

ARGHEZI'S DANCES: A VISION A OF A SOCIAL SYSTEM IN WHICH EVEN THE LAWS FUNCTION BACKWARDS

Ion Popescu-Brădiceni

Assoc. Prof., PhD, "Constantin Brâncuși" University of Târgu-Jiu

*Abstract:*The opening of the lyrical discourse in "Dances" is of a special equivocation and a remarkable ambiguity of reading. Empson defined - as a "terrible child" that he was - poetry as the result of the union of one homo scientific researcher with homo poeticus. Empson and Arghezi were contemporaries and based their theory of ambiguity on polysemy, on the action of a word or a grammatical structure in several directions simultaneously. The poem becomes an archaeological site, a palimpsest, with a multi-faceted communication capability, a semantic-stylistic game.

Arghezi's "dancing" country is much louder than Alice's Wonderland Land because it refers to a number of post-elitist and post-freudian meanings (meanings, significations) under a rare collaboration with psychoanalysis and theology.

T.S. Eliot, for example, had noticed that poetry was a mad game. William Empson adds to this definition the irony, humor, sarcasm, ambiguity (through oxymoron - not to look - n.m.). But in Arghezi the ambiguous effect is the effect of the scale of drama on the poetic scale of values, which is negative rather than positive. Each Arghezian statement - Empson argues - is the expression of a complex idea: by an unexpected perception of an objective relationship. The meaning of poetry is perceived as pure sound, and what really matters in poetry is the atmosphere of a (dis)continuous state of fun (Empson), 1981, 41-42.

The playful poet also confesses that "no toy is more beautiful than a toy of words" (Arghezi, p. 10), but also that he does not know "what story the mind tells" in such childish poems.

Keywords: dance, puns, childish, apprentice exam.

1. Horele: jucărie de vorbe și tâlcuri

Prima (re)citire (cu poetica-i (re)lecturală cu tot) ar fi decodarea limbajului secretivității, decriptarea tănuirii textuale din punctul de vedere al cititorului cu oglinzile, proiecțiile și răsfrângerile (neso)cotite mereu (Călinescu, 2003, 302-303).

A doua ar fi tendința vădită de negare, de torpilare (cu mine esopice – n.m.) a învățământului și savantlăcurilor prin hiperbolizarea ba burlescă ba grotescă, ba absurdă ba nabokoviană (monstruoasă – n.m.) chiar a lumii românești și europene, întoarsă pe dos.

A treia ar fi că „Horele” redau o viziune a unui sistem social în care până și legile funcționează de-a-ndoaselea.

„Acestui fel de lectură de nuanță ainos, de povestire fabulistică – îl citez pe Simion Mioc tot ca suport metodidactic –, de povestire fabulistică și de apolog, îi putem infra- sau supra- pune o lectură afină (înrudirea este și etimologică) de parcurgere a textului în registru ainigmatos, în care semnificațiile se profilează prin opoziție la ceea ce se spune „clar”, echivocizând sensurile într-o întrecere cerebrală agonală a unor adversari prinși, cum spune Huizinga, în jocul competitiv al dezlegării enigmelor și ghicitorilor de obicei, cu substraturi mitice și cosmogonice” (Huizinga, 2003, 174-192, – n.m.). Dacă în Copilărești ludicul se manifestă în stilizare prin reducere, maniera estetizantă transformându-se în manierism de multe ori, (Hocke, 1977, 173-248 – n.m.), după părerea lui N. Balotă (Balotă, 1979, 247-258) în Hore, după părerea noastră, ludicul preferă semnificații paideice și de întrecere în spirit și

înțelepciune. *Horele* sunt o jucărie de vorbe și tâlcuri, mai ales de tâlcuri” (Mioc, 1981, 87-88).

Deci volumul *Hore* din 1939 este format din două părți: *Buruieni* și *Hore*. *Horele* sunt desigur șapte:

- Hora lui Esop,
- Horă de hâtru,
- Horă de băieți,
- Horă de ucenici (Examen de ucenici),
- Horă în grădină,
- Horă-n bățătură,
- Horă de șoareci.

„Hora lui Esop” e o fabulă despre un „mitoc de animale haimanale” dintr-un oraș orwellian (Orwell, 1992, în integru). Ironia mordantă din final îl are ca personaj pe bivolul bălan care-n turnul de la han se crede cântăreț dar „ghiersul lui puțin mai tare decât de privighetoare” e un răget pur și simplu.

„Hora” în sine e o ilustrare perfectă a teoriei râsului a lui Bergson. Arghezi practică deci acea „mecanică placată asupra viului”, „comicul situațiilor” și „comicul de cuvinte”. De asemenea repetiția comică a unor cuvinte sau previzibilitatea unor rime „gratuite” și parcă dereglate din logica obișnuită a unui orizont de așteptare dat deja de normă. „Într-o repetiție comică de cuvinte ne aflăm... în prezența a doi termeni, un sentiment comprimat care se destinde asemenea unui resort, și o idee care se amuză să comprime din nou sentimentul” (Bergson, 1992, 62-63).

Toate „animalele” din „Hora lui Esop” comit gesturi și mișcări de un comic într-o expansiune continuă care se adresează inteligenței pure a unui grup în cercul închis al râsului reverberând în ecouri, repercutându-se din aproape în aproape. Arghezi mizează pe contrastul intelectual, pe absurditatea sensibilă. Râsul din „Hore” reușește să răspundă anumitor exigențe ale vieții în comun și are o semnificație social-politică.

Dumitru Micu s-a ocupat de „Hore” dibuind cât mai exact/ cât mai hermeneutic sensurile „jocului”. Acesta e legat de poezia copilărească, de filozofia vieții ca joc. Intenția e polemică deoarece poeziile denunță forme de alienare a esenței umane. O primă accepție ar fi că arta trebuie înțeleasă ca joc gratuit dar cu puteri magice. Pentru Arghezi, arta literară e o combinare a sufletului ingenuu cu un joc mai rafinat care e știința poetică.

Ceea ce e jocul pentru copil, pentru adulți ar fi contemplarea, interpretarea sau producerea operei de artă. În timp ce jocul copiilor reproduce, schematic și naiv, activitățile oamenilor în vârstă, arta-joc superior reface, când e realistă, cu mijloace proprii, imaginea vieții și, fără să posede însușiri magice, de soiul celor pe care cred primitivii că le-ar avea jocurile lor, exercită o influență asupra existenței umane” (Micu, 1965, 240). În capitolul din celebra-i monografie din 1965 care o anticipează pe a lui Nicolae Balotă din 1979, Dumitru Micu detectează în „Hore” câteva coordonate fundamentale:

- prefăcătoră că și-ar însuși accepția filistină a jocului (inclusiv a creației artistice – n.m.),
- prezentarea jocului ca pe o activitate ridiculă, inutilă (și totuși asumată voluntar – n.m.),
- insinuarea ideii că tocmai prin absurditatea lui (din punctul de vedere al insului imbecilizat de huzur și lene intelectuală), jocul (ce simbolizează aici activitatea spiritului) e cea mai nobilă dintre îndeletniciri.

Avându-și sorgința în ghicitorile, strigăturile și chiuiturile populare, în „Hore”, poetul, își comunică exuberant și spontan, cu o vervă inepuizabilă, impresiile despre realitatea înconjurătoare, uzând de aluzie, de vorba în doi peri, de apariții burlești, de clownerie.

Tudor Arghezi operează în imediatetea construcțiilor mintale pe care le face copilul, plecând de la niște ipoteze imaginare, dar urmăresc ulterior o logică a lor, răsturnată, însă stringentă. Fantezia execută și ea un gen de caricatură prin ricoșeu, prin analogie cu viața. Se creează un fel de vis / de coșmar. Imaginile apar simplificate, strâmbate, ele nu respectă realitatea în detaliu, o modifică după cerințele fanteziei incitate.

Horele satirice – remarcă M. Petroveanu (Petroveanu, 1961, 92-93) – sunt lucrate după aceleași reguli ca Tabletele din Țara de Kutu căci, similar, realizează memorabile caricaturi. «Țara de Kutu» devine în „Examen de ucenici” „țara lui Pierde-vară și a lui Gură-cască și a lui Papură-mpărat”, o țară a trândăviei, a automatizării intelectuale, în cuprinsul căreia nerozia și ignoranța îmbracă mulțumirea de sine arogantă, prezumția solemnă.

Tot ce contează e forma, decorul, ci nu conținutul. În școală, tinerii învățăcei sunt transformați în mașini vorbitoare, fiind deposedați de orice rest de judecată proprie. Întrebările și răspunsurile, la un examen, se succed mecanic, potrivit unui ritual catehetic. Dacă răspunsul e stupid și cade anapoda, nu-i nimic, promptitudinea rostirii, timbrul intonației, retorica goală e la putere. Cel care examinează și candidatul dialoghează urmuzian după logica lui «unde dai și unde crapă». Șarja e dusă evident la limită, însă cuceritoare este mai întâi dezinvoltura autentic infantilă cu care Arghezi dă frâu liber unei aceleași infatigabile fantezii, fără să părească definitiv terenul realităților cotidiene.

Un nou citat-suport la o lecție „copilărească” va fi în continuare inserat, repet, din strictă aplicație didactico-metodică, de data aceasta din Ov. S. Crohmălniceanu: „Arghezi își fabrică un soi de poezie voit neîndemânatică din suprem rafinament. De la Morgenstern nimeni nu s-a copilărit cu atâta aplicație voioasă ca el” (Christian Morgenstern (1971-1914) e un poet german, autor de poeme cu caracter grotesc-umoristic, de accentuată inventivitate verbală, de versuri de sensibilitate mistică, erotică ș.a. – n.m.). Desenul arghezian imagistic se mulțumește cu o liniaritate dezarmantă prin puținătatea mijloacelor și puterea expresivă pe care o păstrează [...]. Ritmurile se reduc la cea mai elementară alternanță jucăușă de accente. Limbajul adoptă fără nici o jenă formulele familiare [...]. Poetul se împiedică, se încurcă, se bâlbâie, cu o grație însă inimitabilă. Și această lume sustrasă pe de-a-ntregul oricărei preocupări practice este un produs al spiritului nonconformist arghezian. El încearcă jocul cu forța subversivă de a discredita activitățile „serioase”, scoțându-le la iveală o mecanică absurdă. Școala pe care o imaginează Arghezi ar suprima orice efort intelectual, instituind în locul gândirii disciplinate un regim de dulce anarhie mentală” (Crohmălniceanu, 1974, 69-70).

Ion Pop e de părere că, din cele șapte hore, două ar fi capodoperele: Horă de băieți și Horă de ucenici. Astfel în „Horă de băieți” se rostesc adevăruri grave, accentuate ironic, de înscenarea bufă. „Dilatarea enormă a imprecăției, cu pitorescul ei „trivial”, subtila asociere a gingășiei cu brutalitatea verbului acuzator, accentul pus pe culoare și sonoritate trădează, mai curând, plăcerea artistică a combinărilor insolite, gustul deformării expresive a imaginilor, estompând motivația inițial „serioasă” și concentrând atenția asupra jocului unui discurs ce devine pur exercițiu de virtuozitate” (Pop, 1985, 112-113).

„Horele” ne lasă să admitem că sunt parte a esteticii unui ritual degradat și unei estetici a urâtului. Dar și unei poetici a spectacolului, a formării și deformării, a mimesisului și denaturării. „Artizan, demiurg și copil, regizor, actor și spectator al jocului lumii și al cuvintelor, construind în sensul naturii sau denaturând limbajul, Arghezi se definește încă o dată – și mai ales din aceste perspective – drept unul dintre cele mai moderne spirite creatoare din poezia românească” (Pop, 1985, 116).

2. Sinteza celor patru categorii și centrul paradiziac

„Horele” lui Arghezi recurg la trucuri poetice cu un magnetism special. Printr-o singură mișcare deliberată un lucru, o ființă, trec din universul prozei în cel al poeziei.

Supunându-se mișcării siderale, poetul conferă fenomenelor un aer sacramental. Dar procedând invers eliberându-se adică, introduce un gest aparent trivial într-o operație sacerdotală. Alte trucuri curente sunt diminuarea și mărirea, fie vizuală fie acustică. Metoda se rezumă la analiza miracolul lumii prin stricarea proporțiilor. În cazul viziunii microscopice, urieșenia e o chestiune de relație.

Recurgând la asemenea trucuri, prelevate de G. Călinescu, Tudor Arghezi se bazează pe teoria efectului estetic survenit în actul lecturii. Pe jocul împreună al textului și cititorului. Pe transferul textului în conștiința cititorului, însă inițiatorul acestui transfer fiind textul însuși.

În cazul acestor deja celebre / monumentale „hore argheziene”, autorul și cititorul poartă în sine și împart jocul fanteziei, care nu ar putea fi inițiat dacă textul ar avea pretenția de a fi mai mult decât o regulă de joc. „Pentru că lectura devine doar atunci plăcere, – argumentează Iser – când productivitatea noastră intră în joc, adică acolo unde textele ne oferă șansa de a ne activa capacitățile hermeneutice/metodologice”.

„Horele” sunt adevărate structuri intersubiective, partituri ce pot fi interpretate dar cu condiția ca să fie asimilate pe loc, în simultaneitate. Asta deoarece nu pot fi referențabilizate ci eventual traductibile printr-o activitate sintetizatoare vie în toate momentele parcurse de punctul de perspectivă itinerant al cititorului.

Procesul lecturii „Horelor” este și paradigmatic și sintagmatic, vădindu-le – acestor bijuterii – calitatea de text-eveniment, dată de o dialectică a orizonturilor alternativ-reciproce și îndeosebi de gestaltismul unităților purtătoare de sens (care poate dăinui mereu și fără cuvinte). „Participarea cititorului la Gestalt constă în identificarea relației semnelor și fie și numai din aceasta rezultă că astfel de proiecții nu exprimă înțelegeri arbitrare, sustrate textului, chiar dacă Gestaltul, ca echivalență, identificată, rezultă din schema hermeneutică a anticipării și împlinirii relației semnelor, așa cum a fost ea sesizată. [...] Gestalt-ul nu este prezent în mod explicit în text ci se creează ca proiecție a cititorului, ghidată în măsura în care rezultă din identificarea relațiilor dintre semne. În cazul prezent aici, Gestaltul este de un tip anumit, pentru că prin această grupare se reprezintă acel lucru pe care semnele verbale nu îl spun, adică intenția se reprezintă drept contrariul celor spuse” (Iser, 2006, 268-270).

Teoria lui Iser ne ajută așadar să definim coerența gestalt-ică a fiecărei „hore” ca „noemă percepută a textului” cu „putere sporită de integrare”.

Cititorul „Horelor” trebuie să-și asume trei imperative:

- să descopere cadrul evaluării,
- să descopere cadrul atitudinii,
- să descopere codul posibilei comprehensiuni.

Cu alte cuvinte lectura se împlinește nu numai ca transformare a segmentelor de text marcate, așa cum am putea presupune din cele descrise până acum în privința interacțiunii dintre text și cititor, ci încă o dată ca transformare a acelor conexiuni prin care cititorul structurează fiecare constelație a câmpului său.

„Horele” vehiculează negația prin efectul de comutare între temă și orizont. Negația produce un gol dinamic pe axa paradigmatică a lecturii. Totodată, negația face ca această situație să devină, într-un anumit sens, concretă. Mai întâi, negației îi este esențială suprapunerea unui nou sens peste unul deja constituit și anume într-o singură mișcare cu dislocarea, cu împingerea în fundal a acestuia din urmă; și corelativ în direcție noetică îi este esențială constituirea unei a doua înțelegeri care nu se așează lângă cea dintâi, cea dislocată, ci peste ea, în dispută cu ea.

„Horele” lui T. Arghezi sunt texte ficționale cu structuri comunicative și negative prin excelență. Dar negativitatea funcționează ca un simbol reconstruit ca ansamblu în conștiința imaginativă a cititorului. Din acest motiv, efectul comunicativ al simbolului presupune întotdeauna un anumit grad de inițiere pentru succesul comunicării. Astfel negativitatea

constituie infrastructura textului ficțional al „horei” argheziene. Dacă deformarea (moral-etică – n.m.) manifestă este numai indiciul unei cauze ascunse ce trebuie actualizată în conștiința imaginativă atunci negativitatea „horelor” argheziene își câștigă relevanța istoric-funcțională centrală pentru literatură.

Ceea ce salvează exhaustiv Simion Mioc din „Hore” este categoric merituos:

– debutează în tonalitate hilară, a mimusului, a farselor străvechi, a întrecerilor, sacre la început, profane, mai târziu

– expun două voci:

- a maestrului, care își manifestă aptitudinea paidetică în explicații, sentențe și întrebări;

- a lui Arghezi însuși care menține din structura străveche a întrecerilor-dialog, dar cu nuanțe semantice specifice, de basm și snoavă românească, starea de uimire și încântare a demosului care urmărește până la pierderea de sine fizică (gura căscată) jocurile inteligenței ludice și sapiențiale;

– împing în extrem nereceptarea semnificațiilor de subtext dar și de context, până la ipostaza de dialog al surzilor

– se înscriu simultan în nivelul ainoetic (semnificând ignoranță, prostie, ilogism – n.m.) și în nivelul enigmatic (ucenicul – adversar, în mod voit, atent, și inteligent, „nu aude” semnificațiile întrebărilor magistrului, pentru a glisa alături sau în altă sferă / context de înțelesuri, respectând fundamentala regulă a întrecerilor agonale de cimilituri: răspunsurile tind spre o deschidere care poate deveni oricând o întrebare-capcană pentru cel care întreabă, schimbarea rolurilor fiind, ca la jocul de șah, posibilitate de a diviza desfășurarea jocului după „metoda proprie”).

În ultimă instanță, poetul caută arheul întrucât – îl citez pe Simion Mioc – poetul revendică un model arhetipal pentru unitatea lumii; dar recurge la sinteza celor patru categorii ale jocului: agonul, hazardul, mimeticul și vertijul, amalgamare făcută sub semnul unui vertij escatologic (Mioc, 1981, 75).

Dumitru Micu decide corect: în „Hore” Tudor Arghezi își arată pe de o parte receptivitatea în fața frumuseților splendide și umile ale firii, mai cu seamă în fața celor din urmă, și oroarea de antinatural, de degradat și contrafăcut (Micu, 1965, 245).

Iar Ov. S. Crohmălniceanu e și mai sarcastic când precizează că jocul posedă o primejdioasă facultate mimetică. Citez, tot în scopul redactării aceluiași manual metodicodidactic numai din citate deja statuate axiologic încă un paragraf: „Imaginația infantilă își îngăduie o mare libertate, dar se complace mereu să reproducă acțiunile mature în variante insolite. Pe o ipoteză de plecare himerică, fantezia copilului construiește un edificiu delirant, cu logica riguroasă a vieții curente. Jocul produce astfel prin ricoșeu o serie de caricaturi ale ocupațiilor „serioase”, cărora Arghezi se amuză să le releve absurditatea. Dacă în fruntea societății ajung tot cei nechemați, pentru ce atunci conducătorii n-ar fi aleși, pur și simplu, după mărimea picioarelor? Dacă atâția idioți reușesc să obțină titluri academice, pentru ce examenele nu ar decurge ca în țara lui „Pierde-vară”?”

Încheiem printr-o observație personală. Arghezi face din joc un detector ultrasensibil al proceselor de osificare morală; poetul își declară dispoziția la zbenuguiala copilărească întrucât este incompatibilă cu orice formă de uscăciune lăuntrică, fiind dușmana rutinei.

Citatul final e cireșa de pe tort: „Nonconformistul Arghezi găsește din nou ocazii de a pleda cauza unor valori disprețuite. A privi lucrurile cu candoare copilărească, a le lua „în joacă” sunt atitudini desconsiderate. Dar aceasta se petrece numai datorită unei pierderi de criterii axiologice autentice. „Intelectul a dus la divizarea infinită. Cristale vechi au fost sfărâmate în părți din ce în ce mai mici, reluate, remăcinate, din pulberea lor impalpabilă nu se mai poate reface cristalul prismatic, fie că făina noțiunilor se frământă cu cel mai bun scuipat filozofic și cu cea mai fină urină intelectuală” – notează poetul și, stăpânit de o

aspirație adâncă la integritatea umană, exclamă: „Aduceți-ne, copii din jocul vostru, din pământ și din nisipuri, cristale noi. Giuvaerele noastre put, mărgăritarele noastre sunt purulente, aurul nostru e făcut păduchi, viermi și mucegai” (Arghezi, 1946). Jocul este investit, după cum vedem, cu o forță subversivă și totodată izbăvitoare. El aruncă o lumină foarte vie asupra degradării valorilor pe care e clădită lumea modernă și-i permite simultan să renască în universul lui, câștigându-și iar candoarea originară” (Crohmălniceanu, 1974, 71-72).

Henri Bergson în „Teoria râsului” cântărește bine lucrurile, atunci când evidențiază cele trei procedee dominante: repetiția, inversiunea, interferența seriilor. Tudor Arghezi se servește de ele cu geniu ca de pildă de interferența seriilor. „O situație este întotdeauna comică atunci când aparține în același timp de două serii de evenimente absolut independente și când poate să fie interpretată pe rând, în două sensuri cu totul și cu totul diferite” (Bergson, 1992, 75-76). Alteori, tot în Hore, propoziția conține o absurditate manifestă, fie o eroare grosolană, fie, mai ales, o contradicție în termen. Arghezi obține întotdeauna o replică garantat comică, inserând o idee absurdă într-un tipar de frază consacrat. Citez: „Citești drept? Dar scriu întors. Pui muștar și iese orz. Pui cartofi, ies toamna gălci. Piatra ce-i? Un fel de zgârci.” (Arghezi, 1959, Examen de ucenici, 265).

Un alt tip de efect comic bergsonian enunțat printr-o lege se referă la aspectul că ori de câte ori ne prefacem că înțelegem o expresie la propriu, atunci când este folosită în sens figurat, izbucnim într-un râs sănătos. De îndată ce atenția se concentrează asupra materialității unei metafore, ideea exprimată devine comică. De exemplu „Horă în grădină” e toată o alegorie-metaforă despre capul-dovleac. Poetul dezvoltă un simbol sau o emblemă din folclorul popular filosofic în sensul materialității lui, în timp ce cititorul se va preface că păstrează aceeași valoare simbolică pe care o acordăm emblemei. Simbolul dovleacului descinde, într-un dicționar de simboluri al lui Evseev, din antichitate. În vechiul Egipt o întruchipa pe zeița Kolokassia. Cultul tigvei-dovleac e considerat un simbol al abundenței, al regenerării și al imortalității. Dacă astăzi dovleacul este sinonim cu un „cap sec și prost”, în multe societăți arhaice el era asociat cu craniul uman, cu inteligența și cu lumina solară. În aria balcanică, tigva este legată de cultul morților. Ea se sparge în momentul scoaterii mortului din casă sau se pune în sicriu, umplută cu apă sau cu vin. Copiii colindă de Anul Nou având în mână o tigvă plină cu semințe pe care le aruncă peste casă, urând rod bogat, ceea ce denotă păstrarea tigvei în calitate de simbol al abundenței. (Evseev, 2007, 125).

În dicționarul Chevalier-Gheerbrant, dovleacul e un frumos exemplu de ambivalență a simbolurilor. Dacă la români, e un echivalent al prostiei, la africani conotează inteligența. Copii își confecționează din tigve de dovleac ornamente inutile pe post de „sperietori” în noaptea de sânziene. Din pricina semințelor, este și simbol al regenerării și sunt cunoscute ca hrană a spiritului. Or, afirmă Bergson, spiritul constă deseori în a prelungi ideea unui interlocutor până în acel punct în care ar ajunge să exprime contrariul gândirii sale (Bergson, 1992, 87). Aceste semințe sunt hrană și a nemuririi și se mănâncă la echinocliul de primăvară, epocă a reînnoirii, când începe să predomine Yang. Și de asemenea pe dovleci îi găsim plasați la intrarea în lojile societăților secrete pentru că sunt semne ale regenerării spirituale, al accesului spre lăcașul nemuririi. Alteori sunt un fel de grote, participând la simbolismul cosmic. Dovleacul este și caverna inimii. Microcosmosul în formă de tigvă este și sfera dublă sau cele două conuri opuse prin vârful lor, forme ale creuzetului alchimiștilor și ale muntelui Kunlun: în fond, ambele sunt niște dovleci, cu atât mai mult cu cât creuzetul, la fel ca dovleacul, este un recipient care conține Elixirul Vieții (Chevalier, Gheerbrant, 1994, 454-460).

Cât îl privește pe Durand, acesta înscrie dovleacul la categoria recipientelor: pânțec matern, mormânt, cavitate, poală, scobitură, cupă, sânul pământului, organul feminin, uter, boltă, centru, casetă, pahar, caliciu, comoară smulsă cavernei, cavernă-casă, locuință, adăpost,

hambar, necropolă, grotă propriu-zisă și provoacă simultan încântare și spaimă. E necesară voința romantică de inversare (s.m.) pentru a se ajunge la considerarea grotei drept un refugiu, drept un simbol al paradisului inițial. Astfel că un artist intuitiv ca Arghezi poate simți în mod firesc o corelație între jilava și întunecoasa cavernă și lumea intrauterină.

Între grotă și casă ar exista aceeași diferență ca între mama marină și mama telurică: grotă ar fi mai cosmică și mai total simbolică decât casa. Apoi nu există decât o diferență de nuanță între grotă și locuință intimă, ultima nefiind decât o cavernă transpusă (caverna inimii? – n.m.) Etimologia vine o dată mai mult să confirme estopsihologic (Hennequin, 1981, 124-132): în locuința internă soția domnește (Paraschiva – n.m.) în comunicare directă cu solul familial (Grădina de la Mărțișor și Casa din centrul ei – axis mundi – n.m.). Este această cavernă transpusă o matrice „căminul” însuși trecând drept femelă în care se aprinde focul, acest mascul. Despre aceste simboluri, Durand scrie câteva pagini extraordinare și merită folosite iarăși ca suport didactic în integrum (Durand, 1977, 298-318). Vă invit să le parcurgeți pe îndelete căci lectura e sigur una de nesfârșită plăcere, căci vă adresează invitația să vă descoperiți propriul centru paradiziac sub toate semnificațiile sale, eudaimonice.

BIBLIOGRAPHY

- Tudor Arghezi: *Versuri (I+II)*; ediție și postfață de G.Pienescu, cu o prefață de Ion Caraion; Ed. Cartea Românească, București, 1980
- Hans-Georg Gadamer: *Vérité et méthode*, aux Éditions de Seuil, Paris, 1976
- Nicolae Balotă: *Opera lui Tudor Arghezi*, Ed. Eminescu, București, 1979
- Gaston Bachelard: *La poétique de l'espace*, PUF, Paris, 1967
- Victor Ivanovici: *Formă și deschidere*; Ed. Eminescu, București, 1980
- Tudor Arghezi: *Versuri*; cu o prefață de Mihai Beniuc, E.S.P.L.A., București, 1959
- Tudor Arghezi: *Versuri*; Ed. Minerva, București, 1980; repere istorico-literare alcătuite de Mircea Scarlat
- Simion Mioc: *Structuri literare*; Ed. Facla, Timișoara, 1981
- William Empson: *Șapte tipuri de ambiguitate*; trad. pref. și note: Ileana Verzea; Ed. Univers, București, 1981
- George Călinescu: *Universul poeziei*; antologie cu o postfață de Al.Piru; Ed. Minerva, București, 1971
- George Orwell: *Ferma animalelor*; traducerea de Mihnea Gafița; Ed. Univers, București, 1992
- Johan Huizinga: *Homo ludens*; Încercarea de determinare a elementului ludic al culturii; traducerea: H.R.Radian; cuv.în. de Gabriel Liiceanu; Ed. Humanitas, București, 2003
- Gustav René Hocke: *Manierismul în literatură. Alchimie a limbii și artă combinatorie ezoterică. Contribuții la literatura comparată și europeană*; traducerea: Herta Spuhn, pref. de Nicolae Balotă; Ed. Univers, București, 1977
- Mihail Petroveanu: *Tudor Arghezi, poetul*; E.P.L., 1961
- Ov.S. Crohmălniceanu: *Literatura română între cele două războaie mondiale (vol.II)*; Ed. Minerva, București, 1974
- Ion Pop: *Jocul poeziei*; Ed. Cartea Românească, București, 1985
- G. Călinescu: *Universul poeziei*; antologie cu o postfață de Al. Piru; Ed. Minerva, București, 1971
- Wolfgang Iser: *Actul lecturii. O teorie a efectului estetic*; traducerea, notele, prefața: Romanița Constantinescu; Ed. Paralela 45, Pitești, 2006
- Simion Mioc: *Structuri literare*; Ed. Facla, Timișoara, 1981
- Dumitru Micu: *Opera lui Tudor Arghezi. Eseu despre vârstele interioare*; Ed. pentru literatură, București, 1965
- Tudor Arghezi: *Manual de morală practică*; în colecția „Pigmalion”, Iași, 1946

Ov.S. Crohmălniceanu: Literatura română între cele două războaie mondiale (vol. II); Ed. Minerva, București, 1974

Tudor Arghezi: Versuri; cu o prefață de Tudor Arghezi; E.S.P.L.A., București, 1959

Henri Bergson: Teoria răsului; traducerea: Silviu Lupașcu; studiu introductiv: Ștefan Afloaroaei, Institutul European, Iași, 1992

Ivan Evseev: Dicționar de simboluri; Editura Vox, București, 2007

Jean Chevalier / Alain Gheerbrant: Dicționar de simboluri (A – D); Ed. Artemis, București, 1994

Emile Hennequin: Critica științifică; traducerea: Laura Aslan; prefața: Irina Mavrodin; Ed. univers, București, 1981

Gilbert Durand: Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală; traducerea: Marcel Aderca; prefața și postfața: Radu Toma; Ed. Univers, București, 1977