

Cosmologie poetică la Ion Barbu

Partea a doua

Imaginea inelului solar apare și în poemul *Oul dogmatic*, sub forma „ceasornicului fără minutar, unde, „galbenul icusar” devine semnul morții, prin „înscrierea” duratei, a temporalității în „omul uitător”, adică cel care ignoră starea de veghe, cu sensul pe care-l are și în *Veghea lui Roderich Usher*, de „cunoaștere inițiatică”. Poate că n-ar fi lipsit de importanță să ne amintim de „veghea divină” din doctrina hermetică: „O mare și divină putere se află, fiule, în mijlocul universului, cu privirea ațintită asupra a tot ceea ce înfăptuiesc oamenii pe pământ”³², veghe care impune un imperativ al prezenței, o co-participare între conștiința trează și ființa prezentă. Veghea divină menține în realitate aparența unei lumi ce nu are în sine un principiu care s-o facă autosuficientă. Ni se pare că acesta este punctul comun între hermetism și platonism: realitatea ființei aparține lumii ideale, iar realitatea corporală nu e decât un simulacru al celei ideale, o iluzie sau un degradeu.³³

„Deci lucrurile pământești (...) nu sunt ele însele reale, ci un simulacru al Realității și nici măcar nu sunt toate astfel; unele sunt numai iluzii sau rătăcirii (...) când o asemenea aparență primește un influx din ceruri, atunci, într-adevăr, ea devine similară Realului, însă fără această influență superioară rămâne o iluzie”.³⁴

³¹ Petrescu, *Ion Barbu...* 107.

³² Cf. Hermes Mercurius Trismegistos - *Filosofia hermetică*, Editura Univers Enciclopedic, București, 1995, p. 188.

³³ „Aceași disimetrie ontologică este aplicată aici, lumea de jos - immanentă -, în pofida concreteței ei ontice naturale, este privată de ființă; a fi coincide cu a fi principiu, a avea relevanță eidetică/ transnaturală. Ca simulacru, accident sau reziduu corporal, realitatea naturală, întreținută prin impulsurile constante ale lumii celeste, apare ca joc de măști (...) Totuși, două certitudini majore pot fi întreținute de-a lungul acestui grandios spectacol cosmologic: în primul rând, că aparența naturală nu are realitate în sine și, în al doilea rând, că există o realitate în sine care proiectează și cosmotizează tot acest spectacol disimulativ.”, în Vianu Mureșan, idem, p. 333.

³⁴ cf. Hermes M. Trismegistos, idem, p. 190.

Structura universului „oului dogmatic” corespunde acestei concepții dualiste a lumii, sugestie dată chiar de motto-ul poemului: „Și Duhul Sfânt se purta pe deasupra apelor”, dar și prin coexistența „polului plus” cu „glodul pământurilor” închise în „oul simbol”, cel situat în roata soarelui.

Interpretat ca poem inițiativ pus sub semnul cuvântului din Scriptura-„Dogma”³⁵, *Oul dogmatic* are ca obiect al revelației misterul morții-nunță, o constantă a sistemului poetic barbian, dezvăluind coexistența opușilor în universul „secund”, „mântuit” prin reflectarea contingențelor în Oglindă, prin situarea „oului sterp” în roata solară:

„Nevinovatul, noul ou,
Palat de nuntă și cavou”
(...)
„Nu oul roșu.
Om fără saț și om nerod,
Un ou cu plod
Îți vreau, plocon, acum de Paști;
Îl urcă-n soare și cunoaște!”

Cele „trei atlazuri” amintesc de treptele planetare pe care le străbate sufletul spre focul solar unde se-implinesc „nupțiile”. Proiectată în sfera purității increatului, a „*existențelor embrionare*” care constituie obiectul infrarealismului barbian (vezi conferința despre Rimbaud), nunta „*posedă o puritate absolută*”³⁶, rămâne așadar în stare de potențialitate:

„E Oul celui sterp la fel,
Dar nu-l sorbi. Curmi nuntă-n el.
Și nici la cloșcă să nu-l pui!
Îl lasă-n pacea întâie-a lui,

Că vinovat e tot făcutul,
Și sfânt, doar nunta, începutul.”

Oul ca și ciuperca sau melcul reprezintă, în imaginarul barbian, embleme ale „*increatului cosmic*” aflate într-o stare tranzitorie,³⁷ la punctul de trecere între stările existențiale diferite:

³⁵ Ș. Foarță interpretează poemul ca o „meta-poezie”, nu o cosmogonie, simbolul oului „evocând numai tâlcul unei străvechi Geneze”, în op. cit., p. 54. El admite, totuși, că putem vorbi și de o inițiere, în „gândirea dogmatică” ori în „acea în simboluri”, ceea ce face din ea o meta-poezie sau „o poemă a semnelor”, idem, pp. 52-53.

³⁶ Nicolescu, idem, p. 59.

³⁷ Nicolescu, idem, p.40: „Interpretările menționate (...) nu accentuează o caracteristică fundamentală a artei poetice barbiene: investigarea *stărilor-limită*, a „punctelor critice” ale existenței, către care se îndreaptă preferința manifestă a poetului.” „Fascinația faptului infinitezimal”, corespondentul matematic al „increatului cosmic”, acea entitate care

viață/moarte, creat/increat, somn/veghe, latent/manifest, ceea ce face din Barbu un poet al materiei fragile: „toate aceste chipuri ale materie inocente, trecând din somn în moarte, sunt înfățișările predilecte ale Ființei trăindu-și „punctele critice” în poezia lui Barbu.”³⁸ Infrarealismul barbian ca și cel rimbaldian, având ca „domeniu al operațiilor poetice punctele critice”, „increatul cosmic”, cu sens metafizic, de univers al esențelor, reprezintă o formă de cunoaștere extatică (participativă) a lumii, întemeiată pe o viziune ontologică a stărilor coexistente, centrată pe ideea de totalitate. Prin fuziunea opușilor, proces care poate fi exprimat logic printr-un raport de tipul „și ... și”, numit de B. Nicolescu principiul „terțului tainic inclus” se revine la totalitatea primordială, așa cum în cadrul ceremonialurilor cultice, orgiastice, individul se leapădă de sine pentru a se contopi extatic cu totalitatea cosmică.³⁹ O asemenea viziune ontologică, predilectă în gândirea orientală, consideră I. Em. Petrescu, antrenează ideea de cunoaștere participativă și, implicit, un „model gnoseologic” participativ, în care „subiectul și obiectul nu se opun, ci fuzionează într-o totalitate ce anulează entitățile încorporate.”⁴⁰ Este un nou tip de gândire, opus umanismului renascentist, antropocentrismului specific epistemei renascentiste, care poate fi numit cu expresia lui Barbu „umanismul matematic”, umanismul cel nou pe care se întemeiază o poetică a „transindividualului și a nonfigurativului”.⁴¹

Simbolul prin excelență al „increatului cosmic”, având toate atributele „existenței embrionare”, este, în poezia lui Barbu, melcul, care apare mai întâi în placheta *După melci* ca o vietate fragilă, informă, somnoroasă, închis în cochilia de var („Între el și ce-i afar’/ Străjuia un zid de var”), spațiu al vieții și al morții, ca și „oul-simbol” („Palat de nuntă și cavou”), mărginit e „subțire(le) var” în care „doarme nins albușul” (*Oul dogmatic*). Ieșirea din starea de virtualitate pură, din „pacea întâie-a lui”, este marcată, ca și în cazul regelui ciupearcă de „galbenul icusar” amintind de „roata albă” a soarelui, care devine semnul morții, al duratei înscrise în „ceasul galben, necesar”:

"Și mai ales te înfioară
De acel galben icusar,
Ceasornic fără minutar,
Ce singur scrie când să moară
Și ou și lume. Te-înfioară
De ceasul galben, necesar ...
A morții frunte-acolo-i toată
În gălbenuș,

„permite saltul spre finit, spre limită, spre perceperea „spasmului inițial al universului nostru”, constituie una din sursele infrarealismului barbian.”, în op. cit, p. 48.

³⁸ Petrescu, *Ion Barbu...*, . 105.

³⁹ Petrescu, Ioana, *Eminescu și mutațiile poeziei românești*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1989, p. 16: „individualul e doar punctul tranzitoriu prin a cărui eternă sacrificare totalitatea există.”

⁴⁰ idem, pp. 14-15.

⁴¹ Petrescu, *Ion Barbu...*, p. 21.

*Să roadă spornicul albuș,
Durata-nscrie-n noi o roată.”
(Oul dogmatic)*

Melcul, mărginit și el de fragila cochilie de var, este scos din starea de virtualitate, din eternitatea somnului de un descântec rostit de copilul inocent, nepregătit încă pentru inițiere⁴² ca și melcul „*năitâng*”, trecând din somn în moarte, ca toate făpturile înzestrate cu atributele inocenței primordiale:

*„Trebuia să dormi ca ieri
Surd la cânt și îmbieri,
Să tragi alt oblon de var
Între trup și ce-i afar'...”
(După melci)*

În poezia *Uvedenrode* melcul devine simbolul central, având, pe lângă conotațiile sexuale, așa cum mărturisește Barbu considerând-o „*o extremă a producției*” sale ce are ca punct de plecare o experiență personală, dar care tinde spre exprimarea unei sexualități cosmice”, și unele semnificații cosmologice identificate și comentate de I. Em. Petrescu: „*melcul este o imagine nucleară a increatului, dar și a unui univers material în perpetuă transformare. În ultimă instanță, emblema dezanthropomorfizată a cosmosului este, pentru Barbu, tocmai melcul; interior umed, somnoros, fragil, retractil, înform (toate, atribute ale nedefinitei substanțe preformale), - mărginit totuși, în afară, prin „oblonul de var” al cochiliei spiralate*”.⁴³ Simbolismul sexual al melcului a fost asociat constant, începând cu G. Călinescu, unei forme de erotism pur, „hermafroditismului platonician”, dar și în tradiția ezoterică apare ca „*vietate hermafrodită*”, reprezentând o făptură perfectă, ceea ce explică sensul solar al poemului barbian – „erosul venusian ridicat la putere cosmică.”⁴⁴ Semnificațiile cosmologice implicite ale poemului *Uvedenrode* identificate de N. Manolescu au fost puse în legătură cu treptele cunoașterii din *Ritmuri pentru nunțile necesare*: răpa melcilor, simbol al sexualității corespunde treptei cunoașterii erotice; „ceasul în cristalin” simbolizat prin „*fecioara Geraldine*” corespunde gândirii abstracte, însă cântul e înălțat „*soarelui sfânt*”, culminând cu sunetul pur – „*fruct de liră*”, care este poezia, corespunzând cunoașterii apolinice.⁴⁵ Tot el identifică simbolul spiralei, corespondentul celei din *Paznicii*:

⁴² Ș. Foarță consideră balada *După melci* un poem inițiativ, „o filosofie a Ideii”, în care vina tragică e a subiectului cunoscător care nu a respectat limitele de vârstă impuse de orice doctrină a inițierii: „melcul, închis în cochilie (pentru că încă „nu-i venise vremea”) e / poate fi Ideea ostatecă la Lucruri: „în Labirint”... ceea ce orphicii, adică, vor fi numit: Nous hylkos.”, idem, pp. 28-29.

⁴³ Petrescu, *Ion Barbu*, p. 116.

⁴⁴ Papahagi, idem, p. 74.

⁴⁵ cf. Manolescu, op. cit., pp. 109-110.

„La sceptrul seral,
De trei ori spiral:
Al lumii râu static de lapte!”

cu aceleași conotații cosmologice: „Varul deasupra-n spirală nu e decât Calea Laptelui”.⁴⁶ I. Em. Petrescu va interpreta poemul, pornind de la simbolistica spiralei de var, ca o „cosmogonie disimulată” ce ne oferă un model al lumii pe care-l numește cu metafora de sorginte einsteiniană „lumea-moluscă”.⁴⁷ Acest model cosmologic îi apare ca o sinteză a mai multor elemente oferite de cosmologia antică și modernă, complicată cu imaginea „lumii-moluscă” a lui Einstein, însă cu conotații ontologice la Barbu, „semnificând fragilitatea organicului inform, suport potențial al viitoarelor metamorfoze, al jocului nașterii și morții, provizoriu și precar apărat de «oblonul de var» al cochiliei. Cochilia lumii moluscă e, în Uvedenrode, „varul în spirală”.⁴⁸ Poemul ne oferă imaginea spațiului gasteropodal, „râpa Uvedenrode”, un spațiu germinativ ca și „valea irizată” din Veghea lui Roderick Usher, poetul construind viziunea devenirii înseși, a nașterii și a pieirei, plasate în spațiul arhetipal străjuit de figura astrală a fecioarei Geraldine:

„Ceas în cristalin
Lângă fecioara Geraldine!

Dantelele sale,
Ca floarea de zale,

Prin brațele ei,
Ghețari de idei.”

Pusă sub semnul atemporalității – „ceas în cristalin” (de altfel, primul titlu al poemului fusese *Timp înghețat*), fecioara Geraldine se va împărtăși din natura gasteropodelor în secvența finală a poemului, „dantelele (...) ca floarea de zale” apărând de fapt fragilitatea ei, coborâtă în temporalitate și contingent.⁴⁹ Vinovăția făcutului, laitmotivul barbian din poemele „cosmogonice”, apare aici sub forma „încorporatei pofte”, a erotismului care a fost văzut ca stând sub semnul lui Venus. Poetul însuși precizează că este vorba de o formă cosmică de erotism: „felul

⁴⁶ idem, p. 112.

⁴⁷ Petrescu, idem, p. 174.

⁴⁸ idem, p. 117: „Acest model cosmologic de tip organic amintind vag structura spiralată a galaxiilor - e rezultatul combinării a două clemente: primul dintre ele este modelul universului limitat, închis, al antichității (...), modificat însă în sensul modern al Universului în expansiune (sfera e înlocuită prin cochilia spiralată, or spirala e o figură ce păstrează raporturile constante, permițând o infinită creștere în dimensiune). Cel de-al doilea element este „lumca-moluscă a lui Einstein.”

⁴⁹ „Geraldine va deveni „o fată” (...) coborâtă prin nuntire în adâncurile văii, înfășurată „în zale/Gasteropodale”, într-o reluare demitizată a nunții subterane.” idem, p. 119.

de erotism care o străbate e o formă a panteismului, o sexualitate cosmică” (*Pro Domo*)⁵⁰, făcând din erosul venusian⁵¹ un principiu cosmic prin ancorarea lui într-un spațiu imaginar. „*Râpa Uvedenrode*” este în poem actualizarea celui „*Olimp translucid și germanic*” despre care vorbește Barbu în *Poezia nouă*, un topos sustras legilor temporalității, perspectiva viziunii fiind dată de, „*ceasul în cristalin*”. Prin modificările de la o variantă la alta, arată M. Papahagi, poetul-matematician folosește o tehnică subtilă de redistribuire a versurilor, astfel încât secvența inițială să conțină în poziție concludivă cuvântul „*Olimp*” ceea ce face ca opoziția între râpa Uvedenrode și Olimp să fie numai de ordin stilistic: „*în această introducere extatic descriptivă, „râpa Uvedenrode”, invaginație mitică a unui spațiu depășind contingența temporală, este un Olimp surpat în sine.*”⁵² De altfel toate spațiile barbiene sunt sustrate devenirii,⁵³

„*Uvedenrode*
Peste mode și timp
Olimp!”

cu alte cuvinte, plasate sub semnul „*soarelui netemporal*”, simbol al nunții și al morții deopotrivă:

„*Până când, în lente*
Antene atente
O cobori:
Pendular de-ncet,
Inutil pachet,
Sub timp,
Sub mode
În Uvedenrode.”

Dubla mișcare, ascendentă și descendentă, mediată prin invocația organizată în jurul verbului manifestării, „*Apari*”, corespunde celor două registre ontologice, „*al purei virtualități*” și „*al punerii ei în act.*”⁵⁴ Aceste stări sunt figurate prin geometria spiralei, cea a cântului „*fruct de liră*” și cea a cochiliei de var, care „*desemnează Calea Lactee, concepută ca o cochilie de var a*

⁵⁰ cf. Papahagi – Exerciții de lectură, p. 71.

⁵¹ B. Nicolescu face din „fecioara Geraldine” (ca și eroina din balada Riga Crypto ...) „o întruchipare posibilă a androgenului Mercur”, iar iubirea este văzută ca o „stranie senzație de senzualitate fără obiect, acea pendulare plină de farmec între aparența grotescă a unor viziuni dionisiace, reduse la esența lor sexuală, și fondul de o puritate intangibilă al adevăratelor sensuri transmise.”, în op. cit, p. 107.

⁵² Papahagi, Marian, *Filologie barbiană în Critica de atelier*, Editura Cartea Românească, București, 1983, p. 126.

⁵³ M. Mincu vorbește despre „*timpul incert*” la Barbu, alături de „*reducerea dimensională*” care are ca efect „*stamparea*”; la fel, reducerea temporală (...) creează impresia de „*oraș scufundat*”, de lume închisă în transluciditatea unui cristal. „*Olimpurile*” și „*paradisurile*” barbiene sunt astfel niște spații fără timp., în Mincu, Marin - *Ion Barbu. Eseu despre textualitatea poetică*, Editura Cartea Românească, București, 1981, p. 120.

⁵⁴ Pop, Ion - *Jocul poeziei*, Editura Cartea Românească, București, 1985, p. 166.

*Universului, închizând „lumea moluscă”, al cărei nucleu și a cărei emblemă vizionară e râpa gasteropozilor-rapsozi.”*⁵⁵ Se poate afirma că „râpa Uvedenrode” reprezintă modelul prin excelență al universului barbian, spațiu al nunții și al morții spre renaștere, locul trecerii „*peste mode și timp*” și al coborârii „*sub timp, sub mode*”, poetul sondând inefabilul prag de trecere dintre viață și moarte, înfățișat „*la modul rapsodic*”, după canoanele lirismului inițiativ.

Un alt topos simbolic, spațiu al coincidenței contrariilor marcat deopotrivă de semnele morții și ale nunții promise, este cetatea Isarlâk, „*Utopia*” (ou-topia), cum a fost numită de Ș. Foarță, ale cărei „coordonate ideale sunt Binele și Răul.”⁵⁶ Numele cetății reprezintă „*transcrierea fonetică a numelui Hissarlyk, satul în care a fost dezgropată Troia*”⁵⁷, așadar, în punctul de plecare Isarlâk este o realitate istorică, dar, pusă sub semnul soarelui, ea devine o cetate ideală adăstând „într-o slavă stătătoare”. În mottoul ciclului poetul-matematician schițează modelul circular al universului, cetatea simbolică în care ciclicitatea cosmică și durata umană interferează:

*„Dunărea împărătească
O înlănțuie, s-o crească,
Lance sau catarg s-o urce
În durata lumii turce.”*

Omologia cu cosmicul, sugerată din primul poem al ciclului prin forma circulară a cetății: „Grădina îmi sta cerul; iar munții, parmalâc.”, (*Nastratin Hoge la Isarlâk*) își va găsi expresia plenară în gestul hagiului care, prin autofagia sacră⁵⁸ și prin forma inelară a trupului, marchează trecerea din spațiul uman în „*aurul netemporal*”, refuzând descinderea în cetatea Isarlâkului:

*„Atunci cu ochi de seară (...)
Îmi deslușii deasupra, înghemuit pe-o bârnă,
Un turc smolit de foame și chin, cu fața cârnă,
Cu mâinile și gura aduse la genunchi (...)
Vii, vecinici, din gingia prăselelor cumplite
Albiră dinții-n pulpă intrați ca un inel.*

Sfânt trup și hrană sieși, Hagi rupea din el.” (*Nastratin Hoge la Isarlâk*)

«Închisul» gest al hagiului, amintind de ceremoniile orgiastice în care ființa individuală e restituită totalității prin sacrificiul de sine, constituie ultimul act al traiectului inițiativ, contopindu-se cu

⁵⁵ Petrescu, idem, p. 120.

⁵⁶ Foarță, idem, p. 19.

⁵⁷ Ciorănescu, idem, p. 146.

⁵⁸ „Nastratin ajunge – prin autofagie – la obsedantul „gest închis”: final și conștiință a unei drame istorice și, în același timp, ontologice (...) reinstaurează regalitatea cercului ce subsumează istoricul și exprimă condiția ontologică a omului.”, în Muthu, op. cit., II, p. 162.

apele Bosforului – spațiu al morții-spre-renaștere – pentru a reînvia într-un spirit, ca «*Om al Soarelui*»⁵⁹:

„Încheie-acum Bosforul cel limpede-n sicriu
Cu mîlul giulgi. - Eu, unul, n-am vrut să cred. Și iată, Lucești
în bucuria cetății înviată!"

(idem)

Este semnul transfigurării totale - sublimă încercare de izbăvire metafizică, «refuz» și «apel la transcendență», după Ș. Foarță –, contingentul («trupul» hagiului) fiind sublimat prin replierea spre sine (hrană sieși) autofagia sacră (*sfânt trup*) amintind de mitul șarpelui Ouroboros.⁶⁰

Simbol polivalent, răspândit în mitologia greacă și creștină, în doctrinele gnostice și în cosmologiile antice, Șarpele va apărea la Barbu⁶¹ în poemul *Increat* cu sensul din cosmologia orfică, unde există un cult al șarpelui întins ca o panglică spre cerul stelelor fixe, una din cele mai vechi *imago mundi*:

„Ți-e inima la vârste viitoare Ca
șarpele pe muzici înnodat, Rotit
de două ori la mărul-soare În
minutare-aprins și – încrestat.”

(*Increat*)

Reiterarea Ouroborosului în trupul hagiului trimite la semnificația ciclicității viață-moarte, a ceea ce Bachelard numește *dialectica materială a vieții și a morții*, căci eroul lui Barbu «rupea

⁵⁹ Papahagi, *Exerciții de lectură*, p. 80-81:

„Nastratinul mitologiei poetice a lui Barbu este așezat și el sub semnul soarelui unic și suficient lui însuși (...) Nastratin își ajunge lui însuși ca și cum a ajuns la o împărțășire cu principiul unic, s-a cuminecat cu acesta. Nastratin aduce cetății un semn ca o nouă vestire; este un om al soarelui.”

⁶⁰ „Șarpele cosmic - Kundalini, Ouroboros - stă la temelia tuturor cosmogenezelor, simbolizând atât dezvoltarea ciclică, dialectica vieții și a morții, cât și stabilitatea lumii: „Menținerea se face în două moduri: fie purtând, fie înconjurând creația cu un cerc continuu, menit a o împiedica să se dezintegreze. Asta și face șarpele ce-și mușcă propria coadă, sub formă de Ouroboros, adică de șarpe ce-și mușcă propria coadă.(...) Ouroborosul este și el simbolul manifestării și al resorbției ciclice; el este, în sine, împreunarea sexuală, permanent autofecundator, așa cum o arată coada pe care și-o ține în gură; el este veșnica prefacere a morții în viață căci el își înfinge colții cu venin în propriul trup sau, cum spunea Bachelard, el reprezintă *dialectica materială a vieții și a morții, moartea ce iese din viața și viața izvorâtă din moarte*. (...) Animator universal, Uroborosul nu este numai promotorul vieții, ci și acela al duratei, el creează timpul după cum creează viața, prin sine însuși", în *Dicționar de simboluri*, volumul 3, p. 300.

⁶¹ I. Em. Petrescu interpretează simbolistica șarpelui pe baza unui text inedit al lui Barbu publicat de M. Coloșenco în revista „Manuscriptum”, semnat și datat de editor, 1923, cu titlul *Geneza*. Este mai degrabă o filă de manuscris în care se regăsesc elemente de proveniență cosmologică, mitică, gnostică sau creștină, sensul cel mai apropiat de poemul barbian fiind cel din gnoza ofiților (aceștia s-au născut la confluența dintre greci, presani, egipteni pe de-o parte și creștini pe de altă parte). „Șarpele care își mănâncă coada este simbolul devenirii Universului, al ciclului continuu care merge de la Unu la Tot și revine de la Tot la Unu.”, în Petrescu, *Ion Barbu...*, p. 102.

din el» precum Șarpele care-și înfige colții în propriul trup, într-un gest de prefacere a morții în viață.

Într-o scrisoare către G. Topârceanu, autorul făcea precizarea că eroul său nu reprezintă decât un simbol al exasperantei singurătăți. „De ce n-ai încerca să vedeți în Nastratin, fugar, indiferent de darurile turcilor de pe țărm și concentrat să-și roadă ce-i mai rămâne din carne – simbolul caricatural al unui individualism sumbru: apoteoza și satira unei singurătăți exasperante.” (în Barbu, *Nadir latent*, idem, p. 362). Pornind de la această mărturisire, o parte a exegezei barbiene vede în călătoria hagiului «calea ascezei» (Mandics György), «nostalgia integrării cosmocentrice» (M. Muthu), experiența lui dezvăluind dimensiunea tragică (sombă) a spiritualității orientale, răscumpărată prin moarte⁶² (autofagie) ca și prin descântecul domnișoarei Hus ori prin artă, după părerea lui Barbu din *Răsăritul Crailor*: „E timpul să vă bucurați prin mila scrisului său. Un act de mare iubire și domnească dărnicie răscumpărare cetatea voastră din păcate grele și vechi.” (Barbu, idem, p. 174). I. Em. Petrescu descifrează în mișcarea hagiului sensul Drumului Sacru din misterele eleusinice, care conduce și aici spre «suprema revelație a ciclicității Viață-Moarte». Acest «trist Argos» barbian purtând o «lână verde» (simbol inițiativ) se află în căutarea «unei scule de preț», a unor lucruri ce țin de ordinea atemporală: „Nici eu nu mai știu astăzi ce lucruri căutam”, iar momentul Marii Călătorii este amurgul autumnal, timpul revelației supreme, aceasta încheindu-se în pragul «albei» cetăți așezate sub semnul Soarelui.

Eroina din poemul omonim, *Domnișoara Hus*, face parte din aceeași stirpe cu Nastratin Hoge, pendulând și ea între real și fantastic, între suferința izbăvitoare și magia consolatoare. Portretul ei se încheagă din tonuri groțesti și sublime, căpătând atributele sacralității, asemenea hagiului, prin transfigurarea ce se petrece dincolo de vămile Apusului spre care-și «taie drum»:

„Mână tot către Apus.

*El te schimbă-n humă verde,
El milos de lin și-a pus
Mâna-i verde
Să-ți dezmiere...”*

(*Domnișoara Hus*)

Smulgându-se spațiului infernal (suferința, boala sunt semne ale descompunerii) prin puterea magiei cu care va reînvia figura ibovnicului dispărut în «veacul de apoi», stăpână așadar a timpului malefic – «Ceașul de seară», domnișoara Hus trece într-o goană amețitoare spre «*Târziu și Înalt*» care, în cosmologia barbiană, este spațiul nunții desăvârșite. Ea străbate «văile» cosmice într-un zbor vrăjitoresc, mângaiată fiind de «cerul vânat» care o izbăvește de suferință:

⁶² „Refugiul în „aurul netemporal” este în realitate imposibil, el echivalează în mod paradoxal cu inițierea repetată în moarte, departe (...) de a semnifica eliberarea, tocmai fiindcă ea e totală (...). Integrarea cosmocentrică s-a înfăptuit de mult, ea e simțită acum, în condițiile Isarlâkului „turcit”, ca o fatalitate căreia îi corespunde tendința de dezintegrare, de „tencuire” a corporalului, opunându-i-se, în același timp, ascendența dureroasă în ipoteticul său – a spiritului în „Hellada neistorică”, forma cea mai pură a lui *ordo universalis*.” Muthu, idem, pp. 221-222.

*„Uite, cerul e mișcat!
Plecăciuni îți face ție.
Fruntea cerul ți-a-nchinat
Amețit ca de beție;*

*Cercuiții – ochii tăi – Gem
ca pietre-n tăvăluge, Pe
când guri de gol, în Văi
Înstelate, sus, îi suge.”
(idem)*

Prin izbăvire metafizică ori mistică (dacă cerul, azurul, prapurul reprezintă simboluri ale zenitului sau ale transcendenței), eroina va redobândi puritatea inițială, restituită astfel:

*„Hăt la cer
Vânăt cer
Împăcat la sori de ger
Unde visul lumii ninge,
Unde sparge și se stinge,
Sub târzii vegheri de smalț,
Orice salt îndrăznit.”
(idem)*

Adevăratul ei «mire»⁶³ va fi soarele care apare aici sub înfățișarea «Țiganului Aurar», dezvoltându-și fața întunecoasă:

*„Hai în zbor de șoarec sur
La ăl ciur
Des și rar
Clătinat la râul nopții
De Țiganul Aurar,
Ciuruitul prapur sur
Ce-n azur străvechi întinge
Îngălatul de azur:
Rupta lumilor meninge!”*

În sistemul cosmologic barbian, Soarele e principiul unic din care este derivată cetatea Isarlâk „*Ruptă din coastă de Soare*” –, având ca simbol extatic pe „El Gahel” din care fac parte organică și hagiul ori Domnișoara Hus: „*Locuitorii Isarlâkului purtând încrustat în ei semnul „sfânt” al*

⁶³ Nicolescu, idem, p. 116: „Soarele (...) este noul mire al Domnișoarei Hus, în tărâmul căruia acesta își găsește împăcarea (...) Mirele îi va reda Domnișoarei Hus puritatea inițială, a „*azurului străvechi*” (...).

*Soarelui, vor fi exponenții purități „Albastrului” [culoarea-simbol a „mântuitului azur”], ai nevinovăției cunoașterii în sine, a spiritului, purtători deci ai unei candori inefabile”.*⁶⁴ La fel, cei «doisprezece turci» din poemul care încheie ciclul sunt integrați acestui spațiu în care se săvârșesc nupțiile – cetatea-mireasă, dar care primește și conotații thanatice:

*„Stinsă liniștirea noastră (și aleasă),
Isarlâk încinsă, Isarlâk mireasă!
Dovediții, mie, doisprezece turci
Între poleite pietre să mi-i culci:”
(Încheiere)*

«Culcarea» celor doisprezece turci, apostoli, cum au fost considerați de Ș. Foarță pornind de la simbolistica *Apocalipsei*⁶⁵, se săvârșește într-un spațiu germinativ care amintește de «apele Bosforului», Ciprul Negru (probabil Insula Afroditei), și un timp al resurecției:

*„Inima-raiaua, osul feții spân, Țeasta,
nervii torși în barbă de stăpân
Clatină-i la Cîrpul Negru, în albeață
De sonoră vale într-o dimineață!”
(idem)*

Corespondentul «văii irizate» din *Veghea..* este aici „*alba apă*”) în care este «tencuită» figura celui sacrificat:

*„Eu, sub piatra turcă, luat de Isarlâk,
La o albă apă intru - bâldâbâc.”
(idem)*

atingând treapta «*nupțialei cunoașteri*» numai prin sacrificiul de sine. „*Dovediții*” turci „*singurii care, de fapt, mărturisesc ca niște (..) martori/ «martiri» ce sunt, întru aceasta!*”⁶⁶, capătă același statut existențial cu apostolii lui Iisus, martirajul lor constituind, ca și asceza hagiului, ultima treaptă spre răscumpărarea cetății, proiectată «*într-o slavă stătătoare*».

⁶⁴ Nicolescu, idem, p. 98.

⁶⁵ Foarță, idem, p. 47: „... dacă adăugăm că și *Apocalipsa* „sărbătorea” o Nuntă: a Mielului cu (noul) Ierusalim-„mireasă”, obținem (...) nu numai această primă strofă: (...) dar poate că și – întreagă – *Încheiere* a acestui „*Apocalips*” al lui Barbu.

⁶⁶ Foarță, idem, p. 48.

Spațiu al coincidenței contrariilor Utopia –, așezată «*La mijloc de Rău și Bun*», cetatea Isarlâk este purtătoarea virtuților plenare ale Soarelui, principiul cu care se unifică prin «*nuntă*». Ea reprezintă axa ce unește josul cu înaltul:

„Pân' la cer frângându-și treapta
 Trebuie să înflorească
 Alba,
 Dreapta
 Isarlâk !”
 (Isarlâk)

devenind cetatea-mireasă – «Isarlâk mireasă» (*Încheiere*) – prin contopirea cu soarele din care a fost «ruptă». Invocată de poet ca «rai» («raia»):

„Isarlâk, inima mea,
 Dată -n alb, ca o raia
 (...)
 Raiul meu, rămâi așa!”
 (Isarlâk),

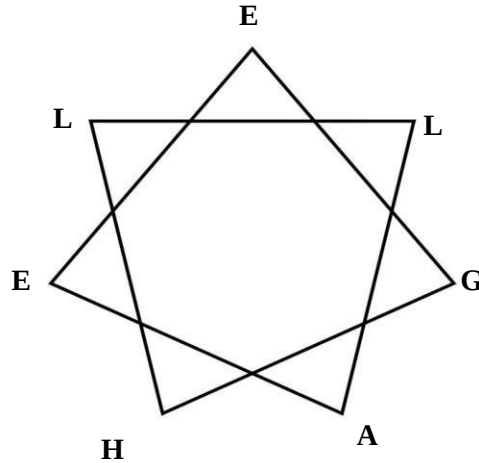
cetatea simbolică est proiectată în atemporalitate⁶⁷, ca orice spațiu virtual construit «din culoarea minții», «*Pendantul formal*», al Isarlâkului, «*neclătinatul idol El Gahel*» unifică toate spațiile barbiene, poetul întrezărind o posibilă ordine universală, un cosmos contemplat sub specia formelor, a liniilor și a formulelor elementare.

Logosul primordial și numărul pitagoreic se unifică în heptagonul stelat cu cele «*șapte semne puse ciclic*»⁶⁸, într-un raport de constelație, ca și peceteile ce închid Cartea Vieții și a Morții, *Apocalipsa*:

„Fie să-mi clipească vecinice, abstracte
 Din culoarea minții, ca din prea vechi acte
 Eptagon cu vârful stelelor la fel.
 Șapte semne puse ciclic:
 (Încheiere)

⁶⁷ „Situată "*La mijloc de Rău și Bun*", sustrasă curgerii și alunecată în somnul fără de întoarcere, cetatea Isarlâk alcătuiește metafora exemplară a virtualului.”, în Muthu, op. cit, p. 219.

⁶⁸ Muthu îl citează pe Leonid Dimov care a intuit semnificația acestui simbol barbian, *El Gahel*: „este aruncat la infinit, adică în eternitate, în moarte. Punctul lui Moebius, după chipul căruia pot fi organizate geometrii, e un simplu punct abstract. Repetat de șapte ori, el închipuie neclătinatul idol El Gahel. Dar în culoarea minți, cele șapte puncte sunt dispuse în cerc. Ca o revenire la viață, ca o întărire a slabului vis negat.” în op. cit, p. 217.



(Încheiere)

Sursele la care trimite simbolul barbian sunt foarte diverse, de la geometria sacră invocată de poetul-matematician:

„Vis al Dreptei Simple! Poate geometria
Săbiilor trase la Alexandria,”
(Încheiere)

cultura alexandrină în general, extrem de complexă și heterogenă, la învățătura pitagoreică și mistică numerelor sau la cartea *Apocalipsei*, unele familiare autorului, dar altele străine de sistemul său de gândire.

Simbolistica numerică a fost pusă de Ș. Foarță în relație cu numerele pe care „joacă” Apocalipsa, șapte și doisprezece,⁶⁹ însă și numele „neclătinatului idol”, are unele conotații biblice, identificate și comentate de I. Em. Petrescu și Mandics György. De asemenea, cosmologiile și religiile pseudo-ezoterice ale antichității târzii pot constitui un reper pentru descifrarea simbolului *El Gahel*, întrucât acestea întăresc ideea alcătuirii septenare a Cerului, corelația dintre numărul șapte și numărul planetelor, al stelelor fixe (zeii astrali), structura arhitectonică a templelor sacre etc. Valoarea gnoseologică a numărului șapte, transmisă de învățătura pitagoreică (cunoscutul Tetraktys, care la ei are caracter sacru, conform legământului transmis de Iamblichos), a fost preluată și de Philolaos, contemporan cu Socrate care asociază cifra șapte cu lumina originală, locul soarelui în sistemul cosmologic fiind marcat de această cifră: „Soarele (...) își are așezarea acolo unde se află numărul șapte”⁷⁰ în cosmologia barbiană, soarele ca simbol central, proiectat în extaticul *El Gahel*, pare marcat de aceeași cifră cu statut privilegiat în cadrul decadei - numărul

⁶⁹ „Șapte erau, acolo, bisericile, sfeșnicele (...), pecetea mistuiei cărți, îngerii și trâmbițele lor, pocalele mâniei, plăgile și pedepsele de-apoi, douăsprezece - porțile noului Ierusalim și pietrele-i de temelie, cu cele 12 nume - într-însele înscrise: ale semințiilor lui Israel, ale apostolilor lui Christos (...) în temeiul aceleiași mistice numărătoare VII se făcea XII ... șapte stele din dreapta Fiului omului fiind, în diademul „Femeii ce naște”, douăsprezece..., în op.cit, p. 47.

⁷⁰ Cf. Petrescu, idem, p. 178.

„totalității universului în mișcare”⁷¹, sugerând universalitatea, identitatea cu sine, dar și ciclicitatea Viață-Moarte prin reiterare în simbolul geometric cu punctele dispuse în cerc a inelului solar. Figura heptagonului stelat, cu certe virtuți astrologice, apare și în geometria alexandrină care a făcut obiectul interpretării simbolului în cartea lui Mandics, unde șapte, descompus în trei și patru, simbolizează echilibrul macrocosmosului și al microcosmosului.⁷²

Această sugestie provine din reprezentarea geometrică a cifrei 4 – pătratul – și 3 – triunghiul, corespunzătoare conjuncției masculin-feminin din doctrinele ezoterice unde *șapte* simbolizează stadiul superior al iluminării, schema pe care Mandics o descifrează și în reprezentarea numelui El Gahel: „*Repetarea membrului El-El ar putea juca rolul pătratului (...), iar Gah rolul triunghiului*”⁷³. Cert este că numele cetății compus din șapte litere se integrează perfect aceleași scheme spirituale, abstracte, indiferent de sursele mistice, cabalistice sau biblice la care s-a făcut referire. După Ș. Foarță, numele *El Gahel* ar reprezenta un fel de „diagramă” a volumului *Joc secund* care cuprinde 34 de poeme, număr ce „se desface în III și IV, iar 3+4 („șapte semne”) după cum $3 \times 4 = 12$ („doisprezece turci”)”⁷⁴, de unde denumirea cărții de „*Apocalips al lui Barbu*”. Nu întâmplător poemele sunt publicate în ordine inversă scrierii lor, volum încheiat sub semnul cifrei șapte și al simbolului El Gahel, care pecetluiește definitiv această „Carte a ticlurii și aventurii Ființei”⁷⁵, cum o numește I. Em. Petrescu. Aluziile biblice fac din *Joc secund* „o nouă Carte a Facerii” (I. Em. Petrescu), în care poemele ciclului cu același titlu au, în mare parte, caracter de meditație asupra genezei poetice.

Alegând ca tipar al poeziei sale „*restrânsele perfecțiuni poliedrale*”, poetul construiește un univers „*secund*”, preexistent oricăror „*forme închegate*” de existență, cărora le opune „*existențe substanțial indefinite*”, așadar, o lume *alta* a cărei ordine este dictată de spirit, devenind astfel concurent al demiurgului (vezi interviul cu I. Valerian). Poezia este înțeleasă ca „*o anumită simbolică*” pentru reprezentarea lumilor posibile. Fiind influențat de gândirea epocii sale „*dominată de cosmologia einsteiniană, care ocolește imaginea tridimensională - a lumii perceptibilă empiric - și construiește, în deplină libertate a spiritului, lumi ipotetice*.”⁷⁶ Poezii ca *Grup* sau *Mod* tematizează tocmai această capacitate unificatoare a spiritului, sintetizată în metafora „*gestului închis*” din care Barbu face un principiu poetic fundamental pentru cunoașterea participativă. Actul poetic presupune întoarcerea la temeiurile noastre existențiale, la „*temeliile ființei*”, după cum precizase poetul-matematician în *Formația matematică*, pentru a dezvoltării

⁷¹ „Numărul șapte este pretutindeni numărul unei totalități în mișcare sau al unui dinamism total. Ca atare, el este cheia Apocalipsei (șapte biserici, șapte stele, șapte duhuri ale lui Dumnezeu, șapte peceti, șapte trâmbițe...), în *Dicționar de simboluri*, volumul 3, p. 290.

⁷² Mandics, idem, p. 422.

⁷³ idem, p. 422.

⁷⁴ Foarță, idem, p. 47.

⁷⁵ „Poetul, care elogia *Craii* ... lui Mateiu Caragiale, scoțând-o din „rafturile cărților pieritoare” și așezând-o „între Scripturi”, vedea în „această carte de înțelepciune (...)” o „meditație (...) gravă asupra ticlurii și aventurii Ființei”. Presupun că Barbu intenționa să facă din propriu-i volum o altă (disimulată) carte de înțelepciune, o altă Carte a „ticlurii și aventurii Ființei”, în Petrescu, *Ion Barbu...*, pp. 173-174.

⁷⁶ Petrescu, idem, p. 141.

unitatea structurală a lumii. „Ochiul-triunghi” deschis spre lume, dintr-o perspectivă unificatoare, va „rezuma” („însuma”) multiplicitatea fenomenalului, dându-i coerența, ordinea și armonia spiritului:

*„Atâtea clăile de fire stângi!
Găsi-vor gest închis să le rezume,
Să nege, dreaptă, linia ce frângi:
Ochi în virgin triunghi tăiat spre lume?” (Grup)*

Simbolismul geometric al poemului relevă opoziția dintre spațiul curb („capetele-ovaluri”, „fire stângi”) și cel rectiliniu („fânul razelor”, „linia ce frângi”) reprezentat prin triunghi, „figura geometrică de suprafață, semnificând saltul, trecerea de la o lume (unidimensională) la alta (bidimensională).”⁷⁷ Desprinderea de imaginea tridimensională a lumii, care implică supunerea la datul empiric, și construirea unui univers bidimensional prin jocul liber al privirii investită cu funcție vizionară, creatoare – „ochiul-unghi”, este tematizată și în poezia *Mod*:

*„O, ceasuri verticale, frunți târzii!
Cer simplu, timpul. Dimensiunea, două;
Iar sufletul impur, în calorii,
Și ochiul, unghi și lumea aceasta — nouă.”*

În această viziune a universului bidimensional, I. Em. Petrescu vede „un fel de reducere sui-generis („în plan”) a universului quadridimensional”⁷⁸ în cadrul căruia atributele spațiale și temporale se inversează, fuzionând în acele „ceasuri verticale” ori „ceasul-sus” din finalul poemului, care contrazic tridimensionalitatea universului empiric:

*„ – Înălță-n vânt te frângi, să mă aștern
O, iarba mea din toate mai frumoasă.
Noroasă pata-aceasta de infern!
Dar ceasul – sus; trec valea răcoroasă.”
(Mod)*

Ca în poemele din ciclul *Uvedenrode*, regăsim și aici ideea că lumea contingentului este o „temniță” a spiritului, temă răspândită la orfici pentru care trupul și închisoarea sunt identice, de

⁷⁷ Nicolescu, idem, p. 24.

⁷⁸ Petrescu, idem, p. 141.

aceea spiritul se va desprinde de „*temnița (...) nedemn pământ*” (Grup), fără a-l nega însă⁷⁹, parcurgând treptele ascensiunii solare pentru a se contopi cu principiul originar:

„*Să nu prelingă, să nu pice
Viu spiritul, robit în ea, La
azimi albe să-l ridice:
Sfiit pruncia ei trecea.
(...)
Suiau cu iezerii, să cate
La anii falnici, douăzeci.
Vedeau din ceasul ce nu bate
– Din timp tăiat cu săbii reci.*”
(Statură)

Metafora timpului potențial, „*ceasul ce nu bate*”, figurat în poemul *Increat* prin șarpele-Leviathan (în schița Geneza, șarpele „*Leviathan înșurubat pe stâlpul soarelui ca pe un caduceu*”, reprezintă „*Durata nedesfășurată*”), își asociază imaginea unui spațiu al genezei nerealizate „*văile respinse*”), spațiul simbolic⁸⁰ în care se desfășoară „jocul” dintre creat și increat:

„*Cu Treptele supui văditei gale
Sfânt jocul în speranță, de pe sund,
Treci pietrele apunerii egale
Supt văile respinse, ce nu sunt.*”
(Increat)

Alte imagini ale răsăritului se transfigurează într-un mister al celebrării soarelui ca spațiu al revelației (soarele-azimă):

„*Suflete-n pătratul zilei se conjugă. Pașii
lor sunt muzici, imnurile-rugă. Patru
scoici, cu fumuri ca iarba de mare,
Vindecă de noapte steaua-n tremurare.*”
(Poartă)

⁷⁹ Papahagi, *Exerciții de lectură*, p. 77: „Contingentul (...) nu e eliminat, ci trăind solar a doua sa viață, cea de taină, reflectată.”

⁸⁰ Petrescu atribuie spațiului „sund” valență ontologică, amintind de toposurile cosmologiei poetice în care contrariile se conjugă: „... spațiu de trecere, strâmtoarea marină a sund-ului nordic, din care Barbu face un termen generic pentru limita fragilă între neființă și ființă”, în *op. cit.*, p. 135.

aşa cum apusul devine un pretext pentru celebrarea unei contopiri extatice cu principiul unic, „nunta” săvârşindu-se în „curtea galbenă”, imaginea în oglindă a „cămării soarelui” din *Ritmuri pentru nunţile necesare*:

„Şuviţa stelei noi întinge-n ape,
Un stăpânit pământ ascultă ani,
Pământul s-a lipit de steaua-aproape.
Nuntesc, la curtea galbenă, curcani.”
(*Izbăvită ardere*)

Poarta prin care se face trecerea de la lumea contingentă la „mântuitul azur” este, în cosmologia barbiană, oglinda care, prin valenţele ei speculare, unifică formele opuse şi tranzitorii ale existenţei, abstrăgându-le accidentalului şi temporalităţii, astfel că lumea e regândită „în absolut”, restituită purităţii ei iniţiale:

„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.”

(*Din ceas dedus ...*)