

Coperta : Vasilian DOBOȘ

Colecție inițiată de Daniel CORBU

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
AILENEI, SERGIU

Infernul balcanic: o monografie a operei
lui Mateiu I. Caragiale / Sergiu Ailenei. – Iași:

Junimea, 2001

200 p; 14/20cm – (Monographia)

ISBN 973-37-0665-5

821.135.1.09 Caragiale, M.I.

Carte apărută cu sprijinul
Ministerului Culturii și Cultelor din România

ISBN 973-37-0665-5

Sergiu AILENEI

INFERNUL BALCANIC

**O MONOGRAFIE A OPEREI
LUI MATEIU I. CARAGIALE**

Editura JUNIMEA
Iași - 2001

Cuvînt introductiv

Lucrarea de față poate fi numită un eseu monografic, prin prisma faptului că urmează opera lui Mateiu I. Caragiale într-un număr de planuri definatorii. Viața scriitorului nu intră în discuție; cîteva incidente biografice sînt totuși subliniate, acolo unde relația lor cu opera prezintă o semnificație ce se impune a fi remarcată.

Comentariile întreprinse au în comun, în intenția autorului, apelul permanent și strict la text, scoțîndu-se în evidență, în mod prioritar, interpretările sugerate din interiorul operei, prin intermediul povestitorului sau al altor personaje.

În prima parte sînt urmărite cu precădere unele motive caracteristice pentru scriitor. Resuscitarea prin “anamneză” a trecutului dă ocazia folosirii în manieră inedită a unor motive tradiționale, precum cel al ruinelor. Paseismul se va suprapune peste lamentația esențială pe tema declinului aristocratic, adesea luînd forma “biologistă” a degenerescenței ireversibile. Reprezentări ale acesteia vor fi multiple, printre acestea numărîndu-se imaginea fragilității biologice, artificialitatea, astenia vitală, thanatofilia. Va fi parcurs, așadar, în involuția spiritului aristocratic, drumul de la vitalismul eugenic al războinicului original la melancolia astenică a ultimelor vlăstare. Etape ale declinului biologic, dar și ale acumulării de rafinament existențial vor fi, după eroismul arhetipal, autocrația seniorială (ilustrată cu claritate de “pajere” mateine precum “boierul”, “dregătorul”, “aspra”) și, ulterior, intrarea sub semnul hedonismului. La rîndul său, acesta poate îmbrăca diverse forme. Va fi rațional (în cazul “înțeleptului” din *Pajere*), va primi note ale epicureismului rafinat, la Pantazi, ale dandysmului, la Aubrey de Vere, ale elitismului fanariot, la mătușa Smaranda; pe de altă parte, va coborî, oarecum, la dimensiunea boemă, prin colocviile în mediul

sordid al birturilor, la epicureismul erotic paroxistic sau la cheful desfășurat între cadrele vieții de noapte bucureștene.

În acest context, vor fi deciptate câteva dintre simbolurile specifice cadrului estetist, fundamental în *Remember* și, pe alocuri, în *Craii de Curtea-Veche*, precum și procedee legate de poetica misterului, definitorie mai ales în cazul povestirii sau al romanului nefinalizat *Sub pecetea tainei*.

Vor fi apoi scoase în evidență prototipurile unor personaje, conturate încă în *Pajere*, precum și reflexul câtorva dintre acestea în *Sub pecetea tainei*.

O interpretare a *Crailor...* va constitui partea cea mai întinsă a lucrării. Cadrul specific de la “porțile Răsăritului” va fi conturat, în primă instanță, fiind urmărită apoi tehnica reprezentării personajelor, în cazul căreia vor fi subliniate nuanțe ale manierei expresioniste, în spiritul gândirismului din epocă. O interpretare a semnificației protagoniștilor va urmări apoi cele trei “căi ale libertății” reprezentate de craii mateini.

În capitolul rezervat tehnicilor narrative, va fi conturat un model epic specific operei; vor fi amintite, pe de altă parte, câteva dintre semnificațiile discursului personajelor.

Particularități stilistice mai evidente vor fi accentuate în următorul capitol, pentru ca în ultimul să fie distinse aspectele “livrești” ale operei, în mod explicit legate de de autori ori texte citate pentru înrudirea de atmosferă, ori, dimpotrivă, în intenție de contrast, cum este cazul romanului de tip tradițional. Vor fi de asemenea evidențiate clișee literare, precizându-se semnificația prezenței acestora. În încheiere, va fi sugerat sensul simbolului capodoperei, ideal artistic considerat reprezentativ pentru scriitor.

Convingerea autorului acestui eseu monografic rămâne aceea că relevarea motivelor caracteristice, a semnificațiilor majore ori a procedeelelor fundamentale nu va risipi impresia inefabilă lăsată de opera lui Mateiu I. Caragiale, ci, dimpotrivă, o va scoate mai mult în evidență.

Autorul

I. Anamneza

Paseismul. Motivul ruinelor. Semiotica vestimentară.

Paseismul. Anamneza poate fi considerată un motiv fundamental în opera lui Mateiu I. Caragiale. Aceasta se prezintă la scriitor inclusiv într-o formă tradițională, dacă ne gândim la imaginea “umbrei” însuflețind ruinele, cu atât mai mult când resuscitarea se produce în regimul nocturnului. Va fi folosită această formă convenționalizată într-unul din poemele din *Pajere, Sibastrul și umbra* :

“Nu sunt om viu, ci umbră, aevea-ntruchipată

În boiul ce pe lume avut-am altădată

Cînd paloșul și cuca domnească am purtat...”(p. 23).

În mod previzibil, fantoma Voievodului va vizita “sihăstria din vechile ruine”, putînd fi astfel interpretată și ca un *genius loci*, în măsura în care se poate vorbi de o valorificare a credințelor în spiritele ce locuiesc construcțiile malefice.

În alte situații, anamneza poate fi declanșată, ca în *Lauda cuceritorului*, de analogia dintre cromatica crepusculară și rugul funerar barbar:

“Și văd, stăpîne, cum îți arde rugul” (p. 5).

Deja procedeul cîștigă în rafinament, în raport cu tradiționalul motiv al umbrei.

Anamneza va căpăta amploare și în *Curtile vechi*:

“Și-n tănuita culă, țintind priviri viclene,

Zîmbesc către domnițe boeri cu lungă barbă,

Purtînd pe naltă cucă surguci cu mîndre pene...”

(p. 16).

¹ Citatele sînt reproduse din Mateiu I. Caragiale, *Opere*, ediție, studiu introductiv și note de Barbu Cioculescu, București, Editura Fundației Culturale Române, 1994

În acest caz, anamneza resuscitează imagini definitorii pentru semiotica vestimentară orientală, ca o expresie simbolică a unei epoci apuse, așa cum, în plan memorialistic însă, procedaseră V. Alecsandri¹, Ion Ghica² și alții.

Pantazi are halucinația întoarcerii în timpul copilăriei, declanșată tot de regăsirea cadrului inițial. Forma în care reînvie momentul trecut este senzația dedublării: “Mi s-a întâmplat, în Cișmegiu, să mă revăd aeeva, copil, așa cum eram acum o jumătate de veac când sub aceiași copaci mă purta de mână mama Sia” (p. 83).

La Mateiu I. Caragiale, anamneza este strâns legată de ereditate, deoarece reminiscența trecutului este invariabil motivată de transmigrația sufletelor ancestrale.

Astfel, Pașadia își mărturisește credința în reîncarnare, contrarie spiritului său raționalist definitoriu, nota paradoxală a personajului sporindu-i contradicțiile personalității: “Eresul că sufletul său umbros și vechi ar mai fi avut cândva și alte întrupări fiind singura amăgire ce și-o îngăduia...” (p. 72-73).

Ilinca Arnoteanu, la rîndul său, este o reîncarnare a Wandei, iubita lui Pantazi din tinerețe: “Văzui atunci pe Pantazi, palid ca un mort, ducîndu-și mîna la inimă. Doamne, î! auzii șoptind, cum îi seamănă!” (p. 117).

Impresia fusese intelectualizată în sonetul *Clio*:

“Ca-n obositu-ți suflet de vrajă răzvrățiți,
Cînd negrul vâl al nopții înfășură pămîntul,
În geamăt să tresalte străbunii adormiți” (p. 3).

Va fi o regulă ca senzația psihologică să acompanieze anamneza în opera lui Mateiu I. Caragiale:

“Un dor păgîn sălbatic mă încinde...” (p. 5).

¹ V. Alecsandri, *Proză*, București, Editura pentru Literatură, 1967

² Ion Ghica, *Opere*, I, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1956

Anamneza explicită (distincție necesară pentru a delimita cazul în care nu va mai fi vorba de o halucinație a “eului” situat în prezent) va fi întâlnită în *La Argeș*:

“Dar, ca odinioară, de ce azi nu mai vine

Domnița să privească din naltul foisor

Cum soarele-asfințește...” (p. 14).

Biologismul intervine în anamneză în maniera cea mai directă atunci când nu imagini, ci instincte vor fi resuscitate, ca “gemetele străbunilor” în *Clio*.

Poanta finală din *Trîntorul* se bazează pe puseurile sîngelui albastru, în pofida tuturor racilelor acumulate:

“Și cînd în fața morții odată s-a aflat,

În trîntorul becisnic s-a deșteptat boerul” (p. 15).

Este evident că, în acest caz, orice conotație socială atribuită nobilității “trîntorului” este cu totul deplasată; în vlăstarul degenerat se conservă instinctul războinicului originar; momentul fusese pregătit cu rafinament de nebuloase stări de conștiință:

“Ades, fără să-și dea seama, își mîngîie hangerul”

(p. 15).

Începînd de aici, anamneza se va colora în mod vizibil cu nuanțele biologismului, prin demonstrarea principiului eredității. Un asemenea caz este ilustrat de corespondența dintre Pașadia și străbunicul său armaș. Urmașul nu pare doar o reîncarnare fizică a strămoșului, ci moștenește și datele sufletești definitorii ale acestuia - “trufia, cerbicia și cruzimea, lenea, sila de viață, setea de răzbunare și puterea de ură” (p. 71) -, așadar o personalitate contradictorie prin definiție, în care semnele structurii puternice se amestecă cu cele ale asteniei vitale. Ca în *Clio*, anamneza motivează resuscitarea unor imagini impresionante din viața strămoșilor: “Tot astfel, cu inima strînsă, trebuie să se fi întors în grabă, de teama să

nu fie prins de lumina zilei pe drum, străbunul ucigaș” (p. 77).

Forma maximală a anamnezei este reprezentată de “hagialîcul” lui Pașadia. Ca în cazul călătoriei pe glob a lui Pantazi, incursiunea în trecutul istoric va fi dominată de scene dinamice, în contrast cu caracterul prin excelență static al multor scene din roman și spre deosebire de picturalitatea paseismului din *Pajere*.

Povestirea lui Pașadia învie imagini disperate, definitorii însă pentru spiritul veacului al XVIII-lea.

Topos-urile mateine fundamentale revin în peregrinările imaginare în spațiul îndepărtat al secolului de crepuscul al aristocratismului. Imaginile cu caracter simbolic se succed cu rapiditate, conturînd un tablou sintetic al motivelor mateine esențiale. Eroismul, exaltat în *Pajere* în forma spiritului barbar, va reveni, expeditiv însă, în hagialîcul lui Pașadia: “Tineri de tot, într-o caravană, scufundasem pe furtună niște tartane barbarești...” (p. 73). Impulsul peregrinării inițiatice va substitui cunoașterea geografică din hagialîcul lui Pantazi: “Curteni de viță, de la un capăt al Europei la altul, nu fu curte să nu rămîie de noi necercetată... (p. 73). Hedonismul specific veacului reprezintă o altă alternativă la epicureismul boem ori marginal din prezentul narațiunii, fiind investit cu notele aristocratismului estetic, ca în *Remember*, de asemenea, cu condiția durativă: “În sărbătoare neîntreruptă de zi și noapte, am petrecut cum nu se mai petrecuse și nu se va mai petrece...” (p. 73).

Motivul ruinelor. Tipic preromantic în aparență, volneyan ori youngian, cadrul *Pajerelor* poate fi interpretat, la un nivel al structurii de adîncime, dincolo de sensul dat de nostalgia strict paseistă și dincolo de lamentația pe tema scurgerii temporale ireversibile.

O parte dintre poeme (în termenii lui Leconte de Lisle, “odele barbare”) sînt tablouri “wagneriene”, demonstrînd inspirația din clișeele mitologiei nordice, cu note ale tehnicii parnasiene. Atunci cînd cadrul se va autohtoniza, motivul folosit va fi în principal cel al “ruinurilor”. O asemenea ruină este Curtea veche însăși, simbol central în *Craii...*

Emblematică, imaginea finală din *Călugărița* poate avea sensul de decrepitudine arhitectonică, dar, înainte de aceasta, cel simbolic, al declinului unui spirit și totodată al unui *modus vivendi* de epocă:

“De-atunci cad în ruină mărețe curți pustii” (p. 8).

Meditația de coloratură paseistă va însoți, în *Pajere*, imaginea stereotipă a ruinelor:

“...Căci de mult ea doarme în ruinatul schit...”

(p. 14).

Convenționale sînt și simbolurile vegetale care sugerează decrepitudinea, iedera sau alte plante agățătoare:

“De veacuri, părăsite pe-ascunsele coline,
Zac curți pustii... Acolo tăcerea stăpînește
Și-n verde mantă mușchiul cuprinde și-nvelește
Surpata zidărie și frîntele tulpine...” (p. 16).

Se poate crede că scriitorul intenționează să reprezinte simbioza dintre regnul mineral, durabil, căruia îi aparține piatra și cel vegetal perisabil:

“Și-mpodobind cerdacul cu grelele-i ciorchine,
Sălbăticită viță pe stîlpi se-ncolăcește...” (p. 16).

Culminația imagistică a decrepitudinii are loc într-un fragment, *Izvoade vechi*. S-ar putea vorbi chiar de un baroc exterior, “naturist”, atunci cînd va fi înfățișată casa Măgurenilor:

“...Ea se afunda sub apăsătura iederii lucii care o cuprinsese din toate părțile, încolăcindu-se pe stîlpii bondoci ai cerdacului...” (p. 171).

Simbioza dintre arhitectonic și vegetal apare și în pasajul “călătoriei pe glob” a lui Pantazi, fiind localizată în spațiul exotismului mediteranean ori extrem-oriental, aparținând exclusiv trecutului:

“...Stâlpii capiștii în ruină răsăreau din crîngul de dafini...” (p. 66); “...Ne înfiora aromeala serilor pe apă la Bangkok, și purcedeam mereu, în căutare (...) de ruini mai mărețe” (p. 67). Contemplarea decrepitudinii arhitectonice constituie una din satisfacțiile estetice ale hedonicului Pantazi.

Motivul ruinelor va avea inclusiv sensul unei atitudini spirituale definitorii, așa cum, de altminteri, o declară “cul” liric din *Mărturisire*:

“Sufletu-mi e-un turn de piatră care cade în ruină,
Iedera și mușchiul verde zidurile-i năpădesc...”

(p. 19).

Simbolul arhitectonic reprezentat de Curtea veche are drept prototip o imagine din *Isnoave vechi*: “Demult se ridicaseră acolo curți mari, întărite, dar cîndva arseseră de rămăseseră numai beciuri adînci boltite...” (p. 172). În *Craii...*, datorită sarcasmului din vocea lui Pașadia, ideea de decrepitudine este însoțită de invocarea nestatorniciei. Însuși fragmentul evocării vechii curți domnești, premergător apariției, în spațiul operei, a Penei Corcodușa va fi ales, simbolic, în timpul unui incendiu care reiterează destinul istoric: “Ca întreg tîrgul, Curtea fusese arsă și rezidită de numeroase ori...” (p. 58). Depreciativ vor fi privite de Pașadia și alte simboluri arhitectonice locale: “Ce lasă după el: stâlpii de la Hurez, pridvorul de la Mogoșoaia, ce?” (p. 59).

Însuși Pașadia, spiritul critic care evaluează după criterii de esență occidentalistă civilizația autohtonă va fi pus, oarecum paradoxal, să exprime nostalgia paseistă provocată de contemplarea “ruinurilor”: “E ciudat totuși, mărturisii el, deși ca artă le găsesc mai prejos chiar decît amintirea lor

istorică, vestigiilor acestea umile nu le pot contesta deosebitul farmec” (p. 59).

Un aspect particular al motivului ruinelor este reprezentat la Mateiu I. Caragiale de o ipostază avînd rădăcini în imaginarul popular, subordonată în acest caz misterului, într-o variantă “lugubră”.

În fragmentul intitulat *Isnoave vechi*, casa ruiniformă a Măgurenilor este un astfel de spațiu bîntuit: “Livedea cu nuci era ocolită de mărginași ca un loc afurisit, și pe scama ei se scorniseră istorii cîte mai cîte” (p.172).

Un alt exemplu este “sihăstria din vechile ruine” din poemul *Sibastrul și umbra*, ce adăpostește fantoma unui domnitor blestemat; ca personaj poetic, acesta demonstrează ideea arhetipală de fatalitate:

“Mă leagă pe vecie un vechi blestem cumplit,
Odihnă să nu aflu...” (p. 23).

Casa lui Pașadia adăpostește și ea asemenea misterc lugubre, într-o formă totuși mai atenuată decît în imaginarul folcloric.

Semiotica vestimentară. Pe același plan cu paseismul dovedit de motivul ruinelor poate fi pusă semiotica vestimentară, înzestrată la Mateiu I. Caragiale cu o certă semnificație simbolică, resuscitînd, într-o manieră particulară, timpurile apuse.

Într-un ciclu de poeme dominat de picturalitate, ca *Pajere*, prezența procedului era oarecum firească:

“În grelele-i veșminte pășind măreț și-alene...” (*Domnița*, p. 13).

Imaginea fizică a personajului simbolic este dominată de aspectul vestimentar:

“Muiată-n nestimate și-n horbote de fir...” (p. 13).

La senzația de supraîncărcare barocă se adaugă sugestia produsă de prezența pietrelor prețioase, care va reveni ca simbol al excentricității exterioare la personaje ca Aubrey de Vere ori ca mătușile lui Pantazi, Smaranda, Zamfira și Bălașa.

Imaginea fanariotismului decadent este reînviată, în cazul “trîntorului”, de vestimentația orientală:

“El antereu alb poartă, metanii și ișlic” (p. 15).

Anamneza reînvie imaginii din trecut, în cadre arhitectonice semnificative, ca “tăinuata culă” din *Curțile vechi*. Partea cea mai clar conturată a tabloului de epocă va fi aspectul vestimentar specific:

“Zîmbesc către domnițe boeri cu lungă barbă,
Putînd pe naltă cucă surguci cu mîndre pen”

(p. 16).

Aceleași amănunte vestimentare sînt păstrate de apariția spectrală din *Sibastrul și umbra*.

“Nu sunt om viu, ci umbră, aevea-truchipată (...)

Cînd paloșul și cuca domnească am purtat...”

(p. 23).

Crepusulul epocii fanariote este reînviat tot prin tonurile clare ale vestimentației de epocă, în episodul spovedaniei lui Pantazi: “...Cocoane în malacov încărcate de scule, boeri cu favoriți sau cu imperiale, la grumazul cărora scînteie briliantele Nișanului...” (p. 84).

În locuința lui Pașadia, povestitorul va fi frapat de asemănarea dintre craiul matein și străbunicul său, asociația fiind și în acest caz ocazionată de contemplarea unui portret: “Asemănarea sa cu Pașadia era așa desăvîrșită că s-ar fi zis că era chiar acesta, mai tîrziu numai, costumat în uritul port boeresc de acum o sută de ani” (p. 101). Vestimentația de epocă reprezintă în acest caz unica trăsătură distinctivă între cei doi.

II. Biologismul

*Fizionomia eugenică. Fragilitatea aristocratică. Thanatofilia.
Fatalitatea. Vitalism și arivism.*

Ascendența “barbară” a aristocrației este o idee în spiritul epocii, în care credea și Mateiu I. Caragiale, ilustrând prin originea lui Pantazi vitalitatea unei stirpe ideale: “Că la obîrșie am fi barbari (...) se prea poate...” (p. 82).

Biologismul este ilustrat de ascendența lui Pantazi în aceeași măsură cu cea a lui Pașadia. Imperativul eugeniei include și rădăcinile etnice. Ele vor fi precizate în cazul lui Pașadia, care, referindu-se la primul antecesor stabilit la porțile Orientului, declară cu orgoliu aristocratic: “Fu un Bergami” (p. 101). La rîndul său, Pantazi va ezita între mai multe posibile origini (barbară, normandă, oprindu-se în cele din urmă la cea grecească). Prin prestigiul istoric, neamurile de proveniență consolidează ideea de elecțiune biologică: “Că am fi normanzi, se prea poate, de vreme ce (...) am păstrat ca însemne tainice de stirpe, părul roșcat și ochii albaștri...” (p. 82).

Aubrey de Vere este și el cercetat pînă la originea etnică, înainte de a i se aminti ascendența individuală: “Deși englez pînă la măduvă...” (p. 34); “Numele lui normand...”, pus și acesta sub semnul familiar al misterului: “...Și pînă astăzi nu știu dacă astfel se chema într-adevăr” (p. 34). Normandă ori barbară, originea are în același timp menirea de a sugera vechimea apreciabilă a spiței.

Neamurile pămîntene, deși de dată mai recentă, în raport cu familiile de proveniență alogenă, dovedesc și acestea o

minimă vechime necesară și posedă însemnele cerute de ținuta aristocratică. Un exemplu de astfel de stirpe pămînteană, ilustrativ tocmai prin paroxismul decadenței, va fi familia Arnotenilor. Maiorică Arnoteanu, prin ascendența feminină, exemplifică nobilitatea pămînteană maximă, neamul matern fiind “mare într-adevăr și pentru Valahia străvechi, suindu-și spița craiovească fără frîntură și fără tăgadă pînă în mijlocul veacului al cinsprezecelea” (p. 113). Rangul boieresc este ales tocmai pentru prestigiul său istoric, contrastul cu starea prezentă fiind cu atît mai mare cu cît trecutul este mai ilustru.

Pantazi respectă condiția clarității genealogiei (ceea ce nu exclude, în principiu, obscuritatea obîrșiei): “...Sunt grec, urmă el, și nobil, mediteranean; cei mai vechi străbuni ce-mi cunosc erau, în suta a șaisprezecea, tîlhari de apă...” (p. 81). Elvira Arnoteanu se distinge tot prin originea alogenă: “...Poloneză și de herb mîndru – Leliwa...” (p. 113).

Eugenia se poate realiza, previzibil în situația unei stirpe alese, inclusiv prin endogamie. Astfel, puritatea genetică este etalată de Pantazi, fără ca în cazul său să atragă consecința tarelor ereditare: “...În vinele mele nu se învrăjbește sînge deosebit: părinții mei erau rude de aproape, veri primari” (p. 82).

Endogamia constituie o explicație în sens biologit dată de povestitor asemănării fizionomice dintre Aubrey de Vere și lorzii pictați în tablourile de la Muzeul Frederic: “În trecut, în castele restrînse, celor de aproape și înmulțit înrudiți (...) fiecare epocă la întipărește (...) aceeași înfățișare” (p. 32).

Dispariția aristocrației este, pe alocuri, motivată prin caracterul de tranziție al epocii, ceea ce nu înseamnă că trebuie supralicitate conotațiile istorice ale operei lui Mateiu I. Caragiale, prin analogie cu romanele sociale pe tema “ridicării noroadelor”. Elitismul ostentativ al lui Pașadia devine

anacronic odată cu trecerea într-o “eră a mulțimilor” (după formula lui Ortega y Gasset din *Revolta maselor*): “...Mi-am dat seama cât de monstruos trebuie să fi părut și de străin dezrobiților și feciorilor-de-lele ce se năpustiseră cu toții asupra-i ca să-l sfîșie și să-l nimicească” (p. 79).

În mod simbolic, hagialîcul în trecut al lui Pașadia va fi întrerupt de teroarea antiaristocratică a Revoluției franceze: “Era scris ca cel mai frumos dintre veacuri să asfințească în sînge (...) cînd, după cîteva luni, vedeam trecînd în par, între fulgerări de cușme frigiene, capul doamnei de Lamballe...” (p. 74).

Covîrșit este însă aspectul social de biologism, înainte de toate prin invocarea constantă a rolului determinant al eredității. În această privință, eugenia este reprezentată în primul rînd de simbolul “sîngelui albastru”. Sintetizînd ideea de purism genetic, acesta va fi invocat mai întîi în cazul lui Aubrey de Vere. Personajul întruchipează un ideal uman particular, unind eleganța estetistă ca *modus vivendi* cu calități deasupra mediei: “Dar toată această migăloasă găteală nu era la dînsul decît un amănunt dintr-un întreg desăvîrșit, de o fericită armonie” (p. 34).

În pofida excentricității, Aubrey de Vere reprezintă o ipostază fericită a principiului ereditar. Strămoșilor săi nu li se confecționează genealogii amănunțite, fiind expeditiv menționați, ca pură demonstrație a blazonului. Ca în cazul hagialîcului în trecut al lui Pașadia, numele sînt invocate incantatoriu, mai mult pentru rezonanța lor aristocratică: “Numele lui normand (...) nu-mi era străin, fiind numele de neam al zvăpăiaților conți de Oxford, după stingerea cărora a fost cules și alipit la cel de Beauclerk de Stuartji de mîna stîngă, ducii de Saint-Albans” (p. 34). Deși aparent verosimilă (inclusiv prin pasiunea lui Mateiu I. Caragiale însuși pentru

heraldică), genealogia personajului trebuie interpretată mai curînd ca ostentație “eufonică” decît elitistă.

În alte cazuri, genealogiile vor fi evident inventate, ca în situația lui Pașadia sau a lui Pantazi; cele cu tentă autohtonistă inclusiv (a Arnotenilor în primul rînd). În ceea ce îl privește pe Pantazi, eugenia are un rezultat pozitiv, inclusiv lipsa descendenței putînd fi interpretată ca o dovadă a faptului că scopul unui neam este, potrivit credinței scriitorului, de a se întrupa într-un ultim exemplar perfect: “Dacă nu sînt însă eu mîndru de neamul meu, el trebuie să fie de mine” (p. 82). Valoarea supremă pentru stirpea lui Pantazi constă în libertatea oferită de spațiul vast oceanic; în mod simbolic, craiul matein își va epuiza vitalitatea pe parcursul a treizeci de ani de călătorii neîntrerupte.

Din acest moment, ereditatea se va încărca de conotații biologiste negative; tarele genetice se vor acumula, fără ca principiul eugeniei să fie periclitat în principiu. “Sîngele albastru”, însemnînd la Mateiu I. Caragiale, în mod evident, nu o formulă ostentativă, ci calități specifice aristocrației de merit, se va conserva în cazul cel mai elocvent de degradare, “trîntorul”, sau la omologul său din *Craii...*, Maiorică Arnoteanu. Portretul de grup al neamului tarat al Arnotenilor ocazionează enunțarea legii generale, într-un pasaj ilustrativ în privința biologismului: “Odată mai mult aveam în carne și oase dovada de ce greu păcat se încarcă, în becisnicia lor, vechile neamuri căzute nehotărîndu-se a se stîrpi, cu dinadinsul, ele singure, pe calea malthusiană” (p. 109).

Generalitatea regulei va fi ilustrată și de genealogia negativă a lui Pașadia: “Femeile ce slujiseră de matcă (...) înveninaseră mai mult acel sînge bolnav, îi sporiseră funesta zestre de racile și beteșuguri...” (p. 72). Marcat de povara eredității negative, Pașadia ilustrează cu aceeași claritate principiul contrar al meliorismului eugenic, demonstrat de

moștenirea semnificativă a unei “sterpe deșteptăciuni”, “nesănătoasă și ca poate, care atinsese o așa înaltă stepenă de agerime la vlăstarul din urmă” (p. 72).

Teoria degenerescentei era la modă în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, mai ales datorită popularității lucrărilor lui Cesare Lombroso¹ sau Max Nordau². În teoriile pozitivist-fiziologice, degenerescenta se transmitea pe cale ereditară, se accentua ireversibil de la o generație la alta, se făcea văzută prin stigmatice fizice ori intelectuale specifice. Mateiu I. Caragiale accentuează degradarea neamurilor “vechi”, continuând astfel linia biologică de la sfârșitul secolului anterior.

Fizionomia eugenică. La Mateiu I. Caragiale, portretul capătă o certă însemnătate simbolică, oscilând între aspectul fizionomic eugenic și cel degradat, conform unor principii la care ar fi aderat probabil și Cesare Lombroso³.

“Domnița” furnizează ocazia unui prim portret eugenic:

“Verzi-tulburi ochii-i galeș revarsă pe sub gene

Ispita pățimașă și doru-nveninat.

E-înaltă, cu păr galben, cu mersul legănat...” (p. 13).

Aubrey de Vere va sintetiza notele specifice ale perfecțiunii fizicului aristocratic: “...Trebuieră veacuri ca, la asfințitul ei, o înaltă rasă să înflorească așa de strălucit, într-un semeț avînt al sîngelui albastru spre tipul ideal, fie că fusese numai o nemereală fericită, în toate chipurile mai mult nu se putea da” (p. 33).

¹ Cesare Lombroso, *L'homme de génie* (trad. fr.), Paris, Ancienne Librairie Germer Baillièrre, 1889

² Max Nordau, *Dégénérescence* (trad. fr.), I-II, Paris, Ancienne Librairie Germer Baillièrre, 1896-1897

³ Cesare Lombroso, *op. cit.*, p. 7 ș. u.

O atracție particulară manifestă portretistul pentru efigia reprezentată de cap. Chipul lui Pașadia va primi notele suplimentare ale expresivității: “Ce frumos cap avea totuși!” (p. 53).

În galeria portretelor eugenice poate fi pus și cel al Titei Arnoteanu: “...Tita, mărunță și șuie, cu încheieturi gingaș strunguite la mâini și picioare mici, purta înfipt între umerii înguști un cap de citoreasă din veacul fanariot, cu ochii căprui și codați, cu nas coroiat și lung, cu buze subțiri și tivite” (p. 109). Tonuri luminoase, sugerând interiorul sufletesc, însoțesc portretele făcute unor personaje ca Pantazi ori Ilinca Arnoteanu.

În opoziție se află figurile purtând amprenta degenerării, care covârșesc umanitatea imaginată în *Craii*... O distincție trebuie făcută totuși, între tipul aristocratului degenerat (“trîntorul”, Maiorică Arnoteanu) și diferite exemplare de extracție plebeiană ce populează lumea operei lui Mateiu I. Caragiale.

Fragilitatea aristocrației. O ipostază a biologismului constă în fragilitatea demonstrativă a exemplarelor aristocratice, feminine mai ales. În opere lui Mateiu I. Caragiale, un prototip este “domnița”:

“...Rănită în plină tinerețe,

Tînjește, se-nfioară și moare de tristețe” (p. 13).

Emblematică este, în acest sens, imaginea sintetică a “plăpîndelor domnițe” din *Noapte roșie*.

“Plăpînde de domnițe în lanțuri zac robite...” (p. 7).

Un personaj amplificat prin atenția care i se acordă este mama lui Pantazi, evocată de acesta în spovedania sa. Fragilitatea vitală este demonstrativ accentuată, inclusiv în scopul de a-i pregăti narativ dispariția timpurie, ca o

culminație a vitalității deficitare pe care o simbolizează: “Era friguroasă cum nu se mai poate, de căldură pătimea, soarele să n-o fi atins ori vîntul...” (p. 84).

Moartea va veni prin intermediul artificului bolii fulgerătoare: “Greu răcită în cumplita iarnă a războiului, nu voise să se îngrijească...” (p. 87).

Ilinca Arnoteanu va reedita fragilitatea biologică, inclusiv sfîrșitul datorîndu-i-se unei boli care o răpune cu rapiditate: “Cu toți doctorii din București și cel adus în mare grabă de la Viena, cu tot milionul făgăduit cui va scăpa-o, Ilinca se stinse” (p. 122). Ideea de fatalitate implacabilă este aici ilustrată prin sublinierea inutilității eforturilor de salvare.

Fragilitatea biologică a “domniței” era anticipată de simbolul bastei pătată cu roșu. Imaginea va fi reluată în cazul soției ministrului din *Sub pecetea tainei*. Moartea ei, prefigurată de semnele maladiei incurabile, va surveni, în mod semnificativ, cu aceeași rapiditate: “În aceeași seară, pleca înapoi, în străinătate, la Cannes, unde, înainte de sfîrșitul anului, se stinse și ea” (p. 149).

Într-un *intermezjo* între a doua și a treia povestire din *Sub pecetea tainei*, va intra în scenă un personaj feminin episodic, ilustrînd, prin istoria sumară consemnată a familiei sale, fragilitatea organică. Unicul fiu (confirmare suplimentară a regulii ultimului descendent) demonstrează epuizarea vitalității la capătul spiței: “L-a secerat printre cei dinții exantematici” (p. 151). Ca aspect, este “o mîndrețe de tînăr”, exemplificînd, ca și Aubrey de Vere, principiul eugeniei.

În cazul personajelor masculine, semnificativ este în primul rînd exemplul tatălui lui Pantazi: “A mai dus-o așa cîteva luni și a mers să-și ia locul de veci lîngă mama” (p. 88). Ca grup, familia personajului ilustrează în aceeași măsură vitalitatea deficitară.

De partea opusă se situează personaje vitaliste prin excelență, inclusiv prin exacerbarea longevității. Dintre personajele feminine, cel mai semnificativ exemplu este cel al “asprei”:

“Nimic nu o-mblînzește, nimic nu o-ncovoiaie,

Ani are peste sută și multe-a pătimit” (p. 10).

În alte cazuri, personajul moare la apogeul biologic, fără să fie clar dacă este sugerată fragilitatea structurală a aristocratului, un ideal eroic ori fatalitatea destinului.

Fără îndoială, un caz semnificativ este Aubrey de Vere, prin soarta tragică, chiar dacă aservită în principal intenției de accentuare a misterului. Sfirșitul prematur al tînrului *dandy* îi ocazionaază povestitorului o lamentație gen *vanitas vanitatum*. “Și toate – tinerețe, frumusețe, înțelepciune fuseseră menite să isprăvească în apa murdară a unui canal...” (p. 42).

Alt caz reprezentativ, mai puțin aprofundat însă, este cel al străbunicului lui Pașadia: “...Starea lui sufletească trebuie să fi fost cam la fel cu a mea pentru ca el, în floarea vîrstei, să fi lăsat, cu știrea lui, să fie otrăvit” (p. 101).

Prințul Serghie de Leuchtenberg-Beauharnais, prin moartea sa, demonstrează în schimb nu deficitul vital, ci structura eugenică originară, în forma accentuată a acceptării morții. Prin aceasta, personajul se apropie de galeria constituită, în *Pajere*, din “războinic”, “barbar”, “voievod”.

Viziunea sceptică a “creșterii și descreșterii” inevitabile a neamurilor vechi va fi exemplificată de Mateiu I. Caragiale prin sublinierea repetată a extincției implacabile. Se poate vorbi așadar de respectarea condiției ultimului descendent, ca expresie semnificativă a fragilității biologice. Ministrul din *Sub pecetea tainei* demonstrează prin moartea sa, ca și Pașadia, regula stingerii inevitabile a oricărui neam ilustru: “Numele său fanariot, cu dînsul stîns...” (p. 150). Un alt personaj din *Sub pecetea tainei*, reluare a Sultanei Negoianu, își va pierde

prematur unicul fiu, al cărui sumar portret demonstrează trăsături eugenice. De asemenea, personajul feminin, vag conturat, reeditează hedonismul paroxistic al “falnicei amazoane” din episodul Arnotenilor, consecința inevitabilă fiind declasarea: “Giuvaercalele ei, numeroase și bogate, au luat calea Moscovei, a fost apoi desproprietărită de cele două moșii...” (p. 151). Lipsa descendenței va fi subliniată și în cazul lui Aubrey de Vere sau al lui Pantazi, la cel din urmă fiind explicit motivată de diminuarea instinctului de reproducere “Am fost copil unic...” (p. 82). Sultana Negoianu, pe lângă alura unui personaj specific misterului gotic, mai are rolul de a exemplifica fenomenul degenerescenței ireversibile, fiind unul dintre cazurile cele mai semnificative de “sterilitate” din opera lui Mateiu I. Caragiale: “...Făcuse de grea ocară numele marelui neam din care rămăsese singura și cea din urmă...” (p. 110).

În același timp, Sultana Negoianu încarnează spiritul autodestructiv al unui neam aristocratic ajuns în faza degenerescenței absolute, prin risipirea necontrolată a averii: “Cu prețul a două alte moșii se văzuse iarăși de capul ei pe care de atunci nu mai voise să-l lege” (p. 110). Tatăl lui Pașadia este, la rîndul său, șarjat expeditiv, într-una din enumerațiile augmentative, procedeu pe care Mateiu I. Caragiale mizează în mod deosebit: “Părinte nevrednic și dușman, cartofor, crai și bețiv, măcinase mai multe rînduri de moșteniri...” (p. 72). Decadența pe plan social a lui Maiorică Arnoteanu este pusă tot pe seama nevredniciei antecesorilor: “... El, care fără risipa părinților ar fi stăpînit, lingușit și răsfățat, atîtea averi și ar fi fost, firește, cel puțin general-aghiotant regesc și vice-președinte la Jockey...” (p. 113). Sub semnul aceleiași impuls hedonic necontrolat se află Pantazi în faza inițială a vieții independente, pîrînd să evolueze spre tipul boierului scăpătat. Personajul trece printr-o criză de

indiferență financiară falimentară, înainte de a moșteni o altă avere în mod miraculos: “Mă încurcam din ce în ce mai rău; când venea cîștiul, arenzile și chiriile mi se plăteau cu propriile mele polițe...” (p. 90). Mateiu I. Caragiale îl face să ia însă calea ilustrativă a raționalității, economice inclusiv. La polul opus comportamentului hedonic este situat Iorgu, unchiul bogat al lui Pantazi. Dintre personajele mateine, mai des plasat în galeria ariviștilor, alături de Dinu Păturică și de alții, este Pirgu. În mod evident, acesta îndeplinește, dincolo de intenția caricaturală a autorului, condiția esențială a ascensiunii sociale, personajul ajungînd, pe parcursul romanului, din mediul periferic în protipendada politică ori financiară interbelică. Poate mai aproape însă de personaje considerate caracteristice, de o mai mare complexitate decît eroul lui Nicolae Filimon, se află Iorgu. Instinctul exacerbant de acumulare (replică vizibilă la hedonismul falimentar, ca atitudine existențială, al tipului opus de personaj) îl apropie de Tănase Scatiu ori Iancu Urmatecu, personajul lui Ion Marin Sadoveanu: “În loc să se mulțumească a trîndăvi coconeste cu ce descurcase din moștenirea părintească (...), ținuse în arendă moșii, bălți, vămile, ocnele, poșta...” (p. 92). În cazul său, nu ar fi indicat să se vorbească de arivism; unchiul Iorgu este o rudă disprețuită, însă face totuși parte dintr-o familie ilustră, cea a lui Pantazi. Instinctul său dezvoltat de acumulare poate fi interpretat mai curînd ca o expresie a vitalismului, din această perspectivă personajul apropiindu-se mult de “pajere” precum boierul - “...Cu sînga smulge, fură,/ Despoaie și ucide în setea-i de hrăpire” (p. 9) - ori dregătorul - “Să fie țara-ntreagă sub gheara-i răstignită”(p. 20) -, în ambele cazuri fiind vorba de aristocrați.

O altă notă antinomică hedonismului, accentuată în tradiția tipului literar, este avariția exacerbantă: “Nu mi-aș fi

închiphuit să poată cineva trăi, oricît de zgîrcit, într-o asemenea sărăcie” (p. 92).

Inclusiv motivul conflictului social este menționat expeditiv, tot printr-un loc comun, specific seriei literare, linșarea lui Iorgu de către moșnenii din Neajlov: “Cînd intrase în pădurea din vecinătate, pe unde trece drumul, se pomenise deodată înconjurat de numeroși țărani înarmați...” (p. 92).

Așa cum comportamentul hedonic al personajelor nobiliare își are reversul în opera lui Mateiu I. Caragiale, în spiritul contrastului structural, tot așa instinctul extincției aristocratice își are o replică demonstrativă, caricatural prezentată. În această situație se află instinctul de reproducere în serie, plebeian. Pirgu va fi și în acest caz cel mai semnificativ personaj antinomic, prin șarjarea pînă la neverosimil a numărului membrilor familiei sale.

O notă a aristocratului, de la ipostaza vitalistă reprezentată de războinic pînă la degradarea ultimului vlăstar, este “trufia”:

“Tu, ce-n trufia inimii păgîne

Ai pîngărit rîzînd altare sfinte...” (p. 4).

Caracteristica va reveni cu regularitate în *Pajere*, în portrete precum cel al “boierului”:

“E mic de stat, fățarnic, semeț și crud din fire...”

(p. 9).

Expresivitatea fizionomică a lui Pașadia destăinuie, după principii de coloratură frenologică, aceeași fire orgolioasă: “...Atîta trufie aprigă și haină învrăjbire se destăinuiau în trăsăturile feței sale veștede...” (p. 53). Ambigue din punctul de vedere al unei axiologii umaniste, însă justificate în cazul unui portret al Supraomului sînt datele psihologice definitorii pentru întreg neamul Măgurenilor și totodată pentru

structura aristocratică, în viziunea particulară a lui Mateiu I. Caragiale: "...Trufia, cerbicia și cruzimea..." (p. 71).

Ascendența lui Pantazi are și aceasta ca semn distinctiv al structurii interioare orgoliul ostentativ: "...Acei trufași arhonți purtându-și în mâini capetele tăiete..." (p. 88).

Maiorică Arnoteanu, în special datorită contrastului evident cu starea de degenerare avansată, va fi un alt caz semnificativ al ostentației nobiliare: "...El rămânea netulburat, își păstra înfumurarea, ifosele, țifna..." (p. 106).

Fatalitatea inexorabilă a extincției neamurilor vechi se însoțește de o gamă particulară de sentimente profund depresive, accentuând inefabilul lamentației poetice. Thanatofiliei, ca sentiment caracteristic, i se adaugă, între semnele "trupești și sufletești" ale "unei înalte stirpe în cădere", "sila de viață", ca în cazul neamului damnat al Pașadeștilor-Măgureni. Pașadia ilustrează într-o manieră accentuată inclusiv această trăsătură: "Iar din ce spunea, cu glas tăragănat și surd, se desprindea, cu amărăciune, o adâncă silă" (p. 53). Pantazi exemplifică în aceeași măsură (precocitatea sentimentului ieșind în evidență în mod particular) blazarea unui neam vechi: "...Demult încă, mă hotărisem s-o sfârșesc cu viața, de care eram sătul; priveliștea ei mi-adâncise înăscuta tristețe, în plăcerile ei aflasem numai dezamăgire și dezgust" (p. 91). Ciclul început de vitalitatea războinicului barbar se încheie astfel cu contrariul său.

Thanatofilia. Se poate susține existența unei thanatofilii a personajelor de esență aristocratică, aceasta avînd semnificație, într-o bună măsură, tot în cadrele biologismului. Un caz elocvent este reprezentat de străbunicul lui Pașadia, care, în pericol de a fi otrăvit de propria familie, nu face nimic pentru a îndepărta destinul.

Un alt asemenea personaj reprezentativ este “voievodul”, care se întoarce pe câmpul de bătălie, în primul rînd din nevoia interioară de a-și demonstra superioritatea structurii:

“Se-ntoarce Voevodul mînat de-un aprig chin

În valea unde lupta și moartea îl așteaptă” (p. 7).

Pașadia este și el, ca străbunicul său, subjugat de atracția thanatică, însuși comportamentul său distructiv putînd fi considerat o expresie a acesteia. Personajul însuși își mărturisește, povestitorului, thanatofilia, anticipînd implicit deznodămîntul *Crailor*...: “...E mult de cînd așteptînd să i se deschidă, sufletul meu aștește pe prisma sălașelor Morții. Adăstarea e pe sfîrșite...” (p. 100).

Moartea poate fi văzută și ca expresie a unei experiențe absolute, prin care personajul aristocratic își demonstrează condiția superioară, chiar și atunci cînd este vorba de “trîntorul” matein:

“Și cînd în fața morții odată s-a aflat...” (p. 15).

La rîndul său, Pantazi traversează o criză existențială profundă, la capătul vieții de petrecere cu rol compensatoriu, înainte de a pleca în periplul cosmopolit, prin intermediul căruia trece, asemenea lui Faust, la o experiență superioară calitativ. În cazul în care ar fi avut loc, sfîrșitul său ar fi reprezentat o nouă demonstrație a fragilității existențiale a tipului de personaj. În același timp, ar fi permis reiterarea motivului morții misterioase, ca în cazul lui Aubrey de Vere, Gogu Nicolau ori al lui herr Alois Hartmann din *Sub pecetea tainei*: “...Nimeni n-avea să descopere ce se făcuse cu mine, taina pieirii mele avea să rămîie în veci nepătrunsă...” (p. 91).

Pantazi rămîne totuși într-o anumită măsură sub atracția *Thanatos*-ului, așa cum mărturisește în spovedania sa: “...Nu mai știu de cîte ori am privit Moartea în față...” (p. 93). Însăși plecarea în periplul geografic reprezintă, în viziunea

personajului, o substituire semnificativă a morții: “Fiindcă, de hotărîrea de a pieri nu m-am răzgîndit pe deplin, am schimbat numai felul, alegînd în locul morții îndepărtarea” (p. 92). Impulsul este și acesta explicat în sensul biologismului, prin sugestia instinctului de extincție.

Tot un presupus instinct thanatic este invocat în cazul lui Gogu Nicolau, în *Sub pecetea tainei*: “Sunt unii cari, sub imboldul aceleiași porniri ca la unele dobitoace, fug de la casa lor, departe, și se ascund cînd simt că li se apropie sfîrșitul” (p. 139). În această situație, atracția morții nu va demonstra fragilitatea exemplarului aristocratic, ci va amplifica misterul în jurul dispariției personajului.

În cîteva rînduri, procedeele anticipării va fi interpretat în sensul unei semiotici malefice. În scena ultimei întîlniri dintre povestitor și Aubrey de Vere, tînărul *dandy* va da un semn – deocamdată fără vreo semnificație evidentă – prevestitor al sfîrșitului iminent: “Îmi întinse mîna care era ca gheața...” (p. 37-38). În așteptarea reîntoarcerii lui Aubrey de Vere, povestitorul contempiă apa – cu aspect lugubru - care în curînd îi va purta acestuia cadavrul: “Canalul era sinistru (...). Aceasta e calea ce-o urmează trupurile celor înecați” (p. 39).

O ipostază particulară poate fi considerat paradoxul apogeeului biologic; acesta scoate în evidență culminația instinctului de extincție, exact în momentul biologic al plenitudinii vitale. Aceasta poate fi interpretarea momentului aniversar ales de Pantazi pentru sinuciderea proiectată: “Și ca să pier dintre cei vii, alesesem ziua în care împlineam douăzeci și trei de ani” (p. 91). Impulsul thanatic se va manifesta în circumstanțe asemănătoare și în cazul unui personaj destul de vag amintit, armașul, străbunicul lui Pașadia: “...Cred că și starea sa sufletească trebuie să fie cam la fel cu a mea pentru ca el, în floarea vîrstei, să se fi lăsat, cu știrea lui, otrăvit” (p. 101). În ambele situații, comună este

premiza începutului vitalist. În cazul lui Pantazi, cheltuiala de vitalitate este reprezentată de modul de viață paroxistic, pus sub semnul “chefului”, ca primă etapă, necesară, a experimentării hedonice. Ascensiunea de tip vitalist a armașului se manifestă în schimb pe plan social: “Primi drept plată Măgura și topuzul armășiei” (p. 101).

La polul opus aspectului vitalist poate fi situată aparența artificială a unor personaje biologic deficitare. Deseori, sugestia este realizată cu ajutorul uneia din “metaforele obsedante” din opera lui Mateiu I. Caragiale, aparența îmbălsămării.

Imaginea va apărea la scriitor încă de la primele poeme:

“...Nu-n file-ngălbenite

Stă-imbălsămată taina măririi strămoșești” (*Clio*, p. 3).
 Îmbălsămarea are în acest caz rolul de protejare a misterului, care însă, în anumite condiții, se poate dezvălui, cum o dovedește schița de artă poetică în care este sintetizat principiul anamnezei:

“Amurgul rug de purpuri aprinde; de-l privești,
 Se-nfiripă-n vilvoarea-i vedenii strălucite” (p. 3).

Conotația funerară a “îmbălsămării” apare în *Dormi...*, poem avînd ca *motto* “*Urare binevoitoare cuconței răposate*”:

“Dormi veșnic somn îmbălsămat,
 În beznă și-n uitare...” (p. 21).

Îmbălsămarea nu este însă doar o caracteristică a umanului, ci și a timpului, așa cum se poate vedea încă din *Clio*. Epocile suferă, în mod simbolic, aceleași procese ca și oamenii: “...Dănuia ca îmbălsămat, cu Olimpul său sulemenit și pastorală sa dulceagă, veacul galant” (p. 101).

Un personaj feminin ilustrînd atitudinea elegantă, dar și fragilitatea biologică este soția ministrului din *Sub pecetea tainei*: “Și, atît de înțepenită, în trufia vechiului său sînge de Bizanț,

încît părea că, îmbălsămată, dînsa era moarta ce se prohodea...” (p. 149).

Astfel se poate vedea că poza personajului nu are o turnură neapărat estetistă, ci reprezintă mai curînd consecința eredității semnificative, mai ales prin prestigiul și vechimea unei origini bizantine. Personajul se adaugă astfel cu claritate galeriei aristocratice de origine alogenă, afișînd un elitism ostentativ: “...Nu știa, ca atîtea altele din lumea ei, boabă românește” (p. 144).

Punctul final al declinului biologic, în mod firesc, este sugerat de simbolul morții. În majoritatea cazurilor, imaginea funebră este asociată cu sfîrșitul personajului aristocratic, sugerîndu-se astfel, într-o manieră destul de transparentă, crepusculul spiritului întruchipat de asemenea tipuri, dincolo de accidentul individual.

În *Pajere*, imaginea funebră este reprezentată de simbolul rugului funerar, situat într-o epocă a eroismului vitalist, cum este cea barbară. Imaginea va domina într-o și mai mare măsură poemul *Probodul războinicului*, inclusiv prin hiperbolizarea dimensiunilor rugului funerar. *Dormi...* este un poem în exclusivitate centrat pe reprezentarea funebră:

“Dormi dulce somn netulburat

În flori și în dantele...” (p. 21).

Poetica misterului va motiva însă evitarea contemplației funebre în *Remember*. “De aceea m-am împotrivit ispitei să merg să privesc și eu, sub geam, la morgă, pe acela care fusese Aubrey de Vere...” (p. 42). În schimb, povestitorul va insista, în *Craii...*, pe motivul final al priveghiului la căpătîiul Penei Corcodușa; Pantazi va oferi o fugară descriere a convoiului mortuar care-l însoțește, în 1877, pe Serghie de Leuchtenberg. Imaginea este asemănătoare, ca semnificație, cu rugul funerar al barbarului, fiind asociată cu modalitatea eroică a dispariției prințului rus: “...Trenul mortuar, cu un

vagon preschimbat în paraclis arzător unde, între o risipă de făclii și de candelă, preoți în odăjdii și cavaleri-garzi în platoșe poleite privegheau racla ascunsă sub flori a eroului...” (p. 62).

Solemnitatea ceremonialului funerar este menținută și în cazul mătușii Smaranda, personaj evocat de Pantazi: “...Numai când au culcat-o în sicriu, au mai gătit-o (...) cu rochia de lastră nerămzie...” (p. 85).

Ilinca Arnoteanu, în acord cu semnificația sa ca personaj, are parte de o ceremonie a cărei solemnitate este în mod simbolic accentuată. În imaginea funebră, ca și în cazul lui Serghie de Leuchtenberg-Beauharnais, se regăsește supraîncărcarea florală care acompania modul de viață estetist-aristocratic al personajelor apollinice: “Ilinca fu prohodită domnește, ca împărăteșele din Bizanț când a treia zi, cea mai frumoasă de mai, o duserăm la lăcașul de veci cu toate florile din București” (p. 123).

Imaginea mortuară domină pe ansamblu finalul *Crailor...*, prin sfârșitul simultan al lui Pașadia și al Penei Corcodușa. Pașadia va fi descris în postura mortuară, anticipativ, de Pirgu, chiar la începutul romanului. Detaliile macabre pe care le imaginează personajul scot în evidență vulgaritatea morbidă: “Și, la șapte ani, la parastasul cel mare, când au să te dezgroape, rămășag pun că au să te găsească tot dichisit, tot scorțos, tot fercheș...” (p. 53).

Imaginea Penei Corcodușa este dominată de contrastul maxim cu starea demențială în care este inițial surprisă de către craii mateini: “În zîmbetul buzelor ei învinețite și în privirea ochilor săi rămași deschiși era o duioșie extatică...” (p. 125).

În *Sub pecetea tainei*, catafalcul somptuos al ministrului este acompaniat și acesta de flori; cadrul natural este în rezonanță cu momentul de destindere al unui personaj structural frământat interior; imaginea este asemănătoare cu

scena înmormântării Ilincăi Arnoteanu: "...A fost ziua cea mai frumoasă din câte am apucat să văd, o zi mistică, sfântă" (p. 149).

Fatalitatea. Nu doar ereditatea, ci și determinismul mediului este invocat, în opera lui Mateiu I. Caragiale, ca justificare a fatalității destinului.

Fără îndoială, cel mai cunoscut exemplu de sugestie a determinismului implacabil este *motto*-ul lui Raymond Poincaré, leit-motiv al *Crailor*.... Prin genealogia ce i se confecționează, Pașadia va ilustra, deopotrivă, fatalitatea determinată de mediu și pe cea ereditară: "...Mă îndoiesc că o altă tălmăcire să fi părut mai firească oricui ar fi știut ce îngrozitoare clironomie împovăra în privința aceasta pe Pașadia" (p. 71).

Primul reprezentant împămîntenit al Măgurenilor; "armașul schingiuit și ucigaș", ajunge în Valahia "ca să scape de ispășirea unui îndoit omor" (p. 72). Peregrinările anterioare (personajul venind "de prin părțile turcești") au cu totul altă semnificație decât cele epicureice ale lui Pantazi, fiind dictate de evitarea "ispășirii" crimelor comise. În același timp, total opusă este, în cele două cazuri, capacitatea de adaptare. Prin descendența sa, Pantazi ilustrează tropismul universal (diferit privit însă de cel reprezentat de Pirgu, limitat la spațiul de la "porțile Răsăritului"). Adaptabilitatea neamului său va motiva parțial soarta fericită a ultimului descendent: "...Acel anume lipici care l-a ajutat să prindă și să se înalțe pretutindeni unde l-a purtat soarta..." (p. 82). O ilustrare a tropismului pozitiv, dar și a șansei ereditare definitorii pentru un neam, în întregul său, poate fi considerată menționarea "ramurii siciliene" a familiei personajului: "Din Zuani cel roșu, prin doi din fiii săi, purced

cele două ramuri ale neamului...”(p. 81). În ambele situații, indiferent de locul în care ajunge, spița lui Pantazi dă dovadă de spirit de adaptare, fiind, în linii mari, și protejată de destin. Copilăria senină a lui Pantazi va demonstra capacitatea neamului de a se “înălța”, pe solul autohton inclusiv, fiecărei generații fiindu-i accesibile ranguri înalte, care însă, din alte considerente, vor fi refuzate demonstrativ.

La polul opus se situează familia lui Pașadia, care manifestă inadaptabilitate funciară, indiferent de spațiul în care se stabilește: “Credința că țara românească le-a fost neprielnică nu era lipsită de temei...” (p. 71). Neamul Pașadeștilor, în mod simbolic, nu prinde “rădăcini” nicăieri, comparația fiind semnificativă inclusiv prin sugestia biologismului: “Dezrădăcinată și răsădită în pământ străin, bătrîna tulpină bătută de vijelie își scuturase jalnic cele din urmă frunze” (p. 72). Istoria Măgurenilor va concentra astfel fatalitatea unei spițe damnate. În contrast cu familia lui Pantazi, calitățile eugenice ale Pașadeștilor nu sînt niciodată recompensate social: ...Și suceala firii lor pătimașe și îndărătnice, bîntuită de învrăjpire, nu numai vitregia împrejurărilor i-a împiedicat să ajungă la treapta pentru care-i meneau prețioasele daruri ale minții” (p. 71). Așadar, nu doar determinismul social, ci și cel biologic, “suceala firii” contradictorii prin definiție, cauzează eșecul.

Apollinic este în schimb, demonstrativ, tipul de personalitate specific neamului lui Pantazi: “Însușirile lui (...) se îmbină la mine toate în așa desăvîrșită armonie” (p. 82).

Șansa va ocroti fiecare generație (pe anumite perioade măcar, copilăria fericită a lui Pantazi fiind un exemplu adecvat); în schimb, fatalitatea va acționa implacabil în cazul Pașadeștilor-Măgureni.

La fiecare dintre protagoniștii *Crailor...*, în cadrul “spovedaniilor”, va fi consemnată vârsta copilăriei, avînd o

certă dimensiune simbolică. Din această perspectivă inclusiv, confesiunea lui Pantazi reprezintă o versiune opusă istoriei lui Pașadia. Copilăria celui dintâi va fi pusă, de la început, sub semnul unui simbol convențional al spiritului pacific, porumbelul: “La ea de câte ori mă gândesc mi se înfățișează filfiind în văzduhul senin al unei dimineți de primăvară, zboruri albe de porumbei”(p. 82). În cazul lui Pașadia, semnul definitiv va fi “neîmpăcarea”. Armonia perfectă a relațiilor familiale sugerează, la Pantazi, intenția scriitorului de a oferi o alternativă ideală a destinului: “Asupra capului meu se resfrîngea via lor iubire, ei priveau cu duiosie oglindindu-se în ființa mea contopite sufletele lor gemene, mă împresurau cu mii de îngrijiri” (p. 82). Vor fi accentuate în schimb, pînă la un nivel paroxistic, fricțiunile interne din cadrul familiei Măgurenilor, situația repetîndu-se în fiecare generație: “Viața lui, din istoria căreia i se întîmpla rar să dezvăluie ceva, fusese o crîncenă luptă începută de timpuriu” (p. 53).

Un echivalent, grotesc însă, al istoriei lui Pașadia sau lui Pantazi apare și în cazul lui Pirgu, în “întîmpinarea” pe care i-o face povestitorul la începutul romanului. Inclusiv copilăria personajului va fi amintită, expeditiv, semnificativ situată însă sub semnul mediului marginal: “De mic stricat pînă la măduvă, giolar, rișcar, slujnicar...” (p. 55).

Demonstrativ, întîmplarea acționează fericit în cazul lui Pantazi. Personajul însuși își subliniază exemplaritatea șansei: “Astfel ar fi însemnat să mă arăt nevrednic de atîta noroc. Am și avut; cu carul” (p. 93). Ilustrări, neverosimile chiar, ale șansei vor fi, în cazul lui Pantazi, artificiile folosite în “spovedanie” – evitarea mezalianței, moștenirea neașteptată, găsirea testamentului etc.

Întîmplarea fericită va fi în schimb exclusă în cazul lui Pașadia, fiind înlocuită de fatalitatea implacabilă; eventual, va acționa în sens negativ. Un astfel de exemplu este scena

întîlnirii inițiale dintre Pașadia și Rașelica Nachmalsohn, doar în aparență întîmplătoare. Damnarea va constitui o fatalitate ereditară a Pașadeștilor, în sublinierea autorului: "...Purtînd fiecare în sine plodul propriei sale pierderi și pieiri și sînd cineva să cugete la soarta Pașadeștilor-Măgureni, ar zice că asupra neamului lor apăsa o neagră afurisenie care-l mîna fără înduplecare spre stingere"(p. 71).

Vitalism și arivism. La prima vedere, problema arivismului ține strict de aspectul social; pe de altă parte, ea poate fi privită inclusiv în sensul biologismului definitoriu.

Vitalismul și arivismul reprezintă la Mateiu I. Caragiale două ipostaze ale aceluiași fenomen, care se diferențiază între ele în funcție de statutul personajelor ilustrative.

Pus sub semnul unui spirit discreționar seniorial este "boierul" din *Pajere*, rapacitatea sa este exacerbată, demonstrînd, implicit, o vitalitate ieșită din comun:

"Despoaie și ucide în setea-i de hrăpire" (p. 9).

Destinul își întoarce fața de la personaj, în mod semnificativ, exact în momentul culminant al ascensiunii vitaliste:

"Și tocmai de Rusalii, cînd plin de veselie

Așteaptă să-i sosească fermanul de domnie

Îl prind cu pîri ascunse și-armașu-i taie capul" (p. 9).

Tot în plină ascensiune va fi surprins "dregătorul", altă "pajeră" matcină. Instinctul dominator funcționează și în cazul acestuia la capacitate maximă; ascensiunea este însă lentă și strict condiționată de calitățile personale sau de rezistența stoică, în așteptarea atingerii scopului:

"Cu duhul său cel ager, cu mintea iscusită

El multe uneltit-a și cîte-a și-ndurat,

Ca-ncet, treptat, s-ajungă, slăvit și tîmîiat,

Să fie țara-ntreagă sub gheara-i răstignită"

(p. 20).

În *Craii...*, tipul va fi reprezentat de un personaj episodic, Iorgu, unchiul lui Pantazi, al cărui apetit de acumulare, diferit de vulgaritatea materialismului lui Pirgu, va constitui o dovadă de vitalism întârziat, la începutul unui secol dominat de indiferența economică falimentară a neamurilor vechi.

Ca și “boierul”, “dregătorul” face parte din galeria personajelor sensibile la valorile politice; în *Craii...*, îl va avea, exclusiv din acest punct de vedere, în apropiere pe Pirgu, singurul care aduce în discuție momentul istoric, prin invocarea lui Take Ionescu, a căderii guvernului liberal etc. Prin ancorarea în prezent, personajul capătă o semnificație în plus, net opusă paseismului lui Pașadia ori indiferentismului lui Pantazi. Pe lângă aceasta însă, Pirgu este animat de impulsul ascensiunii sociale; în cazul său, trebuie să se vorbească fără ezitare de arivism și nu de vitalism. Cu toate acestea, în unele momente, chiar vitalitatea personajului este exacerbată, în scopul de a mări contrastul cu starea de abulie ce îi marchează pe ceilalți crai în permanență: “Ca argintul-viu, el aluneca de la masă la masă...” (p. 77); “Se ducea, venea, intra și ieșea pe toate ușile, s-ar fi zis că nu era unul singur”(p. 119).

Inclusiv Pașadia este evocat în momentul ascensiunii vitaliste: “...Statornic în urmărirea țelului, el înfrînsese vitregia împrejurărilor, o întorsese cu dibăcie în folosul său(...). Odată ajuns se întrecuse, luase văzul tuturor, îi uluise și-și făcuse, jugănar cumplit dar cu mânuși, toate mendrele. Calea măririlor i se deschidea largă, netedă...” (p. 54).

Ascendența lui Pantazi, ca și în situația “înțeleptului” din *Pajere*, se caracterizează prin trăsătura opozitivă a indiferentismului social, ilustrată de fiecare generație. Bunicul lui Pantazi refuzase rangul domnesc, culminant pentru epoca

sa, al ascensiunii sociale de tip vitalist. Ca și Pașadia, tatăl lui Pantazi renunță definitiv la tensiunea vieții politice: “A fost cel mai tânăr dacă nu și cel mai de seamă dintre acei câțiva bărbați cu vază ce după răsturnarea lui Vodă-Cuza s-au retras din viața politică pentru totdeauna” (p. 83), refuzând demonstrativ demnitatea de ministru.

Onorurile sociale se datorează, în cazul tatălui lui Pantazi, exclusiv calităților, societatea imaginată fiind așadar structural opusă celui răsturnate, care îi permite lui Pirgu ascensiunea arivistă nelimitată. Prin instinctul acesteia, detestat de povestitor, Pirgu se situează la polul opus. Trecut cu vederea în cazul “dregătorului”, al “asprei”, al lui Pantazi, al lui Pașadia ori al antecesorilor săi, cinismul devine în situația lui Pirgu o acuzație: “...Crezi că șnapan cum e, n-ar fi parvenit pînă acum și el, nu l-ai fi văzut ce șef de cabinet, prefect...” (p. 99).

Ascensiunea politică este una din fațetele arivismului. Inițial, ea va fi șarjată în cadrul recitalului parodic dat de Pirgu în fața crailor, în euforia morbidă produsă de vestea morții tatălui său: “Purtător de cuvînt al revendicărilor democratice cele mai sfînte, ar fi cerut în Sfatul Țării împărțirea moșiilor la țărani și votul obștesc. Și, pe loc, un discurs...” (p. 103). Parlamentarismul lui Pirgu, dincolo de caricaturizare, aduce în atenție atitudinea antielitistă definitorie pentru personaj și rolul său în omogenizarea în spirit plebeian a societății prezentului.

În final, ascensiunea politică a lui Pirgu se va derula vertiginos, ca expresie a bulversării axiologice și sociale totale.

Recitalul parodic al lui Pirgu aduce în primplan paleta largă de obiective ariviste oferită de lumea de la porțile Orientului, Pirgu probînd, deocamdată în planul imaginarului, posibilitățile ce i se oferă.

O altă latură a arivismului este reprezentată de scopul material, clasic pentru tipul de personaj: "...Se și vedea *barosan*, *gagiu*, cu cotoare, palat de casă în București, vie pe rod la Valea Mieilor, moșie nu mai știu unde, zestre nu glumă..." (p. 96).

Arivismul unui personaj de nuanță balzaciană este astfel caricaturizat, inclusiv prin maniera parodică, neverosimilă prin precipitare și redusă la cele doar câteva pasaje expeditiv, în care ascensiunea socială a lui Pirgu este prezentată de-a lungul romanului. Încadrarea acestuia în galeria ariviștilor, alături de nume ca Dinu Păturică, Tănase Scatiu, Nae Gheorghidiu, Iancu Urmatecu pare astfel justificată doar în condițiile în care se face abstracție de evidenta manieră parodică în care personajul este configurat.

Sensul social al opoziției de esență umană apare și mai puțin semnificativ privind antinomia în sens spiritual, nietzschean¹. Eroismul este o calitate fundamentală a spiritului aristocratic, personificat fiind de Războinic în *Pajere*. În cazul lui Pantazi, ascendența războinică a strămoșilor corsari se manifestă inclusiv în ultimele generații. Pantazi își va confirma datele ancestrale pe cîmpul de luptă; astfel poate fi explicată contradicția dintre indiferentismul hedonic și angajarea socială, în timpul războiului din 1877: "Înnodai și eu una, mai înaltă ce se consfinți în focul luptei – vă povestii mai adineaori ceva de Serghie de Leuchtenberg" (p. 87). Alăturarea de prințul "cruciat" transferă o parte din semnificația eroică a acestuia asupra lui Pantazi. Semiotica aristocratică a spiței sale consemnează, între calitățile esențiale, eroismul: "Însușirile lui de mărinimie și avînt, duhul de jertfă, imboldul firesc către ce e măreț..." (p. 82).

¹ Friederich Nietzsche, *Așa grăit-a Zarathustra*, București, Editura "Edinter", 1991

Și în această situație, semiotica aristocratică a lui Pantazi poate fi delimitată, parțial, de enumerația corespondentă în cazul Măgurenilor, cuprinzând calități ambigue axiologic (chiar dacă justificate de amoralism).

Pirgu, în schimb, se va distinge, semnificativ, prin “lașitate” plebeiană, evidențiată de Pașadia: “...E mai primejdios decât îți închipui, e în stare de orice, nu e dintre aceia pe cari lașitatea îi împiedică de a merge pînă la crimă” (p. 99).

III. Cadrul estetic

Interiorul estetic. Simbolul oglinzii.

Elementul floral. Excentricitatea.

Atracția nocturnului

Interiorul estetic. Semnificația simbolisticii arhitecturale depășește uneori interpretarea paseistă sugerată de motivul ruinelor, înscriindu-se în sfera unui estetism de nuanță barocă. Astfel poate fi interpretată imaginea bisericii din fragmentul *Isnoave vechi*: "...O minunată bisericuță cu turlele înzorzonate, toată încondeiată ca o ceașcă (...) printre care flutură căpșoare întraripate de heruvimi trandafirii...". Detaliile baroce se vor regăsi în descrierea interiorului simbolic al locuinței lui Pașadia.

La Mateiu I. Caragiale se manifestă o puternică atracție pentru interioarele decadente; distincția dintre spațiul estetismului și cel al sordidității periferice este din nou funcțională. În *Remember*, apropierea dintre Aubrey de Vere și povestitor are loc într-un local berlinez, din descrierea interiorului nelipsind pitorescul picturii flamande: "Nițăieri nu mă reculegeam mai bine ca în acea încăpere îngustă și cam întunecoasă (...) unde blana ieșea afară, făcând jur-împrejur o largă poliță pe care stăteau înșirate năstrape și ulcioare de Delft" (p. 33).

În contrast poate fi situat aspectul sordid al birtului de mahala, în *Craii*..., nelipsit nici acesta de farmecul decadentist al esteticii urâtului: "...Am intrat pe brânci aproape, în zăpușeala chițimiilor scunde, cu pământ pe jos și spoite..." (p. 77).

Simbolul oglinzii. Nu o dată, interiorul de factură estetistă iese în evidență prin elementul distinctiv reprezentat de simbolul oglinzii.

Fragmentul *Negru și aur*, subintitulat *Salon al iadului*, prefigurează câteva din obsesiile imagistice mateine. “Salonul” este un interior cu aspect medieval, dominat de prezența simbolului emblematic: “...Se încheștau uriașe oglinzi legate-n bogate cunune de aur mohorît” (p. 167).

Spațiul ermetic constituie în același timp un prototip al locuinței lui Pașadia, avînd principalele date ale acesteia: “De mult nu se strecurase rază de soare în acel cernit locaș...” (p. 168).

Personaj itinerant în opera lui Mateiu I. Caragiale, Masinca Drîngeanu va avea rolul narativ de a prezenta istoria Arnotenilor, ea fiind și primul chip familiar pe care povestitorul îl întâlnește în interiorul tipic decadent, cu note ale pitorescului marginalității, nu foarte diferit de un mediu eterogen specific literaturii picarești.

Strategic, cei doi se plasează “la o măsuță în fața unei oglinzi” (p. 106), locul adecvat pentru o perspectivă panoramică asupra faunei din casa Arnotenilor.

Atunci cînd nuanțele sordidului sînt înlocuite de interioare reflectînd eleganța estetistă, oglinda conferă decorului o notă de rafinament. Aceeași impresie este oferită de prezența, totdeauna abundentă, a elementului floral. Într-un astfel de cadru simbolic trăiește Aubrey de Vere: “Mi-l închipuiam dar răsfoind cu degetele lui subțiri cărți cu legături scumpe în somptuoasa singurătate a odăilor cu oglinzi adînci, unde lîncezește o risipă de flori rare” (p. 34). Simbolul cărții nu are aici rostul de a sugera intelectualismul, ca în cazul camerei de lucru a lui Pașadia, ci capătă funcția de accesoriu al unui cadru estetist. Fără a avea, în afară de ostentația

elitistă, aceleași semnificații ca tînărul *dandy* englez, Pașadia se clăustrează într-un spațiu asemănător, dominat tot de dubla prezență a oglinzii și a elementului vegetal: “Bogata locuință avea aerul lugubru al tuturor încăperilor mari cu plante și cu oglinzi, slab luminate” (p. 98). Putînd fi considerat și el simbol decorativ de factură barocă, policandrul generează savante efecte de lumină: “Policandrul se aprinse, înmiîndu-se-n oglinzi” (p. 98). La rîndul său, salonul lui Pantazi este ornamentat, ilustrativ, cu obiecte din aceeași serie estetistă: “...Lumînările pe cari le găseam aprinse, în cele două candelabre de argint cu cîte cinci ramuri...” (p. 65). Excesul ornamental subliniază aspectul baroc al interiorului locuinței craiului matein: “La belșugul de abanos și de mahon, de mătăsării, de catifele și de oglinzi – acestea de toată frumusețea, fără ramă și cît peretele...” (p. 65).

Practic orice interior subsumabil estetismului va fi dominat de simbolul central. În așteptarea zadarnică a lui Aubrey de Vere, povestitorul remarcă o ~~fereastră~~ *luminată*, al cărei mister îi trezește curiozitatea. Interiorul vizibil este dominat de reflecția unei oglinzi: “...Afară de poleieli și de oglinzi ce și ele păreau înzăbrănite, nu se vedea nimic” (p. 38).

Atunci cînd semnificația simbolului depășește funcția pur decorativă, oglinda este investită cu un sens mai profund, de amplificare a misterului: “...Două taine ce puse, ca două oglinzi, față în față, s-adînceau fără sfîrșit...” (p. 80).

Elementul floral. La rîndul lor, florile pot fi privite ca un ingredient al epicureismului de factură estetistă. Ca exemplu, la fel de semnificativ ca interiorul locuinței lui Aubrey de Vere este cel al camerei lui Pantazi. Elementul floral, supraabundent, are drept corolar senzația olfactivă intensă,

datorată parfumului. Tot de factură estetistă poate fi considerat exotismul obligatoriu al elementului floral, mai ales atunci cînd este asociat cu personaje caracteristice. În casa lui Aubrey de Vere “lîncezeau o risipă de flori rare” (p. 34). Tînărul *dandy* englez este văzut de povestitor “...alegînd flori de patru-cinci sute de mărci, garoafe și orhidee rare...” (p. 35). În cazul lui Pantazi, “...iubirea de flori a chiriașului, împinsă la patimă, adăuga o nebunească risipă de trandafiri și de țiparoase” (p. 65). Mărturisită povestitorului, patima pentru orhidee este o veche obsesie. Simbolul apare, semnificativ, în pasajul călătoriei pe glob: “...Pătrundeam, pe urma vînătorilor de orhidee, în verdea întunecime a selbelor Amazonului...” (p. 67). Asemenea slăbiciuni au și ele o explicație biologică; în cazul lui Pantazi, pasiunea florală este o moștenire de familie: “Ca străbunica Păuna care a adus întîia oară în Valahia mai multe soiuri și le sădea la Pajera cu pogoanele, sunt și eu nebun după flori” (p. 94). De fiecare dată, gestul de a cumpăra flori este acompaniat de cheltuieli demonstrativ excesive, pentru a fi subliniată importanța satisfacerii rafinamentului estetist.

Interiorul bucureștean al locuinței lui Pantazi are o replică în spațiul exotic specific peregrinărilor cosmopolite, “quinta” manuelină, dominată de aceeași abundență florală semnificativă: “...Pentru orchideele mele (...) am cumpărat *quinta* manuelină ce, pe țărmul Oceanului, într-un colț lusitanian de rai, a adăpostit odinioară iubiri regești” (p. 94). Tot semnificativ, “quinta” este plasată în proximitatea mării, căreia Pantazi îi va consacra un imn, sugerînd semnificația de element primordial al simbolului apei: “Pentru slăvirea ei, uriașa putere în mișcare a rotundului, matca a tot ce viază, neîncătușata și neprihănită...” (p. 67).

Decorațiunile florale din casa lui Pașadia respectă regula semnificativă a rarității: “Străbătui iar șiragul de saloane unde

între toate florile afară de cele firești...” (p. 101). În aceeași măsură, pe cea a ornamentației abundente: “Sofrageria fu bogat înflorită cu trandafiri galbeni ce căpătau străvezimi de ceară în galeșa lumină chihlimbărie...” (p. 78). Aspectul general al locuinței lui Pașadia este întărit și de alte simboluri transparente: “Urcai pentru întâia oară scara străjuită de sfinși baroci...” (p. 98). Un alt asemenea interior, tipic estetist, era în *Remember* muzeul Frederic. Acolo avusese loc prima întâlnire dintre povestitor și Aubrey de Vere. Impresia se păstrează în cazul casei lui Pașadia: “...Și fui purtat prin niște încăperi și mai ticsite de lucruri de preț decât cele de la catul de jos, avînd aerul de muzeu, nu de locuință...” (p. 98).

Senzația olfactivă în sine reprezintă un element accentuat al cadrului estetist. Regulile ei principale sînt tot rafinamentul și abundența. Intensitatea parfumului floral, corelată cu prezența într-un spațiu închis, provoacă în opera lui Mateiu I. Caragiale chiar stări halucinatorii, ca la simboțiștii “naturiști”. Și în această privință, camera lui Aubrey de Vere constituie un prototip imagistic, fiind dominantă senzația olfactivă: “Nu deștepta oare vedenia unui asemenea decor singură numai pătimașa mireasmă...” (p. 34).

Un alt exemplu este furnizat de episodul vizitei soției ministrului din *Sub pecetea tainei* la bătrînul polițist Rache: “Să nu fi fost parfumul gras și greu ce lăsase în urma ei femeia care plecase, după ce-mi luase jurămîntul, aș fi crezut că visasem...” (p. 144).

Într-o “pajură” cu accente ale *Glossei* eminesciene, *Întoarcerea învinsului*, parfumul floral nu declanșează o stare halucinatorie sau onirică, ci amintirea:

“Tu, cel ce-ai cules floarea spinoasă-a-nstrăinării
Și-a ei mireasmă-amară cu patimă-ai sorbit,
La-ndemnul Amintirii ce-n prag ți-a răsărit...”

(p. 18).

Estetismul este demonstrat de repetiția aproape convențională a atmosferei olfactive în alte poeme din *Pajere*, generând stări sufletești depresive.

La fel ca soția ministrului din *Sub pecetea tainei*, Aubrey de Vere va fi recunoscut după amprenta olfactivă: "...Cu nările pline de cunoscuta mireasmă – mireasma de garoafă roșie – am dat să o urmăresc" (p. 36).

Senzația olfactivă își are însă reversul, în acest caz integrându-se într-un sistem semiotic malefic. În *Remember*, miresmele transportate de vânt au rolul de a anticipa destinul tragic al lui Aubrey de Vere: "...Mirosea a taină, a păcat, a rătăcire" (p. 36); "Stendhal scrie că la Roma, când bate un anume vânt în Transtevere, se ucide" (p. 37).

Încă din scena primei apariții în spațiul operei, funcția malefică a Rașelicăi Nachmalsohn este percepută din perspectiva impresiei olfactive: "...Trezita asemănare a femeii cu floarea (...) o deștepta fără voie mireasma caldă ce se răspîndea, amețitor de pătimașă..." (p. 58).

Punctul maxim al degradării olfactive, cu note particulare ale esteticii urâtului, este atins în scena prezentării Mimei și Titei Arnoteanu: "...La un anume timp, pe călduri mai ales, nu te puteai apropia de ele de mitos, mânjeau locul unde stăteau" (p. 108).

Și în cazul descrierii interiorului, regula antinomiei structurale dintre Pașadia și Pirgu este valabilă. Mateiu I. Caragiale, ca perspectivă narativă, notează cu minuțiozitate picturală detaliile interiorului estetist, exemplul cel mai concludent fiind descrierea locuinței lui Pașadia. Și din acest punct de vedere, excepția va fi reprezentată de tratamentul rezervat sălașului lui Pirgu. Într-o primă fază, acesta locuiește într-un fund de mahala, așadar într-un mediu adecvat cu esența sa caracterologică. Urcînd treptele parvenirii, Pirgu se mută într-o cameră de hotel, "pe calea Victoriei". Își va

tapeta pereții cu *kitsch*-uri, conform gustului periferic: “În câteva zile un perete (...) se acoperise de sus pînă jos de preciste scîlciate și de sfinți sfrijți...” (p. 116). Decorațiunea interioară de prost-gust poate fi văzută ca o replică grotescă a galeriei de tablouri din locuința lui Pașadia, pe care o admira povestitorul în scena spovedaniei craiului matein. În final însă, încheind ciclul parvenitismului, personajul se va muta “în castelul său istoric din Ardeal” (p. 125).

Excentricitatea. Un prim pas către ostentația elitistă poate fi considerat ceremonialul reuniunii. Întîlnirile crailor ocazionează solemnități specifice, chiar atunci cînd au loc în decorul insalubru al birtului. Semnificativă în acest sens este însăși scena prînzului ritualic inițial, derulată în decorul birtului din Covaci: “Borșul cu smîntîină și ardei verde fu sorbit în tăcere. Nici unul din meseni nu ridica ochii din taler” (p. 52). Episodul cinei la Pașadia acasă, de la care, în mod simbolic, Pirgu absentează, are loc într-un “aristocratic decor”, cu note vizibile ale barocului: “...Trecuserăm într-o încăpere în cel mai prețios rococo vienez...” (p. 78).

Excentricitatea vestimentară a lui Aubrey de Vere pare materializarea alurei unui *dandy*, personaj reprezentativ pentru eleganța ostentativă a modului de viață estetist. Cu toate acestea, există o galerie de personaje asemănătoare cu tînărul englez care se disting prin aceeași excentricitate exterioară, fără a putea fi totuși subordonate în mod categoric dandysmului.

În episodul spovedaniei lui Pantazi, mătușa Smaranda se remarcă printr-o asemenea excentricitate, “...aceea singură de a nu se fi îmbrăcat niciodată altfel decît în verde, nici purtat alt soi de piatră scumpă afară de smarande” (p. 85), numele personajului însuși fiind motivat de culoarea pietrei prețioase. Surorile ei, Bălașa și Zamfira, sînt “legate cu

jurământ” să “poarte și să se îmbrace numai în culoarea acelei pietre” (p. 86).

Soția ministrului din *Sub pecetea tainei* apare ca o replică feminină a lui Aubrey de Vere, prin consecvența preocupării pentru aspectul exterior, fără să aibă semnificația unei variante feminine a dandysmului: “...Tot dichisită, tot sulimenită, răspîndind departe acel amețitor parfum gras și greu” (p. 149).

Aubrey de Vere este situat în postura unui *dandy* inclusiv prin origine, statut material ori cadrul estetist în care este întîlnit de povestitor. Excentricitățile sale au și rostul de a amplifica misterul pe care personajul îl ascunde. Obișnuința de a purta “șapte inele, gemene toate – șapte safire de Ceylan” (p. 34) – va motiva inclusiv, în sensul literaturii de factură detectivistică, identificarea cadavrului său.

Multiplu pot fi astfel privite, ca modalități ale ostentației elitiste, dar și ca mijloace de augmentare a enigmaticului, și celelalte excentricități ale sale, printre care travestismul: “Pudra cu care își văruise obrazul era albastră, buzele și nările și le spoise cu o vopsea violetă...” (p. 36-37).

În contrast se situează, mai ales în *Crăii...*, picturalitatea periferică, necontrafăcută, înfățișată în culori vii, deschise: “Țigăncile (...) în flenderițe roșii sau galbene și desculțe, legate numai cu o vipușcă de cîrpă sub genunchi...” (p. 77).

În sens mai larg, tot o probă a ostentației elitiste poate fi considerată imaginea afișării însemnelor nobiliare¹ (cu incidențe biografice), precum imaginea palatului prințesei Canta: “Marea flamură albă și roșie fusese coborîtă de pe palatul de la Pandina” (p. 121).

¹ V. Ioan Derdișan, *Mateiu I. Caragiale. Carnavalescul și liturgicul operii*, București, Editura Minerva, 1997, p.141-197; Vasile Lovinescu, *Al patrulea hagialic. Exegeză nocturnă a Crailor de Curtea Veche*, București, Editura Rosmarin, 1996, p. 24 ș.u.

Semiotica de factură heraldică, mai târziu amplificată, este vizibilă încă din ciclul *Pajerelor*, prin simboluri specifice de factură autohtonistă, în *Clio* dominate de emblema ciclului poetic:

“Zac norii ce, în pragul genunilor cerești,
Par pajere-nceștate de zgriptori din povești...”

(p. 3).

Mateiu I. Caragiale va proceda asemănător în *La Argeș*, simbolurile fiind aservite mai curînd discreției sugestiei:

“Desprins din stemă parcă, spre depărtări senine,
Un corb bătrîn și-ntinde puternic negrul zbor...”

(p. 14).

Nota autohtonistă va fi înlocuită, începînd cu *Remember*, de ostentația blazonului apusean: “Am cercetat cu luare-aminte scriptura semeață cu slove mari și pecetea de ceară albastră: un sfînx culcat în mijlocul panglicei unei jaretiere la fel cu aceea ce împresoară scutul în stema Mării-Britanii” (p. 36).

Pantazi își va începe spovedania printr-o descriere orgolioasă a blazonului familial: “La vechea noastră stemă: – pe scut sprijinit de monoceri înlănțuiți, în cîmp albastru lebăda de argint, luîndu-și zborul cu gîtul străpuns de o săgeată purpurie – a adăogat, în cinstea unei înrudiri ilustre, în cîmp de aur cu chenar de sîngeap un pardos negru...” (p. 81-82). Figuri ca “monocedul” ori “pardosul” (acesta din urmă destul de apropiat de simbolul din *Ghepardul* lui Giuseppe Tomasi di Lampedusa) adaugă o notă de exotism. Solemnitatea descrierii are darul de a potența caracterul enigmatic al simbolurilor, dincolo de de posibilă interpretare în sensul ermetismului.

Atracția nocturnului. Predilecția pentru nocturn este privită, și aceasta, ca ipostază a unui epicureism rafinat, de

factură cert estetistă: “Noaptele erau însă atât de frumoase, încît greu mă înduram să mă mai întorc acasă” (p. 36). Într-un asemenea cadru, amplificator al misterului prin sugestia obscurității, are loc scena ultimei întîlniri dintre povestitor și Aubrey de Vere, în concordanță cu accentuarea percepției estetice. Reveria nocturnă presupune o. postură contemplativă, într-un cadru static, ilustrativ pentru atitudinea demonstrativ estetistă: “...M-am rezemat de parmaclîcul de tuci al podului (...) și m-am cufundat cu totul în mareașta privesște a nopții” (p. 38).

Cadrul se va repeta, aproximativ identic, în *Craii...*, fiind ales, în mod semnificativ, ca fundal pentru apropierea dintre povestitor și omologul lui Aubrey de Vere, Pantazi. Inclusiv postura contemplativă specifică este reiterată, la fel de semnificativ, ca ostentație a atitudinii estetiste: “Rezemat de șubredul parmaclîc, el își aținea privirea asupra albei scînteieri a luceafărului răsărind” (p. 64). Ilustrînd un *modus vivendi* cu multiple nuanțe, Pantazi va dobîndi în acest context notele evidente ale decadentismului, mai ales prin ostentația estetistă: “ – În fața Frumosului, lămurii el, singurătatea devine apăsătoare și e o seară prea frumoasă...” (p. 64).

Noaptea “estetistă”, dominantă ca fundal în Remember și pe unele porțiuni ale Crailor..., va avea însă, pe linia contrastelor mateine, o contrapondere în planul lumii bucureștene, în acest caz regimul nocturnului fiind aservit halucinației ca formă de percepție a spectacolului pitorescului dionisiac: “În jurul nostru foiau și forfoteau sinistre jivinele străjinoapți ale nopții” (p. 77). Agitația faunei nocturne va fi dusă, în mod simbolic, pînă la culminație: “De altfel, spre dimineață se lăsa cu bătaie” (p. 77). În forma sa accentuată “lumea de noapte” (cum generic este numită în același pasaj) este pusă sub semnul explicit al categoriei coșmarescului:

“Zorile...Pașadia se oțerea, se scutura ca după un vis urît” (p. 77).

Alte elemente ale cadrului natural, cu conținut de asemenea simbolic, demonstrează mai mult decât evidentă percepție estetică a cadrului natural. În *Remember*, decorul exterior va fi contemplat de povestitor de la fereastra camerei sale, așadar dintr-o postură de o accentuată pasivitate. Vor fi evidențiate câteva simboluri ale cadrului estetist – o fântână arteziană, o terasă încărcată de trandafiri și mai ales câțiva arbori care, prin vitalismul natural pe care îl sugerează, contrastează în mod vădit cu artificialitatea de ansamblu a parcului: “Acesta era ceasul pe care-l așteptam ca să admir colțul cel mai frumos al pieței (...) câțiva bătrâni copaci frunzoși și sumbri, vrednici să slujească de izvod celor mai cu faimă meșteri ai zugrăvelii” (p. 31). Aluzia nu este întâmplătoare, imaginea arborilor fiind regăsită peste puțin timp în tablourile de la Muzeul Frederic, ca fundal semnificativ pentru simbolul paseismului matein, ruina: “Îi regăseam chiar (...) într-o cadră de Ruysdaël, aceeași copaci stufoși, adumbrind lângă o cădere de apă un castel în ruină” (p. 32).

Simetria, important principiu narativ la Mateiu I. Caragiale, va fi și de această dată folosită, prin reluarea cadrului estetist inițial la sfârșitul povestirii, simultan cu ceremonialul plecării. Elementele de decor suportă acțiunea pînă la un punct firească a decrepitudinii autumnale; de aici începînd însă, degradarea peisajului capătă un sens simbolic. Copacii seculari, simbol al misterului timpurilor vechi, vor fi doborîți, sărăcind cadrul: “Fîntînii apele nu-i mai jucau în raze, pe terasa casei din față, trandafirii se scuturaseră, iar în colțul cel mai frumos, securea abătuse acei bătrâni copaci ce păreau a fi zugrăviți de Ruysdaël” (p. 42).

Prin tonul atenuat al lamentației, va fi reiterată nostalgia paseistă, dominantă ca sentiment în creația scriitorului.

IV. Poetica misterului

*Identitatea multiplă. Personajul fără identitate precizată.
Ocultism. Misterul gotic. Disparația.*

O categorie importantă în opera lui Mateiu I. Caragiale este personajul “misterios”, semnificația sa socială ori cea spirituală trecînd în acest caz în planul secund. Aproape toate personajele mai importante din creația scriitorului pot fi încadrate aici, în virtutea faptului că ascund o “taină”, ceea ce nu anulează celelalte interpretări. O dată mai mult, la polul opus se situează Pirgu și alte personaje de aceeași factură rudimentară, în cazul lor posibilitatea existenței misterului fiind exclusă.

Taina este o condiție practic obligatorie la Aubrey de Vere, Pașadia, Pantazi, conu Rache și alte personaje mai puțin importante. Existența lui Pașadia este în sine lacunară, amplificînd astfel misterul: “E drept că din încîlcita cronică a vieții prietenului meu lipseau file...” (p. 79). Plecările repetate ale lui Pașadia “la munte” sînt și ele asemenea pagini goale, în spiritul definitoriu al poeziei tainei.

Personajul cu identitate multiplă. La Mateiu I. Caragiale există un tip de personaj dual (în sens metaforic), de importanță secundară totuși. Povestitorul îl remarcă din mulțime pe Aubrey de Vere datorită asemănării cu portretele contemplate la Muzeul Frederic: “Tot astfel semăna tînărul cu unii din acei lorzi, ale căror priviri, mîini și surîsuri Van Dyck și, după el, Van-der-Faës le-a hărăzit nemuririi” (p. 32). Un personaj

feminin episodic apare în scena de la Muzeul Frederic doar în virtutea asemănării frapante cu un tablou al lui Mignard, ce părea “o oglindă”.

Atunci când Pantazi își dezvăluie adevărata identitate, povestitorul are revelația existenței unei dubluri a personajului, cunoscută în mediile localurilor de noapte bucureștene: “Un alt om luase ființă și curînd avu și nume: prin localuri i se zicea conu Pantazi, ceea ce-l făcea să presupună că era luat în noul său avatar drept un *Sosie* ce se chema astfel și cu care se mira cum de nu i se întîmplase încă să se întîlnească” (p. 95).

Întîlnirea dintre adevăratul Pantazi și craiul matein nu va avea însă loc pe parcursul romanului; faptul că Mateiu I. Caragiale lasă neexploatat acest filon narativ sugerează intenția de a se limita la o amplificare a misterului.

La rîndul său, Pantazi are o dublă identitate; celălalt “exemplar” va fi contemplat de povestitor prin intermediul fotografiei; artificul va mai fi folosit, în *Sub pecetea tainei*, în acel caz ca pretext al declanșării fluxului memoriei bătrînului polițist Rache.

Dubla identitate a lui Pantazi, pe de altă parte, poate fi privită ca o ilustrare a tropismului său de factură cosmopolită, în forma “deghizamentului vremelnic”: “Și-mi arătase fotografia adevăratului său chip, ras, cu tîmplele tunse, cu barbeți scurți – gentleman desăvîrșit în ținută elegantă de bord” (p. 95). Gentleman așadar, apropiat ca *modus vivendi*, în altă ordine de idei, de dandyismul lui Aubrey de Vere.

Travestismul acestuia, dincolo de excentricitate, poate fi privit și ca o ipostază a dedublării, propice amplificării senzației de mister.

În *Sub pecetea tainei*, povestirea a treia, nefinisată, se construiește în special pe motivul falsei identități: “Or, în amintirea mea, răsăriseră siniștri tot doi tovarăși de rele, unul

dintr-înșii avînd leită acea asemănare...” (p. 156). Cuplul de impostori, duplicat al prințului Ferdinand al Bulgariei și al aghiotantului său, va fi responsabil inclusiv de uciderea unui omolog al polițistului Teodor, herr Alois Hartmann. Moartea acestuia este o reactualizare, fără a fi prea mult aprofundat subiectul în sensul amplificării misterului, a destinului lui Aubrey de Vere: “A fost găsit dimineața, spînzurat scurt și țepăn, cu nod marinăresc, de scîndura spatelui unei bănci” (p. 157).

Pașadia păstrează în salonul său un singur portret, cel al străbunicului său, asemănarea fiind înainte de toate o demonstrație a principiului eredității: “Asemănarea sa cu Pașadia era așa desăvîrșită, că s-ar fi zis că era chiar acesta...” (p. 101).

Personaj episodic, serdarul (bunicul lui Pașadia) ilustrează un caz suplimentar de ascundere a identității, despre el presupunîndu-se că “trăia cu nume schimbat” într-o “țară îndepărtată” (p. 79).

Accentuînd poetica misterului, Mateiu I. Caragiale evită în mod deliberat, în cazul lui Aubrey de Vere, precizarea datelor personale: “...Nu spunea (...) nici cine era, ce și de unde, dacă avea părinți, rude sau prieteni, unde sta cu casa măcar – nimic, cu desăvîrșire nimic” (p. 35). Însuși numele personajului va fi pus sub semnul îndoielii: “...Și pînă astăzi nu știu dacă astfel se chema într-adevăr...” (p. 34).

În *Craii...*, procedeu va fi înlocuit de motivul “spovedaniilor”, prin care personajele își povestesc singure viața, ori prin “rapoartele” povestitorului, care fragmentează cursul narațiunii, introducînd episoade precum istoria vieții lui Pașadia.

Personajul fără identitate precizată. O categorie distinctă de personaj matein, episodic prin excelență, are identitatea trecută cu vederea. Unele date personale vor fi totuși furnizate, de regulă prin intermediul exprimării perifrastice. Un asemenea caz este reprezentat de personajul episodic din epilogul povestirii *Remember*. “Întîrziaseam pe vreme rea, într-un local de noapte bucureștean și căzuse peste mine un cunoscut de prin școală...” (p. 43).

Un alt caz ilustrativ este cuplul masculin cu dublă identitate din *Sub pecetea tainei*, a cărei existență formează substanța ultimului mister.

Alta va fi situația unor personaje a căror identitate este înlocuită deliberat cu un pseudonim, ori prezentată într-o formă incompletă. Primul caz este ilustrat de Pantazi, al cărui nume real povestitorul preferă să-l treacă sub tăcere, demonstrîndu-și astfel, o dată mai mult, calitatea de confident de maximă discreție. Un caz asemănător este reprezentat de “conu Rache”, sau Teodor, căruia nu i se dezvăluie numele întreg.

Cel mai semnificativ exemplu de personaj a căruia identitate nu este desconspirată rămîne totuși ministrul din *Sub pecetea tainei*, conturat relativ consistent.

Ocultism. Latura irațională a existenței este sugerată în cîteva rînduri de Mateiu L. Caragiale printr-un motiv caracteristic extrem, practica ocultă. Inclusiv transmigratia sufletelor ar putea fi privită în acest sens; totuși, preponderentă rămîne semnificația “biologistă”, constînd în demonstrarea eredității.

În principal, practica de factură ocultă are funcția de anticipare a evenimentelor. În *Craii...*, va fi prezentă într-o formă populară, în episodul Arnotenilor: “...Ca din pămînt

se ivise o țigancă bătrână în zdrențe. După câteva cuvinte schimbate cu Pantazi în țigănește, se lăsă pe vine și începu să vrăjească, aruncînd bobii în taler” (p. 122). Va fi astfel prevestită moartea Ilincăi Arnoteanu. Întreaga scenă este plasată într-un cadru adecvat, prin ieșirea temporară din spațiul urban și intrarea pe teritoriul favorabil practicilor magice; se adaugă situarea în regimul semnificativ al nocturnului, marcat inclusiv de semne neobișnuite. Însuși locul descîntatului este situat lîngă o ruină, la răscruce de drumuri, al cărui nume este, la rîndul său, adecvat (“Hanul dracului”). Este amintită chiar asocierea locului “cu o istorie feroasă de tîlhari și de stafii” (p. 122).

O altă ipostază a ocultismului va fi ghicitul în cărți, în ultimul episod din *Sub pecetea tainei*. Evident, motivul va avea tot o funcție anticipativă; în acest scop, va fi introdus un personaj episodic, “cărturăreasa” Iuli.

Aubrey de Vere este suspectat și el de practici oculte: “...Mersese poate să pregătească pentru mai tîrziu întrunirea vreunui sobor ocult și uitase de lumea celor vii” (p. 39).

Aservită, în linii mari, căutării experiențelor rare poate fi considerată atracția crailor pentru misterul reprezentat pentru practica ocultă esoterică, în secvența simbolică a hagiaticului în trecut: “Și pe noi ne-a atras ce părea suprafiresc: oglinda lui Saint-Germain, carafa lui Cagliostro, hîrdăul lui Messmer...” (p. 74).

Nuanța “ocultă” a misterului este introdusă poate în scopul de a adăuga o formă extremă de “taină” impenetrabilă, mărinind rezonanța textului.

Misterul gotic. În opera lui Mateiu I. Caragiale, în câteva rînduri misterul apare într-o manieră de nuanță gotică, în cadrul adecvat al unei locuințe “îchise” în mod simbolic.

O astfel de incintă este casa lui Paşadia; în interiorul acesteia, din perspectiva clevetitorilor, se presupune existenţa unei nebune, ermetic izolată: “Se scornise că în zăvorîta sa locuinţă (...) el ţinea ascunsă, ori închisă, o femeie, o femeie nu în toate minţile; uneori, noaptea, se auzeau venind din partea locului ţipete” (p. 79).

În episodul Arnotenilor, ca pondere narativă misterul gotic va fi amplificat: “Se auzea de acolo, prelungindu-se lugubru în urlet, un lătrat ce nu semăna a fi de ciine” (p. 109). Ingrediente ale literaturii specifice nu lipsesc - aspectul ruiniform, efectul straniu produs de lumina selenară. De această dată însă, personajului misterios, Sultana Negoianu, i se va dezvălui identitatea şi chiar i se va confecţiona o istorie. Atmosfera gotică a casei Arnotenilor este consolidată de un alt mister: “O fetiţă care îmi reamintea vrejurile spelbe şi lungi de ţelină crescute în nisip la întuneric, o fetiţă mută” (p. 113). Conform regulilor poeziei specifice, prezenţa personajului va fi temporară, el dispărînd în scurt timp, identitatea fiindu-i astfel plasată sub semnul incertitudinii.

Disparaţiia este, în sens larg, tot un procedeu de configurare a misterului, folosit de scriitor în mai multe rînduri. Aubrey de Vere îşi ia rămas bun de la povestitor în noaptea fatală, părăind a nu fi conştient de apropiatul pericol: “Dar înainte să-mi dai voie să lipsesc puţin...” (p. 27). În *Sub pecetea tainei*, artificul va fi utilizat pentru a dramatiza dispariţiia funcţionarului Gogu Nicolau: “Cînd au ajuns la poartă, Gogu s-a răzgîndit şi s-a despărţit de tovarăşul de drum, zicînd că are de lăsat undeva o vorbă...” (p. 138).

Paşadia Măgureanu păstrează taina plecărilor sale repetate “la munte”. Ministrul din *Sub pecetea tainei* dispare şi el temporar, situaţie totuşi eufemistică în raport cu Aubrey de

Vere sau Gogu Nicolau. Cazul acestuia din urmă poate fi considerat punctul culminant al misterului, deoarece nici măcar o urmă nu i se mai descoperă; în schimb, corpul lui Aubrey de Vere va fi identificat, după semnalmamente indiscutabile, plutind pe Landwehrkanal. Presupoșii asasini ai lui herr Alois Hartmann din *Sub pecetea tainei*, într-un sens și mai apropiat de literatura detectivistică, vor fi identificați aproape cu certitudine.

În mod semnificativ, dispariția va fi ilustrată și de către unul din antecesorii lui Pașadia, serdarul: "...Învinuit de tîlhărie și de batere de bani calpi, pierise pentru totdeauna fără a i se mai auzi de nume..." (p. 72). Alături de ascendența negativă, serdarul va ilustra astfel, în pofida apariției scurte, inclusiv misterul dispariției. Mateiu I. Caragiale va găsi totuși oportunitatea de a valorifica încă o dată personajul, justificînd cu ajutorul său proveniența obscură a averii lui Pașadia: "Se spunea iarăși că tocmai de la serdar i se trăgea procopseala. Ajuns la adînci bătrînețe, mult bogat și singur, acesta (...) își chemase nepotul la dînsul (...) și-l lăsase moștenitor" (p. 79).

În unele situații, deținătorul misterului va fi reprezentat de un personaj feminin. Un caz elocvent este văduva misterioasă a lui Gogu Nicolau, a cărei îndiferență cu privire la soarta soțului dispărut trezește suspiciunea bătrînului polițist Rache: "...Dacă femeia cu crenvirștii și cu berea, nu știe ea ceva?" (p. 139). Tipul de frază interogativă, iterativ, însoțește la Mateiu I. Caragiale secvențele misterului.

Soția ministrului din *Sub pecetea tainei* are același comportament paradoxal: "Îmi ceru să-i povestesc tot ce se întîmplase, pe larg, amănunțit, ascultînd cu luare-aminte, dar nu și mișcată" (p. 147).

V. Prototipuri simbolice

Pajera. Ascensiunea vitalistă. Raționalitatea epicureică.

Sub pecetea tainei.

Pajera. Încă din ciclul *Pajerelor*, la Mateiu I. Caragiale apare, în tonuri parnasiene întîrziate, motivul esențial al portretului. Forma sa standard poate fi găsită în poezia *Dregătorul*:

“Smerit stă, dar privirea-i drăcească, așintită,

Trăiește chiar pe pînza ce-l poartă-ntruchipat...”

(p. 20).

Și alte “pajere” mateine pot fi numite portrete (*Călugărița, Boerul, Aspra, Înțeleptul, Cronicarul, Domnița, Trîntorul*), dar nici unul nu rezultă din explicita contemplare a unui tablou, formă particulară, estetizată la maximum, de a evoca trecutul.

Atunci cînd povestitorul din *Craii...* pătrunde în incinta casei lui Pașadia, îl întîmpină o întregă galerie de tablouri; ele reprezintă, ca și în cazul *Dregătorului*, o ipostază “picturală” a poeticii misterului, declanșînd interogația oarecum stereotipă. În sonetul lui Mateiu I. Caragiale, terțina finală prefigurează arta poetică esențială din *Remember, Sub pecetea tainei* și, pe alocuri, din *Craii...* :

“Așa că astăzi lumea se-ntreabă în zadar

Ce patimă ascunsă sau ce dezamăgire

Se-ogîndă peste veacuri în zîmbetu-i amar?” (p. 20).

În *Craii...*, Pașadia își asumă rolul de comentator, explicîndu-și povestitorului genealogia tenebroasă, reprezentată sintetic în unicul tablou al unui strămoș păstrat.

Expresivitatea fizionomică va constitui o regulă, dinamizînd oarecum potretul static:

“Iar grijile și truda adînc îi au brăzdat

De cute fața stinsă, firavă, ofilită...” (p. 20).

Imaginea va fi folosită, în *Craii...*, pentru a contura specificul fizionomic al lui Pașadia, al cărui chip ridat reflectă acumularea experienței negative: “fața veștedă”; “cuta sastisită a buzelor”; “privire tulbure între pleoapele grele”. Galeria de tablouri din locuința craiului matein are un explicit caracter simbolic, fiind o proiecție a structurii interioare contradictorii: “În acele cadre văzui simbolul chinurilor sale sufletești” (p. 97). Pe de altă parte, tematica picturilor, semnificativă și aceasta, sugerează un spațiu dominat exclusiv de amintirea trecutului. Sensul este de altminteri explicit formulat, prin vocea povestitorului: “...Pîlpîiala ei însuflețea straniu vechile pînze de pe pereți, dezvelind într-însele, zguduitoare, ca niște ferestre deschise asupra trecutului, priveliști dintr-o lume de mucenicii și de patimi” (p. 97). Unicul portret, al străbunicului lui Pașadia, este un tablou de epocă, strămoșul fiind reprezentat în port orientat. Celelalte pînze sînt tot reprezentări cu caracter istoric: “Rezemați în suliți, sutași de ai lui Domițian sau de ai lui Decie și călăreți ai pustiului pe sirepî sălbatici sorbeau cu voluptate cruda agonie a fecioarelor răstignite...” (p. 97). Semnificația lor depășește cadrul strict istoric, fiind sugerat, prin scenele de martiraj, amoralismul “păgîn” ori, prin simbolul cavalcadei în stepă, vitalismul barbar.

“Dregătorul” este marcat, ca sentiment definitoriu, de “amărăciune”. Faptul că Pașadia este croit după tiparul “pajerei” este sugerat și de reluarea atributului psihologic, în pasajul portretizării personajului.

Prototip al lui Pașadia, dregătorul va fi caracterizat de aceeași raționalitate pură:

“Cu duhul său cel ager, cu mintea-i iscusită...” (p. 20).

Ca și craiul matein, “pajera” mai îndeplinește condiția importantă a experienței supraumane (stoică, în esență), prin mizantropia acumulată:

“El multe uneltit-a și câte-a și-ndurat...” (p. 20).

În cazul lui Pașadia, motivul va fi dezvoltat de către povestitor: “Întors în țară, se văzuse jefuit de ai săi, înlăturat, hărțuit, prigonit și trădat de toată lumea. Ce nu se uneltise împotriva lui?” (p. 53). Ca și în alte cazuri, Mateiu I. Caragiale apelează la procedeul enumerației augmentative, pentru a sugera un nivel hiperbolic al experienței negative.

Chiar dacă obstacolele sînt supraumane (la Pașadia, puse sub semnul determinismului mediului nefavorabil), acest tip de personaje este destinat să le depășească. Ascensiunea vitalistă (total diferită însă de arivismul caricatural al lui Pirgu) va fi recompensată în *Dregătorul* de satisfacția seniorială a dominației, în termeni nietzscheeni, asupra celor “slabi”:

“Ca-ncet, treptat, s-ajungă, slăvit și tămîiat,

Să fie țara-ntreagă sub gheara-i răstignită”

(p. 20).

Rapacitatea caracterologică, simbolizată aici chiar de metafora “pajerei”, nu are nimic dezavuabil, ci, în sensul amoralismului, constituie o expresie a structurii dominante ideale.

Ascensiunea vitalistă constituie în cazul lui Pașadia o condiție inițială necesară, fiind urmată de pasivitate paradoxală, cu începere din momentul ei culminant.

Nostalgia, de esență vitalistă, după era valorilor războinice nu trebuie privită neapărat ca o dovadă de paseism, deși nuanțe ale acestuia există cu certitudine la Mateiu I. Caragiale. Nu doar dispariția unui *modus vivendi*

galant este deplînsă, ci și stingerea epocii cavalerismului, în sens larg. Barbarul, stepa, cavalcada, toate subsumate vitalismului, constituie motive importante în *Pajere*.

Sonetul *Noapte roșie* conține cîteva asemenea elemente esențiale; spațiul deschis și obligatoriu vast, necesar pentru eliberarea energiei vitale, nu va fi în acest caz stepa, ci, cu posibile conotații autohtonice, “pădurea”:

“Trecînd ca o nălucă, prin vifor, prin noroi
El fuge-nvins și bezna pădurilor l-înghite”

(p. 7).

Concomitent, elementul dinamic, reprezentat de cavalcadă, sugerează condiția cinetică necesară a vitalității. Din acest moment, personajul matein, Voievodul, capătă alura unui *Übermensch*; nu îndemnuri romantice, ca la Bolintineanu, îl animă, ci *vendetta* aristocratică:

“Și cînd își amintește cum de păgîni răpite
Plăpîndeale domnițe în lanțuri zac robite...”

(p. 7).

Impulsul atavic este în asemenea cazuri resuscitat în notă paroxistică:

“Se-ntoarce Voievodul mînat de-un aprig chin
În valea unde lupta și moartea îl așteaptă”

(p. 7).

Versurile constituie o replică poetică, localizată prin conotația autohtonistă a figurii “voievodului”, a efigiei nietzscheene a războinicului, caracterizat în primul rînd prin dezavuarea instinctului de conservare plebeian.

După Voievod, ca expresie a spiritului aristocratic autohton, războinicul ia la Mateiu I. Caragiale chipul barbarului. În primă instanță, vor fi folosite numai imagini cu conotații sacrale, dominate de simbolul ritualului funerar:

“Crunți vînători de zimbri urlînd i-au înălțat

O schelă uriașă de prăzi și de odoare” (*Prohodul războinicului*, p. 6).

Rugul ritualic iese în evidență, ca în reprezentările wagneriene, pe fundalul contrastant al “cerului întunecat”. Obscuritatea va amplifica efectul produs de imaginea finală:

“Și, ne-mpăcați în juru-i, cu sulitele-ntinse
I-arată către zare pletoșii luptători
Cum ard îngenuncheate cetățile învinse”

(p. 6).

Războinic, barbar ori cuceritor, cum mai este numit personajul poetic, caracteristicile sale esențiale sînt aceleași.

O sinteză a adorației pentru spiritul aristocratic, atitudine ce se va manifesta și în *Craii...*, va fi *Lauda cuceritorului*. Notele unei mitologii arhetipale, nordice și nu neapărat autohtoniste, cum s-ar putea crede la prima vedere, vor fi amplificate de fundalul silvestru, pădurea impenetrabilă fiind populată de zimbri. Localizarea este însă sugerată de o aluzie din text:

“De buciunări pădurile carpat
Vînînd călare zimbrul și vierul...” (p. 5).

Dincolo de determinarea geografică, vînătoarea, cavalcada, semnalele sonore chiar reprezintă gesturi arhetipale, fals autohtoniste.

Cuceritorul are toate datele personajului clar conturate încă în literatura secolului al XIX-lea, în primul rînd prin spiritul expansionist:

“O! tu, care-ai mînat barbare gloate
Ca să sfărîmi împărății bătrîne...” (p. 4).

Vitalitatea unui popor “tînăr” (biologism în spiritul vremii, astăzi naiv), întărită de sublinierea amoralismului, este astfel opusă fragilității “împărățiilor bătrîne”.

Caracteristică este și alura mitologică a cuceritorului, convenționalizată printr-o reprezentare trimitând la zeul Wotan:

“...Zburau cu veselie
Deasupra-ți corbi...” (p. 4).

Formula de prezentare a textului (în terminologia lui Wolfgang Kayser¹) se schimbă, de la modalitatea retorică (adekvată unei “ode” a spiritului războinic) la confesiunea “eului” poetic:

“Sînt seri, spre toamnă, adînci și strălucite
Ce, luminîndu-mi negura-amintirii,
Trezesc în mine suflete-adormite” (p. 5).

Astfel, nu doar instinctele ancestrale vor fi reînviată (“Un dor păgîn sălbatic mă încinde...”), ci – în pofida evidenței raționaliste – “suflete” și chiar imagini din trecut, conform principiului anamnezei.

Asemenea imagini se vor aglomera în conștiința “eului” nostalgic. Cuceritorul este surprins în angrenajul unei scene dinamice caracteristice:

“Cuprins de flăcări pe căzînde turle,
Cu pieptul gol luptînd însîngerat
Beat de măcel...” (p. 4).

Anamneza se extinde asupra spațiului simbolic evocat, făcînd să reapară imagini panoramice din trecut:

“...Jivine-nspăimîntate
Le mai zăresc cum fug mugind de fierul
Ucigător...” (p. 5).

În *Craii...*, oarecum paradoxal, între Pașadia și Pantazi se va produce o substituție. Pașadia pare adevărata reîncarnare a combativității aristocratice, pe perioada ascensiunii vitaliste, prin obstinația confruntării cu mediul de la porțile Răsăritului.

¹ Wolfgang Kayser, *Opera literară. O introducere în știința literaturii*, București, Editura Univers, 1979, p. 274 ș. u.

Nu întâmplător, craiul matein va face elogiul perioadei agonice a spiritului nobiliar, redusă la decadența elegantă (un mod de existență boem – estetist *avant la lettre*). Pantazi, hedonicul superior, se va caracteriza de la început prin defetism existențial; compensatoriu, personajul va exalta vitalismul stirpei sale, strămoșii săi, nostalgic evocați, fiind corsari, așadar o ipostază a războinicului neînfricat.

Raționalitatea epicureică. Și alte asemenea “pajere” vor prefigura personaje – sau simboluri mateine din opera posterioară. Vitalismul (incluzînd simbolurile aferente – războinicul, cuceritorul, barbarul, voievodul) va reprezenta o primă treaptă, necesară, întinsă pe parcursul mai multor generații.

În următoarea fază, galeria “pajerelor” nu se va mai subordona eroismului barbar, ci amoralismului seniorial, în varianta sa locală, pefanariotă sau chiar fanariotă.

“Înțeleptul” prezintă un prototip al hedonicului Pantazi. Ca și craiul matein, încarnare a spiritului rațional, acesta va ilustra un *modus vivendi* ideal, alternativă la destinul sumbru al altor personaje. Extrema opusă, reprezentată în roman în primul rînd de Pașadia, va fi prefigurată de cîteva personaje simbolice din *Pajere* – războinicul, barbarul, voievodul.

În *Înțeleptul* iese în evidență sensul unui *modus vivendi* pacific, opus combativității cuceritorului ori seniorului autocrat (raționalitatea opțiunii existențiale fiind sugerată de titlu inclusiv):

“El de măriri deșerte, de faimă, nu visează,
Domnia n-o rîvnește, de curte stă străin”

(p. 11).

Este anticipat astfel indiferentismul politic al lui Pantazi și chiar epicureismul ilustrat mai tîrziu de personaj:

“Dar armele iubește și caii, des vînează,

Și-mbelșugata-i viață își toarce firul lin...”

(p. 11).

În cazul barbarului, vînătoarea fusese o demonstrație a vitalismului războinic; aici, va reprezenta în principal un gest ludic, cu o nuanță a dinamismului totuși. Distincția are însemnătate mai ales raportată la situația beizadelei abulice din *Trîntorul*. Epicureismul expurgat de vitalitate al unui exemplar aristocratic ajuns la limita degenerescenței va fi asociat cu imobilitatea:

“În puf, în blăni și-n șaluri se-ngrașă și dospește” (p.15).

Ca și acesta - “Îl leagănă maneaua, e veșnic beat de vutcă” (p. 15) - , înțeleptul completează epicureismul dinamic cu cel static, însă într-o formă pozitivă și nu caricaturală, cum apare opțiunea existențială la “trîntorul” matein:

“El tot mereu petrece și bea și ospătează”

(p. 11).

Importanța semnificației generale a poemului este sugerată inclusiv prin intermediul *motto*-ului cu rezonanțe cronicărești (“*Bea voios și ospăta...*”).

Raționalitatea filosofiei de viață va fi demonstrată inclusiv prin exacerbarea longevității:

“Așa un veac trăit-a, voios și înțelept...”

(p. 11).

Atributele definitorii ale “înțeleptului” vor fi folosite aproape aidoma pentru a caracteriza structura apollinică a personalității lui Pantazi:

“Mărinimos și darnic, cu cugetul senin...”

(p. 11).

În *Înțeleptul* se mai face însă simțită nostalgia după un ideal colectivizat, “faustic”; ca recompensă morală, colectivitatea va vibra la moartea lui:

“Și cînd l-au dus în raclă cu mîinile pe piept,

L-a plîns ca pe-un părinte mulțimea-ndurerată...” (p. 11).

Pantazi va face pasul înainte către idealul egoismului aristocratic, demonstrativ exacerbat la craiul matein.

Călugărița, o altă “pajeră”, pare a fi prototipul Penei Corcodușa, cu deosebirea că are în plus conotația sacralității:

“În sfînta mănăstire de-ai mei părinți zidită,
Muncindu-mi fără milă sărmanul trup uscat,
Acoperit de zdrențe, de ani împovărat...” (p. 8).

O condiție importantă, reeditată de Pena Corcodușa, va fi contrastul dintre trecut și prezent, accentuat la maximum în cazul “călugăriței”:

“Frumoasă-am fost odată, senină, fericită,
A țării mîndră Doamnă...” (p. 8).

Așadar, exilul se adaugă decrepitudinii biologice, avînd drept corespondent, în *Craii...*, marginalizarea socială a Penei Corcodușa.

Istoria iubirii dintre aceasta din urmă și prințul Serghie de Leuchtenberg-Beauharnais, reînviată de Pantazi în spovedania sa, este în germene expusă în *Călugărița*:

“Căci viața mea în lacrimi și-a oglindit izvodul
De cînd cu oastea-i, falnic, ursitul meu, Voevodul
Purces-a să înfrunte păgînele urdii;
Din șea îl prăbușiră hangerele haine” (p. 8).

În istoria Penei, prințul rus “s-a dus să moară ca un cruciat în Balcani” (p. 81), tot de mîină turcească.

Ca și Pena Corcodușa, călugărița va urma de atunci o lungă penitență, în așteptarea sfîrșitului, invocat ca o mîntuire:

“De-atunci cad în ruină mărețe curți pustii
Și eu îmi rog sfîrșitul, dar moartea nu mai vine” (p.8).

Înțeleptul, călugărița, cronicarul reprezintă, ca Pantazi ori Pașadia mai tîrziu, simboluri ale îndiferentismului social;

contrastul în romanul matein va fi exacerbât de Pirgu, cel profund implicat în “vălmășagul” luptei sociale, mai ales prin prisma ascensiunii fulminante din final. Înțeleptul opta deja pentru un *modus vivendi* vitalist (vînătoarea) și hedonic totodată, evitînd nesiguranța politicianului. Călugărița se vede constrînsă să-și petreacă tot restul existenței în reclusiune monahală, din momentul pierderii statutului de soție a Voievodului. La rîndul său, cronicarul reprezintă o altă opțiune, reclusiunea intelectuală, motivul fiind extras, ca și în cazul călugăriței, din arhetipurile istorice. Dincolo de această conotație, figura cronicarului poate simboliza și aceasta o opțiune existențială:

“Cu ușa zăvorîtă, în dosnica chilie
În care raza zilei se cerne tainic, lin,
Departa de orice zgomot, ferit de ochi străin...”

(p. 12).

Decorul specific va fi reeditat în cazul camerei de lucru a lui Pașadia, “proustian” izolată: “Îl găseam în odaia lui de lucru, lăcaș de liniște și de reculegere, în care nimic nu pătrundea din lumea de afară” (p. 54).

Izolarea ermetică pare a avea rolul de favorizare a căutării trecutului, din moment ce atît cronicarul, cît și Pașadia lucrează la o operă de istoric:

“An după an înșiră, domnie cu domnie...” (p. 12).

La rîndul său, Pașadia șlefuieste o operă încadrabilă în genul memorialistic, după cum rezultă din indicațiile povestitorului (sugerînd pe de altă parte posibilele modele stilistice). Rostul operei, de conservare a istoriei, va fi deturnat însă prin simbolul virgilian al autodistrugerii capodoperei.

Similaritatea dintre acesta și Cronicar merge mai departe, în privința atitudinii față de timpul evocat:

“Rănit de soartă însă, de părtinire plin,

El pana-nverșunată își moaie în venin,
Ca-n viitor izvodu-i mai mohorît să-nvie...”

(p. 12).

Subiectivismul cronicarului va fi amplificat de Pașadia, tocmai în calitatea de evocator al istoriei, cu ocazia episodului incendierii Curtii vechi: “Ura ce mocnea într-însul neadormită se învolta și se învolbura atunci vajnică, uriașă...” (p. 59).

În consecință, Cronicarul și Pașadia intră în categoria personajelor mateine pasionale, dionisiace, opuse prin aceasta celei ilustrate de Înțelept sau de Pantazi.

Domnița. Portretul Domniței din sonetul omonim este creionat după un tipar ce va fi refolosit în proză:

“Verzi-tulburi ochii-i galeș revarsă de sub gene

Ispita pățimașă și doru-nveninat...” (p. 13).

Pena Corcodușa, în tinerețea evocată de Pantazi, se distinge, fizionomic, prin semnalmente asemănătoare: “Farmecul acestei ființe (...) îi sta în ochi, niște ochi lături-de-pește, cum le zice românul, genați și sprîncenați...” (p. 61).

Mai semnificativă este însă atracția exercitată de Domnița, ambiguă ca și în cazul Rașelicăi Nachmalsohn ori al Mimei Arnoteanu. Prin statutul său, Domnița este un tipic exemplar aristocratic, stînd din această perspectivă la baza mai multor personaje mateine. De la ea va împrumuta Ilinca Arnoteanu semnalmentul definitoriu al culorii capilare:

“E-înalță, cu păr galben, cu mersul legănat...”

(p. 13).

Ilinca Arnoteanu este portretizată fizic în tonuri deschise, în acord cu impresia lăsată de ființa sa sufletească: “Blajinul soare moldovenesc îi cruțase poleiala stinsă a coșitelor și albeața sidefie a pielii...” (p. 117).

Cinetic, Domnița anticipează dinamica definitorie din punct de vedere spiritual a Mimei Arnoteanu, ”mlădioasă și

vie ca văpaia și ca unda” (p. 117), precum și alte detalii particulare. La simbolistica fizionomică se va adăuga cromatică. Culoarea definitorie are, după toate aparențele, o semnificație simbolică, sugerînd fragilitatea biologică, prin estomparea coloristică: “spelbă floare de ceară străvezie”. Sensul devine evident în final:

“...Rănită în plină tinerețe,
Tînjește, se-nfioară și moare de tristețe”

(p. 13).

În alte cazuri, structura aristocratică va fi definită, dimpotrivă, de vitalism; locul melancoliei, ca stare de spirit, va fi luat de sentimente puternice; defetismul existențial va fi înlocuit de spirit combativ și apetit dominator.

Prin asemenea trăsături va ieși în evidență “dregătorul”, cel care are un ideal pur social, “să fie țara-ntreagă sub gheara-i răstignită”; în acest caz, spolierea este evident o formă paroxistică de vitalism, o interpretare ca exemplificare a abuzului de putere fiind total deplasată.

“Boerul” reprezintă fără îndoială un tip al aristocratului pămîntean, “prefanariot”, situat în etapa post-războinică, cînd vitalitatea probată în luptă se convertește în rapacitate:

“Vitez spătar fu-n lupte, dar azi, cînd barba-e sură,
Cu dreapta se închină, cu sînga smulge, fură,
Despoaie și ucide în setea-i de hrăpire...”

(p. 9).

Amoralismul constituie, în cazul său, o evidentă trăsătură a ambiguității axiologice, specifice aristocratului în viziune nietzscheană, viziune la care “eul” liric din *Pajere* aderă în totalitate.

Pe plan biologic inclusiv, semnele decrepitudinii, motivate însă de vîrsta avansată, se înscriu într-un portret standard al tipului de personaj matein pe care îl reprezintă:

“...Mult bătrîn e: dinți nu mai are-n gură...”

(p. 9).

În altă ordine de idei, longevitatea, ca și în alte cazuri din opera scriitorului, are principala semnificație de a demonstra vitalitatea superioară.

Un echivalent feminin al “boierului” este “aspra” din sonetul omonim, inclusiv prin aceeași performanță avansată în materie de longevitate (“ani are peste sută...”).

Rapacitatea personajului poetic este pe măsura celei a “boierului”:

“Și fără preget luptă, împilă și jupoaie;

Ea taie-n carne vie...” (p. 10).

Ca în cazul lui Pașadia, asemănător ca structură, postura caracteristică a “asprei” este solitudinea (“bătrîna ce veghează, stingheră...”), eventual situarea sub regimul simbolic al nocturnului. Anticipînd tenacitatea lui Pașadia, “aspra” are, asemenea acestuia, o afectivitate puternică, însă negativă, dominată de “ură”:

“Așa cumplit o arde năprasnica văpaie

A urii...” (p. 10).

Sub pecetea tainei. Motto-ul franțuzesc al romanului nefinisat al lui Mateiu I. Caragiale sugerează *ex abrupto* intenția de a folosi masiv tehnica amplificării misterului, cum și titlul ales o indică de altminteri: “*Sfinx (...) monstre fabuleux auquel les anciens donnaient ordinairement un visage de femme...*” (p. 135).

Disparația lui Aubrey de Vere constituie prototipul cazului Gogu Nicolau, protagonistul primului “mister” din *Sub pecetea tainei*. Personajul nu este investit cu semnificații multiple, ca tînărul *dandy* englez, fiind limitat la statutul de ilustrație a unei categorii care își justifică existența exclusiv prin sfîrșitul neobișnuit.

Mult mai complex, ca personaj, este ministrul din a doua "povestire în povestire". El va ieși în evidență, ca alură, prin impozanță, ca o "pajeră" ori ca omologul său din *Craii...*, Pașadia Măgureanu: "Avea ceva de fiară mare într-adevăr, de vier, de zimbru țeapăn și dirj..." (p. 142). Se va înscrie astfel în compartimentul personajelor motivate fizic și caracterologic prin comparația de factură zoomorfă.

Inclusiv prin recluziunea semnificativă, ministrul poate fi privit ca o reluare a lui Pașadia: "Noaptea când îi plăcea să lucreze în liniștea bogatei sale biblioteci, cu perdelele lăsate..." (p. 142). Asceza intelectuală este o notă comună definitorie la cei doi; modul de viață intelectualist se extinde și pe durata existenței nocturne, amănunt care îl diferențiază însă de Pașadia: "...Îmi dicta, adesea, pînă la ziua albă" (p. 142).

Se conturează astfel o nouă ipostază a Supraomului matein, inclusiv prin depășirea limitelor omenescului: "Tără să se mai culce (...) mergea la minister, după amiază avea Cameră, Senat, consiliu, primiri și seara o lua de-a capul, uneori săptămîni în șir" (p. 142).

Imaginea hiperbolizării rezistenței fusese folosită în termeni aproape identici în cazul lui Pașadia: "...Făptura oțelită care săptămîni întregi din douăzeci și patru de ceasuri dormea cel mult cîte două și nici acelea în pat..." (p. 79).

În măsura în care reprezintă o reeditare a personalității craiului matein, "atotputernicul ministru" din *Sub pecetea tainei* poate fi văzut ca o ipostază virtuală, a unui Pașadia continuîndu-și ascensiunea politică inițială.

Inclusiv cuplul format din Pașadia și omul său de încredere, Iancu Mitan, va fi reeditat, ministrul avîndu-l în apropierea sa pe conu Rache.

Mondenitatea unui membru al elitei este de asemenea reiterată; Pașadia este surprins de povestitor, în momentul

“spovedaniei”, într-o ținută solemnă, “în frac, cu lentă, cruci, stele” (p. 98), pregătit pentru recepția de la legația austriacă; plecînd de la aceeași legație, ministrul avea să dispară, condiția sa socială fiind recunoscută pe baza decorațiilor purtate.

Opoziția dintre Pașadia și Pirgu este substituită, simplificat însă, în episodul dezbaterii parlamentare. Atributele depreciative utilizate înainte în caracterizarea lui Pirgu revin aproximativ aceleași, însoțind un personaj cu funcția de oponent, căruia nu i se dă nici măcar un nume: “Avea să-și dezvolte interpelarea poate cea mai mîrșavă dintre javrele cari au ajuns oameni mari la noi și din cele mai tăvălite, la tot prilejul, de ministrul meu. Se urcase la tribună și începuse să-și reverse balele...” (p. 148).

Personajul are funcția de prefect (cum va ajunge, la începutul ascensiunii politice, Pirgu). Esența personajului episodic este explicit definită de gregaritate, reeditîndu-se raportul simbolic dintre aristocrat și plebeu. Comparația zoomorfă, din plin folosită în cazul lui Pirgu, va fi și acum definitorie: “...Beat de înverșunarea slugii ce poate lovi nepedepsită în stăpîn, cu privirea chiondorîșă și tulbure, rînjitor și zbîrlit...” (p. 148).

Se confruntă astfel, înainte de raportul social, cele două esențe umane fundamentale pentru personajele lui Mateiu I. Caragiale. Reeditînd triumful momentan al lui Pașadia, reacția prefectului, dînd satisfacție povestitorului, va fi identică cu cea a lui Pirgu, la prima sa tentativă, nereușită, de desprindere de mediul periferic: “O întrerupere sîngeroasă din partea ministrului fu hotărîtoare...” (p. 148). Numit direct “cabotin”, ori “soitaru”, precum omologul său din *Craii...*, prefectul din *Sub pecetea tainei* reprezintă o copie a lui Pirgu, utilizată expeditiv, probabil datorită epuizării semnificațiilor tipului de personaj pe parcursul *Crailor...*

Discursul definitoriu al ministrului se va confunda cu raționalitatea pură a lui Pașadia, repetat demonstrată în spovedanie ori în admonestările adresate povestitorului. Comparat, la prima apariție în spațiul operei, cu un “luceafăr”, craiul matein se stinge, fapt subliniat de povestitor, păstrându-și integritatea intelectuală. Ministrul din *Sub pecetea tainei* este, ca sobrietate intelectuală, tot un “luceafăr”: “Niciodată duhul său n-a strălucit mai deplin, mai viu, niciodată cugetarea lui gravă nu s-a întraripat așa puternic...” (p. 148). Inclusiv știrea morții celor doi este la fel de sumar redată: “Peste puține zile, sosea de la Paris știrea că ministrul murise” (p. 149).

La rîndul său, bătrînul polițist Rache se înscrie, oarecum stereotip, chiar dacă nu printr-o origine nobiliară, în galeria mateină “pozitivă” a personajelor cu ținută aristocratică, întrunind idealul “omului de curte și de lume” (p. 151), semnificativ situat sub semnul trecutului ca vis. Inclusiv apetitul hedonic îi va fi subliniat, conform regulei: “Și-mi reînvie, aavea, o kermessă la Cotroceni, un bal la Sutz, o garden-party la mareșalul Filipescu...” (p. 151).

VI. Infernul balcanic

Determinism și fatalitate. Contrastul

În *Craii...*, determinismul locului implică ideea de fatalitate inexorabilă, o demonstrație a acesteia fiind destinul personajelor. Acesta este anunțat cu ajutorul procedurii anticipării, chiar de la primele pagini, conferind construcției românești circularitate. La sugestia închiderii participă și câteva din leit-motivele *Crailor...* Cel mai cunoscut, “porțile Orientului”, imortalizat de motto-ul lui Raymond Poincaré, exprimă înainte de toate fatalitatea deterministă. Formula va fi reluată mai apoi pe parcursul *Crailor...*, culminând cu ideea de *fatum*, subliniată de Pașadia în “spovedania” sa “- Crescut de copil în străinătate, relua el, nu aveam de unde ști că aici suntem la porțile Răsăritului, unde scara valorilor morale e cu totul răsturnată, unde nu se ia în serios nimic” (p. 100). Imaginea bulversării axiologice invocată de craiul matein va defini în bună măsură viziunea artistică a romanului, dominată de motivul “lumii pe dos”, în ipostaza anormalității fizionomice generale, a desacralizării erosului etc. În universul deviat imaginat, Pirgu capătă nuanțele unui personaj cu rol inițiativ, călăuzindu-i pe crai, asemenea lui Virgiliu, prin “infernul” vieții nocturne: “Mai primejdioasă javră și mai murdară nu se putea găsi, dar nici mai bună călăuză pentru călătoria a treia ce făceam aproape în fiecare seară...” (p. 76)¹. Nota solemnă este covârșită însă de nuanța bufonă, la fel ca în cazul ritualului încoronării regelui fictiv,

¹ V. Vasile Lovinescu, *op. cit.*, p. 59 ș.u.

arhetip al legendei “craior” din perioada agonică a fanariotismului: “Înainte noastră, în port bălțat de măscărici, scălămbăindu-se și schimonosindu-se, țopăia de-ndăratelea...” (p. 124). “Bufoneria” lui Pirgu mai poate sugera, în afara nuanței parodice a unui “uzurpator” al puterii aristocratice, raportul antitetic dintre senior și măscărici, contrastul fiind, în *Craii...*, un procedeu definitoriu. Semnificația este sugerată inclusiv de intonația depreciativă a vocii lui Pașadia: “...Trebuie să mă întovărășesc cu această hienă, s-o hrănesc, să-i sufăr puturoșia” (p. 99). Ritmul rocambolesc al pasajelor epice, marcate de figura simbolică a lui Pirgu, va fi sugerat inclusiv prin introducerea unor clișee ale literaturii de senzație, precum conspirația siluirii Ilincăi Arnoteanu, și aceasta dovadă a răsturnării valorilor.

De fiecare dată, leit-motivul se distinge prin generalizarea simbolică: “Bucureștii rămăsese credincios vechii sale datini de stricăciune; la fiecare pas ne aminteam că suntem la porțile Răsăritului” (p. 70). În acest caz inclusiv, diviziunea socială este semnificativă; rareori centrul occidentalizat este amintit, prin evocarea “legației austriece”, în *Craii...* sau în *Sub pecetea tainei*.

Contrastul. Contrastul la nivel oximoronic este mai rar întâlnit, în *Craii...*: “ispititoare și dulce că păcatul însuși” (p. 114); “o floare neagră de tropice, plină de otravă și de miere” (p. 56); “ochii de catifea ardeau cu o flacără rece” (p. 56); “înverșunându-se asupra prăzii voluntare” (p. 124).

Imaginile antitetice semnificative apar atunci când este pusă în contrast lumea ideală a colocviului boem ori a povestirii cu realitatea prezentului: “Dar adevărata plăcere o aflam în vorbă, în taifasul ce îmbrățișa numai lucruri frumoase (...) plutind în seninătatea slăvilor academice, de unde îl prăbușea în noroi gluma lui Pirgu” (p. 59). Nu o dată, contrastul este amplificat de conotația argotică depreciativă:

“Cum era atunci cu putință ca (...) vechiul vienez pierdut în vraja visului mozartian să asculte ciamparalele și bidineaua?” (p. 71). În altă ordine de idei, o ipostază distinctă va fi reprezentată de antinomia lingvistică, la o extremă situându-se onomastica ori toponimia cu rezonanță aristocratică, la cealaltă lexicul argotic: “...un bulibașă mehenghi, vânzător și slugarnic...” (p. 59).

Într-o anumită măsură, va fi astfel conturat un spațiu tranzitoriu, care poate fi numit, simbolic, “porțile Orientului”; în acest caz, mai mult decât aspectul pitoresc iese în evidență incompatibilitatea structurală. Semnificația este accentuată în etapele, sumar consemnate, ale arivismului caricatural al lui Pirgu. De la un *modus vivendi* epicureic grosier, plasat sub semnul chefului “lăutăresc”, Pirgu va fi redus, cu o tentă dramatică, la semnele distinctive ale monoclului și jobenului, sugerînd “occidentalizarea”; la rîndul său, “sincronizarea” poate fi întrezărită în final, prin imaginea hiperbolică a triumfului arivist: “...Pirgu prefect, deputat, senator, ministru plenipotențiar, prezidînd o subcomisie de cooperare intelectuală la Liga Națiunilor...” (p. 124-125). Într-o operă dominată de nostalgie paseistă, viitorul va consemna, în mod simbolic, culminația motivului lumii răsturnate.

În toate ipostazele parvenirii, “fondul” psihologic al personajului rămîne inalterabil. Semnificația va fi evidențiată de situarea demonstrativă a lui Pirgu în posturi agresive menite să îi dezvăluie esența plebeiană, începînd cu dezinvoltura cu care, în episodul primei reuniuni a crailor, ignoră convențiile sociale: “Strînse familiar mîna lui Pantazi și ocrotitor pe a mea și se așeză la masa noastră fără a mai cere voie”. În intenție de contrast, va fi repetat subliniată eleganța rezervei aristocratice, “curtenia” reprezentînd, în cazul lui Pașadia sau Pantazi, idealul comportamental, opus

familiarității agresive: "...De o curtenie binevoitoare, nesilită, ce trăda în el un boer mare în înțelesul înalt al cuvântului..." (p. 68); "Curteni de viță, de la un capăt al Europei la altul..." (p. 73).

O altă incintă cu valoare de spațiu simbolic al civilizației de tip occidental, căreia i se accentuează însă singularitatea, va fi locuința lui Pașadia: "...Nimic balcanic, nimic țigănesc; pășindu-i pragul treceai granița, dădeai de civilizație" (p. 71). În rest, Bucureștiul va fi dominat, arhitectonic, de imaginea Curții vechi, a casei Arnotenilor ori a locuințelor sordide de mahala: "...Am intrat, pe brînci aproape, în zăpușcala chițimiilor scunde..." (p. 77).

Nu lipsit de semnificație este contrastul dintre personaje; astfel, Pîrgu este pus în antiteză cu Pașadia inclusiv prin reprezentarea cINETICĂ. Ca și tăcerea, imobilitatea posturii aparține povestitorului, lui Pașadia sau Pantazi. Locvacitatea lui Pîrgu, ori gesticulația sa abundentă pot fi astfel văzute, în sens expresionist, ca reprezentări ale unui spirit structural instabil. Și la alte personaje, apropiate ca semnificație, proiecția ființei sufletești este prin definiție dinamică. Poponel, corespondentul masculin al personajelor care încarnează deviația erotică (la rîndul ei, expresie paroxistică a unei lumi pe dos) este prezentat în aceeași manieră sintetică de factură expresionistă: "În făptura sa (...) sălășluia, mistuit de toate flăcările Sodomei, un suflet de femeie..." (p. 76). Instabilitatea lăuntrică a Mimei Arnoteanu va fi sugerată apelîndu-se din nou la simbolul focului: "...Era o bolnavă firește (...) mlădioasă și vie ca văpaia și ca unda" (p. 114).

Postura imobilă a lui Pașadia, Pantazi ori a povestitorului este, în schimb, repetat evidențiată, căpătînd astfel o încărcătură simbolică: "Ar fi stat astfel, fumînd țigară după țigară, fără a rosti un cuvînt, noaptea întregă" (p. 72). Hiperbolic, reveria poate duce, în asemenea momente, la

desprinderea imaginară de cadrul sordid: “Străini de tãmbãlãul ce se umfla sãlbatic...” (p. 77). În clipele de maximã detașare, imaginile sonore ating, în mod semnificativ, apogeul intensitãții, situându-se la polul opus al “tãcerii”: “...tãcea acum cu privirea pierdutã în gol” (p. 67).

Antiteza “cINETICã” va fi folositã inclusiv în scena inițialã, derulată în birtul din Covaci: “În sala unde grosolana petrecere negustoreascã pornise sã se înfierbînte – era într-o sîmbãtã – masa noastrã avea aerul unui ospãț de înmormîntare” (p. 52). O treaptã ascendentã a neimplicãrii în spectacolul dionisiac va fi “visarea”: “Singur Pantazi nu se uita la nimeni. Visãtoare ca totdeauna, privirea i se pierdea aiurea, tristã și blîndã” (p. 56). Asemenea momente sînt întrerupte de obicei de intervenția simbolicã a lui Pirgu sau de evenimente din planul exteriorului, ca incendiul de la Curtea veche: “Estîmp, o vie mișcare se iscase în tot birtul. Mulți se scularã de la masã, nãpustindu-se spre ieșire” (p. 58). Agitația gregarã va fi scoasã în evidență și în cazul privirii panoramice asupra casei Arnotenilor: “...La pîndã dupã vînat și ferindu-se de chiul și între ei și între ele...” (p. 112). Momentul culminant al spectacolului gregaritãții va fi însã constituit de imaginea simbolicã a “chefului” paroxistic: “La popasul al treilea începea cheful cu temei, pe rãpunere. În jurul nostru foiau și forfoteau sinistre jivinele strejinopti ale orașului” (p. 77). Condiția exacerbãrii vitaliste va fi accentuatã prin intermediul altui procedeu matein esențial, hiperbolizarea.

O ipostazã a contrastului poate fi sesizatã la nivelul personajului. Intrarea în scenã a crailor reține atenția prin imaginea cuplului bizar format din Pașadia și Pirgu: “Era una dîn acele împerecheri strînse, datorite de obicei vițului...” (p. 69). Contradicția structuralã dintre cele douã esențe umane antinomice este sugeratã inclusiv prin contrastul fizionomic. Tot în spiritul biologismului, privirea celor doi protagoniști

sugerează opoziția dintre temperamentul coleric al lui Pașadia și cel sanguin al lui Pirgu, în acord cu instabilitatea interiorului sufletesc al celui din urmă: “Cel dintîi, foarte rece, își rotise privirea posomorîtă pe deasupra capetelor, celui deal doilea îi jucau fără astîmpăr ochișorii vioi și refecați sclipind de vicleană răutate” (p. 69). Elementele de psihologism contrazic într-o oarecare măsură statutul simbolic al personajelor, fapt ce a sugerat, în timp, unele comentarii în sensul biografismului¹; efectul este însă scontat de scriitor. De ordin fizionomic și, în sens larg, biologism va fi antiteza și în cazul portretului străbunicului lui Pașadia: “...Contrastînd viu cu minunile de gingășie ce se aflau acolo, răsărea posomorît, din umbra unui colț, chipul unui om de o stirpe cu totul alta...” (p. 101). Opoziția dintre aristocrat și plebeu va fi astfel consolidată de conotația biologism, incluzînd diferențierea fizionomică: “La veneticul acesta necunoscut, despre care se zvonise că nu-și destăinuia obîrșia pentru că ar fi fost prea joasă, se învederau tocmai dimpotrivă...” (p. 71). În aceeași măsură, Pașadia se va diferenția, din punct de vedere al ostentației nobiliare dar și al fizionomiei, de masa gregară.

La contrastul fizic izbitor se va apela și atunci cînd vor fi prezentate Mîma și Tita Arnoteanu: “Dar unde neasemănarea mergea așa departe că atingea marginile prăpastiei între două stirpe era la înfățișare și la chip” (p. 108). Dedublarea Mîmei Arnoteanu, tot o formă a contrastului, poate fi văzută și ca o sugestie a ființei sale sufletești contradictorii: “...Uneori ruptă de la șale, gălbejită, cu ochii tăiați și stinși și numaidecît apoi dreaptă, rumenă și fragedă...” (p. 114).

Predominant, contrastul dintre aristocrat și plebeu este de ordin spiritual și fizionomic, rareori avînd conotații

¹ V. Alexandru George, *Mateiu I. Caragiale*, București, Editura Minerva, 1981

sociale. Un asemenea caz de polaritate este reprezentat de iubirea dintre Pena și Serghie de Leuchtenberg, antiteza fiind utilizată pentru a consolida nota romantică a episodului: “...O pățimașă iubire se aprinse între floarea-de-maidan și Făt-frumosul în ființa căruia se resfrîngeau, întrunite, strălucirile a două cununi împărătești...” (p. 61).

VII. Semnificații ale protagoniștilor

*Atitudini existențiale. Solitudine și gregaritate. Opțiuni etice.
Calea hedonică. Semnificații ale vocilor*

Seria personajelor mateine semnificative ilustrează atitudini existențiale diverse, dintre care câteva ies în mod particular în evidență. În galeria "aristocratică", ele se înscriu între vitalitate și pasivitate, în unele cazuri avînd o conotație diacronică, prin trecerea de la spiritul dominator al aristocratului originar la pasivitatea unor personaje epuizate din punct de vedere vital. "Trîntorul" va exprima defetismul existențial, convertit în imobilitate simbolică sau într-un hedonism de factură inferioară. Varianta erotică a acestuia va fi exemplificată de personaje precum Mima Arnoteanu: "Bătăioasă și pornită, i-era destul să vadă un bărbat ca să necheze și să-i sară de gît..." (p. 108).

Nu individual, ci în seria neamului vor ilustra atitudini existențiale și alte personaje. Prin ultimele generații cel puțin, spița lui Pantazi va demonstra epicureismul superior; cea a lui Pașadia, vitalismul ascensional, urmat de defetism existențial. Un alt contrast, tot definitoriu, este cel social, care nu trebuie însă supradimensionat, în pofida evidenței sale. Poate fi aceasta una din interpretările exacerbării vitalității lui Pirgu, ca și a spiritului său pragmatic, ostentativ opus lipsei de inițiativă a lui Pașadia, Pantazi ori a povestitorului: "– Dumneata nici apă la gîrlă nu găsești, bombăni el așa ca să-l auzim noi, tot eu, tot Pirgu sireacul!" (p. 69).

Solitudine și gregaritate. Sub forma "stăpînului" barbar, opoziția dintre spiritul unui *Übermensch* nietzschean și

gregaritate fusese prefigurată în *Pajere*, într-o anumită formă însă, prin opoziția specifică dintre “războinic” și masa reprezentată de “urdiu”.

Imaginea va fi reluată în *Prohodul războinicului*, de această dată fiind aleasă, pentru a ilustra solemnitatea dispariției unui exemplar de elită, imaginea simbolică a ritualului funerar:

“Cuceritorul pare urdiilor cernite,

Un falnic zeu ce cată să se avînte-n nori” (p. 6).

O ipostază aparte poate fi considerată postura solitară, sub forma motivului cavalcadei nocturne a “voievodului” din *Noapte roșie*. Solitudinea poate însemna alteori claustrare simbolică. Inclusiv în privința izolării sociale, “cronicarul” îl va anticipa pe Pașadia:

“Cu ușa zăvorîtă, în dosnica chilie...” (p. 12).

Solitudinea va deveni în alte cazuri sentiment dominant al “eului” poetic în *Singurătatea*.

“Renasc cel de-altădată, acel ce nu-l încîntă

Decît singurătatea...” (p. 24).

În *Remember*, solitudinea va deveni postura caracteristică a povestitorului sau a lui Aubrey de Vere, aceștia desprinzîndu-se de masa oamenilor comuni, consemnată doar ca termen de comparație. Postura solitară va fi adoptată de Pantazi, ca expresie a unei atitudinini existențiale definitorii... : “Totdeauna singur, el se strecura în viață aproape furișîndu-se...” (p. 63). Izolarea demonstrativă nu va fi totuși foarte mult accentuată, probabil pentru a nu contrazice flagrant una din principalele funcții simbolice ale personajului, cea de ilustrare a spiritului cosmopolit. Va fi reliefată, în schimb, această atitudine în cazul lui Pașadia, damnatul inadptabil.

În ansamblu, conturarea portretului craiului matein este dominată de motivul unicității – înfățișarea, singularitatea negativă a destinului, rezistența fizică etc. Se va impune astfel

o imagine în care structura personalității unui *Übermensch* nietzschean se aliază cu cea exemplară a unui “magistru” de nuanță stoică.

În structura personajului va intra și solitudinea, ca expresie a izolării față de masa oamenilor comuni. Într-un asemenea caz, va fi folosită antiteza ca procedeu, generînd într-o manieră mai directă contrastul dintre aristocrat și plebeu: “Slugile sale ce, la dorință, se iveau și piereau, ca niște stafii, mute, el nu le suferea să stea cu dînsul sub același acoperiș; ele huzureau într-o locuință deosebită unde puiseră și-și pripășiseră neamuri...” (p. 70).

Locuința lui Pașadia poate fi considerată un spațiu închis al solitudinii simbolice, în care accesul, excepțional, înseamnă ritual al întîlnirii, desfășurată însă în alte condiții decît în mediul gregar al lumii de noapte. Nu vor fi decît două asemenea întîlniri, una între Pașadia, Pantazi și povestitor, în ziua “lepădării de Pirgu”; alta, între povestitor și Pașadia, cu ocazia spovedaniei craiului matein. Frecvența redusă a reuniunilor în cadrul solemn al casei lui Pașadia capătă astfel o valoare simbolică, accentuînd contrastul cu caracterul lor cotidian în cadrul gregar al “lumii de noapte”.

Opțiuni etice. Stoicismul este o atitudine definitorie a lui Pașadia, reliefată în primul rînd prin intermediul vocii admirative a povestitorului: “Pașadia Măgureanu! Am privit ca un har al pronici simpatia ce dînsul a avut pentru mine și mă mîndresc de a fi ciracul acestui mare răzvrătit, atît de stoic...” (p. 55). Faptul că, într-o oarecare măsură, personajul reprezintă o proiecție a destinului negativ al scriitorului este sugerat de folosirea unor formule asemănătoare în *Jurnal*: “Je suis une des victimes les plus stoïques, mais aussi les plus douloureuses de la pauvreté” (p. 281). “Stăpînirea de sine” este complicată de biologismul instinctului epicureic

paroxistic: “Numai el ştia de cîte ori fusese nevoit să-şi încordeze împotriva-le toată stăpînirea de sine, într-o luptă mai istovitoare decît cea cu vrăjmaşii din afară...” (p. 72). Legătura de rudenie între Sultana Negoianu şi cele trei surori este invocată ca explicaţie, tot de tip biolog, a tiraniei instinctelor: “Şi aflam că, în ciuda răcelii ei fade dinafară (...) sîngele încins al bunicăi vorbise de timpuriu şi într-însa; avusese aprinderi ale simţurilor groaznice...” (p. 118). Instinctul erotic paroxistic va fi prezent şi la personaje feminine ca Raşelica Nachmalsohn, în cazul căreia nu se poate vorbi de degenerescenţă aristocratică. Destinele individuale vor fi aşadar condiţionate de tarele genetice, împotriva cărora Paşadia ori Ilinca Arnoteanu folosesc virtutea stoică a stăpînirii de sine¹: “A! Acele surori, le găsea de jelit fireşte, dar mila ce-i făceau nu o împiedica de a le osîndi cu asprime; de ce nu se stăpîniseră şi ele ca dînsa, de ce nu luptaseră împotriva firii?” (p. 118).

Dispreţul personajului faţă de slăbiciunile omeneşti este propriu totodată Supraomului, influenţa viziunii nietzscheene fiind în acest caz evidentă; atitudinea aristocratică va fi hiperbolizată în cazul lui Paşadia, prin intermediul unei enumeraţii augmentative: “Şi nici o încredere la el în virtute, în cinste, în bine, nici o milă sau îngăduială pentru slăbiciunile omeneşti de cari arăta cu totul străin” (p. 54). Diferenţa faţă de cinismul lui Pirgu constă în opoziţia dintre abjecţia înnăscută şi mizantropia ca rezultat al experienţei negative.

Amoralismul ambiguizează personalitatea lui Paşadia, fără ca prin aceasta personajul să se integreze într-o colectivitate bulversată axiologic. La polul opus se va situa din nou Pirgu, prin tropismul său de coloratură cinică, net diferit de obstinajia moralizatoare a lui Paşadia. Ilustraţie a

¹ V. Epictet. Marcus Aurelius, *Manualul. Către sine*, Bucureşti, Editura Minerva, 1981

acesteia poate fi considerată atitudinea didacticistă, manifestată inclusiv față de Pirgu: “ – În preceptele sale, urmă Pașadia, buna creștere elementară glăsuiește...” (p. 55). Moralitatea este invocată și atunci când Pașadia își mărturisește atitudinea duplicitară, o caracteristică plebeiană prin definiție, ilustrată de personaje “detestabile” ca Pirgu, Mimă Arnoteanu, Poponel: “E desigur tot ce am făcut mai drept în viață, mai cinstit; să fi procedat altminteri, ar fi fost imoral” (p. 99). Jocul său dublu nu are însă semnificația unui comportament dezavuabil, ci reprezintă, machiavelic, un mijloc scuzabil pentru atingerea unui scop pozitiv: “Îl auzisem totuși, în timpul din urmă, făgăduindu-i solemn nedespărțitului său Gore tot sprijinul, risipindu-i temerile de nereușită” (p. 98). În acest fel, la Pașadia nu se regăsește în totalitate indiferențismul social al lui Pantazi. În pofida simulării nepăsării față de viața publică, Pașadia, după retragerea din politică, nu disprețuiește informațiile subterane, primite de la “jegul, lepra și trînji” (p. 75) societății bucureștene; va rămîne astfel legat de structura sa social-combativă definitorie, asemenea “dregătorului”, “boierului”, “asprei”.

Inclusiv în cazul experienței negative a lui Pașadia, consemnată în istoria vieții craiului matéin, povestitorul va recurge la hiperbolizarea rezistenței stoice: “Din grelele încercări de tot soiul prin cari trecuse atîția ani și cari ar fi doborît un uriaș...” (p. 53). Viața lui Pașadia poate fi privită și ca ilustrare, la nivel individual, a legii “cursului și recursului” aristocratic, de la vitalismul de coloratură istorică la opțiunea epicureică finală: ”Pildă vie de cumpătare (...) se năpustise deodată la desfriu” (p. 54).

În pofida semnificației exemplare a lui Pașadia, ținuta morală a acestuia prezintă totuși note contradictorii: “Cu toată stăpînirea, se trăda adesea în scăpărări de cinism” (p. 54).

Este aceasta însă o formă de cinism superior, diferită de ostentația de coloratură cinică grosieră a lui Pirgu: “Făcîndu-și fală din isprăvi pentru cari legea ar fi trebuit să prevadă pușcăria sau balamucul” (p. 57). Hiperbolizarea este procedeul la care Mateiu I. Caragiale recurge inclusiv pentru a sublinia rolul malefic acestuia: “Rar se petrecea murdărie în care să nu fi fost amestecat și dînsul...” (p. 57). În aceeași măsură, va fi supradimensionat sensul distructiv al corespondentului feminin al personajului, Rașelica Nachmalsohn.

Discursul personajelor va pune în evidență, în aceeași măsură, incompatibilitatea structurală. La Pașadia va fi supradimensionată atitudinea normativă ostentativă a limbajului, în evident contrast cu vulgaritatea lui Pirgu: “De o sobră eleganță, plin de demnitate în port și vorbire...” (p. 54). Unele replici ale lui Pirgu au în schimb rolul de a afișa demonstrativ cinismul rudimentar; ca exemplu poate fi dată inclusiv prima intervenție verbală a personajului în spațiul operei: “...Cu valsul ăsta țin să te duc la lăcașul cel din urmă...” (p. 52). Asemenea replici ating aproape invariabil, la Pirgu, paroxismul unui cinism macabru: “Te vezi pe drojdii, caută încai să mori fericit...” (p. 58); “...Are Tinculina Gaiduri o cățelușă în dîrdoră, tot *Carlin*, tot fată mare, și i-l duc. M-am făcut codoș de cîini” (p. 96); “- A fost *di granda*, era să fete pe mine, pe onoarea mea!” (p. 123).

Ostentația personajului va fi subliniată și prin situarea lui în posturi grotești, numărul limitat de apariții ale protagonistului justificînd hiperbolizarea trăsăturii dominante: “O dată cu ziua, tînd după el un mopsuleț zgribulit într-un valtrap roșu, intră Pirgu” (p. 95).

O ipostază a atitudinii cinice poate fi considerată desacralizarea erotică. În *Călugărița*, stadiul acesteia nu fusese atins încă:

“Frumoasă-am fost odată, senină, fericită,

A țării mîndră Doamnă...” (p. 8).

Inclusiv atracția erotică irezistibilă, subordonată, în *Craii...*, *Thanatos*-ului, apărea în *Pajere* într-o formă mult atenuată, personificată fiind de “domniță”:

“Dar, cine-i cată-n față se pierde săgetat

De negrul arc ce-mbină trufașele-i sprîncene...” (p. 13).

O ipostază incipientă a desacralizării poate fi considerată, eventual, absența elementului feminin în *Remember*.

În *Craii...*, demitizarea atinge punctul culminant, cu excepția, deja menționată, a episodului iubirii dintre Pena și prințul Serghie de Leuchtenberg. În cazul lui Pantazi, în acord cu semnificația de întruchipare a echilibrului apollinic, se poate vorbi, în faza inițială, de o atitudine idealizantă, prin iubirea pentru Wanda. În mod semnificativ, episodul va consemna imposibilitatea împlinirii erotice, prin trădarea “necredincioasei și neuitatei lui Wanda”. Singura excepție este ilustrată de armonia familială din casa părinților lui Pantazi, întreruptă, și aceasta, de fatalitatea timpului istoric, reprezentat de război. Craiul matein parcurge evoluția de la implicare erotică la indiferentism, tot așa cum trece de la atitudinea combativă, manifestată cu ocazia războiului, la egoismul aristocratic de mai târziu. Totuși, personajul va mai încerca, tardiv, forțarea destinului, prin iubirea pentru Ilinca Arnoteanu. De această dată, spre deosebire de criza existențială din tinerețe, personajul va adopta, la moartea Ilincăi, poziția acceptării raționale a fatalității implacabile: “Dar trecînd pe la ferestrele joase ale birtului franțuzesc, prin jaluzelele desfăcute, îl văzui la masa ce i se oprea de obicei în colțul cel mai adăpostit, mîncînd și bînd liniștit, cu poftă” (p. 123).

Mătușa Smaranda va exemplifica, prin indiferentism erotic, atitudinea de mai târziu a lui Pantazi: “...De atunci nu

mai voise să se mărite...” (p. 85). Nu departe se va situa Ilinca Arnoteanu: “Mă ascultă cu răceala ei obișnuită dar nu mi ceru timp de gândit și-mi declară că dacă în ce privea bogăția lui, spusele mele erau numai pe jumătate adevărate...” (p. 119).

Măcar prin indiferentism, Pantazi va participa la atitudinea comună paradoxală a unor personaje antinomice precum Pîrgu sau Pașadia. Acesta din urmă nu atinge totuși extrema cinismului erotic, dînd cîteodată dovadă de rafinement: “Iată pentru ce deunăzi i-am dat dreptate lui Pașadia, cînd spunea că în amor nu vede decît fetișism. Da, fetișism, fetișism...” (p. 90).

Pîrgu, în schimb, asemenea gusturilor suburbane în materie de muzică sau băutură, va atinge paroxismul atitudinii desacralizatoare: “...Numai Haralambescu îl văzuse în ajun, seara, la Moși, beat ca un porc, cu o desculță borțoasă în luna a noua” (p. 123). Apariția grotescă a personajului în final fusese anticipată de o enumerație consemnînd de această dată hiperbolizarea anormalității feminine: “...Atunci îi trebuiau femeii schiloade, știrbe, cocoșate sau borțoase...” (p. 75).

Ilustrare a eroticii paroxistice vor fi personaje ca Sultana Negoianu, Rașelica Nachmalsohn, Arnotenii, a căror instinctualitate este în mod premeditat hiperbolizată.

Calea hedonică. Ca *modus vivendi*, va fi accentuat, în *Remember*, hedonismul rafinat, de factură estetică. Opțiunea epicureică, inclusiv prin insistența asupra sa, pare a constitui atitudinea existențială ideală. O formă evidentă a hedonismului estetic, ostentativă chiar, constă în contemplarea galeriei de tablouri din Muzeul Frederic. Pe acest fundal va fi programat momentul întîlnirii dintre povestitor și Aubrey de Vere. Mai frecvent apare însă reveria

peripatetică nocturnă. O incursiune solitară a povestitorului ocazionalizează întâlnirea cu tânărul *dandy* englez, în noaptea morții acestuia.

Peregrinările solitare vor fi reluate de Pantazi, în *Craii...*: “Sub înălții copaci, în amurg, necunoscutul își plimba melancolia. El pășea grav, sprijinindu-se în bățul său de cireș...” (p. 64).

Alături de contemplarea spectacolului nocturn, pentru povestitor și Pantazi reveria peripatetică va deveni un stil existențial, fapt sugerat de revenirea motivului pe parcursul romanului: “...de trei luni reluasem cu Pantazi traiul de anul trecut, mesele prelungite după miezul nopții, hoinărelile pînă dimineața prin mahalale necunoscute...” (p. 123). În mod semnificativ, printr-o asemenea peregrinare nocturnă a celor doi se încheie romanul.

Pantazi reprezintă încarnarea modului de viață hedonic, existența sa consemnând etapele către rafinamentul aristocratic. Copilăria personajului este situată sub semnul armoniei ideale, contrarie experienței negative a lui Pașadia. În tinerețe, Pantazi va parcurge nivelul epicureismului paroxistic, ca primă fază, necesară, a experienței hedonice: “Ca să mă ameteșc, mă aruncau în vîltoarea vieții de petrecere și cu așa avînt că am speriat cu desfrîul și risipa Bucureștii” (p. 90). Printre condițiile acestui *modus vivendi* distructiv se numără așadar excesul, indiferența față de consecințele materiale și, nu în ultimul rînd, condiția durativă: “Vreme de un an, la Cișmeaua-roșie, unde mă mutasem, chefurile pînă la ziua albă s-au ținut lanț” (p. 90). În mod previzibil, satisfacerea impulsului epicureic va duce la faliment și, în cazul altor personaje, la declasare.

În acest nivel existențial se cantonează în exclusivitate alte personaje, feminine mai ales, în ipostaza paroxismului erotic. Un caz ilustrativ este Sultana: “Tot atît de darnică de

trupul ei cât de avutul ei, ca în furia mistuitoare a unei turbe...” (p. 110). Altul, Rașelica Nachmalsohn, în cazul său, spre deosebire de personajele feminine asemănătoare, imobilitatea fiind postura predilectă a atracției malefice: “...Ea rămânea nemișcată, nepăsătoare, în trufia fără margini a stirpei alese...” (p. 56).

Epicureismul pur senzorial reprezintă o formă distinctă, în raport cu boema nocturnă a crailor. Aceasta din urmă implică satisfacția estetică a contemplării spectacolului vieții de noapte, dintr-o postură neparticipativă însă, cu excepția semnificativă a lui Pirgu: “...El le spunea lăutarilor ce să cînte, le dădea de băut, se pupa cu ei pe gură...” (p. 77). Biologismul acestui *modus vivendi* de esență inferioară, precum și accentele peiorative ale lejerității existențiale sînt cumulate într-un pasaj semnificativ, avîndu-l ca protagonist tot pe Pirgu: “...Avea în sînge dorul vieții de dezvățare țigănească de odinioară de la noi...” (p. 55). Pantazi reia, parțial măcar, etapa epicureismului grosier, care îi procură de această dată satisfacții estetice. Romanul începe, în mod simbolic, într-un moment de apogeu al epicureismului paroxistic: “Deșurubat de la încheieturi, cu șalele frînte...” (p. 51). Calitatea de *modus vivendi* va fi consolidată de prezența condiției durative: “De o lună, pe tăcute și nerăsuflete, o dusesem într-o băutură, un crailic, un joc” (p. 51). Respectîndu-se din nou regula simetriei, *Craii...* se încheie pe fundalul aceluiași motiv: “Și mi-am adus aminte de acela care încetase să mai fie (...) de Pantazi, cînd m-a întreat ce s-ar putea să bem” (p. 125). Paroxismul “chefului”, ca trăire vitalistă grosieră, va fi amplificat iarăși prin intermediul hiperbolizării: “La popasal al treilea începea cheful cu temei, pe răpunere...” (p. 77); “Ne despărțeam în sfîrșit, ducîndu-ne fiecare leșurile...” (p. 77).

Caracterul execrabil al gusturilor lui Pirgu este constant exagerat, ca expresie hiperbolică a fondului rudimentar al esenței plebeiene: “Simțurile sale ce arătau respingere tocmai de ce e venust și pur...” (p. 75); “...Ne căra, prin cine știe ce fund de mahala, să ne cătrănească cu vreo poșircă mucegăită și turbure” (p. 77).

La un alt nivel existențial se situează colocviul boem, în pofida coexistenței sale cu epicureismul grosier, pe teritorii sordidității periferice. Dimensiunea hedonică a conversației intelectuale va fi amplificată în spațiul inițiativ al locuinței lui Pașadia, fiind percepută, înainte de toate, ca răsunet afectiv: “Miezoasă și cuprinzătoare, reținută și măiestrită (...) ea învăluia în mreje puternice, uimea, răpea, fermeca” (p. 55). În aceste împrejurări, o condiție devine imobilitatea posturii: “...Câte neuitate ceasuri m-a ținut, pironit în jilț, convorbirea oaspelui” (p. 54). În contextul conversațiilor peripatetice nocturne ori în cadrul intimist al locuinței lui Pantazi, va ieși în evidență tot dimensiunea epicureică a povestirii: “L-am însoțit ascultându-l cu o plăcere crescândă...” (p. 65). Aceasta va fi evidențiată inclusiv de condiția durativă: “...S-a petrecut la fel, și apoi iarăși și iar, fără întrerupere, în șir, aproape trei luni...” (p. 65). În mod semnificativ, în unele cazuri Pantazi va adopta o postură “orientală”: “...Afundat în perne, fuma și povestea numai...” (p. 69).

În asemenea cazuri, va fi situată în contrast contradicția structurală dintre Pașadia și Pirgu, dominând scenele reuniunilor în cadrul “lumii de noapte” și armonia epicureică: “Nimic mai monoton totuși ca felul de a ne petrece timpul. Masa o prelungeam pînă spre miezul nopții...” (p. 66).

În *Craii...*, epicureismul cosmopolit reprezintă forma superioară, un argument fiind durata semnificativă – treizeci de ani – a călătoriilor lui Pantazi. Superioritatea ipostazei hedonice este confirmată inclusiv de aluzia la dimensiunea

filosofică arhetipală: “Cu cât înainte de a-l citi pe Lucrețiu îmi dasem seama că din izvorîrea voluptății răzbate ceva amar...” (p. 82). Va fi justificată astfel, pe de o parte, melancolia aparent paradoxală a unui personaj care întruchipează idealul vieții fericite. Pe de altă parte, caracterul melancolic al personajului poate fi privit ca o sugestie de natură biologică: “...Sufletul meu a fost întotdeauna împăienjinat de acea ușoară melancolie a firilor prea simțitoare...” (p. 82). Înclinația către expectativa hedonică se va manifesta la Pantazi încă din perioada copilăriei: “Pe înserate, îmi plăcea să mă așez cu Osman, dulăul, pe prispă și să privesc cum răsar stelele” (p. 83). Doar prefigurată, moartea lui Pantazi va reprezenta și aceasta contrariul sfârșitului violent al lui Pașadia: “...La poalele grădinilor ei atârdate, mă voi îmbarca îndată ce voi simți că mi se apropie sfârșitul pentru călătoria cea din urmă...” (p. 94).

Ca simbol, Aubrey de Vere era o schiță a craiului matein, “hagialicul” lui Pantazi fiind prezent, în *Remember*, într-o formă incipientă: “...Așa știa să vorbească de toate, cu asemănări din trecut, cu apropieri și amănunțiri fermecătoare, de câte ori i se întâmpla să povestească de călătoriile lui prin ținuturile străvechi ale Răsăritului, sau prin ostroavele pierdute ale Oceanului liniștit...” (p. 34). În cazul lui Aubrey de Vere sau al lui Pantazi, paroxismul epicureismului distructiv este înlocuit, în mod simbolic, de raționalitate. Aceasta domină personalitatea tânărului dandy: “La fire, avea judecata limpede și rece” (p. 35). De spirit rațional demonstrativ dă dovadă și Pantazi, după consumarea experienței epicureismului grosier. Personajul devine o proiecție ideală a unui *modus vivendi* de esență aristocratică, unind rafinamentul hedonic cu raționalitatea economică, plenar exemplificată de personajul Iorgu: “S-ar fi zis că de la unchiul meu moștenisem și ceva din apucături” (p. 92).

Exemplarul uman ideal întruchipat de Pantazi echilibrează astfel balanța dintre rațiune și afectivitate, spre deosebire de Pașadia, expresie a raționalității pure.

Hedonism rafinat înseamnă, în cazul lui Pantazi, în special căutare de peisaje exotice, completată de picturalitatea elementului uman: “Se îmbulzea, în pitorești veșminte, o lume întregă: șeici și pașale, emiri și hani, rajahi și mandarini...” (p. 68). Semnificativ, postura solitară a lui Aubrey de Vere era consolidată de absența alterității sociale: “...Vastele peisagii ce sir Aubrey zugrăvea dintr-un cuvânt erau pustii de suflare omenească” (p. 68).

Atitudinea deschisă față de cunoașterea livrescă va completa, în cazul ambelor personaje, nuanța utopică. Pantazi va împleti hedonismul senzorial cu unul de factură cognitivă: “...Adăpat la izvorul tuturilor cunoștințelor care citea în original pe Cervantes...” (p. 68). Perfecțiunea umană a lui Aubrey de Vere este întregită de precocitatea aparte a impulsului cognitiv: “...Citise și mai multe, prea multe chiar, pentru anii lui...” (p. 34). Un nivel absolut al cunoașterii livești este atins și de Pașadia: “Era de necrezut cât citise. Istoria o cunoștea ca nimeni altul” (p. 55). În asemenea cazuri, povestitorul va apela, din nou, la procedeul hiperbolizării. O va face și atunci când este sugerată, în contrast, atitudinea definitorie față de cunoașterea livrescă a lui Pirgu: “Era întristător cum, în nepregătirea sa, acest vrăjmaș al slovei tipărite rămânea străin de tot ce se discuta” (p. 59). Momentul maxim al hiperbolizării empirismului rudimentar va fi reprezentat de apologia “științei vieții”, care “nu se învață din cărți”, susținută de Pirgu în fața povestitorului: “Ori crezi că dacă ai să știi ca el cine l-a moșit pe Mahomet...” (p. 102).

Atenuat se prezintă contrastul în interiorul familiei Arnotenilor, Ilinca, prin atitudinea intelectuală, fiind personajul folosit ca termen de comparație.

Ipostază a cunoașterii senzoriale totodată, idealul cosmopolit este asociat cu Pantazi într-o manieră explicită, *motto*-ul spovedaniei (“...*sage citoyen du vaste univers*”) confirmând acest sens major. Povestitorul însuși va sublinia interpretarea: “În piroteala lungilor vegheri, spovedania vieții sale de înțelept cetățean al universului se depăna nesilită, întregă” (p. 95). “Călătoria pe glob” a lui Pantazi poate fi pusă așadar în contrast cu determinismul locului, din nou accentuat prin intermediul hiperbolizării: “...La gândul că aş rămîne pînă la capăt robul unui petec de pămînt, osîndit a mă frămînta și istovi fără mulțumire într-un ocol restrîns sufeream cumplit...” (p. 68). La polul opus deschiderii cosmopolite a lui Pantazi se va situa tropismul lui Pirgu, spirit al locului.

Semnificații ale vocilor. Nu doar personajele mateine, ca atare, ci și “vocile” acestora sînt investite cu certe semnificații simbolice.

“Clasicismul” lui Pașadia este vizibil în același timp în constanta atitudine normativă față de limbaj, manifestată indirect, prin stilul “înalt” al intervențiilor sale verbale. Solemnitatea acestuia este consolidată de folosirea repetată a dictonului latin: “...Nu am consimțit să mă asimilez, să mă adaptez, deși învățasem că *si Romae vivis, romano vivite more*” (p. 101); “Patrie ingrătă, nu vei avea oasele mele, a pus Scipio Africanul să i se scrie pe mormînt” (p. 101); “Știi cum ani și ani – *grande mortalis aevi spatium* – m-am zbătut în vid pentru neant” (p. 99). Pentru a întări tenta latinizantă a discursului său, Pașadia va folosi și latinisme, ieșind în evidență prin nota arhaică: “...Treizeci de ani de sacrificii, de studiu, de laboare...” (p. 99). Poate nu întîmplător, însuși *motto*-ul ales pentru episodul spovedaniei lui Pantazi este transcris în limba latină: “*Profundum est cor super omnia* – et

homo est – et quis cognoscet eum?”. În spiritul latinizant (care sugerează inclusiv sobrietatea arhaică a stoicismului) pot fi interpretate și detaliile semnificative ale cadrului interior al locuinței lui Pașadia. Reprezentările din tablouri redau atmosfera Antichității clasice: “Rezemați în suliiți, sutași de ai lui Domițian sau de ai lui Decie...” (p. 97).

Pașadia ori Pantazi monopolizează domeniul povestirii sau al discursului cu tentă moralizatoare; Pirgu, pe cel al vorbirii. De această dată, procedeul contrastului va fi folosit pentru a departaja vorbirea ca *energeia* de limbă ca *ergon*, expresivitatea verbală de epicureismul rafinat al evocării etc. Pitorescul de nuanță populară al vorbirii lui Pirgu nu poate fi disociat de senzorialismul definitoriu al personajului, consolidat de situarea lui, în exclusivitate, pe axa prezentului. Atitudinea sa empirică ostentativă se va asocia cu refuzul referențelor din planul trecutului: “ – Ia mai lăsați, nene, ciubucele astea, ne întrerupea sastisit Pirgu...” (p. 74). Viitorul va căpăta astfel o dimensiune simbolică, accentuată de folosirea majusculei: “...Cînd la zarea unui Viitor foarte apropiat dar, vai! nu și al lui Pașadia, toate îi surîdeau așa trandafirii...” (p. 104). Personajele antinomice, ca Pașadia, trăiesc în schimb sub semnul paseismului: “Știam că vedenia trecutului, în care se cufunda cu patimă, era singurul lucru în stare să-l miște...” (p. 72). Un personaj asemănător, prin atitudinea paseistă, va fi mătușa Smaranda: “Cu dînsa avea să piară una din rămășițele întîrziate ale lumii de odinioară...” (p. 85).

Vulgaritatea limbajului lui Pirgu poate sugera, în același timp, intenția autorului de a sintetiza “stilul” lumii pe care o imaginează, reflectat în vorbire.

În ipostaza parodică, accentuată cu prilejul recitalului mimetic susținut de Pirgu la moartea tatălui său, Pirgu va demonstra, indirect, caracterul pur “lingvistic” al convenției

sociale, pentru a ocupa o funcție fiind suficientă, în lumea răsturnată a *Crailor...* , imitarea stilului functional corespunzător.

VIII. Specificul tehnicii narative

Infracțiunea. Secvențele ceremonialului epic. Ritualul apropierii. Reuniunea. Spovedania. Despărțirea. Temporalitate istorică și simbolică. Viața ca vis. Anticiparea. Situația "eului" narator. Alte personaje. Finalul. Limbajul personajelor.

Infracțiunea. În arsenalul său narativ, Mateiu I. Caragiale posedă câteva artificii, pe care le va folosi pentru a declanșa, în proze, "infracțiunea" epică (în termenii lui Tzvetan Todorov¹). Astfel, procedeul care ar putea fi numit, în formulă proustiană, al "asociației involuntare" va fi aplicat, relativ manieristic, în *Remember* și în *Sub pecetea tainei*. În esență, nu cu mult diferită este "anamneza", folosită în "hagialîcuri" înainte de toate, dar și în alte împrejurări, începînd chiar cu *Pajere*.

Scrisoarea va servi drept pretext narativ în *Remember*. "...Am dat peste o scrisoare care mi-a deșteptat amintirea unei întâmplări ciudate..." (p. 31). Circularitatea va fi și de această dată scontată, prin repetiția simbolică din finalul povestirii. În mod simetric, unica dovadă materială a existenței lui Aubrey de Vere (deci și a certitudinii întâmplării relatate) va fi distrusă: "Am nimicit singura dovadă că l-am cunoscut în ființă, am ars scrisoarea..." (p. 44).

Inclusiv *Craii*... vor începe prin exercitarea în gol a artificului: "Aș fi dormit înainte, dus, fără zgomotoasa sosire a unei scrisori..." (p. 51).

¹ Tzvetan Todorov, *Poetica. Gramatica Decameronului*, București, Editura Univers, 1975

Secvențele ceremonialului epic. Prima secvență specifică a ceremonialului epic la Mateiu I. Caragiale este reprezentată de întâlnire. În mod adecvat pentru atmosfera estetică dominantă în povestirea *Remember*, întâlnirea dintre povestitor și Aubrey de Vere va avea drept fundal Muzeul Frederic.

Momentul întâlnirii cu Pantazi, în schimb, în mod deliberat nu va fi precizat cu exactitate, pentru a putea fi pus sub semnul condiției durative: “Un prieten de când lumea, așa-mi păruse...” (p. 63).

În ambele situații, decorul întâlnirii inițiale este subordonat cadrului estetic, chiar dacă va fi reprezentat de interiorul unui local, ca în cazul perioadei de tatonare dinaintea amicitiei cu Pantazi: “Fusesem adesea vecini de masă, azi la unul din birturile de frunte, mâine pe prisma unei cârciumi” (p. 63).

Contrastul apare însă, semnificativ de asemenea, în momentul remarcării apariției neobișnuite a cuplului Pașadia – Pirgu. De această dată, decorul “birtului franțuzesc” unde are loc intrarea în scenă va fi dominat de fundalul uman grotesc, care, de altminteri, acompaniază, de regulă, în *Craii...*, “lumea de noapte” bucureșteană: “Ce anume prilejuise, în strîmta încăpere, gălăgioasa adunare a tot ce Bucureștii avea mai moșat, nu țin minte (...), cînd avu loc o intrare ce merita într-adevăr să nu fie trecută cu vederea” (p. 69).

În acest caz, va fi ilustrată regula “fizionomică” proprie momentului epic al întâlnirii, anume singularitatea înfățișării. În toate situațiile în care întâlnirea va avea loc în opera lui Mateiu I. Caragiale, regula va funcționa, chiar dacă interpretarea aspectului fizionomic neobișnuit nu este aceeași de fiecare dată.

Astfel, Aubrey de Vere va fi remarcat, la Muzeul Frederic, de povestitor tocmai datorită înfățișării speciale. O altă condiție a secvenței epice, îndeplinită și în acest caz, constă în prezența, ca fundal, a unei mulțimi insipide, ca necesar termen de comparație: “Cît de cufundat eram în contemplarea cadrului nu treceam cu vederea nici pe oaspeți, interesanți uneori, așa că printre ei băgasem de seamă că se afla nelipsit un tînăr care, acolo mai ales, ar fi atras privirile oricui...” (p. 32).

Regula aspectului aparte va fi păstrată și în cazul remarcării inițiale a lui Pantazi de către povestitor: “Sunt ființe cari prin cîte ceva, uneori fără a ști ce anume, deșteaptă în noi o vie curiozitate...(p. 63). Craiul matein se va diferenția, pe de altă parte, de termenul comparativ reprezentat de omul comun: “Totdeauna singur, el se strecura în viață aproape furișîndu-se, căutînd a se pierde în gloată; era însă între aceasta și dînsul așa nepotrivire...” (p. 63).

Apariția cuplului Pașadia – Pirgu atrage atenția, prin intermediul alegorismului de factură zoomorfă, asupra fizionomiei ca expresie caracterologică a rapacității: “O clipă mi se năzări că, folosindu-se de învîlmășeala unei cîrezi tîmpe de malaci se strecuraseră într-un parc două fiare hămesite” (p. 69).

Comparația este la început ambiguă, deoarece poate sugera, la prima vedere, compatibilitatea de structură dintre cei doi; caracteristicile fiecăruia vor fi însă imediat diferențiate. Chipul de efigie al lui Pașadia va avea, în mod semnificativ, trăsăturile unor “pajere” de tip politic – combativ, ca “dregătorul”, “boierul”, “aspra”: “...Un cap cum veacul nostru nu-și mai dă osteneala să plăsmuiască și părea chiar întors din vremuri de altădată acel chip aprig ale cărui trăsături semețe...” (p. 69). Pirgu, în schimb, își va motiva esența inferioară prin aspectul grotesc – zoomorf:

“...Legăna pe niște picioare subțiri arcuite în afară o burcă ascuțită; oglindea pe fața-i rînjitoare și botoasă josnicia cea mai murdară...” (p. 69).

Incompatibilitatea structurală dintre cele două personaje antinomice va ieși în evidență, în sublinierea povestitorului chiar, inclusiv prin prisma contrastului fizionomic: “În tot, impresia ce o da acesta din urmă era numai în paguba lui, iar alăturarea cu domnul cel trufaș făcea să-i reiasă și mai respingătoare mutra obraznică de marțafoi” (p. 69).

Povestitorul este atras, implicit, conform confesiunilor sale chiar, de tot ce este atipic, grotesc mai ales, în fizionomia umană: “...Știu numai că repede sătul de a privi acea lume anostă și deșartă mă hotărîsem tocmai să-mi aplec nasul în taler...” (p. 69).

Atracția pentru grotescul fizionomic poate fi privită, dincolo de preferința estetică decadentistă, ca probă a unui “naturalism” al patologiei umane, tot așa cum povestitorul se va arăta atras de misterele ereditare ale neamurilor vechi. Semnificația este, de altminteri, subliniată prin intermediul vocii lui Pașadia: “Am avut de altfel neplăcerea să constat culpabila slăbiciune ce ai de tot ce poartă stigmatele declasării, de tot ce e tarat, ratat, epavă...” (p. 99).

Ritualul apropierii. Aproximarea este următorul moment epic semnificativ. În *Remember* sau în *Craii...*, apropierea se va stabili, treptat, între povestitor și Aubrey de Vere, Pantazi ori Pașadia. În paralel, pe un plan urmărit, în subsidiar, tot de povestitor, de această dată plasat în postura unui observator, va prinde contur amiciția nobilă dintre Pantazi și Pașadia. Deși în acest caz nu va fi el unul dintre protagoniști, povestitorul va adera simpatetic la apropierea dintre cei doi crai mateini, așa cum o va sublinia prin propria voce: “...De

mult doream o apropiere între aceste două ființe, Pașadia și Pantazi, așa menite să se înțeleagă și să se prețuiască" (p. 69).

După momentul deschiderii spre comunicare, urmează, pentru cei doi crai, perioada de consolidare a relației: "În scurt timp, o nobilă amicie legă pe Pantazi de Pașadia. Sufletește, cred că mai virtos decât cunoștințele și curtenia îi apropiase tristețea..." (p. 78).

Afinitatea dintre protagoniști se va stabili așadar după criteriul compatibilității de esență, așa cum o sugerează sublinierea autorului, inclusiv în cazul relației Pașadia – Pantazi.

Apropierea lui Pașadia de Pantazi și în special de povestitor va fi complicată, cu atât mai mult ieșind astfel în evidență, de caracterul solitar al personajului. Compatibilitatea, destul de repede evidențiată, cu Pantazi este justificată într-o anumită măsură de statutul simbolic al celui din urmă, întruchipare a spiritului de comunicare universal. Mai semnificativă este apropierea dintre Pașadia și povestitor, avînd în vedere exigența socială a celui din urmă, și aceasta, la rîndul ei, evidențiată: "Rămînînd de tînăr singur în București, mă ferisem să intru în cîrd cu oricine, așa că din restrînsul cerc al cunoștințelor mele, alese toate pe sprînceană, Gorică Pîrgu n-ar fi făcut niciodată parte..." (p. 53).

Un alt asemenea exemplu este relația dintre polițistul Teodor și ministru, în *Sub pecetea tainei*. Și în acest caz, afinitatea va fi determinantă, amplificată fiind de dificultatea caracterologică a ministrului, inclusiv în această privință asemănător lui Pașadia: "...Se cunoștea firea arțăgoasă și iute a acestui om greu de mulțumit și de împăcat" (p. 142).

La polul opus afinității poate fi situată incompatibilitatea structurală, condiția rezidînd în alăturarea demonstrativă a celor două esențe umane antinomice.

Exemplul ilustrativ este contradicția insurmontabilă dintre Pașadia și Pirgu, amplificată de frecvența ipostază de cuplu nefiresc. O reluare a motivului poate fi întâlnită în *Sub pecetea tainei*, în cazul antinomiei caracterologice dintre ministru și prefectul demagog.

Nu cu mult mai puțin semnificativă este aversiunea dintre povestitor și Pirgu, fățiș exprimată. O varietate simplificată a acesteia este incompatibilitatea spirituală subliniată dintre povestitor și personajul fără identitate precizată, din epilogul povestirii *Remember*, întâlnit în cadrul redundant al unui local de noapte bucureștean.

În situația din urmă, din nou se vor confrunta două atitudini antinomice. Una va merge în direcția amplificării misterului (motiv pentru care, metaforic, ar putea fi numită agnostică). Purtătorul de cuvânt al acesteia va fi “eul” povestitor. Cealaltă atitudine, demistificatoare, va fi exprimată de personajul episodic din *Remember*, anume introdus în acest scop. Acestuia, poate ostentativ, nu i se dă nici un nume, fiind numit, perifrastic, “un cunoscut de prin școală” (p. 43).

Interlocutorul povestitorului este pregătit, pe parcursul reluării istoriei lui Aubrey de Vere, să desconspire enigma, prilejuindu-i astfel celui dintâi expunerea principiului protejării deliberate a tainei.

Prin rolul de oponent, precum și prin câteva sumare note caracterologice (“limbut peste măsură”; “nerușinarea lui ieftină”), personajul anticipează – fragmentar însă – rolul lui Pirgu de oponent în conversație al crailor.

O regulă particulară a ceremonialului apropierii constă în tatonare. Prezența acestei condiții la începutul relației povestitorului cu protagoniștii poate fi considerată relativ paradoxală, avînd în vedere afinitatea sufletească afișată de la început, ca rezultat al primei impresii. Aceasta va fi chiar subliniată cu insistență: “Un prieten de cînd lumea, așa-mi

părase, deși înainte de anul acela (...) nici nu-i bănuisem măcar ființa în lume” (p. 63).

Pe de altă parte însă, ritualul tatonării sugerează caracterul selectiv al amicitiei. Situația, prezentă în toate prozele mateine, implică reciprocitatea, procesul sufletesc corespondent care are loc la partenerul povestitorului fiind și acesta relevat, o dată apropierea produsă. Astfel, contactul efectiv dintre povestitor și Aubrey de Vere are loc în momentul în care terenul era deja pregătit: “Ne-am vorbit într-o zi, așa, parcă ne-am fi cunoscut de când lumea” (p. 34). În prealabil, ca de fiecare dată când motivul se repetă, este subliniată perioada de tatonare: “Îl vedeam zilnic aproape, nu muzeul fiind singurul loc unde îl întâlneam” (p. 32).

Situația se repetă, în termeni aproape identici, în cazul stabilirii relației dintre povestitor și Pantazi: “Se ivise în București cam odată cu întâile frunze. De atunci îl întâlnisem mereu și pretutindeni” (p. 63).

Cea mai semnificativă poate dintre ipostazele perioadei de tatonare este “îmblinzirea” ministrului de către conu Rache, în *Sub pecetea tainei*: “– Mon cher, mi-a șoptit șeful lui de cabinet (...), vous êtes pharamineux, ma parole, ai îmblânzit fiara” (p. 142).

Întâlnirea dintre povestitor și Pașadia se va produce după alte reguli ale ceremonialului, rezerva inițială fiind o ilustrare a comportamentului elitist al craiului matein: “Însoțitorul său nu luă loc însă decât poftit și după înfățișările de rigoare...” (p. 69).

Ca și în alte împrejurări, rolul contrastant îi va reveni lui Pirgu, prin familiaritatea ostentativă cu care trece peste perioada de tatonare: “Strânse familiar mâna lui Pantazi și ocrotitor pe a mea și se așeză la masa noastră fără a mai cere voic” (p. 69).

Reuniunea. Fără îndoială, un *topos* fundamental în opera lui Mateiu I. Caragiale este reuniunea. Inclusiv *motto*-ul părții intitulată “Întâmpinarea crailor” este semnificativ în această privință: “...*au tapis-franc nous étions réunis*” (p. 51).

Primul episod epic consistent din *Craii...* poate fi considerat cel al reuniunii ceremonioase din cadrul sordid, dar și pitoresc al birtului din Covaci. Aplicînd principiul narativ al simetriei, Mateiu I. Caragiale va încheia romanul în același loc.

Cadrul obișnuit al reuniunii fusese anticipat în *Remember*, însuși momentul apropierii avusese loc în decorul unei “prăvălii” (estetist cu certitudine, așadar nu marginal, ca în ipostaza din *Craii...*). În localul berlinez, în mod semnificativ pentru epicureismul rafinat al senzațiilor, “se degustau capodoperele unei vechi rachierii olandeze” (p. 33).

Reuniunea va deveni semnificativă inclusiv prin numărul restrîns al participanților. În *Remember*, aceștia se vor reduce la povestitor și Aubrey de Vere. În *Craii...*, se va dubla, fără ca prin acesta să-și piardă caracterul select; în *Sub pecetea tainei*, se va restrînge din nou la relația dintre doi protagoniști, povestitorul și polițistul Teodor.

Respingerea altor eventuali participanți este o nouă condiție a ceremonialului reuniunii. Singurul care manifestă, în mod semnificativ, lipsă de exigență în materie de selecție a convivilor este tot Pîrgu. El va fi cel care, demonstrativ, va insista în privința încălcării regulei excluderii prezenței feminine: “Toate încercările lui Gorică de a i se încuvința să-și poftască o prietenă-două fuseseră zadarnice” (p. 56). În schimb, Pîrgu va avea rolul de a “etala” la masa crailor fauna tarată a “lunii de noapte”, într-o enumerație eugmentativă de efect: “Însoțitorii și-i dejuca, fără să mai ceară încuvințare, de-a dreptul la masa noastră...” (p. 75).

Redundanța spațiului obișnuit al reuniunii poate fi de asemenea sesizată încă din *Remember*: "...Părăsisem taverna olandeză și ne întâlneam la Grunewald, pe terasa unei cafenele..." (p. 35).

Spovedania. Relația dintre confesor și confident se va manifesta accentuat în secvența naratorică următoare, reprezentată de "spovedanie", cum poate fi numit, după sugestia mateină, tipul confesiv al "povestirii în povestire" întâlnit la Mateiu I. Caragiale.

Cadrul constituie și în acest caz un element semnificativ. Locul confesiunii va fi, de cele mai multe ori, tot spațiul prin definiție socializat al birtului; în acest caz, sînt totuși efectuate cîteva schimbări de decor semnificative.

Spovedania lui Pantazi are astfel loc, fizic cel puțin, într-un cadru devenit deja convențional, prin întîlnirile prealabile repetate, în același decor, între povestitor și Aubrey de Vere: "Intrarăm în localul cel mai apropiat, la Durieu (...) și ne aleserăm în fund masa, în locul cel mai ferit" (p. 81). Aparent, alegerea unui colț retras pare a avea o semnificație aparte; cu toate acestea, regula funcționează și în cazul reuniunilor cotidiene, cu participarea tuturor crailor. În cazul din urmă însă, alegerea locului este justificată de necesitatea unei perspective panoramice asupra interiorului, permițînd observarea, din perspectiva povestitorului, a intrării și ieșirii "faunei" lumii de noapte. La fel vor proceda povestitorul și Masinca Drîngeanu, în locuința Arnotenilor. În *Sub pecetea tainei*, bătrînul polițist Rache va fi descoperit de povestitor "la *Carul cu bere* (...) singur la o masă, în fund" (p. 135). În absența momentului confesiv, atenția narativă se va concentra, alternativ cu iluzia simbolică a solitudinii

reprezentată de intervalul “hagialîcului” lui Paşadia, asupra spectacolului oferit de pitorescul chefului colectiv.

Pe durata spovedaniei lui Pantazi, nici o clipă măcar atenția narativă nu va fi dirijată către ceilalți meseni, episodul derulându-se în iluzia absenței acompaniamentului uman.

Cadrul confesiunii va fi reiterat în actul inițial din *Sub pecetea tainei*, protagoniști fiind de această dată povestitorul și conu Rache.

Regula narativă va impune declanșarea confesiunii (spovedanie, în cazul lui Pantazi ori Paşadia; amintire, în cel al polițistului Teodor) într-un anumit moment favorabil.

În *Sub pecetea tainei*, pretextul primei povestiri va fi reprezentat de apariția semnificativă a văduvei lui Gogu Nicolau, care declanșează rememorarea episodului dispariției misterioase a funcționarului bucureștean. În cea de-a treia povestire, amintirea va fi impulsionată de contemplarea unei fotografii.

În primele două “amintiri” ale bătrînului polițist, va fi păstrat cadrul inițial (al localului “Carul cu bere”), accentuându-se astfel postura statică a protagoniștilor, favorabilă povestirii. Este aceasta o condiție redundantă, dar nu exclusivă, deoarece în alte situații postura statică va fi înlocuită de confesiunile peripatetice ale lui Pantazi: “Masa o prelungeam pînă spre miezul nopții, la vorbă, pe care o urmam la aer liber, cutreierînd, calmi peripateticieni, ulițe pustii prin mahalale necunoscute...” (p. 65).

Al doilea decor, ca importanță, al confesiunii este locuința, cadru de o și mai accentuată intimitate. A treia și ultima povestire din *Sub pecetea tainei* va consemna înlocuirea locului public cu spațiul camerei povestitorului însuși. Spovedania lui Paşadia va avea loc tot acasă la acesta. Deseori, colocviul boem, cu nuanțe confesive, purtat de Pantazi cu povestitorul va avea loc la locuința celui dintîi, “hagialîcul” pe glob inclusiv.

Momentul confesiunii va fi favorizat și de o stare aparte a protagonistului; astfel, atmosfera sufletească specială a lui Pantazi din momentul confesiunii va fi remarcată de povestitor: “Așa de terciuit nu-l mai văzusem pînă atunci. Îl pîndeam discret, știind că în asemenea clipe se află în destăinuire...” (p. 81).

Unica exteriorizare a lui Pașadia are loc tot într-un moment cu semnificații particulare, prin faptul că starea depresivă obișnuită a personajului suferă o neașteptată modificare paradoxală: “...Părea întinerit, din mișcări și de pe față îi pierise orice urmă de oboescală, pînă și glasul îi suna altfel, limpede, metalic” (p. 98).

Despărțirea constituie momentul final al scenariului epic, simetric, în același timp, cu *întîlnirea* inițială. În *Remember*, episodul coincide cu o *întîlnire* împlătoare a povestitorului cu Aubrey de Vere, în noaptea fatală. *Despărțirea* dintre cei doi coincide astfel cu *dispariția* tînărului *dandy*. Tot moartea reprezintă motivul despărțirii povestitorului de Pașadia, iar momentul acesteia se produce o dată cu știrea despre sfîrșitul craiului matein: “...Intrînd odată la cafenea, după noutăți, aflam că Pașadia murise” (p. 124).

Despărțirea de Pantazi se suprapune peste momentul plecării probabil definitive a acestuia. Și în acest caz, momentul va fi însoțit de un ceremonial aferent. Retrospectiv, cei doi vor retrăi scenele derulate la birtul din Covaci, vor afla deznodămîntul destinului Penei Corcodușa și vor petrece o ultimă noapte de reverie peripatetică: “Am umblat cu dînsul, în sus și jos, toată noaptea...” (p. 125).

Pe de altă parte, momentul despărțirii coincide cu revenirea lui Pantazi la adevărata înfățișare, sugerîndu-se prin aceasta sfîrșitul existenței boeme: “Seara însoțeam pînă la

graniță pe un gentleman ras și cu barbeți scurți, în ținută elegantă de călătorie – un străin” (p. 125).

Cadrul exterior. O relație, de asemenea semnificativă, se stabilește între timpul povestirii, principalele secvențe narative și ritmul sezonier.

În *Remember*, începerea povestirii se suprapune peste perioada inițială a verii: “După un surghiun de doi ani revedeam Berlinul (...). Așa frumos chiar ca în acel început de iunie nu-mi păruse totuși niciodată” (p. 31). Cadrul exterior se va caracteriza, pe perioada verii berlineze, în special prin abundența florală.

Mult mai evidentă pare însă corelația dintre momentul plecării povestitorului și declinul autumnal al naturii. “Toamna” va avea astfel la Mateiu I. Caragiale o semnificație destul de convențională, putând fi pusă, din această perspectivă, alături de simbolul reprezentat de momentul crepuscular. În cazul din urmă, un exemplu semnificativ este titlul ales pentru ultima parte a romanului *matein*, “Asfințitul crailor”. La fel de relevant este și visul povestitorului din final, al cărui fundal este constituit de cromatica apusului.

Semnele autumnale capătă o valoare de sugestie suplimentară prin suprapunerea peste momentul morții simultane a lui Pașadia și a Penei Corcodușa: “Frunzișurile sunau acum a toamnă și erau adânci ca niciodată, și grele...” (p. 123).

Temporalitate istorică și simbolică. În fiecare din prozele lui Mateiu I. Caragiale, perspectiva temporală va fi dirijată dinspre un prezent al rememorării către un trecut, mai mult sau mai puțin îndepărtat.

De obicei, momentul relatării va putea fi aproximat. Astfel, povestitorul din *Remember* va consemna de la început anul (1907) și chiar intervalul mai precis (de la începutul lui iunie pînă la venirea toamnei) în care se petrec evenimentele relatate. În epilogul povestirii, va fi precizat timpul relatării, situat însă sub semnul explicit al relativității: “S-au perindat de atunci șapte ani. A fost parcă ieri, parcă niciodată” (p. 42).

În *Craii...*, scenariul epic se desfășoară, cu aproximație, pe parcursul unui an, începînd din toamna lui 1910 (cînd are loc prima întîlnire dintre povestitor și Pantazi) și cea a anului 1911 (odată cu plecarea celui din urmă): “Un prieten de cînd lumea, așa-mi păruse, deși înainte de anul acela – 1910...” (p. 93). Datarea va reveni în mai multe rînduri, uneori indirect, putînd fi, de exemplu, dedusă din aluzia la războiul din 1877, moment al morții prințului Serghie: “Sunt de atunci treizeci și trei de ani” (p. 62).

În *Sub pecetea tainei*, timpul istoric va fi schimbat succesiv, în funcție de momentul fiecăreia dintre cele trei povestiri. Aceeași exactitate – doar aparent semnificativă însă – poate fi remarcată din consemnarea cronologiei evenimentelor. Astfel, va fi precizată ziua dispariției lui Gogu Nicolau: “La Bușteni dar, în cea din urmă duminică a lui iunie 98...” (p. 137). Data va folosi de asemenea ca reper pentru determinarea momentului relatării polițistului Teodor: “Au trecut de atunci atîția mari ani, treizeci și doi” (p. 139). Astfel este sugerat momentul “real” al depănării amintirilor bătrînului polițist, anul 1930. Precizarea personajului prezintă însă interes prin depărtarea semnificativă în timp de momentul evocat și nu prin exactitatea cronologică.

Și în istoria ministrului, conu Rache va furniza informații referitoare la timpul istoric, prin aluzii la evenimente precum căderea guvernului din care făcea parte personajul. În sens larg, timpul istoric este sugerat în acest caz de atmosfera de

epocă a dezbaterilor parlamentare, principalul scop al introducerii scenei fiind însă nu reconstituirea, ci definirea caracterologică a ministrului, într-un context ilustrativ.

Și în *Craii...*, timpul amintirii va fi precizat. Cel mai strict este determinat momentul 1877, ales probabil datorită caracterului de eveniment excepțional. Semnificația de timp "istoric" este în acest caz mai accentuată, mai ales datorită rolului fatidic pe care îl va juca în destinul personajelor. Astfel, războiul va provoca pe de o parte moartea lui Serghie de Leuchtenberg și distrugerea vieții Penei Corcodușa; pe de altă parte, sfârșitul mamei lui Pantazi și, indirect, al tatălui său. Episodul capătă o semnificație suplimentară datorită faptului că, la personaje care doresc să trăiască netulburate, în afara timpului istoric, acesta din urmă își demonstrează, simbolic, nocivitatea.

În spovedania lui Pantazi, cu cât îndepărtarea în timp crește, cu atât cronologia câștigă în imprecizie. Generația tatălui craiului matein se încadrează între niște repere temporale relativ exacte. Înaintea momentului 1877, este astfel amintit evenimentul istoric al abdicării lui Cuza, ales de tatăl lui Pantazi pentru a se retrage demonstrativ din viața politică. Evocarea generației anterioare, dominată de portretul mătușii Smaranda, va antrena în mai mare măsură estomparea timpului istoric. Totuși, acesta nu absentează, câteva precizări cronologice existînd; în mai mare măsură însă, atmosfera de epocă este reînviată, ca în cazul hagialicului lui Pașadia, prin invocarea demonstrativă a personalităților ori evenimentelor emblematice ale timpului: "Protipendada a trei sferturi de veac o cunoscuse în ființă, văzuse de mai multe ori pe Napoleon I care odată-i vorbise, fusese cu tatăl ei la Viena în vremea Congresului, danșase cu împăratul Alexandru și cu Metternich, primise în Italia omagiile lui Chateaubriand și ale

lui Byron” (p. 85). Rememorarea sintetică a timpului istoric capătă o semnificație suplimentară prin prisma ilustrării unui *modus vivendi* monden al epocii post-fanariote, consumat exemplar, așa cum exemplar își va realiza existența hedonică Pantazi mai târziu.

Și în alte împrejurări, timpul istoric intervine, în sens simbolic, într-o manieră mai pronunțat aluzivă însă.

În spovedania lui Pantazi, va fi asociat cu periclitarea averii sale din România, motivul invocat de personaj pentru sejurul său de aproximativ un an la porțile Orientului. Neplăcerile survin datorită schimbărilor istorice, aceleași care duseseră la declasarea Arnotenilor. Situația devine stânjenitoare pentru libertatea peregrinărilor cosmopolite ale personajului: “Zurbaua din nouă sute șapte m-a pus pe gânduri și ca să nu fiu întruna cu inima sărită că-mi pierd moșiile, m-am hotărât în sfârșit, anul ăsta, să le vînd...” (p. 94).

La rîndul său, Pirgu evoluează, în paralel cu existența nocturnă alături de crai, în planul realității politice. “Romanul” ascensiunii sociale a personajului este însă menționat doar fragmentar, redus la cîteva secvențe caracteristice: “ – Liberalii, ne pisa el, își luau catrafusele ; pînă la anul nou 1911, cel mai târziu, adică peste trei săptămîni, conservatorii veneau la putere, boerii – Take era curățat” (p. 96).

Alte asemenea determinări temporale, inserate pe parcursul *Crailor...*, prezintă semnificație prin semnalarea existenței paralele a timpului istoric, făcînd în același timp să avanseze firul epic. Astfel, ascensiunea lui Pirgu în planul timpului istoric va fi anunțată de o intensificare a presiunii acestuia. Mai întîi, Pirgu își dezvăluie ambițiile politice; apoi, imediat, povestitorul remarcă agitația de pe stradă: “Într-una din serile dintre Crăciun și Anul nou, mă aflam pe calea Victoriei, unde domnea o însuflețire neobișnuită...” (p. 96).

“Însuflețirea” mulțimii era determinată de împlinirea profeției politice a lui Pirgu, în timpul indicat. Exact acesta va fi momentul în care, în mod previzibil, Pirgu își face intempestiv apariția, presîndu-l pe povestitor: “ – Doctore, îmi zise, du-te numaidecît la Pașadia și spune-i să lase tot la o parte și să meargă negreșit, astă-seară chiar, cît mai iute, să vorbească în daravera mea, să strîngă șurubul...” (p. 97).

O ipostază particulară a temporalității este reprezentată în opera lui Mateiu I. Caragiale de leit-motivul duratei de treizeci de ani, cu rezonanțe simbolice evidente.

Perioada de echilibru a lui Pașadia se întinde între limitele acestui interval, semnificativ în primul rînd prin lungimea apreciabilă a rezistenței stoice: “Ceea ce treizeci de ani de viață austeră și probă, treizeci de ani de sacrificii, de studiu și de laboare nu fuseseră în stare să facă, au făcut cîteva nopți petrecute cu atotputernica soție a unui președinte de consiliu...” (p. 99). Nu doar contrastul elocvent dintre calea “onestă” a ascezei intelectuale și cea lesnicioasă a cinismului este semnificativ, ci și un alt amănunt, care face trimitere la o referire sumară făcută în prealabil de povestitor despre Pașadia: “Un fapt divers, - sinuciderea în împrejurări ciudate a unui cunoscut personagiu bucureștean, a cărui soție întreținea, se zice, legături vinovate cu Pașadia – dase bîrfele înverșunate prilej să-și atingă culmea...” (p. 79). Ca și alte asemenea numeroase începuturi epice, nici acesta nu va fi dezvoltat, devenind astfel o simplă ilustrare a poeticii misterului; la fel semnificația obscură a intervalului simbolic de treizeci de ani.

În cazul lui Pantazi, nu viața de asceză stoică va fi semnificativă prin lungimea duratei, ci epicureismul exemplar, consacrat peregrinării cosmopolite: “În treizeci de ani, am plutit mai mult poate decît toți corăbierii străbuni...” (p. 93).

Viața ca vis. Opoziția dintre cele două planuri majore ale *Crailor...* este sugerată de situarea în primplan a funcției inițiatice a lui Pirgu: “Mai primejdioasă javră și mai murdară nu se putea găsi, dar nici mai bună călăuză pentru călătoria a treia ce făceam aproape în fiecare seară, călătorii în viața care se viețuiește, nu în aceea care se visează. De câte ori totuși nu m-am crezut în plin vis” (p. 76). Atmosfera nocturnă, configurată în spiritul estetismului în *Remember*, se regăsește caricatural în decadența marginală a vieții de noapte bucureștene. “Viața care se viețuiește” este o reprezentare a ideii de realitate, pusă în contrast cu “viața care se visează”. Același antiteză apare în povestirea scriitorului, sugerând continuitatea narativă dintre cele două opere: “Îmbinând astfel realitatea cu visarea, urmași fără grabă șuvoiul mulțimii...” (p. 40). Domeniul povestirii generează o lume inconsistentă, în permanență supusă agresiunii vocii lui Pirgu. În ultimă instanță, acesta reprezintă o expresie a realității brutale, accesul său în lumea imaginarului fiind îngădit cu strictețe.

În pofida distincției clare, pe care povestitorul însuși o sugerează, între realitate și închipuire, în unele pasaje ale romanului granițele dintre cele două dimensiuni se estompează până la dispariție. În viziunea halucinantă asupra vieții de noapte bucureștene, planurile se întrepătrund. Ficțiunea capătă uneori o consistență reală în istorisirile lui Pantazi sau Pașadia. Trecînd peste nuanțele locale, modul autorului de privi realitatea lumii imaginate se apropie, în unele momente, de „viața ca vis”, alt important leit-motiv al operei lui Mateiu I. Caragiale, atît în *Remember* cît și în *Craii...* Povestirea lui Mateiu I. Caragiale debutează chiar sub semnul motivului tradițional, opțiunea pentru acest *incipit* sugerînd una dintre posibilele interpretări ale misterului lui Aubrey de

Vere, ca simplă halucinație onirică: “Sunt vise ce parcă le-am trăit cândva și undeva, precum sunt lucruri despre cari ne întrebăm dacă n-au fost vis” (p. 31). Respectându-se regula simetriei, inclusiv a repetiției textuale parțiale (la fel de evidentă ca în finalul *Crailor...*), sugestia va fi reluată în încheiere: “Într-un târziu are să-mi pară că toată această împlinire a fost un vis numai sau vreo istorie citită ori auzită undeva, cândva de mult” (p. 44).

O diferență insurmontabilă nu există între modul de a reprezenta periplul imaginar în timp sau în spațiu și călătoria în “infernul” vieții de noapte bucureștene. Deseori, viziunea pitorescului marginal este dominată de reprezentări metaforice de esență poetică, departe de orice intenție naturalistă: “Străini de tîmbălău ce se umfla sălbatic, Pantazi și Pașadia-și urmau în tăcere visarea ca și cum s-ar fi aflat la mii de poște departe ...” (p. 77).

Anticiparea. Un aspect esențial al construcției romanului matein constă în circularitate. Tot ce se va întâmpla în final este sugerat la început; mai mult chiar, prin dezvoltarea treptată a semnificațiilor operei, un alt sfârșit nici n-ar fi fost posibil. Toate leit-motivele vor fi reunificate pentru a constitui o cădere de cortină, într-o retrospectivă dominată de nostalgie. Povestitorul cineză împreună cu Pantazi la birtul de la Covaci, primul punct nodal simbolic al operei. Rașelica Nachmalsohn este înfățișată împreună cu noul ei logodnic, următoarea victimă potențială, continuându-și astfel funcția malefică, asemănătoare cu cea a lui Pirgu. Un amănunt semnificativ pentru subtilitatea poeziei romanului constă în modul în care acest personaj feminin – în aceeași măsură ilustrarea atitudinii cinice în variantă erotică și o reprezentare a femeii fatale – ajunge să preia de la Pirgu rolul

de a-l distruge pe Pașadia. Pe parcursul romanului, Rașelica apare în mai multe ipostaze perverse caracteristice, avîndu-i drept parteneri pe Pirgu sau pe Mîma Arnoteanu, însă niciodată nu se mai întîlnește în mod explicit cu Pașadia. Relația lor fatală este în treacăt amintită abia în descrierea sfîrșitului craiului matein, imediat după ce moartea acestuia fusese anunțată: “Eram sub impresia acestui vis cînd, intrînd odată la cafenea, aflam că Pașadia murise. Sfîrșitul lui avu răsunset, dar nu prin el însuși, ci prin felul cum se petrecuse. În timpul din urmă, Pașadia, care nu se mai vedea nicăieri, trăia cu Rașelica Nachmalsohn” (p. 124).

Duritatea veștii funebre se estompează pînă la dispariție prin anunțarea ei imediat după visul povestitorului, a cărui intensitate este atît de puternică încît nici măcar o imixtiune brutală de pe planul realității nu poate risipi atmosfera onirică. Datorită valorii semantice a adverbului de timp “odată”, momentul sfîrșitului lui Pașadia nu mai este precis determinat. O altă locuțiune adverbială temporală, “în timpul din urmă”, are rolul de a prelungi indefinit timpul povestirii, în contrast cu determinările cronologice precise pe care le oferă autorul în textul său.

Posibilul scenariu epic al relației dintre Pașadia și Rașelica Nachmalsohn este sacrificat în favoarea dimensiunii poetice a textului. Într-un roman de factură realistă, filonul narativ ar fi fost probabil exploatat, deoarece cele două personaje oferă, prin întîlnirea lor, ocazia ciocnirii a două caractere puternice. Unul din pasajele din scena inițială a birtului din Covaci este atît de succint, încît aproape nu reține atenția. Ceea ce într-un posibil roman de analiză psihologică s-ar fi întins pe sute de pagini este aici sugerat doar printr-un semn fugar, scăpărarea aspră a ochilor Rașelicăi, în schimbul de priviri dintre ea și Pașadia. Fatalitatea relației dintre cei doi este sugerată încă de la început, într-o frază aparent lipsită de

semnificație, dacă nu s-ar cunoaște deznodământul tragic: “Privirea ei liniștită, aplecându-se asupra colțului nostru, avu o scăpărare aspră ciocnindu-se de a lui Pașadia” (p. 58). Următorul moment semnificativ în evoluția relațiilor dintre Pașadia și Rașelica, care se derulează în subsidiar, în paralel cu celelalte evoluții epice, va fi inserat în scena insistențelor lui Pirgu pe lângă povestitor. Semn al precipitării epice, pe de altă parte al apropierii deznodământului, starea crescândă de agitație a lui Pirgu este sugerată de multiplicarea acțiunilor sale. În paralel cu implicarea politică, care se va accentua, simbolic, în final, personajul își exercită aptitudinile macabre de organizator de înmormântări sau de autor de necrologuri. Înainte de a lua în sarcina sa înmormântarea Ilinței Arnoteanu și, probabil, cea a lui Pașadia (așa cum anticipa, tot Pirgu, în prima replică din roman), personajul supervizează funeraliile soțului Rașelicăi Nachmalsohn: “ – N-am timp, mă lămuri, sunt ocupat cu înmormântarea: a murit Mișu; trebuie să-i dau nemîngîiatei văduve o mîină de ajutor...” (p. 97). Dovadă suplimentară a prezenței masive a procedurii anticipării, deznodământului partenerului momentan al Rașelicăi fusese prevăzut încă de la scena inițială din birtul din Covaci, tot prin vocea lui Pirgu; simultan, personajul prefigurează rolul fatal al frumoasei evreice: “ – E Mișu, ne șopti Pirgu. E pe dric, ne lasă(...). Și către Pașadia: Ei și dumneata ai vrea să te arunci, crezi că te țin meșii?” (p. 58). Moartea de mult anticipată a lui Mișu va pregăti terenul pentru următoarea prevăzută, cea a lui Pașadia. Prin imaginea Rașelicăi împreună cu un nou logodnic va fi sugerată perpetuarea indefinită a rolului său distructiv.

Moartea altui personaj de plan secund, Ilința Arnoteanu, va fi anticipată și aceasta de o serie de fraze premonitorii. Înainte de momentul de magie populară reprezentat de ghicitul în bobi de la “Hanul dracului”, alte amănunte

sugerează intervenția fatalității, precum amânarea în ultima clipă a momentului nunții: “Ca să-i facă celeilalte mătuși pe plac, Ilinca se învoise să nu fie luna în mai...” (p. 121). Fatalitatea va fi apoi demonstrată și de pretextul aparent inofensiv care va declanșa deznodământul, cumpărarea întâmplătoare a unui aparat de fotografiat.

Cu același rafinament este sugerată distrugerea capodoperei la care Pașadia lucrase o viață întreagă. În prezentarea pe care povestitorul i-o face lui Pașadia la începutul romanului, mai întâi este înfățișată viața diurnă de asceză intelectuală, ca o contrapondere la degradarea nocturnă, fără nici o referire concretă la opera de istoric pe care personajul matein o desăvârșește de multă vreme. De abia în spovedania lui Pașadia, capodopera este menționată, în perspectiva distrugerii ei apropiate: “Înainte ca prin față să se pună sigilii sau să se deschidă, pe din dos, nevăzută, mâna își va face datoria”(p. 100). În final, îndeplinirea dorinței testamentare este sugerată prin intermediul semnului focului, “stîlpul de fum”. Perspectiva este tot a naratorului, aflat de această dată în exteriorul casei lui Pașadia, spre deosebire de momentul spovedaniei: “Cînd m-am apropiat de locuința fără bucurie, deasupra copacilor din grădina fără flori se înălța, în liniștea serii, un stîlp de fum”(p. 124). Verticalitatea “stîlpului de fum” sugerează pe de altă parte atmosfera calmă a înserării, în concordanță cu împăcarea interioară din momentul morții.

Episodul Arnotenilor oferă alt caz de anticipare, unul din leit-motivele *Crailor*... fiind tocmai invitația lui Pirgu adresată protagoniștilor, mereu reînnoită, de a merge la “adevărații Arnoteni”. Precocitatea leit-motivului în spațiul operei este probată prin prezența sa chiar în episodul inițial. În scena reuniunii în birtul din Covaci, Pirgu se fălește cu banii cîștigați “într-o casă particulară, la Arnoteni, drum-de-fier” (p. 60).

Pentru început greu sesizabil, leit-motivul se va amplifica gradat, pregătind descinderea crailor în ultima bolgie a “infernului” lumii de noapte.

Situația “eului” narator. Povestitorul pare același personaj în toate prozele mateine, nu doar prin folosirea constantă a persoanei I. Și alte tehnici sînt utilizate de autor pentru a-l face pe povestitor să pară un personaj itinerant. Pe lângă repetarea funcțiilor sale narative, povestitorul va fi recomandat, în mai multe rînduri, drept scriitor, în *Craii...* luînd însemnări pentru un roman de moravuri, în *Soborul țățelor* prezentîndu-se în fața Masincăi Drîngeanu cu romanul finalizat. Ca în cazul gidian, acest “eu” nu poate fi confundat în totalitate cu autorul, însă are în comun cu acesta statutul de scriitor și o temă romanescă asemănătoare.

Situația acestui “eu” al povestitorului este complexă din punct de vedere al funcțiilor sale narative. Astfel, va fi personajul – martor, prin prisma căruia se va face relatarea (din 1907 în *Remember*, dintre 1910 și 1911 în *Craii...*). Va deține și postura particulară de personaj – confident (al lui Pantazi, Pașadia, Teodor etc.). Din perspectiva sa vor fi privite afectiv personajele ori evenimentele narate. Omnisciența sa va fi limitată însă la ceea ce îi vor spune celelalte personaje, sau surse neprecizate.

În același timp, povestitorul va deține, măcar parțial, atributele unui personaj “participant”. El va fi prezent fizic la reuniunile crailor; din perspectiva celorlalți protagoniști, pot fi aflate amănunte – destul de sumare totuși – despre “eul” narator, care îi conferă o anumită identitate materială. Pîrgu, de exemplu, îi va aproxima povestitorului, la începutul *Crailor...*, vîrsta biologică: “ – M-a întrebat Rașelica (...) cum un om așa fin ca mine, fecior de boer, pot să mă adun cu

oameni atît de ordinari?(...) Am rugat-o să nu ia în seamă; unul, i-am spus, e un biet bătrîn stricat (...); celălalt e un copil” (p. 57).

“Eul” narator, în cîteva situații, va interveni și în desfășurarea firului epic. Cele mai semnificative cazuri sînt intervenția în favoarea realizării uniunii dintre Pantazi și Ilinca Arnoteanu, împiedicarea duelului dintre Pantazi și Pașadia sau intermedierea apropierii sufletești dintre cei doi.

Pe un alt plan, ambiguitatea narator – autor este întreținută deliberat, prin semnificația biografică a cadrului berlinez din *Remember*, a scrisorii părintești primite la începutul *Crailor...* etc. Vagi mențiuni va face povestitorul, tot în *Craii...*, despre momente posterioare plecării lui Pantazi: “...Un cuvînt mă temeam a nu pierde din luminosul lor schimb de vederi și de cunoștințe și faptul că mi-au rămas însemnările ce aveam grija să iau de ele mă consolă, dacă nu mă și despăgubește, de toate pierderile de lucruri ce am suferit de la război încoace” (p. 59-60).

Alte personaje. De multe ori, Mateiu I. Caragiale introduce în scenă personaje cu apariție episodică, însă cu funcție artistică totuși semnificativă. Iancu Vițan, omul de încredere al lui Pașadia, nu apare efectiv decît în final, și atunci indirect, din perspectiva naratorului care realizează îndeplinirea dorinței testamentare. În rest, personajul este fragmentar menționat *in absentia*, de fiecare dată asociat cu Pașadia. Acesta din urmă pregătește narativ rolul “slugii sale credincioase” din finalul romanului: “Mîna credincioasă își va face datoria” (p.100). Masinca Drîngeanu, “suflețelul maichii” sau “divina țafă”, cum este numită în *Sub pecetea tainei*, pătrunde în spațiul *Crailor...* de abia în episodul “adevăraților Arnoteni”, deși familiaritatea dintre ea și narator sugerează

faptul că cei doi se cunoșteau de mult. Un rol important va avea Masinca Drîngeanu în *Sub pecetea tainei*, unde i se rezervă statutul de mare iubire a bătrînului polițist Rache. De o consistență redusă în *Craii...*, acest personaj feminin pare să reprezinte pentru Mateiu I. Caragiale o obsesie narativă, din moment ce, în fragmentele rămase sub titlul *Soborul țateilor* din a treia parte a trilogiei românești, Masincăi Drîngeanu i se rezervă locul central. Textele rămase din această operă doar proiectată par să indice o amplificare a funcției artistice a personajului feminin, care ar fi urmat, în pofida titlului cu rezonanțe periferice, să împărtășească naratorului, la fel ca în *Craii...*, secretele protipendadei.

În opera lui Mateiu I. Caragiale, categoria "itinerantă" nu mai este reprezentată efectiv, ci prin aluziile la personajele din alte opere, evocarea sumară a lui Aubrey de Vere fiind ocazionată, în *Craii...*, de paralelismul dintre acesta și Pantazi.

Mult mai numeroase vor fi, în schimb, personajele episodice. O bună parte dintre acestea sînt evocate de Pantazi în spovedania sa; ținînd cont de esența narativă a fragmentului, personajele amintite nu pot avea nici o funcție artistică în prezentul povestirii. Părinții lui Pantazi, mătușa Smaranda sau prima sa iubire Wanda țin exclusiv de domeniul trecutului. Chiar dacă moartea unora dintre personaje nu este anunțată, ele, dacă mai trăiesc, nu mai pot participa la prezentul epic. Este cazul Wandeii, a cărei existență se perpetuează numai pe planul memoriei: "(...) Nu pe Wanda însăși o mai iubesc, nu făptura ei care dacă mai e pe lume, e schimbată, ofilită, îmbătrînită, ci amintirea, nespuse de duioasă și de dulce" (p. 90). Singurul personaj din istorisirile lui Pantazi care face efectiv legătura cu prezentul este Pena Corcodușa, evocată indirect în fragmentul spovedanic: "Înnodai și eu una, mai înaltă ce se consfinți în focul luptei – vă povestii mai adineaori ceva de Serghei de

Leuchtenberg. Cu moartea lui, la care am fost martor, începea pentru mine un dureros șir de încercări” (p. 87). Strict cronologic, însă anterior pe planul narativ din *Craii...*, acest episod este dezvoltat tot de către Pantazi, în deslușirea misterului nebuniei Penei Corcodușa. În aceeași categorie a personajelor purtătoare de un minimum de semnificație artistică se situează Poponel, o ipostază a degradării umane absolute. Chiar dacă numai indirect, Poponel va fi reintrodus în scenă prin unul dintre avertismentele formulate de Pașadia în spovedania sa, fiind purtătorul unei semnificații artistice minimale: "...O noapte întreagă a stat deunăzi cu Poponel să te bațjocorească, da, cu Poponel căruia de câte ori are mica sa afacere de moravuri sari să-i iei apărarea cu aceeași naivitate..." (p. 99). Fragmentul este elocvent pentru agresivitatea nemotivată a cuplului malefic Pirgu - Poponel, care se dezlănțuie neprovocat asupra povestitorului.

Cucoana Elenca a Sameșului (sau Sămeșoia), "una din cele mai de ispravă mahalagioaice prietene cu mama" (p. 89), este un personaj folosit exclusiv pentru a deturna în mod miraculos fatalitatea mezalianței lui Pantazi cu Wanda. Apariția personajului fusese anticipată de prezentarea anturajului mamei lui Pantazi, situat mai jos pe scara socială: "La noi s-aduna zilnic un guraliv sobor..." (p. 84); insistența acordată scenei respective este justificată fie și numai prin prisma faptului că astfel va putea fi introdus, mai târziu, un personaj cu rol providențial.

Personajul va fi evocat, simetric, într-un moment posterior avertismentului adresat lui Pantazi, mai precis în clipa confirmării acestuia: "Gîndurilor fioroase (...) le luaseră locul teama și dorința ca Sămeșoia să nu fi mințit și, cînd peste două ceasuri, am avut dovada vie a trădării..." (p. 90).

Alt personaj cu o apariție sumară este Haralambescu, al cărui nume, comun, va fi asociat cu mediul periferic. Pentru

prima dată, el va fi menționat în contextul “înfățișării” Mimei Arnoteanu de către Masinca Drîngeanu: “...Cu Rașelica Nachmalsohn tocase vara trecută, într-o lună, patru mii de lei, șterpeliți de la unul Haralambescu când adormise la ea beat” (p. 108). Personajul va fi reintrodus în scenă spre final, fiind desemnat, deoarece frecventează aceleași medii dubioase, să-i indice povestitorului locul în care poate fi găsit Pirgu: “Din toți pe cari i-am întrebat despre el, numai Haralambescu îl văzuse în ajun, seara, la Moși, beat ca un porc...” (p. 123).

Numărul relativ însemnat de personaje cu funcție artistică totuși minoră din cuprinsul *Crailor...* poate fi interpretat și prin intenția autorului de a da un aparent aspect romanesc operei sale. Pentru a fi sugerată iluzia realității, una din condițiile romanului tradițional constă în prezența unei cât mai ample colectivități fictive. Mateiu I. Caragiale respectă acest pact narativ, însă în maniera intenționat simplificatoare în care reproduce toate convențiile romanului de tip balzacian, introducând un număr de personaje fără rol artistic. Prin intermediul lui Pirgu, cel care cunoaște “lume de tot soiul și de toată teapa”(p. 57), cititorul își poate imagina esența inferioară a personajelor episodice: “Măgulit că-l admirasem, nu trebui să-l rog de două ori ca să istorisească pățania cea din urmă a doamnei Mursă”(p. 57). În alte situații, sînt amintite nume (Pepi Șmaroț, Haralambescu, Tinculina Gaiduri ș.a.m.d.) total întîmplătoare, cu excepția faptului că toate au o rezonanță periferică. În partea “realistă” a romanului, motivarea onomastică este inversată. Numele nu sînt standardizate, ci ies în evidență prin caracterul atipic, sugestia vulgarității fiind indusă prin însăși motivarea semnificațiilor.

Mateiu I. Caragiale va reitera procedeul etalării onomastice, tot în cazul unor personaje fără funcție narativă, în *Sub pecetea tainei*. Pitorescul eufonic poate astfel justifica

prezența unor nume ca Sița Gîrbu, Nicolae Schina, Valer Mamunciu, Caegiu, Daniel Zorilă ș. a. m. d.

O opoziție fonetică asemănătoare se stabilește între denumirile folosite în hagialicul lui Pantazi, semnificative mai mult pentru muzicalitatea sau sugestia lor exotică și toponimia mahalalei bucureștene. De o parte, numele sînt Antile, Florida, Amazon, Isè, Bangkok etc. De cealaltă parte, denumiri de tipul “Carul cu bere”, Tîrgul-de-afară, „tîrgul păduchilor” etc.

Finalul. Construcția ciclică a romanului matein iese în evidență inclusiv prin moartea simbolică a Penei Corcodușa. În mod semnificativ, cadrul ales pentru finalul romanului este birtul din Covaci, unde narațiunea începe. Motivul valsului funebru este reconfigurat în aproximativ aceleași cuvinte, repetiția textuală nefiind însă un semn al neglijenței autorului, ci un mod de accentuare a circularității atmosferei poetice. Cu toate acestea, finalul *Crailor*... nu este neutru, un deznodămînt de factură romanescă tradițională (în primul rînd moartea lui Pașadia, apoi cea a Penei Corcodușa) existînd totuși. Sfirșitul celor doi intră, într-o anumită măsură, în ordinea firească a lucrurilor, sugestia fiind oferită tot de repetarea cadrului epic inițial.

Limbajul personajelor. Replicile efective ale crailor, ca și referințele povestitorului la felul de a vorbi al altor personaje configurează opoziția dintre cele două planuri majore ale operei, participînd astfel la construcția acesteia. În general, discursurile crailor au o evidentă nuanță normativă, fiind puse în contrast cu limbajul plebeian al lui Pîrgu, sugerînd astfel esența gregară a lumii pe care o reprezintă. Formula care exprimă în maniera cea mai directă spiritul gregar este

“vulgaritatea consfințită de obiceiul pământului”: Atitudinea zeflemitoare definitorie se regăsește în modul ironic al lui Pirgu de a privi limbajul livresc al crailor. Comentatorii operei lui Mateiu I. Caragiale au remarcat diferența evidentă de registru între limbajul “înalt” al crailor și cel “vulgar” al lui Pirgu¹, însă semnificația majoră a contrastului stilistic trebuie căutată în valoarea exemplară a vorbirii personajelor de extracție superioară.

Opoziția radicală dintre Pașadia și Pirgu este pusă în evidență, printre altele, și de schimbul simbolic de replici dintre protagoniști. În textul *Crailor...*, cei doi dialoghează de numai 12 ori, fapt semnificativ pentru gradul înalt de poeticitate. În general, frecvența vorbirii este redusă în raport cu povestirea, deoarece *energeia* este asociată cu planul agresiv al realității, *ergon* cu cel al imaginarului. Cu toate acestea, schimbul de replici dintre cele două personaje complementare este încărcat de semnificație. De două ori, confruntarea verbală este doar anticipată, fiind scos în evidență rolul provocator al personajului: “-Ia mai lăsați, nene, ciubucele astea, ne întrerupea sastisit Pirgu, să mai vorbim și de muieri.

Știam atunci că nici gîlceava nu era departe” (p. 74).

În rest, Pirgu dialoghează cu povestitorul în pasajul în care susține o apologie a empirismului grosier, dominîndu-l, ca și pe Pașadia, prin agresivitatea spiritului său zeflemitor. Cu această ocazie este reprodusă replica cea mai substanțială a lui Pirgu, o caricatură a atitudinii moralizatoare a lui Pașadia din finalul spovedaniei, exercitată tot asupra povestitorului. Recitalul mimetic al lui Pirgu, cuprinzînd parodiarea tuturor stilurilor funcționale ale limbii, este fragmentul în care vorbirea, prin expresivitate debordantă, se situează în

¹ V. Ovidiu Cotruș, *Opera lui Mateiu I. Caragiale*, București, Editura Minerva, 1977

primplan în defavoarea povestirii. Însă discursul lui Pirgu este aproape în întregime reprodus din perspectiva povestitorului, însoțit în plus de comentarii defavorabile, prin care este indusă sugestia vulgarității.

În general, naratorul își asumă rolul de interpret stilistic al vorbirii celorlalte personaje. În *Craii...*, doar cei trei protagoniști au privilegiul de a se autodefini prin discurs. Nici în acest caz nu lipsesc observațiile naratorului privind intonația vocii. Atenția acordată detaliilor nu este însă urmarea intenției de transpunere realistă a vorbirii. Atunci când limbajul cu nuanțe argotice al lui Pirgu este redat în manieră naturalistă, scopul povestitorului este de a etala la maximum vulgaritatea esenței spirituale, reflectată în stil. Inclusiv modulațiile vocilor au nuanțe distincte, care sintetizează esența personajului respectiv. Replicile lui Pirgu, caracterizate de agresivitatea zeflemei, invariabil sînt acompaniate de indicații regizorale elocvente. Toate precizările de esență dramatică sînt *verba dicendi* care conțin o nuanță ostentativă, așa cum verbele de mișcare care însoțesc fiecare intrare în scenă a lui Pirgu exprimă agresivitatea simbolică a gesticulației. Mai ales în cazul acestui personaj, Mateiu I. Caragiale folosește tehnici dramatice, intrările sau ieșirile sale precipitate din scenă sugerînd motivul lumii ca spectacol.

La aproape fiecare replică a lui Pirgu, naratorul utilizează, în indicațiile scenice, o expresivitate de factură populară, în acord cu esența personajului matein. Pirgu “se rățoiește”, “bombăne”, “strigă”, “urlă cu deznădejde”, “mugește”, “chiuie” etc. Vociferația sa isterică este pusă astfel în contrast cu modulațiile plăcute ale vocii lui Pașadia sau a lui Pantazi, care manifestă o atitudine de respect față de limbaj, inclusiv sub forma discreției sonore. Uneori, stridențele glasului lui Pirgu sînt redade indirect, prin intermediul naratorului, în

completarea replicilor efective. Indicațiile privind fizionomia personajului sînt făcute în pură tradiție teatrală: “-Ah! zise Pirgu lui Pașadia, făcîndu-și privirea galeșă și glasul dulceag.”(p. 52); “Răspunse țanțoș lui Pașadia că avea să-l desființeze.”(p. 55); “Icni pe nerăsuflăte un potop de scîrbe”(p. 60). Povestitorul își asumă rolul de interpret stilistic și în cazul lui Pirgu: “Era dat în Paște, dat dracului. A! Să fi voit el, cu darul de a zeflemi grosolan și ieftin...”(p. 76).

Discursurile lui Pașadia sau Pantazi sînt însoțite de comentarii insistente, care situează în primplan limbajul ca obiect estetic. Arta evocării este stăpînită magistral de Pantazi, capabil să configureze prin cuvînt iluzia realității: “...Omul vorbea. Înaintea ochilor, a ceea, se desfășura fermecătoare trîmba de vedenii” (p. 65) . Într-un alt registru este interpretat glasul lui Pașadia. Personajul fiind și o ipostază a spiritului pur rațional, vocea sa împrumută uneori nuanțele sarcasmului: “Iar din ce spunea, cu un glas tărăgănat și surd, se desprindea, cu amărăciune, o adîncă silă” (p. 53). În acord cu esența stoică, alteori vocea sa capătă accente moralizatoare: “Bufon abject, îl mustră Pașadia...”(p. 70). În călătoria sa imaginară în trecut, Pașadia se apropie în subtilitatea artei evocative de Pantazi.

Rolul de interpret stilistic al povestitorului nu se exercită doar în cazul celor trei protagoniști. Există o tendință permanentă de a situa limbajul tuturor personajelor în centrul de interes al povestirii, nuanțele vocilor fiind investite în general cu semnificații simbolice. Numai că stilul verbal al aparițiilor episodice nu este exprimat prin reproducerea directă a vorbirii, ci prin intermediul comentariilor narative. Proporțiile dialogurilor sînt limitate la maximum, în scopul de a nu altera prea mult planul poetic imaginar.

Fiecare personaj este corelat cu caracterul, mediul, climatul cultural sau vîrsta sa, fără a asista la aplicarea convenției realiste a

verosimilității. Prin felul în care vorbesc, personajele se definesc categorial în manieră expresionistă, reducându-se la o singură notă definitorie. În cazul bătrânei boieroaice Smaranda, evocată în spovedania lui Pantazi, în primplan se situează, simbolic, arta personală a povestirii: "... Ca să spună un mătușis, un fleac de nimic, avea felul său anume; când povestea, citea parcă dintr-o carte frumoasă" (p. 85). Și în cazul acestui personaj secundar, pentru a-i reda esența limbajului, naratorul folosește sugestia combinării sintagmatice: "...Dînsa găsea întovărășiri sublime de cuvinte ..." (p. 86).

IX. Particularități stilistice

Eufonia. Construcții specifice. Aluzia.

Eufonia. Motivarea sintagmatică, lexicală sau fonetică nu poate fi disociată, în cazul *Crailor...*, de semnificațiile parțiale sau de sensul general al operei. Simbolistica personajelor, de exemplu, motivează funcția lor artistică; intrările în scenă ale protagoniștilor, gesticulația, amănunțele fizionomice sau intervențiile verbale au o certă dimensiune simbolică. Toate aceste realități ale textului se relevă în mod organic, pe măsura aprofundării acestuia, argumentînd astfel caracterul concentrat la maximum al operei lui Mateiu I. Caragiale. În același timp, dimensiunea metatextuală sugerează multe din interpretările posibile ale funcției personajelor. Opoziția dintre utopia occidentalistă sau hedonic-cosmopolită și realitatea prezentului bucureștean este sugerată în diverse planuri ale limbajului operei. Folosite conștient sau nu, principii ordonatoare pot fi considerate contiguitatea și contrastul.

În *Arta prozatorilor români*¹, Tudor Vianu afirma că autorul *Crailor...* își construiește opera cu ajutorul contrastului. Afirmarea stilisticianului era în întregime îndreptățită în cazul celor două planuri majore opuse ale operei. Cu toate acestea, puține proze din literatura română și nu foarte multe texte poetice chiar sînt construite într-o asemenea măsură cu ajutorul unui alt procedeu fundamental, cel al contiguității.

¹ Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, București, Editura Minerva, 1988, p.290

Constatarea poate fi argumentată prin analiza oricărui pasaj din fragmentele descriptive ale *Crailor...* Uneori, învecinarea sintagmatică se extinde și asupra stratului fonetic al operei, în acest caz putându-se face apropierea de principiul aliterativ care, după Roman Jakobson, constituie esența funcției poetice a limbajului¹. Aliterațiile vor fi intens folosite în numeroase pasaje din *Craii...* Primind o coloratură modernă, poeticitatea acestora oscilează între sunet și sens. În romanul matein există totodată o tendință permanentă, poate voluntară către motivarea semnificațiilor (idee urmărită de Dámaso Alonso în analizele sale poetice)². Ritmul frazei contribuie de asemenea la eufonia de factură poetică a operei pe ansamblu. Poate ilustra cazul una din particularitățile sintactice ale romanului – repetarea frecventă a trei substantive, adjective sau alte părți de vorbire, ritmul fiind în aceste situații împrumutat din prozodia tradițională. Exemplele sunt numeroase în text, în multe sintagme putându-se întîlni aliterații: “la dînsul moi, molatece, mlădioase fiind toate” (p. 63), “geamale, baldîrc, balcîze” (p. 75); “vie, verde și vajnică” (p. 67); “larmă, lumină, lume” (p. 77); “parfumul gras și greu” (p. 144); “foiaș și forfoteau” (p. 77); “în platoșe poleite privegheau” (p. 62); “necredincioasa și neuitata sa Wanda” (p. 112); “din pușlama și din pezevenghi nu-l scotea” (p. 115); “veninul, veghea, vițiul” (p. 124); “jivinele străjinopti” (p. 77) etc. Deseori, procedeul enumerației augmentative are la Mateiu I. Caragiale o funcție mai mult eufonică, prin faptul că, în suficiente cazuri, cuvintele sînt foarte apropiate ca sens: “trăsneli și toane”(p.

¹ Roman Jakobson, “Lingvistică și poetică. Aprecieri retrospective și considerații de perspectivă”, în *Probleme de stilistică* (culegere de articole), București, Editura Științifică, 1964

² Dámaso Alonso, *Poezie spaniolă. Încercare de metode și limite stilistice*, București, Editura Univers, 1977

71); “tun și turtă” (p. 118); “pierderi și pieiri”(p. 71); “stricat pînă la măduvă, giolar, rișcar, slujnicar...”(p. 55); “Omul care privea cu ochi duioși cerul, copacii, florile, copiii...”(p. 64); “tarat, ratat, epavă” (p. 99) – exemplu, deloc singular, în care cuvintele sînt grupate cîte trei. Cu toate acestea, impresia că nici un cuvînt nu poate fi schimbat fără a știrbi întregul text este constantă, sugerînd importanța muzicalității pure în această operă și în același timp gradul avansat de elaborare.

La acest capitol, ar putea fi citate integral enumerațiile augmentative mateine, la ajutorul cărora scriitorul apelează masiv, în scopuri diverse, cu o artă inefabilă, ce poate fi doar întrucîtva sugerată.

În sens metaforic, multe dintre *Pajere* sînt niște enumerații augmentative, prin care va fi sugerat un nivel hiperbolic al trăsăturii sufletești dominante, ori al unei atitudini existențiale definitorii. “Aspra” sau “boierul” sînt surprinși, în conformitate cu semnificația de ilustrații ale vitalismului seniorial, în posturi dinamice. “Aspra”, a cărei ființă sufletească este dominată de sentimentul negativ al “puterii de ură” (trăsătura face parte din “axiologia” aristocratului matein, expusă în istoria Pașadeștilor Măgureni), va fi înfățișată în ipostaza rapacității paroxistice:

“Și fără preget luptă, împilă și jupoaic,

Ea taie-n carne vie...” (p. 10).

La rîndul său, “boierul” va fi surprins în posturi caracteristice pentru spiritul său machiavelic:

“Postește, se grijește, bîrfește și strîmb jură,

Stă cuvios în strană și zice din psaltire” (p. 9).

Enumerația va folosi, în cazul “trîntorului”, la portretizare, relevînd și la acesta, însă, ființa interioară:

“...Urît e, bondoc, șașiu, peltic...” (p. 15).

Pirgu va fi șarjat asemănător, în registru depreciativ, prin enumerarea de cazuri de marginalitate: “De mic stricat pînă la

măduvă, giolar, rișcar, slujnicar, înhăitat cu toți codoșii și măsluitorii...” (p. 55).

Și în asemenea situații, contrastul va fi folosit, în forma portretului spiritual estetic. Personaj antinomic cu Pirgu, Pașadia va reprezenta o replică perfectă: “...Pantazi nu se mai sătura să-i admire nobila demnitate a ținutei, severa stăpînire asupra mișcărilor și vorbirei, amărăciunea aceluia viu sarcasm ce geruia sclipitor, mai rece decît omătul, mai tăios decît oțelul, mai înveninat decît omagul...” (p. 78). Pe lângă prezența (aproape obligatorie) a aliterației (“omătul” – în loc de “zăpada”, “oțelul”, “omagul”, așadar în varianta frecventă la scriitor a trei cuvinte), regula mateină celor trei unități poate fi ilustrată și de fragmentul citat; trei vor fi mai întii, aspectele exterioare definiției (ținuta, gesticulația și vocea), urmate, prin amplificare, de trei comparații ale “sarcasmului”.

Tot în sens metaforic, se poate susține că “hagialicurile” sînt asemenea ample anumerări augmentative. În interiorul lor, procedeul este deseori folosit, în mai multe rînduri avînd o nuanță toponimică ori onomastică. Semnificația eufonică a numelor (sugerînd, neîndoielnic, aristocratismul de nuanță occidentală) este consolidată prin enumerație: “...La Belem și la Granja, la Favorita și la Caserta, la Versailles, la Chantilly și la Sceaux, la Windsor, la Amalienborg, la Nymphenburg și la Herrenhausen, la Schönbrunn și la Sans-souci, la Haga-pe-Maeler, la Ermitage și la Peterhof...” (p. 73). Asemenea înșiruirii toponimice, de rafinament eufonic, pot părea inutile doar cuiva care eludează esența poetică a operei și este interesat în exclusivitate de identificarea canoanelor românești tradiționaliste.

Eufonic semnificativă va fi și onomastica personajelor fictive ilustrînd aristocrația pămînteană. Mateiu I. Caragiale alege pentru asemenea personaje prenume ca Păuna, Zamfira, Sultana, Smaranda, Ilinca, Bălașa, Pulcheria; nume sonore ca

Arnoteanu, Negoianu, Canta. Excepții vor fi nume ca Tita sau Mima, sugerînd prin caracterul onomatopeic ideea de degenerescență.

Polul opus este prezent inclusiv în acest caz, ilustrativă fiind, prin folosirea enumerației de efect, descrierea interiorului casei Arnotenilor: "...Tot ce se vedea acolo (...) nu numai că era urît și de soiul cel mai prost, dar ieșit de soare, pătat de igrasie, prăfuit și afumat, mîncat de cari sau de molii, șchiop sau schilod, ciobit, rupt sau despereheat..." (p. 112). O posibilă replică a toponimiei aristocratice este reprezentată de numele periferice din *Craii...* ori din *Sub pecetea tainei*, un exemplu semnificativ fiind reconstituirea de către povestitor al unui traseu tipic pentru Pirgu: "Din Dușumea în Vitan, din Geagoga în Obor, schimbînd birjă după birjă, i-am călcat de-a rîndul și de mai multe ori toate culcușurile, fără a-i da de urmă" (p. 123).

Un aspect particular al eufoniei textului *Crailor...* constă în posibila "aliterație" a numelor unor personaje semnificative, mai mult sau mai puțin, ca prezență narativă: Pirgu, Pașadia, Pantazi, Pena, Poponel. Și în cazul onomasticii picturale, rezervată personajelor fără rol narativ, opțiunea autorului va fi semnificativă: "...Între două circiumi, luam o cafea la Proțăpeasca sau la Pepi Șmaroț..." (p. 97). Numele primului soț al Rașelicăi Nachmalsohn (menționat exclusiv în contextul unei scurte retrospective a vieții personajului feminin) este ales tot în funcție de inițială: "...Și bărbatul dintîi, Penchas..." (p. 97). Intenționalitatea autorului pare evidentă; cu toate acestea, dincolo de sonoritatea eufonică, semnificația opțiunii onomastice rămîne obscură, ținînd de subiectivismul simbolismului fonetic¹.

¹ V. Vasile Lovinescu, *op. cit.*, p. 59 ș.u.

Multe pasaje sînt ritmate, poate cel mai semnificativ exemplu fiind cel al călătoriei pe glob, evocată de Pantazi. Păstrarea cadenței duce uneori la generarea probabil involuntară a unor versuri. Unul poate fi remarcat chiar în fragmentul hagialîcului cosmopolit, folosit fiind de Ion Barbu în *Protocol al unui club Mateiu Caragiale*¹: “Visul galeș al Floridei și-al ăstroavelor Antile” (p. 67). Altul va fi întîlnit în fragmentul spovedaniei lui Pașadia, asociat cu ritmul incantatoriu semnificativ al craiului matein: “Policandrul se aprinse, înmiindu-se-n oglinzi” (p. 98). În domeniul prin excelență relativ al simbolismului fonetic, poate fi relevată, în spiritul tendinței de motivare a semnelor operei, o opoziție între aliterațiile în general vocalice din pasajele care situează în primplan lumea imaginației și cele consonantice din fragmentele asociate cu planul realității.

Aliterațiile din pasajele realiste capătă uneori rezonanțe cacofonice, stridența lumii de la porțile Orientului ieșind astfel în evidență nu doar din perspectivă cromatică, ci și fonetică. La acestea se adaugă sugestia consoanelor lichide “r” și “l”, asociate de multe ori cu mobilitatea lui Pirgu sau cu forfota faunei balcanice. Un alt argument pentru poeticitatea structurală a textului *Crailor...* constă în semnificația preponderent eufonică, și aceasta relevantă, a onomasticii alogene, avînd, în linii mari, aceeași funcție ca toponimele exotice din hagialîcul lui Pantazi. Uneori, este folosită și în acest caz enumerația: “Și noi am avut slăbiciune de aventurieri: Neuhof, Bonneval, Cantacuzen, Tarahanova, ducesa de Kingston, cavalerul d’Eon, Zanovici, Trenck s-au bucurat în ascuns sau pe față de sprijinul nostru...” (p. 74).

În pasajele “realiste” ale *Crailor...*, aliterația nu va lipsi, căpătînd însă datorită contextului nuanțe cacofonice. Ținînd

¹ Ion Barbu, *Poezii. Proză. Publicistică*, București, Editura Minerva, 1987, p. 98.

cont de esența poetică a procedului, cu atât mai mult ipoteza unei intenții de obiectivare nu poate fi avansată. Mîma este “lătăreață, lăbărțată și lapoșă” (p. 108); Pirgu o înjură cu foc, făcînd-o “putoare, paparudă, paceaură” (p.115). Ultimul logodnic al Rașelicăi Nachmalsohn este “un soi de brotac cu ochi boboșați, bondoc și bont” (p. 125).

Alături de eufonia semnificațiilor din text, sonoritatea de factură poetică a *Crailor...* este amplificată de simboluri muzicale explicite. Un exemplu fără îndoială ilustrativ este motivul valsului funebru, care încadrează narațiunea. Circularitatea operei însăși generează o nuanță muzicală. Umorul macabru al lui Pirgu - “Ah! zise Pirgu lui Pașadia (...) cu valsul ăsta țin să te duc la lăcașul cel din urmă...” (p. 52) - prevestește finalul și în același timp anticipă funcția malefică a personajului. Valsul nostalgic este asociat cu conceptul epicureic al învecinării fericirii cu suferința, în acord cu una din semnificațiile majore ale personajului, fiind “voluptuos și trist”, astfel încît “însăși plăcerea de a-l asculta era amestecată cu suferință” (p. 52). Tot o sugestie muzicală ajută la situarea în contrast a lui Pașadia cu Pirgu. Muzica înaltă este corelată cu spiritualitatea de tip occidental; cheful autohton, în schimb, este în mod simbolic acompaniat de stridența muzicii țigănești: “Cum era atunci cu puțință (...) ca apuseanul subțire în gusturi și lingav să guste pastrama și turburelul, schembeaua și prăștina, ca vechiul vienez pierdut în vraja visului mozartian să asculte ciamparalele și bidineaua” (p. 71). Antiteza semantică este amplificată de cea fonetică; aliterația (“vraja visului mozartian”) se opune sonorității cacofonice a cuvintelor care definesc epicureismul rudimentar. În ansamblu, cheful lăutăresc ce acompaniază petrecerea în scenele vieții de noapte se opune muzicii “elitiste”, evocată ca fundal al peregrinării în trecut: “Și noi am fost nebuni după muzică, ne-am războit pentru Rameau și

pentru Glück și asemenea celor trei Crai ne-am închinat copilului care avea să fie Mozart” (p. 74). Pasajul are o semnificație suplimentară prin prisma faptului că aluzia biblică trimite, în acest caz, la conotația religioasă a “crailor” mateini, fiind astfel sugerată una dintre sursele opțiunii autorului. Tot contrastant, prin stridentă, este instrumentul muzical simbolizînd demagogia patriotardă a lui Pirgu: “ - Cum, nu auziți? zise ... trâmbița răsună...” (p. 104).

Construcții specifice. În pasajul călătoriei pe glob a lui Pantazi (denumire folosită de Mateiu I. Caragiale în *Jurnal*) ori al incursiunii în trecut, trecerea din planul realității în cel al imaginarii se face de obicei prin formule introductive specifice: “Începea atunci, nu mai puțin fermecătoare, călătoria în veacurile apuse” (p. 73). În contrast cu intermedierea sugerată de aceste semnale ale avansării într-un registru poetic, al povestirii totodată, pasajele imagine sînt întrerupte brusc, de regulă prin imixtiunea dialogului, funcția fiind asumată de Pirgu. În pasajele tranzitorii, avertismentul asupra intrării într-un plan fictiv devine explicit, prin faptul că, la nivel semantic, atenția va fi atrasă asupra caracterului iluzoriu al peregrinării în timp sau în spațiu: “Înainte ochilor mei se desfășura fermecătoare trîmba de vedenii” (p. 65). Alteori, se va insista asupra trecerii de la contemplarea spectacolului vieții de noapte la momentul povestirii: “Dar încîntarea începuse: omul vorbea” (p. 65). O gradare de nuanță se poate observa și în cazul metaforelor care reprezintă diferitele trepte ale adîncirii într-o lume iluzorie (“vedenie”, “vis” etc).

De multe ori, poetica misterului se transpune la nivelul sintactic al operei lui Mateiu I. Caragiale prin intermediul stilului interogativ, care marchează caracterul incert al

evenimentelor narate. De această particularitate este definită în bună măsură prima capodoperă a scriitorului. Numeroase sînt, în povestirea *Remember*, întrebările retorice pe care naratorul le adresează unui cititor imaginar: “Nu deștepta oare vedenia unui asemenea decor singură numai pătimașa mireasmă (...) atît de îmbătătoare că treaz te făcea să visezi?” (p. 34). Deseori, povestitorul își exprimă propria incertitudine, pe care încearcă să o transmită cititorului: “Roșea el atunci sub suliman (...) așa cum mi se părea într-o foarte scurtă clipă de dare pe față a unei tulburări ascunse? Nu aş putea jura...” (p. 35). Se repetă în *Remember* o altă construcție cu nuanță interogativă, care va mai fi folosită: “Să fi fost pricina aburii amării ai spiritului de sîmburi ...?” (p. 43); “Să-l fi presupus după asta că era unul din acei deșuchești cu moravuri rătăcite...?” (p. 33); “Să fi avut pietrele lui virtuți ascunse?” (p. 37). În *Remember*, același tip de construcție conține în alte cazuri un răspuns retoric: “Să fi fost vreo legătură între acea fereastră (...) și cele ce s-au petrecut în acea noapte (...) nu pot să știu” (p. 38); “Să se fi tras cumva din aceștia, nu i-ar fi făcut mai multă cinste decît el lor” (p. 34). Turnura se va prelungi în textul *Crailor...*: “Să fi fost prieteni atunci ca pe urmă, i-aș fi spus neted să-și ia gîndul” (p. 114) și mai ales în *Sub pecetea tainei*, scrierea în care poetica misterului va fi din nou intens folosită.

Ipostază mai complexă a lui Aubrey de Vere, Pantazi împrumută o parte din stilul interogativ al povestirii *Remember* în spovedania sa: “(...) Aici ce mai rămînea să mă ispitească? Măririle poate? Dar în țara unde tata nu voise să fie ministru și străbunicul să fie Domn, ce mai puteam eu rîvni?” (p. 92).

O formă particulară a interogației, în *Remember*, este construcția tip “Că era tînăr și frumos?” (p. 41), alt gen de întrebare retorică, la care povestitorul dă răspunsul: “Poate tocmai așa tînăr cum arăta nu era...” (p. 41). Și în *Craili...*,

povestitorul va obișnui să dialogheze cu sine însuși: “Dar se putea spune că decăzuse? Nicidecum” (p. 54). În unele cazuri, cititorului i se oferă simultan mai multe alternative de interpretare, pe baza aceleiași tip de construcție interogativ-retorică: “Era aceasta darea pe față a unei vieți ce dusesese și pînă atunci în întunec, sau reluarea unor vechi deprinderi de care rîvna de a izbuti îl făcuse să se dezbera un lung șir de ani?” (p. 54). Fără nuanță interogativă, însă în aceeași manieră retorică, în opera lui Mateiu I. Caragiale se întilnește și o altă construcție particulară: “Că nu știu cum îi zice străzii unde stăteau Arnotenii, nu trebuie să pară ciudat” (p. 105). În asemenea situații, retorismul este sugerat de prezența inversiunii, fapt iarăși caracteristic: “Ce fusese însă, ce se petrecuse, nu m-am mai întrebat” (p. 42).

Aluzia. Pe planul strict lexical, conotațiile depreciative tind să se estompeze pe măsură ce povestirea se îndepărtează de planul referențial al mediului bucureștean și capătă pondere cel imaginar. În descrierea “lumii de noapte”, Mateiu I. Caragiale utilizează un lexic cu nuanțe în general peiorative. Cuvinte ca “țațe”, “codoașe”, “paceaure și paparude”, “giamparale”, “giolar”, “rișcar” au evidente accente depreciative sau argotice. De multe ori, exemplele de acest gen din textul lui Mateiu I. Caragiale prezintă în aceeași măsură o conotație etnică, prin etimologia lor și una socială, de esență periferică. De fiecare dată cînd planul referențial se modifică, se schimbă și vocabularul folosit. În evocarea de către Pantazi a perioadei fanariote, scriitorul introduce arhaisme, motivarea stilistică fiind la fel de inspirată ca în cazul limbajului argotic: “beizadea”, “căimăcămeasă”, “dragoman”, “protipendadă” etc. În peregrinarea cosmopolită, cuvintele se înscriu în sfera semantică a

exotismului: “oleandri”, “chiparoși”, “șeici”, “pașale”, “emiri”, “hani”, “rajahi”, “mandarini” etc. În călătoria în trecutul aristocratic, lexicul capătă o rezonanță medievală – “curteni”, “alcov”, “urzeală”, “uneltire”.

În pasajele imagineare ale romanului, lexicul cu conotații peiorative face loc limbajului figurat. În spiritul retoricii tradiționale, pentru care literaturitatea unui text era asigurată de împodobirea acestuia cu figuri de stil, Mateiu I. Caragiale ornamentază discursul lui Pantazi, al lui Pașadia sau al povestitorului. Limbajul acestora trebuie privit mai curînd ca o reacție normativă la vulgaritatea lexicală, sintetizată în replicile lui Pirgu ori sugerată de referințele povestitorului la acestea. Poate fi astfel justificată densitatea figurilor retorice în vorbirea personajelor “pozitive”, la care deseori este prezentă aluzia cu rezonanțe clasicizante. “Ploaia de ruble acoperea lacome Danae. În București, muscalii aflaseră o Capua” (p. 61), își criptează Pantazi discursul. “Cultul lui Comus ne întrunea în fiecare seară...” (p. 59), își amintește povestitorul. Pirgu “fusesse Veniaminul cafenelei Cazes și Cherubinul caselor de întîlnire” (p. 55). Din discursul lui Pirgu, empiricul absolut, în mod semnificativ, referințele culturale absentează în totalitate, cu excepția menționării ostentative a lui Montaigne. Pe de altă parte, alegerea procedurii este motivată de aspectul hiperbolic al unor imagini; prezența crailor mateini în casa Arnotenilor echivalează cu “o șuviță de Pactol”.

Aluzia de tip mitologic poate sugera și estetismul unui *modus vivendi*, ca și, în unele cazuri, ființa sufletească. Astfel, Mima Arnoteanu pare “asemenea acelor aburoase zîne, fiice ale văzduhului...” (p. 115). Reprezentările anacreontice din tablourile din casa lui Pașadia sugerează eleganța “veacului galant”, “cu Olimpul său sulemenit” (p. 101). Constelațiile contemplate într-unul din cadrele nocturne, din perspectiva

estetizantă a lui Pantazi și a povestitorului, ocazională alegoria mitologizantă: "...Vinătorul cu arme de aur, Orion, apune de frica Scorpiei ce se cațără pe pragul Răsăritului" (p. 94). Pentru a sublinia vechimea, dar și semnificația dominantei ereditare (în cazul neamului de corăbieri al lui Pantazi), scriitorul va recurge tot la aluzia mitologică: "Mi-ar plăcea să cobor din acel Thamus căruia odinioară, în pustietatea unei seri pe valuri, un glas tainic i-a poruncit să meargă să vestească moartea Marelui Pan" (p. 82).

Aluzia religioasă va fi diferențiat folosită, de asemenea în funcție de semnificația personajului cu care este asociată. Mama lui Pantazi, croită după tiparul *donna angelicata*, va fi asemuită cu "una din acele albe Magdalene" (p. 83). De la ea, Pantazi va moșteni inclusiv luminozitatea ființei sufletești, simbolismul coloristic fiind folosit și în cazul său. Melancolia sa "albastră" va fi situată în antiteză cromatică cu "tristețea neagră" a lui Pașadia, comparată cu "o neagră și nețărmită Gheenă" (p. 78), sintagma consemnând o altă folosire semnificativă a aliterației. Pe de altă parte, melancolia lui Pantazi, "albastră și lină ca acele seri ce se întorc, zice-se, de demult..." (p. 78), va prilejui o repetiție textuală specific mateină; aluzia, evidentă în alte contexte, va trimite tot la textul biblic: "E seara izgonirii Agarei; seara fugii în Egipt" (p. 64).

Ca în exemplul referitor la Pașadia, în alte situații, aluziile la episoade biblice se vor situa în contrast, prin simboluri negative arhetipale. Sufletul lui Poponel pare "mistuit de toate flăcările Sodomei" (p. 76). Apariția fetei degenerată în locuința Arnotenilor, consemnând în acest caz latura negativă a endogamiei, va fi explicată tot printr-o aluzie biblică de acest tip: "...În felul lui Lot, pesemne, Maiorică o făcuse cu una din fete la beție" (p. 113).

În cazul lui Pirgu, aluzia religioasă capătă accente populare, fiind lipsită aşadar de solemnitatea conferită de trimiterea directă la textele sacre: “Vicleimul ale cărui păpuşi le arunca...” (p. 76). În descrierea şarjată a camerei de hotel a lui Pirgu apare, estetic privind, un caz de *kitsch* ţinînd de arta religioasă: “Un sfînt Haralambie (...) cu ciuma în lanţuri sub picioare” (p. 116).

În visul povestitorului din final, aluzia religioasă va fi amplificată la maximum, marcînd solemnitatea imagistică: “O lină cîntare de clopoţei ne vestea că harul dumnezeiesc se pogorîse asupra-ne; răscumpăraţi prin trufic aveam să ne redobîndim înaltele locuri” (p. 124).

Aluzia istorică va fi folosită, iarăşi, în funcţie de semnificaţia personajelor. Structura clasicistă şi, pe de altă parte, aristocratică a personalităţii lui Paşadia este confirmată de comparaţia cu ipostaza diacronică, semnificativă pentru eugenia socială, a “patricianului”: ...Dacă seara patriciul cobora în Suburra...” (p. 72). Imaginea poate fi privită şi ca un echivalent diacronic al “lumii de noapte” din planul prezentului. Atemporalitatea viziunii va fi demonstrată, în *Remember*, tot prin recurgerea la comparaţia clasicizantă. Similitaritatea perspectivei va fi subliniată, în acest caz, de însăşi alteritatea spaţială. Cadrul povestirii nu este reprezentat de Bucureştiul lui 1910, ci de Berlinul lui 1907. Imaginea decadenţei va fi însă asemănătoare: “...O zăpuşală umedă cumplită clocea oraşul, cuiar uriaş de ticăloşii şi de rele” (p. 36), formulă care i s-ar potrivi şi Bucureştiului din *Craii...* . Reluarea imaginii decadenţei dă ocazia sublinierii semnificative a caracterului arhetipal, prin intermediul anamnezei mateine: “Închipuirea mă purta în trecut, evocam vedenia a cum trebuie să fi fost în asemenea seri marile cetăţi ale vechimei, Babilonul, Palmira, Alexandria, Bizanţul?” (p. 40). În mormîntarea Ilincăi Arnoteanu evocă solemnitatea

ceremonialului bizantin: “Ilinca fu prohodită domnește, ca împărătesele de la Bizanț...” (p. 123). Caracterul arhetipal al imagisticii va ieși și în alte rînduri în evidență, deseori prin mijlocirea aluziei istorice; ostentația Rașelicăi Nachmalsohn, în scena birtului din Covaci, oferă ocazia unei alte retrospective temporale aluzive: “Ea rămînea nemișcată, nepăsătoare (...) așa ca străbunele ei cînd erau tîrîte, despoiate, în tîrgurile de robi, sau trase, mai tîrziu, pe scripetele lui Torquemada” (p. 56).

În mod firesc, densitatea maximă a aluziei poate fi consemnată în “hagialîcuri”, unde antrenează, în bună măsură, “criptarea” semnificației generale a motivului: “...Noi cari am văzut pe Mult-iubitul tîrîndu-se la picioarele marchizei, pe filosoful de la Potsdam scîncînd după Kayserlink și pe Semiramida moscovită smulgîndu-și părul la moartea lui Lanskoï...” (p. 73).

În contrast cu aluzia culturală se vor situa cele trimițînd la planul contemporaneității prozaice: “Tot Gore (...) îl încredință îngrijirilor doctorului Nicu” (p. 115), situație în care exprimarea perifrastică are și un rol eufemistic. Atitudinea față de un personaj ca Pirgu se transferă parțial și asupra sensului unor trimiteri, chiar atunci cînd va fi vorba de simboluri esoterice, precum cele zodiacale: “Intrase în anul maimuțelor” (p. 115). Comparația culturală va fi înlocuită, în unele cazuri, la Pirgu sau la personaje asemănătoare, cu una populară: “Cătrănit și la față ca ficatul, înjura supărat” (p. 123).

Perifraza, figură a “belșugului de expresie”, reprezintă o modalitate favorită de evitare a expresiei naturaliste: “grosolana petrecere negustorească”, “culcușurile de noapte ale destrăbălării bucureștene” ș.a.m.d. Chiar dacă se referă la lumea nocturnă, ea apare în limbajul povestitorului, care se înscrie în același registru cu valoare exemplară. Tot în sensul

retoricii tradiționale, atît naratorul, cît și Pașadia sau Pantazi evită cuvintele considerate vulgare sau atenuează duritatea expresiei prin folosirea eufemismului. Pirgu este pus să se exprime într-o manieră directă, situîndu-se și în acest caz în contrast cu ceilalți protagoniști, trivialitatea limbajului său fiind însă stilizată. O altă dovadă a predilecției autorului pentru ambiguitate constă în folosirea, nu foarte frecventă, totuși semnificativă a antifrazei. Frecvent, naratorul îl ironizează pe Pirgu, în spiritul retoricii tradiționale, sub forma laudei simulate: “Era dat dracului, dat în paște!” (p. 76). Alteori, sensul ironic este mascat de aparența eufemismului, ca în cazul întîlnirii crailor cu Pena Corcodușa: “Cînd se văzu în picioare și dete iar ochii de noi, se zbîrli din nou, gata să reia de-a capul prietenoasa-i întîmpinare” (p. 61). Față de Pirgu, subiectivitatea povestitorului se exprimă ori fățiș, prin cuvinte cu valoare depreciativă (“lichea fără seamăn”, “hengher”, “cioclu”, “soitar obraznic”, “chimiță”, “giolar”, “rișcar”, “codoș”, “măsluitor”, “stricat pînă la măduvă”, “slujnicar”), ori mai subtil, nuanța ironică fiind sugerată de context: “Îi era omului sete” (p. 76). În pasajele călătoriilor imaginare, limbajul va căpăta o turnură prin excelență ornamentală. Vor predomina metaforele – “neaua piscurilor sîngera în amurg”; “amețeala aprigă a culmilor”(p. 66) – și mai ales epitetele ornante. Deseori antepuse (accentuînd astfel nuanța manieristă), acestea ating o mare densitate în periplul cosmopolit al lui Pantazi: “albe turle între funebri chiparoși”; “sumbre meleguri și rîpoase singurătăți”; “veninoasă verdeață”; “apoase străvezimi”; “verdea întunecime a selbelor Amazonului”; “albul răsfăț al orașelor răsăritene”; “înflorite poiene”; “rotirea vulturilor deasupra negrelor prăpăstii”; “feerica strălucire”. Rolul principal al acestor inversiuni este de a accentua poeticitatea, scoțînd

astfel în relief contrastul cu planul realist, dominat de prozaismul lumii lui Pirgu.

Pentru a sugera atenuarea unei impresii, Mateiu I. Caragiale va prefera, nu o dată, construcția de tipul “din ce în mai...”. Un exemplu semnificativ poate fi întâlnit în contextul motivului valsului, fiind sugerată în acest caz estomparea sonoră: “Tot mai învăluită, mai joasă, mai înceată...” (p. 52).

Vor fi preferate anumite epitete, dintre care poate atrage atenția “nobil”, inclusiv prin prisma faptului că, la prima vedere, poate suna convențional: “Am convingerea că nobila întrebuițare...” (p. 54). Atributul va fi în acord însă cu atmosfera, ori cu semnificația personajelor, fiind repetat folosit în cazul lui Pașadia sau al neamului său: “Trăsurile acestui nobil chip” (p. 54); “Nobila demnitate a ținutei” (p. 78); “Portul semet și înfățișarea nobilă” (p. 71).

Există în opera lui Mateiu I. Caragiale și unele particularități de limbaj care încalcă norma, dar care, prin aceasta, atrag atenția asupra posibilei intenționalități a autorului. Un asemenea caz este reprezentat de construcția “mult...”: “Lor le datoresc inspirații mult nobile și grave...” (p. 32). În alte situații pot fi recunoscute galicisme, fără o semnificație vizibilă: “Mă mîndresc de a fi ciracul acestui mare răzvrătit...” (p. 55); “Montaigne e drăguț, arc părțile lui” (p. 116). O posibilă explicație o furnizează formația autorului, ca persoană biografică (*Jurnalul* scriitorului este scris în limba franceză). Nuanța arhaică a lui “mult” și chiar încălcarea normei pot oferi textului o savoare suplimentară.

X. Testamentul lui Virgiliu

*Desconspirarea sursei. Clișee rocambolești.
Gidianismul. Testamentul lui Virgiliu.*

Desconspirarea sursei. Într-o anumită măsură, Mateiu I. Caragiale rămîne un decadentist întîrziat, fapt sugerat inclusiv de invocarea cultului estetist al misterului. În asemenea situații, aluzia livrescă ia forma desconspirării sursei: “Ah! Farmecul ferestrelor luminoase în întunecime, cine s-ar mai încumeta a-l spune după Barbey d’Aureville?” (p. 38). Trimiterea la un important reprezentant al estetismului este într-un fel firească, avînd în vedere intensa folosire a manierei curentului; sublinierea livrescului va merge în acest caz pînă la precizarea motivului: “Dar, în nemuritoare sa povestire e perdeaua cîrmezie (...); la fereastra mea, nu era nici perdea, nici geam și totuși, în ceața verzuie, afară de poleieli și de oglinzi ce și ele păreau înzăbrănite, nu se vedea nimic” (p. 38).

Modelul literaturii de mister gotic, cu note ale macabruului va fi evocat printr-o aluzie din fragmentul *Negru și alb*, la opera lui Edgar Allan Poe: “Să-i ridici pe neștiute, cînd dorm, și să-i închizi într-o încăpere cu decăvîrșire lipsită de lumină, unde să-i zidești de viu, ca în balerca de Amontillado (de E. Poë)...” (p. 169). Motivul va fi folosit, într-o variantă eufemistică, în *Craii...*. Despre Pașadia se zvonește că ține în casă o nebună, căreia nu i se va dezvălui însă înfățișarea, existența ei rămînînd astfel sub semnul incertitudinii. Arnotenii o adăpostesc pe Sultana Negoianu, personaj care, pe lîngă alte cîteva semnificații, ilustrează și acesta un caz de

mister. Temporar, tot în locuința Arnotenilor va fi putea fi văzută o fetiță purtând amprența degenerescenței paroxistice.

Misterele din *Sub pecetea tainei* implică, la rîndul lor, necesitatea desconspirării unei alte surse livrești, opera balzaciană. Aceasta va fi privită însă în latura senzațional-misterioasă și nu în cea realistă: "... Fără să fi pirotit, în capul meu, întîmplarea ministrului se împletea, la fel de misterioasă, cu cea din *l'Histoire des treize*" (p. 145). Motivul fusese însă în prealabil folosit în cazul lui Pașadia Măgureanu, tot într-o formă eufemistică: "Îi ațipea estimp oare voința, era cumva victima fără răspundere a vreunei sminteli strănii?" (p. 71). Sugestia abuliei, aici explicită, va fi reluată, ca un leit-motiv de mai mică însemnătate, pe parcursul romanului: "Se petrecea însă atunci într-însul ceva nefiresc: treptat fința lui cădea într-o amorțeață așa stranie, că acela pe care Pirgu îl tîra, fără împotrivire, după dînsul, nu arăta a fi Pașadia el-însuși, ci numai trupul său, în care singură privirea urma să trăiască..." (p. 72).

Prima aluzie la opera balzaciană va face parte din seria, semnificativă numeric, a "construcțiilor" duble, fiind reluată concluziv în finalul episodului: "Am luat iar pe Balzac și niciodată nu m-am pătruns întru el atît de bine: nu trăisem și eu oare cîteva ceasuri în plin Balzac?" (p. 147).

Aparent paradoxal, aceasta pare a fi latura apreciată a operei balzaciene. Trimiterea la partea realistă a acesteia se va contura din aluziile unor personaje la categorii romanești specifice, ținînd de realismul scriitorului francez. Cea mai semnificativă dintre acestea este făcută de către Pirgu: "Ei, dacă ai merge în case, în familii, ai vedea cîte subiecte ai găsi, ce tipuri!" (p. 103). Metoda de creație balzaciană va suferi de pe urma impresiei defavorabile lăsată de personaj în roman. "Recomandarea" lui Pirgu, în concordanță cu "realismul" social al acestuia, va fi o nouă demonstrație de tehnică

anticipativă, făcînd parte din leit-motivul invitației la “adevărații Arnoteni”. Spre deosebire de Pirgu, Pașadia va formula în spovedania sa, pe aceeași temă, unul din avertismentele adresate povestitorului: “...Nu ți-aș găsi scuză nici cînd aș ști că e numai pentru a face studii, a lua schițe...” (p. 99).

Tot Pirgu va fi cel care face o aluzie la una dintre categoriile de bază ale romanului balzacian, sugerînd implicit o interpretare etnopsihologică a *Crailor*... : “Se vorbea astăzi, înainte să vii, că te-ai apucat să scrii un roman de moravuri bucureștene...” (p. 102). Pirgu însuși va respinge însă posibila etichetare, cu argumentul ingenuității viitorului romancier: “...Cum ai să cunoști moravurile, cînd nu cunoști pe nimeni; mergi undeva, vezi pe cineva?” (p. 102). În *Crailor*..., “tipurile”, exceptîndu-i poate pe Arnoteni, se vor limita la lista sugerată chiar de personaj: “Afară numai dacă ai de gînd să ne descrii pe noi, pe Pașa, pe mine, pe Panta; cu altcineva nu știu să ai a face” (p. 102). Va fi hiperbolizată în schimb constant experiența socială a lui Pirgu, alt posibil leit-motiv, secundar, al romanului, incluzînd aluzia la asemenea “tipuri”: “Nu-mi ascunsei admirarea de cîtă lume cunoștea Pirgu. Lume de tot soiul și de toată teapa, lume multă, toată lumea” (p. 57). Una din numeroasele enumerații augmentative va accentua iarăși hiperbolic penetranța socială a personajului: “În zăvorîtele case ale negustoriei sperioase și speriate, în ferecata cetățuie a ovreimii (...) pretutindeni, Gorică era primit cu brațele deschise...” (p. 57).

Prin contrast, va fi evidențiată accesibilitatea spațiului casei Arnotenilor: “Deschisă vreaște oricînd și oricui...” (p. 112).

Urmînd invitația lui Pirgu, povestitorul își va “îmbogăți” experiența socială cu mediul picaresc al Arnotenilor.

Amplul episod al “adevăraților Arnoteni” poate fi numit “roman în roman”, îndeplinind inclusiv condiția durativă, după precizarea povestitorului: “Timp de o lună, cât am fost de la ei nelipsit...” (p. 105). O tentă romanescă este dată și de intensificarea apariției de noi personaje.

Tehnici “balzaciene” vor fi folosite demonstrativ; o prezentare a familiei decăzute va fi făcută prin intermediul Masincăi Drîngeanu, în prima parte a episodului; nu altfel procedase, în linii mari, povestitorul, prin “întîmpinarea crailor” în secvența birtului din Covaci.

Nu va lipsi nici convenția descrierii interiorului, ca ilustrare a mediului specific casei Arnoteanu; maniera este însă tipic decadentistă, fiind sugerată o atmosferă sufletească definitorie: “O pîclă rîncedă de vițiu apăsa vestejitoare asupra mizeriei decorului...” (p. 112).

Opoziția realism – antirealism va fi consolidată de nuclee ale prozei de atmosferă, asociate cu pasajele poetice. În atmosfera particulară se va intra, simbolic, încă de pe parcursul drumului povestitorului înspre scena primei reuniuni. Din perspectiva afectivă a povestitorului, peisajul va sugera *spleen*-ul naturist: “Deși nu plouase, tot era ud; jgeaburile plîngeau, ramurile copacilor desfrunziți picurau, pe tulpine și pe grilaje se prelungeau, ca-o sudoare rece, stropi groși” (p. 52). Simboluri florale ca “roza” vor decora fiecare cadru interior surprins în locuința lui Pantazi: “La dînsul se scuturaseră cei din urmă trandafiri de București...” (p. 68). “Trandafiri galbeni” ornamează sufrageria lui Pașadia, în scena dejunului ritualic.

În opera lui Mateiu I. Caragiale, pe alocuri sînt folosite simboluri abstracte; procedeul poate fi descoperit încă în *Pajere*:

“La-ndemnul Amintirii ce-n prag ți-a răsărit...” (p. 18);
 “Dormi că ți-a mușcat buzele/ A Morții sărutare” (p. 21);
 “Cînd Somnul, fiu al Trudei, trecînd și pe la noi...” (p. 22).

În *Craii...*, asemenea simboluri pot fi numite, prin semnificația lor, metafore obsedante (în terminologia lui Charles Mauron¹): Trecutul, Moartea, Frumosul etc: “...Ne pătrundeam de suflul Trecutului, contemplîndu-i vestigiile sublime” (p. 66); “Omul pătimaș după Frumos...” (p. 68); “...Am privit fără a cînti Moartea în față” (p. 93).

În mod explicit, dejunul la craiul matein acasă va avea o semnificație certă, marcînd delimitarea, ca mod de viață, dintre boema decadentă din “lumea de noapte” și esteticism: “Mă simțeam așa departe de București și mi se părea că acel prînz însemna sărbătorirea reîntoarcerii lui Pașadia dintr-o lungă pribegie, a lepădării lui de Pîrgu” (p. 78).

În asemenea scene evident simbolice, se conturează două alternative în fața protagoniștilor, exceptîndu-l pe Pîrgu, demonstrativ situat exclusiv în planul lumii periferice. Una dintre acestea este rafinamentul estetic, cealaltă, decadentismul boem. Cel mai puțin este atras de acesta din urmă Pantazi; participarea lui la viața de noapte poate fi justificată prin socialitatea definitivă a personajului ori prin atracția, estetică la rîndul ei, pentru pitoresc, fie și periferic.

În cazul lui Pașadia, motivația este mai curînd de ordin psihologic: “Și, cum ce îmi rămînea de viețuit avea să fie fără nădejde și fără țel, am socotit că era de prisos să mai alung geniul rău care, din întîia mea tinerețe, venea să mă ispitească în faptul serii” (p. 100).

Boema, ca ocazie de studiere a marginalității umane, va reprezenta însă o atracție puternică pentru povestitor,

¹ Charles Mauron, *Dès métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris, José Corti, 1968

conform observației lui Pașadia: “Am avut de altfel neplăcerea să constat culpabila ...” (p. 99).

Unul dintre avertismentele lui Pașadia lansate cu ocazia spovedaniei va face disocierea între latura artistică a existenței boeme și nocivitatea modului de viață: “Boema, odioasa, imunda Boemă ucide și adesea nu numai la figurat” (p. 99).

Îndeplinind și funcția anticipativă, ideea va fi reluată, conform principiului construcției duale, odată cu descinderea povestitorului în casa Arnotenilor: “Amară, musttrarea de odioasă a lui Pașadia îmi răsuna, neiertătoare, în urechi” (p. 105). Aceasta va fi și o nouă confirmare a esenței craiului matein, posesorul unei vaste experiențe negative: “...Multora pe atunci în plină înălțare el le-a prevăzut, apropiată, trista prăbușire și nu pot uita cum rostind cuvintele cobitoare ochii îi licăreau siniștri” (p. 55). Valoarea cunoașterii umanului se concretizează inclusiv prin rolul de “consilier” pe care Pașadia și-l asumă față de povestitor.

Într-o variantă inițială a fragmentului spovedaniei, Pașadia își va confirma sobrietatea clasicistă ori spiritul critic antiromantic, printr-o șarjă la care scriitorul va renunța în roman, poate și datorită vulgarității lexicale, inadecvată cu stilul înalt, clasicizant al personajului: “Bohema, cea mai veninoasă dintre ciupercile răsărite pe băligarul romantismului, ignobila, odioasa boemă ucide...” (p. 181). Tot clasicismul lui Pașadia, de această dată în calitate de autor, va fi demonstrat de modelele stilistice ale operei sale, chiar dacă aparțin unor memorialiști – Tacitus, cardinalul de Retz, Saint-Simon.

Clișee rocambolești. Coincidența livrescă va fi mărturisită în cazul unor scriitori (Balzac, d’Aureville) ilustrând literatura “bună”; alte clișee provin din genuri minore; poate de aceea,

autorul nu va mai resimți nevoia de precizare a sursei. Excepția însă există, în cazul episodului conspirației dintre Pașadia și Pirgu: "...Asemenea lucruri credeam pînă atunci că se petrec numai în foiletoanele-fascicole" (p. 120). Una din interpretările rocambolescului prezent în asemenea pasaje, sugerată în text, constă în neverosimilul lumii imaginate: "...Uitam că suntem la porțile Răsăritului" (p. 120).

Rocambolești vor fi și alte secvențe epice din această perioadă a romanului matein, pe lângă conspirația secretă – dezvăluirea de ultim moment a lui Pirgu, încăierarea dintre Pașadia și Pantazi, provocarea la duel, evitarea, tot de ultim moment, a acestuia. Scena încăierării grotești dintre cei doi crai, pe lângă pitorescul contrastului cu elitismul afișat anterior, va fi totuși justificată epic de necesitatea unei demonstrații a caracterului distructiv al lui Pirgu: "...Noi înșine nu am făcut oare tustrei parte din Vicleimul ale cărui păpuși le arunca una într-alta, le smucea, le surchidea, fără să se sinchisească dacă i se întîmpla să le ciobească sau să le sfărâme?" (p. 76).

Moartea Ilincăi Arnoteanu va fi necesară ca demonstrație a fatalității; va fi motivată însă prin derularea intempestivă a altor clișee foiletonistice – logodna amînată în ultima clipă sau boala fulgerătoare.

Moștenirea neașteptată va constitui un alt asemenea clișeu repetitiv. Mai semnificativ este cazul lui Pantazi; pentru a justifica întorsătura de soartă neverosimilă a personajului decis irevocabil să se sinucidă, va interveni, iarăși în ultimul moment, scrisoarea, ca în *incipit*-ul din *Remember* sau din *Craii...*: "Cînd, liniștit, m-am întors acasă, am găsit o fițuică, sosită seara tîrziu, prin care eram chemat să mă înfățișez negreșit la amiazi la tribunal" (p. 91).

În vederea salvării miraculoase a lui Pantazi, va fi introdus în scenă, în mod special, unchiul Iorgu. În pofida

preluării imaginii din literatura socială, linșarea personajului de către țărani nu are vreun sens demonstrativ, ca în alte cazuri, ci doar rostul de a facilita momentul obținerii moștenirii.

Finalul fericit va fi complicat însă de existența – justificată însă de dihonnia familială – a testamentului nefavorabil, pierdut în mod miraculos și imediat la fel găsit de Pantazi, pretext pentru scene rocamboleşti tipice.

Turnura întregii spovedanii a craiului matein este senzațională, abundând în situații foiletonistice: moartea consecutivă a familiei lui Pantazi, trădarea Wandei, descoperirea infidelității acesteia în preziua nunții și chiar aspectul demonstrativ al sinuciderii proiectate: “Aveam să plec din mijlocul petrecerii și să nu mă mai întorc; nimeni n-avea să descopere ce se făcuse cu mine...” (p. 91).

Prezentă și în situația lui Pașadia, moștenirea miraculoasă va fi mai expeditiv motivată, trecându-se peste perioada justificării epice: “Se spunea iarăși că tocmai de la serdar i se trăgea procopseala” (p. 79).

În cazul lui Pirgu, moartea tatălui va impulsiona decisiv ascensiunea sa socială, permițând folosirea artificiului moștenirii: “Își limpezise în chipul cel mai fericit partea de moștenire (...) și acesta adusese în viața lui o schimbare adâncă” (p. 115). Utilizarea acestuia era pe de altă parte necesară, intervenind în momentul în care ritmul *Crailor...*, apropiindu-se de deznodământ, cerea o intensificare a epicului.

Gidianismul. Prin intermediul personajelor în special, povestitorul este prezentat drept viitor autor; tot datorită protagoniștilor se mai poate afla că acesta scrie nu altceva decât “un roman de moravuri bucureștene”, definiție

simplificatoare, care trimite totuși la *Craii* Sînt acestea exemple suficiente pentru a ilustra influența tehnicii de tip gidian.

“Romanul de moravuri” prinde contur, succesiv, începînd de la titlu, sugestie pe care o va face Pașadia: “ – E, într-adevăr, recunosc Pașadia, o asociație de cuvinte dintre cele mai fericite; lasă pe jos Curtenii calului de spijă, cu aceeași însemnare, din vremea lui Ludovic al treisprezecelea. Are ceva ecvestru, mistic. Ar fi un minunat titlu pentru o carte” (p. 61). Implicit, va fi astfel desconspirată una din sursele titlului (principală rămîne însă legenda privitoare la “craii de Curtea veche” din perioada agonică a fanariotismului); pe de altă parte, va fi sugerată o interpretare a semnificației acestuia, iar cel care o face nu va fi povestitorul-scriitor, ci unul dintre personaje.

La rîndul său, povestitorul face o discretă aluzie, semnificativă însă ca ilustrare a tehnicii, la “schîțele “ luate, pe parcursul timpului relatării, în vederea scrierii unui roman: “...Faptul că mi-au rămas însemnările ce aveam grijă să iau (...) mă consolă...” (p. 59).

Pirgu va fi alt personaj din perspectiva – vulgarizatoare – a căruia vor fi trasate contururile viitoarei opere. Personajul va ironiza intenția povestitorului de a scrie “un roman de moravuri bucureștene”, de pe poziția unui cunoscător neîntrecut al acestora.

În paralel, Pirgu va fi văzut, semiironic, drept potențial “scriitor de frunte al neamului”, principală sa calitate fiind “amănunțita lui cunoaștere a lumii de mardeiași, de codoși și de șmecheri, de teleleici, de tîrfe și de țate...” (p. 76). Ar fi ilustrat, eventual, genuri realiste ca esență (dincolo de posibila interpretare a pasajului ca aluzie la situația tensionată dintre Mateiu și Ion Luca): “Ce mai schițe i-ar fi tras, maica ta

doamne! de la el să fi auzit dandanale de mahala și de alegeri” (p. 76).

Astfel sînt depreciate, implicit, cu nuanțe de nostalgie clasicistă după subiecte ori personaje nobile, de tragedie, teme prin definiție “vulgare” - politice, aducînd cu ele prezentul, ori luate din viața prozaică a straturilor de jos. Un astfel de personaj de tragedie va fi în primul rînd Pașadia, inclusiv prin stilul “înalț” al limbajului său.

Pașadia va face o nouă referire la procesul de elaborare al romanului, punîndu-l, atunci cînd îi reproșează povestitorului slăbiciunea pentru “tot ce poartă stigmatele declasării” sub semnul estetismului de nuanță decadentistă (mai aproape de esența lui artistică decît o face Pirgu).

În fragmentul din partea finală a trilogiei românești, *Soborul țatelor*, “eul” narator, tot în calitate de scriitor, se va prezenta în fața Masincăi Drîngeanu cu romanul “Craii de Curtea-Veche”, proaspăt apărut, așadar cu o operă ce dobîndise deja o realitate sociologică. Tentația de a confunda povestitorul cu autorul este astfel cu atît mai mare. Cu toate acestea, ambiguitatea relației povestitor – autor rămîne esențială. În textul *Crailor...* se vorbește despre un “roman de moravuri”, care se va numi, poate, *Craii de Curtea-Veche*; în schimb, în *Jurnal*, va fi prezentat procesul real de creație, nu unul ficțional, al adevăratului roman cu acest titlu: “La confession de Pantazi m`a beaucoup tourmenté, sa fin m`a demandé le plus grand effort et n`est venue que très péniblement, tard. A être confectionnées, les trois dernières parties m`ont demandé neuf ans de travail” (p. 271) etc.

Ținînd într-o oarecare măsură de personajul itinerant poate fi considerată prezența unor referiri discrete, în *Craii...*, la evenimente consumate în alte opere. Prin aluzia la continuitatea narativă, povestitorul pare a sugera identitatea cu autorul, ceea ce trebuie privit ca o dovadă suplimentară de

tehnică gidiană. Similitudinea de esență dintre Aubrey de Vere și Pantazi este subliniată chiar de povestitor, prin expeditiva evocare a celui dintâi: “M-am muștră pentru slăbiciunea ce-am avut de asemenea ființe; nu destul de scump era s-o plătesc în pășania cu sir Aubrey de Vere” (p. 63). Comparația va reveni și cu alte prilejuri, în momentele în care privirea povestitorului se va îndrepta către Pantazi: “Mi-aducea aminte de acel tânăr englez a cărui istorie am scris-o. Avea același fel neprețuit de a ține descrierile de călătorii cu amănunte istorice rare...” (p. 67-68).

Întreținerea deliberată a confuziei cu aspectul strict biografic este demonstrată, în acest caz, la referirea la o operă, *Remember*, din interiorul alteia. Situația nu va fi singulară; în episodul evocării Curții vechi, povestitorul va aminti *Pajerele*: “...Găsiți de prisos să mă ridic ca să apăr acel trecut, vedeniei căruia pana mea datora o minunată împlă de icoane ce mi-gălisem în tinerețe cu o osîrdie aproape cucemică” (p. 59).

Testamentul lui Virgiliu. Mai mult decît arta estetistă a misterului, decît tehnica gidiană ori alte maniere folosite, Mateiu I. Caragiale se revendică, implicit, de la un ideal artistic atemporal, ce ar putea fi numit “cultul capodoperei”.

Iancu Mitan, “mîna credincioasă” a lui Pașadia, va fi unul din personajele introduse în narațiune cu scopul de a îndeplini o unică funcție narativă, aceea de a aduce la îndeplinire dorința testamentară, distrugînd opera de istoric la care craiul matein lucrase o viață. Prezența duratei simbolice poate fi iarăși în acest caz recunoscută: “Opera pe care o desăvîrșești de peste treizeci de ani, ieșind la lumină, îți va hărăzi nemurirea” (p. 100). Condiția durativă, obligatorie, trebuie asociată cu latura obsesională. În *Jurnal*, referindu-se

de această dată la procesul îndelungat de elaborare al *Crailor...*, Mateiu I. Caragiale va folosi aproximativ aceleași cuvinte: “Du dur labeur et de la fatigante obsession qu’il m’a infligés je ne lui en veux pas: il est réellement magnifique” (p. 269).

Simbolul capodoperei lui Pașadia va fi asociat și cu convingerea în justiția postumității: “Erau osîndite dar să piară necunoscute lucrări ce ar fi făcut admirația veacurilor... (p. 100).

Mateiu I. Caragiale avea să declare, în *Jurnal*, cu o relativ iluzorie satisfacție: “Le succès moral a dépassé mon attente, je ne m’en souviens pas en Roumanie d’aussi éclatant” (p. 271); “Dès l’apparition de la première partie, cet ouvrage a été accueilli avec une faveur peut-être sans précédent dans la littérature roumaine” (p. 269).

Coincidențele semnificative sugerează proiectarea simbolului artistic reprezentat de opera lui Mateiu I. Caragiale în textul *Crailor...* Arhetipal însă, sursa este, probabil, legenda arderii *Eneidei*. Conform unor istorici ca Suetoniu sau Probus, poetul latin, muribund, lăsase prin testament dorința ca opera vieții lui să fie distrusă din cauza câtorva versuri imperfecte în cartea a VI-a. Gestul arderii operei de istoric nu va fi explicat însă, în *Crailor...*, prin nemulțumirea artistică (deși scrierile lui Pașadia rețin atenția în primul rînd prin dimensiunea estetică), ci va fi văzut drept răzbunarea unui damnat asupra spațiului care nu i-a recunoscut meritele. Semnificativă rămîne înainte de orice durata elaborării capodoperei simbolice. Asemănător este cazul romanului matein, scris într-un interval neobișnuit de lung, aproape 18 ani, conform precizărilor din *Jurnal*, dintr-o însemnare datată “3 novembre 1928”: “Conçu d’abord nébuleusement en 1910, petit-à-petit il s’est développé et cristallisé jusqu’au 1-er septembre de cet an...” (p. 269). Prin întinderea procesului

de elaborare, romanul matein se apropie de operé rămase în acest sens celebre, ca *Eneida*, *Faust*, *Ghepardul* etc.

Se poate vorbi de o subliniere semnificativă a fixației capodoperei în textul *Crailor...*. În varianta inițială la spovedania lui Pașadia, va fi contestată însăși latura creativă a vieții boeme, de pe poziții sugerînd obsesia “așteptării îndelungate”. La exemplul implicit al *Eneidei* vor fi adăugate alte două capodopere, *Don Quijote* și *Faust*: “Și singur spuneai mai deunăzi că maturația talentului și a geniului e de obicei laborioasă, lentă, citai pe Cervantes dînd la lumină întîia parte a opului său la cincizeci și șapte de ani, pe Goethe lucrînd la a doua din al său la optzeci trecuți” (p. 181). Romanul lui Cervantes sau epopeea lui Camoëns erau opere admirate de Pantazi, fapt ce sugerează de asemenea obsesia ideii de capodoperă.

Elaborarea îndelungată nu va însemna însă în *Crailor...* construcție rigidă, opera lui Mateiu I. Caragiale reușind să dea iluzia inspirației. Nu doar titlul, ci textul în ansamblul său poate fi numit “o asociație de cuvinte din cele mai fericite”, ideal al capodoperei dintotdeauna.

CUPRINS

Cuvânt introductiv / 5

I. Anamneza / 7

*Paseismul. Motivul ruinei. Ruina malefică
Semiotica vestimentară*

II. Biologismul / 15

*Fizionomia eugenică. Fragilitatea aristocratică. Thanatofilia
Fatalitatea. Vitalism și arivism*

III. Cadrul estetist / 40

*Interiorul decadentist. Simbolul oglinzii. Elementul floral
Excentricitatea*

IV. Poetica misterului / 51

*Identitatea multiplă. Personajul fără identitate precizată
Ocultism. Misterul gotic. Disparațiã. Deținătorul misterului*

V. Prototipuri simbolice / 58

*Imobilitate și dinamism. Ascensiunea vitalistă
Raționalitatea epicureică. Sub pecetea tainei*

VI. Infernul balcanic / 74

Determinism și fatalitate. Contrastul

VII. Semnificații ale protagoniștilor / 81

*Atitudini existențiale. Solitudine și gregaritate. Opțiuni etice.
Calea hedonică. Semnificații ale vocilor*

VIII. Specificul tehnicii narative / 97

*Infracțiunea. Secvențele ceremonialului epic.
Ritualul apropierii. Spovedania. Despărțirea.
Temporalitate istorică și simbolică. Anticiparea.
Situația “eului” narator. Personaje diverse.
Finalul. Limbajul*

IX. Particularități stilistice / 128

Eufonia. Construcții specifice. Aluzia

X. Testamentul lui Virgiliu / 144

*Desconspirarea sursei. Clișee rocambolești
Gidianismul. Testamentul lui Virgiliu*

Redactor : Daniel CORBU
Tehnoredactor : Doina BUCIULEAC

Apărut 2001. Bun de tipar la 14.XII.2001
Editura "Junimea", B-dul Carol I nr.3-5
IAȘI – ROMÂNIA

Tipărit la SC "SL&F IMPEX" SRL Iași