

„PARALEL ROMANTIC“ : MIHAI EMINESCU ȘI ION BARBU
ECOURI ALE REVOLTEI TITANIENE

GHEORGHE HRIMIUC

Prețuirea arătată de Ion Barbu romantismului trece prin rezerve și nuanțe care selectează din varietatea întruchipărilor sale istorico-spațiale o categorie restrânsă de spirite privilegiate (Novalis, Coleridge, Poe—„singura evlavie“, între preferințele poetului —, Nerval, Eminescu), legate, între altele, prin fascinația comună pentru vis și prin tentativa de a-l stăpîni printr-o „tehnică precisă, voluntară“. Aceștia formează, „peste mode și timp“, elita „nobilității romantism“ cu punct de plecare în „valul romantic germanic“, care se va degrada pe măsură ce, precum în Franța, „e captat definitiv de furioasele turbine retorice, vociferatoarele genii ale cenaclului Charles Nodier.“¹ Ei sînt, cu alte cuvinte, *originari*, trăgîndu-și seva direct de la sursă. Romantismul ca dat structural explică această congeneritate spirituală. Există, scria Ion Barbu într-un articol din 1935, „o poezie și un ordin de experiență al cărui prestigiu e mare pentru cei *organizați romantic*“ (s.n.). Afirmția preceda o mărturisire capitală pentru înțelegerea înaltei investiții de care se bucura Poezia în ochii tînărului Ion Barbu. Experiența abisală, la care face aluzie și care putea să-l piardă², i se va fi impus ca un omagiu datorat poeziei și ca o încercare obligatorie pentru intrarea în rîndul celor aleși : „Credeam însă pe atunci în poezie și aduceam în adîncirea ei o veracitate carteziană și o ardoare de navigator. Natura ei îmi apărea identică somnului controlat“³. Această *dereglare sistematică...*, similară paradisurilor artificiale baudelaireiene, avea să fie depășită, dar nu abandonată decît în act, prin forjarea unei strategii lucide pentru captarea „misterului individual“ și dirijarea inspirației lirice.

Întrucît a intuit calea spre adevărata poezie, romantismului i se recunoaște valoarea de reper fundamental, adevărat etalon pentru măsura vocației. Ion Barbu nu va accepta curentele noi, dacă nu însemnau o „întoarcere la imaginativ și la romantic“. Cu un ardent *Salut în Novalis* va fi înfîmpinat Al. Philippide. Lucian Blaga, Ion Vinea și ceilalți, pușini, autori care s-au învrednicit de atenția exigentă a lui Ion Barbu au ucenicit la școala

¹ *Poezia domniului Argezi*, în Ion Barbu, *Versuri și proză*, ediție îngrijită, prefață și tabel cronologic de Diana Pillat, București, Minerva, 1970, p. 198.

² Gherda Barbilian, *Ion Barbu. Amintiri*, cu un cuvînt înainte de Ov. S. Crohmăniceanu, București, Cartea românească, 1979, p. 149.

³ Ion Barbu, *Efemeride* 3. *Prometeu dezrobît*, „Pacla“, XV, nr. 352, 3 august 1935.

„marelui romantism“, prin care poetul înțelege maxima adevărată la realitățile esențiale și o abordare activă, îndrăzneț premeditată, a actului creator. Ca pură direcție a spiritului, romantismul este o valoare exemplară, iar meditația asupra lui profitabilă. Ca discurs liric particular însă, el îi apărea anacronic poetului. Retorismul e numai unul dintre aspectele vetuste, care îl datează. Slăbiciunile esențiale sînt eclecticismul și lipsa de rigoare în definirea „adevăratului domeniu al poeziei“. Chiar Edgar Poe, în a cărui „operă critică“ Ion Barbu aprecia un început de „metodologie lirică“, eșuase într-o soluție „naivă și provizorie“⁴. Cînd se recunoaște romantic ori exaltă întoarcerea la romantism, poetul nu pierde din vedere că „această revenire e (ca la Moréas, n.n.) întărită de toată forța exhaustivă a gândirii moderne.“⁵. S-ar putea spune, deci, că poetica barbiană traversează numai spațiul experienței romantice în drumul ei spre un ideal de „frumusețe canonică“, unde „emoția e mai profundă și agravată parcă de densitatea pe care i-o conferă o formă avară“⁶, cum caracteriza el *Stanțele* aceluiași Jean Moréas.

Modelul absolut al poetului modern, care își stăpînește și își explorează domeniul cu procedeele omului de știință, este, pentru Ion Barbu, Arthur Rimbaud, definit ca „un fel de scientist, un metodician al delirului.“ Ceea ce suprarealistii au luat drept „curios procedeu ateatoriu“, făcîndu-și, eronat, din Rimbaud un precursor, se dovedește „extremă premeditare“, încît *Un anotimp în infern* și *Iluminările* trebuie privite „ca o introducere la cunoașterea extatică a lumii sensibile, un fel de trecere la limita investigării exacte“⁷.

Analogic poziției adoptate față de romantism trebuie înțeleasă atitudinea lui Ion Barbu față de Mihai Eminescu, evocat și invocat în termeni de augustă evlavie, dar mereu de la distanță. Poet incomparabil, cu „sunet adînc“, față de care T. Arghezi îi apare ca o impostură, Eminescu participă ca un egal la gloria romanticei de filiație germană: „Ochii săi întîrziaseră pe floarea lui Novalis, albastră. Întrebările cunoașterii, înțelegerea muzicală a lumii, dădeau perspectivă nesfîrșită versurilor lui bătute: ca niște punți peste primejdii. Ce înseamnă Eminescu pentru noi se măsoară numai opunînd nobilului său romantism formele depreciate ale celui francez.“⁸ Supremul elogiu pe care Ion Barbu i-l aduce lui Al. Philippide sună emblematic: „Redevenirăm contemporanii lui Eminescu.“ Instituînd similaritatea, ignoră care poetul coordonata istorică? Modul în care își reprezintă evoluția literară, în opoziție cu sincronismul lovinescian, pare să justifice supoziția: „Imnul spiritual e scris, fără colaborare, dar coeficient, de poeți din țări și decenii diferite“⁹. Numind însă „omogenitate incongruentă“ ceea ce ar trebui să fie luat de ideală contemporaneitate supraistorică, poetul avertizează asupra unei necesare disocieri: nu perenitatea valorilor individuale (incongruente) explică „omogenitatea“, ci ideea de poezie, *Cîntul* etern intonat și ridicat spre un cer extatic, niciodată epuizat. În dialog cu Felix Aderca, Ion Barbu vedea în propria-i poezie „o încercare mereu reluată, de a mă ridica la modul intelectual al Lirei. Faptul poetic inițial: cununa înflorită și Lira. La această puritate aeriană, în care poeții englezi se așază, pare-se, toți, urmînd un singur instinct,

⁴ Jean Moréas (*Jean Papadiamantopoulos*) în Ion Barbu, *vol. cit.*, p. 258.

⁵ și ⁶ *Ibidem*, p. 260.

⁷ *Rimbaud*, în Ion Barbu, *vol. cit.*, p. 242.

⁸ Vezi nota 1.

⁹ „Evoluția poeziei lirice“ după E. Lovinescu, în Ion Barbu, *vol. cit.*, p. 211.

al Cîntului, vream să invit poezia noastră. În certitudinea liberă a lirismului omogen, instruind de lucrurile esențiale, delectînd cu viziuni paradisiace: într-un astfel de lirism, nimic din concurența darwiniană a formelor individuale. Glasul ar continua glasul, cum un adevăr pe celălalt, instalînd un moment pe secol *L'hymne des coeurs spirituels*¹⁰.

Dintr-o asemenea perspectivă, noțiunile de tradiție și continuitate primesc un înțeles aparte. A fi contemporanul lui Eminescu nu înseamnă întoarcere la modelul poezii sale, ci a repeta, ca într-un ritual sacru, și prin aceasta, a regăsi și a asuma „faptul poetic inițial”: un fel anumit de situație în raport cu cerințele *Cîntului*. Legitimă devine astfel, orice poezie acordată la tonalitatea *Cîntului* etern, indiferent de modalitatea intonării, variabilă în timp.

În fenomenul „aparitiei unice a lui Eminescu”, Ion Barbu a recunoscut un posibil model emulativ, dar modul propriu de aproximare a poeziei rămîne, principial, divergent celui eminescian: „Da, e dat riului să susure. Nu e nici o rușine. De ce să te strîmbi atunci? Știu versuri nemuritoare întemeiate pe adîncirea dialectului apei sau vîntului. Întreg Eminescu a aici”¹¹. Or, ermetismul barbuan refuză obstinat limbajul armoniilor naturii, vizînd, în perspectiva unei transcendențe bănuite, o energie desprindere din contingent, prin derealizarea limbajului poetic. Chiar neechivoc, cum pare, elogiul nu e sumisiv și din pasajul următor vorbește mai răspicat orgoliul diferenței decît regretul neîmplinirii: „Toate preferințele mele merg către exprimarea clară și melodioasă, către construcția solidă a clasicilor. Un duh rău s-a amestecat și a voit, dimpotrivă, să mă realizez într-un fel de îngîmcare și sugrumare, de precar tunel fără ieșiri”¹².

A vorbi despre romantismul și, prin analogie, despre eminescianismul poeziei barbuiene devine, date fiind cele constatate pînă acum, o operație delicată și riscantă. Lăsînd deoparte declarațiile de principiu și de situație ale poetului însuși, opera propriu-zisă nu face mai ușoară o asemenea tentativă. Încercările de pînă acum (Marin Mincu, Elena Tacciu ș.a.)¹³, au identificat, cu precădere în faza debutului, teme și motive romantice prezente în structura de adîncime a poeziei lui Ion Barbu, asemănătoare unui prim impuls formativ. Uneori, acestea își prelungesc ecoul pînă la suprafața discursului, dar sînt valorificate în contexte simbolice care le metamorfozează complet. Tendința generală este depășirea ireductibilelor antinomii romantice printr-o intensă aspirație către unitate. Un exemplu pertinent îl reprezintă dualitatea masculin—feminin, sublimată la Ion Barbu în făptura abstractă a soarelui hermafrodit, principiu generator autosuficient, imagine a increatului cosmic¹⁴.

Aspirația spre unitate presupune însă conștiința rupturii, a opozițiilor apolinic-dionisiac, masculin-feminin, teluric spiritual, uman-divin), indicînd în același timp o posibilitate de conciliere a lor. În aceste condiții, mo-

¹⁰ F. Aderca: *De vorbă cu Ion Barbu*, în Ion Barbu, vol. cit., p. 177—178.

¹¹ *Fragment dintr-o scrisoare*, în Ion Barbu, vol. cit., p. 187.

¹² *Ibidem*, p. 188—189.

¹³ Marin Mincu, *Eminescianism* („Cînd va veni declinul”), *Critice II*, București, Cartea Românească, 1971, p. 60—64; Elena Tacciu, *Romantismul românesc*, vol. II, București, Minerva, p. 58—59; 180.

¹⁴ Marian Papahagi, *Ion Barbu și mitopoetica integrării în unitate*, „Steaua”, XXIII, 11 și 12, 1972, p. 2—27 și 28—31.

delul romantic, în cazul de față cel eminescian, poate servi, în punctul de plecare, la interpretarea poeziei barbiance, ca o aplicare particulară a principiului trecerii de la cunoscut la necunoscut. O sumară lectură în paralel a poeziei *Grup* de Ion Barbu și poemului eminescian *Demonism* oferă date interesante privitoare la dialectica preluării și a depășirii modelului romantic de către cel dintâi. *Grup* datează din faza ermetică a poeziei lui Ion Barbu, când lirismul său atinge conciziunea epigramatică, ceea ce dovedește că dialogul cu romantismul și cu eminescianismul nu se limitează doar la perioada debutului.

Scrisă în „forma canonică“ de două strofe, *Grup* evidențiază frapante similitudini, mai ales la nivelul rețelei simbolice, cu amplul poem *Demonism*, adevărată fabulă mitologică:

E temnița în ars, nedemn pământ,
De ziă, finul razelor înșală;
Dar capetele noastre, dacă sînt,
Ovaluri stau, de var, ca o greșală.

Ațitea clăile de fire stingi!
Găsi-vor gest închis, să le rezume,
Să nege, dreptă, linia ce frîngi:
Ochi în virgin triunghi tăiat spre lume¹⁵?

Demonism (fragmente)

O racle mare-i lumea. Stele-s cuie
Bătute-n ea și soarele-i fereasta
La temnița vieții. Prin ei trece
Lumina frîntă numai dintr-o lume,
Unde în loc de aer e un auz
Topit și transparent, mirositor
Și cald. (...)

Nu credeți cumă că luna-i lună. Este
Fereastră cărei ziua-i ziceîn soare.
Cînd îngeri cîntă de asupra raclei
În lumea cerurilor-ele albesc
Și nu mai pătrund raze aurite
Prin vechi oblon — ci raze de argint
Și pe pămînt ajung țândări duiosae

Din cîntecul frumos — dar numai țândări...
Ici în sicriu, sub cel capac albastru
Și țintuit și ferecat cu stele,
Noi viermuim în masă în cadavrul
Cel negru de vechime și uscat
Al vechiului pămînt care ne naște. (...)

Este un ce măreț în firea noastră,
Dar acel ceva nu din noi răsare.
O moștenim de la titanul mort,
De la pămînt în care ne nutrim.
În moartea lui e ceva sfînt și mare,
E o gîndire-adiucă și-ndrăzneală
Pentru ce el fu condamnat la moarte.
Viața noastră e o ironie,
Minciuna-i rădăcina ei. (...)

¹⁵ Ion Barbu, *vol. cit.*, p. 21.

Spre a-l batjocori pînă și-n moarte
 Ne-am născut noi, după ordin divin,
 Făcuți ca să-și petreacă Dumnezeu
 Bătrîn cu comica-ne neputință,
 Să ridă-n tunet de deșertăciunea
 Viermilor cruzi ce s-asamăn cu el,
 Să poată zice-n cruntă ironie :
 Pămînt rebel, iată copiii tăi !¹⁶

Poezia *Grup* permite, pînă la un punct, o lectură în cheia postumei *Demonism*, nu alta decît aceea oferită de tema titaniană. „Redusă la liniile cele mai generale, seria D. Popovici, tema titanică (...) presupune existența a două planuri cu mișcări contradictorii : (...) un plan superior, pe care stă înscrisă o lege opresivă și arbitrară (și) (...) un plan inferior pe care se manifestă voința de eliberare și năzuința către progres. Revolta poate fi victorioasă în anumite cazuri, dar cele mai adeseori ea este înfrîntă.“¹⁷

Prezența acestei scheme în structurarea celor două poeme nu e greu de identificat : opozițiile cer — pămînt, demiurg — creatură sînt figurate în simboluri aproape identice, cu un plus de ambiguitate la Ion Barbu. „Temnița vieții“, pămîntul (lumea creată), „raclă“ la Eminescu, are la Ion Barbu semnificația mai restrînsă de corp, partea de humă a ființei umane. „Finul razelor“ aduce în plus față de conotația „amăgitor“, „părelnic“ — omoloagă eminescienți „lumina frîntă“ (fragmentată, debilitată) și pe aceea de moliciune, care extinde o însușire fizică asupra domeniului moral-volitiv. În ambele poeme, deci, omul participă la o realitate precară, derivată și sărăcită de atributele plenitudinii paradisiace. Trecînd peste alte amănunte prețioase (ca dubla determinare negativă a substantivului „pămînt“ la ambii autori : „ars, nedemn“ — „cadavrul / Cel negru de vechime și uscat“), reține atenția convergența concluziilor la care conduce opoziția divin — uman. Formulată explicit de Eminescu : „Viața noastră e o ironie“, la Ion Barbu ea este implicită portretului grotesc al ființei umane, concentrat metonimic în imaginea capului-oval, „sferă ratată“, în decodarea lui Șerban Foartă. În sfîrșit, în cele două poeme, creatura este opera unui *Demiurg* rău, cu porniri cinic-demonice la Eminescu, mai curînd imapsibil („triunghi virgin“ poate figura și ochiul divin închis, de care se lovesc fără speranță apelurile celui abandonat). la Ion Barbu.

Din altelea potriviri și suprapuneri ar fi greșit să deducem că poezia *Grup* ar fi un fel de variantă condensată pînă la epură a poemului eminescian, deși autorul *Jocului secund* ar fi putut să-l cunoască.¹⁸ Mai sigur e că ambele poeme sintetizează independent, într-o simbolistică de universală circulație¹⁹, datele unui scenariu mitic al dramei cosmice a omului. Hrănite din problematica eternă a mării poezii, uzînd, într-o măsură, de simboluri identice, informate însă de ideologii estetice diferite, cele două creații se află într-un raport special, accentuînd mai mult diferențierea decît asemănarea.

¹⁶ Mihai Eminescu, *Poezii*, București, Editura pentru Literatură, p. 94 — 97.

¹⁷ D. Popovici, *Poezia lui Mihai Eminescu*, prefată de Ioana Petrescu, București, Editura Tineretului, p. 299.

¹⁸ *Demonism*, datată de D. Murărașu între 1871 și 1872, apare, pentru prima dată, în volumul Mihai Eminescu, *Poezii postume*. Ediție nouă, București, Minerva, 1905. cf. *Bibliografia Mihai Eminescu (1866—1970)*. Vol. I — Opera, p. 35.

¹⁹ Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, vol. II, București, Editura Științifică și Enciclopedică, cap. XXIX.

Nu ne vom opri asupra deosebirilor izbitoare, cum ar fi disproporția de întindere, bogăția și pregnanța figurației mitologice, proiectarea pe fundaluri ample a dramei în poemul eminescian, comparativ cu reducționismul imaginii barbiene, din care „efectele orgii romantice sau ale orchestrei simboliste sînt exilate“ (sintagma e folosită de Ion Barbu în legătură cu Jean Moréas). Vom urmări doar modul cum sînt valorificate opozițiile specifice temei titanice la cei doi poeți. Este punctul crucial în care poemele se despart definitiv.

În *Demonism*, Eminescu scrie epilogul dramei umane, consumate într-un timp mitic, dramă solidară celei a titanului natură, trăgînd logic, toate consecințele ce decurg din revolta eșuată a acestuia; lumea este guvernată de rău, iar omul, cu destinul lui de vierme, iremediabil pierdut. Dualitatea umană originară, precum și antinomia divin — uman, sînt ireductibile, ceea ce dă o perspectivă indefinită conflictului. Singura salvare, reintegrarea în natura matern-ocrotitoare (dulcea stingere eminesciană, aducătoare de pace), este împiedicată de voința de a trăi, deviată în voința de putere, inaccesibilă, voință sădită în om de „marele egoist“, căci „Făcuți sîntem ca să-și petrecă Dumnezeul / Cu comica-ne neputință“. Din absolutizarea acestui impas ontologic va țîșni inumană dorință de autonimicire din *Rugăciunea unui dac*, chintesența mizantropiei eminesciene. Destinul arbitrar și absurd al omului este radicalizat de Eminescu prin echivalarea divinului („scînteia ce-o numim divină“), cu ceea ce este rău în constituția sufletului uman: egoismul, trufia, „dorința de mărire și putere“, iar a părții bune cu natura, titanul mort, al cărui glas rămîne neînțeles. În felul acesta, drama omului se extinde la nivel cosmic, de unde și patetismul ei particular. Mîntea, sufletul, „scînteia divină“ sînt, deci, la Eminescu daruri viclene, împiedicînd întoarcerea la „fire și dreptate“.

La fel de tensionat, deși în forme mai discrete, se raportează la propriul destin omul barbian. Dar Ion Barbu pare să se refere în *Grup* la o etapă-pretitaniană, aurorală, a creației. El scrie un prolog al unei revolte posibile, sugerate de întrebarea suspendată din cea de-a doua strofă. Gestul titanian e prefigurată în imaginea dreptei rezumative, ca „junghiul lui Cain“ mînat de ură (conotație preluată din articolul *Poezia leneșă*), care ar putea să nege, într-un avînt energetic, bariera liniei frînte, închîpuînd ochiul divin, înaintea căruia ingenunchează căutările nevolnice ale omului prizonier al propriei obediențe.

Deși ipotetic, „gestul închis“ se întrevede penetrant, viril, atras în chip firesc de necunoscutul neexplorat („virgin triumfi“), ipostaziat, obișnuit, ca o interdicție intimidantă. E semnificativă tensiunea apărută între orizontalitatea statică a primei strofe, dusă la limită în imaginea „capetelor“ care „stau“, bizare și superflue, încît însăși existența lor pare incertă („dacă sînt“), și dinamismul pe verticală din cea de a doua. Mișcarea rezultă din punerea în relație antagonică a celor două planuri statice, al umanului și al divinității indicînd totodată traiectoria actului eliberator.

Natura „gestului închis“ e descifrabilă prin raportarea la ceea ce este chemat să rezume: „clăile de fire stîngi“, care, ca și, „finul razelor“ din prima strofă, trimite la ideea insuficienței cunoașterii senzoriale, bazate pe mecanica reflexă a instinctelor. Excluzivismul ei induce „greșala“ prezenței capului (simplu artificiu ornant) în economia corpului uman.

Admițând o anumită constanță semantică a termenilor recurenți în opera unui autor, „stingi“, presupus a fi fost împrumutat terminologiei matematice, este, prin încărcătura ironică, mai apropiat de înțelesul pe care i-l dă poetul atunci când califică titlul *Cuvinte potrivite (Poetica domnului Argezi)*, ca „un veritabil act sting și freudian“, trădând, ca orice „acte manqué“, „un anumit umor“. Ratarea ia, aici, sensul propriu de eșec, explicabil în absența intelctului călăuzitor. „Firele stingi“ ar figura, deci, antenele cunoașterii senzorial-afective, improprii și, plecate fiind dinspre partea inimii, coruptibile, victime predestinate ale înșelătoarei aparențe. Ca și „melcul năting“ (*După melci*), care cedează invocației magice și iese imprudent („cu cornul sting“, adaptare a sintagmei populare „a pași cu stingul“), în lume, ele sînt vulnerabile și incapabile să-și atingă ținta. „Sting“ implică, prin urmare, și semnificațiile de „năting“, stingaci, neadecevat și lipsit de vigoare.²⁰ Termenul agrest, „clăile“, subliniază ambiguu (între milă și admirație), imaginea unui „seceriș“ de in-fructuoasă jertfă.

„Dreapta“, ca opoziție simetrică, nu este numai un rezumat (concentrare), ci, și un *îndreptar*, impunînd haoticului o ordine, iar actelor, o direcție convergentă. Afectivitatea, senzorialul nu sînt excluse pur și simplu, ci doar subordonate și fortificate de intelect. Se profilează astfel o tentativă de reconciliere dintre „logica inimii“ și „logica minții“ care, la Eminescu, rămîn dissociate și opuse. „Sîntem buni pînă sîntem copii“ spune Eminescu în *Demonism*, inocența fiind consubstanțială iluziei ce nu percepe ruptura. Matur și raționant (o rațiune rea, eroare premeditat strecurată de un demiurg gelos în mecanismul gândirii), omul pierde legătura cu *limbajul* naturii și se înstrăinează „de fire și dreptate“. Dimpotrivă, mesajul din *Grup* invită la depășirea fazei infantile, a identificării cu iluzoriul.

Omul barbian nu stă, precum cel eminescian din *Demonism*, sub semnul unui destin imuabil. Și în el „este ceva măreț“, ignorat, deocamdată. „Scin-teia divină“, opusă și aici naturii primare, nu mai este însă ca la Eminescu, izvorul nefericirii, ci însăși posibilitatea împlinirii umane. Conștientizarea precarității și imperfecțiunii sale naturale echivalează cu trezireă dintr-o profundă amnezic. Paradisul, uzurpat la Eminescu de un demiurg tiranic, se profilează la Ion Barbu ca un paradis uitat, ispitind recuperarea. Principial liber, omul are de luptat mai întii cu propriile limite, pentru a-și depăși alienarea. Numai în posesia „gestului închis“ al cunoașterii el poate tenta negarea opreliștilor exterioare.

Un posibil „gest închis“, capabil să forțeze revelația pare să fie pentru Ion Barbu, poezia. Concepția sa despre finalitatea actului poetic integrează ideea libertății creatoare de sine a omului. Poezia configurează și propune o realitate în care hazardul creației primare nu-și mai află locul. Cu condiția însă, ca ea să parvină la precizia științei, a geometriei, în speță, construind axiomatic o realitate scutită de arbitrar. Ca „har inalienabil,“ și „parte din Soarele consolator“, ea poate nega jocul prim, aleatoriu al lumii, într-un „joc secund“ mai pur, mai riguros, dar nu mai puțin un joc. Dacă nu aduce „cunoașterea mintuitoare“, *Calea Regală* a poeziei rămîne, totuși, o modalitate de salvare din lumea aparențelor și de inițiere într-o realitate transcendentă,

²⁰ Pentru semnificațiile opoziției *stinga-dreapta* în gândirea populară, vezi Ernest Bernea, *Cadre ale gândirii populare românești*, București, Cartea Românească, 1985, p. 60–64.

în care sufletul recunoaște patria sa originară, precedentă creației. Structuri și simboluri ale mitului gnostic sînt, de altfel, omniprezente în poezia lui Ion Barbu ca și în prozele sale critice de aspect oracular.

Într-un articol din 1934, Mircea Eliade făcea o importantă distincție: „De-a lungul istoriei se desprind două tendințe principale ale spiritului omenesc: *soteria* și *simpatia*. Adică încercarea de salvare, de mîntuire, de ieșire din lume și încercarea de a găsi suport în lume, de a iubi lumea, de a căuta armonia cu toată existența și, mai ales, de a o socoti însăși temelia vieții”²¹. Proprie lui Ion Barbu este calea soteriei. „Negarea spiritualistă a lumii” o constată încă Tudor Vianu. Poezia sa nu propune, desigur, o nouă gnoză. Ea trasează doar diagrama căutărilor unui spirit fascinat de misterul întrebărilor fundamentale. Infrastructura etico-filozofică a poeziei lui Ion Barbu se înscrie într-o veche tradiție, periodic ocultată, dar revenind în noi sinteze, cea mai glorioasă fiind romantismul, în a cărui ereditate se situează, într-un mod foarte personal, și autorul *Jocului secund*.

„PARALLÈLE ROMANTIQUE”: MIHAI EMINESCU ET ION BARBU. ÉCHOS DE LA RÉVOLTE TITANESQUE

RÉSUMÉ

L'auteur identifie dans le poème *Grup* de Ion Barbu un avatar du motif titanésque (ce qui le rapproche du poème *Demonism* de Mihai Eminescu), prouvant à la fois spécificité de la réception du romantisme chez le poète du *Joc secund*.

²¹ Mircea Eliade, *Căile spiritului*, „Azi”, III, nr. 4 (octombrie), 1934, p. 1183–1185.