie 2008, preluat pe data de 14 septembrie 2011.

Adresă site: http://ruedesdemoiselles.blogspot.com/2009/11/elemente-de-balcanism-in-crearea.html