

*I. L. Caragiale*

---

## NUVELE

Postfață de: Narcis ZĂRNESCU

**MINERVA** 

## CUPRINS

O Făclie de Paște.....	7
Grand Hôtel „Victoria Română“ .....	23
Om cu noroc! .....	29
Păcat.....	35
Norocul culegătorului .....	65
Noaptea Învierii – <i>Novelă</i> .....	69
Cănuță, om sucit.....	77
La hanul lui Mânjoală.....	87
Două loturi.....	97
Caut casă.....	113
La conac .....	117
Monopol.....	123
Mamă.....	129
Ion.....	135
Partea poetului.....	141
Pastramă trufanda .....	147
Kir Ianulea .....	153
Calul dracului.....	181
Bonbon .....	191
Baioneta inteligentă[Garda civică] .....	195
<i>Cronologie</i> .....	201
<i>Postfață</i> .....	207

## ÎNCĂ INDESCIFRABILUL CARAGIALE...

Mai este Caragiale contemporanul nostru? Dar oare este chiar atât de important pentru un scriitor să fie contemporanul cuiva? Al *nostru*? Suntem chiar atât de importanți, *noi*? Și, odată cu această întrebare retorică se naște paradoxul: de ce un geniu *absolut* și etern – precum Shakespeare sau Goethe, Eminescu sau Caragiale – are nevoie de un contemporan *relativ*, anonim și efemer, pe care îl și înlocuiește periodic, la fiecare sfert sau jumătate de veac? Aici rezidă misterul pactului „democratic” dintre creator și cititor sau spectator; „clauza” confidențială. S-ar părea că eternitatea are nevoie de provizoriu și efemer, de ridicol și nesemnificativ ca să se justifice în fața unei posterități utopice, numite neant. Pentru Caragiale, care – mărturisirea el, „simt enorm și văz monstruos” (*Grand Hôtel*, „Victoria Română”) –, orice text, fie el dramatic sau liric, „oglindește” nu numai realitatea socială, ci și realitatea textuală: textele anterioare sau colaterale, dar, la fel de bine, se poate reflecta pe sine, în jocuri de oglinzi lexicale, sintactice, semantice sau simbolice. Spre exemplu, *O făclie de Paște* (1889) va fi reluată în „novela” *Noaptea Învierii* (1897), precedată de un *pre-text* („Notiță explicativă”) și urmată de un *post-text* („Notă”), care au rolul, ambele, să dezactiveze „vraja” lecturii, iluzia, și să saboteze dramatismul spaimei, care poate declanșa schimbarea de identitate (în acest caz, o convertire bizară!). Iată un fragment din *pre-text*, a cărui funcție este de a desacraliza, a destructura sau chiar de a de-construi, înainte de Derrida, convențiile actului creator, ca și regulile unui gen, nuvela: „Literatura este o artă care nu trebuie învățată; cine știe cum din litere se fac silabe și din acestea cuvinte, este destul de preparat pentru a face literatură. (...) Știi să scrii? Ești literat.

Știi să citești? Ești critic. (...) Și iată, numaidecât am să dau aici o nuvelă. Eu n-am făcut până acum literatură serioasă, și mă jur că n-am vreo prealabilă pregătire pentru așa ceva; de astă dată însă m-am hotărât. Trebuie, pe lângă teoria de mai sus, și un exemplu, și mi-am ales novela, un gen la modă. Iată opera mea...“ Și urmează proza cunoscută, *O făclie de Paște*, ușor modificată. Pentru ca efectul de distanțare ironică să fie garantat, iar iluzia ficțiunii să fie demontată iremediabil, autorul adaugă un *post-text*, care precizează valoarea secundară a nuvelei în cauză, dat fiind că este vorba de o parodie sau un plagiat, a(l) textului, pe care cititorul tocmai îl terminase de lecturat: „În momentul când cronica mea este deja culeasă la tipografie, un amic îmi spune că i se cam pare a fi citit odată o nuvelă ceva cam așa. Acum e prea târziu ca să mai schimb subiectul. Nu voi putea fi acuzat de plagiat, căci mai la urmă subiectul nu e atât important în artă cât este de importantă tratarea.“ Așadar, dacă un cititor de limbă română are la îndemână istorii literare, manuale, antologii și studii, care promovează brandul „Caragiale“, cititorul de limbă engleză are la dispoziție alt tip de posibilități de informare și evaluare a operei lui Caragiale: *European Authors 1000-1900: A Biographical Dictionary of European Literature* (ed. H. W. Wilson Company, Kunitz, J. Stanley, Vincent Colby, 1967), *McGraw-Hill Encyclopedia of World Drama* (McGraw-Hill, 1984), Frank N. Magill, *Critical Survey of Drama: Foreign Language Series: Authors: A-Chi* (Salem Press, 1986), *Contemporary Authors*, vol. 157 (ed. Scot Peacock, Gale, 1998), *The Hutchinson Dictionary of the Arts* (Helicon Publishing, Ltd., 1998), *Encyclopedia of Eastern Europe: From the Congress of Vienna to the Fall of Communism* (ed. Richard Frucht, Garland Publishing, Inc., 2000) sau *The Columbia Encyclopedia* (Columbia University Press, 2002). Cu toate acestea, informația este precară, iar judecata de valoare, formală. Din *Encyclopedia of World Biography* (2004), de exemplu, se poate afla că dramaturgul „reflected the language, people, and concerns of Romania in his work. Caragiale was (sic!) best known for his eight plays – most of which were social comedies – though he also had an extensive body of fiction, dramatic criticism, other works of nonfiction, and one novella (sic!) to his name” („El a reflectat în opera sa

limbajul, poporul și preocupările României. Caragiale a fost celebru mai ales pentru opt piese de teatru – multe din ele fiind comedii sociale –, deși opera sa cuprinde multe proze de ficțiune, critică dramatică, alte lucrări de non-ficțiune și o nuvelă.). Deși, avându-se în vedere specificul ariei culturale, opera lui Caragiale ar fi trebuit să fie introdusă într-o serie de corespondențe literare, tipic anglo-saxone, care să înlesnească o comunicare tematică și stilistică, drama *Năpasta*, de pildă, va fi comparată cu *Crimă și pedeapsă* (Dostoievski) și *Puterea întunericului* (Tolstoi): „It was often compared to Fyodor Dostoyevsky’s novel *Crime and Punishment* and Leo Tolstoy’s *The Power of Darkness*“. Așadar, o comparație măgulitoare, dar falsă: Caragiale, care debutase (1878), după aceeași enciclopedie, cu o dublă traducere din limba franceză (*Roma Învinsă* și *Lucreția Borgia*), devine explorator al sufletului rus, al stepei și vinovăției abisale. Concluzia este redundantă, dar meritorie: „He was the first playwright to reflect the realities, speech, and manner of Romanian people and life and influenced other playwrights including the Romanian-born Eugene Ionesco.“ („Este primul dramaturg care a reflectat realitățile, vorbirea, moravurile și viața poporului român, și a influențat mulți dramaturgi, printre care și pe Eugene Ionesco, născut în România.“). În *Enciclopedia Universalis*, informația este mai bine organizată: o existență picarescă, imaginea micii burghezii, satira politicienilor, un scriitor „verist“, un comic de gradul doi. În ciuda accentelor „promoționale“ sau, poate, grație lor, inegalabilul Nenea Iancu va intra în dialog, se pare, cu cititorul de limba franceză: „Caragiale est-il un ancêtre d’Eugène Ionesco? L’auteur de *La Cantatrice chauve*, en le présentant, se présente lui-même: «Sa principale originalité est que tous ses personnages sont des imbéciles. L’écart qu’il y a entre un langage aussi obscur qu’élévé et la ruse mesquine des personnages, leur politesse cérémonieuse et leur malhonnêteté foncière fait que finalement ce théâtre, allant au-delà du naturalisme, devient absurdement fantastique.»“ („Este Caragiale un strămoș al lui Eugène Ionesco? Autorul *Cântăreței chele*, prezentându-l, se prezintă pe sine: «Principala sa originalitate este că toate personajele sale sunt niște imbecili. Distanța care există între un

limbaj pe cât de obscur, pe atâta de elevat, și șiretenia meschină a personajelor, politețea lor ceremonioasă și necinstea lor funciară face ca acest teatru, depășind naturalismul, să devină în cele din urmă, într-un mod absurd, fantastic.»“). Una dintre concluziile care se desprind după aceste succinte analize ale receptării unei opere românești în/de către alte spații culturale și la care se impune o profundă reflecție este că pentru a asigura comunicarea între un autor clasic și un cititor contemporan se cere o „actualizare“ continuă a comentariului, a contextelor și reperelor literare, a corespondențelor și grilelor de comparație, în funcție de tendințele pieții culturale europene, euro-atlantice sau euro-asiatice, altfel spus, de cursul valorilor tematico-stilistice la bursa macrovalorilor economico-spirituale, aflate în expansiune globală.

În amintirile sale, Constantin Bacalbașa nota că „în cariera literară a lui Caragiale, s-a operat o fundamentală prefacere către sfârșit, umoristul a dispărut cu desăvârșire și în locu-i a apărut psihologul posomorât influențat de pesimismul german, ca și de tragicul rusesc“ (*Bucureștii de altădată*, vol. I, 1883/1987, p. 154). Peste un secol, din altă perspectivă, Tudor Vianu va explica această schimbare de identitate: „Caragiale vede adeseori omul dinlăuntru, în planul modificărilor organice și a acompaniamentului lor afectiv. De câteva ori, scriitorul a înviat ființe abisale, singuratici pierduți în gândurile și terorile lor. În pictura internă a omului, Caragiale se oprește însă, în prima etapă, la planul organic. Este, desigur, aci, o normă a naturalismului european, care, cu zugrăvirea ființei fiziologice, a introdus o nouă categorie literară, dar și satisfacerea acelei nevoi de puternice senzații directe, în care Caragiale afirma unul din principalele puncte ale esteticii sale“ (*Arta prozatorilor români*, p. 125). Paul Cornea reia ideea și focalizează analiza pe „presiunea convențiilor naturaliste care modelau «orizontul de așteptare» al publicului din deceniul al nouălea“ (*Postfață la Caragiale, Nuvele. Povestiri*, 1985, p. 264). Nimic mai fals. Caragiale nu face favoruri unui public pe care îl disprețuiește. El sfidează moda și satirizează poncifele, clișeele, inertiile, lenea mentală și „limbile de lemn“ ale contemporanilor. În nuvele și povestiri, va renunța la zeflemea și ironie. De altfel, deja încă din comedii, se puteau

întrezări în mecanica jocurilor de limbaj absurdul, inexplicabilul, iraționalul, nimicnicia înspăimântătoare. În nuvele – de la *O făclie de Paște* (1889) și *Păcat* (1892), până la *O reparație* (1896), *În vreme de război* (1898), *Cănuță, om sucit* sau *Două loturi* (1898) –, Caragiale va urmări cum din spaimă și angoasă se naște un alt limbaj: discontinuu, întretăiat, aberant. Jocurile lexicale nu mai parodiază exprimarea agramată, ca în comedii. În prozele sale, fie că sunt nuvele sau povestiri, incoerența, anacolutul, elipsa, figurile stilistice de substituție sau de supresiune sunt semne ale spaimei, ale nebuniei, ale inconștientului. Sunt repere, folosite de Caragiale pentru a cartografia harta inexplicabilului din ființa umană, harta inconsecvențelor irepresibile. „Fostul“ mare comediograf, Caragiale, își asumă conștient un rol tragic. La fel ca toate personajele sale, pândite de umbra carnavalescului tragic, scriitorul testează o identitate alternativă: „Se petrecu atunci în această ființă un fenomen ciudat, o completă răsturnare... (s.n.)“ (*O făclie de Paște*). Spaima, ca și nebunia, este o alterare a lucidității, dar și o alternare de identități. Discontinuitatea creează rupturi, falii în care personajul se prăbușește. Rezultatul este o lume „de-a-ndoaselea“, al cărei prototip este Cănuță, om sucit (Paul Zarifopol, *Prefață* la I. L. Caragiale, *Opere II*, București, Editura „Cultura națională“, 1931, p. XVI). Stările de conștiință devin fluide, glisând între real și imaginar.

Pentru critica „veche“ românească: de la Titu Maiorescu (1885) și Nicolae Iorga (1892) sau Mihail Dragomirescu (1912) până la Paul Zarifopol (1930), Cioculescu (1935, 1967) sau George Călinescu (1941); de la Tudor Vianu (1941) și Pompiliu Constantinescu (1946) până la Perpessicius (1962); ca și pentru „noua“ critică, ilustrată de Al. Călinescu (1976) și Liviu Papadima (1999) sau Vasile Fanache (1997), de Florin Manolescu (2000) și Mircea Iorgulescu (ed. II, 2002), Caragiale este un comediograf de geniu, un satiric uriaș, un mare ironist, care „biciuiește“ și „batjocorește“ moravurile, mentalitățile, limbajul și jargoanele societății românești, aflată într-o permanentă tranziție de la mahala la „high-life“ și *viceversa*. Este cel puțin amuzant să observi cum de la o generație la alta, criticii importă cam aceleași clișee și, după modelul lui Dandanache, Farfuridi, Brânzovenescu

& comp., cultivă cu superioritate inerțiile tradiției naționale. Cu toate acestea, *ceialți* Caragiale așteaptă să fie descoperiți în „ochiurile“ sau în „nodurile“ operei. Există un Caragiale tragic. Dostoievskian? Mai degrabă, cehovian. Nu vorbim aici de influențe, de sincronisme sau mimetisme, ci căutăm acele constante anacronice sau paradigme transversale, ipostaziate, la un moment dat, de Spengler și Blaga. De aceea mai există un Caragiale fantast, fără agresivități, de tip Brentano sau Hoffmansthal. Un Caragiale „proustian“, fascinat de semnele trecerii timpului (ceasornice, clopote, vecernii, răsărituri și apusuri, soare, lună și stele, reflexe condiționate etc.); un Caragiale „faulknerian“, care înregistrează textura monologului incoerent și intruziunea verbozității sociale, percepută deformat. Un Caragiale „freudian“, care, amintindu-și de lecturile sale din Zola sau Maupassant, încearcă să descifreze ieroglifele spaimei sau ale incestului, misterele eredității și ale libidoului. Un Caragiale „cioranian“, a-mioritic, înpăimântat de abisurile și kierkegaardianul „cutremur“ al morții: Leiba Zibal „tremură de nu se poate ține pe picioare...“ (*O făclie de Paște*); Ileana „tremură scuturată din rărunchi de friguri...“ sau se pedepsește, împrôșcându-se singură cu blesteme pre-argheziene: „De ce mă chinuiești? Ce vrei? Să mor? Zi tu că vrei să mor... Pe sufletul mării din groapă – s-ajung să mă gunoiesc la garduri (...); să-mi pice carnea putredă de pe oase! Să mi se macine oasele putrede până la măduvă! Jigăniile pământului să mi se-ncuibe în coșul pieptului și-n țeasta capului: zi că vrei să mor... acușica, acilea, mor!“ (*Păcat*). Un alt personaj, vocea auctorială, meditează: „Așa trec oamenii noștri valuri-valuri în clipe scurte și repezi pe acest pământ, în această viață în care toate sunt zădărnicii...“ (*Smărăndița*).

În momente și schițe, Caragiale practică fluxul propozițional, aparent sau real, de tip interogativ-relativ, causal, temporal, modal etc. Personajul se pierde în replici arborescente, marcate de anacoluturi inseriate. Discursul actanțial, direct sau indirect liber, devine o „beție de cuvinte“, care urmărește acel *stream of consciousness*, schizoid. Pronumele relativ *care* girează logica propoziției: „Rămânea Mitică Dăscălescu iar repetent, cu toate că ține la el atât mămiță-sa Dăscălescu, *la care* ține Păscușca, *la care* ține Sachelăreșca, *la care* ține Iconomeșca, *la care* ține



Diaconiasca, *la care ține Preoțeasca, la care ține mult grațioasa Popeasca, la care țiu foarte mult eu, la care...* (*Lanțul slăbiciunilor*). Același pronume devine subversiv și dezvăluie absurdul discursului, imagine a unei realități discontinue: „POPA: Feciorul Tarsiții Popeaschii, văduva lui Popa Sava de la Calmată, *care* a dărâmat-o răposatul Pache, Dumnezeu să-l ierte! când a făcut bulivardu ăl nou“ (*Art. 214*). Sau: „LEANCA: (...) De-aia și pusesem de gând de la Sfântu Gheorghe să las prăvălia, *care* nu mai poate omul de atâtea angarale *pentru ca* să mai mănânce o bucățică de pâine, și nu ne mai dă mâna să plătim licența. (...) Eu, domn’ judecător, reclam, pardon, onoarea mea, *care* m-a-njurat, și clondirul cu trei chile de mastică prima, *care* venisem tomnatunci cu birja de la domn’ Marinescu Bragadiru din piață, încă chiar domn’ Tomiță zicea să-l iau în birje...” (*Justiție*). „FEMEIA CALIOPA, republicană română: Eu, domnule prezident, vine dumnealui la mine, *care* venea întotdeauna seara amic, încă era și dumneaei *care* mi-este amică, și ați chemat-o dumneavoastră martoră că a fost acolo și poate să jure cum s-a-ntâmpat“ (*Justiția română. Secția corecțională*). Caragiale practică însă nu numai concizia, ci și acumularea de obiecte sau acțiuni, exprimată prin serii enumerative: liste de cuvinte, substantive sau verbe, care sugerează presiunea. Model uzat de marile inflații, provocate de suprarealiști, dadaști, optzeciști sau postmoderni: „Vagoane de tramvai galbene și albastre, tramcare, trăsuri boierești, căruțe mitocănești și biciclete și lume multă pe jos...(...) Lăutari cu țambalul, și flașnete, și claranete cu toba mare, și trâmbicioare, și fluierașe, și hârâitori, și clește clănțanind pe grătare, și strigăte, și zbierete, și chiote!“ (*La Moși*).

Dimpotrivă, în nuvele, scriitorul lansează un alt stil: fluxul zero-subordonator. Dispar subordonatele: propozițiile interogativ-relative, cauzale, consecutive, temporale etc. sunt înlocuite de discursul auctorial, fisurat sau vid, marcat de punctele de suspensie. De fapt, arborescența punctelor de suspensie conturează o retorică a tăcerii și generează un spațiu ludic potențial, în care cititorul poate experimenta diverse variante de scenariu, focalizându-și imaginația pe portret, pe monologul interior sau pe fantasmalele personajului. *Efectul de lectură* – stilistic, retoric,

poetic etc. – este generat de multiplele *fisuri* care, la diverse niveluri (lexical, sintactic, logic etc.), inaugurează adevărate spații potențiale de jocuri interpretative. Plasate de Caragiale în textura textului, aceste fisuri-portaluri deschid calea către lumile incoerente ale mahalalei sau ale „lumii bune“. Jocurile de limbaj sunt elocvente: între cuvântul *scriptic*, devenit titlu (*Bacalaureat*), indice – presupunem – al vocii auctoriale, și același cuvânt *rostit* („Uf! mi-a zis norocita matroană română, oferindu-mi un pahar de șampanie; am scăpat! Am dat și *bacaloriatul* ăsta!“), cititorul întrezărește diverse registre ale mentalului și tradiției, varii prejudecăți și frustrări, o întregă dinamică a inertțiilor sociale și psihice. Caragiale îi propune chiar, în mod explicit, cititorului, un asemenea exercițiu (joc!) de limbaj: „D. Mariu Chicoș Rostogan – distinsul nostru pedagog absolut – și-a început cariera printr-o memorabilă conferință didactică. Vom da aci mai la vale conferința în rezumat, apoi câteva note, luate după natură, despre activitatea în praxă a eminentului pedagog. Trebuie prealabil să spunem că d-sa, totdeauna înainte de e și i pronunță pe: n ca gn franțuzesc, t ca k, d ca gh, g ca j, c ca ș. Aceasta pentru ușurarea citirii citatelor din vorbirea d-sale, pe care voim să *le transcriem pe cât se poate cu pronunțarea lor originală. Cititorul va suplini părțile din cale-afară originale* (s.n.), pe care ne-a fost greu să le transcriem exact, ca de exemplu: gn și ș“ (*Un pedagog de școală nouă*). Jocul de limbaj este complicat în *Infamie*, cu o dublă dedublare caracterială, schizoidie indusă de ipocrizia relațiilor sociale. Pe de altă parte, tensiunea dintre *scriptic* și *rostit*, investește cu adevăr scrisul, în vreme ce vorba rămâne instrumentul minciunii. Iată varianta citită, falsificată, a scrisorii: „Iubite amice, Amicul meu, aducătorul acesteia, vine la dumneata să-ți ceară un serviciu și mă roagă să pun a vorbă bună în favoarea lui. Nu știu cu cât mai multă căldură să ți-l recomand. Contez pe amicitia d-tale, că ai să-l tratezi ca pe mine însumi, pe amicul meu, pe bunul meu amic. Aș fi fericit să aflu că acest om, pe care-l iubesc ca pe un frate, cunoscându-l ce om de treabă și capabil este, a obținut de la dumneata ce a dorit și ce, desigur merită. Mulțumiri anticipate etc.“ Dar, totul fiind relativ și, cum bine spune teoria lui Saussure, complicată de Hjelmslev și Peirce,

semnul ar putea fi dublu, cvadruplu sau multiplu, mai există o variantă a scrisorii, cea „reală“ (?), deși cititorul, cunoscând de-acum demonul socratic al lui Caragiale, este cuprins de îndoieli, iar orizontul său de așteptare a devenit un labirint tapetat cu oglinzi deformante: „Stimate amice, Mofțangiul, care-ți aduce această scrisoare, mă roagă cu insistență să ți-l recomand: e vorba de o afacere, pretinde el, de la care ar atârna viitorul lui și al copiilor lui, o afacere cu tine. Îmi fac o datorie amicală să-ți atrag atenția asupra acestui caraghios, și de aceea m-am și grăbit a-ți scrie, nu cumva să alerge la altă intervenție pe lângă tine și să te-ncurce. Ia seama, nu-i acorda niciun crezământ. E un măgar și jumătate. Atât, în privința caracterului. Cât despre inteligență, poate că ar avea câteodată ceva spirit, dar foarte superficial și cu deosebire zevzec. Primește-l dar, pe acest stimabil amic în consecință, Al tău etc.“ La un prim palier de interpretare, *Telegrama* ne amuză cu dramolete de provincie și caractere de mahala. În fapt, textul este un virtuos exercițiu stilistic: „În consecință, alaltăeri nepotul Ion (*fiind*) însoțit de moșii lui, pândind (*în*) piață (*pe*) fosta socie (*a*) insultat-o public foarte grav. Dama (*a*) chemat sergent(*ul*) (*de*) stradă care nefiind niciunul (*s-a*) urcat (*în*) birje (*cu*) un cal plecând degrab huiduită di toți trii și cu vorbe triviale incapabile a vi le reproduce. (*a*) Sosit imediat directoru prefecturii (*care a fost*) ofensat (*de*) polițai (*.*) ipistați (*au*) cerut cont. Dar agrisori(*i*) fugind, directoru (*l-a*) prins (*pe*) Costăchel și (*l-a*) întrebat pentru ce insulti dame mișălule și (*l-a*) apucat de pept dar el (*a*) răspuns să nu mai dai mizerabile canalie, încât directoru apărându-se (*i-a*) tras două palme atunci agrisorul smucind(*u-se*) (*a*) voit fugi și directoru prima furie lovindu-l (*cu*) piciorul (*în*) spate gios.“ (*Telegrama*). Cititorul este chemat să participe și să completeze mesajul telegrafic. Ceea ce noi am sugerat deja, parțial, în paranteze, cu caractere italice. Jocul de limbaj folosește, în acest caz, o gramatică hilară: participiile trecute și prezente, gerunziul înlocuiesc articolele și prepozițiile, perfectul compus și pronumele, semnele ortografice și ortoepice. Anacolutul marchează discordanțele logicii: „Considerând că din cercetarea ce am făcut-o aseară, când am fi putut pentru ca să facem proces-verbal de ultragiu adus guvernului și nouă ca agenți

ai forței publice de către sus-numitul proprietar, dar am crezut de cuviință a nu mai continua niciun scandal, deoarece ne-am mărginit a duce la secție pe provocator până i va trece momentele de primă furie fiindcă pretindea că până la sosirea noastră ambele chiriașe împreună cu mama și mătușa lor l-ar fi insultat și chiar l-ar fi lovit, încât de-abia a scăpat spre a veni să reclame, care noi n-am constatat fiind dus la o altă chestiune de aceeași natură în strada Pacienții“ (*Proces-verbal*). Subordonatele, directe, cauzale, consecutive, relative, se intersectează incoerent. Efectul: un umor absurd. Absența, programată, a *catharsis*-ului, induce tensiuni dramatice în comedia de limbaj.

Caragiale îi citise, probabil, pe Nicolae Filimon, I. M. Bujoreanu, Pantazi Ghica, Al. Pelimon, G. Baronzi, C. Boerescu sau Aricescu, ale căror „romanțuri“ încercau să mimeze, servil sau ironic, romanele-foleton de la Paris sau Viena, urmând logica viitoarelor sincronisme lovinesciene. Câteva generații, componente ale publicului său potențial, fuseseră modelate de lectura *Ciocoilor vechi și noi* (1821) sau a *Misterelor din București*, de intrigile naive din *Misterele căsătoriei* sau de personajele din *Catastrofa întâmplată boierilor în Muntele Găvanul*, de patimile dezlănțuite din *Manoil și Elena*. Dar în 1865 avea să apară *Catastihul amorului* și *La gura sobei*, un roman de excepție, care parodiază stilurile la modă în epocă, așa cum vor face toți metaromancierii, de la Cervantes și Swift până la Gide, Proust sau Camil Petrescu. Operă postmodernă *avant la lettre*, *Catastihul amorului*, este construită din parodii, autoironii și destructurări ale formulei romanești: un capitol se intitulează *Un martir al prozei* („Am să fiu un erou de roman!“); în altă parte, un Romeo bucureștean i se adresează Julietei sale, o biată cusătoreasă: „Anghelul inimii mele! Dacă ai cunoaște pârjolul care-mi arde rinichii de când te-am văzut, mi-ai plânge de milă (...)! hamorule dușmane! Arghirișo, inima mea, tu care ești de muc și de lumânare, aibi milă de mine că mă năucesc, și încă arată-te înaintea mea. Sunt în stare, Arghirișo, să-mi las pe tata și pe mama și să-mi iau câmpii...“ (ed. 1986, p. 107). Am putea descoperi, în acest *Catastih*, prototipuri ale personajelor caragialiene, victime ale lecturii asemenea lui Don Quijote sau

Madame Bovary: de la Rică Venturiano sau Victor la Stavrache Cârcescu, care „Prea naiv ca să vadă printre linii și să înțeleagă că romanțierii se amuză pe ei – când nu reușesc a amuza pe alții –, nefericitul își puse în cap să ia în serios frumoasele invențiuni și înaltele fantezii din o mie și una de nopți romanești...” Caragiale înainte de Caragiale! „Uzul” și *uzura* rațiunii, adică sminteala și buimăceala (le vom regăsi la personajele lui Fănuș Neagu!) devin, așadar, abscisa și ordonata spațiului caragialian, fie el dramatic sau narativ, comic, fantast și morbid.

Nuvela lui Negruzzi, spre exemplu, *Alexandru Lăpușeanu*, își definește identitatea și valoarea prin *autoritatea* istoriei. Prestigiul tradiției, ilustrată aici de *Letopisețul Țării Moldovei* (Grigore Ureche), susține ficțiunea negruzgiană și generează jocul semnificațiilor între nuvelă și letopiseț. La Caragiale însă, în proza scurtă, istoria va fi înlocuită de faptul divers, atipic, *des-prins* din realitatea contemporană românească, reală sau imaginară. Discursul oniric, efect al spaimelor acumulate de individ, scriitură a fricii, eronat sau superficial interpretată de critică, este închis, încrustat (?) în textura discursului social, a cărui logică și coerență sunt înscrise în regulile istoriei de atunci: „Și ațiți...” Aceasta este ultima secvență din *axa/textura discursului socio-istoric!*. Urmează secvența fantasmei: *axa/textura discursului oniric al anxietății!* „...Sura lipsește cu copilul de mult d-acasă. Leiba iese în ușa dughenii să se uite în calea ei. Pe ulița mare e o circulație vie, o nentreruptă fășiitură de roate pe răzoare, acompaniată de ciocăniturile ritmate ale trapășului de potcoave pe luciul asfaltului. Deodată însă circulația se oprește, și dinspre Copou se văd venind o grămadă de oameni, gesticulând și strigând foarte mișcați. Mulțimea pare că escortează pe cineva: militari, o streajă și fel de fel de public. La toate ferestrele caselor, la toate ușile dughenelor se înghesuiesc privitorii curioși. «Aha! gândește Leiba, o pus mâna pe un tâlhar!» Cortejul se apropie. Sura se dezlipște din mulțime și urcă lângă Leiba pe treptele crâșmii. – Ce e, Sură?? Întrebă el. – E un nebun scăpat de la Golia. – Să închidem dugheana, să nu deie peste noi. – E legat acuma bine; dar adineaori scăpase. S-a bătut cu toți soldații.

Pe un jidan, pe care un goi răutăcios din mulțime l-a îmbrâncit peste nebun, nebunul l-a mușcat de obraz. Leiba de pe trepte vede bine; cu o treaptă mai jos privește Sura cu copilul în brațe. Este în adevăr un nebun furios pe care-l țin câte doi oameni de fiecare parte; pumnii îi sunt strâns legați unul peste altul cu o curea tare. E un om cu o chereștea uriașă: un cap ca de taur, părul negru, des, barba și mustățile aspre și împâslite. Prin cămașa-i, sfâșiată de luptă, se vede pieptul lat, acoperit ca și capul de un stof de păr. E cu picioarele goale; gura i-e plină de-sânge și stupește mereu firele pe care le-a smuls cu dinții din barba jidanului. Toată lumea s-a oprit... De ce? Jandarmii dezlegă mâinile nebunului. Mulțimea se dă într-o parte făcând un loc larg împrejurul lui. Nebunul dă un ocol cu ochii și-și oprește privirile care ard spre ușa lui Zibal; scrâșnește din dinți, se repede ținută pe cele trei trepte, și într-o clipă, apucând în palma dreaptă capul copilului, în cea stânga pe al Surei, le izbește pe unul de altul cu atâta putere că le confundă ca pe niște ouă moi... Un zgomot s-auzi, o trosnitură care cu nimic nu se poate compara, la întâlnirea celor două titve smăcinate una pe alta. Leiba, cu inima înnodată, ca un om ce cade dintr-o nemăsurată înălțime, dete să țipe: «O lume întregă mă lasă cu dinadinsul pradă unui nebun!» Dar glasul mut nu se supuse voinții. Brusc, secvența fantasmagenezei se întrerupe și povestirea revine în registrul narativ standard: *axa/textura discursului socio-istoric!*: „– Scoală, jidane! strigă cineva trosnind tare cu o nuia pe masă“ (*O făclie de Paște*).

Mai departe, monologul interior, deși se desfășoară în regimul conștienței, are un alfabet oniric. Fantasmele nebuniei s-au infiltrat în straturile realului, așa cum este el perceput de Leiba Zibal. Jocul semiotic dintre mesajele percepute numai auditiv (dialogul presupușilor bandiți!) și percepția zbcuciumului interior, pe de o parte, la care se adaugă ritmurile spaimei verbalizate, metamorfozează realitatea. Frica, proiectată pe decorul real al hanului, se amplifică. Comunicarea dintre interior(itate) și exterior(itate), necesară pentru reglarea proceselor adaptative, devine osmoză și identificare patologică. Freud, care în 1889, când apare *O făclie de Paști*, continua să studieze cu Charcot, la Școala de la Salpêtrière,

ar fi descoperit, în cazul „Leiba Zibal“, simptomatologia clară a „isteriei“ masculine sau, poate, semnele unei frustrări profunde, cauzată de neputința de a nu fi pus în practică, simbolic, desigur, complexul lui Oedip. Acum și aici, Gheorghe, care amenințase să-l ucidă și să-l „detroneze“, se va fi transformat, treptat, în acel Tată primordial, care trebuie suprimat. Actul, aparent sadic, de incendiere (sacrificiu abrahamic, pe rug?) metonimică (mâna pentru trupul patern!) este, în fond, o punere în scenă, romantică, a unei secvențe oedipiene: paricidul. Iată anatomia spaimei, ilustrată de fluxul incoerent al monologului interior-exterior: „De cine era vorba?... Cine să se fi culcat sau să fi plecat?... Cui o să-i vie rândul aldată?... Cine e acela care ar fi vrut altceva?... Și ce altceva vrea acela?... Și ce căutau pe drumul de lături – un drum pe care nu intră cineva decât anume ca să se abată la han?... (...) A mai gândi la scăpare?... Absurd! În creierul care ardea, imaginea sfredelului lua niște dimensiuni ne-mai-închipuite. Unealta, învârtindu-se mereu, creștea la infinit, și borta devenea tot mai mare și mai mare, așa de mare în sfârșit, încât în cadrul ei rotund, monstrul putea să apară în picioare fără să se aplece. Ceea ce se petrecea în acel creier ieșea din sfera gândirii umane: viața se ridicase la o treaptă de exaltare din care toate se vedeau, se auzeau, se pipăiau enorme, de proporții haotice (*O făclie de Paște*). Un personaj are, inițial, o identitate carnavalescă: „un mititel măscărici foarte destrăbălat – jigărit, și galben, pulpele-i uscate care se văd prin sfâșietura nădragilor sunt pline de jupituri. Așa de prăpădit, este totuși foarte îndrăzneț. Fumează o țigară lungă, se strâmbă într-un chip straniu, păcălește și înjură pe boieri chemându-i după porecla știută“ (*Păcat*). Mai târziu, va juca un alt rol: fratele îndrăgostit, incestuos, de sora sa. Această nouă identitate, „sub pecetea tainei“, este anxiogenă, iar spaima fisurează sintaxa, și așa fragilă a individului. Iată un exemplu de sintaxă cel puțin dublă – frică și speranță, dacă nu s-ar adăuga și conștiința păcatului: „El a cugetat atâta vreme pe drumuri, și-a ajuns să vadă că nu poate lăsa pe nenorocita în necăință, fără să-i zică o vorbă, fără să plângă amândoi împreună păcatul săvârșit din neștiință... Dar dacă preotul, pentru cuvinte de bigotism sau eresuri sociale, o fi

inventat o poveste de fantazie?... Caldă speranță! dragostea lui atunci n-ar fi neiertată!... Dar dacă ar fi adevărat?... Ei, și? La urma urmei el strică?... Ea? Soarta!... Și de aci o întreagă filosofie păgână, în fața căreia orice e o invenție e eres, superstiție orice credință. Așa filosofând a sărit pârleazul și trage cu urechea... Nu poate pași înainte... *i-e frică...* (s.n.). Un moment voiește să se întoarcă și să plece... acu pentru totdeauna... Pune piciorul pe pârleaz... Dar se socotește mai bine... Coboară iar îndărăt și stă ținut pe loc... Stă pe loc de mult între două căi, fără să poată intra nici pe una: trebuie târât ca să se urnească... și are să fie târât (...). Acum pornește potopul ei de vorbe – jurăminte, blesteme fără șir, dar pline de înțeles; bănuieli de necredință... teama de sațiu... amenințări de crimă și sinucidere... plânsete și rugăciuni de milostivire. El rătăcește grav cuvântarea ei monstruoasă... și spune tot, tot... Ea rămâne-ntâi înlemnită... apoi începe să răză înecat și din ce în ce mai nervos și mai nervos, până când izbucnește cu hohot și, lovindu-l brutal peste brațul vânjos, pe care i-l apucă și-l strivește sub degete:

– Prostule! A râs de tine!... Ai crezut? Nu-i adevărat! Minte!“

Prin urmare, este chiar atât de important pentru Caragiale să fie contemporanul *nostru*? Citindu-l și recitindu-l, se dovedește că nu, chiar dacă receptarea este fundamentală și vitală pentru un scriitor, mai ales... post-mortem. Iar dacă mai avem unele dubii, Conu' Iancu le risipește, cu aceeași sobrietate ludică, alternând măști și identități, luându-ne complici la micul său complot apologetic: „Am încercat dar și eu să tratez în modul meu original un subiect pe care poate l-a tratat și un altul. De unde știi? Poate am avut norocul să fac mai bine. În fine, orișice puteți zice de nuvela mea; un lucru rămâne de netăgăduit: ce stil! ce limbă! ce limbă românească! Ei? Apoi, dacă e limba frumoasă, ce mai poftiți?...“ (*Noaptea Învierii*). Astfel, una dintre cele mai dramatice, perfecte și controversate proze din literatura română, *Ofăclie de Paște* (1889), va deveni în volumul *Schițe ușoare* (1896), *Noaptea Învierii*, un mecanism de-construibil și demontabil, un exemplu ilustrativ, ironic, desigur, al „meșteșugului“ creator. Autorul va introduce „varianta“ ludică, ușor demontabilă, un



exercițiu semiotic unic în spațiul clasicității noastre, o *metaproză*, și în ultima culegere de *Novele, povestiri* (1908). Pe de altă parte, am avea nevoie de cel puțin 100 de pagini ca să argumentăm absența conjuncției „și“ între *novele-povestiri* și prezența virgulei. Să spunem, totuși, că arta nuvelei (con)stă în buna funcționare a litotei, a supresiunii și a suprimării. Ștergerea conjuncției „și“ și înlocuirea ei cu o virgulă sintetizează o mare parte din poietica încă nedescifratului Caragiale.

Narcis ZĂRNESCU