

OVIDIU COTRUȘ

OPERA LUI
MATEIU I. CARAGIALE



EDITURA MINERVA
București — 1977

Toate drepturile rezervate Editurii Minerva

DELIEI

CÎTEVA PRECIZĂRI METODOLOGICE

Apariția romanului *Craii de Curtea-Veche* (1929) a lui Mateiu I. Caragiale (1885—1936), fiul natural al lui Ion Luca Caragiale, a fost celebrată de un grup de scriitori de seamă, în frunte cu Ion Barbu, ca un nebănuit triumf al scrisului românesc. Dar premergătorul acestei sărbătoriri, cel care și-a exprimat, îndată după apariția cărții, azeziunea necondiționată la arta scriitorului român, a fost, nu întâmplător, Perpessicius, singurul exponent în literatura noastră din acea epocă al criticii de „consonanță“, cum a caracterizat-o cîndva Șerban Cioculescu, sau de identificare, cum am numi-o într-o terminologie mai actuală. Consonanța criticii lui Perpessicius cu opera lui Mateiu I. Caragiale a fost atît de deplină, încît, pentru a nu-i știrbi prestigiul și puterea de iradiere, criticul a tăinuit cu bună-știință anumite laturi umane ce ar fi umbrat personalitatea umană a artistului.

Ilustrînd un alt tip de critică, Șerban Cioculescu a ținut să-și afirme *distanțarea* ireverențioasă față de operă și de autorul ei (fapt care a stîrnit minia vindicativă a lui Ion Barbu), iar ceilalți critici de seamă ai epocii și-au exprimat opiniile elogiöse de-abia după moartea scriitorului.

Articolele cu caracter comemorativ ale lui Tudor Vianu și Vladimir Streinu au precedat publicarea scrierilor — așa-zis definitive — ale lui Mateiu I. Caragiale la Fundația pentru literatură și artă, prilej pentru Perpessicius, prefațatorul ediției, de a-și reinnoi entuziasmul, găsindu-i noi îndreptățiri.

Apariția volumului *Opere* în același an (1936) cu volumul de poezii al lui Arghezi și cu trei ani înaintea celui al lui Blaga ridică oricărui admirator dreptul de a vorbi despre „nedreptățitul“ Mateiu I. Caragiale. Această recunoaștere, oarecum oficială, a situației sale de „clasic“ a fost urmată de o discuție cu caracter polemic asupra locului real ocupat de scriitor în cuprinsul literaturii noastre contemporane, precum și asupra raportului său cu literatura trecutului. Opera unui clasic nu mai poate beneficia de privilegiul singurătății. Ea trebuie integrată degrabă într-o continuitate, mai ales când se întâmplă — ca în cazul de față — ca acest clasic să fie fiul altui clasic, cu un profil bine fixat în conștiința cititorilor și a criticilor literari. Ispita de a urmări dincolo de filiația biologică eventuala filiație spirituală se înfățișa de la sine. Cunoscând refuzul lui Mateiu de a accepta paternitatea spirituală a lui Ion Luca, Perpessicius a trecut-o sub tăcere în cronică sa din 1929. A subliniat-o însă în prefața la ediția definitivă, după ce Vladimir Streinu o contestase în articolul citat, considerându-l pe Mateiu I. Caragiale o apariție cu totul neprevăzută și exotică în literatura noastră, străin de tradițiile prozei românești, influențat în schimb de scriitorii decadenți din „familia de spirite“ al cărei străbun este Edgar Poe.

Recunoscând influențele semnalate de altfel nu numai de Vladimir Streinu, ci și de Perpessicius, nu Pompiliu Constantinescu le va acorda vreo importanță structuratoare, ci îl va situa pe Mateiu în imediata descendență a lui Ion Luca și, prin mijlocirea acestuia, în tradițiile prozei muntene (Filimon, Ion Ghica, Anton Pann etc.). Relațiile acestea se vor înmulți cu vremea, ajungându-se pînă la cronicarii munteni.

Multe din aceste observații sînt judicioase și se pot aplica lui Mateiu I. Caragiale, scriitor sensibil la sugestiile livrești, care desigur n-ar fi inventat literatura dacă aceasta n-ar fi existat ca un corpus investit cu o demnitate specială și nu lipsită de virtuți compensatorii în ordinea grandorilor lumești. Dar graba de a-i valorifica scrierile, așezîndu-le în diverse constelații literare, autohtone sau străine, arată mai mult o preocupare de istorie literară decît efortul critic al înțelegerii operei în realitatea ei originară. În principiu, nu avem nimic împotriva contextualizării, întrucît orice creație artistică există împreună cu altele, din cuprinsul aceleiași epoci și aceleiași literaturi sau din cuprinsul altor epoci și al altor literaturi, așa

oă stabilirea unui număr cît mai larg de relații sporește înțelegerea operei însăși. Dar cînd se procedează prea grăbit la scoaterea în prim-plan a relațiilor externe ale creației unui scriitor, înainte de a se proceda la epuizarea relațiilor interne dintre diferitele ei componente (în cazul lui Mateiu, relațiile dintre *Craii de Curtea-Veche*, poeziile din *Pajere*, nuvela *Remember*, fragmentele din *Sub pecetea tainei* și celelalte texte rămase de pe urma scriitorului), avem conștiința că se sare cu prea multă ușurință peste primul și cel mai important moment al procesului de înțelegere, pentru a se ajunge, din nevoi de sistematizare, la un moment secundar și nedefinitiv pentru esența operei. Numai opera care există prin ea însăși, în afara procesului de contextualizare, își sporește semnificațiile *înlăuntrul* acestui proces.

Dacă, pornind de la o impresie sau de la o intuiție, neconfirmată de detaliile operei (deci, în fond, tot de la o impresie), trecem direct la contextualizare, opera ne va apare ca reflex al unor valori străine proiectate asupra ei, ca un produs epigonic. Înrudirile unei creații autentice trebuie să pună și mai pregnant în lumină „diferența“ ei. Or, critica noastră, pusă mai mult decît trebuie în slujba istoriei literare — deși multă vreme s-a revendicat, în mod paradoxal, de la metoda impresionistă —, manifesta o atitudine ciudată față de opera literară. Aceasta era „sesizată“ în diferența ei, pentru a fi la iuțeală introdusă într-o serie preexistentă, ca și cînd ruptura estetică pe care a inițiat-o se cerea anulată pentru ca opera să fie legitimată cultural. Din această perspectivă, funcția criticii literare pare a fi aceea de a apăra opera de propria ei singurătate.

O înțelegere dialectică a relației dintre tradiție și noutate ne-a instruit asupra faptului că nu există rupturi absolute în viața spiritului. Ceea ce, privit de la nivelul momentului, ni se înfățișează ca atare, din perspectivă istorică ne apare ca un salt calitativ, îndelung pregătit de o evoluție anterioară. Opera perfect neintegrabilă s-a dovedit o sublimă utopie, cele mai radicale mișcări de avangardă sfîrșind prin a-și anexa o tradiție. Nu contestăm deci importanța clasificărilor și a încadrărilor (situarea operei într-o anumită descendență, într-un curent sau tendință literară a epocii), fără de care istoria literară ni s-ar înfățișa ca o succesiune amorfă de discontinuități. Dar dorința de clasificare și încadrare nu trebuie

să stea *la începutul demersului critic*, ci să apară ca o consecință ultimă, ca o încoronare a lui. Citim textele lui Mateiu I. Caragiale pentru a ști, în primul rînd, ce este opera lui, în al doilea rînd, pentru a-l cunoaște pe artist prin mijlocirea ei (aici referirile la eventualele corespondențe și influențe literare sînt necesare) și de-abia în al treilea rînd pentru a descoperi omul real pe care-l exprimă sau îl disimulează scriitorul prin creația sa. După epuizarea acestor momente, opera ne va indica ea însăși locul unde să o situăm, descendența ei spirituală, tendința sau curentul în care poate fi înglobată. Cu alte cuvinte, nu începem să-l citim pe Mateiu I. Caragiale pentru a afla dacă e romantic sau baroc, dacă-l continuă și pe plan artistic pe tatăl său sau dacă este doar un Barbey d'Aureville în costumație balcanică. Lectura desfășurată sub semnul unor excesive veleități de sistematizare va oferi o imagine a operei deformată de prejudecățile culturale și de informațiile de ordin extern, amestecate în impresia sau în intuiția criticului.

Vladimir Streinu, voind să demonstreze că Mateiu I. Caragiale a frămîntat un material mai mult neromănesc și că opera, ca și viața scriitorului, reprezintă un caz de „brummelism literar“, elimină din cîmpul interesului său critic poeziile din *Pajere*, ca un simplu „exercițiu sau meșteșug de tinerete“, care nu se încadrează „viziunii noastre despre psihologia autorului decît în orientarea ei *paseistă*“, acordînd, în schimb, o pondere deosebită nuvelei *Remember* (total ignorată de G. Călinescu), întrucît aceasta confirmă, mai mult decît celelalte texte, viziunea sa critică. Propunîndu-și să demonstreze că opera lui Mateiu „exprimă un fond degradat, deși derivat din substanța lui Ion Luca“, Pompiliu Constantinescu consideră aceeași nuvelă, care nu poate confirma această teză, drept un produs epigonic, explicabil prin influențele cărturărești semnalate, dar neconcludent pentru arta specifică a scriitorului.

Opera lui Mateiu I. Caragiale este „structurată“ astfel nu după propriile ei necesități interne, ci după veleitățile demonstrative ale criticului, în exercițiul vocației sale de istoric literar. Bineînțeles, după cum a arătat, printre alții, și Michel Foucault (*L'Archéologie du savoir*), „constituirea unei opere complete a unui autor, a unui opus, presupune un anumit număr de alegeri pe care nu este ușor să-l justifice și nici măcar să-l formulezi“. „Pentru aceasta e necesar să admitem că există un nivel (atît de profund, precît este nevoie să ni-l imaginăm)

la care opera se revelează, în toate fragmentele ei, chiar și cele mai minuscule și mai neesențiale, ca expresie a gândirii sau a experienței, sau a imaginației, sau a inconștientului autorului, sau chiar a determinărilor istorice, în care acesta este prins. Dar se vede îndată că o asemenea unitate, departe de a fi un dat imediat, este constituită printr-o operație; că această operație este interpretativă, deoarece ea descifrează în text transcripția unui lucru pe care acesta îl ascunde și-l manifestă în același timp.“ „Opera nu poate fi considerată nici ca o unitate imediată, nici ca o unitate sigură, nici ca o unitate omogenă.“

Deci, criticul pornește la interogarea operei cu convingerea că va putea descoperi principiul de coeziune internă, care, dincolo de aparentele ei discontinuități, o *revelează* ca pe o unitate, o delimitează ca pe o structură, călăuzită de normele ei imanente. Problema este de a ști dacă criticul creează cadrele în care o operă își revelează structura ei autonomă sau dacă elaborează o anumită structură din nevoia de a unifica și a face inteligibilă o diversitate contradictorie de fenomene. În repetate rânduri ne-am exprimat dezacordul față de teza după care criticul este un „creator de noi puncte de vedere în raport cu o operă“ și am susținut că funcția criticului este de a descoperi noi unghiuri de adecvare a inteligenței critice la *natura reală* a obiectului estetic. Din această perspectivă, între impresie și intuiție este distanța dintre o reacție personală, grăitoare doar pentru datele psihice ale subiectului receptor, și o relație de adecvare a conștiinței critice la obiectul pe care îl intenționează. Dar observația aceasta nu ne ajută să facem în mod concret distincția dintre cele două moduri de a ne apropia de opera literară. Un critic își va detalia impresiile sub eticheta de intuiții, și n-o să avem criteriul necesar pentru a-i dovedi lipsa de acoperire a pretențiilor sale.

Cea mai concludentă probă a adecvării inteligenței la realitatea obiectului ni se pare a fi parcurgerea a ceea ce critica modernă — de la Leo Spitzer pînă la Jean Starobinski — numește cu un termen împrumutat de la Schleiermacher, prin Dilthey cercul ermeneutic, sau, mai simplu, cercul înțelegerii. Intuiția unui fenomen cultural (metoda este aplicabilă și în alte domenii ale activității spirituale), deci și a unei creații artistice, în unitatea și în unicitatea ei, se verifică prin coborîrea la detaliile operei, pentru a descoperi acele nuclee micro-

reprezentative — cum le zice Starobinski — care anunță la nivelul fragmentului ceea ce va enunța opera în totalitatea ei. Noile metode de investigare ale operei literare (fenomenologia, structuralismul genetic, psihanaliza) susțin, cu moduri diferite de argumentație, că într-o operă autentică fiecare fragment reflectă viziunea originară din care aceasta a luat ființă. Desigur, capacitatea de a semnifica nefiind egal repartizată, sarcina criticului constă în identificarea elementelor purtătoare de sens sau, după cum se exprimă Heidegger — a acelora „în care se depune sensul“⁶. Filozoful german consideră că primul moment al cercului înțelegerii îl reprezintă viziunea anticipativă a unei existențe concret determinate, numai un asemenea mod al ființării putînd fi înzestrat sau privat de sens. Nu intrăm în amănuntele acestei interpretări ontice a conceptului de sens, ea nefiind necesară în cazul de față. Reținem doar faptul că pentru filozoful german explicitarea nu reprezintă decît dezvoltarea riguroasă a viziunii anticipative, a acestei pre-comprehensiuni care face în felul acesta dovada valabilității ei. Pentru aceasta, ea presupune înțelegerea intuitivă și implicită a ceea ce este de explicitat, tocmai caracterul de cerc vicios asigurînd cercului înțelegerii rigoarea sa specifică.

Studiul de față își propune explicitarea unei înțelegeri anticipative, a unei intuiții originare (sau care se pretinde ca atare) asupra operei lui Mateiu I. Caragiale. Desprinderea de cunoștințele și opiniile prealabile, acreditate de critică, a durat vreme îndelungată. Prima încercare de a cuprinde într-o viziune unitară opera scriitorului prețuit datează din 1969, cînd am redactat o prefață pentru versiunea sirbească a *Craielor de Curtea-Veche*, publicată apoi în revista *Lumina* din Panciova (1970). De atunci pînă în prezent am reluat de nenumărate ori textele lui Mateiu, străduindu-ne de fiecare dată să punem în paranteză ideile primite sau opiniile preconcepute. Aceasta nu înseamnă că am eliminat din cîmpul interesului nostru critic judecățile criticii anterioare, de la G. Călinescu și Popescicius, pînă la Ov. S. Crohmălniceanu și Al. George, critici care au formulat în ultima vreme observații prețioase pentru înțelegerea operei lui Mateiu. Am supus însă totul unor re-examinări atente, considerînd reîntoarcerea la text drept principala instanță de verificare atît a afirmațiilor noastre, cît și a afirmațiilor celorlalți. O metodă nu este valabilă prin ea însăși, ci — după cum a arătat Jacques Derrida — prin *atenția*

critică pe care o susține. Lectura critică propusă în studiul nostru nu pornește, deci, de la ideea unei diferențieri radicale față de ceea ce s-a spus înaintea noastră. Nu ne substituim înaintașilor, ci îi continuăm, integrând viziunii pe care o propunem ceea ce considerăm valoros în exegezele lor. Dacă totuși vom fi obligați, pe alocuri, să imprimăm demersului nostru critic un caracter polemic, aceasta se datorește convingerii că dintre toate operele literaturii noastre moderne mult admirata operă a lui Mateiu I. Caragiale a avut parte de cea mai *neatență* lectură. Chiar rezumarea cărții era uneori atât de aproximativă, încât deseori am avut sentimentul că textul interpretat reprezintă un pre-text demonstrativ pentru disponibilitățile asociative ale criticului. Am aflat fapte și lucruri pe care autorul a ținut să le păstreze sub pecetea tainei, în timp ce altele, înfățișate de autor cu insistența-i caracteristică, erau trecute sub tăcere. Reîntoarcerea la text reprezintă o nemijlocită confruntare cu obiectul, asigurarea unui maximum de obiectivitate posibilă și, în ultimă instanță — oricât de ciudat ar suna această afirmație pentru unii reprezentanți sau adepți ai noii critici —, o apropiere de *adevărul* operei de artă. Numai o asemenea năzuință justifică activitatea critică. Nu trebuie să uităm însă că sînt multe căi pe care ne putem îndrepta către adevăr, fără să avem vreodată certitudinea că am intrat în deplina lui stăpînire. Cercul ermeneutic — spunea Karl Jaspers — nu se închide niciodată, așa că adevărul ni se va înfățișa întotdeauna ca un teritoriu virgin, gata de cucerit. Important este să ne mișcăm pe una din nenumăratele raze care unesc centrul cu circumferința, și nu să o luăm razna — din dorința singularizării spectaculoase — pe poteci lăturalnice, unde să ne fie stăpîne, după spusa lui Mateiu, „doar capriciul și fantezia“.

Numai lectura sincronă, care face abstracție de succesiunea în timp a diferitelor texte ale unui scriitor, privindu-le ca elemente constitutive ale *operei*, poate scoate la lumină principiul interior care îi asigură unitatea și coerența. Istoricul literar, preocupat în primul rînd de reconstituirea fizionomiei unei epoci determinate, va proceda la lectura sincronă doar a textelor ce aparțin aceluiași *moment* istoric, pentru a le com-

para cu textele semnificative ale momentului următor. Perspectiva sa este esențial diacronică, interesul său concentrându-se mai puțin asupra operei literare ca atare, cît asupra procesului de devenire a literaturii, a schimbărilor de direcție și a mutațiilor intervenite în cuprinsul ei. Este de la sine înțeles că între domeniul criticii și cel al istoriei literare nu există o separație radicală. Sferele lor se încrucișează, nu se suprapun. Metodologic, deosebirea prezintă totuși importanță. Ocupîndu-se de *Pajere*, istoricul literar nu va neglija apartenența lor la opera lui Mateiu I. Caragiale, dar se va interesa în primul rînd de raportul dintre aceste poezii și celelalte scrieri poetice ale vremii. În felul acesta, versurile lui Mateiu, împreună cu cele ale altora (D. Teleor, St. O. Iosif, Corneliu Moldovanu etc.), i se vor înfățișa ca producții specifice ale unui tip de sensibilitate și ale unei atitudini poetice, caracteristice pentru fizionomia unei perioade literare, pentru a fi, *împreună*, comparate cu producțiile poetice ale perioadei următoare. Fără să ignoreze relațiile externe ale versurilor lui Mateiu, criticul va privi aceste versuri ca părți ale unui întreg unitar. Pentru un critic literar, opera lui Mateiu nu este rezultanta adăugării diverselor ei componente, ci un organism autonom, aceeași substanță circulînd și la centru și în ramificațiile periferice. S-ar putea spune, printr-un paradox, că ea preexistă ca unitate părților care o compun, iar rolul criticului este să restabilească drumul de la opera virtuală la cea reală, să înlăture cu grijă straturile aparente pentru a străbate pînă la principiul unificator al diferitelor ei moduri de încorporare. Vestmintele pot fi croite după moda timpului sau împotriva ei, dar ele trebuie să se muleze după alcătuirea internă (structura) a trupului pe care îl îmbracă.

Esența operei unui adevărat creator rezidă în principiul structurator, intern, în timp ce textele insumabile ale unui simplu autor își au esența situată în afara lor, în atmosfera literară a vremii. Prin procedeele curente ale conceptualizării, ajungem la ceea ce Heidegger numea *esența neesențială* a unui fenomen; scoatem în relief tocmai ce este comun și, ca atare, nedefinitiv mai multor opere, neglijînd *diferența* lor, caracterul lor ireductibil. Numai făcînd abstracție de adevărata esență (care face ca un lucru să fie ceea ce este) pot fi subsumate conceptului de roman creații ca *Război și pace*, *Adolphe*, *Afinitățile electiv*e, *Ion*, *Procesul*, *Craii de Curtea-Veche*, sau conceptului

de romantism poeți ca Hölderlin, Hugo, Byron, Eminescu. Perspectiva istorică obligă la schematizare ; istoricul se interesează de faptele particulare pentru a formula individualitatea unei epoci. Pentru istoria literară, opera este un drum către un altceva, care o depășește și o înglobează. Or, acest altceva nu intră decît în mod secundar în cîmpul de atenție al criticii. Modul de desfășurare a lecturii noastre critice ar părea să contradică acest preambul teoretic, menit să-i dea tocmai un fundament și o justificare. Am pledat pentru lectura sincronă a textelor lui Mateiu I. Caragiale, considerînd-o drept singura adecvată interpretării critice, pentru a recurge totuși la o lectură diacronică ; or, o asemenea opțiune implică precumpănirea punctului de vedere istoric asupra punctului de vedere critic. Iată-ne, deci, prinși în propria noastră capcană. La o privire mai atentă se va observa însă că nu e vorba decît de o disimulare a lecturii sincronice sub *aparențe* diacronice. Am recurs la această strategie din considerente maieutice, străduindu-ne să surprindem elementele *în care se depune sensul operei* în însuși momentul *ivirii* lor și să înaintăm apoi pas cu pas spre centrul cercului înțelegerii. Acest procedeu ni s-a părut mai potrivit pentru reliefaarea procesului de constituire a operei din propriile-i imbolduri interioare. Dar, spre deosebire de adevărata lectură diacronică — întotdeauna neprevenită —, lectura noastră a știut de la început ce anume caută, percepția părților fiind determinată de percepția prealabilă a întregului. Atenția noastră critică a încercat să identifice în primele texte ale scriitorului (fragmentele *Negru și aur* și *Iznoave vechi*) sau în versurile sale acele sensuri care se pot regăsi — sub alte forme — în componentele mai reprezentative și mai valoroase ale operei, în *Remember* și îndeosebi în *Craii de Curtea-Veche*.

Patima nopții, mitul *semeței seminții*, imaginea-arhetip a străbunului mitic, *sentimentul tainei*, al morții și singurătății, desfătarea mohorită, *narcisismul* (cu evidente funcții compensatorii), opoziția categorială dintre personaje, precum și alte elemente caracteristice pentru ceea ce numim *mitologia* personală a lui Mateiu I. Caragiale, obiectivată în opera sa, se pot desluși de la primele sale producții.

Imaginea despre lume — *Weltbildul* lui Mateiu — a rămas aproape neschimbat de-a lungul întregii sale activități.

Conceptia despre lume — Weltanschauung-ul său — a fost întotdeauna subordonată acestei imagini originare ; ea n-a reprezentat decît traducerea în termeni teoretici neconvingători a obsesiilor sale fundamentale.

Mateiu I. Caragiale este unul dintre marii scriitori români care au evoluat foarte puțin din punct de vedere interior. A știut acest lucru și, la 50 de ani, puțin înainte de moarte, era mîndru de lipsa lui de evoluție, mulțumit că a redevenit, după treizeci de ani de experiență, același ca la douăzeci de ani. Arta scriitorului a evoluat însă atît în intensitate, cît și în extensiune, lărgind și simplificînd totodată mijloacele prin care își obiectiva mitologia personală. Chiar și pe acest plan, evoluția lui nu a cunoscut mutații spectaculoase. El a îmbogățit sau a concentrat un registru stilistic, pe care îl minuia mai stingaci în primele sale încercări literare. De aceea, în pofida numeroaselor influențe suferite, creația lui Mateiu este una dintre cele mai organice din literatura noastră, dintre acelea care ușurează sarcina exegetului, neobligîndu-l să apeleze la prea multe artificii critice pentru a o reconstitui în unitatea și unicitatea ei. Pe de altă parte, din nevoi polemice, nu ne-am întors privirea nici de la sensurile secunde, neesențiale, prin care scrierile lui Mateiu pot fi alăturate altor texte ale epocii și integrate într-un gen, într-un curent sau într-un climat literar. Numeroasele erori și inadverențe, constatate în exegezele dedicate pînă acum operei scriitorului român, ne-au obligat, spre a le putea scoate în evidență, să folosim tactica pașilor mărunți. Astfel am putut chema în fața cititorului textele lui Mateiu pentru a depune mărturie, ele înseși, împotriva erorilor și a interpretărilor inadecvate.

Nu ne ascundem riscurile acestei proceduri. Urmărind opera în procesul ei de constituire, vom fi nevoiți să revenim deseori asupra unor *motive*, reluate obsesional în textele scriitorului. Pentru a trage concluziile explicitărilor noastre — în scopul validării *înțelegerii* pe care o propunem —, va trebui să recurgem și la recapitulări, de unde și un inevitabil caracter didactic. Ne-am decis să înfruntăm aceste riscuri în speranța că vom aduce un spor de claritate în interpretarea operei, contribuind la împrăștierea echivocurilor care o împresoară.

Dorim să străbătem încă o dată, împreună cu cititorii, textele lui Mateiu, să descoperim lectura adecvată, cerută de natura lor. Criticul nu este decît un cititor, supus sugestiilor operei, care învață de fiecare dată să citească și transmite învățătura primită celorlalți cititori. Cine supune pe Chateaubriand unei lecturi deprinse pe textele lui Stendhal nu-l va înțelege niciodată pe marele scriitor francez. Tot astfel încercarea de a aplica operei lui Mateiu I. Caragiale tipul de lectură învățat fie pe textele lui Rebreanu, fie pe cele ale lui Camil Petrescu va duce la așezarea unui ecran opac între critic și operă și va închide toate căile de acces spre înțelegerea ei.

Condiția ideală a atitudinii critice pretinde punerea în paranteză a tuturor tipurilor de lectură deduse din modele pre-existente operei interpretate. Chiar dacă o atare aspirație apare utopică, voința realizării ei va asigura un maximum de adecvare posibilă a conștiinței critice la realitatea obiectului estetic.

În spiritul celor enunțate mai sus, lectura noastră critică se va strădui să descifreze proiectul intențional, sau lumea de proiecte intenționale, din care a izvorît creația lui Mateiu I. Caragiale. Pentru aceasta va trebui în prealabil să ne precizăm și să ne justificăm alegerea, să știm ce considerăm a fi opera lui Mateiu. Vom îngloba sub acest termen și fragmentele de jurnal, notațiile de agendă, sau ne vom mărgini la scrierile literare propriu-zise? După această circumscriere a hotarelor între care se va mișca investigația noastră, vom căuta să vedem dacă opera și-a afirmat, în opoziție cu proiectul conștient al autorului, propriul ei proiect intențional, cu alte cuvinte, în ce măsură a opus rezistență creatorului ei sau în ce măsură i s-a conformat. Reliefarea modurilor de încorporare a acestui proiect intențional în diversele componente ale operei va constitui un alt moment al exegezei noastre.

De fiecare dată cînd ni se va oferi ocazia, vom atrage atenția asupra relațiilor dintre textele scriitorului și unele texte ale scriitorilor români sau străini care l-au înrîurit, fie în virtutea unor afinități electivă, fie datorită condițiilor în care s-a format talentul său. Acest inventar progresiv și incidental, risipit în diferitele capitole ale cărții, ne va ajuta, în recapitulările finale, să situăm eul creator al scriitorului în cuprinsul literaturii române și universale. De la eul creator vom coborî spre eul empiric, încercînd o psihanalizare existențială (atît cît

o îngăduie informațiile extrase din operă, coroborate cu informații cu caracter extern) și o analiză sumară a determinărilor sociale ale cazului Mateiu I. Caragiale. Nu vom forța nota, căutînd unitatea personalității și a operei acolo unde nu o putem găsi, deoarece nu dorim să înăbușim discontinuitățile și incoerențele unei vieți și ale unei opere autentice sub voința artificială de a găsi cu orice preț principii regulatoare, cărora să nu le putem proba, ilustrativ, eficiența.

Vom încerca să punem în paranteză dispozițiile evlavioase stimulate de literatura *hagiografică* a lui Mateiu I. Caragiale; vom lăsa opera să-și dezvăluie treptat, pe lingă elementele constitutive ale viziunii originare din care a luat ființă (sublinierile, aparținîndu-ne în exclusivitate, au funcția de orienta atenția în această direcție), și aspectele neprevăzute — de la nivelurile anterioare ale exegezei —, încercînd totodată să dăm un relief mai pregnant unor intuiții prețioase, dar insuficient dezvoltate ale predecesorilor noștri.

Sperăm că judecățile de valoare care vor încheia eforturile noastre să apară în mod firesc ca urmare a însuși procesului de înțelegere. Răspunsul dat de operă la întrebările criticului este el însuși de natură axiologică. Operele fără valoare rămîn mute, iar criticului nu-i rămîne decît să formuleze eșecul demersului său, ceea ce echivalează cu o judecată negativă. Cu alte cuvinte, lectura noastră critică, justificîndu-și existența atît prin lecturile anterioare, cît și prin cele care vor veni, va intenționa să elimine arbitrarul subiectiv și să evite poziția de suficiență a criticii dogmatice care convoacă operele de artă în fața unui corpus principal și preexistent ca să le premieze sau osîndească. Nu pretindem că închidem vreo cale, să deschidem drumuri neumblate. Sperăm că lectura noastră va împiedica, în viitor, repetarea unor regretabile erori, că va contribui la o adevărată mai supravegheată a conștiinței critice la opera lui Mateiu I. Caragiale. Ea nu reprezintă decît una din lecturile posibile înlăuntrul cercului înțelegerii. Au rămas desigur în afara ei alte elemente purtătoare de sens care vor fi identificate de viitorii exegeți. Această afirmație nu e rodul unei false modestii, ci al convingerii că o operă autentică și valoroasă oferă posibilități inepuizabile de exploatare.

Delimitîndu-se față de modalitatea impresionistă a criticii literare, exegeza noastră ține să se distanțeze — în egală mă-

sură — și de acele *expertize* ale operei, efectuate din punctul de vedere al unor discipline — sau științe — dezvoltate spectacular în ultima vreme, sub impulsul gândirii structuraliste. Nu tăgăduim importanța parțială a acestor cercetări care tind să se substituie criticii literare, aplicînd și în științele spiritului metodele de investigare specifice științelor naturii.

Păcatul capital al criticii impresioniste este subiectivismul ei, neîncrederea sceptică în valoarea vreunei metode călăuzitoare către realitatea operei de artă, însăși această realitate fiind pusă sub semnul întrebării. Noile cercetări întreprinse în spirit scientist, de sorginte neo-positivistă, păcătuiesc, dimpotrivă, prin obiectivismul lor, încercînd să *determine* natura specifică a operei literare — „literaturitatea“ sau „poeticitatea“ ei —, fără să țină seama de relația dintre opera de artă și conștiința căreia i se adresează.

Fiind în primul rînd o căutare a *sensului*, critica ermeneutică nu își va orienta atenția nici asupra materiei operei, nici asupra formelor, considerate de critica formalistă drept singurii ei factori structuratori. Chiar și față de dihotomia semnificant-semnificat, care a înlocuit în noua scolastică înflorită în teoria literaturii vechea dihotomie fond-formă — deși conceptele nu acoperă aceleași realități — critica ermeneutică trebuie să-și ia măsuri de precauție, cu atît mai mult, cu cît chiar unii dintre cei mai iluștri reprezentanți ai ei își definesc demersul critic ca un drum de la formă spre semnificație, sau de la semnificat (identificat, deseori, cu faptele de stil) către semnificat. Desigur, asemenea dihotomii și-au dovedit, de-a lungul timpului, utilitatea metodologică, și faptul că de la Aristotel pînă astăzi ele continuă să orienteze cercetarea literaturii și a artei poate fi interpretat ca un argument în favoarea validității lor. Din perspectiva pe care ne-o însușim, sensul nu preexistă formei în care se încorporează, nici nu este situat dincolo de ea. El ia ființă în momentul încorporării unei materii (indiferentă din punct de vedere estetic) într-o formă (în sine, tot atît de indiferentă); el reprezintă unitatea vie, dialectică — și ca atare nediferențiabilă — a celor doi termeni constitutivi.

Sensul este purtătorul valorii estetice a operei. Numai o critică a sensului poate fi în același timp comprehensivă și valorificatoare. Rolul ermeneuticii este de a separa sensul este-

tic al operei, acela prin care se manifestă *esența* ei, de sensurile auxiliare care, împreună cu sensul estetic, o definesc ca realitate fenomenală. Neutralitatea axiologică a celor doi termeni constitutivi ai sensului nu îngăduie judecăți de valoare asupra lor. Dacă o critică conținutivistă ocazională valorificării inadecvate, critica formalistă manifestă suspiciune — dacă nu chiar refuz total — față de atitudinea valorificatoare, considerînd-o drept o intrusiune nedorită a subiectului în domeniul — neaxiologic prin natura sa — al cercetării științifice. Poliolența axiologică a operei rezultă însă din convergența între sensul ei estetic și celelalte sensuri care o determină ca existență concretă. Opera de artă pură, redusă la propria ei esență, rămîne o năzuință utopică a artiștilor, o experiență-limită, sfîrșind inevitabil într-o catastrofă, asemănătoare celei a lui *Igitur*.

Necesitatea unei critici a sensului a fost subliniată cu insistență și, de pe pozițiile dialecticii marxiste, de către Lucien Goldmann. Dezvoltînd ideile lui Georg Lukács, cu o percepție mai nuanțată a artei moderne, Goldmann s-a distanțat, în concepția sa structuralist-genetică, de refuzul celorlalți structuraliști de a trece din planul judecăților de existență în acela al judecăților de valoare. Prin teoria omologiei structurilor, el a reliefat relațiile interne dintre activitatea artistică și celelalte manifestări umane caracteristice unei epoci determinate. Geneza structurii — obiect al studiului istoricului culturii — nu poate fi înțeleasă decît prin evidențierea relațiilor ei cu structura care o înglobează. Atent la „nivelul axiologic“, al operelor, Goldmann și-a orientat atenția critică înspre scriitori ca Pascal, Racine, Malraux, sau asupra unor fenomene simptomatice ale literaturii contemporane, ca noul roman.

Opera lui Mateiu I. Caragiale — dacă vom reuși să ducem la îndeplinire intențiile anunțate — nu va fi considerată „obiect“ de cercetare științifică, de tipul celei analizate mai sus, nici pre-text pentru etalarea asociațiilor libere, stîrnite în conștiința noastră prin contactul repetat cu ea. Lectura noastră critică intenționează descifrarea sensului în cuprinsul unui dialog amănunțit cu opera, dar al unui dialog responsabil, deci îngrădit. Precizările metodologice nu au altă ambiție decît să traseze marginile între care se va mișca libertatea noastră, pentru a-și putea asuma atributul responsabilității.

Volumul *Opere* al lui Mateiu I. Caragiale, publicat în 1936, este împărțit în două secțiuni. Prima, reunind operele așa-zis definitive ale lui Mateiu, cuprinde versurile volumului *Pajere*, nuvela *Remember*, *Craii de Curtea-Veche*, povestirile (dintre care ultima — neterminată) ciclului *Sub pecetea tainei*, publicate în parte în revista *Gîndirea*, unde a apărut, în anii 1926-1927, și *Craii de Curtea-Veche*. În a doua secțiune, intitulată *Anexe*, editorul Perpessicius a introdus trei categorii de scrieri.

Prima categorie include fragmente ale unor opere literare abandonate (*Negru și aur*, *Iznoave vechi*), o serie de notații pregătitoare pentru *Craii de Curtea-Veche* (foarte prețioase prin informațiile pe care ni le furnizează asupra proiectului original al operei), variantele unui fragment din *Craii de Curtea-Veche* și trei redactări ale începutului romanului *Soborul țășelor*, din care scriitorul nu a scris decît o singură pagină.

A doua categorie o alcătuiesc textele cu caracter extra-literar, împărțite de Perpessicius astfel în trei articole politice și două mici studii denumite de editor „contribuții heraldice”. Primul studiu, *În chestia unei aberații*, folosește informațiile istorice și heraldice în scopuri polemice; celălalt — *O contribuție heraldică la istoria Brîncovenilor* —, deși nu lipsit de accente polemice (săgețile îndreptate împotriva heraldiștilor care folosesc o terminologie inadecvată limbii noastre), intenționează să sugereze, chiar prin titlul său, rigoarea și seriozitatea cercetării științifice. Atît articolele politice, cît și contribuțiile heraldice, la care se adaugă schițele heraldice și miniaturile scriitorului, reproduse în cuprinsul volumului, sînt documente foarte semnificative pentru înțelegerea personalității scriitorului și, îndeosebi, a raportului dintre eul său empiric și eul său artistic.

A treia categorie este formată din *documentele directe*, adică *Jurnalul* lui Mateiu și notațiile sale de agendă. Le-am denumit astfel fiindcă sînt singurele texte din care putem cunoaște, în mod nemijlocit, aspecte ale vieții și ale preocupărilor scriitorului. Din nefericire, Perpessicius a publicat doar cîteva fragmente din acest jurnal, scris în franțuzește, și o evocare în limba română a Bucureștiului, deosebit de intere-

santă prin tonalitatea contrastantă față de evocările aceluiași oraș în *Craii de Curtea-Veche*. Criticul a fost împiedicat de la publicarea integrală a documentelor directe de considerente oarecum obiective, paginile de jurnal referindu-se, într-un mod jignitor, la persoane în viață, dar mai ales de pudoarea și delicatetea sa, profund lezate de resentimentele exprimate de Mateiu, fără nici un ocol, față de ilustrul său părinte. Perpessicius a considerat mai pedagogic să asoundă acest aspect al atitudinii scriitorului, iar în prefața din 1965 a operelor lui Mateiu, publicate fără *Anexe*, făcea o trimitere la relațiile dintre Ion Luca și Mateiu ca și când ar ignora partea lor de umbră. Ulterior, consecvent vocației sale de demistificator, Șerban Cioculescu a publicat în *România literară* fragmente revelatoare pentru relațiile dintre tată și fiu, însoțindu-le de comentarii malițioase care au provocat nemulțumire și iritație în rindul admiratorilor lui Mateiu. Abia în 1975, revista *Manuscriptum* a început publicarea unor noi fragmente din jurnal și din notațiile de agendă rămase de pe urma lui Perpessicius. Se pare însă că originalul jurnalului pierzându-se, nici de data aceasta nu îl vom cunoaște în mod integral. Notațiile de agendă sînt deosebit de prețioase prin datele ce ni le furnizează asupra formației literare și artistice a scriitorului. Trecînd în revistă scriitorii care l-au influențat pe autorul *Crailor de Curtea-Veche*, Perpessicius citase, în prefața din 1936, și pe „Furetière, despre care vorbește o însemnare de agendă, cu romanul burghez”. Cititorul nu putea cunoaște asemenea aspecte (bineînțeles dacă informațiile din agendă pot fi subsumate conceptului de „operă”), decît prin bunăvoința cercetătorilor care îi strecurau din cînd în cînd cite nou-tate suplimentară. În afara notațiilor de agendă am mai întîlnit, în mod cu totul întîmplător, și alte însemnări ale lui Mateiu, depozitate în așa-zisul fond Saint-Georges, de la B.C.S. Unele prezintă interes pentru cunoașterea modului deformat pe cale livrescă în care personalitatea scriitorului se reflectă în conștiința sa. Ne vom referi la textele în cauză numai în măsura în care le considerăm semnificative pentru înțelegerea personalității scriitorului și numai după ce în prealabil le vom comunica cititorului. Nimic nu dă dreptul nici unui critic, istoric literar sau moralist să construiască imaginea personalității artistice sau morale a altui om din elemente neverificabile, cit timp nu sînt cunoscute de cititorul căruia i se adresează.

Oricare cititor are dreptul să-și exercite controlul asupra afirmațiilor criticului, confruntându-le cu textele interpretate.

O primă delimitare a sferei operei lui Mateiu I. Caragiale se impune deci de la sine, oricare ar fi opțiunile noastre. Trebuie să eliminăm din câmpul exegezei noastre tot ceea ce nu este tipărit pînă în prezent. Textele publicate de Perpessicius, fragmentele de jurnal comunicate de Șerban Cioculescu și textele pe care le vom prezenta noi înșine vor alcătui, în mod convențional, opera lui Mateiu. Chiar dacă admitem, după cum spune Michel Foucault, că pentru a constitui conceptul de operă trebuie să presupunem că ea „ni se revelează în toate fragmentele ei“, deci în cazul de față și în povestirea călătoriilor lui Panțazi, și în versurile din *Lauda cuceritorului*, și într-un articol politic sau într-o pagină de jurnal, este evident că ne aflăm în fața unor moduri diferite de a semnifica aceeași realitate. Diferența dintre aceste texte impune o anumită ierarhie, deoarece nu toate sînt în egală măsură purtătoare de sens. Să presupunem că din ansamblul denumit opera lui Mateiu I. Caragiale am elimina articolul *În chestia unei aberații*. Fizionomia ei n-ar fi în aceeași măsură modificată ca în cazul eliminării nuvelei *Remember*. Sensul articolului *În chestia unei aberații*, sau, mai exact, acel sens care justifică integrarea lui în ceea ce denumim, prin interpretarea noastră, opera lui Mateiu I. Caragiale, iese la iveală tocmai prin lumina proiectată asupra lui de relația dintre *Remember* și *Craii de Curtea-Veche*. Privat de această lumină, el rămîne un simplu document fără semnificație estetică.

Prima operație a exegezei noastre va consta în restrîngerea *metodică* a sferei conceptului de operă a lui Mateiu I. Caragiale la producțiile cu finalitate strict estetică, indiferent de caracterul lor fragmentar sau definitiv. Numai după ce vom stabili pe această cale elementele definitorii ale artei scriitorului român, vom putea aprecia gradul de aderență al textelor lipsite de finalitate estetică la *sensurile* identificate prin investigația noastră. Chiar și în această fază — a lărgirii sferei conceptului de operă —, atenția noastră critică nu va fi egal distribuită. Este evident că așa-zisele *contribuții heraldice* sînt mult mai grăitoare pentru obsesiile și aspirațiile scriitorului, exprimate în scrierile sale artistice, decît articolele politice, de un caracter strict conjunctural. Nici acestea nu vor fi însă

total neglijate, deoarece ne dau o serie de informații necesare înțelegerii unor laturi mai puțin evidente ale personalității scriitorului.

O altă distincție care se impune este aceea dintre textele în limba română și cele scrise în limba franceză. Mateiu a avut gustul „ales“ de a sta de vorbă cu sine însuși în franțuzește. Deși minuieste, după cât se pare, foarte fluent limba franceză și exprimarea sa nu este lipsită de o anume eleganță și de o afectare izbită a dezinvolturii, el nu putea năzui, într-o limbă împrumutată, la triumfuri stilistice, echivalente celor realizate în limba sa „paternă“.

Vom recurge la jurnalul său numai în ultima parte a exegezei noastre pentru a aduce un spor de lumină asupra raportului dintre viața și creația sa și pentru a înțelege drama — dar și comedia — unei conștiințe singuratice și dedublate.

Sub titlul de *Notițe pentru „Craii de Curtea-Veche“*, Perpessicius a publicat în volumul din 1936 o serie de mici pasaje disparate, ce urmau să fie integrate într-o plănuită construcție epică. Nu știi dacă titlul menționat aparține lui Mateiu sau editorului. Parcurgînd cu atenție aceste notițe, precum și fragmentele *Negru și aur* și *Iznoave vechi* — dezvoltări neîn- doielnice ale proiectului originar —, nu sesizăm decît o legătură foarte aproximativă cu viitorul roman. Nu este mai puțin adevărat că multe formulări, imagini, chiar unele pasaje au trecut, substanțial modificate, în textul *Craior de Curtea-Veche*. Alte imagini sau alte pasaje au trecut însă în versurile din *Pajere* sau în *Remember*. Scriitorul a dat, precum se vede, diverse întrebunțări materialului brut pe care îl așternuse pe hîrtie, semn că între timp renunțase la proiectul său.

El plănuiase un roman ciclic sau, mai probabil, o suită de povestiri, în orice caz, o istorie a neamului *Măgurenilor*. Într-o notă laterală a însemnărilor sale găsim următoarea specificare *Măgurenii (1656-1907)*. Această cronică de familie trebuia să înceapă cu domnița Mara, ibovnica lui Mihnea al IV-lea, și să se încheie cu ultimul Măgureanu, poate Pașadia. Intențiile sale sînt explicit afirmate „Orice neam vestit poate fi privit ca unul dintre acei arbori cu care-i plăcea să se asemene bătrîna Mara. Rădăcinile lui se pierd departe sub pămînt, în întuneric, dară la lumină crește însă tulpina puternică purtînd falnica-i cunună de ramuri cu podoaba lor. De aceea cronicarul a (găsit) crezut nimerit să înfățișeze copacul

măgurenesc întreg, înainte de a arăta cum i se scuturară veștejite foile cele din urmă.“ Deci această *saga* a Măgurenilor trebuia să înfățișeze procesul declinului unui neam viguros cândva.

Personajele poartă nume ca Mihnea IV, Mara II, Georges III, Smaranda II, Mathieu II, Ana M. Mai există un personaj ciudat, un Măgureanu fără prenume (poate Pașadia), la care se adaugă Popa Ciomag și Iancu Mitan — zis Măzgă (numai ultimul, fără poreclă, este amintit în *Craii de Curtea-Veche*). Ei aparțin, după cum se vede din numerele indicatoare din dreptul numelui, mai multor generații. Scriitorul ține să justifice extensiunea romanului, arătându-se preocupat de coerența și *veridicitatea* construcției „Are să se mire poate cititorul că, tot plimbându-l prin grădinile mahalalei pustii, povestea l-a purtat înapoi, în trecut, atîta vreme. Dar altfel multe din cîte urmează ar fi rămas fără înțeles și apoi înlănțuirea celor pe-trecute aici e prea strînsă ca să i se poată scoate vreun inel.“

Programul este aproape naturalist (în orice caz, realist), dar lirismul festiv, de tonalitate hagiografică, nu servește nicidecum aducerii lui la îndeplinire. După toate semnele, bătrîna Mara — cea care se aseamăna cu arborii — este Mara II, deoarece țîitoarea lui Mihnea murise (după cum rezultă din fragmentul *Negru și aur*), foarte tînără. Iată cum este înfățișată întemeietoarea familiei „Mara fusese țîitoarea lui Mihnea al IV-lea și nu fusese dorința care să nu-i fie împlinită, nici volnicie și călcare de lege trecută cu vederea... nici volnicie să-i fie trecută cu vederea“. Se pare că gustul libertății nelegiuite era sădit la rădăcina *copacului măgurenesc*. Nu-i mai rămînea decît să incolțască și să dea rod blestemat în generațiile următoare.

De la răsfățata țîitoare a lui Mihnea al IV-lea (după toate semnele, Mihnea al III-lea, asasinat în 1658 la Satu-Mare, căruia Mateiu i-a spus Mihnea al IV-lea fiindcă l-a socotit printre purtătorii acestui nume malefic și pe Radu Mihnea) pînă la ultimul vîlstar misterios și pînă la Ana M. (probabil Măgureanu), care părăsește țara cu trenul, deci cel mai devreme pe la sfîrșitul secolului trecut, se scurg 251 de ani. Aceștia se cereau umpluți cu întîmplări, oameni, costume de epocă, pe care doar o imaginație ca a lui Walter Scott le-ar fi putut născoci. Pe deasupra, romanul pretindea o bună cunoaștere a moravurilor politice și electorale ale vremurilor noi, pentru da Popii Ciomag și lui Iancu Mitan ocazia să-și arate voi-

nicia. Scriitorul a simțit desigur că o asemenea tentativă nu corespunde adevăratei sale chemări scriitoricești, depășindu-i resursele imaginative și pe cele de construcție epică. Din planul său inițial ne-au rămas doar fragmentele *Negru și aur* și *Iznoave vechi*. Primul se petrece, probabil, între 1656-1658, după moartea domniței Mara, al doilea pe la începutul secolului nostru. În *Iznoave vechi*, subintitulat *La (Livedea cu nuci) Viișoara*, bătrâna casă părăsită, cutreierată de duhuri, este ocolită de locuitori ca un loc blestemat „De mult, casa boierească fusese botezată casa cu stafii și dacă cineva s-ar fi dat în vorbă despre ea și a cui este, cu babele din împrejurimi, i s-ar fi răspuns încet, parcă cu teamă : a Măgurenilor“.

Despre ultimul Măgureanu, boierul absenteeist, ni se comunică doar câteva informații contradictorii. „Cugetul lui era curat și limpede ca diamantul“, ne spune scriitorul într-o însemnare fugară. Caracterizarea este reluată aproape exact în portretul lui Pașadia. Dar sufletul eroului pare bîntuit de nebunie. Conștient de acest fapt, plănuiește să se surghiunească undeva în țările din Orient „face planul să fugă în țările de la răsărit, unde nebunii sînt priviți ca sfinți... acolo cine i-ar înțelege graiul și destăinuirile“. După toate aparențele, interesul scriitorului avea să se concentreze asupra acestui personaj, asupra declinului său „Iată cum era scris să sfîrșească coborîtorul regilor păgîni, vînători de zimbri, asupritori de no-roade Iată deșertăciunea atîtor veacuri de patîmi și de luptă“.

Dincolo de Mihnea al IV-lea și de domnița Mara, rădăcinile copacului măgurenesc se împlîntă în timpuri legendare, în protoistoria evocată în *Pajere*. Imaginația scriitorului se îndreaptă, trecînd peste strămoșii reali către strămoșii mitici, profilați într-o zare însîngerată, viața și istoria fiind contemplate cu un acut sentiment al zădărniceii. Nu putem afirma cu certitudine că bizarul proprietar al casei cu stafii este Pașadia Măgureanu. În *Craii de Curtea-Veche*, scriitorul atribuie eroului său o genealogie — sau, ca să ne exprimăm pe limba sa — o „clironomie“ deosebită de cea a personajului schițat în notițe. Doar numele de Măgureanu indică o ipotețică relație. Probabil romanul *Odrasla regilor* (titlul amintește direct pe acei „fils de rois“ din *Les Pléiades* a lui Gobineau), anunțat în antologia lui Ion Pillat și Perpessicius (1925), din care scriitorul n-a scris nici un rînd, ar fi avut ca personaj

principal un Măgureanu, descendent în linie directă din Mihnea al IV-lea și din domnița Mara. Dar n-are rost să ne pierdem în speculații pe marginea unor planuri abandonate.

Textele acestea prezintă importanța unor nuclee micro-representative ale viitoarei sale creații. Nesigur încă de mijloacele sale de expresie, scriitorul ezită între mai multe versiuni ale aceluiași text, de unde numeroasele paranteze care împinsec notițele, ca și fragmentele *Negru și aur*. Le vom transcrie după ediția din 1936, respectând întocmai manuscrisul. Faptul că scriitorul a putut integra în scrierile sale o bună parte din aceste încercări (cu modificările impuse de maturizarea mijloacelor sale de expresie și de cerințele specifice noilor structuri în care au fost absorbite) dovedește apartenența lor organică la *opera* lui Mateiu I. Caragiale.

Vom semnala de câte ori se va ivi ocazia preluarea și prelucrarea motivelor desprinse din primele sale texte literare; credem că în felul acesta vom contribui la înțelegerea procesului de constituire a sensurilor operei. Notițele și fragmentele anunță registrul *înalt și tenebros* al viitoarelor scrieri, prin care autorul va da glas admirației și neliniștilor sale, dar nu anunță *vulgaritatea stilizată* a pasajelor închinete lumii detestate cu obstinată și, pe alocuri, prefăcută înverșunare. Printre alte obiective, exegeza noastră își propune revalorificarea acestor texte uitate, reliefația semnificației lor în cuprinsul operei.

NEGRU ȘI AUR

Din proiectatul ciclu al Măgurenilor, Mateiu a scris doar începutul primei părți — fragmentul *Negru și aur* — și începutul ultimei părți — fragmentul *Iznoave vechi*. Scriitorul, pare-se, a intenționat să atribuie un caracter obiectiv prozelor sale, subordonându-și discursul poetic fie elementului narativ (în primul text), fie celui descriptiv (în cel de-al doilea). Chiar fără a cunoaște evoluția sa viitoare (în toată *opera* sa naratiunea și descriptiia sînt subordonate discursului povestitorului), analiza primelor texte revelează inadecvarea dintre intențiile sale și mijloacele puse în lucrare pentru îndeplinirea lor.

„De trei zile muncit de aspre gînduri, Mihnea nu-și mai

găsea astîmpăr.“ Prima frază din *Negru și aur* indică prezența naratorului anonim și atotștiutor. Înainte de a consemna manifestările personajului, povestitorul ne introduce în viața lui interioară. Neastîmpărul lui Mihnea este o *oglinză* a stărilor sale sufletești. Această așezare a accentelor nu este întîmplătoare, scriitorul propunîndu-și de la primele rînduri să prezinte imaginea unui damnat. El îi va inventa personajului un cadru, o costumație, o înfățișare și un comportament, adecvate acestui scop. Damnațiunea lui Mihnea este postulatul inițial al povestirii; tot restul are semnificație ilustrativă. Titlul *Negru și aur* și subtitlul *Salon al iadului* sînt pe deplin edificatoare. Recurînd la un procedeu de sugestie cromatică, scriitorul ne avertizează că elaborarea povestirii stă sub semnul fuziunii dintre două moduri neconsonante unul întunecat, celălalt strălucitor. Asocierea mohorîtului și a fastuosului va caracteriza arta scriitorului român în toate registrele ei. Subtitlul dă echivalența literară a acestei sugestii cromatice. Saloanele castelului prin care rătăcește ca o stafie Mihnea sînt bolgii somptuoase ale infernului său. Infernul văzut, pe care îl putem și noi străbate pe urmele eroului, arată și tăinuie infernul său interior. Oglinda împlinește funcții deformatoare în viziunea lui Mateiu. Ea mărește sau micșorează imaginile pe care le răsfrînge în luciul ei, după înclinarea pe care i-o imprimă afectivitatea scriitorului.

Care sînt elementele constitutive ale infernului lui Mihnea? În primul rînd, condiția sa de *domnitor surghiunit* răsturnat de pe tronul său de complotul boieresc al Baldovineștilor, el și-a pierdut totodată, prin moartea domniței Mara, principala rațiune de existență. Cunoscîndu-și damnațiunea, el o preschimbă în orgoliu solitar, o stilizează și o expune privirii celorlalți ca pe un semn de elecțiune. Comunicarea cu alte conștiințe îi este refuzată. Închis în ermetismul său demoniac, nu poate rupe tăcerea separatore dintre el și restul omenirii. Luxul hainelor sale îndoliate, febra sa neistovită, fața împietrită, acestea sînt hieroglifele prin care se destăinuie demonismul său. Există o deosebire semnificativă între torpoarea din timpul zilei și sumbra încordare ce pune stăpînire pe conștiința lui odată cu căderea serii. Elementele portretului său ne amintesc repertoriul tenebros al lui Byron. „Simțea dureri săgetătoare, parcă s-ar fi sfîșiat ceva în el; noaptea abia ațipea, și îndată trezea din somn de zvicnelile nebune ale inimei; ziua

cădea în toropeală, cu cerbicea înțepenită, rupt la încheieturi. Căci vechile-i răni abia închise, otrăvite din nou de mîhnire, se porniseră iar să coacă și să sîngereze. Ce e drept, pe față tot nu i se putea citi nimic, dar numai el știa ce patimi și ce griji îi înverșunau chinurile cuibînd ca un maldăr de năpîrci (invenimate) neadormite în cugetul lui. Ceasuri întregi rămînea ca împietrit sub stăpînirea aceleiași primejdioase ispite, pînă în amurg cînd ieșea, cutreiera (orașul) în goana cailor orașul ce mișuna de răsfățul verei, și repede se întorcea acasă, mai dirj și mai întunecat.“

Salonul domniței Mara — denumit salonul „negru și aur“ — „avea o înfățișare *jalnică și ciudată*. Părea turnat în *aur*, în *smoală* și în *zgură*. Între lucii lame de lac chinezesc negru, acoperind de-a-ntregul pereții, se înclăstau *uriaeșe oglinzi* legate-n bogate cunune de *aur mohorit*, și una dintre ele, alunecînd pe nevăzute rotițe, astupa ca un oblon lata foaie de cleștar dintr-o bucată a singurei ferestre.“ Scriitorul urmărește obținerea unor efecte stridente, prin dezacordul cromatic dintre galbenul strălucitor al aurului și opacitatea smoalei și a zgurei. Dezacordul acesta este un simbol al dezarticulării psihice a personajului. El se desfată cu spectacolul disperărilor sale. „Delectatio morosa“ (desfătarea mohorită). contemplarea fascinată a năpîrcilor ce i se zvîrcoleau în cuget și rumegarea veninului ce-i șerpuia în suflet se obiectivează într-o sumbră scenografie a voinței de aneantizare. „Pe nesimțite, îi amorteau simțurile, (nemaidîndu-și seama) pierzînd cunoștința de noțiunile ce alcătuiesc întîia temelie a judecării omenești; de dreapta și de stînga, de greu și de ușor, de aproape și de departe... Nu mai știa acum nici dacă ochii-i sunt deschiși sau închiși. Rămase astfel într-adins; pentru încercare, și cu cît sta, se pierdea mai mult, părăindu-i la sfîrșit că e atîrnat în nemișcare, în haos.“

„Uriaeșele oglinzi legate-n bogate cunune de aur mohorit“ reflectă obsesiile fundamentale ale scriitorului, dornic să se regăsească în comunitatea damnaților și să se contemple numai în oglinzi sprijinite și încadrate de adjective transfiguratoare. Afirmăția noastră își află îndreptățirea tocmăi în lirismul artificial al poetului. Artificiile clarifică adevărata natură a acestui lirism, izvorit din dorința scriitorului de a-și identifica eul real cu acela zămislit sub lumina fastuoasă și în umbra mohorită a oglinzilor uriaeșe. Obsesiile lui vor răzbate și într-o scriere cu pretenții științifice, ca *O contribuție heraldică la*

istoria Brîncovenilor, unde este evocat un „scut de aur mohorit“ pe care este înscrisă „acvila bicefală neagră pe piept cu stema Austriei“.

În continuare, fragmentul *Negru și aur* se înfățișează ca o succesiune de ritualuri tenebroase. Mihnea își toarnă pe trup spirit de garoafă albă (aceasta era floarea preferată a moartei), se îmbracă minuțios în veșminte de cioclu, străbate bijbiind prin întuneric încăperile castelului, pentru a se opri în salonul iadului, copleșit de vedenia domniței pierdute și muncit de gândurile de răzbunare împotriva Baldovineștilor. Numeroase reminiscențe din Edgar Poe împinzesc atmosfera povestirii. Ca în *Ligeia* povestitorului american, umbra domniței Mara traversează întunericul odăii, făcînd să vibreze ușor perdelele ferestrei. Mihnea își imaginează cu voluptate că-i va zidi de vii pe Baldovinești „în boltele surpate de la Comana“, la fel cum a fost zidit Fortunato în cripta din *Balerca de Amontillado*. De altfel, printr-un anacronism curios la un scriitor care va afecta respectul realităților istorice, datînd chiar cînd nu e necesar anumite evenimente din povestirile sale, Mihnea îl evocă direct pe Edgar Poe în cuprinsul monologului său.

Ferecat între amintirea iubitei moarte și viziunea morții hărăzită dușmanilor săi, Mihnea pare el însuși o vedenie smulsă unui trecut neguros. Un duh al crimei, al spaimei și al morții trece ca un curent magnetic printre rîndurile povestirii „Peste pustietatea grădinilor amorțite apăsa ceva amenințător, și ca de pe alt(ă) (lume) tărîm, din necunoscut se apropiau gemete surde, ce-nfiorau văzduhul de neliniște. Din cînd în cînd, învăpăiînd de dire scînteietoare, cerești prăpăstii, cădeau stele și departe fulgera-n zări.“

Noaptea este un viespar în care colcăie puterile răului „— Frumoasă noapte, murmură încet Mihnea, frumoasă și primejdioasă, mai ales primejdioasă. Boarea de Lybia e rea sfetnică ea ațîță simțurile, încinde sîngele și împrăștie frigurile. Suflarea ei fierbinte ofilește holdele și stîrnește din smîrcuri roiuri de țînțari veninoși, ale căror mușcăături sunt mai de temut ca beția... Astea sunt (în asemenea) nopțile cînd cloocotesc patimile aprigi, [cînd] se siluiește, (se-njunghie), se ucide...“

De la fereastra salonului domniței Mara, contemplînd fascinat dezlănțuirea stihiei, Mihnea are deodată o mișcare de spaimă și de retragere din fața răului interior ce se înalță din

groapa amintirilor, așediindu-i conștiința „Pe aripi puternice, împotriva voinței lui, amintirea îl purta acum înapoi, departe. Dar atât de straniu îi era trecutul, (atât de) așa de spăimântător de înnegurat, că uneori, cu toată tăria lui de stîncă, cu to(a)t(ă) (siguranța) temeiul stăpînirii pe sine, i se făcu teamă. De s-ar afla?!...“ Își regăsește însă repede tăria, sugrumînd glasul muștrător al amintirii sub armura lui nezdruncinată. Pentru Mihnea, crima este consubstanțială firii omenești „Și cu toate astea, (cîți) mulți dintre necredincioși, dacă ar scotoci prin sertarele (secrete ale) amintirilor lor, (n-)ar găsi de povestit lucruri și mai neauzite, și (cîți la cîte un curmeziș neplăcut de pe poteca vieții) cîți dintre ei, incolțiți de împrejurări, n-au luat parte chiar ca privitori, de nu ca făptuitori, la vreuna din dramele obscure și (secrete) ascunse, ce zilnic se petrec, și pretutindeni.“

Omenirea se împarte în două categorii bine delimitate cei ce își duc secretul cu ei în mormînt, rămînînd zăvorîți în ermetismul demonic, și cei ce, în clipa din urmă, se reconciliază cu generalul uman. Prima categorie e privită cu admirație, a doua — cu dispreț. „E drept că unii — cei tari — coboară cu misterul lor în mormînt; alții — cei slabi — îl spovedesc în bolboroseli pe patul morții; dar și de unii și de alții, într-un tîrziu, ce se mai știe?“

Cititorul avertizat își va da seama că în interpretarea demonismului lui Mihnea ne-am călăuzit de analizele lui Søren Kierkegaard, din opera sa *Conceptul de spaimă*. Gînditorul danez considera spaima (angoasa) în fața binelui trăsătura definitorie a sufletului demonic. Imposibilitatea comunicării este o consecință a refuzului general-umanului, prin mijlocirea dialogului cu altă conștiință. Nu există determinări pozitive, ci numai negative, ale demonicului. Ruptură iremediabilă a ordinii spirituale a lumii și a imaginii acestei ordini în conștiința omenească, demonismul înseamnă neputință de a mărturisi și de a te mărturisi. Pentru Mihnea, reprezentant tru-faș al rasei lui Cain, necoruptă de remușcări, vrednici de laudă sînt doar cei ce coboară cu taina lor în mormînt. Să nu uităm că una dintre determinările negative ale demonismului este ermetismul. Răzvrătit împotriva logosului, personajul demonic este condamnat la monolog și la pierderea libertății. Conceptul kierkegaardian de demonism este complet deosebit de cel goethean, dar se află în vecinătatea conceptu-

lui baudelairian de satanism, cu specificarea că acesta nu-și trage obirșia dintr-o analiză existențială, ci este expresia unei agresiuni estetice împotriva domeniului etic.

Kierkegaard distinge între pierderea psiho-somatică și cea pneumatică a libertății. „Neastîmpărul“ și tremurul nestăpinit al lui Mihnea, ca și mersul cataleptic sau stările de echivalență epileptică, sau chiar de epilepsie declarată, întâlnite la alți eroi ai lui Mateiu, apar ca simptome ale posesiunii demoniace. Mihnea știe că nu poate rupe sigiliile tăcerii, dar el își iubește osînda; gîndurile pe care le îndreaptă, fie spre trecut, fie spre viitor, sînt ca niște pumnale înmuiate în otrava ce-i clocotește neînduplecată în inimă.

Cu certitudine, scriitorul român — puțin ispitit de lecturi speculative — a ignorat analizele gînditorului danez. Demonismul său derivă din estetismul lui Baudelaire și, prin acesta, din reprezentăția demonică oferită de viața și de personajele lui Byron, precum și din ceața gotică și sublunară care plutește peste prozele lui Edgar Poe. Dependenta de modelele livrești este foarte marcată în primele sale texte; se pot însă izola elementele constitutive ale viziunii sale, organizată coerent în scrierile de maturitate.

Ideea damnațiunii și a surghiunului, funcția de oglindă deformatoare a gâteli și a măștii, înscenările stilizate ale suferinței, manifestările autentice sau simulate ale demonismului, împărțirea omenirii în două categorii bine delimitate vor deține importante funcții structuratoare în construcția operei sale. Mohoritul și fastuosul, cele două tonalități contrastante, reunite sub titlul *Negru și aur*, circumscriu natura particulară a sensibilității artistice a scriitorului român.

PATIMA NOPTII

Am observat că ritmul de viață al lui Mihnea în timpul zilei diferă de acela din timpul nopții. Opoziția dintre regimul diurn și cel nocturn al existenței va ieși mai pregnant în evidență în fragmentul *Iznoave vechi*, subintitulat *La (Livedea*

cu nuci) *Vișoara*. Tabloul este mai riguros circumstanțiat decât în *Negru și aur*. În primul fragment se pomenea de un burg, fapt ce indica Transilvania ca loc, probabil, de surghiun al domnitorului. De data aceasta, scriitorul situează exact locul unde urmează să se desfășoare acțiunea „mahalaua azi desființată a (Livezei cu nuci) *Vișoarei*“, care, „privită din vale, de departe, de la crucea lui Mogoș (...), aducea mai mult cu o întinsă grădină spinzurată în felul italianesc peste niște dărîmături de cetățuie“.

Evocarea acestui colț de peisaj bucureștean, în timpul zilei, nu mai este tributară nici lui Byron, nici lui Poe, ci unor modele autohtone, și în primul rînd lui Ion Ghica din *Bucureștii industriale și politice* (1876), a opta parte a cărții sale *Convorbiri economice*.

Chiar și structura frazei citate mai sus amintește, aproape pînă la identitate, următoarea frază a lui Ion Ghica „Priviți din dealul Mitropoliei, Bucureștii semăna mai mult cu o dumbravă decât cu un oraș“.

Imaginea unui oraș pustit, a curților arse, a nenumăratelor beciuri rămase ca să mărturisească despre un trecut de urgie, limpedea chemare a clopotelor vibrînd în văzduhuri par desprinse din paginile lui Ion Ghica. Iată un fragment profund grăitor în acest sens „Demult se ridicaseră acolo curți (boierești cuprinzînd mahalaua întreagă) mari, întărite, dar cîndva arseseră de rămăseseră numai (beciurile adînci peste cari — peste boltele căroră) beciuri adînci boltite peste cari, la începutul veacului trecut, se duraseră (alte case) altele mai sărace și locul de prisos (din vale) dimprejur se împărțise în embatic la oamenii (curții) de casă. De atunci nu se mai clădise nimic, mahalaua prea îndepărtată de orașul cel nou se pustiise ca de ciumă, și azi, după ce (lucrări mari, grele, au dărîmat) s-a dărîmat cu încetul, tăiat și netezit această încăpăînată rămășiță a unor timpuri (trecuți) apuși, din tot ce fusese n-a mai rămas decât biserica, în vale.“

Față de Ion Ghica, Mateiu introduce o undă suplimentară de lirism și un interes pentru detaliul pictural, fără funcții caracterologice, care amintește de Barbu Delavrancea, dar și de evocările capitalei din unele proze ale lui Macedonski (*Între cotețe, Bucureștii lalelelor și ai trandafirilor* etc.). Macedonski ar fi putut semna nestingherit evocarea serilor blinde

din *Livedea cu nuci*: „Luna (cernîndu-și) scuturîndu-și be-teala, însuflețea (arbori) copaci și ruine de o viață de basm, ce se înfiripa din amăgitoarea hărjoneală a luminilor argintii cu umbrele albastre. Iar adierea vîntului deștepta în ramu-rile înfiorate șoapte și plînsori.“

„Dar pe vreme rea, în nopțile turburi“, peisajul blînd de-vine himeric „Numeroase păsări de noapte sălășluite prin scorburi și spărturi se chemau cu țipete (ascuțite ce sfișiau) sfișietoare ce covîrșeau urletul arborilor deznădăjduiți. Atunci mahalagii din Sfîntul Mina, de dincolo de maidane, aprindeau lumînările de Paști și se închinau cu spaimă.“

Dar chiar și în nopțile senine, „*Livedea cu nuci* era oco-lită de mărginași ca un *loc afurisit*, și pe seama ei se scorni-seră cîte istorii mai cîte. Nici copiii, cari de focul nucilor să-reau, cînd ies stelele, zidul cimitirului, nu mai cutezau să se apropie (de casă) de cînd unii mai îndrăzneți strecurîndu-se pe înserat în grădină, printr-o porțiță lăturalnică ce atîrna, smulsă dintr-o țîțînă (și lăsată așa de demult), văzuseră ieșind la o fereastră deschisă pe neașteptate un fel de ară-poaică, de brezaie neagră cu pene în cap, ținînd în mină o oglindă strălucitoare. (Mai că nu înghețaseră.) Încremeniseră pe loc (dar toți căzuseră de friguri pe coaste), și unul din spaimă dase în galbenare.“

Cu nălucile și păsările cobitoare, care rătăcesc printre dărîmăturile ei, casa boierească pare a se ivi dintr-un coșmar. Noaptea descătușează din văgăuni nevăzute duhuri aducătoare de moarte. Realitatea se dezagregă sub suflarea unor vînturi demonice și se realcătuiește arbitrar, după o tehnică onirică. În ambele fragmente, culoarea este distribuită excesiv, cuvîn-tele se înghesuie tumultuos unele într-altele, scriitorul evitînd limbajul esențializat și simplitatea stilului realist. Accentul cade pe puterea de sugestie a frazelor care, prin alunecarea lor precipitată sau încetinită, încearcă să trezească în cititor sentimentul prezenței imediate a nopții, a morții, a tainei și a singurătății.

Karl Jaspers a stabilit o opoziție sugestivă și de certă in-spirație romantică între norma zilei și pasiunea (patima) nop-ții. Norma zilei ordonează realitatea omenească în funcție de un sens determinat. Cei ce se supun acestei norme se integrează

în ceea ce Kierkegaard numise generalul uman. Ziua pretinde actualizarea conștiință, orientată și limitată, a energiilor omenești. Ea implică responsabilitatea morală, generată de sentimentul comunității sociale, omul trăind și definindu-se ca om prin raportul cu semenii săi.

Dar dincolo de acest domeniu supus normelor zilei, se întinde marea noapte originară, întunericul care preexistă luminii, lumea virtualităților tulburi, matricea misterioasă a existenței. Cei nesupuși normelor zilei, cei stăpâniți de patima nopții trăiesc voluptatea pierderii în nedeterminat, în preformal, fascinați de dezlănțuirea orgiastică a elementelor și de străfundurile lumii lor lăuntrice, contemplate fie cu spaimă și cutremurare, fie cu uimire orgolioasă. Te scufunzi în noapte, fiindcă ea este fără hotare, profundă și plină de abisuri. Nu te poți scufunda în zi, fiindcă lumina zilei delimitează, abolește haosul, înalță conștiința omenească la zenit, de unde contemplă fluxul ireversibil al devenirii ca pe o ordine purtătoare de sens. Noaptea e domeniul de elecțiune atât al iluminațiilor, cât și al nelegiuirilor. În întunericul ei se împlinesc și marile extaze, dar se urzesc și conspirațiile sau asasinatele. Omul se descoperă în eul său profund, îngeresc sau demonic. Tăcerea nopții e străbătută și de răsuflarea fierbinte și pustii-toare a diavolului, și de foșnetul de aripi al heruvimilor. În cei posedați de patima nopții, triumfă instinctul morții și al autodistrugerii, voința de aneantizare, în cei supuși normelor zilei biruie instinctul de conservare și de autoafirmare. Viața nu este posibilă decât prin norma zilei, dar ea ar fi mult mai săracă dacă nu s-ar hrăni din permanenta antinomie dintre zi și noapte. Nu există activitate creatoare decât la zenit, creația exprimând întotdeauna o victorie a năzuinței formative asupra haosului originar. Romanticii coborau în noapte ca să găsească lumina care sălășluiește în întuneric, izvorul nevăzut al luminii. Numai ceea ce vine din noapte, din adâncul tulbure al vremilor are o bogată sarcină existențială. Dar, după cum spunea Maurice Blanchot, experienței nocturne trebuie să-i dăm formă, figură și realitate, sub lumina ordonatoare a zilei. Nici o formă de comunicare interumană, nici un limbaj nu se poate constitui în afara normei zilei. În inima nopții nu există decât tăcerea. Chiar „bolborosele semnificative“ ale celor ce afectează refuzul absolut al normei zilei nu pot do-

bindi sens decît dacă sînt privite și cercetate de către o conștiință situată la zenit. Scriitorul, preocupat să cuprindă într-o formă determinată experiența dobîndită prin coborîrea lui în profunzimile nopții, introduce limitele necesare (limite a căror alegere ne revelează personalitatea lui artistică), pentru a transforma haosul din care a purces opera lui într-un cosmos inteligibil. A defini pe un scriitor, fie clasic, fie romantic, fie realist înseamnă a arăta modurile de obiectivare a antinomiei dintre norma zilei și patima nopții, obiectivarea echivalînd cu găsirea unei sinteze personale a celor doi termeni antinomici, a unei forme specifice de echilibru.

Mateiu I. Caragiale a făcut parte dintre scriitorii stăpîniți de patima nopții. Moartea a triumfat întotdeauna în vocea lui ciudată. A știut acest lucru și a făcut din el un temei al orgoliului său solitar. A iubit tot ce ieșea din ordinea obișnuită (oameni, situații, peisaje, obiecte), fenomenele de excepție spre care își îndrepta privirile, cînd admirative, cînd dezgustate, purtînd o sarcină de cele mai multe ori demoniacă, rareori îngerească. Dar nimic nu i-a fost mai străin decît spontaneitatea, decît dicteul automatic; nu s-a lăsat niciodată purtat de fluxul vieții sale interioare, ci a căutat să-i impună o ordine riguroasă (propria lui ordine), pe care n-a încercat să o disimuleze, ci, dimpotrivă, a soos-o în evidență cu satisfacția, uneori ostentativă, a unui adevărat *artifex* care a reușit o bucată de bravură sau, după spusa lui, a unui „aurfaur“. O atenție critică îndreptată exclusiv asupra procesului de „făurire“ a operei lui Mateiu, dar neatentă la noaptea tulbure din care au fost smulse metalele șlefuite cu o nobilă îndirjire, ar duce la o înțelegere la fel de parțială ca și atenția critică orientată exclusiv înspre straturile profunde unde s-a zămislit mitologia sa personală.

Afirmația aceasta, aplicabilă, prin generalitatea ei, oricărui artist autentic, se poate verifica îndeosebi în cazul lui Mateiu I. Caragiale, scriitor care s-a descoperit pe sine, cu adîncimile sale, în procesul de căutare a unei expresii cît mai singulare și mai spectaculoase, dar rămînînd înlăuntrul unei tradiții cu străbuni „pe alese“, cuviincios asemeni membrilor vechilor bresle față de canoanele ce arată calea spre desăvîrșire.

Anunțat încă din 1925, în *Antologia poezilor de azi* a lui Ion Pillat și Perpessicius, volumul de versuri *Pajere* apare după moartea scriitorului, sub îngrijirea văduvei sale, Marica M. Caragiale. Remarcabilă în acest volum este unitatea tematică și de atmosferă. Treisprezece poezii, publicate în 1912 în *Viața românească*, au fost orînduite de autorul lor, după un plan bine stabilit, fără să țină seama de criteriul cronologic, dar menționînd după fiecare poezie anul elaborării ei. Alte trei poezii publicate în 1913 în aceeași revistă, lipsite de această indicație, prezintă o unitate de ton și de procedee poetice care ne fac să credem că au fost scrise în aceeași perioadă; tot astfel poezia *Dregătorul*, publicată în revista *Flacăra* de-abia în 1916. Volumul apare completat cu trei poezii inedite, dintre care *Sihastrul și umbra*, datată 1905, celelalte două, *Dormi* și *Singurătatea*, nedatate. Nu am găsit pînă acum bibliografia operelor lui Mateiu sau în tabelele cronologice care însoțesc diversele ediții ale operelor sale nici o specificare în legătură cu anul elaborării sau al publicării poeziei *Singurătatea*. După toate aparențele, această poezie a apărut pentru prima dată în volum. Cercetînd așa-zisul „fond Saint-Georges“, întimplarea ne-a scos în cale *Revista scriitoarelor și scriitorilor români*, publicație puțin cunoscută în epocă, condusă de un comitet format din Margareta Miller-Verghei (adevărată animatoare și redactoare), Hortensia Papadat-Bengescu, Aida Vrioni, Claudia Millian, Ticu Arhip, Liviu Rebreanu, Ion Peretz, Ion Pillat și Adrian Maniu. Numărul din mai 1929 (deci aproximativ în perioada apariției în volum a *Crailor...*) se deschide cu poezia *Singurătatea* de Mateiu I. Caragiale. Să fie oare vorba de o revenire tardivă a poetului la primele sale unelte? Caracterul de bilanț retrospectiv al existenței, de profesiune de credință a unui om în amiaza vieții, ar îndreptăți această presupunere. Dacă acceptăm această ipoteză — pe care numai iscusința de istoric literar lui Șerban Cioculescu ar putea-o clarifica —, cele douăzeci de poezii din *Pajere* cuprind, cu largi intervale de tăcere, un sfert de veac de activitate poetică.

Mateiu nu și-a publicat mai devreme volumul, fiind probabil avertizat de instinctul său artistic că versurile sale nu-și

afirmă în suficientă măsură *diferența* față de poezia epocii și nu pot reprezenta adevărata lui intrare în literatură, debutul spectaculos spre care rîvnea sufletul său însetat de glorie. Opinia sa despre aceste versuri era însă dintre cele mai măgulitoare. Pe marginea unei discuții cu Pașadia, scriitorul face în *Craii de Curtea-Veche* o trimitere la poemele tinereții sale: „Găsiți de prisos să mă ridic ca să apăr acel trecut, vedeniei căruia pana mea datora o minunată tîmplă de icoane ce *mișălisesem* în tinerețe cu o *osîrdie* aproape cucernică“. Migala și osîrdia cucernică indică, pe lîngă înalta conștiință a muncii artistice, dispozițiile *hagiografice* ale talentului său. Nu este de crezut că scriitorul ar fi fost dispus să lase această „minunată tîmplă de icoane“ să mucegăiască prin revistele vremii. A așteptat să-și consolideze situația literară prin creații cu totul singulare în climatul epocii, urmînd ca numai după aceea să înfățișeze lumii versurile sale, ca un complement binevenit al adevăratei opere.

Într-adevăr, datorită succesului *Crailor de Curtea-Veche*, criticii literari ai vremii au luat act de existența volumului, dar n-au crezut de cuviință să zăbovească asupra lui. Operă cu ucenicie destoinică, „dîrz exercițiu de poetică parnasiană“ (Pompiliu Constantinescu), „frescă eroică“ datorată „unui exercițiu sau meșteșug de tinerețe“ (Vladimir Streinu), „frînturi dintr-o frescă, aici singeroasă, aici comică, întotdeauna pitorească, a trecutului nostru“ (Perpessicius) — iată aprecierile grăbite și concesiv binevoitoare, dar de un caracter prea general și impresionist, asupra începuturilor literare ale autorului *Crailor de Curtea-Veche*. Mai detaliate, dar tot de factură impresionistă, sînt aprecierile lui G. Călinescu și Șerban Cioculescu, singurii critici de prestigiu care au dedicat ite o cronică volumului. G. Călinescu pornește de la snobismul genealogic al scriitorului, considerat ca neîndreptățit fiindcă — spune criticul — numai „doamna Caragiale, pe cît știm, aparține unei familii boierești... Însă un fiu care știe bine ce este tatăl nu-și poate alcătui numai după *mamă* un arbore genealogic rîmuros.“ Ignorînd, la acea dată, situația de fiu natural a poetului, G. Călinescu — el însuși fiu natural, care, spre deosebire de Mateiu, nu-și știa tatăl — conchidea că lirismul lui Mateiu I. Caragiale, specific popoarelor a căror istorie e întreruptă de goluri istorice, care se cer umplute cu ipotezele imaginației, „nu depășește datele psihologice ale cetățeanului

român ce nu-și *cunoaște ereditatea*“. În continuare, poeziile din *Pajere* erau valorificate, pe de-o parte, ca produs al unei aspirații tulburi înspre începuturile neamului, scufundate într-o eră fără determinațiuni istorice, pe de altă parte, ca tablouri realiste ale modului de viață al boierimii fanariote, în descendența balcanică a „satiricului Pitar Hristache“ (!).

Cu un spor de adecvare la obiect. Șerban Cioculescu valorifică opera poetică a lui Mateiu I. Caragiale tot din perspectivă realistă, opunînd-o poeziilor de factură asemănătoare, dar cu tendințe idilice și idealizatoare, ale unor „minoranți ai semănătorismului“, ca St. O. Iosif și Corneliu Moldovanu. „Portretele sale vădesc un realism aspru, o paletă încărcată de culori crude...“ „Numai analizînd bucată cu bucată din aceste sonete învietoare ale trecutului nostru, sîntem în măsură a desluși la Mateiu I. Caragiale prezența unui psiholog amar, cu o concepție *realistă* a trecutului nostru.“ Șerban Cioculescu mai spune că „sub această prezență permanentă a moralistului deosebim însă ca o alcătuire structurală a autorului, o particulară simțire a trecutului. (...) Nu era numai heraldistul cu pasiune arheologică în exploatarea unei vîne necercetate, ci omul însuși, atins în fibra *cea mai intimă* a sensibilității sale.“ Ne-am fi așteptat ca după această observație judicioasă, criticul să se aplece asupra alcătuirii structurale a scriitorului, să izoleze „fibra cea mai intimă“ a sensibilității sale și să cerceteze „vîna necercetată“. Dar spațiul rezervat cronicilor literare în reviste obligă critica să se resemneze la funcția de semnalare și de încadrare. Volumul *Pajere* fiind alcătuit în cea mai mare parte din sonete și fiind scris în secolul al XX-lea, era normal ca poetul să fie așezat sub semnul lui Heredia. Sugestiile heraldice ale titlului celebrului volum de sonete al „maestrului“ francez (*Les Trophées*) și titlul volumului de versuri al „ucenicului“ său român (*Pajere*) îndreptăteau această apropiere, devenită de atunci încoace un loc comun al criticii literare românești. Numai după ce vom reconstitui viziunea unitară a volumului, vom putea aprecia importanța și utilitatea acestei apropieri, vom afla dacă ea contribuie la revelarea sensului operei sau, dimpotrivă, ne face să-l ocolim.

Șerban Cioculescu are meritul de a fi remarcat — primul și singurul la acea dată — relația de continuitate dintre versurile din *Pajere* și opera ulterioară a lui Mateiu „Sone-

tele schitează sau conțin în germene viitoarele sale personaje epice“. Criticul propune câteva apropieri interesante între chipurile zugrăvite în „icoanele“ din *Pajere* și întrupările de mai târziu ale creației scriitorului.

Poezia *Clio*, cu care se deschide volumul, are un vădit caracter programatic

Mi-a îngînat stăpîna „Nu-n file-ngâlbenite
Stă-mbălsămată taina mării strămoșești.
Amurgul rug de purpuri aprinde : de-l privești,
Se-nfiripă-n viltoarea-i vedenii strălucite.“

Comuniunea, schimbul de taine cu strămoșii, nu poate fi un ritual solar. Ca și în poezia lui Blașa sau Arghezi, *vedeniile* nu ies la iveală din adîncul genurilor decît sub lumina însingerată a amurgului. De la bun început, poetul ne avertizează că nu intenționează descripții sau reconstituiri istorice, în buna tradiție parnasiană. Trecutul i se *arată*, vedeniile fiind întrupări ale focului. Sub privirea extatică a ucenicului (legătura cu muza istoriei se stabilește prin mijlocirea văpăilor, nu a bibliotecilor), cuprinsă ea însăși de același foc original, rugul de purpuri se preschimbă în vilvoare, natura întregă participînd la acest incendiu transfigurator. Peisajul este proiectat într-o mare mitică

„Căci, uriașe stoluri la zări încremenite,
Zac norii ce, în pragul genurilor cerești,
Par pajere-nceștate de zgriptori din povești
Umbrind cetăți în flăcări cu turnu prăbușite.“

Cuvîntul *pajeră*, al cărui plural a dat titlul volumului, este un echivalent de origine slavonă al latinescului *stemă*. În articolul *O contribuție heraldică la istoria Brîncovenilor* Mateiu atrăgea atenția asupra existenței, în limba română, a patru termeni pentru aceeași noțiune „Unul de obîrșie latină (*stemă*), unul germanic (*marcă*) și două slave (*pajeră* și *herb*)“ De fapt, Mateiu recurge la forma arhaică a cuvîntului *pajură* (Odobescu folosește acest termen mai puțin arhaic). E necesar să specificăm însă că echivalența aceasta este obținută de Mateiu printr-o extindere a sensului cuvîntului ce, în accepțiunea sa originală, indică doar stema pe care e înscris chipul unei acvile, ca în stema veche a Munteniei. În afara acestui sens, termenul *pajeră* (sau *pajură*) designează și pasărea nu-

mită „aquila imperialis“, sau o pasăre mitică, de proporții gigantice și cu puteri miraculoase. Desigur, polisemia termenului l-a determinat pe Mateiu să-l prefere celorlalte, mult mai precise, folosite și ele în alte contexte. Mai există un termen neamintit în articolul citat, care indică un tip special de stemă acela de *zgrifțor*. Cuvântul are o polisemie și mai bogată, dar trei sensuri sînt simetrice cu acelea ale cuvîntului *pajeră* cel de *stemă* reprezentînd un vultur cu două capete (ca în stema Austro-Ungară sau în stema imperiului țarist), cel de *pasăre*, aquila heliaca, mult mai mare decît avila imperială, și acela de *pasăre mitică* de dimensiuni gigantice și cu două capete. Mateiu s-a referit la cel de-al treilea sens — „zgrifțor din povești“ — , ceea ce ne face să credem că a optat și în primul caz pentru accepțiunea mitică, fără ca heraldistul încercat să nu speculeze ambiguitatea termenului. Versurile evocă lupta dintre două păsări fabuloase, prăpădul erostratic din vale apărînd ca o consecință a înclăștării mitice din văzduhuri. S-ar putea propune și o altă interpretare, mai discutabilă, și anume transpunerea pe plan mitologic a unui proces istoric, contemplat de scriitor cu adîncă melancolie. Pajura munteană ar fi, din această perspectivă, înclăștată de vreun zgrifțor împărătesc, să zicem de zgrifțorul austro-ungar. Este puțin probabilă această ipoteză, deoarece Mateiu n-a „cîntat“ o epocă determinată din trecutul nostru și nu s-a referit cu ostilitate la dependența noastră de vreun alt imperiu, în afara celui otoman. Față de celelalte, el a manifestat chiar o pronunțată slăbiciune „heraldică“

Dacă în cuprinsul poeziei cuvîntul *pajeră* indică o *pasăre mitică*, este neîndoielnic că în titlul volumului el înseamnă *stemă* și că poeziile evocă — în cea mai mare parte a lor — gloria și „amurgul stemelor“ Într-un fragment din notele pentru *Craii de Curtea-Veche*, redactate între 1906—1912 (deci în perioada scrierii poeziei *Clio*), întîlnim următoarele imagini care trimit direct la strofa a doua a poeziei „Cercuind virtej aria pădurii, (stolul uriaș) uriașul stol negru se ridică în slavă, filfii cîteva clipe nehotărît, ca o singură ființă cu mii de aripi, apoi se cufundă deodată, topindu-se în *purpura sîngerîndă* a zării. — *Amurgul stemelor*, murmură Ana.“ Fragmentul prefigurează imaginea păsării mitice, fiind totodată grăitor pentru obsesiile heraldice care stau la temelia întregii opere a lui Mateiu I. Caragiale.

Extazul vizual, iscat la căderea serii, trasează cadrul mitic în care se va împlini, printr-un miracol auditiv, comuniunea cu strămoșii, de-abia după stingerea ultimelor văpăi ale amurgului, odată cu *intrarea în noapte* :

„Dar ceața serii-neacă troianele de jar.

Atunci mergi de te-asează sub un bătrîn stejar,

Ascultă mîndrul freamăt ce-n el deșteaptă vîntul,

Ca-n obositu-ți suflet de vrajă răzvrățiți,

Cînd negrul vâl al nopții înfășură pămîntul,

În gemăt să tresalte străbunii adormiți.“

(*Clio*)

Să comparăm aceste terține cu mărturisirea unei ipotetice străbune a lui Pașadia, din notițele menționate „Cînd bătrînă, de-un veac aproape, trec pe lingă cite-un copac bătrîn de la noi și *aud* cum la bătaia vîntului îi *sună* frunzeșul, mă simt pios mișcată, pentru că și în mine (atunci) se *deșteaptă* atunci *suflete adormite* de mult, cari nu pot uita“.

Comunicarea cu strămoșii se înfăptuiește sub freamătul crengilor unui copac bătrîn. În poezia *Clio*, străbunii adormiți sînt treziți din somnul lor și readuși în centrul meditației solitare a poetului, așezat ritualic sub un *bătrîn stejar*. Copacii străvechi, martori impasibili ai veșnicei destrămări și reîntocmiri a vieții din jurul lor, apar în opera lui Mateiu I. Caragiale ca simboluri ale perenității și ale continuității. Ritualul comuniunii între generații peste veacurile care le separă pretinde ieșirea din istorie, capacitatea de a desluși glasurile necunoscute venind spre noi, prin freamătul frunzelor, din depărtări mitice, deslușite numai sub scăpărarea de lumină a intuiției vizionare.

Legătura cu străbunii mitici este resimțită ca element fundamental al propriei sale alcătuirii psihice. În acest sens strofa a doua a poemului *Singurătatea* este pe deplin edificatoare.

Melancolia face în pieptu-mi să tresalte

Neînțelese doruri, în vreme ce-ațipind

Ființa mea de astăzi, în locu-i răsar alte

Vechi suflete apuse, mult mîndre, mult înalte,

Zguduitoare patimi cu foc mărturisind.

Poetul percepe în străfundurile subconștientului său prezența acelor „suflete parțiale“ (vechi concept mitico-filozofic,

reactualizat în zilele noastre de psihologia profunzimilor a lui Jung), întreaga sa existență și creație fiind modelată de *imagea-arhetip* a cuceritorului semeț, ferecat în singurătatea sa și în neistovitul său instinct de dominare. Tragedia ultimului Măgureanu este astfel înfățișată în aceleași notițe : „Dar cum, pentru ce să sufere el, să se umilească ? Și se simți iarăși înecat de acel năpraznic talaz de furie ce îi fierbea (în sînge) ca o viltoare în sînge, căci se răzvră(tiseră)teau pentru cea din urmă oară toate (acele) sufletele acelea adormite demult, ce, ele, nu puteau uita.“

Străbunii mitici, amurgul și noaptea, vedenia istoriei ca o înclăștare de forțe, distrugătoare, bătrînii copaci veghind cetățile devorate de flăcări, acestea sînt elementele din care se încheagă viziunea poetică a volumului *Pajere*, enunțată programatic în poezia inaugurală.

SEMEȚA SEMINȚIE

Imagea-arhetip a străbunului mitic este principalul element structurator al viziunii poetice a lui Mateiu I. Caragiale. Poezia *Lauda cuceritorului* este, din acest punct de vedere, un document revelator al atitudinii pasionale ce stă la temelia întregii opere a scriitorului român. Purtînd un moto din Hippolyte Taine „Rois barbares, / Sombres chasseurs d'aurochs“, poezia are un caracter de invocăție și — după cum arată titlul — de odă. Stăpînul, conducător de hoarde, distrugător al bătrînelor împărății, profanator și incendiator, răspîndind pretutîndeni în calea sa sămînța focului și a sîngelui, este glorificat pentru isprăvile sale ce-au „zguduit pămîntul“, pentru libertatea sa morală, neîngrădită de vreo sensibilitate sau normă etică.

O ! tu, care-ai mînat barbare gloate
Ca să sfărîmi împărății bătrîne
Și-ai cîștigat izbinzi nenumărate ;

Tu, ce-n trufia inimii păgîne
Ai pîngărit rizînd altare sfinte
Și-ai ars cetăți, ai fost măreț, stăpîne.

Am văzut că în notele pentru *Craii de Curtea-Veche* Mateiu afirmă relația de descendență dintre ultimul Măgureanu și străbunii săi mitici. S-ar părea că personajul din *Craii de Curtea-Veche* a fost de la început gândit ca ultim vlăstar al unei seminții strălucitoare prin semeția și nelegiuirea ei, eliminat dintr-o lume ce ridicase zăgazuri împotriva talazurilor de trufie ce clocoteau în sîngele-i barbar. Numai pe fundal mitic, imaginea străbunului se profilează în adevărata și cumplita ei măreție

Că-nalt răsari, cumplit, neîndurat,
Cuprins de flacări pe căzînde turle,
Cu pieptul gol luptînd însîngerat,

Beat de măcel. Asurzitoare surle
Cu spițele se întreceau turbate,
Și-ades făceai îngrozitor să urle

De buciumări pădurile carpate,
Vînînd călare zimbrul și vierul
Și săgetînd jivine-înspăimîntate.

În sumbri nori ce trec încomînd cerul
În zori, goniți de aspra vijelie,
Le mai zăresc cum fug mugînd de fierul

Ucigător. Zburau cu veselie
Deasupra-ți corbii, și de-atîta sînge
Răsar și astăzi roșii flori din glie.

Există un raport de solidaritate magică între comunitate și stăpînul ei, spre deosebire de raportul de excluziune și ură reciprocă dintre societate și urmașii semeței seminții. Cuceritorul pierde „trădat într-o strîmtoare“ și este ars, ca un zeu, într-un amurg, de către pletoasa seminție, împreună cu întreg avutul, cu caii lui sirepi, cu roabele-i iubite, ce or să-i țină tovarășie dincolo de mormînt. Lirismul figurativ al primei părți a poeziei se convertește în lirism confesiv. De sub zăbranicul amintirilor imemoriale străbate vedenia morții străbunului mitic; sufletele adormite se trezesc din somnul lor milenar, iar focul liberator durează punți luminoase peste tăcerea întunecată a veacurilor.

Sunt séri, spre toamnă, adinci și strălucite
Ce, luminându-mi negura-aminirii,
Trezesc în mine suflete-adormite

De mult, încît cad pradă amăgirii
Cînd Cerul pîrguit la zări cuprinde
Purpura toată, și toți trandafirii,

Și-n sînge scaldă para ce-l aprinde
De vii văpăi — privind atunci amurgul,
Un dor păgin sălbatic mă incinde, —

Și văd, stăpîne, cum îți arde rugul.

Poetul prelucrează iarăși cîteva imagini din notițele pentru *Craii de Curtea-Veche* „Zeul își aprindea rugul în care ardea tot sîngele, toate purpurile și toți trandafirii veacurilor“.

Prima parte a poeziei *Lauda cuceritorului* este o odă ; a doua este o elegie. Această alternanță între *laudă* și *plîngere* caracterizează registrul *înalt* al operei lui Mateiu I. Caragiale. În registrul *jos*, tonul pamfletar va deține o funcție importantă, echilibrînd, prin antiteză, înclinațiile hagiografice ale poetului. În cuprinsul operei sale în general, și al volumului *Pajere* în special, *Lauda cuceritorului* ocupă o poziție centrală. Pentru a fi înțeleasă în adevărata ei semnificație, ca parte constitutivă a unui întreg unitar, fiecare poezie, indiferent de tonalitatea în care e scrisă (chiar și poezia *Trîntorul*), trebuie raportată la *Lauda cuceritorului*. Ce este în definitiv Trîntorul decît o epavă a tipului de umanitate, sublim reprezentată prin imaginea cuceritorului ? Figurile evocate în *Pajere* aparțin aceleiași panoplii. Semeața seminție este înfățișată la începuturile ei glorioase și la asfințitul ei mizerabil. Nu-i putem înțelege declinul, resimțit de conștiința poetului ca o tragedie, dacă nu avem în față imaginea gloriei originare.

În viziunea lui Mateiu I. Caragiale istoria este un povîrniș pe care se rostogolește înspre neant tot ceea ce este purtător de valoare și pe care urcă triumfătoare o lume informă și cenușie. Excepționalul este, progresiv eliminat din existență ca o anomalie. Este impropriu să spunem că Mateiu I. Caragiale ne-a „zugrăvit“ în culori necrutătoare psihologia sau moravurile unei epoci sau unei categorii sociale determinate. Opera lui, esențial apologetică, este, în primul rînd, o suită de

celebrări și, numai în al doilea rînd, o îngrămădire de invective împotriva acelor aspecte ale existenței ce îi contraziceau viziunea ostentativ-eroică. De aceea, în „scriptura mateină“ nu vom găsi vicii și virtuți. Aceleași acte omenești, repudiate ca semne ale turpitudinii, cînd sînt expresii ale instinctului de adaptare a omului la realitățile care îl condiționează și îl limitează, sînt celebrate ca semne de măreție dacă exprimă energiile ce clootesc în sufletele sălbatice, răzvrătite împotriva lumii și a legilor ei. Tot ce este inferior, comun, obișnuit, a conspirat spre distrugerea cuceritorului semeț, situat la începuturile istoriei. „Din goană-l săgetară trădat într-o strîmtoare“, spune poetul în *Prohodul războinicului* (1907) cu o imagine pe care o va relua, peste cinci ani, aproape aidoma, în *Lauda cuceritorului*. Numai pe platourile întinse ale înălțimilor cumplita energie a cuceritorului se poate desfășura în toată grandoarea ei, stăpînind vîlmășagul din vale. În strîmtorile care îngustează și întunecă zarea, îl pîndește din umbră săgeata trădătoare. Prea strîmtă pentru intensitatea patimii lor, existența însăși îi trădează pe acești eroi solitari. Asumîndu-și destinul, ei coboară înspre moarte împinși de o forță demonică

Și-amenințînd văzduhul, cu pala-n mîna dreaptă,
Se-ntoarce Voievodul minat de-un aprig chin
În valea unde lupta și moartea îl așteaptă.

(*Noaptea roșie*, 1904)

Viziunii istorice a scriitorului român i s-ar potrivi, în mare măsură, caracterizarea făcută de Thibaudet pesimismului istoric al lui Taine, pentru care „decadența Romei a început cu asasinarea lui Remus de către fratele său“. Cu specificarea că autorul *Originilor Franței contemporane* era un moralist pentru care asasinatul rămînea un lucru reprobabil, în timp ce Mateiu era dispus să-l preaslăvească, dacă era înfăptuit de un reprezentant al „semeței seminții“.

Mai importante decît distincțiile concrete dintre personaje sînt pentru Mateiu distincțiile abstracte, cărora le-am putea spune, destul de impropriu, categoriale. De cele mai multe ori, distincțiilor concrete nu li se atribuie alt rol în afara aceluia de a indica participarea personajului la un anume tip de umanitate. De aici decurge monotonia caracterologică a operei sale, la toate nivelurile ei, și tot de aici acel

maniheism, reliefat de Tudor Vianu, cu condiția, desigur abuzivă, de a elibera conceptul de sarcinile sale religioase și etice. Împărțirea omenirii în două categorii bine delimitate am întâlnit-o, după cum am văzut, încă din paginile fragmentului *Negru și aur*.

Este primejdios să analizăm fragmentele unei opere — în speță poeziile din *Pajere* — fără să reconstituim în prealabil mitologia proprie a scriitorului. Altfel, riscăm să substituim catehismele noastre generoase și umanitare catehismelor destul de simple, și exprimate cu o insistență care le face mai mult decît evidente, ale scriitorului. Dar voința de substituție, susținută pe deasupra și de bune intenții, știe să oculească, în mod abil, evidentele. Speriați de unele aspecte aparent irecuperabile ale operei lui Mateiu, critici săritori s-au străduit să aducă, prin interpretarea lor, unele „îmbunătățiri“ (din punct de vedere etic și social, nu estetic) textelor scriitorului, sau, mai precis, intențiilor depuse în aceste texte. S-a pomenit astfel, în spirit pedagogic, despre exemplele de eroism din poezia sa sau despre reliefaarea trăsăturilor negative ale boierimii fanariote, fără să se țină seama că întreaga operă a scriitorului (în poezie sau în proză) reprezintă obiectivarea unor obsesii convertite în pseudoidealuri și că nu intenționează, asemeni poeziei sămănătoriste, descripții și restituții istorice în scopuri educative. De aceea, termenul de „frescă istorică“, aplicat de Perpessicius și Vladimir Streinu producțiilor poetice ale lui Mateiu, nu ni se pare prea potrivit, fresca presupunând tocmai intenții descriptive și de restituție. Ne întrebăm ce exemplu de pedagogie națională se poate desprinde din „descrierea“ ritualului de înmormintare al războinicului

Și trupuri răstignite, și tigve rînjitoare,
Și prunci zdrobiți, și roabe cu sinul spintecat
Se zbat în gheara morții pe rugu-nsingerat,
Ce-n virfu-i poartă leșul înțepenit călare.

(*Prohodul războinicului*)

Versurile sînt revelatoare în schimb pentru plăcerea estetică a scriitorului, sancționată de catehismele sale eroice, de a evoca aspectele terifiante ale existenței, acelea care ar fi oferit, desigur, o nobilă desfătare și marchizului de Sade. E drept că Voievodul din *Noapte roșie* își amintește „cum, de

păgini răpite, / Plăpindele domnițe în lanțuri zac robite, / Și cum tăiați pieriră coconii amîndoi“, iar celălalt Voievod, evocat de fosta lui Doamnă (*Călugărița*, 1904), a pierit înfruntînd „păgînele urdii“, iar hangerele care-l prăbușiră din șa sînt declarate *haine*, dar cîteva trimiteri sustinute de cîteva adjective nu pot satisface un program atît de ambițios ca acela trasat poetului de elanul rău investit al unor critici. De fapt, năvălitorii erau bineveniți în poezia lui Mateiu, întrucît contribuiau la frîngerea legilor și la instaurarea haosului, or, nimic n-a impresionat mai profund imaginația poetului decît cetățile incendiate și hecatombele de cadavre, focul care mistuie și singele care curge în valuri. Eroii lui Mateiu nu sînt mari prin idealurile căroră și-au închinat viața, ci prin erupțiile de lavă ale sufletului lor vulcanic. Cînd nu mai are ce pustii în afară, lava se întoarce pustiiitoare în-spre adîncurile de unde a izvorît. Iată isprăvile înfiorătoarei boieroaiice din poezia *Aspra* :

Și fără preget luptă, împilă și juipoaic
Ea taie-n carı vie sufletu-i cernit
Cu toată răzburarea e tot nemulțumit —
Așa cumplit o arde năprasnica văpaie

A urii. Iar cînd noaptea l-a candelii lumină
Bătrîna ce veghiază, stingheră și haină,
Trecutul răscolește, din ochi îi dau scînte

Nu plînge, dar veninul o-năbușe, greu geme,
Afară urlă vîntul și peste capul ei
Pogoară stoluri negre de groaznice blesteme.

Printre piesele de rezistență ale așa-zisului său repertoriu realist, este citată, alături de *Aspra*, *Trîntorul*, *Dregătorul*, și poezia *Boierul*, unde, zice-se de către critică, poetul a demască duplicitatea morală a clasei boieresti care cîtorește mănăștiri în timp ce îi împilează pe oropsiți

E mic de stat, fățarnic, semeș și crud din fire,
Viteaz spătar fu-n lupte, dar azi cînd barba-e sură,
Cu dreapta se închină, cu stînga smulge, fură,
Despoaie și ucide în setea-i de hrăpire.

Chiar și cu Dumnezeu vajnicul boier întreține raporturi privilegiate. Ce face stînga nu știe dreapta. În *Craii de Curtea-Veche*, prin gura personajului care îl reprezintă pe plan ideal, scriitorul ne va spune că Dumnezeu, „pentru păcatele noastre, are cumpănă deosebită și înșeală la cîntar“ Cum o să-l judece cu asprime pe cel ce și-a îndeplinit datoria față de existență, trăind-o ou *frenenzie*? Acesta e termenul cel mai potrivit pentru unificarea trăsăturilor caracterologice contradictorii ale seminției semețe. Spectacolul dezlănțuirii eroului frenetic a delectat întotdeauna conștiințele estetice. „Excesul — spunea Flaubert — este o dovadă de idealitate înseamnă a trece dincolo de ceea ce ai nevoie.“ Comentînd afirmația lui Flaubert, Jean Pierre Richard observa că acest „dincolo“ arată direcția transcendentă a oricărei căutări frenetice. Recuperarea marchizului de Sade de către critici moderni dintre cei mai avizați se revendică de la o interpretare similară a frenenziei.

Pentru Flaubert situația lui Nero contemplînd Roma devastată de flăcări era prin excelență poetică. El însuși se va desfăta lăsînd, în *Salambô*, să curgă în valuri sîngele sub lumină purpurie și exasperantă. Frenenzia, ruperea marginilor îngăduite, excesul în bine sau în rău este pentru Mateiu un nețăgăduit semn de măreție. De aceea, ni se pare o îndepărtare de sensul operei sale interpretarea după care el ar fi intenționat să ne înfățișeze critic aceste personaje în monstruoasa lor realitate, să expună *viciile* lor oprobiului oamenilor cumsecade. Desigur, semeția, cruzimea, setea de hrăpire, ura nepotolită reprezintă pentru noi păcate capitale împotriva ideii de omenie. Dar „coborîtorul regilor păgîni, vînători de zimbri, asupritori de noroade“, opera oare cu aceeași tablă de valori ca și noi, cei ce îi interpretăm opera? Să deschidem cartea lui Mateiu la altă pagină, mai definitivă și mai exemplară decît versurile sale, și să citim, punînd în paranteză orice idei preconcepute, această caracterizare a străbunului lui Pașadia, armașul schingiuitor și ucigaș „La veneticul acesta necunoscut, despre care se zvonise că nu-și destăinuia obîrșia pentru că ar fi fost prea joasă, se învederau tocmăi dimpotrivă, trupește sufletește, *semnele unei înalte stirpe în cădere* portul semeț și înfățișarea nobilă, trufia, cerbici și cruzimea, lenea, sila de viață, setea de răzbunare și puterea de ură, semne ce trecu urmașilor săi cari de nu s-ar fi prigonit între dînșii, dezbinați toată vremea, ar fi putut încă dura o casă puternică și

vestită“. Exprimarea e fermă și fără echivoc. Trufia, cerbicia, cruzimea, lenea, sila de viață, setea de răzbunare și puterea de ură nu reprezintă pentru Mateiu același lucru ca pentru noi. Ele sînt semne ce indică apartenența personajelor la înalta stirpe în cădere. Iar de această *cădere* trebuie acuzat — în spiritul mitologiei scriitorului — povirnișul iremediabil al istoriei. Aceste personaje nu pot fi vinovate decît față de străbunii ai căror urmași sînt, nu față de o anumită tablă de valori care orientează — sau ar trebui să orienteze — viața și istoria omenirii. Dezamăgirea, sila de viață se *ogîndesc* peste veacuri în zîmbetul amar al Dregătorului, „de jale și de groază cumplit semănător“, care a reușit prin tenacitatea sa diabolică „să ție țara-ntreagă sub ghiara-i răstignită“. Amară logică a istoriei — gîndește Mateiu —, care îi face pe supuși să nu-și mai slăvească asupra lor, să nu le mai aducă ofrande de prăzi și de odoare, să nu-i mai urmeze ca pe niște zei în isprăvile lor sîngeroase...

Fie că-l devoră pe propriul său purtător, fie că-i devoră pe semenii săi, focul reprezintă — după cum ar spune Gaston Bachelard — primul element al reveriei poetice a lui Mateiu I. Caragiale. El aprinde singele seminției semețe și stinge orice teamă de moarte, de propria moarte, înfruntată cu exaltare, și de moartea hărăzită celorlalți cu excesivă generozitate. Chiar și cel mai secătuit de vlagă dintre *urmașii* acestei înalte stirpe în cădere, stîrpițura zugrăvită în poezia *Trîntorului*, își dovedește în situații extreme apartenența la acest tip de umanitate, identificat de poet cu o categorie socială împinsă la marginea istoriei

În trîndavă-aromeală stă tolănit grecește
Urmașul lor. Urît e, bondoc, șasiu, peltic.
El antereu alb poartă, metanii și ișlic.
În puf, în blăni și-n șaluri se-ngrășă și dospește.

Semnele degenerescenței fizice și intelectuale (bondoc, șasiu, peltic) se completează, în catrenul următor și în două versuri ale primei terține, cu elemente noi, care desăvîrșesc imaginea debilității mintale

Și gura-i strîmbă numai măscări bolborosește.
E putred, deși tînăr : sârmanu-a fost de mic
Crescut pe mîini străine. El joacă din buric,
Înjură, se răzgîie și rîde-apoi prosteste.

Il leagănă maneaua, e veșnic beat de vută,
Să-ncalece i-e frică, pe brațe-l duc la butcă.

În ciuda acestor detalii dezgustătoare, în ultimele patru versuri trîntorul este reintegrat într-o comunitate ce se stabilește, dincolo de determinările temporale, între reprezentanții glorioși și demni de slavă ai semeței seminții și urmașii lor, demni de batjocură, dar de o batjocură ce cuprinde în sine un grăunte de slăvire

Dar, el, ce os de Domn e și viță de-Împărat,
Ades, făr' să-și dea seama, își mîngîie hangerul,
Și cînd în fața morții odată s-a aflat,
În trîntorul becisnic s-a deșteptat boierul.

Boieria lui Mateiu I. Caragiale nu apare ca o clasă socială, nu reprezintă produsul trecător și caracteristic al unei perioade istorice, ci un mod permanent de a fi, răspunzînd, ca vechile caste indiene, unei ordini metafizice a lumii. Nu e vorba de o teză desfășurată discursiv, ci de o atitudine implicită operei sale, impusă de nevoia de a da un temei afectiv și ideatic aspirațiilor sale himerice. Că „Mateiu Caragiale a fost negreșit un reacționar“, cum spune Alexandru George, sau „cel mai reacționar scriitor român“, cum spune Ion Negoitescu, este un adevăr numai parțial adevărat. A respinge prezentul și a lupta să restaurezi trecutul apropiat, negat în esența lui, tocmai prin apariția acestui prezent, înseamnă negreșit a fi reacționar. Așa a fost Joseph de Maistre în perioada Restaurației. Deși există rădăcini afective ale atitudinii reacționare, ea reprezintă în primul rînd o opțiune ideologică. Se poate susține că Mateiu I. Caragiale avea toate datele afective trebuincioase unui adevărat reacționar, dar nu-i stăteau la îndemînă mijloacele ideologice ca să poată deveni efectiv așa ceva. Viziunea sa istorică este cea a unui fantast, străduindu-se să-și populeze cu himere universul estetic și moral, să-și anestezieze luciditatea cu narcotice verbale, convertindu-și — pe această cale — disprețul față de semenii (probabil, expresie obiectivată a disprețului față de sine însuși) în adorație necondiționată a unei lumi care n-a existat, ca atare, niciodată și nicăieri în afara imaginației sale înfierbîntate. Există concepții și acțiuni reacționare sau progresiste. Himerele scapă unor asemenea clasificări. Numai absolutizînd în mod neîndreptățit și transfor-

mînd aceste concepte — relative, întrucît definesc raporturile dintre conştiinţă şi situaţiile concrete oferite de istorie — în ipostaze permanente ale condiţiei umane, am putea afirma că tot ceea ce face un om, chiar şi visele sale, poartă o sarcină progresistă sau reacţionară. Dar „faţă cu reacţiunea“ se cere să fim circumspecţi, să nu banalizăm noţiunile prin prea zorita lor întrebuintare.

Himerele lui Mateiu şi, la un nivel mai jos, mofturile şi ifosele sale (între care există, după cum vom arăta mai târziu, o relaţie de strictă interdependenţă) definesc un scriitor care s-a dorit anacronic fiindcă a socotit că, într-o lume în curs de egalizare, cea mai spectaculoasă cale de singularizare este anacronismul stilizat cu somptuozitate.

LAUDĂ ŞI PLÎNGERE

În poezia lui Mateiu I. Caragiale tonul de celebrare imnică se îmbină deseori cu tonul celebrării elegiace. Am văzut că în *Lauda cuceritorului*, meditaţia asupra vanităţii sorţii omenеşti intercalează în cuprinsul odei un moment elegiac, care devine predominant în final. Alături de sufletele sălbătice ale cuceritorilor şi de urmaşii lor, vrednici sau nevrednici, există în poezia lui Mateiu, ca şi în proza lui, o firidă rezervată sufletelor gingaşe, răpuse de vînturile prea aspre ale vieţii sau ale istoriei. Cele două profiluri de domniţe evocate în *Domniţa* şi *La Argeş*, imaginea domniţei „cu chip blind“ care strecoară o dulce melancolie în meditaţia mohorită a cronicarului (*Cronicarul*), fosta doamnă a ţării, plîngîndu-şi restriştea între zidurile mănăstirii (*Călugăriţa*), boierul din poezia *Înşeleptul*, a cărui viaţă „îşi toarce firul lin“ printre milostenii, vînători, cununii şi ospeţe, străină de strălucirea singeroasă a vieţii cuceritorilor, reprezintă versantul nostalgic şi duios al liricii lui. Atitudinea hagiografică rămîne nealterată, doar idealul de viaţă suferă, în aceste poezii, o deplasare, fără să poată însă contracara viziunea esenţial sumbră a poetului. Tot ce este purtător de valoare — atît ultimele vlăstare ale seminţiei trufaşe, cît şi sufletele năruite sub excesul lor de sensibi-

litate — este sortit dispariției. Poetului nu-i rămâne decît să înregistreze cu încrîncenată melancolie acest proces ireversibil și să rățăcească, mohorit, printre vestigiile unei lumi apuse, încercînd să retrăiască un trecut cu care își închipuie, printr-un joc amăgitor, cu evidente funcții compensatorii, că s-ar afla într-o relație de solidaritate afectivă și de continuitate. Revelatoare în acest sens este poezia *Curțile vechi* (1904) — deci una dintre primele sale producții poetice — în care, dintre ruinele năpădite de mușchi, se ivesc — ca la o chemare magică — vedeniile luminoase ale altor văleături.

Un „crai de Curtea-Veche“ se simțea scriitorul încă de pe acele timpuri, un crai exilat printr-o tainică urzeală a destinului, într-o epocă de care trebuia să se apere, înălțînd în jurul său ziduri masive de dispreț, salvînd pe această cale amarele bucurii ale orgoliului său solitar.

Cînd renunță la lirismul figurativ, la obiectivarea obsesiilor și nostalgiilor sale și se pune pe sine însuși în scenă, tonul de autocelebrare elegiacă se însoțește de adhortații sau de false profesiuni de credință stoică. Situația de învins devine ea însăși un temei al trufiei și al presupusei sale invulnerabilități

Și oricît de adincă ar fi a ta durere,
Trufia nu ți-o pierde, rămîi nepăsător,

Nu te opri, nu plînge, și dacă-ți stau morminte
În drum, treci peste ele, înăbușe-al tău dor,
Și-n neagra noapte pleacă, cu fruntea sus-nainte.

(Întoarcerea învinsului)

Recurgînd la un procedeu întrebuintat de simbolisti, poetul scrie cu majusculă substantivele Amăgire și Amintire (*Grădinile Amăgirii*), primul sugerînd evaziunea într-un univers imaginar, al doilea, relația sa afectivă cu trecutul. Poetul se contemplă cu mîndrie în postura de damnat, potrivnicia sorții apărîndu-i ca semn de elecțiune. Ca și Macedonski, el intră la un mod prea declarativ în rolul de „ales“ pentru ca plîngerea sa stilizată să poată fi și convingătoare.

Dacă lirismul figurativ al poetului a ocazionat încadrarea sa în parnasianism, lirismul său nemijlocit a fost trecut, cu mai multă îndreptățire (G. Călinescu, Șerban Cioculescu), în contul influențelor simboliste. Cultivarea metaforei rezultată

din împerecherea unui termen abstract cu un termen concret (grădinile amăgirii, floarea înstrăinării, văile uitării etc.) aparține, după cum a observat G. Călinescu, recuzitei simboliste. Dar simbolismul acesta, întrucît rămîne exterior, nu sporește prea mult puterea de sugestie muzicală a cuvîntului poetic, prin raport cu așa-zisele producții parnasiene. Poezia *Mărturisire*, nu lipsită de reminiscențe nervaliene, este o suită de comparații dezvoltate între sufletul poetului și peisaje de dezolare romantică. Mai complexă decît *Grădinile Amăgirii* și *Intoarcerea învinsului*, ea indică pragul superior al expresivității și al modernității liricii lui Mateiu. Poezia *Dormi*, în care G. Călinescu găsea „culori și caligrafie de zugrăvitură bizantină”, se încheie cu motivul baudelairian din *Une charogne*, introdus cu delicată stîngăcie, ca pretext decorativ, fără cutremurare în fața morții.

Maniheismul viziunii lui Mateiu apare și în poeziile sale nemijlocit lirice, sub forma dialogului dintre poet și un ipotetic dublu al său. Revelatoare este poezia *Singurătatea*, amplă declarație patetică, în care poetul își dezvăluie etosul său și conștiința apartenenței sale la seminția semeață. Tainica arătare întrupată din „fluida oglindă” a fîntinii, alături de imaginea chipului adevărat, cel demonic, al poetului, îi adresează acestuia — asemeni dublului moralizator al lui William Wilson, personajul lui Edgar Poe — îndemnuri generoase de integrare în umanitate, arătîndu-i totodată și calea verificată de înțelepciunea veacurilor, adecvată acestui scop. Poetul respinge atît invitația la „fugara fericire”, cît și ademenirile amăgitoare ale virtuților cardinale, apărîndu-și cu frenezie singurătatea morală. Singur nu numai printre oameni, ci și în fața morții, el afectează cu prea mult patos o apatie pretins stocă și siguranța unui suflet ce nu-și leapădă armura-i falnică nici măcar în fața ultimului prag

Iubirea e robie ; trădarea, umilintă ;
Nădejdea ? ce-mi rămîne a mai nădăjdui ?
Precum în nepăsare trăiesc fără credință
Voi ști deopotrivă să mor fără căință,
Chiar clipa cea din urmă o voi disprețui.

(*Singurătatea*)

Tablele de valori ce călăuzesc viața oamenilor de rînd — adică a celor dornici de fericire în lumea aceasta, sau într-o

altă lume — sînt disprețuite de la distanța sufletelor excepționale, în al căror destin este înscrisă libertatea de a nesocoti orice Lege care le-ar îngădi nemărginita energie, dreptul de a se situa cu seninătate dincolo de bine și de rău.

Că Mateiu I. Caragiale s-a înfățișat pe sine ca unul dintre ultimii reprezentanți ai seminției semețe, încorporînd în existența lui un stil incompatibil cu vremea noastră, este un fapt neîndoielnic. O spune el însuși cu ostentație declamatorie

Că margini nu cunoaște pîgina-mi semețe,
Afară de trufie nimic n-avut-am sfînt,
Mi-am răzbunat printr-însa întreaga seminție,
Și sub călăuzirea-i pășesc cu bărbăție
Pe-atît de aspra cale a negrului mormînt...

(*Singurătatea*)

Încă de la începuturile sale literare, scriitorul și-a confectionat un stil al nefericirii, căruia s-a străduit, de-a lungul activității sale artistice, să-i dea aparențe cît mai strălucitoare. În economia sa sufletească mitul semeței seminții a îndeplinit o funcție terapeutică, punîndu-i la dispoziție o comunitate imaginară cu care să se poată simți într-o relație afectivă; de falsă relație afectivă, bineînțeles, pentru că — spre deosebire de himerele lui Don Quijotte, care îl apropiau pe cavalerul tristei figuri de sufletele oamenilor, proiectînd asupra lor o lumină transfiguratoare — himerele lui Mateiu reprezentau un factor de înstrăinare. Și-a inventat acest univers feroce și tenebros, în veghile sale de desfătare mohorîtă, pentru a-și justifica sila față de lume și pentru a-și contempla singurătatea nu ca pe o osîndă, ci ca pe un privilegiu.

Printre adjectivele îngrămădite în versurile sale, cele mai multe se referă la trăsăturile temperamentale și caracterologice ale semeței seminții (semeț, trufaș, cumplit, sălbatic, hain, năpraznic, aprig, crud, crunt, falnic, nefîndurat etc.). Dintre adjectivele utilizate în registrul elegiac (lin, molatec, mărinimos etc.), doar adjectivul *lin* se repetă, în diverse contexte, în versurile acestui presupus apatic însetat de liniște. În schimb, adjectivul *mohorît* (înlocuit rareori cu *posomorît* sau cu alte echivalente mai puțin expresive) revine obsesiv în poezia ca și în restul operei sale. Zarea cuceritorilor lui Mateiu este mohorîtă și ei înșiși sporesc prin faptele lor puterile malefice ale umbrei. Profund grăitoare în acest sens este imagi-

nea sufletului rătăcind prin noapte, singur și prigonit de stihii (*Sihastrul și umbra*), dar care își asumă condiția de damnat, lipsit de dreptul omenesc la un liman de odihnă

Mă leagă pe vecie un vechi blestem cumplit,
Odihnă să nu aflu, nici liniște, nici pace,
În mantă mohorită de tainic călător
Prin oarba-ntunecime umblînd rătăcitor.
Nu sunt om viu, ci umbră, aievea-ntruchipată
În boiul ce pe lume avut-am altădată.
Cînd paloșul și cuca domnească am purtat
Dar patima mă-mpinse la grea nelegiuire...

Poate că și această poezie nu e decît un dialog al poetului cu propriul său suflet, cu dublul său, în ipostaza unei năluci răsărite din alte veacuri.

Toate figurile evocate în *Pajere* sînt de fapt proiecții ale creatorului lor, care n-a năzuit niciodată spre impasibilitatea neo-clasică, urmărită, cel puțin teoretic, de parnasieni. Totuși, datorită aparenței lor de stampe de epocă și respectării riguroase a formelor tradiționale, poeziile din *Pajere* au fost considerate de critică drept exerciții de poetică parnasiană. Nu protestăm împotriva judecății de valoare inclusă în această caracterizare, ci împotriva încadrării însăși, care dovedește ignorarea mitologiei proprii scriitorului și a încărcăturii emoționale a poemelor sale. Repetăm că atît laudele, cît și portretele cu note pamfletare (în special *Boierul și Trîntorul*) nu sînt născute din intenții descriptive, ci din dorința de a celebra sau de a stigmatiza.

Influența lui Heredia, exercitată exclusiv în latura tehnică, nu îndeplinește vreo funcție structuratoare. Refuzînd libertățile și inovațiile formale în care vedea, probabil, o consecință pe plan literar a spiritului anarhic al nouului regim, Mateiu avea toate motivele să-l prețuiască pe poetul parnasian care mai era și descendent ipotetic al conchistadorilor spanioli, deci din spița nobilă de „asupritori de noroade” Ștefana Velisar-Teodoreanu ne-a confirmat recent (*Ursitul*) interesul deosebit arătat de Mateiu față de poezia lui Heredia. Dar poetul francez nu s-a lăsat nicicînd copleșit de obsesii, ci și-a luat, cu aceeași dezinvoltură, teme sonetelor din istoria Greciei antice, a Romei, a Spaniei și chiar a Extremului Orient, arătînd, în toate ocaziile, dacă nu impasibilitatea rîvnită,

aceeași eleganță convențională și aceeași aplicație meșteșugă-rească. Aglomerarea de adjective din versurile lui Mateiu, patosul laudelor sau al ocărilor sale n-ar fi obținut, desigur, asentimentul „maestrului“ francez, programatic distanțat de temele abordate.

În contextul literar românesc poeziile lui Mateiu I. Caragiale au fost alăturate celor ale lui St. O. Iosif, Corneliu Moldovanu, Dimitrie Teleor, Mihai Codreanu și Victor Eftimiu. După G. Călinescu, ele se înrudesesc cu „sonetele de evocare ale lui Mihai Codreanu, fiind totuși mai puțin mecanice decât acelea“. Mai târziu, în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, criticul le va considera drept imitații după D. Teleor, „care publica în *Flacăra* astfel de portrete murale“, recunoscînd autorului *Pajerelor* „o paletă mai bogată“ decât cea a prepusului său model. Șerban Cioculescu remarcase „o paletă încărcată de culori crude“ ca notă diferențială față de poezia lui St. O. Iosif și Corneliu Moldovanu. La aceste nume Perpessicius va adăuga în ultimul său studiu închinat scriitorului — prefața la ediția din 1965 — pe acela al lui Victor Eftimiu. Aceste apropieri au o relativă îndreptățire, prin faptul că toți poeții citați, fie că publicau la *Sămănătorul*, la *Viața românească* sau la *Literatorul*, evocă nostalgice vremurile apuse, în forme prozodice de structură clasică, reactualizate de parnasieni după grava lor discreditare din perioada romantică. După această opinie Mateiu este și el un poet, de cele mai multe ori „sonetist“, care-și închină versurile migălos cizelate trecutului eroic al patriei. Există însă o deosebire esențială între toți cei numiți și poetul *Pajerelor*. Versurile lor exprimau o atitudine în spatele căreia se descifra o doctrină, programul etic și estetic al unei generații. Cîteodată se întîmpla ca această atitudine să fie susținută și de o reală sensibilitate poetică (St. O. Iosif și, în mai mică măsură, Corneliu Moldovanu). De cele mai multe ori, penița alergînd sprintar pe hîrtie, cu mai multă sau mai puțină destoinicie (Dimitrie Teleor și Victor Eftimiu), întîlnea temele care pluteau în climatul literar al epocii. Perseverența lui Mihai Codreanu, care a intenționat, în mod evident, să refacă, la meridian românesc, itinerarul poetic al lui Heredia, n-a fost, din păcate, susținută de un talent corespunzător. Poezia lui Mateiu are, la rîndul ei, un caracter programatic, dar programul său poetic nu răsfrînge idealurile naționale sau culturale ale

generației sale, ci o mitologie personală, lipsită de orice intenții educative. Or, tocmai acestei mitologii i se datoresc culorile crude care îi îmbogățesc „paleta“, imprimându-i expresivitatea specifică. Paleta lui Mateiu circumscrie astfel o deosebire de esență, nu de grad, între el și „virtuoșii sonetului de inspirație istorică“. Aceștia își aplicau dexteritatea la un repertoriu mult mai vast decât cel din *Pajere*, redus la câteva motive fundamentale, care revin obsesiv în opera poetică, de o remarcabilă monotonie, a acestui vlăstar obosit al seminției semețe. Chiar și Dimitrie Teleor, cu desenul său superficial și descusut, sau Mihai Codreanu, cu trudnica lui „manufactură“ (G. Călinescu), ca să nu mai vorbim de ceilalți, au arătat mai largi disponibilități tematice și o mai mare capacitate de adaptare la cerințele altor forme prozodice decât Mateiu.

Fără să afirmăm excelența creației sale poetice, îndrăznim să credem că o antologie, oricât de atent selecționată, din opera acestor rude vitrege (cu excepția lui St. O. Iosif, poet de reală sensibilitate și de excepțională pricepere artistică, dovedită prin traducerile sale), nu ar pune în umbră volumul *Pajere*.

Poeziile lui Mateiu prezintă importanță nu atât prin ceea ce sînt, cît prin ceea ce prevestesc. Dacă nu proiectăm asupra lor luminile viitoarei sale opere, ele ne apar ca produsul romantic al unei imaginații exaltate de mitul obîrșiiilor, dar nu putem afirma că îmbogățesc în mod substanțial universul liricii românești. Din perspectiva întregii opere, ele se încarcă de noi semnificații, întrucît enunță o parte din temele dezvoltate în creația sa viitoare.

Dacă scriitorul nu ne-ar fi lăsat nimic altceva decât versurile sale, mitologia sa personală nu l-ar fi individualizat in-deajuns în contextul epocii. Dar nu l-ar fi alăturat în nici un caz scriitorilor amintiți, ci l-ar fi situat în descendența laterală a lui Alexandru Macedonski. Imaginația exaltată a poetului *Noaptilor* n-a fost străină de viziunea barbarului semeț rătăcind prin stepă. El însuși se considera din stirpea aleșilor prigoniți de o soartă potrivnică, în fața căreia ridica fragile și orgolioase fortificații verbale. Cu labilitatea sa emotivă, Macedonski a trecut prin crize acute de mizantropie, depășite însă întotdeauna de starea de euforie în care își clama setea de absolut. După cum a arătat Adrian Marino în excelențele sale studii, tonul cel mai profund și mai autentic al poeziei lui Macedonski se află în versul „Clar azur și soare de-aur este

inima mea toată⁴. Deși numele poetului este asociat în primul rînd de celebrele *Nopti*, Macedonski rămîne un poet al apoteozelor solare, al luminii revărsate din belșug de pe treptele paradisului. El își imagina propriul suflet planînd în vîrtejuri purificatoare deasupra mizeriilor lumii și a nenumăratelor răni pricinuite de viață. Stăpînit de patima nopții, Mateiu își reprezenta sufletul său, asemeni celui al cuceritorului semeț, ca pe o esență de neguri concentrate. Deși declarațiile sale patetice nu sînt străine de sugestii macedonskiene, opera celor doi poeți exprimă două Weltbilduri și două tipuri de sensibilitate deosebite.

Prin poeziile sale de factură simbolistă, Mateiu este mai apropiat tot de Macedonski și de poezii de la *Literatorul* decît de cei care i-au fost alăturați. Foarte semnificativă este absența influenței lui Eminescu. Doar cîteva versuri din poezia *Sihastrul și umbra* au o vagă rezonanță eminesciană

Apoi la vatra caldă, pîndi-vom blînda clipă,
Cînd Somnul, fiu al Trudei, trecînd și pe la noi,
Ne va atinge geana, cu moicoma-i arîpă.

Mateiu I. Caragiale pare un continuator al „direcției vechi“, al declamației romantice preeminesciene, trecută prin filiera delirantă și estetizantă a lui Macedonski și prin disciplina formală a versului, reactualizată de parnasieni. Regăsim cadențele negre ale lui Grigore Alexandrescu în patetismul declarativ din *Singurătatea*, iar pe Bolintineanu, în emfaza romantică și romanțioasă a tenebroasei legende *Sihastrul și umbra*. Nu-l întîlnim însă nicăieri pe Pitarul Hristache, cronicarul ingenuu, cu mirări speriate sau simulate, al „mavrogheneștilor fapte“, poet prin excelență burlesc, a cărui producție se caracterizează, după cum spune G. Călinescu, printr-un „inefabil al volubilității“, complet străin poeziei lui Mateiu. Gravurile încețoșate din *Pajere*, lipsite de spontaneitate, sînt astfel lucrate încît scot la iveală tehnica lucrăturii, mai mult decît este necesar. Aceasta este principala lor vină estetică. Poetul nu s-a priceput să-și disimuleze procedeele, să le absoarbă în substanța operei într-o asemenea măsură încît să nu-și demaște caracterul de trucuri verbale. Opera nu opune suficientă rezistență, nu-și afirmă proiectul ei imanent în fața proiectului intențional al creatorului ei. Intensitatea pasională pare, datorită acestui fapt, contrafăcută, iar patetismul se degradează

deseori în retorism. Trădindu-și voința de a convinge, versurile devin neconvingătoare. Lipsite, ontologic, de necesitate, ele rămân un document psihologic extrem de prețios, instruindu-ne asupra efortului conștient al scriitorului de a proiecta peste propria sa existență, peste destinul său, o lumină convențional-mitică și de a acorda astfel o valoare simbolică înstrăinării sale de realitate. N-a izbutit acest lucru în versurile sale. Îl va realiza însă în marea sa creație poetică, în opera de prozator. Gravitatea melancolică îi caracterizează însă opera la toate nivelurile ei. Nici măcar în momentele sale de exuberanță verbală, Mateiu n-a reușit — și nici n-a vrut să reușească — să fie hazliu, așa cum a fost Pitarul Hristache. În descendența aceluiași Pitar, G. Călinescu îl situează și pe Ion Minulescu. Or, între cei doi urmași prezumtivi nu se pot stabili relații de vecinătate. Prea mare scriitor ar fi trebuit să fie Pitarul ca să aibă o descendență atât de ramificată. Conceptul de balcanism, înglobînd pe Pitarul Hristache, Anton Pann, Caragiale, Minulescu, Barbu, Arghezi, Mateiu I. Caragiale, Urmuz și alții, „pe marii sensibili schimonosiți, bufoni de prea multă inteligență plastică“, este prea general și prea larg ca să poată contribui la înțelegerea adecvată a creației lui Mateiu. El este însă util istoricului literar, dornic să ordoneze literatura în funcție de criteriul sainte-beuvian al „familiei de spirite“. Dar dacă nu este minuit cu prudență, poate strivi opera sub povara relațiilor ei externe.

Diversele fragmente ale operei lui Mateiu I. Caragiale nu prezintă aceeași valoare, nu sînt în egală măsură purtătoare ale sensului. Dar toate se organizează într-o constelație în centrul căreia se află *Craii de Curtea-Veche*. Luminile se strîng de la periferie înspre acest centru ideal, care le întetește și le purifică, pentru a le reîntoarce apoi spre zonele mai palide sau mai umbrite de unde au izvorit.

FICTIUNEA MEMORIALISTICĂ

Povestirea *Remember* — socotită nuvelă de către critica românească (Perpessicius, Tudor Vianu etc.) — introduce în-

tr-o constelație neprevăzută o bună parte din elementele mitologiei lui Mateiu I. Caragiale, desprinse din analiza *Pajerelor*.

Publicată în 1921 în *Viața românească*, apărută în volum — cu neînsemnate modificări — în 1924, ea poartă subdatarea 1914. În notațiile de agendă aflăm următoarea trimitere la această povestire „Conçu pendant promenades nocturnes chaussée 1911. Écrit en 1913, rémanié progressivement, définitivement en 1921, quand a paru dans la revue.“ Dacă dăm necondiționat crezare acestor notații și respingem ideea vreunei intenții de mistificare a eventualilor cititori ai documentelor sale postume (posibilitate pe care, cu tot respectul datorat scriitorului, nu trebuie s-o excludem cu desăvârșire) și dacă o coroborăm cu altă notație, referitoare la *Craii de Curtea-Veche* „1910, conçu nébuleusement“, cele două opere au apărut aproape îngemănate în conștiința scriitorului. Ipoteza este plauzibilă, deoarece, cu tot decorul deosebit în care sînt situate, ele ilustrează nu numai aceeași mitologie poetică (pe care o vom regăsi *pretutindeni* în opera sa), ci și același tip de scriere — de scriitură, cum ar spune cei mai curajoși în acceptarea barbarismelor, sau de „scriptură“, cum ar zice, după un protocol stilistic arhaizant, membrii „Clubului Mateiu I. Caragiale“ —, în timp ce *Sub pecetea tainei* prezintă, din acest punct de vedere, certe deosebiri de tonalitate.

Întreaga operă în proză a lui Mateiu (afară de primele încercări abandonate) stă sub semnul ficțiunii memorialistice. Scriitorul intenționează să întipărească, prin anumite artificii, memoriilor sale imagine un aer de autenticitate. Poate de aici derivă iluzia de realism lăsată de opera lui multor exegeți. Afectînd că scoate la iveală din taințele memoriei imaginea unor locuri îndrăgite sau amintirea unor situații și evenimente excepționale, scriitorul își obiectivează, fără să și obiectiveze (nu avea nici intenția, nici posibilitatea realizării unui asemenea program, care l-ar fi anexat, neîndoielnic, literaturii realiste), mitologia sa personală. Cu excepția citorva fragmente din *Sub pecetea tainei*, unde apare, pe alocuri, intenția de obiectivizare, literatura lui Mateiu este o formă de lirism obiectivat, proiecția universului său interior, înlăuntrul conturilor fragile ale unei realități deslusite cu ochi întredeschiși, prin ceața inserării, sau prin lucrurile neprevăzute care taie întunericul nopții, dar nu *observată* atent sub lumi-

na zilei. N-a avut intenția de a zugrăvi sau de a reconstrui realitatea, probabil, fiindcă luciditatea sa artistică l-a avertizat că nu are structura unui observator.

Dar scriitorul a resimțit o atare alcătuire structurală — care s-a dovedit fericită, odată ce a dus la zămislirea unei opere atât de originale — ca pe o deficiență ce se cerea disimulată. Neputînd să imprime operei sale caracterul realist, care în vremea aceea constituia un certificat de autenticitate, el s-a străduit să-i dea cel puțin aparențe realiste, să obțină astfel un bilet de liberă circulație pentru visele și himerele sale. Mai îngăduitoare cu versul, mentalitatea epocii pretindea prozatorului să-și ia o serie de precauții necesare, să indice categoria, curentul, genul etc., sub care poate fi subsumată creația lui. Scriitorul risca să-și vadă opera invalidată estetic dacă ridica în calea criticilor prea mari dificultăți de încadrare. Urmărind, în decursul expunerii noastre, destinul operei lui Mateiu, vom vedea că majoritatea obiecțiilor ridicate împotriva ei invocă nerespectarea modurilor specifice de a fi ale unui anumit tip de literatură, faptul că nu se încadrează riguros în prescripțiile unui gen sau ale unei directive cu legi deduse din modele preexistente.

Subterfugiul realist este prima mistificare a lui Mateiu, impusă de climatul literar al deceniului al treilea. Unii critici au căzut în capcană și au acceptat opera drept literatură realistă; alții au dezvăluit mistificarea, i-au imputat-o, tăgăduind, parțial, în numele ei, valoarea operei. Nu s-a remarcat însă că marele merit al lui Mateiu în literatura română a epocii (merit împărțit cu scriitorii străini, care l-au precedat, și cu scriitorii români care i-au urmat, chiar dacă nu îi sînt urmași) este ridicarea mistificării conștiente la rangul de procedeu, poate chiar de metodă artistică, speculînd ambiguitățile și indeterminarea rezultate din perpetua pendulare a conștiinței între o realitate subțiată pînă la ireal și o irealitate investită cu atributele aparente ale realității, pentru ca — asemeni imaginilor unei lanterne magice — jocul acesta de amăgiri să rămînă pînă la urmă suspendat într-o zare a incertitudinii.

În *Craii de Curtea-Veche* Mateiu va dezvolta pe planuri diverse virtualitățile admirabil actualizate, pe un singur plan, în *Remember*, această mică și, la vremea ei, neobservată capo-

doperă, înregistrată, chiar și după consolidarea postumă a situației scriitorului, de către G. Călinescu, doar la bibliografia marelui sale *Istorie a literaturii române...*

Povestirea e precedată de un moto din *Les Mémoires du Bal-Mabille*: „Ceci est un fait-divers atroce“. Un fapt divers, ce se poate întâmpla oricui, în oricare zi a vieții, dar care tulbură totuși ordinea prestabilită, prin caracterul său atroce. Sîntem deci avertizați că nu vom asista la desfășurarea unor peripeții fantastice. Dar fraza inaugurală a povestirii, cu gravitatea ei, amintind de o veche carte de înțelepciune orientală, și cu tonalitatea ei nervaliană, sesizată de Perpessicius, ne instruieste asupra precarității granițelor dintre vis și viața cea de toate zilele: „Sunt vise ce parcă le-am trăit cîndva și undeva, precum sunt lucruri viețuite despre cari ne întrebăm dacă n-au fost vis“. Scriitorul ne pregătește să întâmpinăm neprevăzutul faptelor, caracterul lor extra-ordinar, cu o conștiință nederutată. Realitatea e mult mai bogată decît ne-am obișnuit s-o vedem; sfera realului e mai cuprinzătoare decît cea a veridicului. Lucruri de neînchipuit, petrecute sub ochii noștri, nu mai știm să le identificăm ca atare. Le aflăm din ziare, din povestirile cunoscuților, pentru a le uita în clipa următoare, prinși de treburile mărunte ale existenței, fără să ne dăm seama că am trecut pe lîngă un „crîmpei de taină“, pe lîngă o izbucnire subită a irealului în inima însăși a vieții.

Numai printr-o interpretare grăbită și inadecvată a termenilor, *Remember* a putut fi socotită povestire fantastică. Dealtfel, scriitorii străini, francezi „din suta a nouăsprezecea“ (excepție făcînd americanul Edgar Poe), în a căror descendență a fost situat scriitorul român de către Vladimir Streinu, au fost ei înșiși destul de circumspecți (în ciuda unor sporadice îndrăzneli teoretice) și nu au negat, în mod absolut, literaturii funcția de reprezentare a realității. E simptomatic faptul că la toți acești scriitori, de la Baudelaire și Barbey d'Aureville pînă la Villiers de l'Isle Adam și Huysmans, Balzac și Edgar Poe sînt reuniți într-o admirație comună. Respingerea unei forme de realism (de pildă, cel stendhalian) sau a naturalismului zolist se revendica de la realismul vizionar al lui Balzac, care, aprofundînd realitatea, îi îngroșa excesiv conturile, ca să obțină efecte de irealism, ce scoteau la iveală resursele de extraordinar ale realității.

Adevăratul curaj al experienței fantastice, însoțită de speculații teoretice, care investeau conceptul de *real* cu sarcini metafizice străine conceptului de realitate, aparține romantismului german, lui Jean Paul, Tieck, Novalis și chiar Hoffmann. Povestirile lui Edgar Poe au fost botezate de Baudelaire „istorii extraordinare“, Barbey d'Aurevilly s-a visat un Walter Scott normand, iar Villiers, scriitorul cu cea mai nativă înclinare spre exploatarea filonului fantastic, și-a intitulat volumul cel mai semnificativ *Povestiri crude*. Proiecțiile imaginației sale erau înfățișate ca anticipări ale viitoarelor forme de realitate, accesibile intuiției obscure a unei categorii privilegiate de iluminați. Între Novalis și scriitorii citați este distanța dintre mistic și mistificatori. Bineînțeles, afirmația aceasta nu poate fi absolutizată, granițele dintre cele două atitudini nefiind trasate cu exactitate. Există și în creația lui Hoffmann un important coeficient de mistificare, după cum în poezia lui Baudelaire, teoreticianul „modernității“ și al „mistificării“ în artă, descoperim cutremurul originar al făpturii în fața misterului existenței, fapt care o așază în prelungirea celor mai străvechi *tradiții* spirituale ale umanității.

Sursele livești ale lui Mateiu (unele din ele destăinuite în cuprinsul narațiunilor sale) explică — în mare măsură — gustul scriitorului pentru mistificare. Dar, la aceste influențe (Mateiu nu se voia inovatorul, ci continuatorul unei tradiții cu „străbuni pe alese“) se adaugă și o nevoie mai profundă, existențială, orientată în același sens.

Până acum, erou principal al așa-zisei „nuvele“ *Remember* a fost considerat „misteriosul“ Aubrey de Vere, personajul care traversează de câteva ori scena ca o fantasmă din altă epocă. Nu s-a observat — și în nici un caz nu s-a subliniat îndeajuns — faptul că Aubrey de Vere nu reprezintă decât un pretext pentru o amplă confesiune a scriitorului. În *Craii de Curtea-Veche*, scriitorul și-a asumat rolul de martor cuceritor (altă formă de mistificare) al vieții tainice a celor doi mentori ai săi, iar în *Sub pecetea tainei*, pe acela de simplu interlocutor al lui Conu Rache. În *Remember* el intră în rolul observatorului nedumerit, cuprins de mari elanuri admirative în fața spectacolului oferit de aparițiile lui Aubrey de Vere, afectînd însă o anumită detașare sufletească. Scriitorul dovedește o deosebită iscusință în folosirea acestor artificii, reușind să dea aparență de epicitate (nu degeaba *Remember* a fost

considerată nuvelă) unei destăinuiiri a eului său imaginar, adică eului său nu așa cum era în realitate, ci așa cum îi plăcea să se ofere privirilor admirative ale celorlalți. Lăsînd impresia că-l celebrează pe Aubrey de Vere, înălțîndu-și elanurile pe aripile unor somptuoase adjective, scriitorul se celebrează, în fond, pe sine însuși. Mai tirziu, se va celebra sub alte ipostaze, potrivit din culise masca de rigoare a paradigmilor săi imaginativi. În *Remember* el se dă în vileag, față în față cu un spectru semănînd „mai mult a serafim, a arhanghel, decît a făptură omenească“, cu o „icoană“ în care vedea reînviat „scumpul Trecut, însuși Trecutul apus pentru totdeauna“. Se regăsea astfel în comuniune cu „seminția semeață“, cu „unii din aceia de mult pieriți în spulbera veacurilor“. Aubrey de Vere, cu viața și moartea sa misterioasă, joacă un rol de catalizator, în sensul că, prin simpla lui prezență, contribuie la limpezirea nostalgiilor și aspirațiilor scriitorului și, prin aceasta, la exprimarea lor coerentă. În exegeza povestirii trebuie să ținem seama de relația complementară, deși antinomică, dintre cele două personaje. Cei ce acceptă iluzia epică îl vor considera pe Aubrey de Vere drept erou al povestirii, deoarece el este subiectul întîmplărilor extraordinare. Dacă privim povestirea ca pe o confesiune disimulată, atunci povestitorul devine personaj principal (fără să fie „erou“), deoarece numai el ni se dezvăluie, ni se oferă spre cunoaștere. Oricare perspectivă (indiferent de opțiunile noastre) poate fi adoptată. Prima probează capacitatea mistificatoare — deci artistică — a scriitorului. Dar numai a doua perspectivă ne apropie de cunoașterea imaginii scriitorului despre lume și despre locul său în această lume, precum și de înțelegerea rădăcinilor obscure ale acestei nevoi de mistificare.

Ni s-ar putea răspunde că Mateiu recurge la un procedeu vechi cît lumea povestind la persoana întii întîmplările din *Remember* și că este abuzivă identificarea povestitorului (personaj ca oricare altul) cu însăși persoana autorului. De ce l-am identifica pe povestitorul din *Sylvie* cu Gérard de Nerval? Asemeni poetului francez, scriitorul român își ia realitatea ca un punct de pornire pentru evaziunea în alt tărîm. Dar francezul Nerval era (iată confirmată relativitatea afirmației noastre) un inițiat, din familia lui Novalis, pentru care visul era mai real decît realitatea însăși. El se simțea, asemenea lui Tieck, un „înger exilat“ printre lucruri și întîmplări cărora

trebuie să li se caute noima ascunsă în alt tărîm, nu în alt veac. Mateiu nu fugea din lumea văzută înspre cea nevăzută, nu năzuia spre o schimbare metafizică a situației sale (cum au crezut comentatorii „ezoterici“ ai operei), ci, refuzînd să se simtă contemporan cu veacul său, cultiva nostalgia unei situații strălucitoare într-unul din veacurile somptuoase ale scumpului „trecut apus pentru totdeauna“.

Între eul empiric și cel artistic al lui Nerval se putea stabili o graniță, chiar dacă cele două euri comunicau prin canale subterane. Mateiu a ținut, dimpotrivă, să ne atragă atenția — prin caracterul fals memorialistic al scrierilor sale — că nu avem dreptul să separăm cele două euri, eul său empiric fiind absorbit, cu excepția cîtorva momente (spaima consecutivă asasinării lui Aubrey de Vere), în eul său artistic. Nu sînt deloc întîmplătoare cele trei trimiteri autobiografice de la începutul nuvelei *Remember*: „Era în 1907. Fusesem greu bolnav în București și mă întorsesem la Berlin acasă. Însănătoșirea mea se făcea cu anevoință, cerînd îngrijiri mari. La plecare, doctorul m-a sfătuit să mă feresc pînă și de cele mai ușoare zguduiri sufletești. Bietul doctor! Am dat din umeri, zîmbind, și i-am spus să fie pe pace. După un *surghiun* de doi ani revedeam Berlinul. Am de Berlin mare slăbiciune; nici împrejurări foarte triste nu m-au împiedicat să-l revăd cu plăcere.“ Tabloul e strict circumstanțiat; data și locul de desfășurare a acțiunii sînt indicate cu exactitate, ca în literatura realistă, iar textul citat tînde să ne sugereze că întîmplările ce vor urma reprezintă „file rupte“ nu dintr-un memorial imaginar, ci din memorialul real al omului Mateiu I. Caragiale. Toate aceste lucruri de necrezut i s-au întîmplat tînărului care a studiat în 1905 la Berlin, a fost apoi surghiunit în țară pentru doi ani, a revenit în orașul iubit în 1907, în timpul unei convalescențe după un pojar, și nici „împrejurări foarte triste“ (moartea tatălui său, în 1912) nu l-au putut împiedica să-l revadă cu plăcere. Acest paragraf s-a născut mai puțin dintr-o necesitate estetică, cît din dorința de a reliefa faptul că *lui*, tînărului de 22 de ani, proaspăt sculat după o boală, i-a fost hărăzit să „întîlnească în viață un crîmpei de roman“ care să-i „împlinească cerința de taină fără sfîrșit“.

Textul citat este perfect integrat în economia narațiunii, iar faptul că tocmai unui convalescent, căruia i s-a recomandat „să se ferească pînă și de cele mai ușoare zguduiri sufletești“,

i-a fost dat să străbată întreg iadul spaimei, „pogorându-i rîpele fără de fund“, justifică artistic pasajele citate. Boala povestitorului era necesară pentru a explica gradul său deosebit de impresionabilitate. Dar aceste date, extrase din biografia sa, puteau fi absorbite în biografia imaginară a povestitorului. Lipsită de necesitate estetică este corespondența riguros exactă dintre datele sale biografice și cele din cuprinsul povestirii. Anticipînd viitoarele noastre exegeze, considerăm nevoia de mistificare a lui Mateiu drept consecință a nevoii de automistificare, decurgînd din imposibilitatea scriitorului de a se accepta pe sine așa cum era. Confuzia intenționată dintre eul său artistic și eul său empiric nu se datora neîndemînării, ci necesității de a salva de la un naufragiu existențial, prin auto-iluzionare, imaginea despre sine pe care o considera convenabilă și demnă de a fi propusă lumii în mijlocul căreia era obligat să viețuiască. Folosind termenul existențial, am încercat să scoatem această nevoie de mistificare de sub povara exclusivă a determinărilor ei livrești. Desigur, cu diferențierile și nuanțările trebuincioase, o astfel de interpretare este aplicabilă și altor scriitori, aceluia care — după spusa lui Vladimir Streinu — reprezintă cazuri de „brummelism literar“, dacă nu cumva termenul de „bovarysm“ literar se va dovedi mai adecvat și mai cuprinzător.

MASCA MÎNTUITOARE

Este schițată, în treacăt, și în *Remember*, o palidă distincție categorială între cele două personaje: Aubrey de Vere și povestitorul. „Nu m-aș fi gîndit însă să ne împrietenim chiar, fiind îndreptățit a-l crede că făcea parte dintr-o lume eu-totul alta decît a mea. Sărea în ochi : una e floarea de cîmp, alta e floarea de grădină.“ Scriitorul nu insistă însă asupra acestei opoziții, neoferind florii de cîmp nici un prilej de a-și arăta vigoarea și prospețimea. Natura nu este niciodată surprinsă, în chip nemijlocit, în realitatea și în sălbăticia ei originară, ca în proza lui Eminescu sau a lui Sadoveanu. Privirea educată artistic a scriitorului delimitează, întotdeauna înlăuntrul unui

spațiu urban (în cazul de față, Berlinul), colțurile de „natură” prielnice evaziunii din realitatea dată într-o realitate migălos închipuită de către conștiința sa, după modelele estetice ale unor timpuri apuse. „Floarea de câmp” ni se destăinuie de la bun început ca un artist cu simțuri rafinate și gusturi alese, pierdut în contemplarea molatecă, muzicală, a fluxului vieții sale interioare, a visurilor sale *oglundite* și obiectivate în peisajele descoperite cu un ochi format la școala picturii olandeze. Peisajul („petecul de pădure rămas neatins în plin oraș”) este izolat, așezat într-un cadru bine delimitat, care încuviințează contemplarea lui ca un tablou, ca o operă de artă.

„M-am resemnat dar cîtăva vreme a sta pe acasă, jertfă de care mă despăgubea, în parte, frumusețea *muzicii vechi* ce se făcea la noi de dimineața pînă seara. Năpădit de o dulce aromeală, îmi lăsam visările să nască și să se topească în voie în noianul de armonii sublime, uitîndu-mă pe fereastră, cu ochii pe jumătate închiși, cum *unduiiau* curcubeuri în pulberea fluidă a fintinii din larga piață-grădină. Lina boare a asfințitului legăna ciucurii purpurii ai trandafirilor agățați pe terasa casei din față, purtîndu-le *mireasma* pînă la mine. Seara da însuflețire umbrelor, în *oglinzi*, tainic, treceau fiori. Acesta era ceasul pe care-l așteptam ca să admir colțul cel mai frumos al pieței — un petec de pădure rămas neatins în plin oraș — cîtiva *bătrîni copaci* frunzoși și sumbri, vrednici să slujească de izvod oelor mai cu faimă meșteri ai zugrăvelii.”

Sublinierile noastre de mai sus țin să atragă atenția asupra substratului muzical al reveriei scriitorului și asupra revenirii obsesive, într-o nouă configurație, a unor motive semnalate în analizele anterioare al oglinzii — al oglindirii — și al „bătrînilor copaci”. Corespondențele, în spirit baudelairian, dintre senzațiile auditive și cele vizuale sau olfactive, exploatate de poezia simbolistă și de pictura impresionistă, îndeplinesc o funcție însemnată în creația lui Mateiu. Această poetică a corespondențelor a apărut ca o consecință a influenței muzicii asupra celorlalte arte. Se poate susține că deplasarea interesului pictorilor impresionisti de la reprezentarea realității obiective spre reprezentarea, printr-o mare varietate de mijloace de *sugestie* cromatică, a reacțiilor mobile ale subiectivității lor în fața unei realități *unduitoare* n-ar fi fost posibilă fără osmoza dintre artele spațiale și cele temporale, pregătită de generația romantică și teoretizată, mai tîrziu, de

Baudelaire și de poezii simbolisti. „Seara da însuflețire umbrelor, în oglinzi, tainic, treceau fiori“, spune scriitorul, exprimînd o stare de spirit muzicală prin mijloace împrumutate artelor vizuale.

Absorbit în contemplarea reacțiilor subiectivității sale, scriitorul nu se arată ispitit să iscodească marile forțe generative, nu vrea să coboare în imperiul Mumelor, în căutarea tiparelor nevăzute și primordiale, ci este pe deplin satisfăcut de tiparele artistice, fragile și mișcătoare, pe care reveria lui le imprimă realității. Dealtfel, Mateiu nu ne lasă să-i ghicim înclinațiile structurale, ci ni le dezvăluie el însuși, în confesiunea lui solemnă și cadentată :

„Îi regăseam chiar, la muzeul Frederic, într-o cadră de Ruysdaël, aceiași copaci stufoși, adumbrind lîngă o cădere de apă un castel în ruină. O dată nu puteam trece pe dinaintea ei fără a mă opri îndelung. Privind-o, gîndul mi se pierdea fără săfîrșit în fărîma-i de cer vînat cu zare adîncă. E innăscută în mine, drojdie de străvechi eres, o *iubire păgînă și cucernică pentru copacii bătrîni*. Lor le datoresc inspirații mult nobile și grave, fiindcă nu cred să se afle pe lume viers omenesc sau cîntare meșteșugită care să mă miște mai viu ca tainicul freazăgăt ce-l deșteaptă în frunzișul lor vîntul serii. Arborii aceia zgrăviți mă încintau totuși mai mult chiar decît cei adevărați, acel mic peisaj melancolic înfățișîndu-mi o *ogîndire* a sufletului meu.“

„Un peisaj este o stare sufletească“, spunea Amiel, o altă victimă a melancoliei. Dar melancolia lui — spre deosebire de cea a scriitorului român — era lipsită de orice ostentație. Concentrarea externă, contemplarea dezinteresată a naturii și a vieții reprezintă un obstacol greu de trecut pentru conștiința melancolicului. Realitatea nu i se va înfățișa decît ca obiectivare progresivă și incompletă a lumii sale lăuntrice, ca *ogîndire* a subiectivității sale. Stare lirică prin excelență, melancolia își croiește drumurile, întotdeauna întortocheate, prin realitatea obiectivă către labirintul vieții interioare. În cazul lui Amiel, datorită formației sale critice la școala mariilor filozofi, această contemplație internă s-a convertit într-un dialog neîntrerupt și fără de ieșire cu natura, cu viața, cu istoria și cultura umanității. Cele douăzeci de volume ale jurnalului său sînt un vast repertoriu de întrebări fără răspuns (sau de răspunsuri provizorii și nesistematice), fapt care îi asigură un loc

însemnat în istoria literaturii, dar puțin concludent în istoria filozofiei.

Fără cultura teoretică și spiritul critic al lui Amiel, avînd doar o formație artistică și o cultură bogată în „domenii de rară frecvență” (Tudor Vianu), Mateiu nu putea întreține un dialog rodnic cu sine însuși, sub forma unui dialog cu realitatea. Informația sa în domeniul heraldicii și al genealogisticii reprezenta un contrafort al mitologiei sale personale, pe care n-a întîmpinat-o niciodată cu spirit critic.

Toată opera lui are un caracter monologal, ~~întrins pînă la narcisism. Ea ar putea avea drept moto următorul pasaj din Remember~~: „Cu doi ani înainte văzusem în sala franțuzăască a muzeului o coconită care copia după Mignard pe Maria Mancini și avea o așa izbitoare asemănare cu modelul, încît ai fi crezut că, ~~privindu-se în oglînda, își zugrăvește, împodobindu-l, propriul ei chip~~”.

Apropierea analitică de diversele ipostaze ale eului său, așa cum o întîlnim la Maine de Biran, Benjamin Constant, Amiel, Kierkegaard sau Proust, îi este complet străină lui Mateiu I. Caragiale. Acești scriitori și gînditori căutau să străbată dincolo de măștile pe care le impune viața, spre chipul adevărat al omului, ascuns în adîncul subiectivității fiecărui îns. Aceste prospecțiuni interioare sînt realizate, desigur, cu mijloace foarte diferite, revelatoare — la rîndul lor — pentru alte componente structurale ale autorilor citați, care fac ca o comparație între Kierkegaard și Proust să fie, de pildă, foarte greu de susținut. Ele au însă un punct de plecare comun și o finalitate similară, anume, demitizarea sentimentelor, a atitudinilor și a instituțiilor omenești. Faptul că acești scriitori n-au reușit să elimine anumite componente mitice ale viziunii lor, care reapar în operă, fie travestite, fie degradate în prejudecăți, nu infirmă teza de mai sus, ci dovedește doar că și cei mai lucizi oameni continuă să respire într-un climat mitic, probabil consubstanțial firii omenești.

Mateiu nu poate fi, în nici un caz, încadrat acestei categorii de scriitori. Avînd un punct de plecare similar aceluia al scriitorilor amintiți, opera sa nu intenționează să dea la o parte vălurile interpuse între conținuturile latente ale vieții noastre sufletești și conținuturile ei manifeste, nu încearcă să spargă pojghita despărțitoare care protejează lumea aparențelor de spectacolul propriei sale caducități. Dimpotrivă, el ză-

vorăște, cu bună-știință, lumea subterană sub „pecețile tainei“, lăsînd doar să răzbată, din cînd în cînd și în mod calculat, de dincolo de pragurile interzise, cîte o străfulgerare, după care întunericul devine parcă mai dens și mai neprimitor. Scriitorul își întemeiază astfel atitudinea estetizantă, salvînd puritatea intrinsecă a aparențelor de orice atentat metafizic sau etic. Măștile nu trebuie date la o parte, ci stăruitor stilizate ca pentru un spectacol de gală. Fisurile provocate de irupțiile nedorite ale adevărului trebuie netezite cu grijă, „pentru a nu vătăma (...) icoana senină a făpturii dinafară“, pentru a nu altera bucuriile strict estetice pe care ni le oferă existența.

Mateiu n-ar fi acceptat ideea disoluției eului în multiplicitatea ipostazelor sale, deseori contradictorii. Masca are rolul de a unifica, de a înlătura spectacolul dezolant al discontinuităților vieții interioare. În mitologia sa estetizantă, oamenii se împart în două categorii și după relația dintre eul lor și masca pe care o poartă. La cei aleși, masca este concrescută cu obrazul. Realitatea tulbure a vieții lor sufletești se lasă uneori bătută, nu se divulgă însă niciodată decît prin propria lor decizie, în rarele momente de confesiune. Așa e cuceritorul din *Pajere*, așa e necruțătorul dregător, așa e și Aubrey de Vere și așa vor fi Pașadia și Pantazi. Canalii de la răspîntiile ulițelor lui oferă lumii spurcăciunea, lasă să i se întrevadă, cu ușurință, discontinuitățile și contradicțiile. Măștile pe care le abordează rămîn exterioare, neaderente la eul său lipsit de consistență; ele își divulgă ușor caracterul de măști, divulgînd totodată și pe purtătorul lor. Viața interioară a oamenilor lipsiți de taine nu îngăduie distincția dintre un conținut latent și unul manifest. Ei își dau în vileag, în orice ocazie, străfundurile adevărate. De aceea simpla lor prezentare este suficientă; analizarea lor ar fi de prisos. Acolo unde masca își îndeplinește rolul ei mîntuitor, scriitorul nu îngăduie analizei să pătrundă. Tărîmul acesta este închis indiscrețiilor iscoditoare. De aceea apropierea literaturii lui Mateiu de literatura de investigații abisale a lui Dostoievski reprezintă o pură fan-tezie a lui Ion Barbu, lipsită de orice acoperire.

Nu numai peisajele, ci și oamenii sînt priviți cu același ochi de pictor, desfătîndu-se de varietatea cromatică a lumii. Aubrey de Vere nu are o adevărată existență. În făptura lui artificioasă, scriitorul își proiectează, de asemenea, stările sale sufletești, nostalgiile și evlaviile sale.

„Mergeam la muzeu foarte des. Cît de cufundat eram în contemplarea cadrelor 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, căci despre el s-ar fi putut cu drept zice că-l desprinsese de pe o pînză veche o vrajă. Poate fi plăcere mai rară pentru cei ce s-au împărtășit cu evlavie întru taina trecutului decît să întîlnească în carne și oase o icoană din veacuri apuse ?“

Dacă „petecul de pădure“ era regăsit în imaginea imaterială a unei pînze de Ruysdaël, Aubrey de Vere pare întruparea, într-o lume ordinară, a unei făpturi din alt veac, cunoscută tot din icoanele lăsate posterității de penelurile altor pictori celebri „Tot astfel semăna tînărul cu unii din acei lorzi, ale căror priviri, mîini și surisuri Van Dyck și, după el, Vænder-Faës le-au hărăzit nemuririi“.

Presupusul expert genealogist intervine cu explicații, mearse să scoată în relief temeiul profund al excepționalității personajului. El nu se datorește unei depline originalități, adică neparticipării sale la nici o categorie umană determinată. Într-o lume uniformizată prin vulgaritate, el reprezintă o apariție singulară, tocmai fiindcă oglindește o lume, astăzi dispărută, uniformizată prin noblețe. El este *urmașul* vrednic, în a cărui alcătuire fizică și spirituală se remarcă semnele distinctivale ale seminției semețe : „Zic unii din acei lorzi, fiindcă mai toți sunt la fel. În trecut, în castele restrînse, celor de aproape înmulțit înrudiți, trăind împreună, cu același port și obiceiuri, fiecare epocă le întipărește același aer, dacă nu chiar aceleași înfățișare.“

Dar, citeodată, întîmplarea se poate substitui destinului. „Se întîmplă iarăși ca, acolo unde cu gîndul nu gindești, să răsară ființe cărora le trebuie căutată aiurea, în alte țări, la alte neamuri, în alte veacuri, adevărata asemănare, fără a li se putea bănuși măcar, în vreun fel, cu aceea de cari îi despart *prăpăstii de timp și de stirpe*, vreo cît de îndepărtată înrudire.“

Oare, scriind aceste rînduri, „floarea de cîmp“ nu s-a gîndit mai mult la sine însuși decît la somptuoasa „floreă de grădină“ ? Cunoscînd amănuntele, în același timp savuroase și triste, ale iluzionărilor sale nobiliare, întrebarea aceasta pare legitimă. Poate, în momentele sale de luciditate, nevinovatul mistificator de la „porțile răsăritului“ și-a dat seama că

nu-și poate investi speranțele decît într-o asemenea substitu-
ire. Dar, prea mult identificat cu masca lui, n-a avut tăria,
nici libertatea interioară să se destăinuie, decît sub forma unei
asertiuni fără trimitere precisă.

EMBLEMA OPEREI

Prin mijlocirea elementelor realiste care îl situează pe
Aubrey de Vere într-un peisaj și într-o epocă determinată,
scriitorul intenționează să ne convingă de autenticitatea înfim-
plării, de veridicitatea acestui „crimpei de taină“, ivit în calea
lui printr-o ciudată și fericită hotărîre a destinului. Dar cadrul
realist al povestirii reprezintă doar un efect de contrast, nimeni
să scoată și mai pregnant în evidență irealitatea personajului,
caracterul său spectral, neconcordanța dintre natură lui pro-
fundă și spiritul vremii în care i-a fost dat să viețuiască.

Uimit de excepționalitatea lui Aubrey de Vere, scriitorul
o explică alternînd, sub semnul probabilității (ceea ce dove-
dește o bună strategie artistică), motivațiile oferite de mito-
logia sa personală cu motivații de bun-simț: „Acum, fie că
trebuiseră veacuri ca, la asfințitul ei, o înaltă rasă să înfloreas-
că așa de strălucit, într-un *semeț avînt* al singelui albastru
spre tipul ideal, fie că fusese numai o nemereală fericită, în
toate chipurile mai mult nu se putea da“. Ideea că la asfin-
țitul ei o „înaltă rasă“ produce tipuri ideale de umanitate ne
duce cu gîndul la Gobineau. Dar eroii din *Les Pléiades* sînt
prezențați ca purtători ai unor valori etice, nu numai estetice,
capabili să-și depășească propriile determinări structurale, prin
eforturi conștiente și continuu orientate înspre absolut. Efor-
turile lui Aubrey de Vere nu țintesc însă spre desăvîrșirea
sa interioară, ci spre corectarea, prin mijlocirea artificielor, a
insuficienței estetice a naturii. „Mai era nevoie, e drept, și
de ceva osteneală, zilnic, ca această *podoabă a omenirii* să-și
implinească frumusețea, pentru că atîta găteală nici la o mu-
iere nu mi-a fost dat să văd.“

Scriitorul manifestă o conștiință intrigată de aparițiile
singulare și din ce în ce mai ciudate ale lui Aubrey de Vere.

Contemplarea personajului este întreruptă de neliniștitoare semne de întrebare asupra eventualelor moravuri sugerate de excesul de găteală, prilej nimerit pentru scriitor de a-și sublinia, prin adjective apăsate, refuzul (etic, de data aceasta) față de anumite comportamente inavuabile: „Să-l fi presupus după asta că era unul din acei deșuchiați cu năravuri ră-tăcite al căror număr pare a fi sporit, în timpii din urmă, pretutindeni, într-o măsură întristătoare?”

Relativizându-și afirmațiile, reducându-le la funcția de simple ipoteze sau de interogații care ocolesc cu timiditate misterul personajului, scriitorul ne dezvăluie unul dintre procedeele stilistice (poate cel mai important) prin care se obiectivează ceea ce Ov. S. Crohmălniceanu a numit, pe bună dreptate, *tehnica tainei* la Mateiu I. Caragiale. Dar mitologia scriitorului era prea puternică pentru a putea fi pusă între paranteze. Întrebarea neliniștitoare este înlăturată, iar personajul, reintegrat în locul său privilegiat, solicită din nou privirile entuziaste ale admiratorului său „Nu, nu-mi venea să o cred, căci dacă păpușii acesteia sulemenite îi flutura uneori pe buze un suris neliniștitor, sub arcul sever al sprincenelor trase negre cu condeiul, ochii aveau acea nevinovată limpezime ce strălucește numai sub pleoapele eroilor și ale copiilor“.

Nici una din aserțiunile scriitorului nu ne duc spre cunoașterea reală a personajului. Întreaga creație a lui Mateiu refuză investigația analitică și explicarea cauzală a actelor omenești. Aceasta nu înseamnă că scriitorul nu schițează încercări de explicare cauzală a conformației psihice a eroilor săi și a comportamentului lor, sau nu stabilește corelații semnificative între primele lor experiențe, ale copilăriei și ale tinereții (mai ales în *Craii de Curtea-Veche*), și desfășurarea ulterioară a vieții lor. Dar toate aceste „explicații“ sînt introduse în cuprinsul operei, într-un mod care le relevă insuficienta adecvare, sugerînd că numai ceea ce este neesențial firii personajelor poate fi tălmăcit în concepte deduse din experiența noastră prealabilă, ceea ce este esențial fiind sortit să rămînă în nedeterminare. În creația lui Mateiu I. Caragiale, omul și existența nu ni se oferă spre cunoaștere, ci spre contemplare. Dar această contemplare nu este niciodată dezinteresată. În acest caz, ea ar reprezenta o formă superioară de cunoaștere. Încărcătura afectivă care o însoțește determină caracterul prin excelență „liric“ al relației scriitorului cu personajele sale. Mo-

mentele descriptive sau explicative din opera sa, care *afectează* obiectivitatea, nu ne fac să înaintăm în cunoaşterea lumii şi a vieţii, ci ne indică doar popasurile pe care şi le îngăduie exaltarea scriitorului, la fel de intensă în admiraţie, ca şi în dezgust.

Nevinovata limpezime a ochilor lui Aubrey de Vere este identificată de scriitor cu absenţa sentimentului de răspundere, cu *amoralitatea*. Copiii şi eroii sînt, în imaginea despre lume a lui Mateiu, *sirăini* — prin însăşi natura lor — *de orice îngrădiri etice*. Copiii, pentru că n-au ajuns încă să le cunoască, *eroii* fiindcă se situează, prin impulsurile lor originare şi prin conştiinţa unicităţii lor, *dincolo de bine şi de rău*. Desluşim în opera lui Mateiu un soi de nietzscheism instinctiv, în nici un fel de raport de dependenţă cu teoria supraomului. Supraoamenii lui Mateiu, produşi ai sensibilităţii sale crepusculare, nu reprezintă prefigurări ale unui tip de umanitate viitoare, ci *ultime rămăşiţe ale „scumpului Trecut, apus pentru totdeauna“*. Dealtfel, Aubrey de Vere este doar un *urmas* al seminţiei semete, *beneficiarul fericit* (bineînţeles, înlăuntrul concepţiei lui Mateiu despre fericire) al averilor acumulate prin *energia înaintaşilor săi*. „Era şi foarte tînăr; să tot fi avut douăzeci de ani. Ce nu se îngăduie la vîrsta aceasta, celor bogaţi mai ales? Lipsa grijii zilei de mîine preface creierul omenesc, amortînd simţămîntul temerii de răspundere; avuţia moleşte şi imbată de o ameţală dulce, neîntreruptă, ce îndeamnă la goana după plăceri rare, după senzaţii noi.“ S-ar părea că scriitorul propune o explicaţie obiectivă a determinantelor sociologice ale psihologiei diletantismului, a procesului de înstrăinare omului de esenţa sa prin bunurile pe care le *posedă*. Dar Mateiu consideră această înstrăinare drept un pas eliberator pe o treaptă superioară de umanitate: „Din acea lume nepăsătoare şi deşertă, *dezbrătată de prejudecăţile de rînd*, făcea parte şi noul meu cunoscut, care, fără îndoială, trebuia să se bucure de mari mijloace de trai“. Bogăţia (îndeosebi, cea moştenită) reprezintă pentru Mateiu o *văloare* în sine, pentru că permite eroului său evaziunea din lumile reale *într-o lume născocită de imaginaţie*: „Arăta însă a trăi în afară de acea lume, şi mai mult chiar, în afară de orice lume“.

Scriitorul îl aşază pe Aubrey de Vere, înainte de a-l cunoaşte şi de a avea vreo informaţie cît de aproximativă asupra lui, într-un decor asemănător celui pe care şi-l inventase

Des Esseintes, în casa de la Fontenay-aux-Roses „Mi-l închipuiam dar răsfoind cu degetele lui subțiri cărți cu legături scumpe, în somptuoasa singurătate a odăilor cu oglinzi adânci, unde lîncezește o risipă de flori rare. Nu deștepta oare vedenia unui asemenea decor, singură numai, pătimașa mireasmă ce răspîndea el în juru-i, atît de îmbătătoare că treaz te făcea să visezi ?“

Povestirea *Remember* își divulgă de la început caracterul livresc, mult mai atenuat și mai bine disimulat în *Craii de Curtea-Veche*. După cum bătrînii copaci frunzoși sînt admirați în măsura în care pot „să slujească de izvod celor mai cu faimă meșteri ai zugrăvelii“, viața nu este interesantă în ea însăși, ci ca pretext artistic. Între privirea lui Mateiu și realitate, s-a interpus geamul înșelător al lecturilor sale. De aceea, povestirea lui nu ni se înfățișează ca produs nemijlocit al unei experiențe de viață, corectată prin experiența sa de cultură, ci ca obiectivare a unei experiențe de cultură în forme care se străduiesc să mimeze experiența vieții. Înainte de a cunoaște identitatea tînarului, deseori întîlnit la muzeu sau în vechea rachierie neerlandeză, scriitorul își desfășoară firul impresiilor, întrerupt de interludii meditative, prezentîndu-ne, în felul acesta, idealul său de existență, format sub influența lecturilor sale. Edgar Poe, Barbey d'Aureville, Huysmans, Villiers, Gobineau sînt, fără îndoială, mentorii cei mai importanți. Ca și Mateiu, acești scriitori s-au sacrificat pe altarul unei concepții maniheiste despre existență. Pentru Villiers, omenirea se împarte în două categorii clar delimitate „la race de ceux qui font les convenances et la race de ceux qui les subissent“. Aubrey de Vere este gîndit ca exemplar reprezentativ al primei categorii. El este excepția care se supune Legii, fiindcă își are propria lege înscrisă în desti-nul său.

Deșertăciunile vieții se află pe prima treaptă a scării de valori a lui Mateiu. Pantazi, personajul din *Craii de Curtea-Veche*, care se bucură de adeziunea sa necondiționată, își exprimă răsplatit convingerea că „fantasia și capriciul“ trebuie să fi stăpînii unei existențe cu adevărat libere. Tot Pantazi afirmă, în același spirit maniheist, ce amintește citatul din Villiers, că face „parte din aceia cărora le e de la Dumnezeu dat să poruncească, cei ce prin avuție și faimă se înalță deasupra muritorilor de rînd“. Și, întrucît averea îngăduie satis-

facerea neîngrădită a fantasiei și a capriciilor, ea este situată de Pantazi deasupra tuturor celorlalte valori „pentru mine, averea e totul, eu o pun mai presus de cinste, de sănătate, de viață chiar“. Spovedania lui Pantazi este fără echivoc și fără nici o trimitere la vreun subtext care ne-ar îndreptăți să-i atribuim un caracter simbolic. Aproape toate personajele admirate de Mateiu reprezintă întrupări diverse ale tipului de „homo aestheticus“, pentru care cel mai profund strat al existenței este stratul aparențelor. Dar estetismul său nu este sigur de sine, senin, ca acela al lui Oscar Wilde. Vom vedea în dezvoltările viitoare că el reprezintă, deseori, un refugiu și un remediu împotriva disperării.

Dacă identitatea personajului este învăluită în mister, scriitorul îi atribuie un nume ilustru, pe marginea căruia genealogistul își permite să viseze nestingherit, reînnoind legătura cu scumpul lui Trecut. Macaulay consideră familia Vere drept cea mai veche și mai nobilă din Anglia. Tennyson a evocat cu evlavie străvedhile origini normande ale acestei familii din satul Vere, în apropiere de Bayeux. *Almanahul Gotha* și *Enciclopedia Britanică* ne instruiesc asupra istoriei spectaculoase a spiței, începînd cu primul Aubrey (Albericus), menționat în *Domesday Book* (1086) ca deținător al unui mare fief în Essex. Al treilea Aubrey este făcut în 1142 conte de Oxford, de către împărăteasa Matilda. Între primul și ultimul conte de Oxford, tot un Aubrey, decedat în 1703, se perindă douăzeci de nume ilustre, purtînd același titlu nobiliar. Diana, fiica ultimului Aubrey, căsătorindu-se cu un Beauclerk, duce de Saint-Albans, din descendența bastardă a lui Carol al II-lea Stuart, va transmite descendenților săi numele De Vere-Beauclerk. Această familie numără războinici de seamă ca John Vere (1313-1360), care s-a distins în bătăliile de la Crécy și Poitiers, ca Thomas (1337-1371), favorit al lui Richard al II-lea, ca Aubrey (1340-1400), partizan al Prințului Negru, sau ca Richard, unul dintre comandanții din bătălia de la Azincourt. Partizani ai casei Lancaster, ei și-au plătit tributul de sînge în timpul războiului celor două roze. Asifel, John Vere este decapitat, împreună cu fiul său, în anul 1462. Dar alături de reprezentanții seminției semețe, se întîlnesc în această familie și urmași foarte destoinici în arta risipirii bunurilor strămoșești. Așa este strălucitorul Edward de Vere, conte de Oxford, personaj de seamă

al perioadei elisabetane, nu numai prin versurile sale amabile și prietenia sa cu actorii (istoricul englez J. Th. Looney l-a considerat adevăratul autor al pieselor lui Shakespeare), ci și prin luxul și extravaganța moravurilor sale. Cinismul său, caracteristic și altor reprezentanți mai viguroși ai Renașterii engleze, se asociază cu un rafinament de somptuoasă decadență. Desigur, Mateiu s-a delectat imaginind pentru eroul său o ascendență atât de măgulitoare „Numele lui normand — și pînă astăzi nu știu dacă astfel se chema într-adevăr — nu-mi era străin, fiind numele de neam al zvăpăiașilor conți de Oxford, după stingerea cărora a fost cules și alipit la cel de Beauclerk de Stuarții de mina stîngă, ducii de Saint-Albans. Să se fi tras cumva din aceștia, nu i-ar fi făcut mai multă cinste ei lui decît el lor.“

Numele său și presupusa-i origine normandă răsfrîng asupra personajului o lumină mitică. Vlăstar întîrziat al unui tip de umanitate dispărută, Aubrey de Vere poate fi întîlnit de obicei prin locurile care perpetuează într-o epocă de nivelare amintirea timpurilor trecute (vechea rachierie neerlandeză, muzeul Frederic) sau în umbra copacilor *druidici*, neștiutori de curgerea vremurilor, al căror freamăt „face ca singurătatea să pară nemărginită“.

Scriitorul își găsește locul firesc în Anglia secolului al XVII-lea, la curtea lui Carol al II-lea, în perioada de lux și de luxură ce a urmat revoluției puritane a lui Cromwell „Am voit ca el să rămînă așa cum l-am cunoscut, semănînd atât de mult cu acei faimoși lorzi, cari au *petrecut așa de nebunește* la Whitehall cu Killegrew și cu Rochester, cu Barbara Williers și cu Nel Gwinn și pe cari, muiați în catifele și mătăsuri înspumate de horbote și înflorite de panglici, ținînd în mînă trandafiri sau mîngîind oîni de preț, i-a înfățișat, surizători și mîndri, cavalerul Lely“.

Nu atît natura intimă a personajului, pe care nu ajungem s-o cunoaștem, cît contrastul dintre el și epoca în care își desfășoară scurta lui viață explică ciudătenia apariției sale. În alt tip de societate, el ar fi deținut o poziție centrală, iar modul său de existență ar fi avut nu numai un caracter normal, ci și normativ ; în societatea secolului nostru, el nu poate beneficia decît de situația marginală, rezervată anomaliilor.

Cititorul nu poate fi însă convins de *necesitatea* acestei încadrări, nu simte că ea este impusă de natura personajului,

prea lipsit de autonomie ca să ocupe vreun loc oarecare în realitate. Pasajul citat nu are, prin tonalitatea sa nostalgică, decât semnificația unei confesiuni a povestitorului, care se smulgea uneori din vechile sale de „delectatio morosa“, închi-puindu-se, „muiat în catifele și în mătăsurii înspumate“, pe-trecînd nebunește la Whitehall, sub privirea binevoitoare a monarhului. Nu cuceritorul din *Pajere*, ci urmașul trîndav al acestuia, moștenitorul care risipește cu rafinement roadele isprăvilor singeroase ale strămoșilor, reprezintă, de data aceas-ta, idealul de viață al lui Mateiu. Viciile marilor sclerați ai Renașterii aveau o anumită grandoare (nu degeaba le-a ad-mirat pînă și onorabilul Taine), pe lângă care viciile moleșite de moda franțuzească din timpul Restaurației păreau simple paliative, compensații zgomotoase ale unei lumi obosite de prea multă austeritate, suportată cu teamă și fără convingere.

Mentorul lui Mateiu, Barbey d'Aureville, ne înfățișează în romanele și în nuvelele sale pasiuni puternice, alimentate de conștiința și de voluptatea răului pe care-l dezlănțuie. Ad-mirația lui Barbey se îndrepta spre secolul al XVI-lea, spre acei Medicis și Valois „qui furent les Borgia de la France“. Gobineau își confecționase artificial venerația față de cuceritori- torii vikingi, din care își imagina că descinde, sau fuțum de Cyrus, întemeietorul imperiului persan, prototip prezumtiv al rasei superioare. Huysmans a avut numeroase altare la care s-a închinat. Dar printre altarele demonice venerate înaintea conversiunii sale se află și acela al lui Gilles de Rais, al cărui „satanism“ îi apărea ca o formă de misticism „à rebours“. În romanul *Lâ-Bas*, Durtal susține, în spirit maniheist, că „de la misticismul exaltat la *satanismul* exasperat nu e decât un pas. În lumea cealaltă toate se întîlnesc.“

Deși Mateiu este străin de o adevărată problematică reli-gioasă, în creația lui întîlnim reminiscențe bogate din operele scriitorilor frecvențați cu asiduitate, după cum presupusele îndeletniciri oculte ale lui sir Aubrey de Vere par ecouri li-vrești din Poe și Villiers de L'Isle-Adam.

Mateiu n-a încercat să disimuleze caracterul cărturăresc al artei sale și, în afara numeroșilor pictori, în *Remember* sînt evocați doi scriitori Stendhal și Barbey d'Aureville. O influ-ență a lui Stendhal nu poate fi semnalată. Între stilul admi-nistrativ spre care năzuia Stendhal și ceremonialul verbal al prozei lui Mateiu nu se poate stabili vreo relație. Eventual,

cronicile italiene ale scriitorului francez l-ar fi putut atrage prin dezlănțuirea lor pasională. Energia plebeiană a eroilor stendhalieni, pusă în slujba parvenirii, nu putea fi însă pe placul scriitorului român care suferea (sau, mai exact, se convingea pe sine că este dator să sufere) de nerespectarea barierelor sociale. Este însă mai mult decât probabil că a tinjit în sinea lui după stilul de viață și după succesele mondene ale consulului de la Civita-Vecchia, al cărui „jurnal“ era parcă într-adins făcut ca să-l irite și să-l captiveze.

Cealaltă referire, la Barbey d'Aureville, recurge la tonul evlaviei admirative „Ah! farmecul ferestrelor luminoase în întunecime, cine s-ar mai încumeta a-l spune după Barbey d'Aureville? Dar, în nemuritoarea sa povestire, e perdeaua cirmezie, în altele, scrise mai târziu și atât de timpuriu uitate, sunt geamuri de nu mai știu ce colorii.“

Are dreptate Al. George când subliniază diferența de atitudine dintre scriitorul francez și urmașul său român față de misterul care împrejmuie viața personajelor. În cazul lui Barbey — spune criticul —, „ciudățenia și secretul sînt ale situațiilor, deci ale vieții însăși, nu ale atitudinii celui care narează“. Dar această diferență (există și altele, mai importante, între cei doi scriitori) ar fi lipsită de orice semnificație dacă n-ar apare înlăuntrul unor profunde asemănări. Amîndoi scriitorii se complac în cultivarea *atmosferei* de taină, fapt care a dat unor exegeți iluzia că s-ar afla în fața unor producții de literatură fantastică. Procedeele lor de mistificare diferă (tocmai datorită acestei *diferențe* s-a putut vorbi despre o „tehnică a tainei“ specifică lui Mateiu I. Caragiale). Unul refuză explicarea misterului, altul își omoară toți eroii care ar fi putut să-l lămurească. Doar nu „viața însăși“ l-a omorît pe comandantul lui Brassard, ci Barbey a inventat o moarte de care avea nevoie pentru ca taina să rămînă pînă la urmă nedezlegată. Maestrul celor doi scriitori, Edgar Poe, ar fi inventat odată cu această moarte și un polițist ingenios care, prin raționamentele lui subtile, ar fi descifrat enigma. Din alte motive, nu trebuie exagerată (așa cum a procedat Vladimir Streinu) dependența lui Mateiu de modelele sale. Stilul lui Barbey este prin excelență oral; dialogul introduce în descripțiile sale artificioase ceea ce am putea numi cu un termen reprobabil, datorită generalității sale, „sentimentul vieții“. Barbey d'Aureville a intenționat să-și subintituleze povestirile din ciclul *Les Diaboliques*

„ricochets de conversations“ (recent, Julien Gracq ne-a atras atenția asupra acestui aspect definitoriu al artei lui Barbey). În toată literatura lui Mateiu, singurul personaj cu care se poate întreține un simulacru de conversație este Pirgu. Cei-lalți eroi monologhează în fața interlocutorului, fără ca exprimarea lor să lase impresia că se adresează cuiva. Aubrey de Vere rostește doar câteva propoziții. Când evocă nopțile bîntuite de duhul crimei își vorbește parcă sieși, prevestindu-și cu gravitate moartea. Când se adresează povestitorului, invitîndu-l la o gustare, stilul său este protocolar și inexpressiv. Registrul stilistic din *Remember* este lipsit de varietate. Cu excepția frazelor introductive care, prin natura letea lor, vor să ne convingă să acceptăm ficțiunea memorialistică, povestirea se menține pe toată întinderea ei în același stil „înalt“ — cum ar spune Erich Auerbach —, revărsat în cadențe solemne, speculînd virtuțile estetice ale monotoniei. Totul este bine calculat (personajul, întimplările, reflexiile povestitorului, confesiunile sale) pentru a reliefa, prin mijlocirea unui erou de excepție și a unor evenimente neobișnuite, natura excepțională a celui ce își rezervă funcția de povestitor. Iar marca distinctivă a acestei excepționalități este refuzul de a se lăsa asimilat de o lume vulgară

indiscretă, cea de evaziune din realitatea cotidiană într-un univers construit pe măsura visurilor sale. Forfota unei oarecare zile berlineze stîrnește închipuirea povestitorului, strămutîndu-l în timpuri îndepărtate „Închipuirea mă purta în trecut, evocam vedenia a cum trebuie să fi fost în asemenea seri marile cetăți ale vechimei, Babilonul, Palmira, Alexandria, Bizanțul? Îmbinînd astfel realitatea cu visarea, urmai fără grabă șuvoiul mulțimii pînă la podul de peste canal, unde ceasuri întregi așteptasem atunci pe sir Aubrey.“ Această continuă îmbinare a realității cu visarea îi apare scriitorului ca un pretios semn de elecțiune. Ea este încă una din emblemele potrivite operei sale.

DESPRE DANDYSM

Situarea lui Aubrey de Vere într-o societate spirituală atît de îndepărtată nefiînd destul de convingătoare, scriitorul a simțit nevoia de a-i găsi o comunitate mai apropiată în timp

„Aflînd ce era, l-am înțeles pe dată în totul; datina căreia Brummel i-a pus pecetea numelui său trăia în Aubrey de Vere în deplină strălucire. Pînă și plăcerii de a se sulimeni îi găsisem astfel tălmăcirea: cei dinții locuitori ai Albionului de cari se pomenește nu-și boiau în întregime goliciunea în albastru?“ Evocarea lui Brummel, despre care știm că a fost unul din idoli lui Barbey și ai lui Baudelaire, a prilejuit, în critica românească, o serie de considerații asupra dandysmului lui Mateiu. Observația, formulată prima dată de Perpessicius, a fost abuziv dezvoltată de Vladimir Streinu și, mai aproape de noi, dar în același spirit, de Liviu Petrescu. Tînărul critic vede în dandysm una din trăsăturile caracterologice fundamentale (împreună cu melancolia) ale personajelor lui Mateiu. Iritația cu care a fost întîmpinată această teză de către Al. George (pe cît de sever cu Liviu Petrescu, pe atît de îngăduitor cu Vladimir Streinu) justifică luarea mai atentă în considerație a acestei probleme, nu chiar atît de clară pe cît pare la prima vedere.

Textul privitor la excesiva preocupare a personajului față de „făptura din afară“ este lipsit de orice echivoc. „Această culoare îi era îndeosebi dragă noului meu prieten, el o purta în însăși făptura lui, în ochi și sub pielița foarte străvezie mîinilor, în cari, cînd la una, cînd la cealaltă, sclipeau șapte inele, gemene toate — șapte safire de Ceylan. Cu brățara și cu parfumul, acea de neuitat mireasmă de garoafă roșie, inelele erau singurele lucruri cărora le rămînea credincios — încolo, ca îmbrăcăminte, nu știu să-l fi văzut *de două ori* la fel.“

Toate ciudățeniile modului singular de viață al lui Aubrey de Vere reprezintă însă doar o latură a unei personalități complexe și unice, contemplate de povestitor cu o uimire din ce în ce mai accentuată: „Dăr toată această migăloasă gâteală nu era la dînsul decît un amănunt dintr-un întreg desăvîrșit, de o fericită armonie. Aubrey de Vere avea un creier de minune alcătuit și un duh scînteietor, el ar fi făcut fala clubului cel mai închis și nu s-ar fi simțit la strîmt nici într-o adunare de cărturari, pentru că, dacă mărturisea că rufele și le spăla la Londra, adăuga că tot astfel, în suta a optsprezecea, coconașii din Paris și le spălau în Flandra și cei din Bordeaux la Curaçao, și așa știa să vorbească de toate, cu asemănări din trecut, cu apropieri și amănunțiri fermecătoare de cîte ori i se întîmpla să povestească de călătoriile lui prin ținuturile stră-

vechi ale Răsăritului, sau prin ostroavele pierdute ale oceanului liniștit, unde domnește primăvara veșnică.“

Povestitorul proiectează peste existența „eroului“ său o aură demonică : „Așa, de pildă, am înțeles că se îndeletnicea cu cercetări oculte îndrăznețe, pentru cari era hărăzit, pe lângă o înclinare innăscută rară, și cu cea mai uimitoare pregătire. Părea chiar să fi avut mai multe legături cu duhurile decât cu cei vii, deoarece în povestirile sale nu venea niciodată vorba de ființe omenști.“

Ca și la Mihnea, ermetismul demoniac se exprimă prin conștiința separării iremediabile de semenii săi, a imposibilității de a se regăsi cu ei într-un raport de comuniune morală. Singularizarea exterioară ar putea să fie semnul unei drame mai adinci și neștiute, al *secretului* ce nu poate fi mărturisit „Ce stăpînire de sine avea ca să se poată ascunde astfel, la vârsta lui fără a se trăda ? Dacă el însă nu destăinuia nimic, apoi eu îl întrebam și mai puțin, și presupun că tocmai asta a fost pricina că am legat prieteșug. O veșnicie să ne fi întîlnit, tot mai lesne i-ar fi scăpat lui o destăinuire decât mie o întrebare.“

Poate că însuși dandysmul nu este decât o formă minoră de demonism sau, ca să folosim o terminologie baudelairiană, o formă de satanism. Baudelaire a luat în decursul timpului atitudinii contradictorii față de problema dandysmului. În portretul apologetic al dandy-ului din paginile dedicate lui Constantin Guys (*Le peintre de la vie moderne*), deși atribuie dandysmului o dimensiune existențială, el nu neglijează nici condiționările sale economice și sociale : „Omul bogat, lenș și care chiar blazat nu are altă ocupație decât să alerge după fericire ; omul crescut în lux și obișnuit din tinerețea sa cu supunerea celorlalți oameni, în sfîrșit, acela care nu are altă profesie decât eleganța se va bucura întotdeauna, în toate timpurile, de o fizionomie distinctă, cu totul aparte. Dandysmul este o instituție vagă, la fel de ciudată ca și duelul ; foarte veche, deoarece Cesar, Catilina, Alcibiade sînt exemple strălucitoare în acest sens ; foarte generală, deoarece Chateaubriand a întîlnit acest tip în pădurile și pe țărmurile lacurilor Lumii Noi. (...) Dandysmul, care este o instituție în afara legilor, are legi riguroase cărora li se supun toți membrii ei, oricare ar fi de altfel vivacitatea și independența caracterului lor.“ Dandysmul — spune Baudelaire — „este o specie de cult al propriului eu care poate

supraviețui încercării de a găsi prin altcineva fericirea, de pildă prin femeie. E plăcerea de a uimi și satisfacția orgolioasă de a nu fi niciodată uimit.“

Cu toate că fenomenul poate fi identificat în toate epocile și la toate popoarele, el se dezvoltă de preferință în perioadele de prefaceri ale umanității „Dandysmul apare îndeosebi în epocile de tranziție, când democrația nu este încă atotputernică, iar aristocrația nu este decît parțial șubrețită și înjosită (...). Dandysmul este un soare în amurg ; ca și astrul care pogoară, el este superb, fără căldură și plin de melancolie.“

Voluptatea singurătății morale, refuzul comunicării, răceala și sterilitatea sînt trăsături satanice, cărora masca impecabilă a dandy-ului le sporește puterea de fascinație. Individul, conștient de excepționalitatea sa, subliniază prin semne, variabile de la o epocă la alta, neaderența lui congenitală la spiritul vremii sale, separația radicală, prin mijlocirea disprețului, înțeles ca o tehnică ascetică de apărare a unicității sale, de indistinția și trivialitatea celorlalți.

La Byron, unul dintre protagoniștii ostentativi ai acestui stil de viață, ca și la Chateaubriand, unul dintre protagoniștii săi disimulați (amîndoi contemporani cu Georges Brummell), dandysmul îndeplinește o evidentă funcție compensatorie. Neputîndu-și domina, în mod nemijlocit, epoca, asemeni lui Napoleon, ei intenționau o dominație indirectă și paradoxală, tocmai prin mijlocirea elementelor care îi separau radical de semenii lor. Într-o însemnare din *Notes sur les liaisons dangereuses*, Baudelaire a intuit această componentă a dandysmului „Valmont, ou la recherche du pouvoir par le dandysme“. Tot în aceleași note întîlnim următoarea constatare „Le temps des Byron venait“. Referirea la Georges Brummell, era însă mai adecvată artistic, intrucît regele modei a rămas în amintirea urmașilor în primul rînd prin costumația sa. Or, cum Aubrey de Vere atrage atenția povestitorului prin „făptura sa din afară“, prin modul ciudat în care se armoniza înfățișarea cu costumația sa, o referire la Byron, la Chateaubriand sau la nenumărații byronieni din secolul trecut (fascinația personalității poetului englez s-a exercitat și asupra lui Stendhal și asupra lui Barbey d'Aureville, cei doi scriitori pomeniți în *Remember*) ar fi îndreptat gîndul cititorului spre alte componente ale personalității sale, pe care — dat fiind caracterul „confe-

siv“ al povestirii și lipsa de „informații“ suficiente asupra personajului, scriitorul nu intenționa să le exploateze.

„Recea trufie“ a tinărului englez și misterul cu care se impresoară trădează voința de dominare asupra celor din jurul său prin desprinderea — reală sau simulată — de contingentele vieții: „Să fi avut un scop stăruința încăpăținată cu care își perdelaia sourtul lui trecut și viața de toate zilele se putea prea bine, era însă, o spun iarăși, atîta mîndrie în pîrvirea lui ce, pururi nepăsătoare de ce se petrece pe pămînt, arăta a se pierde aiurea, în depărtările unei lumi de vis, încît ar fi făcut să se risipească orice urmă de neîncredere sau de bănuială“.

Intr-o altă considerație a lui Baudelaire, din articolul scris în apărarea lui Flaubert, după procesul intentat scriitorului pentru *Madame Bovary*, printre calitățile virile atribuite eroinei este enumerat și dandysmul „Gust nemăsurat al seducției, al dominației și chiar al tuturor mijloacelor *vulgare de seducție*, coborîndu-se pînă la șarlatanismul costumului, al parfumurilor și al pomadei — totul rezumîndu-se în două cuvinte dandysm, dragoste exclusivă pentru dominare“ Lui Aubrey de Vere i se potrivește aceste caracterizări, deși în fragmentul citat apologetul dandysmului adoptă o detașare critică, subliniată prin cuvîntul șarlatanism.

În nuvela *La Fanfarlo* prin intermediul personajului Samuel Cramer, Baudelaire înfățișează astfel condiția dandysmului „Doamnă, plîngeți-mă, sau mai bine plîngeți-ne, căci am mulți frați de soiul meu; *ura față de toți ceilalți și față de noi înșine* ne-a îndrumat spre această minciună. Datorită *disperării* de a nu putea fi nobili și frumoși în chip natural, am ajuns să ne fardăm fața într-un mod atît de bizar.“ Denunțînd în continuare această „s sofisticare a inimii“, personajul baudelairian relevă incapacitatea dandy-ului „de a vorbi limbajul celorlalți oameni“. Cît de departe sîntem de apologia din *Le peintre de la vie moderne!* Baudelaire își descrie în acest text cu ironică luciditate propriul său dandysm, pus sub semnul *disperării*. Dar nici dandysmul lui Aubrey de Vere nu este întru totul sigur de sine. Armura demonică nu i se aplică perfect. Din cînd în cînd, nevoia de a comunica, de a se smulge din osînda singurătății morale, se face resimțită. Există însă talismane oculte care îi amintesc că destinul său, călăuzit de

norme misterioase, nu are nimic comun cu marea învălmășeală omenească „Totuși, nu-mi scăpase din vedere că uneori ar fi dat să-mi spună ceva, dar se răzgîndea pe loc înăbușindu-și vorba pe buze. Roșea el atunci sub suliman, i se înnoirau într-adevăr ochii, așa cum mi se părea, într-o foarte scurtă clipă de dare pe față a unei tulburări ascunse? Nu aș putea jura. Ce știu însă e că pe cînd povestea, privirea lui, făcîndu-se și mai adîncă, se ațîntea asupra nelipsitelor inele, lung și cu duioșie, ca și cum acele pietre ar fi cuprins taina vieții lui, oglinzindu-i în ghița lor limpede și albastră toate gîndurile și amintirile.“ Această „foarte scurtă clipă“ cînd s-a lăsat ispitit de ceea ce este omenesc ne lasă să întrezărim, ca sub o *subită* lumină de fulger, fondul de disperare din care e plămădită încrederea în sine a personajului.

Este cu totul bizar faptul că Al. George, combătîndu-l pe Liviu Petrescu în ce privește accepțiunea cuvîntului dandy, recurge, ca la o ultimă instanță, la dicționarul lui Littré, trecînd cu vederea peste accepțiunea baudelairiană, singura care interesează în cazul de față, întrucît a influențat în mod direct concepția despre dandysm a lui Mateiu. După dicționarul „pozitivistului“, de care Baudelaire nu s-ar fi sinchisit cîtuși de puțin, deși era un mare „mîncător“ de dicționare, dandyul este „un homme recherché dans sa toilette et exagérant jusqu'au ridicule“ (cităm după Al. George). Chiar și o asemenea „definiție“ foarte sumară poate fi, la nevoie, aplicată lui Aubrey de Vere, numai că ea nu epuizează personajul. Punctul cu adevărat vulnerabil al exegezei lui Liviu Petrescu trebuie căutat în altă parte, în ignorarea relației dintre dandysm și satanism. Pornind de la un pasaj superficial și agresiv din *Mon coeur mis à nu*, Liviu Petrescu insistă doar asupra antagonismului natură-artă în existența acestui tip bizar de umanitate. Pentru că, după Baudelaire și după Barbey, pe drept sau pe nedrept și în ciuda „hîtrului“ de Littré, dandysmul ține de o tipologie existențială. Desigur, antagonismul natură-artă joacă un rol însemnat în opera lui Mateiu; el se cere pus în valoare. Dar reliefaarea lui reprezintă doar primul pas, pe care exegeza trebuie neapărat să-l depășească. Dacă Liviu Petrescu ar fi adîncit sensul baudelairian al conceptului, cu toate ambiguitățile și contradicțiile lui, și-ar fi putut deschide calea spre o înțelegere mai nuanțată a operei lui Mateiu. Dacă ar fi sesizat asocierea intimă a dandysmului cu satanismul și caracterul său de re-

mediu al disperării, de iluzoriu colac de salvare dintr-un naufragiu existențial, ar fi putut scoate la iveală faptul că și pentru Mateiu, ca și pentru iluștrii săi mentori literari, dandysmul este semnul unei realități mai profunde, care se cere ea însăși descifrată. Oroarea de natură și de natural, caracteristică operei lui Baudelaire și apologiei dandysmului, își are sorgintea în sadismul (desigur teoretic) al poetului, admirabil analizat de Georges Blin. Și asupra lui Mateiu influența „divinului“ marchiz (nepusă în lumină pînă astăzi) s-a exercitat pe cele mai diverse filiere Baudelaire, Barbey d'Aureville, Huysmans etc. Iritația lui Al. George, însoțită de precizări malițioase, își găsește însă îndreptățirea în tonul de căușa al dandysmului care străbate articolul lui Liviu Petrescu. Dar să nu uităm că riscul de a vedea în dandysm o coordonată definitorie a personajelor din *Craii de Curtea-Veche* și l-a asumat, înaintea lui Liviu Petrescu, Vladimir Streinu : „După conformațiile sufletești ale unor Poe, Brummeil și d'Aureville, a potrivit în parte scriitorul nostru aerul, ținuta sau stilul personajelor Pașadia și Pantazi din *Craii de Curtea-Veche*“ (*Pagini de critică literară*).

Dacă nu s-ar fi lăsat ademenit de capcane stilistice, dacă, sugestionat de cadențele mateine, Vladimir Streinu nu și-ar fi urmărit cu prea multă încintare frazearea critică, exegeza sa, nu lipsită de observații pătrunzătoare, dar nu îndeajuns exploatare, ar fi îndreptat luminile ei clarificatoare către zonele lăsate în umbră de critica românească. Din nefericire, datorită grabei demonstrative și caracterului impresionist al celor două articole dedicate lui Mateiu I. Caragiale, lectura critică propusă de Vladimir Streinu nu este lipsită de inadvertențe și inexactități, pe care vom avea prilejul nedorit de a le semnala în decursul exegezei noastre.

În portretul lui Barbey d'Aureville din *Les Contemporains*, Jules Lemaitre — un critic ce nu poate fi suspectat de simpatii secrete față de dandysm și al cărui impresionism, nedisimulat sub aparențe scientiste, ar trebui să suscite simpatia lui Al. George — propune o interpretare ingenioasă a dandysmului, ca filozofie a iluzionării „Opera pe care și-o propune dandysmul este foarte paradoxală și foarte dificilă. În mod general, oamenii nu sînt dominați decît prin puterea materială, prin geniul artelor și al științelor, cîteodată prin ascendentul virtuții. Agrementele exterioare, eleganța veșmintelor, politețea manierelor, toate acestea trec — nu numai în ochii înțelep-

tilor, dar chiar și în ochii oamenilor de lume, când aceștia își propun să fie serioși — drept avantaje cu totul inferioare spiritului, talentelor și valorii morale. Or, dandy-ul încearcă să modifice cu totul această opinie, atât de profund înrădăcinată în oameni de către o filozofie tradițională și banală, și să răstoarne ierarhia meritelor (...). El are pretenția să acorde cea mai mare importanță lucrurilor care o au pe cea mai puțină. El ajunge să impună celorlalți această perspectivă asupra lumii, în mod voit absurdă (...). Dintr-un ansamblu de practici neînsemnate și inutile, el face o artă care poartă pecetea sa personală, care seduce și care place ca o lucrare a spiritului. El transmite celor mai mărunte semne ale costumului, ale ținutei și ale limbajului un sens și o putere pe care în mod natural ele n-o au deloc. Pe scurt, *ne face să credem în ceea ce nu există*. El se bucură de trecere prin aerele pe care și le dă, după cum alții, prin talentele, prin forța, prin bogăția lor. Dandy-ul este un revoluționar și un iluzionist.

Și încă ceva această demnitate a manierelor, pe care el o înalță la rangul celorlalte demnități omenești, este răpită femeilor, care singure par hărăzite să o exerseze. El *domină* la modul și prin mijloacele femeilor. (...) Dandy-ul are o latură anti-naturală, androgenă, prin care își poate exercita la nesfârșit seducția. În rest, dandy-ul este în mod real un artist în maniera sa. Opera sa de artă este propria lui viață. El place și are un ascendent prin aparențele imprimare persoanei sale fizice, după cum scriitorul prin cărțile sale. Și el place singur, fără ajutorul altcuiva. El nu se află în situația comediantului care interpretează gândirea altuia cu persoana și cu trupul său. Astfel, adevăratul dandy mi se pare a fi, pe scara meritelor, deasupra comediantului.“

Nu ne interesează conformitatea spuselor criticului francez (care a urmărit nu numai operele lui Barbey, ci și viața sa) cu adevărurile din dicționare. Ne interesează doar adecvarea lor la realitatea a cărei înțelegere o intenționează. Aplicabile lui Barbey și eroilor săi, considerațiile lui Jules Lemaitre se potrivesc de minune atât lui Aubrey de Vere, cât și povestitorului, amândoi absorbiți de rolul lor, pînă la deplina identificare. Mateiu provenea dintr-o familie de vechi comedianți. Unchii lui, Ion Luca, Costache și Iorgu, s-au dedicat teatrului, fiind cunoscuți în epoca lor ca directori de trupă, ca regizori și ca actori, iar Costache chiar și ca autor dramatic. Geniala operă

dramatică a lui Ion Luca, verva sa suculentă și mimica sa ineputabilă încoronează strălucit această ascendență de histrioni. Șerban Cioculescu consideră că de-abia la Mateiu și la fratele său Luca — poet de oarecare vervă fantezistă, stins prematur — nu se mai vădesc aceste înclinații actoricești. Afirmația este adevărată dacă echivalăm vocația teatrală cu disponibilitatea de a alterna măștile, ceea ce presupune păstrarea libertății și a detașării interioare, necesare dialogului dintre om și mască. Mateiu I. Caragiale reprezintă însă tipul histrionului absolut, care împinge vocația teatrală la paroxismul ei tragic. El se identifică atât de mult cu rolul său unic, încât își dizolvă personalitatea în cea a personajului întruchipat. Măștile nu mai pot fi alternate, pentru că omul însuși s-a preschimbat într-o mască.

ANIMUS ȘI ANIMA

Misterul intrinsec al personajului este amplificat de misterul situațiilor în care apare. Întîlnirile dintre Aubrey de Vere și povestitor se petrec, pînă la un moment dat, „uneori dimineața, cel mai obișnuit după-amiază, niciodată însă seara“. Scriitorul subliniază parcă intenționat acest fapt, pentru a trage o graniță semnificativă între întîlnirile lor *obișnuite*, supuse normei ordonatoare a zilei (întîlniri în care admirația lui nu e pusă la încercare de întrebări neliniștitoare), și cele două întîmplări *neobișnuite*, din timpul nopții.

Împresurat de puterile întunericului, Aubrey de Vere își anulează parțial identitatea dobîndită sub lumina zilei. Ipostazele contradictorii sub care se înfățișează personajul — adus întotdeauna în primul plan al scenei — derutează conștiința contemplatorului său, sporindu-i sentimentul că se află în fața unei taine ireductibile.

Prima dată eroul apare „spre miezul nopții într-o alee pustie din Tiergarten“ în ipostază de femeie. „Trecea o femeie înaltă, cu un bogat păr roșu sub o pălărie mare cu pene, o femeie slabă și osoasă, fără șolduri și fără sîni, într-o rochie strîmtă de fluturi negri. Ea pășea țepănă ca o moartă, care ar fi împinsă sau atrasă de o putere din afară, străină de voința

ei, spre un țel tainic în noapte.“ Scriitorul își recunoaște prietenul după „cele șapte safire de Ceylan“ care „rinjeau“ (verbul însuși este investit cu sarcini demonice) pe „mina cu degetele lungi“. Uimirea este atât de copleșitoare, încât, invadat de o „curiozitate josnică“, povestitorul va pîndi prin preajma locului, zile și nopți la rînd, în speranța că-și va despuia „eroul“ de tainele lui.

Scena celei de a doua întîlniri este pregătită cu grijă. Noaptea cutreierată parcă de duhuri vestește în graiul elementelor întîmplări ieșite din rînduiala firii „Era o noapte de catifea și de plumb, în care adierea molatecă a unui vînt fierbinte cerca în zadar să risipească pîcla ce închegase văzduhul. Zărilor scăpărau de fulgere scurte, pădurea și grădinile posace tăceau ca amorțite de o vrajă rea mirosea a taină, a păcat, a rătăcire.“ Este aceeași „vrajă rea“ care bîntuie cu atmosfera ei de coșmar casa Măgurenilor, evocată în fragmentul *Iznoave vechi*.

Aubrey de Vere apare machiat ireal, pradă unei neliniști nu numai psihice, ci și fiziologice, cu totul nefirească la un om ce părea plămădit dintr-o substanță incoruptibilă: „Îl simțeam cum dîrdăie din toate încheieturile, scuturat de friguri, și vedeam cum ochii aci i se ținteau în gol, sticloși ca ai femeii cu păr roșu, aci îi lăcrămau lîncezi și pierduți. După cum atunci nu-mi venise să cred că arătarea ce trecuse pe lîngă mine era o femeie, acum mi se părea că ființa ce mă tîra cu ea în umbră nu era un bărbat.“ Dar această alterare a personalității, această înstrăinare a eroului de propria sa natură este de scurtă durată. Contemplîndu-și pietrele prețioase, el își regăsește, ca printr-un miracol, adevărata sa identitate, se reazăză pe pedestalul mitic unde l-a situat admirația necondiționată a povestitorului.

Aveam înaintea mea un alt om cu desăvîrșire altul decît cel de adineaori. Să fi avut pietrele lui virtuți ascunse? Treptat se redobîndise pe sine, se îndreptase, începuse nările și acum sta țeapăn, rece și mîndru, foarte mîndru. Trăsăturile feței sale prelungi se ascuțiseră, de la *albastrul fraged de floare*, culoarea ochilor îi trecuse la *albastru cu licăriri aspre al oțelului*, iar pe buzele subțiate zîmbetul i se făcuse *crud*. În paloarea-i lunară, cu părul său de aur, sir Aubrey nu mai avea în acele clipe nimic firesc, semănînd mai mult a serafim, a arhanghel, decît a făptură omenească. Rămase astfel înmărmurit cîțva timp scrutînd întunericul pe care îl biciui deodată cu mînușile lui albe ca și cum ar fi voit să alunge o vedenie.

«— E o stranie noapte», zise el grav. «Asemenea nopți sunt mai de temut ca beția; vîntul cald împrăștie friguri rele. Stendhal scrie că la Roma, cînd bate un anume vînt în Transfevere, se ucide.»“ Cuvintele cad oracular, prevestind parcă propria lui moarte. Ne reîntîlnim cu aceeași noapte demonică, pe care o contemplă Mihnea de la fereastra salonului Domniței Mara și pe care o zugrăvește în termeni asemănători „Frumoasă noapte, murmură încet Mihnea, frumoasă și primejdioasă și mai ales primejdioasă. Boarea de Lybia e rea sfetnică; ea ațîță simțurile, încinge sîngele și *împrăștie friguri rele* (...). Acestea sunt nopțile cînd clocolesc patimile aprigi, se siluiește, *se ucide*.” Precum se vede, scriitorul prelucrează și simplifică, în *Remember*, unele elemente din fragmentul *Negru și aur*. Chiar și *frigurilor rele* li s-a găsit o întrebuintare artistică în descrierea neliniștii bolnăvicioase a lui Aubrey de Vere. În noapte sălășluiesc și se dezlănțuie puterile răului. Oare patima nopții nu exprimă fascinația pe care Răul o exercită asupra subconștientului scriitorului, atracția sa irezistibilă spre abisurile întunecate ?

Așteptarea lui Aubrey de Vere prilejuiește un monolog al scriitorului „cufundat în marea privești a nopții“. Dar întreaga povestire nu este decît un monolog întrerupt pe alocuri, pentru a fi reluat și adîncit, sau — după cum am spus-o — un simplu pretext confesional. Iată un fragment de pură mărturisire, în care patima nopții își găsește pe plan de conștiință o justificare psihologică și estetică : „Nu o voi uita niciodată. E drept că așa frumoase nopți, două n-am văzut la fel, eu care știu a prețui noaptea ca nimeni altul și care am iubit-o cum nu se poate iubi ziua, cu nesaț și cu patimă. Sufletul meu sălbatic, care de obicei pare a ațipi zgribulit de o nemulțumire nedelusită, nu începe a trăi pe deplin decît o dată cî se stingerea celor din urmă vîpăi ale amurgului; pe măsură ce se așterne vîlul serii, reasc, mă simt mai eu, mai al meu. Să-mi fi îngăduit mijloacele de trai a schimba fața împrejurărilor, cu anii ar fi fost cu putință să nu văd raza zilei. A, să nu fi fost noapte, n-aș fi așteptat pe *sir* Aubrey, nu ! dacă e vorba, apoi nu țineam să-l revăd defel. Am stat pentru că acasă tot nu m-aș fi întors, aș fi zăbovit tot atît, hoinărind pe acolo unde, în umbră, freamătul copacilor înalți face ca singurătatea să pară nemărginită.“

Aubrey de Vere va dispărea, ducându-și tainele în mormint, iar scriitorul va refuza clarificările care „să-i poată minji amintirea sufletească“. Dealtfel, totul este lăsat, cu bună-știință, în ambiguitate. Este sir Aubrey un invertit sexual sau un hermafrodit în care principiul masculin și feminin se înfruntă fără să se poată neutraliza? Este el oare androgenul, încorporarea perfecțiunii primordiale, situat dincolo de sciziunea tragică a cărnii, sau este doar un simplu lunatec, rătăcind buimac cu mersu-i cataleptic prin nopțe, ignorându-și tragica dedublare? Descripția femeii zărite în alea pustie din Tiergarten ar părea să confirme ipoteza inversiunii, fără să excludă însă nici pe cea a somnambulismului.

Scriitorul ține ca nedumerirea lui — bineînțeles, și a cititorilor — să rămână fără răspuns. De aceea, nici nu vom stăruii în încercarea de a clarifica sensul apariției lui Aubrey de Vere în ipostază femeiască. Vom lăsa această problemă, așa cum a dorit scriitorul, sub pecetea tainei. Dar o scurtă incursiune în desfășurarea dialecticii principiului masculin și feminin, care — prin opoziția lor — întregesc orice existență omenească, ne va fi desigur de folos în încercarea de a descifra subconștientul creator al scriitorului român.

Pornind de la C. G. Jung și de la afirmația sa că psihismul uman este în primitivitatea sa androgen, Gaston Bachelard a dezvoltat o foarte interesantă și rodnică, prin aplicațiile ei, poetică a reveriei, de la care se vor revendica, în mare măsură, considerațiile ce vor urma. Jung a designat principiul masculin sub numele de Animus — ceea ce ar corespunde, grosso modo, rațiunii lui Pascal, inteligenței lui Bergson, spiritului (*Geist*) lui Klages, conștiinței reflectate a unor existențialiști etc. —, iar principiul feminin, sub numele de Anima — corespondent al inimii lui Pascal, al intuiției lui Bergson, al sufletului (*Seele*) lui Klages, al conștiinței trăite a existențialiștilor. Dar această opoziție nu este ireductibilă, ca la filozofii citați, ci complementară, o existență omenească autentică presupunând neîncetata alimentare a lui Animus din straturile obscure și pline de sevă ale lui Anima. Rațiunile lui Anima pot fi cunoscute de rațiunea lui Animus. Anticii — și cei formați la școala lor — au fost conștienți de acest lucru, uitat de gânditorii timpurilor moderne, înclinați să gândească existența sub semnul patosului paroxistic, al dezechilibrului și al rupturii. Diotima era îndrumătoarea lui Socrate și a discipolilor săi către înțelepciune.

Pentru Dante și Goethe, comuniunea cu absolutul se împlinea prin lucrarea eternului feminin. Balzac va crea — în spiritul unor tradiții alchimice și teozofice —, prin Seraphita, un personaj de androgin, în care fuziunea celor două principii se înfățișează ca simbol al desăvârșirii. După Bachelard, toate revelațiile odihnei poartă pecetea lui Anima. Puterile active ale focului sînt puse în lucrare de către Animus, puterile primitive ale apei, de către Anima.

Și în opera lui Mateiu I. Caragiale se poate urmări această pendulare dialectică între cele două principii. Ținem să precizăm însă, înainte de a porni la detalierea acestei observații, că viața dublă a lui Aubrey de Vere nu poate fi pusă în corelație cu androginia lui Seraphitus-Seraphita a lui Balzac. Faptul că sir Aubrey semăna „mai mult a serafim, a arhanghel, decît a făptură omenească“ nu trebuie să ne ducă în ispită. Să nu confundăm realitatea personajului — puțin consistentă, dealtfel — cu metaforele izvorite din proiecția idealizatoare a scriitorului. În conceperea lui, Mateiu a fost mai puțin influențat de Balzac decît de Baudelaire, Barbey, Huysmans, eventual Sâr Péladan (citat prima dată de Pompiliu Constantinescu printre modelele scriitorului), Jean Lorrain alții. Or, la acești scriitori asistăm — după cum a arătat Mircea Eliade în *Mitul reintegrării* — la o degradare a mitului, la compromiterea purității lui inițiale, printr-o exaltare patologică, satanică, a acestei dualități; accentul este pus pe sciziunea tragică a ființei omenești, pe mizeria fundamentală a condiției umane, contemplată cu voluptate sadică. În opoziție cu Balzac, pentru acești scriitori de decadentă, androginia se preschimbă în hermafroditism și, în complezență morbidă față de perversitate, considerată drept protest al individului, al excepției, împotriva normelor existenței comune. Regăsim aceeași atitudine de răzvrătire demoniacă împotriva general umanului care a stat și la baza apologiei dandysmului. Mateiu I. Caragiale face parte, după cum s-a spus, din aceeași „familie de spirite“ cu scriitorii amintiți. Problema perfecțiunii sau a perfecționării morale nu se înfățișează în fața conștiinței lor cantonată în stadiul estetic al existenței. Dar, indiferent de raporturile întreținute de conștiințele estetizante cu problematica etică, viața lor este determinată din adînc de aceleași imbolduri fundamentale care dirijează psihicul omenesc, punîndu-și pecetea structuratoare asupra actelor și asupra reprezentărilor despre existență ale fiecărui ins. Ca atare, îl vom scoate,

deocamdată, pe Mateiu, pentru ca după aceea să-l reintegrăm în „familia de spirite“ propusă. În felul acesta vom vedea și ceea ce îl deosebește, pe lângă ceea ce îl apropie de înaintașii săi, și vom putea aprecia în ce măsură influențele suferite au rămas exterioare sau au răspuns înclinațiilor sale structurale.

Este neîndoielnic faptul că la Aubrey de Vere principiul feminin (Anima) acționează ca un factor de dezechilibru, nu ca un factor de întregire a personalității. E necesar pentru aceasta să renunțăm la reprezentarea lui Bachelard despre funcția întotdeauna benefică a lui Anima. Boala lui Aubrey de Vere rezultă din dezacordul fundamental al principiului masculin și al celui feminin, fiecare dintre ele afirmându-și succesiv stăpânirea tiranică asupra vieții sale sufletești. Spaima zugrăvită în ochii lui țintiți în gol, frigurile care îi scutură trupul, vorbirea precipitată sînt indiciile văzute ale predominanței provizorii a lui Anima. Cînd se „redobîndește“ pe sine, reintegrîndu-se astfel în seminția semeată, aerul „trufaș“ îi revine, trăsăturile feței i se ascut, iar culoarea ochilor trece de la albastrul fraged de floare la albastrul cu *licăriri aspre* al oțelului, în timp ce zîmbetul îi devine *crud*. Gestul biciuirii întinericului cu mănușile are un caracter simbolic. Eroul apare acum ca purtător al puterii, prin exoelență masculină (chiar dacă ea este, probabil, întemeiată pe cine știe ce practici oculte), de a-și supune stihiiile, de a rămîne în inima nopții stăpînul puterilor oarbe pe care aceasta le dezlănțuie. Așteptîndu-l pe sir Aubrey, imaginea femeii din Tiergarten nu mai tulbură conștiința povestitorului. El își va imagina eroul doar în ipostaze virile, fie pregătind un sobor ocult, fie desfătîndu-se ca un bărbat dominator în brațele vreunei femei.

Dacă în alcătuirea lui Aubrey de Vere, Anima apare ca un factor de dezechilibru, ea își îndeplinește funcția în economia sufletească a scriitorului, orientîndu-i reveria într-un sens determinat. „Poetica reveriei este o poetică a lui Anima“, spune Bachelard. Or, numai reveria povestitorului conferă personajului o viață ideală într-un spațiu și într-un timp privilegiat, deși situarea și datarea faptelor tind să afecteze atitudinea realistă. Tocmai acest Anima al scriitorului contemplă cu satisfacție *spectacolul* expulzării lui Anima de către Animus din conștiința redobîndită a lui Aubrey de Vere. Pentru a-și împlini nevoia de comuniune, de întregire, scriitorul și-a construit, prin opoziție, în Aubrey de Vere, primul său paradigmă imaginativ (al

doilea va fi Paşadia) în care Animus îşi afirmă, pînă la urmă, suveranitatea necondiţionată. De-abia în Pantazi, contemplat ca „un alt eu însumi“, cele două principii îşi vor afirma caracterul complementar, imprimînd personajului — nu lipsit nici el de criza sa demonică — vibraţii de umanitate. Se pare că noaptea însăşi împiedică în *Remember* efectuarea acestei fuziuni. Ca şi oamenii, peisajele suferă mutaţii de neînţeles. Colţul prieténos de natură se încarcă de *demonism* sub privirea neliñiştiră a celui stăpînit de patima nopţii „Sub mine alunecau solzii graşi ai apei leneşe, deasupra căreia se înfiripa străveziu un zăbranic de aburi. Canalul era sinistru. Ce deosebire! — ziua, priveliştea în partea locului e cum nu se poate mai blîndă ramurile copacilor de pe maluri, înfrăţite spre vîrf, fac boltă deasupra canalului, în care îşi oglîndesc frunzişul uşor şi neastîmpărat de un verde proaspăt şi fraged.“ Dar patima nopţii nu-i îngăduie povestitorului asemenea bucurii naturale şi neprihănite. Reţinem însă refuzul său de a accepta lămuririle demistificatoare asupra realităţii personajului şi asupra morţii sale misterioase ca un act de apărare a propriei sale Anima, a dreptului său inalienabil la visare „Rămînă şi aceasta (amintirea, n. n.) frumoasă, fără pată în umbra-i de taină şi de trufie, rămîie în totul sir Aubrey de Vere aşa cum mi-a plăcut să-l văd eu, numai aşa — ce-mi pasă de cum era în adevăr?“

Proiecţia idealizatoare este mai adevărată decît realitatea. Prin ea se manifestă ceea ce este mai profund în firea omeñească setea lui Anima de a-şi găsi odihna în contemplarea lui Animus, bucuria neprihănită a apei de a răsfrînge în undele ei clare neistovitele înfăptuiri ale focului. Hotarele dintre realitate şi inchipuire sînt foarte alunecoase. Inchipuirea sublimează şi desăvîrşeşte ceea ce se întrupează în realitate impur şi fragmentar.

În aşteptarea lui Aubrey de Vere, imaginaţia povestitorului se înaripează contemplînd o fereastră slab luminată de o candelă (fereastra care prilejuieşte evocarea lui Barbey d'Aureville) „Peste tot ferestrele erau negre, unele fiind însă deschise, se zăreau înăuntru acele lucruri posomorite de argint viu ce *rinjesc* în *oglinzi* în întuneric. Una singură de sus se împăiengina de raze slabe, aceea a unei odăi încărcate de poleieli, unde veghea o lampă aşezată pe un colţ de dulap — mai mult

candelă decît lampă — abia lăsînd să se cearnă ca înveninată, printr-un înveliș de smaițuri verzi, o lumină înăbușită, una din acele lumini cari, după datinele vrăjitorești, sunt prielnice duhurilor rele ce rătăcesc în puterea nopții.“

Mai tîrziu, scriitorul se va întreba dacă nu cumva există vreo legătură ciudată între acea fereastră și asasinarea lui Aubrey de Vere. Întrebarea nu este provocată de vreun fapt real, ci de imaginația lui înfierbîntată, disponibilă, în acele clipe, pentru orice asocieri. Prin investigații personale, Vladimir Streinu a izbutit să descopere că fereastra cu pricina aparține locuinței lui sir Aubrey. Prin ce demersuri a reușit criticul să scoată de sub „pecetea tainei“ un fapt despre care scriitorul spune, în altă pagină a povestirii, că nu a crezut de cuviință să-l cunoască, iată o taină sortită să rămînă, într-adevăr, nedezlegată. „Cu ce prilej, în ce împrejurări făcuse așa de timpuriu călătorii atît de minunate nu spunea, precum nici cine era, ce și de unde, dacă avea părinți, rude sau prieteni, unde sta cu casa măcar — nimic, cu desăvîrșire nimic. (...) Dealtfel, nici nu țineam să aflu ceva ce mă privea pe mine? Întîmplător l-am văzut — fără să bage el de seamă — alegînd flori de patru-cinci sute de mărci, garoafe și orchidee rare —, un adevărat desfrîu, și n-aș fi avut, cum cunoșteam pe domnișoara vînzătoare, decît, după plecarea lui, să intru să-mi înfloresc cheutoarea, ca să aflu unde le trimisese și, punînd astfel mîna pe fir, să împing cercetarea mai departe. Dar la ce bun?“

Mai mult decît de ferestrele lui Barbey, fereastra lui Mateiu ne amintește de poemul în proză *Les fenêtrés* din *Le spleen de Paris* a lui Baudelaire „Nu există lucru mai profund, mai tainic, mai rodnic, mai tenebros, mai uimitor decît o fereastră luminată de o candelă. Ceea ce se vede sub lumina soarelui este totdeauna mai puțin interesant decît ceea ce se petrece dincolo de un geam. În această scobitură neagră sau luminoasă trăiește viața, visează viața, suferă viața.“

Apropierea dintre cele două texte este evidentă. Candelă, luminînd înăbușit misterioasa odaie și invitînd la visare, pare o transpoziție din poemul baudelairian, cu observația că scriitorul român sporește atmosfera demonică a evocării sale. Finalul poemului *Les fenêtrés* și cel al povestirii *Remember* exprimă o atitudine identică față de raportul dintre realitate și visare „Poate îmi veți spune Ești sigur că această legendă

este cea adevărată ? Ce importanță poate avea *realitatea situată în afara mea*, dacă această legendă m-a ajutat să trăiesc, să simt că sînt și să simt ceea ce sînt ?“

Neîndoielnic, Mateiu a suferit influența poetului francez. Dar ea este atît de perfect integrată în structura povestirii *Remember*, încît relația dintre cele două texte pare a fi de înrudire originară. Amîndouă participă la aceeași poetică a revelației, revendicînd pentru Anima funcția de neînlocuit pe care trebuie s-o îndeplinească în economia vieții sufletești.

Viața visată l-a ajutat pe scriitorul român să suporte viața cea adevărată cu toate dezamăgirile ei. Sau, poate, funcționînd ca o piedică a existenței, visul a fost în același timp izvorul acestor dezamăgiri și singurul remediu împotriva lor. El l-a ajutat să trăiască, să simtă că există, oferindu-i cele mai fastuoase, în zădărnicia lor, mijloace de amăgire.

IREAL SAU FANTASTIC

Remember a fost etichetată de către o parte a criticii literare drept nuvelă fantastică. Cele două încadrări — într-o anumită specie și modalitate literară — se cer reexaminare, pentru a vedea în ce măsură își găsesc o legitimare obiectivă. Deși pînă azi nu se știe precis ce este o nuvelă și prin ce se deosebește de roman, teoreticienii literaturii s-au obișnuit să considere nuvela drept o povestire mai scurtă, în care accentul nu cade pe analiza personajelor, nici pe descripția detaliată a peisajelor sau a moravurilor, ci pe o situație sau pe o intrigă cît mai simple, prin mijlocirea cărora ni se dezvăluie un aspect al existenței sau al firii omenеști. Termenul — avînd și accepția de noutate — indică elementul de surpriză, caracteristic acestei specii literare. „Romanul — spune B. M. Eikhenbaum — este o formă sincretică (puțin contează dacă s-a dezvoltat pornind de la culegerea de nuvele sau dacă s-a complicat integrîndu-și descripții de moravuri), nuvela este o formă fundamentală, elementară (ceea ce nu vrea să spună primitivă). Romanul derivă din istorie, din relatările de călătorie ; nuvela derivă din

povestire, din anecdotă. De fapt, e vorba de o diferență de principiu, determinată de lungimea operei.“

Prea generală, încercarea de circumscriere a nuvelei, propusă de Eikhenbaum, nu ne poate fi în cazul de față de folos. Întrucît Mateiu I. Caragiale este considerat un descendent al lui Edgar Poe și întrucît acesta a fost un maestru necontestat al genului, dublat de o conștiință reflexivă, aplecată asupra artei sale, să îl luăm ca ghid (Eikhenbaum s-a inspirat, la rîndul său, din teoretizările lui Poe) în încercarea noastră de a situa *Remember* într-un gen determinat.

Dar să nu uităm că Baudelaire a îndeplinit funcția de mediator între Edgar Poe și discipolul său român și că Mateiu și-a însușit viziunea baudelairiană asupra scriitorului american. În *Nouvelles notes sur Edgar Poe*, prefată la *Nouvelles Histoires Extraordinaires* (intitulate în original *Tales of the Grotesque and the Arabesque*), poetul francez, comentînd teoriile literare ale idolului său, susține că nuvela „are, asupra romanului de mari proporții, un uriaș avantaj, prin faptul că scurtimea ei sporește intensitatea efectului“. Poe, transcris aproape textual de Baudelaire, descrie astfel procesul de creație al unei nuvele „Un scriitor abil a construit o povestire. Dacă își cunoaște meseria, el nu-și va modela gîndurile după incidente, ci după ce a conceput cu grijă și reflexie un anumit *efect unic* pe care își propune să-l producă, inventează incidentele — combină evenimentele — care îi îngăduie să obțină cît mai deplin acest efect preconcept. Dacă *prima sa frază* nu tinde să producă acest efect, el a eșuat de la primul pas. În întreaga operă nu trebuie să existe nici un singur cuvînt scris care să nu năzuiască direct sau indirect la realizarea acestui plan prestabilit. Și, grație acestei metode, acestei griji și acestei arte, se obține la sfîrșit un tablou neted, care lasă în spiritul celui care îl contemplă cu un simț artistic analog un sentiment de completă satisfacție. Ideea povestirii s-a înfățișat în toată puritatea, pentru că nimic din afară nu s-a amestecat în țesătura ei ; și acesta este un scop pe care romanul nu-l poate atinge.“ Cele spuse de Edgar Poe (el evită termenul de nuvelă) se potrivesc în mare măsură, dar nu integral, propriei sale creații. Astfel, *Balerca de Amontillado* înfățișează cu un maximum de simplitate istoria unei răzbunări monstruoase într-o noapte de carnaval. Discursul povestitorului, subordonat relatării evenimentului, nu

manifestă tendințe de autonomizare ; nici o clipă scriitorul nu lasă impresia că își ascultă cu încântare propria rostire cadențată.

În *Prăbușirea Casei Usher*, preocuparea de atmosferă deține o funcție mult mai importantă, fapt care sporește semnificația discursului povestitorului, martor implicat al întâmplării. Roderick Usher fiind primul personaj din literatură cu nervii subțiați pînă la putrezirea rădăcinilor vitale (model original al lui Des Esseintes), scriitorul este obligat de *efectul artistic* intenționat să insiste asupra datelor structurale ale eroului său (de unde considerațiile genealogice, inventarierea ciudatei sale biblioteci etc.), reliefînd totodată și procesul de fascinație morbidă exercitat asupra lui însuși de această atmosferă, dominată, de la *primele fraze*, de spectrul morții. Roderick Usher — sau, mai exact, Casa Usher — ocupă tot timpul o poziție centrală în povestire. Ea nu servește ca pretext — decît în mod indirect, în măsura în care orice subiect reprezintă un pre-text — nevoii de destăinuire a povestitorului. Tot ce se întâmplă este în afara ordinii firești a lucrurilor ; de aici caracterul *extraordinar, ireal* (dar *nu și fantastic*) al nuvelei. Gustul violentării conceptului îngust-realist de realitate, contemplarea ei cu simțurile ascuțite pînă la delir stă la baza producției literare a lui Edgar Poe și a urmașilor săi. Dintre aceștia, Mateiu — datorită altor îndemnuri, venite din tradiții pe care simula că le ignorează — reprezintă *totuși* un vlăstar dintre cele mai sănătoase (mult mai puțin îndepărtat de realitate decît s-ar fi dorit).

Remember răspunde parțial definiției date de Edgar Poe nuvelei sau, mai precis, povestirii. Prima frază, reluată în final, dovedește că Mateiu a fost într-un totuși conștient de efectul pe care urmărea să-l producă : ștergerea granițelor rigide dintre realitate și visare. În acest scop, el s-a servit de un personaj singular prin anacronismul său, pe care l-a încărcat cu toate virtuțile (mai bine zis, podăbele) corespunzătoare idealului său de viață. L-a plimbat de cîteva ori pe o scenă, asupra căreia și-a proiectat în mod calculat reflectoarele, amplificînd, de fiecare dată, impresia de ciudățenie intrinsecă a lui Aubrey de Vere și a aparițiilor sale. A vrut să ne convingă, adică să ne mistifice printr-o avalanșă de judecăți de valoare, că Aubrey de Vere este nu numai eroul povestirii, ci și erou al unui anume tip de umanitate. Mistificarea nu i-a reușit, interesul cititorului nefiind solicitat în primul rînd de destinul perso-

najului, de pățaniile sale, ci de ceremonialul verbal al povestitorului, de discursul său care *se amestecă* în desfășurarea nuvelei, subordonându-și în mod tiranic relatarea evenimentelor. Se poate însă vorbi de un adevărat eșec, de vreme ce — pînă la urmă — scriitorul însuși își întoarce fața de la eroul său, denunțându-și automistificarea și așezînd accentele la locul cuvenit nu pe realitatea personajului, ci pe privirea cu care a fost contemplat. „Rămîie în totul sir Aubrey de Vere așa cum mi-a plăcut să-l văd eu, numai așa — ce-mi pasă de cum era în adevăr ?“

Acestui pseudo-erou al lui Măteiu i se poate întîmpla orice. Nimic nu conduce cu necesitate spre moartea lui, dar toate aparițiile sale lasă deschisă și această posibilitate. Viața lui, atît cît poate fi întrezărită, reprezintă un izvor de continue surprize. Acest caracter aleatoriu al povestirii lui Măteiu, stingheritor pentru încadrarea ei riguroasă într-un gen determinat, este în schimb un semn netăgăduit de libertate și de modernitate. Personajul este abolit în favoarea marionetei semnificative prin care se obiectivează — sub o strictă supraveghere artistică — fondul liric original al povestitorului: neliniștile, idealurile, echivocurile sufletești ale unei conștiințe stăpînite de patima nopții. În acest sens, după cum spunem la începutul studiului nostru, *Remember* se infățișează sub forma cîtorva file rupte dintr-un memorial imaginar, căruia scriitorul, obsedat de ideea de a impune prin mijlocirea operei sale o anumită viziune asupra omului Măteiu I. Caragiale, a vrut să-i atribuie — fără ostentație, doar prin cîteva trimiteri — caracterul unui memorial real.

Dacă spiritul clasificator ne îndeamnă să procedăm la o încadrare, *Remember* poate fi considerată, cu derogările de rigoare de la definiția poescă, drept nuvelă, cu atît mai mult, cu cît avem la îndemină, ca o consolare, ideea că o operă autentică își afirmă unicitatea lărgind fruntariile genului care o cuprinde. Dar indiferent de specia căreia îi aparține, nuvelă sau simplă narațiune, ea își păstrează — în ciuda infiltrațiilor livrești și a influențelor ușor detectabile — nealterată identitatea, pe o înălțime solitară, prilejuind scriitorului rare triumfuri stilistice.

„Nimeni n-a întrecut pe Matei Caragiale în descrierea nopții și amurgului“, spune Tudor Vianu în *Arta prozatorilor*

români, iar în studiul publicat, în *Gîndirea*, la moartea scriitorului, afirmă — pe un ton cam prea categoric — următoarele „Fără îndoială că în literatura noastră Matei Caragiale este pictorul cel mai de seamă al acelor aspecte pe care romanticii le denumeau: «latura nocturnă a naturii». Nimeni nu le-a descris cu un sentiment mai just al nuanțelor și o mai puternică participare.“ Evident, afirmația criticului nu este chiar așa de neîndoielnică (odată ce există în literatura noastră Eminescu și Sadoveanu); important este însă faptul că Tudor Vianu își ilustrează teza aproape exclusiv cu citate din *Remember*, deși admirația sa se îndrepta, după cum era firesc, în primul rînd spre *Craii de Curtea-Veche*.

Dar nu atît judecata de valoare a lui Tudor Vianu este de neacceptat (textele lui Mateiu îndreptățesc asemenea entuziasme), cît judecata sa de existență. Nimic nu pare mai impropriu decît a spune despre Mateiu că *a descris* anumite aspecte ale *naturii*, fie chiar cele aparținînd laturii ei nocturne.

Primele pagini din *Remember* nu ne arată un colț de natură, ci pe povestitor privind un colț de natură. Mai mult decît atît, îl vedem pe el privindu-se cum privește un colț de natură. Ca și tablourile din muzee, peisajele reprezintă doar pretexte pentru scriitor de a-și expune, în ton de confesiune solennă, stările sufletești pe care le consideră revelatoare pentru adîncimile eului său.

Sentimentul tainei, al nopții și al morții, cei trei factori fundamentali care au pus în luorare energiile creatoare ale scriitorului român, se află reuiniți în *Remember* într-o fuziune atît de organică și cu o atît de iscusită știință a echilibrării *artificiilor*, încît această povestire poate fi așezată, fără riscul vreunei exagerări, printre capodoperele prozei lirice românești.

Dar ea nu aparține în nici un caz, așa cum s-a spus, literaturii fantastice. Teoreticienii contemporani ai fantasticului (Roger Caillois, Pierre Georges Castex, Tzvetan Todorov, Louis Vax etc.), punînd accentul — spre deosebire de teoreticienii romantici — pe condițiile formale ale acestei modalități literare, consideră — bineînțeles, cu deosebiri de nuanță, asupra cărora nu e cazul să insistăm — că semnul obiectiv al apariției fantasticului este ezitarea lectorului (a aceluia lector a cărui percepție e înscrisă în text cu aceeași precizie ca și miș-

carea personajelor, spune Todorov) între explicarea rațională a evenimentelor și acceptarea intrusiunii iraționalului, a *inexplicabilului*, în cuprinsul realității. „Fantasticul este — după Caillois — o ruptură a ordinii recunoscute, o irupție a inadmisibilului în sinul inalterabilei legalități cotidiene.“ Atît „inexplicabilul“ lui Todorov, cît și „legalitatea cotidiană“ a lui Caillois sînt concepte sociologice și psihologic determinate. Ceea ce pentru omul altor epoci, care opera cu un alt concept de legalitate, era întru totul admisibil, se va înfățișa percepției omului modern ca o perturbare irațională a ordinii firești. Meditațiile lui Todorov, ca și cele ale lui Caillois se sprijină pe texte aparținînd, îndeosebi, unor diletanți ai tainei care cultivă jocul cu surprizele ca pe un soi de enigmatică rafinată.

Literatura fantastică este însă produsul unei experiențe fantastice, al unui mod specific de relație spirituală cu domeniul realului, situat și dincolo și dincoace de ceea ce simțul comun înțelege prin realitate. Experiența fantastică are un caracter inițiativ care își găsește o expresie estetică — arta fiind, probabil (cel puțin așa credea Schelling), sfera ei preferențială de manifestare —, dar numai printr-un proces de degradare, ea se transformă într-o experiență strict estetică. În ciuda priceperii uluitoare cu care și-a construit povestirile, Edgar Poe ilustrează tocmai acest proces de degradare a fantasticului. Numinosul romanticilor germani se preschimbă la scriitorul american în bizar sau terifiant. Perspectiva transcendentă se întunecă. Simbolul se convertește în enigmă, iar actul de inițiere este valorificat ca experiență ex-centrică a spiritului omenesc, ca deviație semnificativă a firii, explicabilă prin metodele unor pseudoștiințe ca frenologia lui Gall, magnetismul lui Mesmer, spiritismul etc. Această logodnă dintre vizionarismul romantic (Poe îi citează deseori pe Novalis, Tieck, Hoffmann etc.) și spiritul scientist al epocii va avea drept urmare identificarea fantasticului cu para-normalul și un interes tot mai accentuat față de *anomiile* existenței. Din această perspectivă ni se pare profund semnificativă receptivitatea deosebită arătată de urmașii francezi ai lui Poe literaturii marchizului de Sade. Influențele romanului „gotic“ se interferează cu cele ale romantismului german, elementul senzațional ajungînd să dețină un rol precumpănitor. Edgar Poe este mai „modern“ fără îndoială decît predecesorii săi germanici, în sensul

că de la el se revendică specii literare foarte actuale, ca romanul polițist, romanul științifico-fantastic, lipsite de orice raport cu marea literatură romantică.

De la Conan Doyle pînă la Lovecraft, literatura secolului nostru e populată cu strănepoți bastarzi ai scriitorului american. Novalis n-are o asemenea descendență directă, dar prezența infuză a operei sale în creația unor mari poeți ai veacului este mai bogată în semnificații spirituale. *Prăbușirea Casei Usher* — și aceasta reprezintă o slăbiciune, nu o calitate a povestirii, după cum credea și teoretiza Edgar Poe — nu trimite dincolo de efectul scontat. Or, tocmai această limitare voită, această suprimare a planului simbolic, care ar spori semnificația existențială a evenimentelor, determină caracterul factice al povestirii, neaderența ei la o adevărată problematică spirituală.

În nici unul din aceste sensuri, opera lui Mateiu I. Caragiale nu îndeplinește condițiile literaturii fantastice. Presupusul lector ideal, la fel ca și povestitorul, nu este tentat să accepte vreo intervenție a inexplicabilului în realitatea cotidiană. Cînd află de asasinarea lui Aubrey de Vere (asasinat realizat cu măiestrie, toate semnele indicatoare ale identității celui ucis fiind îndepărtate cu grijă), povestitorul este cuprins de o frică din cale afară de reală, închipuindu-și că va fi interogată în calitate de cunoscătoare a mortului; iar în final, el refuză lămuririle care i se oferă asupra asasinatului și misterioasei vieți a lui Aubrey de Vere, pentru a-i păstra neîntinată și neștirbită „amintirea sufletească“, ferecată cu bună-știință sub pecetea tainei.

Cu romanticii germani nu se poate stabili — după cum am arătat în altă parte — nici un raport de filiație. Aceștia considerau semnele văzute ale lumii drept un strat izolator care se cerea negat, pentru ca spiritul să-și croiască drumul spre tărîmul realităților ascunse. Conștiința estetică a lui Mateiu își găsea însă odihna rîvnită tocmai în contemplarea semnelor prin care lumea se dezvăluie percepțiilor noastre, cultivîndu-și cu melancolică voluptate regretul că aparențele vieții care forfotea în jurul său au suferit ele înseși un proces de degradare, că nu mai sînt atît de somptuoase ca aparențele vremurilor apuse, vrednice să slujească drept icoane „celor mai cu faimă meșteri ai zugrăvelii“.

Ca și Remember, Craii de Curtea-Veche stă sub semnul ficțiunii memorialistice, al confuziei intenționată dintre eul artistic și eul empiric al scriitorului. Povestitorul stabilește relații între diferitele sale texte, fiecare reprezentând evocarea și reconstituirea unor momente semnificative ale existenței sale. Aubrey de Vere este evocat de două ori în Craii de Curtea-Veche. Masinca Drîngeanu, personaj episodic în această povestire, este mereu pomenită cu deosebită simpatie, în Sub pecetea tainei și ar fi fost personajul principal al romanului Soborul țitelor, unde urmau să apară și alte figuri feminine din povestirile anterioare. Procedura pare, în intențiile ei, balzaciană. Marele romancier francez avea obiceiul de a lăsa personajele secundare să traverseze în grabă scena cîte unui roman, familiarizîndu-și astfel cititorii cu apariția lor, pentru a le rezerva un rol preponderent într-unul din viitoarele romane. Dar metoda lui Balzac era chiar la antipodul celei a scriitorului român. El conducea din umbră, ca un demiurg, destinul eroilor săi, mînuind simultan toate firele — convergente sau divergente — ale acțiunii. Mateiu se face că nu știe despre personajele sale decît ceea ce culege din destăinuirile lor sau ceea ce i se revelează subit, prin manifestările neprevăzute, și în mare parte inexplicabile, ale ființei lor tainuite. Din tot ce cunoaște, el va transmite numai o parte cititorilor săi, înțreținînd prin ceea ce ascunde intenționat sentimentul că viața omenească rămîne în esența ei o taină de nedescifrat.

Și în Craii de Curtea-Veche, ca și în Remember, tabloul este strict circumstanțiat. Ne aflăm în Bucureștii anului 1910 și — după cum spune cunoscutul moto din fruntea cărții — „la porțile orientului unde totul este luat cu ușurință“ (în „băscălie“, ar fi spus Pirgu), deci într-o lume care nu cunoaște „serioșul“ existenței. Nu este lipsit de semnificație faptul că scriitorul a ales drept moto fraza unui apusean (și ce mai apusean!, avocat celebru, devenit președinte de republică) prin care acesta își manifesta complexul de superioritate față de lumea vizitată din obligații profesionale, sub forma disprețului îngăduitor și tolerant. Prin această alegere, scriitorul exprimă o opțiune și o judecată de valoare definitorii pentru atitudinea sa. De data aceasta, el îndreaptă o privire princi-

pial disprețuitoare înspre locul unde se desfășoară evenimentele reactualizate de memoria sa, fundamental deosebită de privirea plină de nostalgie cu care, în 1907 — reîntorcându-se după doi ani de surghiun (bineînțeles în București) „la Berlin acasă“ — își redescoperise ambianța firească. Scriitorul își ia de la început distanțele, avertizându-ne că la București nu se simte (adică nu se poate simți, fiindcă *natura sa aparte* îi interzice acest lucru) la ei acasă, ci într-un perpetuu exil. Mai mult chiar, în spiritul celor spuse de Raymond Poincaré, personajele cărții se pot împărți în două categorii prin relația pe care o întreține cu locul lor de baștină. De o parte, se află cei ce se simt la ei acasă, aici la porțile orientului, cei prevăzuți cu „droturi“ elastice, care știu prin instinct să profite de tehnica orientală a îmbulzelii, speculând faptul că pe aceste meleaguri „scara valorilor este cu totul răsturnată“. De cealaltă parte, se află „surghiuniții“, „apusenii“, cei osîndiți să viețuiască în această lume, singura lor salvare fiind evaziunea (hagialicul) în alt timp sau pe alte meleaguri, sau (terapeutică ucigătoare, nu doar simplă voluptate) scufundarea în abisurile viciului.

„Am de Berlin mare slăbiciune“, spunea scriitorul în *Remember* cu aerul unei destăinuri spontane. O afirmație de același gen, în care București ar fi înlocuit Berlinul, este de neconceput în *Craii de Curtea-Veche*, deși, dacă scriitorul ar fi avut cîtuși de puțin tentația sincerității, ar fi trebuit să o rostească. Slăbiciunea lui față de Berlin nu este decît auto-amăgire, după cum disprețul „programat“ față de București reprezintă un simplu moft de om „subțire“, profund înrădăcinat în această lume pe care se simțea dator să o disprețuiască de la înălțimea imaginară a situației sale de cetățean al universului.

Automistificîndu-se, scriitorul nu își cruță nici cititorii. De la primele fraze — era să scriu „de la primele măsuri“ —, narațiunea (G. Călinescu a intuit că nu este vorba de un roman, deși a ridicat împotriva cărții obiecții care dovedeau că o tratează totuși ca atare) recurge la procedee de mistificare similare celor pe care le-am semnalat în *Remember*. Acest fapt trebuie luat în considerare, deoarece, după cum am arătat în capitolele anterioare, voința de mistificare, răspunzînd unor necesități mai adînci decît cele strict estetice, comandă în schimb atitudinea estetică a scriitorului, imprimînd numeroa-

selor sale judecări de valoare presărate de-a lungul operei (judecări de la care s-ar fi abținut, pe cât posibil, dacă ar fi avut mentalitate de scriitor realist) o direcție prestabilită.

Aceeași voință de mistificare îi dirijează și comportamentul verbal, explicînd diferențele de registru stilistic — palide în *Remember*, foarte pregnante în *Craii de Curtea-Vechă* —, trecerile bruște de la stilul înalt, hagiografic, de esență poetică, la stilul neutral al relatărilor factive (mai rar întrebuințat) și la stilul bufon, trivial și argotic. Se impune observația că aceste diferite stiluri nu au doar rostul de a individualiza personajele, ci sînt asumate alternativ de povestitor, în funcție de atitudinea de atracție sau de respingere resimțită față de „eroii” săi.

Atitudinea lui ilustrează în mare (cu nuanțe diferențiale, pe care le vom scoate în evidență la timpul nimerit) schema maniheistă derivată din mitologia sa. Schema este desigur mai elastică și mai variată decît în *Pajere* sau în *Remember*. Astfel, printre urmașii semetei semînții, distingem pe cei socotiți demni de străbunii lor, ca Pantazi, Pașadia, Ilinca Arnoteanu, și pe cei prăbușiți, ca Arnotenii, în aceeași turpitudine morală unde respiră, ca în climatul lui firesc, Gore Pirgu, exponentul dezgustător al cloacei buceureștene.

Cu toată aparența descusută, *Craii de Curtea-Vechă* dovedește, ca și *Remember*, dealtfel, o deosebită grija pentru construcție; dar în nici un caz pentru construcția epică, după canoanele literaturii realiste. Toți membrii familiei Caragiale au arătat un deosebit interes pentru muzică. Mateiu a pomenit în *Remember* de „frumusețea muzicii vechi care se făcea la noi de dimineață pînă seara”. Este mai mult decît probabil că reflecțiile scriitorului asupra formei muzicale a sonatei și a formei ciclului de sonată — faptul a fost observat și de C. Ciopraga — nu au fost străine de planul construcției cărții și de intenția sa de a individualiza fiecare capitol printr-o tonalitate specifică. Re luarea obsesivă în noi configurații a cîtorva motive fundamentale (de unde repetițiile supărătoare pentru ordinea epică) arată o sensibilitate artistică formată prin frecventarea asiduă a muzicii. Scriitorul nu pare preocupat de epuizarea caracterologică a personajelor sau de exploatarea situațiilor epice, ci de experimentarea nenumăratelor posibilități de integrare în structuri tot mai complexe, a acelorași motive, cu obîrșia în subconștient. Pentru înțelegerea sensului operei lui Mateiu I. Caragiale este

mai important să urmărim dezvoltarea motivului morții în cele patru părți ale povestirii, decît să îl descriem pe Pașadia sau pe Pantazi. Personajele sau evenimentele reprezintă doar ilustrații pe diverse registre ale motivelor de bază, singurele investite cu funcții structuratoare în viziunea sa. Profund semnificativ, ni se pare și raportul simetric dintre părți. Substanța strict epică a povestirii este repartizată aproape integral în prima și ultima parte. Toate motivele enunțate în *Intîmpinerea crailor* își vor găsi rezolvarea dramatică în *Amurgul crailor*. Funcția celei de a doua și a treia părți este de interiorizare și adîncire a motivelor. Mișcarea lor lentă și maiestuoasă pune în valoare, prin lirismul ei, mișcările vivace, pline de timbruri contrastante ale începutului și sfîrșitului. Scriitorul stabilește o relație de continuitate între primul și al treilea capitol, considerînd capitolul al doilea — *Cele trei hagialicuri* — ca o paranteză intercalată în desfășurarea textului. De fapt, cele două capitole sînt concepute în aceeași tonalitate, și permutarea lor nu ar dăuna echilibrului povestirii. E simptomatic însă faptul că și capitolul al doilea este, la rîndul său, împărțit în trei secțiuni. Primul și al doilea hagialic, simetrice în sensul că figurează evaziunea din timpul și spațiul real, țin de aceeași modalitate lirică, în timp ce al treilea hagialic, „în viața care se viețuiește“, prin ritmul său precipitat anunță reintrarea în suviul duratei. Nu vrem să susținem prin afirmațiile de mai sus că Mateiu ar fi procedat la transpunerea riguroasă a unor structuri muzicale în domeniul literaturii, ci doar că s-a călăuzit în construcția cărții sale de un *model literar* pe care și l-a construit prin analogie cu un model muzical riguros, față de care toți compozitorii și-au luat libertatea de a-l modifica în funcție de necesitățile lor expresive. Este vorba de anumite corespondențe subterane, active atît la nivelul subconștientului creator, cît și la acela al conștiinței structuratoare, corespondențe pe care urmează să le punem progresiv în lumină prin viitoarele noastre analize.

Iată de ce hibriditatea de care a fost acuzată cartea, hibriditate devenită cu timpul virtute pentru cei ce văd în *Craii de Curtea-Veche* un fel de anti-roman, primul din literatura noastră (deși nimic n-ar fi mai fantezist decît o apropiere între scriitorul român și scriitorii francezi care au încetățenit această formulă), ne apare, printre altele, ca o consecință a unui tip particular de construcție, deosebit atît de modelele pre-

existente în literatura noastră, cât și de modelele furnizate de reprezentanții „familiei de spirite“ la care a fost anexat Mateiu I. Caragiale. Tehnica de construcție a *Crailor de Curtea-Veche* nu este tributară surselor sale livrești, ci voinței de a valorifica pe plan literar totalitatea experienței sale artistice, și în primul rînd pe aceea de cunoscător al muzicii și al picturii.

În mod neîndoielnic Mateiu I. Caragiale a încercat să sugereze — prin titlurile capitolelor cărții: *Intîmpinarea Crailor, Cele trei hagialicuri, Spovedanii și Asfințitul Crailor* — existența unui plan ezoteric disimulat dincolo de desfășurarea propriu-zisă a evenimentelor, să ne invite, cu alte cuvinte, la o lectură anagogică a textului. Pornind de la plecaciunea smerită și apologetică a lui Ion Barbu în fața *Crailor*, această invitație a primit un răspuns tardiv în zilele noastre. Un asemenea tip de lectură își găsește aparente puncte de sprijin în textul matein, dar — după opinia noastră — acest fapt dovedește încă o dată marile resurse ale vocației de mistificator a scriitorului român. Termenului de mistificare nu îi acordăm vreo accepție peiorativă (ne aflăm în plan estetic, nu etic), iar scriitorul care izbuteste să lase impresia că opera sa este purtătoare de semnificații chiar și pe planuri care îi rămîn în esență străine dovedește o bună cunoaștere a „meseriei“. Căci în meșteșugul scriitoricesc intră, de bună seamă, și o importantă doză de iluzionism.

✱ Dacă în *Remember* confesiunea scriitorului debutează cu o reflexie enunțată solemn, pentru ca după aceea exprimarea să coboare pentru scurtă durată — doar trei aliniate — la tonul familiar al relatării realiste, trecînd apoi fără pregătire prealabilă la tonalitatea poetică predominantă de-a lungul povestirii, *Crail de Curtea-Veche* începe prin confesiunea nestilizată a unui psihastenic: „Cu toate că, în ajun chiar, îmi făgăduisem cu jurămint să mă întorc devreme acasă, tocmai atunci mă întorsesem mai tîrziu: a doua zi spre amiază“. Relatarea faptului divers, care îi întrerupe brutal modul obișnuit de viață, se desfășoară în același stil, aproape anticalofil, în fraze scurte, neîmpodobite, în care doar adjectivele îngrămădite unele într-altele (*mahmur, ursuz, ciufut*), alternanța timpurilor verbale (cu precumpănirea perfectului simplu și a mai-mult-ca-perfectului) și cîteva caracterizări din fuga peniței (*sărăcia de epistolă, mișelul de poștaş*) imprimă povestirii un

ritm vioi și sacadat : „Noaptea mă apuca în așternut. Pierdusem răbojul timpului. Aș fi dormit înainte, dus, fără zgomoatoasa sosire a unei scrisori pentru care trebuia neapărat să iscălesc de primire. Trezit din somn, sunt mahmur, ursuz, ciufut. Nu iscălii. Mormăii numai să fiu lăsat în pace. Ațipii iarăși; dar pentru scurtă vreme. Sărăcia de epistolă se înființa din nou, însoțită de cruda lumină a unei lămpi. [...] Nu-fusei recunoscător.“

Cu riscul repetării, ținem să reamintim cititorilor o afirmație făcută în legătură cu *Remember*. Scriitorul a intenționat să șteargă granițele dintre memorialele sale imaginare și memorialele sale reale, să impună prin artificiiile artei o viziune convențională asupra omului Mateiu I. Caragiale. După toate probabilitățile, el își închipuia cu euforică satisfacție viitoarele discuții purtate între erudiți pe marginea operii sale, strădaniile lor pentru descoperirea cheilor ei ascunse și pentru stabilirea relațiilor dintre viața și creația sa. El și-a slujit cu migăloasă devoțiune opera, nutrind însă speranța că ea îl va răsplăti nu numai prin simpla ei existență artistică, ci îl va și răzbuna postum de nedreptățile și vicisitudinile îndurate, impunând posterității imaginea stilizată a unui mare învins, măreț în singurătatea și în trufia lui neimblinzită. Deci trimiterile din cuprinsul textelor sale la evenimente ale vieții, la legăturile cu tatăl său și cu anumiți prieteni nu reprezintă scăpări întâmplătoare, ci sublinieri ale relației organice dintre viață și operă, amîndouă contemplate ca întrupări diverse ale aceluiași substrat original. Prin citatul care urmează (vom întîlni și altele, mai grăitoare) scriitorul vrea să illustreze totala desprindere de sub autoritatea părintească, disprețul său masiv pentru spiritul „filistin“ al tatălui său care îi „slujea“ stereotip și cu tenacitate sfaturi potrivite pentru oamenii de rînd, dar nu și pentru naturile de excepție „Urăsc scrisorile. Nu știu să fi primit de cînd sunt decît una, de la bunul meu amic Uhry, care să-mi fi adus o veste fericită. Am groază de scrisori. Pe atunci le ardeam fără să le deschid. Asta era soarta ce o aștepta și pe noua sosită. Cunoscînd scrisul, ghicisem cuprinsul. Știam pe de rost nesărata plachie de sfaturi și de dojana ce mi se slujea de-acasă cam la fiecare început de lună; sfaturi să purced cu bărbăție pe alea muncii, dojana că nu mă mai înduplecam să purced odată. Și, în coadă, nelipsita urare ca Dumnezeu să mă aibă în sfînta sa pază.“

Fericita veste adusă de scrisoarea lui Uhry (Rudolf Uhri-
nowsky) era probabil obținerea unei noi decorații.

Confruntând afirmațiile din acest text cu alte documente, Șerban Cioculescu se îndoieste de veracitatea lor; de fapt Mateiu ar fi așteptat cu nerăbdare scrisorile părintești, care îi vesteau expedierea subsidiilor lunare necesare întreținerii. I s-a reproșat distinsului critic insistența aproape pasională pe care o pune în slujba demistificării lui Mateiu. Vina nu este a criticului, ci a scriitorului. Cel ce atribuie operei sale literare și un vădit caracter memorialistic își asumă riscul de a o supune nu numai unei judecăți strict estetice, ci și unei judecăți din punctul de vedere al conformității ei cu adevărul. Deși nu manifestă decât o prețuire foarte rezervată față de *Craii de Curtea-Vechă*, Șerban Cioculescu s-a răfuit prin precizările sale doar cu omul Mateiu, și aceasta nu în calitate de critic, ci în calitate de moralist și istoric literar. Dacă, pornind de la revelarea neadevărului spuselor scriitorului, criticul ar fi încercat să-i invalideze opera pe plan estetic, el ar fi comis o eroare fundamentală. Dar un spirit dissociativ ca acela al lui Șerban Cioculescu n-ar fi putut încurca în mod atît de simplist punctele de vedere.

După ce se distanțează cu condescendență de familie, Mateiu își întoarce spre propria sa viață o privire aparent severă: „Amin! În halul însă în care mă găseam mi-ar fi fost peste putință să pornesc pe orice fel de cale. Nici în pat nu mă puteam mișca. Deșurubat de la încheieturi, cu șalele frînte, mi se părea că ajunsesem în stare de piftie. În mintea mea aburită miji frica să nu mă fi lovit damblaua. Nu, dar în sfîrșit mă răz-bise. De o lună, pe tăcute și nerăsuflete, cu nădejde și temeii, o dusesem într-o băătură, un crailic, un joc.“ Să nu ne lăsăm prea ușor prinși în capcana pe care ne-o întinde scriitorul. Înduioșat de propria-i soartă, el transferă o parte din răspunderea acestui stil dezastruos de viață pe seama împrejurărilor potrivnice „În anii din urmă, fusesem greu încercat de împrejurări; mica mea luntre o bătuseră valuri mari. Mă apărasem prost și, scîrbit de toate peste măsură, năzuisem să aflu într-o viață de stricăciune uitarea.“ E clar că expresia „scîrbit de toate peste măsură“ anunță repertoriul autocelebrării. Tonul cîștigă un caracter mai solemn, pregătind somptuoasele cadențe care vor sluji evocării iluștrilor săi mentori. Deocamdată, după acest scurt interludiu explicativ, scriitorul

se reîntoarce la tonul expozițiv, monologînd alert, de parcă s-ar afla în fața unui dublu al său : „O luasem numai cam repede și mă vedeam în curînd silit să depun armele. Mă lăsau puterile. În acea seară, eram în așa hal de sfîrșeală, că n-aș fi crezut să mă pot soula nici să fi luat casa foc. Dar deodată mă pomenii cu mine în mijlocul odăii, în picioare, uitîndu-mă speriat la ceasornic. Mi-adusesem aminte că eram poftit la masă de Pantazi. Ce noroc că mă deșteptasem. Miare noroc ! Privii acum cu recunoștință scrisoarea părintească ; fără ea scăpam întîlnirea cu cel mai scump prieten.“ Soarta face dreptate scrisorii părintești, obligîndu-l pe fiul risipitor să încerce un sentiment omenesc, simplu, dar neînregistrat în tabla de valori a semeței semînții.

Primul nume pomenit în carte este al lui Pantazi și prima informație ce ni se oferă privește relația afectivă dintre scriitor și personajul său. Acest procedeu, prin excelență liric, va fi aplicat cu consecvență tuturor personajelor centrale ale povestirii. Numai cele episodice, introduse pentru a spori pitorescul povestirii, vor fi, uneori, descrise în linii foarte sumare înainte ca scriitorul să își definească atitudinea față de ele.

Ca și Aubrey de Vere, personajele din *Craii de Curtea-Veche* trăiesc în primul rînd prin privirea care le contemplă, fie cu evlavie, fie cu dezgust. Materia propriu-zisă a operei lui Mateiu este alcătuită din propriile sale sentimente, iar sentimentele sale par amăgirile unei conștiințe proaspăt trezite din somn, care rătăcește prin labirinturile nopții, fără să știe dacă trăiește cu adevărat sau continuă să viseze în marginile fragile și lunecoase ale realității.

CHEMAREA MORTII

Cu ochi împăienjeniți, povestitorul deslușește ca prin ceață conturile lumii, de parcă lucrurile ar pluti — după cum se exprimă în *Remember* — „aburite la hotarul dintre realitate și închipuire“. Alternînd în cuprinsul aceluiași aliniat tonul relatării realiste cu tonul liric, de reactualizare în conștiință a senzațiilor prilejuite de amintirea unei îndepărtate seri de iarnă, povestitorul menține ritmul alert al exprimării „Mă

îmbrăcai și ieșii. Era, spre căderea iernii, o vreme de lacrimi. Deși nu plouase, tot era ud; jgheburile plîngeau, ramurile copacilor desfrunziți picurau, pe tulpine și pe grilaje se prelingeau ca o sudoare rece stropi groși. Asta e timpul care îndeamnă cel mai mult la băutură; rarii trecători ce se prefirau prin ceață erau mai toți afumați.“

Ca un adevărat impresionist, el percepe în primul rînd ecurile interioare (*vremea de lacrimi, plînsul jgheburilor, stropii prelingîndu-se ca o sudoare rece*) stîrnite de mohorîtul peisaj de iarnă. Dar printre aceste conture estompate se intercalează o mică scenă, desprinsă paroc din tabloul unui meșter flamand, dintre cei evocați în *Remember* „Un lungan, coborînd prispa unei cîrciumi, căzu grămadă și nu se mai sculă“.

Relatarea drumului cu birja pînă la locul de întîlnire, birtul din strada Covaci, se realizează în ton neutral, fără nici un fel de participație. E de remarcat, ca o particularitate a scrisului lui Mateiu, folosirea termenului *oaspete* (în alte cazuri, *oaspe*) într-un sens opus celui de musafir. Oaspetele — în speță Pantazi — este cel care îi „ospătează“ pe musafiri. Credem că sensul potrivit în cazul de față este acela de *gazdă*, după *hospes*, din latină „la sosirea mea, ceilalți mosafiri erau la a doua țuică, iar oaspele la a treia“, spune scriitorul. În alte contexte, termenul va fi însă întrebuițat în sensul său obișnuit, de „mosafir“. Fantezia și capriciul îndrumau — de cele mai multe ori în mod fericit — pana scriitorului.

Întîlnirea nu debutează sub bune auspicii. Prietenii par rătăciți în mijlocul unei animații factice, de la care se simt excluși „Pantazi porunci încă un rînd de țuici. Dar voia bună ce ne urarăm, ciocnind, lipsea cu totul. Mă temui să nu adorm iar. În sala unde grosolana petrecere negustorească pornea să se înfierbînte — era într-o simbătă — masa noastră avea aerul unui ospăț de înmormîntare.“ Expresia *grosolana petrecere negustorească* trimite spre un aspect sociologic al tablei de valori a scriitorului, în care negustorimea (iată o latură unde optica sa și cea a lui Ion Luca se aflau într-o relativă concordanță) nu se bucura de un statut prea onorabil. De aici, atributul „grosolan“, menit să separe, ca o barieră, pe cei „aleși“ de ambianța atît de nepotrivită naturii lor; povestitorul opune atmosferei mohorîte de la masa acestora exuberanța vulgară a celor ce-i înconjoară. Dar aceste considerații se pot aplica lui Pantazi, lui Pașadia și povestitorului, nicidecum lui

Pirgu, cel ce se simte pretutindeni la el acasă, exponent reprezentativ — tocmai prin „grosolănia“ lui împinsă la ultima limită — al acestei lumi.

Dincolo de sublinierea acestui contrast, scriitorul pare a fi intenționat să așeze de la început întreaga povestire sub semnul morții. Trezit din somn, povestitorul își presimte declinul iremediabil. Drumul de la locuința lui pînă la birtul din Covaci e presărat cu semne de destrămare. Asfințitul crailor este vestit în chipuri felurite, chiar din paginile care îi întîmpină. Recitind începutul după cunoașterea deznodămîntului, cuvintele „masa noastră avea aerul unui ospăț de înmormîntare“ dobîndesc o semnificație oraculară. Sub povara acestui sentiment apăsător, mesenii, izolați fiecare în propria sa „*dlectatio morosa*“, stăpîniți de conștiința ursitei vrăjmașe, nu reușesc să rupă tăcerea opacă așezată între ei, să stabilească vreo comunicare „Borșul cu smîntînă și ardei verde fu sorbit în tăcere. Nici unul din meseni nu ridică ochii din taler. Pirgu, îndeosebi, părea frămîntat de o mîhnire neagră.“

Dacă în *(Remember)* frica — încercată de povestitor — despre care „se zice că e albastră“, străbate întreaga gamă a culorilor aici mîhnirea neagră a lui Pirgu — pare a indica o natură melancolică, dacă nu chiar disperată. Să fi intenționat scriitorul să-l prezinte pe Pirgu ca pe un melancolic ce-și disimulează, în fața propriei conștiințe, sub destrăbălările și mascaradele sale, adevăratul fond originar? Greu de crezut acest lucru, deoarece în reprezentările sale melancolia este semnul de elecțiune al naturilor nobile, situate exact la anti-podul lui Pirgu. Sau poate, întrucît Pirgu reușește să obțină în cuprinsul povestirii cel mai înalt grad de autonomie (desigur relativă, totuși mult mai marcată decît a celorlalte personaje), a reușit opera să-și afirme — de data aceasta — independența față de proiectul intențional al creatorului său? Sau, sedus de procesul simbolist al corespondențelor, scriitorul a caracterizat în mod inadecvat starea sufletească a personajului, fără să observe că intră în contradicție cu logica afectivă care a stat la baza plămuirii lui? Vom vedea în dezvoltările ulterioare dacă se poate găsi un filc, o semnificație caracterologică acestei tristeți *negre*, subliniată „îndeosebi“ ca primă trăsătură individualizatoare a personajului. În economia artistică a momentului evocat, tristeții lui Pirgu nu i se putea găsi însă un alt echivalent cromatic, fără a contrazice atmosfera în care

scriitorul a crezut de cuviință să-și instaleze de la început cititorii.

Vraja rea a pus stăpînire pe sufletul celor patru amici și ea nu poate fi destrămată prin cuvînt. Muzicii îi este dat să re-stabilească o foarte provizorie — și desigur iluzorie — comuniune între cei reuniți la aceeași masă, ba mai mult, să ridice, pentru scurtă vreme, chiar și bariera dintre ei și grosolana negustorime.

Dacă motivul morții își afirmă mai întîi prezența în țesuturile realiste ale povestirii, el se insinuează în țesătura ei muzicală prin largi inflexiuni poetice „Aș fi deschis eu vorba dacă lăutarii n-ar fi început tocmai un vals, care era una din slăbiciunile lui Pantazi, un vals domol, voluptuos și trist, aproape funebru. În legănarea lui molatecă, pîlpîia, nostalgică și sumbră fără sfîrșit, o patimă așa sfișietoare, că însăși plăcerea de a-l asculta era amestecată cu suferință. De îndată ce coardele încăluzate porniseră să îngine amara destăinuire, sub vraja adîncă a melodiei, întreaga sală amuțise. Tot mai învăluită, mai joasă, mai înceată, mărturisind duioșii și dezamăgiri, rătăcirii și chinuri, remușcări și cîințe, cîntarea, înecată de dor, se îndepărta, se stîngea, suspinînd pînă la capăt, pierdută, o prea tîrzie și zadarnică chemare.

Pantazi își șterse ochii umezi.“

Reluarea identică a acestui poem în proză — a motivului valsului — în finalul cărții și într-un context deosebit, după moartea lui Pașadia și a Ilincăi Arnoteanu și în ajunul plecării lui Pantazi (însuși gestul ștergerii ochilor este repetat aidoma), arată că scriitorul i-a rezervat o funcție deosebită în construcția muzicală a cărții. Am putea să-l socotim un lait-motiv, dacă el ar însoți toate intrările lui Pantazi în scenă. Fără să împingem analogiile atît de departe, credem că ei reprezintă un artificiu revelator pentru arta scriitorului, dornic să-și sfișească opera în aceeași cadență funebră în care a inaugurat-o.

Dacă „vraja adîncă a melodiei“ scoate la iveală adîncul fond emoțional al lui Pantazi, în schimb lui Pirgu „valsul voluptuos și trist, aproape funebru“, îi dezlănțuie instinctele de agresivitate. Măscăriciul, în ipostază de oracol, vestește la modul grotesc moartea și înmormîntarea lui Pașadia, reprezentîndu-și cu încîntare rolul pe care îl va deține în desfășurarea funeraliilor. Această frîngere a cadenței, prin intervenția bruscă și brutală a lui Pirgu, tinde oare spre individualizarea perso-

najului la nivelul comportamentului verbal (el este primul care ia cuvîntul în cuprinsul povestirii), revelator pentru goliciunea lui sufletească, în contrast cu umanitatea mărturisită de comportamentul lui Pantazi? Sau nu cumva potopul de vorbe pe care măscăriciul le azvirle cu nesăbuintă în monologul său (deoarece lipsa de reacție a lui Pașadia și a celorlalți zădărnicește constituirea dialogului) urmărește un scop de care Pîrgu însuși nu este conștient acela de a-și alunga tristețea neagră și de a rezista ispitirilor morții ce răzbăteau dincolo de „prea tîrzia și zadarnica chemare“ a cîntecului? Să nu uităm că și Pîrgu, ca și întreaga sală, amuțise „sub vraja adîncă a melodiei“. Dar, asemeni primitivilor, Pîrgu se apără de *chemarea morții*, o exorcizează, proiectînd-o prin mijlocirea cuvintelor încărcate de venin, ca în practicile vrăjitorești, asupra vecinului său, stăpînul sever și disprețuitor, prietenul dușmănit cu o tenacitate de slugă umilită. Dealtfel, în finalul boscorodelilor sale verbale răzbate resentimentul ce i-l inspiră desăvîrșita ținută a lui Pașadia, a cărui eleganță va triumfa de bunăseamă chiar și dincolo de mormînt „Și, la șapte ani, la parastasul cel mare, cînd au să te dezgroape, rămășag pun că au să te găsească tot dichisit, tot scorțos, tot fercheș, fără un fir de păr alb, murat în argint-viu și în spirit ca un gogoșar în sare și oțet.“ Dar, străin de tot ce se petrecea în jurul lui, „Pașadia nu-l asculta, se gîndea aiurea“. La chemarea morții, sensibilitatea lui Pantazi reacționează cu o înfiorare nu lipsită de voluptate; speriat, simțindu-se asediat în ființa lui intimă, Pîrgu se apără țigănește, cu mijloacele ce-i stau la îndemînă, cu descîntece și cu ocări. Întrucît este transferată asupra celui alt, moartea este bătută prietenește pe umăr, preschimbată în prilej de bufonerie, de umor negru. Doar Pașadia rămîne impasibil, ca și cînd melodia nu i-ar fi adus nici o revelație; chemarea morții, pare-se, nu-l mai poate înfiora fiindcă de multă vreme trăiește în intimitatea ei. Gîndurile, rătăcindu-i într-o direcție nedeterminată („aiurea“), îl împiedicau să înregistreze obrăznicile lui Pîrgu și să le dea riposta cuvenită „Scăpa de data asta Pîrgu și mi-era necaz, deoarece n-aveam ochi să-l văd“.

Deși, de la prima intervenție în text, Pîrgu este astfel construit încît să nu poată solicita simpatia cititorului, scriitorul simte nevoia să-și precizeze atitudinea afectivă față de el. Pantazi era „cel mai scump prieten“, în timp ce Pîrgu îi

inspira o puternică repulsie. Deci, de fapt, nu ni se prezintă o întâlnire între prieteni, ci reuniunea unor oameni adunați laolaltă de cine știe ce joc ciudat al întâmplării. Mai mult decât atât, povestitorul simte nevoia să justifice în fața cititorului său cîrdășia cu Pirgu, de unde revenirea la tonul confesiv, memorialistic: „Rămînînd de tînăr singur în București, de capul meu, mă ferisem să intru-n cîrd cu oricine, așa că din restrînsul cerc al cunoștințelor mele, alese toate pe sprînceană, Gorică Pirgu n-ar fi făcut niciodată parte dacă n-ar fi fost tovarășul nedespărțit al lui Pașadia, de care aveam o *evlavie nemărginită*“.

Sîntem informați astfel că povestitorul își desfășoară existența într-un cerc restrîns de aleși și mai aflăm totodată că, față de Pașadia, care s-a manifestat pînă acum doar prin tăcerea lui (aceasta poate fi interpretată ca semn de apatie sau de forță sufletească), avea o „*evlavie nemărginită*“. Și de data aceasta cunoaștem relația afectivă dintre povestitor și personaj, înainte de a cunoaște personajul însuși. E de la sine înțeles că evlavia nemărginită va călăuzi mina povestitorului, imprimînd portretelor succesive ale lui Pașadia — sau, mai bine spus, portretului său unic privit din alte unghiuri, clarificîndu-și unele aspecte, pentru a spori partea de umbră a celorlalte — un pronunțat caracter hagiografic. Descrierea personajului este inaugurată printr-o hiperbolă „Pașadia era un luceafăr“. Înainte de a afla dacă e înalt sau scund, bogat sau sărac, căsătorit sau celibatar, ni se spune nici mai mult, nici mai puțin decât că era un *luceafăr*. După o afirmație atât de apodictică, ce altceva îi rămîne de făcut scriitorului decât să detalieze elementele justificatoare ale atitudinii sale.

Excepționalitatea lui Pașadia, ca și a lui Pantazi — la fel, josnicia lui Pirgu —, reprezintă postulatele inițiale ale povestirii. Măreția sau abjecțiunea personajelor nu se constituie sub ochii noștri din desfășurarea evenimentelor sau din analiza modului lor de a reacționa la incităriile lumii din afară. (Craii de Curtea-Veche) reprezintă o suită de ilustrații ale atitudinii hagiografice adoptate de scriitor față de eroii săi, oara neiertătoare nefiînd decât reversul, din perspectiva sa maniheistă, a acestei atitudini. Eroii nu sînt implicați substanțial în vreo desfășurare epică, nici nu sînt analizați, ci celebrați. Ei sînt „prea slăviți Pașadia și Pantazi“, iar scriitorul, ucenic *evlavios*, își rezervă rolul de mărtor *cucerme* al mă-

reției lor. Beneficiind de un material de observație tipologică nu prea bogat, dar, în schimb, de un excepțional și foarte succulent material de observație lexicală, *Craii de Curtea-Veche* nu s-a născut din dorința de înregistrare și de analizare a realității, ci din nevoia de adorație și de denunțare. Numai dintr-o asemenea perspectivă ne putem deschide calea către înțelegerea esenței ascunse, dincolo de aspectele pitorești, a operei lui Mateiu I. Caragiale. Când Ion Barbu a afirmat că această operă străbătută de „un zumzet de vestiri răsăritene“ părăsește raftul cărților obișnuite pentru a se așeza printre Scripturi, el a înțeles prin aceasta (cel puțin așa interpretăm noi sensul spuselor lui) că opera scriitorului român n-a izvorit din impulsul reprezentării realității, ci din voința de a așeza existența omenească, cu triumfurile și decăderile ei, sub raza unui absolut incoruptibil.

PREASLĂVITUL PAȘADIA

Intr-un capitol anterior al studiului nostru, avansasem ipoteza că, probabil (Pașadia Măgureanu) a fost gândit, în proiectul inițial al *Crailor*, ca erou principal al romanului. Dar dacă această intenție nu s-a obiectivat, *Craii de Curtea-Veche* nedevenind un roman realist, axat în jurul destinului unui erou spre care converg toate firele acțiunii, Pașadia împarte cu Pantazi favorurile fervoarei lirice a povestitorului, după cum ostilitatea manifestată față de Pîrgu oferă lucidității sale o paletă mai realistă, dar de un realism vindictiv și pamfletar. Se știe dintotdeauna că adversitatea înarmează spiritul critic, în timp ce admirația predispozează doar la atitudine contemplativă. Cum să demitizezi un lucefăr care prin însăși natura sa planează în înălțimi solitare și nu se definește, în mod esențial, prin relațiile sale cu societatea și prin recunoașterea în ceilalți oameni a unor semeni ai săi? Ca să-l cunoaștem, ar trebui să evidențiem asemănările dintre el și nestul lumii, să-l scoatem din categoria privilegiată unde l-a așezat „evlavia nemărginită“ a scriitorului, să tăgăduim îndreptățirea viziunii sale maniheiste și implicit a mitologiei

sale personale. Un asemenea personaj se definește mai mult prin refuzurile decît prin afirmările sale, singura sa relație autentică fiind cea cu demonul său. Tentativa de a-l cunoaște, prin reducere la o tipologie, întemeiată pe datele psihologiei curente, este sortită eșecului. Experiența sa interioară se desfășoară între ziduri închise iscodirilor minții. Conștiința impenetrabilității personajului sporește nedumerirea și admirația tînărului său prieten, a cărui involburare pasională nu se lasă controlată sau amendată de glasul dreptei judecări, de unde tonul peremptoriu, inatacabil al elogiului „Un joc al întîmplării il înzestrare cu una din alcătuirile *cele mai desăvîrșite* ce poate avea creierul omnesc. Am cunoscut de aproape o bună parte din aceia ce sunt socotiți ca faime ale țării; la foarte puțini însă dintr-înșii am văzut laolaltă și așa *minunat cumpănite* atîtea înalte însușiri ca la acest nedreptățit ce, de voie, din viață, se hărăzise singur uitării. Și nu știu un al doilea care să fi stîrnit împotriva-i atîtea oarbe dușmării.“

Pașadia este celebrat ca un geniu posedat de instinctul auto-anihilării. Minunata cumpănire a însușirilor lui pare a indica o structură intelectuală echilibrată, de tip clasic. Dar componenta irațională pe care o implică voința de auto-distrugere reprezintă negația oricărei forme de echilibru; demonismul presupune o profundă descumpănire a existenței. Iată primul paradox demoniac al firii lui Pașadia. ...

Excepționalitatea personajului polarizează adversitatea celor din jur, ca și cînd — prin simpla ei existență — excepția ar fi resimțită ca un pericol social. Scriitorul propune totuși o eventuală explicație. Însăși figura lui Pașadia, *ogîndînd* sufletul său tulbure și indescifrabil, sfidează normele acreditate. Expresia feței lui divulgă pe unul din urmașii semeței semînții; semenii lui trebuie căutați în alte epoci. Față de lumea din preajmă, de a cărei viață rămîne străin, el manifestă exclusiv sentimente negative dezgustul, amărăciunea, sila. „Auzisem că aceasta și-o datoră în parte înfățișării. Ce frumos cap avea totuși! Într-însul *ațipea* ceva neliniștitor, atîta patimă înfrînată, atîta *trufie aprigă* și *haină învrăjbire* se destăinuiau în trăsăturile feței sale veștede, în cuta sastisită a buzelor, în *puterea nărilor*, în acea privire tulbure între pleoapele grele. Iar din ce spunea, cu un glas tărăgănat și surd, se desprindea cu amărăciune o adîncă silă.“

Fizionomia lui Pașadia răsrînge trăsăturile caracterologice ale cuceritorului din *Pajere*. Ele zac ațipite în ființa lui, deoarece epoca noastră nu le mai îngăduie să se manifeste. Patima înfrînată și haina învrăjbire se întorc împotriva apri-gului lor purtător.

Evocarea lui Pașadia nu constituie un adevărat portret. Povestitorul îl contemplă, într-o stare de uimire euforică, după ce i-a construit imaginea din elementele fundamentale ale viziunii sale mito-poetice. Pașadia nu este descris, el este „citat” într-un registru care amintește mai mult de Lara lui Byron decît de oricare personaj de roman realist.

Pînă aici Pașadia pare a fi privit cu ochiul unui pictor impresionist. Se selectează, din totalitatea aspectelor personajului, doar acelea care înfierbîntă imaginația povestitorului. Dar privirea impresionistului are atributul spontaneității; observația lui nu este dirijată — am putea spune chiar programată — de o mitologie prealabilă care își caută în realitate confirmări semnificative. Universul, viața, oamenii sînt pentru impresionist prilejul unor veșnice surprize, și în această continuă capacitate de deschidere a realității, ale cărei contururi mobile îngăduie privirii descoperirea teritoriilor virgine, zăvorîte pînă atunci în cadre prea rigide, prea liniare, și-a găsit pictura impresionistă impulsul ei originar. Dar Mateiu este mai liber, mai puțin stingherit de convențiile mitice ale viziunii sale în contemplarea lucrurilor și a peisajelor decît în construirea personajelor. Pașadia nu reprezintă pentru Mateiu o surpriză, ci o enigmă. Scriitorul știe de la început ce caută și își oprește privirea numai asupra detaliilor potrivite scopului său, acela de a furniza cititorului — în mod treptat, spre a-l deruta — elementele necesare portretizării unui sfînx care își sporește taina pe măsură ce se lasă, în aparență, descifrat. Apăsarea voită a conturilor în scopul reliefării unor anumite elemente caracterologice deosebește însă în mod radical tehnica scriitorului român de procedeele impresioniste. El este mai aproape, de pildă, de un Franz Hals (mai ales cel din ultima fază) care socotea chipul omenesc o simplă oglindă ce reflectă realitatea sufletească a personajului.

Desigur, chiar și o asemenea comparație este excesivă, deoarece Mateiu nu ne înfățișează tablouri complete, ci o suită de schițe — uneori complementare, altele contradictorii — din care se încheagă în cele din urmă o imagine aproximativă

și intenționat neclarificată a personajului. Nu trebuie să vedem în caracterul fragmentar al portretelor sale o nereușită, deoarece scriitorul n-a voit să relateze în mod exhaustiv comportamentul personajelor, nici să le inspecteze pînă la capăt determinările psihice. Cultivarea sentimentului de taină ce împresoară destinul și viața lor interzicea tentativa epuizării caracterologice, impunînd în schimb scoaterea în prim-plan a elementelor prin care se exprimă singularitatea lor, ca și apartenența lor categorială la o seminție dispărută.

Sila și amărăciunea lui Pașadia ne reamintesc imaginea Dregătorului din *Pajere* și îndeosebi finalul enigmatic al poeziei

Așa că astăzi lumea se-ntreabă în zadar
Ce patimă ascunsă sau ce dezamăgire
Se-ogîndă peste veacuri în zîmbetu-i amar ?

(Dregătorul)

Există întrebări *zadarnice*, fiindcă oricît am iscodi nu vom reuși să constrîngem tainele — consubstanțiale celor „aleși“ — să se dea în vileag. Nedumerirea scriitorului se obiectivează în semnul de întrebare cu care se încheie poezia. Nu ne aflăm însă în fața unui procedeu întrebuițat întîmplător, ci înaintea unei atitudini definitorii pentru mentalitatea sa artistică. El se arată a fi veșnic *nedumerit* de diversele intruchipări — sublime sau odioase — ale realității și încearcă să-l facă pe cititor complice al nedumeririlor sale. Dar se naște întrebarea dacă această tehnică artistică nu are rădăcini mai profunde într-o experiență existențială ce înglobează atît experiența sa de viață, cît și experiența sa artistică ? Răspunsul la această întrebare se va înfățișa în decursul exegezei noastre.

Deocamdată s-ar părea că afirmațiile noastre sînt infirmate de referirea scriitorului la anumite accidente biografice ale eroului său. O asemenea procedură ține de tehnica romanului realist. „Viața lui, din istoria căreia i se întîmpla rar să dezvăluie ceva, fusese o crîncenă luptă începută de timpuriu. Ieșit din oameni cu vază și stare, fusese oropsit de la naștere, crescut pe mîini străine, surghiunit apoi în străinătate la învătătură. Întors în țară, se văzuse jefuit de ai săi, înlăturat, hărțuit, prigonit și trădat de toată lumea. Ce nu se uneltise împotriva lui ? Cu ce strigătoare nedreptate îi fuseseră întîm-

pinate lucrările, truda de zi și noapte a jertfitei sale tinereți, cum se învoiseră cu toții să-l îngroape sub tăcere !” Traumatismele copilăriei, adolescenței și tinereții lui Pașadia reprezintă oare o explicație cauzală a naturii lui particulare ? În cazul acesta, distincția categorială dintre oameni, pe care ne-au sugerat-o textele scriitorului, trebuie înlăturată, la fel ca și teza apartenenței lui Pașadia — ca ultim descendent — la semeața seminție. Dar referirile biografice nu reprezintă de fapt decît o altă formă de celebrare a eroului său, mai mult chiar, o evidentă autocelebrare la adăpostul unei măști dintre cele mai măgulitoare. Sînt ușor de sesizat accentele pasionale din cuprinsul evocării. Ce cumplită și ucigătoare e solidaritatea celor mărunți împotriva naturilor excepționale ! Pașadia e contemplat, de data aceasta, ca victimă sublimă a unei conspirații puternic organizate.

Dacă în trimiterile sale memorialistice la raporturile cu familia, întîlnite pînă acum, tonul de autocelebrare se auzea în surdină, aici, travestit în costum de mare gădă, scriitorul își îngăduie să dea friu liber sentimentului de autoîncîntare și de autocompătîmire, îndreptînd săgeți destul de puțin ofensive — deocamdată — înspre tatăl său, familie, prieteni și întreaga societate a timpului. În scurta schiță biografică făcută lui Pașadia regăsim ecourile multor evenimente din viața scriitorului, considerată ca o urzeală de potrivnicii ale soartei. Condiția sa de bastard, studiile la Berlin (orașul german apare acum drept loc de surghiun), schimbarea de către Ion Luca a unui testament al surorii sale în detrimentul copiilor săi, refuzul lumii literare românești de a recunoaște excepționalitatea primelor lui producții literare, toate sînt evocate în treacăt, pentru a constitui suportul unei noi celebrări a lui Pașadia și, indirect, a propriei persoane : „Din grelele încercări de tot soiul prin cari trecuse atîția ani de restrînte și cari ar fi doborât un uriaș, această *făptură de fier* ieșise călîită de două ori. Pașadia nu fusese omul resemnării, increderea în sine și singele rece nu-l părăsiseră în cele mai negre clipe ; statornic în urmărirea țelului, el înfrînsese vitregia împrejurărilor, o întorsese cu dibăcie în folosul său. Ca dînsul nimeni nu știuse să aștepte și să rabde, neclintit el pîndise norocul la răs_pîntie, îl înșfăcase și-l siluise ca să-i poată smulge ceea ce, în chip firesc, i s-ar fi cuvenit de la început fără caznă și zbucium. Odată ajuns, se întrecuse, luase vîzul tuturor, îi uluise și își

făcuse, jugănar cumplit, dar cu mânuși, toate mendrele. Călea măririlor i se deschidea largă, netedă, acum însă, că putea năzui la orice, nu mai voi el nimic și se retrase.“

Cunoscînd viața lui Mateiu, ~~nenumăratele ei eșecuri, neputința sa de a se constrînge la o viață ordonată și la o activitate continuă, identificarea cu Pașadia pare cu totul abuzivă.~~ Am semnalat caracterul paradigmatic al celor două modele ale scriitorului — Pașadia și Pantazi — ~~proiecții ideale ale propriului său eu. Pașadia îl reprezintă nu așa cum era în realitate, ci așa cum îi plăcea să se contemple. Pașadia este un mare învins, dar nu de împrejurări sau de slăbiciuni obținute, ci de voința sa de autonimicire și de persecuțiile îndurate pe nedrept. Cu siguranță, scriitorul se desfăta imaginîndu-și o renunțare sublimă la toate acele „măririi“ de care n-a avut deloc parte, o retragere disprețuitoare — chiar o retragere cu torțe — din mijlocul lumii care nu l-a acceptat. El a crezut că îi atribuie lui Pașadia propria sa fire, croindu-i însă o altă soartă, pe măsura imaginii ce o cultiva despre propriile sale merite. Să nu uităm că Mateiu, trăind mereu sub regimul automistificării, se complăcea să-și considere eșecurile ca rod al uneiamnațiuni, care era tot un semn de elecțiune. Presupunem că la temelia acestei hotărîri ciudate a fost intrucitva și teama de sine însuși, fiindcă, sub învelișul de gheață din afară, Pașadia ascundea o fire pătimașă, întortochiată, tenebroasă, care, cu toată stăpînirea, se trăda adesea în scăpărări de cinism. Cu veninul ce se îngrămădise în inima sa împietrită, puterea l-ar fi făcut lesne primejdios. Și nici o încredere la el în virtute, în cinste, în bine, nici o milă sau îngăduială pentru slăbiciunile omenești de care arăta a fi cu totul străin.“~~

Pașadia este virtual un scelerat măreț, care și-a reprimat energiile pentru a nu dezlănțui în lume cîine știe ce cataclisme neprevăzute. Trăsăturile individualizatoare ale eroului țin de repertoriul byronian, dar ele ne divulgă, în același timp, un urmaș al „regilor păgîni, vînători de zimbri, asupritori de noroade“. Pentru un astfel de tip din rasa lui Cain, crimă sau orice altă ne-legiuire este o formă specifică de afirmare existențială. Vom vedea mai tîrziu cum a fost Mateiu în realitate și cît de mare era distanța dintre eul său adevărat și cel bovaric, pe care și-l inventase pentru a-și contempla slăbiciunile ca pe niște semne de forță demonică. Mitologia sa artistică i-a

~~servit astfel ca suport existential~~, poate singura modalitate posibilă de a-și întoarce privirea de la condiția sa de simplu învins al vieții înspre imaginea, cu totul ireală, a unui învins prin exces de forță și de energie sălbatică. Paul Georgescu a sesizat cu finețe rolul de proiecții ideale, rezervat de Mateiu protagoniștilor povestirii. Datorită acestui fapt, scriitorul a ajuns — după cum spune criticul — în imaginație la un „echilibru auto-estimativ“.

Dar iată că, prin aceste considerații, ne-am rătăcit în meandrele interpretării biografiste. Încercînd să ne analizăm inconsecvența, ne dăm seama că am răspuns, de fapt, la una din solicitările operei, determinată de caracterul ei de memorial transfigurat. Să ducem inconsecvența pînă la capăt sau să facem cale întoarsă înspre ficțiunile lui Mateiu, punînd în paranteză orice relații cu persoana povestitorului? Dar, ca și în *Remember*, personajul povestitorului este cel ce trage continuu sforile, nu din culise, ci chiar de la rampă, deplasînd atenția critică de la personajul evocat spre cel ce evocă și comentează. Iar comentariul este desfășurat cu asemenea fervoare, înfîcînt interesul cititorului se concentrează asupra ritualului verbal prin care ni se destăinuie personalitatea narcisică a scriitorului. Acele „calificative date de autor, ca o sumă de caracterizări îngrămădite, care în cele din urmă dau o impresie de prolixitate și sting semnificația faptelor“, au avut darul să-l nemulțumească pe G. Călinescu. Ele indică prezența transferului afectiv, transformînd povestirea (presupusul roman) într-o scriere hagiografică, împînzită de elemente autobiografice transfigurate. Cu cît va înainta narațiunea, povestitorul-comentator va sublinia tot mai insistent tainele consubstanțiale firii și destinului eroului său. Oare desfrîul, în care se scufundase după retragerea lui din viața publică, să fie darea pe față a unei vieți duble, sau reaprinderea instinctelor adormite în perioada cînd își ținuse demonii în friu? Întrebarea rămîne fără răspuns. Dar răspunsul nici nu are vreo importanță. Semnificativ e faptul că viciile nu apar ca urmări ale slăbiciunii, ci ca manifestări specifice ale energiei elementare, asemeni celor ale cuceritorilor din *Pajere*. „Cum, nu știu, rar însă mi s-a întîmplat să văd jucător așa frumos, crai așa ahtiat, băutor așa măreț“.

Patima nestăvilită se asociază cu un stil de viață de o mare eleganță și rafinament: „Dar se putea oare spune că decăzuse? Nicidecum. De o sobră eleganță, plin de demnitate în port și

vorbire, el rămăsese *apusean* și om de lume pînă în vîrfurile unghiilor. Ca să prezideze o înaltă Adunare sau o Academie, altul nu s-ar fi găsit mai potrivit.“ Masca este atît de desăvîrșită, încît nu lăsa să se zărească nimic din complexitatea contradictorie a vieții personajului. Doar scriitorul, în calitatea sa de martor, o contemplă copleșit de sentimentul că se află în fața unui mister de nepătruns „Cineva care nu l-ar fi cunoscut, văzîndu-l trecînd seara, cînd ieșea, țeapăn și grav, cu trăsura la pas după el, pentru nimic n-ar fi voit să creadă în ce murdare și josnice locuri mergea acel impunător domn să se înfunde pînă la ziuă. Pentru mine, priveliștea acelei vieți avea ceva copleșitor, în ea bănuiam că se desfășura o *intunecată* dramă sufletească, a cărei taină rămînea nepătrunsă.“ Dornic să sporească taina eroului său, scriitorul ne introduce în „nepriimitoarea și posomorîta“ casă a lui Pașadia, unde, „în cel din urmă ungher, se resfrîngea, sever, sufletul stăpînului“. Acesta e locul de reculegere, unde Pașadia își alină restriștea cu studiul istoriei. Desăvîrșita sa informație, conjugată cu „darul în-născut de a judeca fără să se înșele oamenii“, îi dezvoltase vocația de a profeti cu *sinistră* satisfacție prăbușirile spectaculoase ale oamenilor mari ai zilei. Aceasta e răzbunarea nepuțincioasă a marelui învins !

Întîia prezentare a lui Pașadia se încheie în ton de apoteoză : „Pașadia Măgureanu ! Am privit ca un har al Proniei simpatia ce dînsul a avut pentru mine și mă mîndresc de a fi ciracul acestui mare răzvrătit, atît de stoic, căruia, din toate cusururile ce-i găsea lumea, nu mă învoiam a-i recunoaște decît unul singur — acela însă de neiertat prieteșugul cu Gorică.“

Prietenia cu Gorică este nu numai o taină a personajului, ci și prilejul binevenit pentru povestitor de a efectua o bruscă schimbare de registru, de a specula jocul contrastelor care îi salvează narațiunea de inevitabila monotonie decurgînd din tonalitatea evlaviei nemărginite.

Putem spune că prezentarea preaslăvitului Pașadia ne introduce în cunoașterea personajului ? Textul străbătut pînă acum nu justifică vreo afirmație în acest sens. Ni se destăinuie, în schimb, adevăratul personaj al cărții — povestitorul —, cu dispozițiile sale sufletești, cu exaltările sale, cu mitologia sa. Trecut deseori cu vederea, dacă nu chiar ignorat de critică, el este, poate, singurul personaj din literatura noastră care deține

o funcție principală dintr-o poziție cu totul secundară, dar din acest con de umbră în care l-a scufundat modestia simulată a scriitorului vocea lui ne trimite accentele cele mai convingătoare.

FLACĂRA RECE

Dacă Pașadia era un „luceafăr“, în schimb nedespărțitul său tovarăș Gore Pirgu „era o lichea fără seamăn și fără pereche“. Pînă acum ni s-a comunicat doar repulsia instintivă pe care Pirgu o inspiră autorului. Motivația acestei repulsii este realizată, ca și celebrarea lui Pașadia, tot la modul superlativ, dar în tonalitatea dezgustului nemărginit. Odată cu Pirgu este stigmatizată și lumea prin care acesta își face loc cu coatele și care nu-i precupește aprecierea și simpatia. Manifestări similare ale celor două personaje sînt interpretate ca izvorînd din obîrșii nu numai diferite, dar chiar și potrivnice. Viciile lui Pașadia apar ca semne ale excepționalității lui demonice, în timp ce viciile lui Pirgu denunță sufletul său de slugă. Contrastul dintre cei doi are deci o întemeiere categorială. Întrupează două tipuri de umanitate între care, în mod firesc, n-ar trebui să existe comunicare. Tocmai de aceea însoțirea lor este paradoxală. „Acest chimiță avea un suflet de hengher și de cioclu“, spune scriitorul despre Pirgu. Termenul „chimiță“, prin derizoriul său, goleşte celelalte caracterizări (*hengher* și *cioclu*) de posibila lor sarcină demonică. Pentru a-l îmbrînci în fundătura unor fatalități structurale, Mateiu prăvălește asupra lui Pirgu o avalanșă de epitete ce nu lasă nici o îndoială asupra rolului ce i l-a rezervat în desfășurarea povestirii: „De mic stricat pînă la măduvă, giolar, rîșcar, slujnicar, înhăitat cu toți codoșii și măsluitorii, fusese Veniaminul cafenelei «Cazes» și Cherubinel caselor de întîlnire“. Înverșunarea etică față de Pirgu ar părea ciudată, dată fiind seninătatea personajului-povestitor în fața amoraliității funciare a lui Pașadia. Mitologia lui intervine însă ca un corectiv. Aceleași acte pot *oglinzi* realități originare deosebite. Ele semnifică de fiecare dată altceva, în funcție de *firea* pe care o exprimă. Acest cuvînt, folosit în

caracterizarea lui Paşadia, revine şi în aceea a lui Pirgu. „Scăpărările de cinism“ ale lui Paşadia trădau „o fire pătimaşă, întortochiată, tenebroasă“; scriitorul se menţine în generalităţi, refuzându-şi apropierea analitică de mentorul său, din cauza sfielii pe care o încearcă în preajma lui. În cazul lui Pirgu, menţinerea în generalitate este motivată, dimpotrivă, de oroarea ce i-o trezeşte personajul „Mi-a fost silă să cercetez mai cu de-amănuntul iţele acestei *firi uscate şi triste*, care simţea o atragere bolnavă numai pentru ce-i murdar şi putred“. Sînt de reţinut atributele „uscată şi tristă“, care ne trimit cu gîndul la „mîhnirea neagră“ (melancolia ?) ce îl frămînta pe Pirgu înainte de începerea cinei. Dacă tristeţea şi uscăciunea sufletească explică atracţia lui Pirgu faţă de murdărie şi putreziciune, s-ar putea crede că are o alcătuire mai complexă decît cea atribuită, programatic, de scriitor. Detalierea înclinărilor mirşave ale personajului se înfăptuieşte prin enumerări descriptive, niciodată prin prospecţiuni analitice. „Pirgu avea în sînge dorul vieţii de dezmare ţigănească de odinioară de la noi, cu dragostele la mahala, chefurile la mănăstiri, oîntecelul fără perdea, scîrboşeniile şi măscările. Cu jocul de cărţi ce-l slujea de meserie şi cu boalele lumenţi ce-l istoviseră înainte de vreme, acestea erau singurele lucruri de cari ştia să vorbească, întocmindu-i tot temeiul hazului cu care le încînta celor ce-i preţuiau dobitocia. Şi totuşi pe altcineva nu găsisese ca să şi-l facă tovarăş Paşadia, care, dealtminteri, îl dispreţuia făţiş, jignindu-l şi umilindu-l fără cruţare de cîte ori se ivea prilejul.“

Scurtul dialog care se încinge între Paşadia şi Pirgu relevă, pe lîngă incompatibilitatea de esenţă şi de educaţie, relaţia specifică dintre ei, aceea dintre stăpînul trufaş şi dispreţuitor şi sluga răzvrătită şi nărăvaşă. Comportamentul stingaci al lui Pirgu, trădînd lipsa de educaţie, prilejuieşte lui Paşadia următoarea admonestare în tonul *Hristoitiei* lui Anton Pann „În preceptele sale, urmă Paşadia, buna creştere elementară glăsuieşte nici cuţitul în legume şi peşte, nici furculiţa în brînză şi, nici într-un fel, cuţitul în gură. Dar asta de, pentru oameni fini, feciori de boier, nu pentru mitocani, adunătură. Să faci rimătorul să bea apă din fedeleş!“ Numai scurtele dialoguri de acest gen dintre cei doi protagonişti reprezintă o legătură vizibilă cu literatura autorului *Poveşti vorbei*, a cărei savoare vine din tonul săltăreţ-burlesc, prin care un tîrgoveţ isteţ ne dezvăluie tîlcurile străvechi ale înţelepciunii populare. Jignit,

Pirgu, „care se credea neîntrecut în cunoașterea obiceiurilor lumii înalte“, îi slujește lui Pașadia o replică surprinzător de promptă în insolența ei, una dintre acele care, prin spontaneitatea ei, ar fi făcut deliciile lui Ion Luca „Să mă slăbești cu mofturi de-astea, se rățoi el, că altfel întorc foaia. Ai îmbătrînit nebun...“ Amprenta stilistică a tatălui său și a celor pe care ne-am obișnuit să-i considerăm înaintașii români ai dinastiei caragialiene se întrezărește, în primul rînd, în asemenea momente, intercalate în desfășurarea cadentată a povestirii. O bună știință a dozării efectelor l-a împiedicat pe Mateiu să acorde prezentării negative a lui Pirgu aceeași lungime neîntreruptă ca și prezentării apologetice a lui Pașadia. De fapt, zugrăvirea lui Pirgu se va realiza în mai mulți timpi, cu întreruperi cerute atît de logica povestirii, cît și de cea a personajului. Pirgu joacă rolul de ~~agent de legătură între cei trei eroi și restul lumii. Fără intervenția lui, povestirea n-ar sparge cadrele unei succesiuni de monoloage, iar inserția celorlalți într-o realitate la care nu aderă nu s-ar putea efectua.~~ El mai îndeplinește și funcția estetică de a înviora ritmul povestirii, de a racorda narațiunea la realitățile curente, de a menține trează conștiința că ne aflăm la porțile Răsăritului, unde totul este luat în „bășcălie“. Tip al parazitului necesar tuturor societăților care au pierdut simțul valorilor, neavînd antene pentru orizonturi spirituale care să-l dezhădăcineze din lume, Pirgu este creația cea mai realistă a lui Mateiu I. Caragiale. În construirea lui, scriitorul a beneficiat din plin de observațiile tipologice și lexicale ale tatălui său. Dar, în timp ce Ion Luca își trata „mușterii“ cu luciditate ironică și complicitate, Mateiu se înverșunează asupra prăzii sale cu o patetică tenacitate. Prin acumularea de expresii grase, măscăroase, concludente pentru trivialitatea personajului, limbajul lui Pirgu devine aproape ireal. Scriitorul simțea nevoia să deschidă din timp în timp anumite supape, prin care lăsa să se reverse ura lui față de abjectul personaj și față de lumea care îi asigură triumful, aceeași lume care l-a întîmpinat pe el, creatorul *Crailor...*, cu porțile zăvorîte. „Nu-mi ascunsei admirarea de cîtă lume cunoștea Pirgu“, exclamă, într-un elan de invidioasă sinceritate, povestitorul. Lăsîndu-se mistificată de bufoneriile lui Pirgu, dincolo de care nu descifrează monstruoșitatea lui, această lume oarbă făcea dovada propriei sale nimicnicii. „Lume de tot soiul și de toată teapa, lume multă, toată lumea. Pe cine nu

cunoștea într-adevăr, unde nu pătrunsese ? În zăvorștile case ale negustoriei sperioase și speriate, în fereșata cetățuie a ovreimeii îmbuibate de belșug, în șubredele cuiburi ale rșiei ciocoiești, pretutindenii, Gorică era primit cu brașele deschise, deși nu totdeauna pe ușa din față. Rămșne de mirare cum nu insuflia nicăieri scșrbă și teamă, cum nimeni nu voia să vadă că în potaia aceea măruntă ce se țira și se gudura rinșind, pisma ținea deșteaptă și asmuța fără încetare, împotriva tuturor, o fiară spurcată și căpie, pornită pe vrăjmășie, pe vătămare, pe rău, părșnd a sluji soartei de unealtă de dezalcătuire și de nimicire. Mırșăvia nu se șfia dealfel să și-o mărturisească, făcșndu-și fală din isprăvi pentru cari legea ar fi trebuit să prevadă pușcăria sau balamucul.“

Spre deosebire de Pașadia, robșt demonului său interior care-i devia energia sălbatică înspre propria sa nimicire, Pșrgu reprezintă o simplă *unealtă* de dezalcătuire și de nimicire, în mșinile soartei. Scriitorul își dezvoltă viziunea asupra personajului înșșirșndu-ne cu intensă participație afectivă contribușțiile lui Pșrgu la subminarea „șntocmirilor“ acestei lumi de la porșile Rășăritului, lipsită de structuri morale și sociale stabile. „De școlar, își ducea prietenii la femei bolnave. Pentru asemenea lucruri se bucura de o închșpire drăcească nesecată. Din așșțarea la desfrșu, căruia își închinase trupul și sufletul, își făcuse un apostolat. Iscusit în samsarlicuri și pezevenglicuri, fusese faurul ruinei cștorva feciori de bani gata și al căderii mai multor femei ; mulțumită lui, nume cunoscute se mșnșșseră de necinste. Rar se petrecea murdărie în care să nu fi fost amestecat și dșnsul, și adesea numai dintr-o crudă și fără șașiu poftă de a-și bate joc, pentru care nu se da șnapoi de la nimic școdirea, defășimarea, bșrfeala, zizania, pșra, ameninșțarea cu darea în vileag a tainei încredinșate sau șmulse, răvașele neiscălite — toate îi păreau deopotrivă bune, fiecare după cerinșă. Se nășștea întrebarea ce ar fi trebuit dar să mai facă Gore Pșrgu ca să treacă drept băiat rău ?“

De ce atșta înverșunare la scriitorul care nu s-a arătat nicșind prea zelos șntru apărarea șntocmirilor timpului său ? Oare seminșșia de cucerșitori, șncendiatori și profanatori nu reprezenta ea înșșăș un factor de dezalcătuire și de nimicire ? Dar, după cum am arătat, cumpăna lui Mabeiu este șntotdeauna ne dreaptă și nicșiodată el nu s-a gșndit, ca scriștorii realiști, să lase fiecărui personaj, neșștirbită, partea lui de adevăr. În Pșrgu este

repudiată nu imoralitatea, ci lipsa de stil. El se strecoară însidios, ca un virus, în organismul deja îmbolnăvit al societății (care nu-l poate elimina), nu o nimicește, asemeni cuceritorilor din *Pajere*, într-un avînt spectaculos și nestăvilit al energiilor dezlănțuite. Devorați de vîlvătaile lor interioare, aceștia piereau în flăcările ce pustiau totul în preajmă. Spectacolul era sîngeros și măreț. Pirgu, în schimb, dezalcătuieste lumea pentru a prospera pe ruinele ei. Mijloacele sale, dintre cele mai odioase, definesc o canalie, nu un erou. Am putea considera *Craii de Curtea-Veche* drept istoria degradării idealurilor eroice ale semeței seminții, ai cărei ultimi reprezentanți — Pașadia și Pantazi — se izolează într-o singurătate trufașă sau se încanaliază — Arnotenii adaptîndu-se lumii întrupate în neuitatul Gorică.

Să ne reamintim că în *Psychanalyse du feu*, desfășurîndu-și teza despre complexul prometeic, Gaston Bachelard insistase asupra semnificației incendiului, care, rupînd legile și instaurînd haosul (*dezalcătuiind și nimicînd* rînduiețile date), creează premisele realcătuirii unei lumi purificate. Prima înfățișare a lui Pașadia ne sugerează imaginea unui vulcan, a unui rezervor de energii distrugătoare și creatoare în același timp, zăvorît cu bună știință în străfundurile ființei. Lava care acoperă aceste abisuri lasă uneori să se întrevadă simburile originar ; interzicîndu-i revărsarea în afară, incendiul îl pustiește pe dinlăuntru, eroul contemplant cu voluptate depunerea cenușii în straturi tot mai dense peste inima sa împietrită.

Consumarea excesivă a alcoolului reprezintă o formă inferioară de combustione, o intensificare a arderilor din organism și de fapt o autonimicire înceată prin foc. În analiza nălucirilor beției, Bachelard a recurs la conceptul de complex hofmannian. În opera lui Mateiu I. Caragiale beția nu îndeplinește funcții atît de importante ca în opera romanticului german, nu contribuie la stabilirea de relații neprevăzute între planul real și cel oniric.

Dar distincția categorială dintre cei „aleși“ și Pirgu se observă chiar și în atitudinea lor față de băutură. Beția celor aparținînd semeței seminții este grandioasă. Nu tot astfel este beția lui Gorică „Din tuspătru era *singurul* care nu ducea la băutură, se putea spune chiar că mai mult se făcea că bea, umflîndu-se cu șprîțuri cu sifon, cu sifon albastru. I se întîmpla rar totuși să nu fie beat de dimineață, și cînd se chirchilea se

ținea de tot soiul de pozne, după săvârșirea cărora, nițel obraz să fi avut numai, ar fi trebuit să-i fie rușine să mai dea ochi cu lumea.“ Din perspectiva adoptată, această aparent neînsemnată diferență se încarcă de noi semnificații. Pirgu nu participă nici măcar sub o formă inferioară la complexul prometeic. Chiar și beția îi este superficială, simplu pretext pentru a se risipi în exuberanțe bufone, în flecăreli incontinente, în popasuri obraznice pe la mesele vecinilor.

Rașelica Nachmansohn intră în scenă ca o cunoștință apropiată a lui Pirgu; ea aparține deci lumii detestate de scriitor. Dar portretul ei este conturat din elemente definitorii pentru urmașii seminției semețe (cuvintele *stirpe* și *trufie* apar în caracterizarea sa) și din elemente care indică existența complexului prometeic (*flacăra rece*) „Cu căutătura-i tulbure și posomorită, Pașadia dezbrăca o durdulie ovreică, așezată în fața lui, ceva mai departe. Mă întovărășii și eu la această creștinească faptă, știind că nu supăram întru nimic pe marele meu prieten. Conștientă de minunata ei frumusețe răsăriteană în deplină înflorire, albă și mată ca un chip de ceară în care ochii de catifea ardeau cu o *flacăra rece* între genele de mătase, ea rămânea nemișcată, nepăsătoare, în *trufia* fără margini a *stirpei alese*, așa ca străbunele ei când erau țărîte, despoiate, în tîrgurile de robi, sau trase, mai tîrziu, pe scripetele lui Torquemada. Stînd picior peste picior, rochia i se ridicase pînă la genunchi, lăsînd să i se vadă, pale, prin străvezimea ciorapilor negri, pulpele strunguite fără cusur. Când se hotărî să și le acopere, fu fără grabă și fără să roșească.“

În mod neîndoielnic Rașelica este contemplată cu admirație de scriitor, amoralitatea ei fiind considerată nu ca semn de inferioritate, ci ca semn al participației sale la o formă viguroasă de existență. Ieșirea ei din scenă accentuează și complică totodată impresia și categorisirea inițială: „Cu pași mlădioși, ea se îndreptă spre masa noastră ca să-și ia mantaua din cuierul vecin. Pirgu sări s-o ajute. Era cum nu se poate mai bine. Rașelica și de minune potrivită; trezita asemănare a femeii cu floarea — o floare neagră de tropice, plină de otravă și de miere — o deștepta fără voie mireasma caldă ce se răsîpîdea, amețitor de pătimașă, la fiecare din mișcărilor ei.“ Celebrarea Rașelicii se asociază cu fascinația malefică pe care o exercită asupra povestitorului „De aproape însă, fără ca frumusețea ei să-și piardă din strălucire, dînsa avea ceva respingător, în ea

se simțea, mai mult decât în alte femei, *Eva, străina, dușmana* neîmpăcată și veșnică, împrăștiatoare de *ispită și de moarte*.”

Textul este edificator în ce privește adâncimea misoginismului scriitorului. Păcatul — și odată cu el, moartea — au intrat în lume prin femeie formularea „împrăștiatoare de ispită și de moarte” vizează însăși esența feminității. Rașelica manifestă această esență cu o *energie* care o *deosebește* de celelalte femei. Conștientă nu numai de frumusețea, ci și de puterile sale malefice, ea își împlinește cu superioară seninătate funcția blestemată pe care i-a hărăzit-o soarta „Privirea ei liniștită, aplecându-se asupra colțului nostru, avu o *scăpărare aspră* ciocnindu-se de a lui Pașadia”. Cunoscînd sfîrșitul lui Pașadia, această încrucișare de priviri vestește — asemeni încrucișărilor de spadă — lupta dintre două energii echivalente, dintre două flăcări la fel de devoratoare. Dar *flacăra rece* a Rașelicii mistuie tot ce-i iese în cale, fără ca ea însăși să se consume, de parcă și-ar absorbi din moartea altora substanțele necesare pentru întreținerea arderii.

Tot o semnificație oraculară cîștigă și comentariile bufone ale lui Pirgu privind-o pe Rașelica și pe ultima victimă a împreunărilor ei aducătoare de moarte „O urma un fel de țîngău adus din spate și cam deșelat, cu ochi încercănați și sticloși, cu obrajii aprinși de o roșeață nesănătoasă. O tuse seacă îl chinuia fără răgaz. În zîmbetul cu care își luă rămas bun de la Pirgu fu parcă durerea unei despărțiri pentru totdeauna. — «E Mișu», ne șopti Pirgu. «E pe dric, ne lasă. L-a dat gata și p-asta; doi bărbați în trei ani, bașca de ce-a mai forfecat pe de-alături. Halal să-i fie, strașnică muiere, pe onoarea mea!» Și către Pașadia: «Ei, și dumneata ai vrea să te arunci, crezi că te țin meșii? Spune, să știu, să-ți fac vorba, intră chiar în vederile mele.»“

În vampirismul ei sexual, Rașelica dezintegrează *focul* care unea într-o alcătuire vie diversele componente ale ființei partenurului ei. Punînd în lucrare toate puterile răului, „Eva, străina, dușmana neîmpăcată și veșnică”, nu poate fi decât triumfătoare. Pașadia însuși presimte că este osîndit. Tăcerea cu care răspunde obrăznicilor lui Pirgu este adinec grăitoare „În loc să răspundă, Pașadia își sorbi paharul pînă la picătura cea din urmă”. Izolînd această frază într-un aliniat, povestitorul o semnalează atenției cititorilor. Pe un anumit plan, *Craii de Curtea Veche* este istoria pătimirilor lui Pașadia. Prin sublima analo-

gie sugerată de ereticul povestitor, suferințele cărnii, ale acelei cărni blestemată de Pavel, ca o formă de manifestare a haosului, ca o răzvrătire besmetică împotriva Logosului, sînt asemănate cu suferințele calvarului. Voința de transfigurare a povestitorului atribuie victimei o aureolă de martir. Dar Pirgu introduce disonanța necesară, readucînd faptele la dimensiunea lor reală. Calvarul se preschimbă în mascaradă funerară. „Bășcălia“ destramă tot ceea ce transfigurează povestitorul, în setea lui de absolut. Deznodămîntul va acorda flecărelilor măscăriciului rezonanțe grotesc-profetice „«La adică, de ce te-ai codi?»», stăruind Pirgu, «tot îți sună coliva. Parcă nu știe lumea că de mult numai în miambal și-n magiun îți mai stă nădejdea? Te vezi pe drojzii, caută să mori încai fericit...»“

Răsare în mod legitim întrebarea dacă această povestire nu reprezintă, prin ceea ce este *realist* în ea, confirmarea treptată a „oracolelor stupide“ ale lui Pirgu și consemnarea dezamăgită a triumfului său. „Scumpul Trecut și apus pentru totdeauna“ este indirect osîndit în numele unui prezent detestat cu o scîrbă pe care nici o invectivă nu o poate potoli.

INTÎMPINAREA CRAILOR

Oare incendiul — sau, mai exact, simulacrul de incendiu — care, prin panica ce o produce „în tot birtul“, pune capăt atmosferei mohorîte de la masa invitațiilor lui Pantazi îndeplinește o funcție aparte în economia cărții, sau este doar un pretext pentru a deschide „vorba despre Curtea-Veche, căreia fără biserica cu turlă verde ce-i poartă numele i-ar fi pierit pină și amintirea“? Motivul focului apare din nou ca element obsesiv al reveriei poetice a lui Mateiu I. Caragiale. Chiar dacă în cazul de față scriitorul l-a utilizat ca simplu procedeu, pentru a face trecerea spre un nou moment al narațiunii, oferind astfel lui Pașadia ocazia să-și manifeste „cu priceperea-i cunoscută“ elocința și erudiția istorică, revenirea lui în contexte mai mult sau mai puțin semnificative ne descoperă o componentă a subconștientului său creator.

Nu trebuie să ne așteptăm la cine știe ce informații surprinzătoare. Importante nu sînt spusese lui Pașadia, ci atitudinea afectivă care le însoțește. „Cum fusese Curtea era lesne de inchipuit, semănînd în mare cu mănăstirile, cu trupuri de clădiri multe, pentru a putea sălășlui toată liota și țigănia, fără întocmire, fără stil, cu nade, umpluturi și cirpeli, vrednică să slujească, în urîtenia ei, de decor ticăloșiei unei tagme stăpînitoare plămădită din toate lepădăturile venetice și din belșug altoită cu sînge țigănesc.“

Parcă l-am auzi pe Eminescu, înverșunîndu-se împotriva păturii superpuse. Să nu ne lăsăm înșelați. Marele poet se răzvrătește împotriva înstrăinării păturilor conducătoare ale țării — reprezentate în primul rînd de fanarioți și descendenții lor — de aspirațiile firești ale comunității naționale. Dar în gura lui Pașadia, venetic de obîrșie, considerîndu-și situația de român ca pe o osîndă, vorbele acestea par răfuiala pătimașă cu o patrie care nu i-a dăruit satisfacțiile și onorurile meritate. Întrebarea sfioasă și de bun-simț a povestitorului, „dacă nu în nestatornicia domnilor și în teama de năvăliri trebuie căutată pricina că nu s-a durat și la noi măreț și trainic ca în 'Apus“, întrebare care cuprinde și răspunsul afirmativ dat de Ion Ghica acestei chestiuni, cu o jumătate de secol mai devreme, este rețezată scurt și categoric de Pașadia „Îmi răspunse că nu; iubirea de frumos fiind unul din privilegiul popoarelor de stirpe înaltă și printre acestea nu putea fi prenumărat și al nostru, care n-a dat civilizației nimic“. După cum se vede, nu numai indivizilor, ci și popoarelor li se aplică distincția categorială, specifică mitologiei sale poetice. Dacă ar fi contestat doar caracterul reprezentativ al păturilor conducătoare, datorită eterogenității lor etnice, ieșirea lui s-ar fi încadrat în gîndirea politică eminesciană. Extinderea disprețului său asupra întregului popor român și a trecutului nostru național nu lasă nici un echivoc asupra adevăratelor sale sentimente. De asemenea și comparația — desigur, inadecvată — dintre construcțiile brîncovenesti și „tumultuoasa înflorire a barocului“ este făcută în termeni care nu dovedesc un profund simț istoric și înțelegerea condițiilor particulare de dezvoltare ale fiecărei culturi. Invecțiva ține aici loc de argument și de analiză. Speriat parcă de vehemența mentorului său, temîndu-se ca nu cumva cititorul să considere că aderă integral la această diatribă, scriitorul își ia distanțele printr-un comentariu critic al atitudinii lui Pașadia

dia, punându-i în evidență componenta afectivă negativă : „Ieșirea aceasta nu ne surprinse. Pașadia, privind și judecând cu o neînduplecată asprime tot ce era românesc, mergea adesea cu inverșunarea pînă la a fi de rea-credință. Ura ce mocnea într-însul neadormită se învolta și se învoldura atunci vajnică, uriașă, încingîndu-l ca un jăratîc, avîntîndu-l ca un talaz.“ Ura lui Pașadia ne apare tot ca o manifestare a focului său lăuntric. Expresii ca „ura ce *mocnea*... neadormită“ sau „încingîndu-l ca un *jăratîc*“ grăiesc de la sine despre înclinația structurală a scriitorului de a-și construi metaforele, pornind de la imaginea centrală a focului. Zgîndărindu-i învelișul de lavă, scoatem la iveală sîmburele incandescent din sufletul eroului.

Scriitorul nu pierde prilejul de a face o scurtă, dar semnificativă trimitere la „minunata tîmplă de icoane“ pe care a închinat-o în tinerețe trecutului nostru (sonetele din *Pajere*), readucîndu-l și pe Pașadia la sentimente mai generoase față de palatele brîncovenesti. „«E ciudat totuși», mărturisi el, «deși ca artă le găsesc mai prejos chiar decît amintirea lor istorică, vestigiilor acestea umile nu le pot contesta deosebitul farmec. În fața celor mai neînsemnate, închipuirea mea prinde aripi, mă simt mișcat, mișcat adînc.»“

E de observat o diferență de nuanță între modul de a osîndi și modul de a salva de la osînda totală aceleași realități. În primul caz, atitudinea afectivă caută o travestire obiectivă într-o judecată de valoare zădărnicită de focul interior, de componenta pasională care o animă. În cel de-al doilea caz, atitudinea afectivă manifestîndu-se ca atare, nedisimulată, duce la consemnarea *obiectivă* și liniștită a reacțiilor spontane ale inimii sale. Cînd este autentic Pașadia ? Cînd se învoldurează, sau cînd se domolește ? Și într-un caz, și în celălalt. În această dualitate contradictorie a firii sale — pe care vom mai avea ocazia s-o punem în lumină și prin alte texte semnificative — și-a proiectat scriitorul propria sa sciziune sufletească între dorința — teoretică și livrescă — de a se dezrădăcina, de a deveni un „apusean“, un „cetățean al universului“, și rădăcinile obscure care îl țintuiau în acest vad al răsăritului cu „fermecele“ lui de neînțeles. Tudor Vianu a observat că două cuvinte revin în mod obsedant, cu cea mai mare frecvență, în lexicul matein stirpe și farmec. Remarca lui Vianu se cere completată prin semnalarea direcțiilor diferite spre care trimit cei doi termeni

primul — înspre mitologia poetică a lui Mateiu, al doilea — înspre sensibilitatea sa nemijlocită. Primul intenționează să arate participația scriitorului și a personajelor ce-l reprezintă la imaginea-arhetip a cuceritorului semeț, trecînd prin ascuțișul sa-biei cetățile cucerite, al doilea împlinzește și umanizează aceste profiluri excesiv stilizate.

Eliberarea lui Pașadia, prin defulare verbală, de ura lui — în fond, neputincioasă —, instaurează un climat de destindere, de bună dispoziție, în locul atmosferei mohorite de la începutul serii. „În felul acesta petreceam noi. Cultul lui Comus ne întrunea, cam de o lună aproape zilnic, la prînz sau la cină. Dar adevărata plăcere o aflam în vorbă, în taifasul ce îmbrățișa numai lucruri frumoase : călătoriile, artele, literale, istoria — istoria mai ales —, plutind în seninătatea slăvilor academice, de unde îl prăbușea în noroi gluma lui Pirgu.“ Scriitorul nu scapă nici o ocazie de a semnaliza *diferența* de esență dintre Pirgu și marii lui prieteni. „Era întristător cum, în nepregătirea sa, acest vrăjmaș al slovei tipărite rămînea străin de ce se discuta.“ În schimb, Pantazi și Pașadia, naturi complementare, își aduc împreună contribuția la formarea tînărului lor discipol : „În Pantazi, însă, Pașadia întîlnește o minte clară, un spirit înarmat și liber : un cuvînt mă temeam a nu pierde din luminosul lor schimb de vederi și de cunoștințe (cum oare a putut să-i scape lui Mateiu I. Caragiale un clișeu verbal atît de inexpressiv ?), și faptul că mi-au rămas însemnările ce aveam grijă să iau de ele mă consolă, dacă nu mă și despăgubește de toate pierderile ce am suferit de la război încoace“.

Repetarea obstinată a caracterizărilor elogioase în cazul lui Pașadia și Pantazi, denigratoare în cazul lui Pirgu, este unul din procedeele definitorii ale tehnicii scriitoricești a lui Mateiu I. Caragiale. Oare a simțit autorul insuficiența caracterologică a personajelor și a încercat să compenseze sărăcia imaginației lui epice prin accentele lirice, distribuite cu generozitate la tot pasul ? Iritat că într-o întîlnire la tripou (pe lîngă taifasul înălțător, eroii cultivă cu asiduitate și jocul de cărți), Pașadia „îl scuturase de toate paralele“ Pirgu „se aprinsese de o minie grozavă de care, ca să se ușureze, icni pe nerăsuflete un potop de scirbe, trecînd de la înjurăturile surugiești la ocările de precepeață și la blestemele de chivuță“. De la „seninătatea slăvilor academice“ la „înjurăturile surugiești“ (cei doi poli între care pendulează povestirea), distanța este enormă. Calitățile excep-

ționale de artist al cuvîntului ale lui Mateiu se vădesc îndeosebi în aceste registre extreme. În registrele intermediare, expresia e în general vioaie, cîteodată protocolară și inexpressivă.

Evenimentul cel mai important al acestei prime părți a povestirii se va petrece după ce mesenii vor părăsi birtul din Covaci. Spre a semnala generozitatea lui Pantazi, scriitorul ne amintește în treacăt bacșișurile grase împărțite „băieților și lăutarilor“ și oferta de a-l împrumuta pe Pirgu. Strada este blocată de o mulțime înghesuită în jurul unei femei bete „urlînd ca o fiară“, care „se lupta cu trei vardišti țepeni ce abia puteau s-o dovedească“. Astfel își face intrarea în scenă un personaj episodic, dar esențial al povestirii, Pena Corcodușa, nebuna căreia îi se va datora însuși titlul cărții. „Bătrînă și vestejită, cu capul dezbrodit și numai zdrențe toată, cu un picior desculț, ea părea în turba-i cumplită o făptură a iadului. Beată moartă, vărsase pe ea și o trecuse neputința, ceea ce umple de o bucurie nebună droaia de derbedei și de femei pierdute ce-i făceau alai strigînd «Pena! Pena Corcodușa!»“ Spectacolul este tulburător prin răvășeala interioară a personajului, în care deslușim prezența focului devorator, a unei energii sălbatice întoarse înspre propria ei nimicire. Potopul de ocări care se abate asupra celor patru amici pare că depășește orice limite ale imaginației, odată ce însuși Pirgu rămîne uluit. „Băgai de seamă că Pantazi tresări deodată și păli. Dar la vederea noastră, Corcodușa fu cuprinsă de o furie oarbă. Ce ne fu dat să auzim ar fi făcut să se cutremure inima cea mai păgînă. Pirgu însuși rămase cu *gura căscată*. «Ascultă cu atenție și memorizează», îi șopti Pașadia. «ai ocazia să-ți completezi educația de acasă».“ Încodînd o fetiță care „își ațintise tot timpul asupra acestei triste priveliști a nemerniciei omenești uitătura vioaie și semeață“ (adjectivul *semeț* îl urmărește obsesiv pe scriitor, odată ce îl introduce și în contexte ce nu se referă la semeața seminție), Pantazi și însoțitorii săi află că „Pena trăia pe lingă Curtea-Veche, sta la biserică la pangar, făcea treabă prin piață. Îndeletnicirea ei de căpetenie era să scalde morții. Fusesse și la balamuc mai demult.“ În crizele ei de beție furioasă — care au loc numai pe timp de *noapte* —, în această femeie blîndă și liniștită se trezea parcă un alt suflet, îngropat undeva în străfunduri ignorate. Misterul și tragedia personajului ni le va lămuri Pantazi, căruia nefericita întîmplare îi reactualizează amintirea nostalgică unei epoci

apuse. Într-un acces de furie (poate de furie vizionară ?), Pena le azvirle apelativul de Crai de Curtea-Veche, care de acum îi va însoți pe cei trei (Pașadia, Pantazi și povestitorul) pînă în apoteoza imaginară de dincolo de mormînt.

„«Crailor», ne mai strigă totuși. «Crai de Curtea-Veche.» Vorbise prin ea oare altcineva, de altădată — cine știe ?» Acest scurt comentariu al povestitorului ne îndeamnă să credem că el a văzut în Pena Corcodușa, cea nebună din prea multă iubire, un personaj din familia nebunilor profetici întîlniți prin romanele rusești. Ea intuiește, în accesul ei de furie vizionară, involburarea demoniacă și amoralitatea funciară a personajelor, mai accentuată la Pașadia, mai atenuată la Pantazi. Dar printre cei cărora li se adresează „întîmpinarea“ nebunei se numără și Gore Pirgu. Faptul a produs nenumărate încurcături, Pirgu fiind asimilat în mod abuziv acestei treimi de aleși, deși scriitorul a avut grijă, în alte pagini ale povestirii, să elimine orice posibilitate de confuzie, Gorică fiind delimitat și opus (categorial opus) tovarășilor săi de petrecere. Eliminînd pe povestitor, căruia nu-i acordă nici o importanță în economia cărții, G. Călinescu îl consideră pe Pirgu cel de-al treilea Crai și își întemeiază exegeza pe această supoziție, infirmată de textele povestirii.

„Întîmpinarea“ Penei este primită de cei 'trei cu profundă încîntare. „Dar ca această zicere uitată, de mult scoasă din întrebuintare, nimic pe lume nu cred să-i fi putut face lui Pantazi atîta plăcere. I se luminase fața, nu se mai sătura a o rosti. «E într-adevăr», recunosc Pașadia, «o asociație de cuvinte din 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».“ Deci titlul cărții — vrea să ne sugereze autorul — aparține unui glas necunoscut, care s-a rostit prin mijlocirea unei nebune, a unei inocente, și a obținut confirmarea entuziastă a celor doi maestri ai săi. Termenul de crai are într-adevăr o poliemie foarte bogată. Are ceva „ecvestru“, ce ne amintește de semînția de cuceritori, are ceva „mistic“, ducîndu-ne cu gîndul la cei trei crai călăuziți de steaua luminată, dar totodată indică, în limbaj arhaic, demnitatea regală (să nu uităm că Mateiu a proiectat un roman intitulat *Odrasla regilor*), avînd și accepția curentă de diletant erotic, la adăpost de grijile materiale, în perpetuă căutare de noi senzații.

Lui Șerban Cioculescu îi datorăm cea mai completă sistematizare a diverselor accepțiuni sociale pe care le-a primit, de-a lungul secolului trecut, termenul generic de „crai“ și acela special de „crai de Curtea-Veche“. După cum ne comunică distinsul critic, Gr. H. Grădăreanu susține că „înainte de 1848 jinduitorii bugetului și ai amorului se numeau cavaleri de curte-veche“. Maiorescu, îndărătnicul adversar al pașoptiștilor, îi tratează cu epitetul de crai pe revoluționari. De fapt, termenul se pare că ar fi apărut în 1802, când o mină de haimanale au pus stăpânire pe Curtea domnească, în urma fugii domnitorului Mihai Șuțu, instaurând o anarhie totală, dar de scurtă durată, în istoria Bucureștilor. Faptele sînt relatate în monografia lui Ionescu-Gion despre București, operă binecunoscută lui Mateiu I. Caragiale, în *Istoria Bucureștilor* a lui Nicolae Iorga și în *Istoria generală a Daciei* a lui Dionisie Fotino. Cartea lui Fotino, tradusă din grecește de George Sion, socrul lui Mateiu, descrie amănunțit acest episod în capitolul intitulat „Epoca *disperațiilor*“. „Fugind guvernul, precum s-a zis — spune Dionisie Fotino —, a rămas orașul București pustiu și fără nici un fel de rînduială. Atunci au început a domni oamenii *disperați și fără căpătii*, ce se numesc în limba poporului *crai*. Aceștia, intrînd în Curtea domnească, pe cînd și Bimbașa Sava lîpsea, jăfuiră de toate, fără a lăsa nici praful prin casă. Găcind acolo semnele domniei, adică tunurile și stindardele, se preumblau cu ele pe toate ulițele orașului. Iar căpitanul lor numit Melanos, de viță arnăuț și de profesiune boceagiu, se preumbla cu cuoa domnească pe cap. Aceștia, spărgînd ușile oîrciumilor și ale caselor, intrau și se dedau la orgiile cele mai scîrboase, fără nici un frîu și fără nici o măsură. Acești mizerabili se preparau a și da foc orașului pentru ca să însemneze memoria lor prin ruine. Din norocire, beșleaga Ibrahim Bosniacul, care se afla la Cotroceni cu cîțiva ostași, simțînd lucrul acesta, veni în oraș și începu a spînzura și a pedepsi pe ticăloși, încît se făcură mai toți nevăzuți.“ În toate caracterizările citate apare disperarea ca o trăsătură dominantă a crailor. Ei sînt niște „*disperados*“, oameni fără căpătii, care, neavînd ce pierde în lumea aceasta, sînt capabili de orice făptuire. Uzurparea puterii și năzuința erostratică nu le este străină. Legea morală nu-i poate împiedica, odată ce nu recunosc altă autoritate afară de cea a poftelor lipsite de orice frîu și orice măsură.

Răspund oare Paşadia şi Pantazi acestei caracterizări? Chiar dacă nu deţin poziţia socială meritată prin descendenţa şi însuşirile lor, ei sînt oameni cu o situaţie materială deosebit de prosperă şi cu un stil *aparent* de viaţă de adevăraţi gentlemenii. Pirgu are o psihologie de haimana, ale cărei pofte nu cunosc nici un fel de îngrădiri, dar el nu pare a fi un disperat, ci, dimpotrivă, un optimist în continuă stare de exuberanţă. Disperarea şi amoralitatea crailor este disimulată tocmai de impecabila lor eleganţă. Întîmpinarea Penei le dezvăluie adevărata natură. Dar această revelaţie îi măguleşte. Ei ignorează conotaţiile negative ale termenului (să nu uităm că Pena le azvirile porecla ca pe o insultă), reţinînd doar faptul că sînt arătaţi ca reprezentanţi ai unui tip de umanitate dispărută, ai „scumpului Trecut, apus pentru totdeauna“, într-o lume pe care o socotesc de neacceptat.

CRUCIATUL ŞI FLOAREA DE MAIDAN

Apariţia Penei pune în mişcare resorturile emotivităţii lui Pantazi, făcîndu-l să retrăiască un episod tragic din vreme mult îndrăgite. Personajul este înzestrat cu o impresionantă capacitate de rememorare lirică. Trecutul i se arată ca într-o *vedenie*. Amintirile zdrenţuite se însufleţesc sub privirea lui înfiorată de melancolie, oameni şi întîmplări de altădată se perindă prin faţa noastră, pierzîndu-se apoi ca spectrele în noaptea care le-a dat fiinţă.

Viaţa Penei Corcoduşa este o poveste de dragoste şi moarte. Făcîndu-i cronica, anazi construieşte, cu fastul stilistic caracteristic artei lui Mateiu I. Caragiale, un adevărat microroman, intercalat în - aşurarea povestirii. Pentru prima dată, cursul ei este întrerupt de evaziunea într-un trecut *real*, nu imaginar, evocat de un martor al evenimentelor. Războiul, dragostea, gloria, moartea, visurile de fericire sfărîmate şi, în cele din urmă, nebunia Penei formează ţesătura povestii. Pantazi schiţează cu mijloace realiste, dar cu trimiteri mitologice, care au rostul de a suplini — pentru imaginaţiile instruite — absenţa detaliilor concrete, cadrul general în care va evolua

dragostea arzătoare a Penei Corcodușa „Da, — spune Pantazi — e o istorie veche ; o istorie de dragoste, și nu de toate zilele. Era pe vremea războiului din șaptezeci și șapte. Nu cred să fi pierit încă via amintire ce rușii au lăsat aici femeilor, femeilor de toată teapa. A fost o curată nebunie. Pe rogojină, ca sub pologul de horbotă, ploaia de ruble acoperea lacome Danae. În București, muscalii aflaseră o Capua. Cucoanele nu mai aveau ochi decît pentru ofițerii ruși.“

De pe acest fundal, obișnuit în vremuri de război, se desprinde silueta (scriitorul nu și-a îngăduit răgazul de a-i trasa mai pregnant conturile) celui prea iubit și evocarea dragostei dintre el și Pena Corcodușa „Dar acela după care turbaseră toate era Leuchtenberg-Beauharnais, frumosul Serghie, nepotul împăratului. Zadarnic însă așteptară să-i cadă batista. Căci întîmplarea îl aruncase, din întîia noapte, în brațele unei femei de rînd și din brațele acesteia nu s-a mai putut desprinde.“

Imaginea Penei se încheagă expresiv doar din cîteva elemente astfel selectate încît iubirea pe care o inspiră frumosului Serghie să pară cît mai inexplicabilă „Era o fată de mahala, nu prea tînără, pușin căruntă la tîmple ; o știam de la balurile mascate și de la grădinile de vară. Fermecul acestei ființe, de obicei posacă, mai mult ciudată decît frumoasă, îi sta în ochi, niște ochi mari verzi, verziu-tulburi, lături-de-pește, cum le zice românul, genați și sprîncenați, cu privirea cam rătăcită.“ Întrucît nici tinerețea, nici frumusețea nu pot explica puterea de seducție a Penei, scriitorul ne sugerează — potrivit acelei „tehnici a tainei“, remarcată de Ov. S. Crohmăniceanu — că, probabil, o parte a adevărului — tocmai aceea care ne-ar putea ajuta să dezlegăm misterul — este sortită să rămînă necunoscută „Să fi fost alții nurii ce țesură mreaja în care fu prinsă inima ducelui ? — se poate ; e netăgăduit însă că, împărtășită de amîndoi deopotrivă, o pătimașă iubire se aprinse între *floarea-de-maidan* și Făt-frumosul în ființa căruia se resfrîngeau, întrunite, strălucirile a două *cununi împărătești*.“

Tonul de celebrare a celor doi amanți, însoțit de sublinierea apartenenței lor la două lumi despărțite prin granițe de netrecut, relevă caracterul de fatalitate al dragostei lor. Dar miracolul se înfăptuiește. „Fermecele“ Penei robesc într-o asemenea măsură inima Făt-frumosului împărătesc, încît îl

determină să treacă peste opreliștile castei și să ia hotărîrea de a-și uni viața cu aceea a florii de maidan : „Rămăsese lucru hotărît ca, după război, Pena să-și urmeze domnul și stăpînul în Rusia“.

Destinul zădărnicește visul lor de fericire. Moartea „eroului“, urmată de nebunia Penei, încheie tragic povestea lor de dragoste : „Leuchtenberg s-a dus să moară ca un cruciat în Balcani. I-am însoțit trupul pînă la Prut. În seara de 19 octombrie, șaptezeci și șapte, trenul mortuar, cu un vagon preschimbât în paraclis-arzător, unde, într-o risipă de făclii și de candelă, preoți în odăjdii și cavaleri-guarzi în platoșe poleite privegheau racla ascunsă sub flori a eroului, a trecut prin București, oprindu-se numai cîteva clipe pentru a primi onorurile. Din mulțime se ridică un țipăt sfîșietor și o femeie căzu grămadă. Ați înțeles cine era. Cînd s-a deșteptat a trebuit s-o lege.“

După ce-și sfîrșise povestirea, Pantazi precizează „Sunt de atunci treizeci și trei de ani“. Pînă acum povestirea nu era datată : povestitorul pierduse doar „răbojul timpului“. Prima ei situație în timp este ocazionată de rememorările lui Pantazi. Dar, dincolo de această funcție, exclamația lui nostalgică și visătoare reliefează identificarea afectivă cu trecutul evocat. El era implicat în evenimente, probabil ca prieten apropiat al eroului, odată ce i-a însoțit trupul pînă la Prut. Din această perspectivă, poziția următoare „Pantazi își scutură ținara“, își dovedește necesitatea artistică. Efectul urmărit este de a ne readuce în prezent, de a rupe vraja în care ne scufundase povestirea, atrăgîndu-ne totodată atenția asupra faptului că, în timpul cit își depăna amintirile, robît cu totul *vedeniei* trecutului, eroul uitase de sine însuși și de realitatea înconjurătoare. Rezultat al unui calcul precis orientat, această propoziție ne dezvăluie luciditatea scriitorului, iscusința sa de a încărcă de semnificație artistică gesturi aparent lipsite de orice semnificație. Ne întrebăm dacă scriitorul n-a atribuit și un tîlc ezoteric pătîmirilor Penei vreme de *treizeci și trei de ani*. Apelul la numere simbolice (să se observe că numele lui Pașadia, ca și cel de împrumut al lui Pantazi este format din șapte litere) nu este, probabil, întîmplător, mistificarea ezoterică fiind prevăzută în programul estetic al scriitorului.

Rîndul următor ilustrează o componentă comună a personajelor ; conștiința lor estetică se bucură de farmecul și de in-

solitul povestirii, fără ca imaginea jalnicei epave a îndrăgostitei de altădată să le împiedice distanțarea, necesară unei asemenea atitudini „Trista istorie a Penei nu ne făcu nouă mai puțină plăcere decît lui neprețuita ei ocară“.

Efectul de contrast obținut prin alăturarea celor două imagini, cea himerică, a femeii veștejite oare „părea, în turba-cumplită, o făptură a iadului“, și cea dezgropată de sub ruinele trecutului, a florii de maidan „cu ochi mari genați și sprincenați“, pune în lumină adîncul sentiment al zădărniceii care a privegheat la elaborarea cărții. Pena Corcodușa se prăbușește, asemenea celor din semeața seminție, săgetată de destin, într-o „strimtoare“ a vieții. Existența nu e destul de încăpătoare pentru intensitatea patimii ei. Prin datele ei structurale, chiar și în *ipostaza* ei degradată, Pena Corcodușa participă la complexul prometeic. Ce altceva poate să însemne „turba cumplită“, ce o cuprinde în clipele de persecuție diabolică din timpul nopții, decît o răsucire de flăcări în străfundurile sufletului ei pustiit, o răzvrătire clocotitoare și neputincioasă împotriva sorții nedrepte? Cînd lava acoperă simburele de foc, Pena e *cumsecade*, „stă la biserică la pangar, face treabă prin piață“. Detaliul referitor la „îndeletnicirea ei de căpetenie“, aceea de a scălda morții, strecurat în relatările fetei cu „uitătura semeață“, nu este întâmplător spălînd morții, pregătindu-i pentru ultimul drum, sărmana nebună îndeplinește parcă un ritual sacru, ca un prinos perpetuu adus iubitului ei. Această nebună din exces de suflet, cu inima dăruită cavalerului guard, mort vitejește în război, este o creație singulară în universul artistic al lui Mateiu I. Caragiale, în sensul că este singurul personaj al cărții care a iubit pe altcineva mai mult decît pe sine, iar această dragoste i-a fost, pe lumea aceasta, osîndă. De aceea am citit cu contrarietată uimire afirmația lui Tudor Vianu că „desigur din smîrcurile infernului izbucnește în mijlocul unei nopți de orgie figura *fostei curtezane* Pena Corcodușa, ca o întrupare vie a *remușcării*“, și cea a lui Pompiliu Constantinescu că „Pena Corcodușa se stinge lamentabil după un trecut vestit de *luxură*“. După cum vom vedea mai tîrziu, moartea Penei reprezintă din punct de vedere spiritual o apoteoză, ~~nicidecum un sfîrșit lamentabil. Dar unde este trecutul de luxură, pe ce se întemeiază calificarea ei drept curtezană, ce remușcări se întrupează în făptura-i devastată de nebunie?~~ Despre trecutul ei, înainte de a-l cunoaște pe frumosul Ser-

ghie, Mateiu ne spune doar atât : „o știam de la balurile mascate și de la grădinile de vară“. Nici un cuvânt în plus. Or, nu credem că Tudor Vianu și Pompiliu Constantinescu erau chiar atât de puritani încît să considere frecventarea balurilor mascate și a grădinilor de vară ca un „trecut vestit de luxură“, care să justifice epitetul de curtezană. Primul ei amor despre care ni se povestește este și ultimul. De ce ar avea atunci re-mușcări ? Această lectură infidelă care umbrește imaginea celei mai nevinovate făpturi din cuprinsul cărții se explică prin suprapunerea abuzivă a imaginii Domnișoarei Hus a lui Ion Barbu peste imaginea Penei Corcodușa. Tudor Vianu o spune, dealtfel, cît se poate de lămurit „Un fapt literar absolut remarcabil este *coincidența* dintre figura Penei și aceea a Domnișoarei Hus, în balada lui Ion Barbu“ (*Contemporanul*, 1924), publicată deci înaintea *Crailor de Curtea-Veche* (1929). Fără ca unul din acești scriitori să fi influențat pe celălalt, lumea veche în prăbușire le-a apărut sub reflexele aceluiași sabat infernal și s-a concretizat în două figuri simbolice, a căror spiță urcă pînă la renumita „la vieille Heaulmière“ a meșterului François Villon. Ion Barbu l-a indus în eroare pe prietenul său Vianu și pe Pompiliu Constantinescu. În articolul *Răsăritul Crailor*, cu care a ieșit întru întîmpinarea „scrip-turii“ mateine, poetul propune o apropiere între personajul său (transpunere în registrul poetic a unui personaj real) și Pena Corcodușa. Dar poetul restrînge el însuși importanța analogiei „Într-un *singur punct* schița Domnișoarei Hus concordă cu plăsmuirea Penei. Amîndouă, se pare, au dăntuit în veacuri diferite săltăreț, pierdut sau lunatic cu cavaleri guarzi muscali ori rotunde pașale.“ Povestitorul nu ne-a spus cu cine a dăntuit Pena Corcodușa la balurile mascate și la grădinile de vară. Puțin probabil că a dăntuit, ca Domnișoara Hus, cu pașale și cu polcovnici ; pentru ea nu s-au tăiat între ei beizadelele și nici n-a fost urmărită, în expansiunile ei galante, de privirile geloase ale ibovnicilor părăsiți. Cînd moartea îi răpește alesul — singurul ibovnic, după știința scriitorului —, inima ei răpusă îl urmează dincolo de mormînt ; printre noi își plimbă umbra besmetică doar un trup abandonat de propriul său suflet, o *arătare* ce nu își poate găsi pacea și odihna.

„Reconstituire istorică greșită“, a spus Nicolae Iorga despre *Craii de Curtea-Veche*. Introducerea în cuprinsul povestirii a unor personaje istorice reale, alături de cele imaginare,

ne-ar face să credem că scriitorul a urmărit efectiv o reconstituire istorică a trecutului. Faptul că se precizează ziua când trenul mortuar a trecut prin București ducând spre Rusia rămășițele lui Leuchtenberg-Beauharnais (19 octombrie 1877) poate întări o asemenea ipoteză. De fapt, procedeul ține tot de voința povestitorului de a ne mistifica. Asemeni lui Restif de la Bretonne, el pretindea că transcrie amintirea unor evenimente trăite. Moartea eroului și convoiul mortuar trec din realitate în paginile memorialului, după cum strigarea *glasului* necunoscut trece din piață, prin mijlocirea Penei, de-a dreptul pe coperta cărții.

În același spirit, Șerban Cioculescu a stabilit că frumosul Serghie n-a murit ca *un cruciat*, „cum pretinde Mateiu, ci lovit de un glonte rătăcit, la un post de observație, în dosul frontului, înconjurat de statul său major“. Scriitorul a corectat, deci, istoria, în spiritul înclinațiilor sale hagiografice. Despre frumosul Serghie umblase zvonul, prin 1862, că ar fi trebuit să-l înlocuiască pe Cuza în scaunul domnesc. Iată ce destin îi hărăzise Mateiu florii de maidan! Cunoscînd tabla lui himerică de valori, acest fapt aduce o nouă îndreptățire opiniei noastre că Pena Corcodușa aparține — în viziunea lui Mateiu —, nu prin obîrșie, ci prin structură, categoriei celor aleși.

Reintrarea în realitate se efectuează printr-o nouă discordanță introdusă de Pirgu. „Iepure și călătorie sprincenată“, îi strigă el lui Pașadia, în timp ce acesta se îndepărtează în caretă, urmînd ca a doua zi să plece „la munte“.

Ne-a mirat faptul că Ov. S. Crohmălniceanu socotește că urarea lui Pirgu se adresează Penei Corcodușa, singura care a reușit să-l înmărmurească și pe neastîmpăratul măscărici. Replica face parte din arsenalul de „înfurcări“ prin care *slujnicarul* se răzvrătește împotriva stăpînului. După alte ocări cu aceeași direcție („caiafa asta bătrînă“), proferate doar în prezența lui Pantazi și a naratorului, el insistă ca aceștia să-l urmeze în rătăcirile lui nocturne: „Îl întrebaram unde? — «La Arnoteni», ne răspunse, «adevărații Arnoteni».“ Casa Arnotenilor a mai fost pomenită în treacăt ca un tripou unde Pirgu se umpluse de bani jucînd drum de fier, după ce Pașadia îl scuturase de ultima lețcaie. Motivul Arnotenilor, în a căror casă se va juca soarta lui Pașadia și a lui Pantazi, este introdus în povestire, emfatic și sibilin, de către Gore Pirgu, duhul rău al celor trei crai, cel care le călăuzește pașii împleticiți pe

calea viciului și a pierzaniei. Dar insistența lui nu obține deocamdată rezultatul scontat „La podul Mogoșoaiei ne despărțirăm, Pirgu luind-o spre poștă, noi spre Sărindar“. Reluarea identică a acestei fraze la începutul capitolului al treilea semnaleză reînșurubarea povestirii în realitate. Dar de-abia în partea a patra, la Arnoteni, viața reală își va manifesta, neîngrădită, toate puterile distrugătoare.

Povestitorul acceptă, în schimb, invitația lui Pantazi de a petrece împreună restul nopții „Mă gîndeam tocmai cum să mă văd mai degrabă acasă, în pat, cînd Pantazi, după obiceiul lui, mă rugă să rămîn cu el. Mai era chip să mă împotrivesc, de hatîrul lui ce nu eram în stare?“ Pus în cumpănă cu atașamentul față de Pașadia, atașamentul față de Pantazi se bucură de o situație privilegiată: „Căci dacă de Pașadia aveam evlavie, de Pantazi aveam slăbiciune, una pornește de la cap, cealaltă de la inimă, și oricît s-ar ține cineva, inima trece înaintea capului“. Prin ierarhizarea sentimentelor cuprinsă în această profesiune de credință, povestitorul ne dezvăluie, ca pe o componentă esențială a firii sale, capacitatea de redescoperi înduioșat în celălalt, o nouă imagine a propriei sale ființe „Omul acesta ciudat îmi fusese drag și înainte de a-l cunoaște, într-însul mi se părea că găsisem un prieten de cînd lumea și adesea, mai mult chiar, un *alt eu-însuși*“.

Dragostea față de Pantazi, vestită din prima pagină a cărții, devine în finalul primului capitol identificare afectivă necondiționată. Or, pentru omul singuratic și mohorît, ce altă identificare poate fi mai consolatoare decît aceea cu propria sa imagine transfigurată? Ea ne întoarce privirea de la spectacolul propriei noastre vacuități, lăsîndu-ne și mai singuri și mai mohoriți cînd se destramă ca un fum amăgitor.

SEARA MITICĂ

~~Q particularitate a construcției cărților lui Mateiu I. Caragiale este așezarea înaintea fiecărui capitol — nu numai în *Craii de Curtea-Veche*, ci și în *Sub pecetea tainei* și chiar în~~

fruntea unicei pagini din *Soborul țitelor* — a cite unui epigraf revelator pentru spiritul și for alitatea care îl individualizează în ansamblul operei. În modul acesta, scriitorul semnalează caracterul elaborat, cărturăresc, al artei sale, deși procedeul contravine aspectului „memorialistic” al operei. În falsele sale memorii, Mateiu se opreste numai la acele amintiri care slujesc efectului artistic foarte conștient urmărit, în funcție de mitologia sa poetică. Orice spontanitate este exclusă; scriitorul nu se abandonează niciodată fluxului memoriei involuntare. Evocările sînt provocate uneori de întîmplări neprevăzute (apariția Penel etc.), alteori de spovedaniile personajelor, de rememorarea *voluntară* a unor perioade sau momente din viața lor, asupra cărora sînt dispuși să împrăștie (suprem omagiu adus interlocutorului lor, povestitorul) cîteva lumini clarificatoare.

„C'est une belle chose, mon ami, que les voyages...” Acest moto din Diderot deschide capitolul „Cele trei hagiaticuri”. Hagiatic înseamnă, în tradiția musulmană, pelerinaj la locurile sfinte; într-un sens mai larg, *călătorie*, iar în sens degradat, *petrecere*. Cele trei pelerinaje — în regiuni îndepărtate, în „scumpul Trecut apus pentru totdeauna”, sau în însăși inima Bucureștilor, privit ca o nouă încarnare a Sodomei — reprezintă trei forme de petrecere, de fugă din realitate în irealitate. Am folosit acest termen în locul celei de idealitate, fiindcă viziunea scriitorului — și îndeosebi cel de al treilea hagiatic — ne interzice întrebuițarea conceptelor purtătoare de sarcini etice. Dar se poate oare vorbi de evaziune în irealitate, cînd însuși scriitorul denumește cel de al treilea hagiatic ca o „călătorie în viața care se viețuiește, nu în cea care se visează”? Dar tot el, rememorîndu-și cele văzute, exclamă „De cîte ori totuși nu m-am crezut în plin vis”. Prin visare, realitatea poate fi subțiată pînă la irealitate. Același fapt se poate realiza însă și prin îngroșarea ei excesivă, prin aglomerarea de detalii de gustătoare, care o fac neverosimilă. Coșmarul, înnămolirea conștiinței în elementul viscos al realității ne împiedică să contemplăm fețele ei multiple și în perpetuă reînnoire, după cum conturile transparente și fragile ale realității sublimate prin visare nu pot cuprinde și așeza la locul potrivit nenumăratele ei straturi divergente. Privirea iluminată de dragoste sau de ură va descoperi totdeauna o realitate structurată în funcție de nevoile subiective ale conștiinței. Dar oare această deformare existențială a realității, recrearea ei

continuă sub o privire de-realizatoare, nu reprezintă însuși sensul activității artistice, spre deosebire de activitatea științifică, desfășurată sub priviri neutre și ordonatoare? Pentru artist, realitatea e plină de germeni de ireal care așteaptă să rodească. Astfel, realitatea se îmbogățește mereu, hrănindu-se din substanța visului, după cum visul însuși nu poate lua ființă decât în spațiul nemărginit al realității. Realitatea și irealitatea sînt, în esență, două forme complementare sub care se înfățișează experiența realului.

Această paranteză ni s-a părut necesară pentru lămurirea unor aspecte ale arhitecturii cărții. Într-un capitol anterior, referindu-ne la construcția ei muzicală, observam că se poate face o permutare între capitolul al doilea și al treilea, fără ca sensul operei să fie alterat. Din punctul de vedere al construcției realiste ar fi fost chiar mai logică așezarea capitolului „Spovedanii” înaintea capitolului „Cele trei hagialicuri”. Ni s-ar fi transmis, astfel, o serie de informații despre trecutul lui Pantazi și Pașadia, care ar fi explicat parțial atît comportamentul, cît și elanurile lor evazioniste. Pașadia, personaj prin excelență demonic, este prizonierul antagonismului dintre eul său real și presupusul său eu ideal. Prezentarea lui este precedată de cîteva informații contradictorii asupra eredității sale încărcate și de relatări uimitoare asupra modului său singular de viață. Dar povestitorul a preferat să ne arate — mai ales în cazul lui Pantazi — manifestările eului său *ideal*, înainte de a ne comunica o parte din spovedaniile clarificatoare ale eroului.

„Un prieten de cînd lumea, așa-mi păruse, deși înainte de anul acela — 1910 — nici nu-i bănuisem măcar ființa pe lume. Se ivise în București cam odată cu întiile frunze. De atunci îl întîlnisem mereu pretutindeni.” În prezentarea lui Pantazi, expresia „un prieten de cînd lumea” încheie primul capitol și îl inaugurează pe cel de al doilea. Scriitorul ne avertizează că de la prima întîlnire a avut percepția obscură a afinităților electivă care îl legau de acest necunoscut „De la început îmi făcuse plăcerea să-l văd, cu timpul căutasem chiar prilejul. Sunt ființe care prin cîte ceva, uneori fără a ști ce anume, deșteaptă în noi o vie curiozitate, ațîțindu-ne închipuirea să făurească asupra-le mici romane.”

Prima legătură între *Craii de Curtea-Veche* și *Remember* se realizează comparînd curiozitatea stîrnită altădată de apariția lui Aubrey de Vere și privirea afectuoasă îndreptată spre

noul prieten „M-am muștrat pentru slăbiciunea ce-am avut de asemenea ființe; nu destul de scump era s-o plătesc în pățania cu sir Aubrey de Vere? De data asta, peste curiozitate, se altoia covârșitor un simțimînt nou o apropiere sufletească mergînd pînă la înduioșare.“

Menținîndu-se în sfera probabilităților, scriitorul propune, ca ipoteză explicativă a acestei subite identificări afective, tristețea personajului, materializată în privirile sale iscodind nostalgic teritoriile irealității: „Să fi fost pentru că omul era așa de fermecător de trist? Cu puțință, la dînsul numai ochii spunînd atîtea. Cam afundați sub bolta sprîncenelor și de-un albastru rar, privirea lor, nespus de dulce, părea a urmări, înzăbrănită de nostalgie, amintirea unui vis.“

În prima parte a povestirii firea lui Pantazi se deslușea doar din cîteva neînsemnate manifestări comportamentale. În noua prezentare, ochilor și privirii li se rezervă funcția de a *oglinzi* realitatea sufletească a personajului. Adjectivele *rar* (pentru albastrul ochilor) și *nespus de dulce* (pentru calitatea privirii) sînt prea abstracte și prea hiperbolice pentru a sugera o imagine concretă a lui Pantazi. Descripția, subordonată retoricii hagiografice a povestitorului, ne furnizează doar elementele justificatoare ale admirației lui necondiționate. Aceleiași repertoriu îi aparțin verbele (*întinereau, luminau, desăvirșeau*) și o bună parte din adjectivele (*senin, nobil, molatec, mlădios*), reunite pentru caracterizarea făpturii fizice a lui Pantazi „Ei întinereau straniu această făptură care nici altmintreli nu-și trăda vîrsta, luminau fruntea senină, desăvirșeau înfățișarea nobilă ce-i întipărea mata paloare a feței sîmede și trase, prelungită de o țacălie moale ca mătasea porumbului, a cărei coloare o avea chiar. Cam aceeași era și coloarea îmbrăcămîntei ce purta de obicei, la dînsul moi, molatece, mlădioase fiind toate, și port, și mișcări, și grai.“

Fața „smeadă și trasă“ și „țacălia moale ca mătasea porumbului“ sînt singurele elemente de reprezentare concretă. Cititorul este liber să-și imagineze, în funcție de propria lui experiență, „înfățișarea nobilă“ și „fruntea senină“ a eroului, sau, renunțînd la orice veleități de reprezentare, să rețină doar excepționalitatea apariției sale, să consimtă a-l contempla cu ochiul iluminat al povestitorului. Această molipsire se produce nu prin virtuțile descriptive ale artei lui Mateiu, ci prin puterea de sugestie muzicală a limbajului său. Lunecarea insi-

nuanță a frazei stabilește ca un curent subteran o corespondență între impresiile lui și cele ale cititorului, întărindu-ne convingerea asupra substratului muzical al oricărei forme de impresionism.

Încercînd să descifreze sufletul necunoscutului, scriitorul propune trei ipoteze „Era un obosit, un sfios sau un mare mîndru“. Desfășurarea povestirii va confirma presupunerile sale, Pantazi reunind în alcătuirea sa intimă toate cele trei trăsături caracterologice. Înainte de a-l introduce în vreo desfășurare epică, povestitorul ține să-și încoroneze impresiile — în spiritul aceleiași mitologii maniheiste — prin afirmarea distincției categoriale dintre Pantazi și ceilalți oameni „Totdeauna singur, el se strecura în viață aproape furișîndu-se, căutînd a se pierde în gloată; era însă între aceasta și dinsul așa nepotrivire, că simplitatea sa dinafară, vădit voită pentru a trece neabăgat în seamă, atîngea tocmai scopul dimpotrivă, ajungea să fie bătătoare la ochi și-i da un aer și mai străin“.

Dacă am accepta spusele lui Vladimir Streinu că „aerul, ținuta și stilul“ lui Pantazi și Pașadia au fost potrivite „după conformațiile sufletești ale unor Poe, Brummell și D'Aurevilly“, s-ar impune observația că simplitatea stilizată a lui Pantazi aparține unei variante de dandysm, mult mai nuanțată decît cea a lui Aubrey de Vere, prea ostentativ-decadentă. „Dandysmul nu înseamnă, după cum cred multe persoane nu îndeajuns de chibzuite — spune Baudelaire în *Le peintre de la vie moderne* —, gust nemăsurat pentru toaletă și pentru eleganța materială. Aceste lucruri nu sînt pentru perfectul dandy decît un *simbol* al superiorității aristocratice a spiritului său. Astfel, în ochii săi, îndrăgostiți în primul rînd de *distincție*, perfecția toaletei constă în simplitatea absolută, care este, de fapt, cea mai bună manieră de a se distinge.“ Toaleta, niciodată aceeași, și inelele lui Aubrey de Vere, bătătoare la ochi pînă la stridență, nu răspundeau deloc acestei cerințe de simplitate. Costumația personajului din *Remember* indica mai degrabă un invertit, decît un dandy. La fel era și costumația lui Baudelaire și a lui Barbey D'Aurevilly. Ideea simplității era proclamată fără să fie respectat. Prezentarea lui Pantazi pare, în schimb, o perfectă ilustrare a textului baudelairian, nepotrivirea dintre el și lumea din jur ieșind la

iveală în mod firesc, fără ca el s-o semnaleze prin artificii de toaletă sau de atitudine.

Pe lângă dorința de a sublinia distincția personajului, expresia „îi da un aer și mai străin“ ne pune în fața componenței „moftologice“ a tablei de valori a scriitorului, care execută obligatoria schimonoseală disprețuitoare față de ceea ce e autohton, ori de câte ori își arbora neconvingătoarea mască de apusean: „Străin totuși nu era. A român nu semăna iarăși prea vorbea frumos românește, la fel ca franțuzește, poate ceva mai cu greutate.“ Asemeni lui Aubrey de Vere și lui Mateiu I. Caragiale, Pantazi considera franceza drept limba lui de elecțiune. În celelalte limbi vorbea oamenilor, dar dacă ar fi stat de vorbă cu sine însuși în paginile unui jurnal, cu siguranță numai pe franțuzește ar fi putut s-o facă.

Trăsăturile de dandy ale lui Pantazi, incontestabile, nu epuizează personajul. Încă de la prima sa apariție, el își dezvăluie o sensibilitate în evident contrast cu răceala obligatorie a unui adevărat dandy. Nimic mai incompatibil cu dandysmul decât capacitatea de înduioșare. Or, lui Pantazi i se umezesc ochii ascultând un vals cântat de lăutari într-un birt bucureștean. Captiv al propriilor sale nostalgii, el caută să regăsească, sub lumina cernită a serii, imagini și amintiri răătăcite prin ungherele neîntinate ale memoriei „Sub înălții copaci, în amurg, necunoscutul își plimba melancolia. El pășea grav, sprijinindu-se în bățul său de cireș, străbătea încet aleile, fumînd, oprindu-se uneori dus pe gânduri. Dar cari puteau fi ele ca, năpădindu-l, să-l miște pînă la lacrimi?“ Amurgul, înălții copaci, melancolia. Aiată cîteva elemente ale reveriei lui Mateiu I. Caragiale, deseori întîlnite în *Pajere* și în *Remember*. În cazul de față, ele contribuie la conturarea profilului unui om care cunoaște voluptatea singurătății, dar nu și trufia ei. Nevoia de comunicare nu-i este străină, iar lacrimile care-i răsar cu ușurință în ochi reprezintă, ele înseși, o formă de comunicare cu propriul său suflet și indirect cu sufletele celorlalți oameni. Povestind trista istorie a Penei Corcodușa, Pantazi a *retrăit* trecutul cu o intensitate emoțională, în care un adevărat dandy ar fi văzut un semn de slăbiciune, sau poate chiar o lipsă de distincție. În făptura lui, Animus și Anima par a realiza o desăvîrșită armonie. Nici unul nu încearcă să-l reprime pe celălalt, farmecul personajului fiind rezultanta directă a fuziunii lor.

Personajul începe să ocupe un loc în realitate. Povestitorul îl întâlnește deseori, fie prin „birturile de frunte“, fie „pe prispa unei circiumi“, noctambul neobosit, cutreierind „locurile de băutură“ sau zăbovind „pe uliți întru așteptarea zoriilor“. Înainte de a-l cunoaște, el este atât de familiarizat cu personajul său, încât ideea unei posibile despărțiri îl sperie ca o dureroasă frustrare „Am spus că-l întâlneam peste tot. Într-atât mă deprinsesem cu el, că o zi de se întâmpla să nu-l văd îi simțeam lipsa. Zărindu-l o dată la gară, luând Aradul, m-a cuprins o părere de rău copilărească la gândul că ar fi plecat pentru totdeauna prietenul necunoscut, omul care privea cu ochi duioși cerul, copacii, florile, copiii.“

Cunoștința lor, eveniment decisiv în biografia sa spirituală, se petrece cu simplitate, într-un loc și într-un timp privilegiat. Locul este „Cișmegiul“, iar timpul, „cea mai minunată dintre seri“, în vara anului 1910 „În apriga înviore a verdeții bete de umezeală și pustie cu desăvârșire, grădina dezvelea spre seară, oînd se însenina vremelnice, frumuseți nebănuite. Și în cea mai minunată dintre seri, avui pe podul cel mare al lacului plăcuta surprindere de a-mi regăsi amicul.“

Celebrarea prietenului necunoscut se răsfringe, bineînțeles, și asupra persoanei povestitorului „Rezemat de șubredul parmaclie, el își ațintea privirea asupra albei *scînteieri* a luceafărului răsărind. Văzîndu-mă cu o țigară aprinsă, veni să-mi ceară foc, și focul acesta fu de ajuns ca să topească dintre noi orice ghiață. Aflai că nici eu nu eram pentru dînsul un străin neîntîlnit de des. Așteptase numai prilejul să-mi poată face cunoștință și mulțumea împrejurărilor că i-l dase tocmai în acea seară.“

Critici grăbiți, care au văzut în Mateiu I. Caragiale un evocator realist al Bucureștiului și al vieții capitalei, au înșirat în pomelnicul lor și Cișmegiul. Dar din textul citat reiese clar că „Cișmegiul“ a fost ales ca simplu cadru adecvat firii lui Pantazi și ca loc izolat în mijlocul cetății, unde se vor cunoaște și se vor recunoaște cele două suflete înrudite. Aceasta, bineînțeles, dacă nu-i va trece cuiva prin cap să vadă în acele „frumuseți nebănuite“ o trăsătură specifică grădinii bucureș-

Cișmegiul are aceeași irealitate ca și aleile pustii din Tiergarten, evocate în *Remember*. După cum, privind copacii înalți și „druidici“ din Tiergarten, îți venea „să te crezi pe alt tă-

rim“, Cișmigiul reprezintă un spațiu ideal, unde se împlinește comuniunea conștiințelor în fața frumosului, prin contemplarea miracolului înfiripării irealului din imediatul realității. „În fața Frumosului“, lămurii el, «singurătatea devine apăsătoare, și e o seară prea frumoasă, domnule, o seară de basm și de vis. Asemenea seri se întorc, zice-se ; de demult, în taina lor le plăcea meșterilor cei vechi să întruchipeze unele legende sacre, rareori însă penelul celor mai iscusiți chiar a izbutit să le redea umbra limpede în toată albastra-i străvezime. E seara izgonirii Agarei, seara fugii în Egipt. Pare că, fascinată, vremea însăși își contenește mersul. Și în văzduhul fluid nici o adiere, în frunzișuri nici un murmur, pe luciul apei nici un fior...“

Pentru întâia dată în opera lui Mateiu I. Caragiale noaptea este investită cu funcții purificatoare. Ce departe sintem de noaptea cuceritorilor din *Pajere*, sîngeroasă și demonică, de noaptea din *Remember*, „mirosind a taină, a păcat, a rătăcire“, ca și de noaptea prefiguratoare a morții evocată în „Întîmpinarea Crailor“, brăzdată de flacăra rece a Rașelicăi, de profețiile groțești ale lui Pirgu și de apariția himerică a Penei ! Sau poate totul se întîmplă astfel fiindcă adevărata noapte încă n-a început, iar duhurile rele așteaptă în umbra încă limpede a serii căderea întunericului liberator ?

Uimitoarele versete rostite de Pantazi cu inima infiorată de o melancolie îngerească (poate niciînd Mateiu nu s-a ridicat la o poezie atît de pură, de esențială, fără concesiile făcute pitorescului exotic sau local) dezvăluie o conștiință receptivă la sacralitatea existenței. Dar acest sentiment al sacrului nu indică, în pasajul citat, orientarea conștiinței individuale înspre transcendență, decît dacă socotim, ca Novalis, că orice senzație absolută este prin natura ei religioasă. Vremea care își contenește mersul năzuiește *parcă* spre abolirea duratei, spre încremenirea în veșnicie. Seara de acum comunică subteran cu serile mitice din vechime. Participînd la subconștientul colectiv, subconștientul individual redescoperă pacea nopții originare, iar viziunea concretă a intrării în noapte, într-o seară a anului 1910, este modelată din adînc de viziunea ei arhetipală.

Pe plan de conștiință, religia scriitorului rămîne strict estetică ; povestirea consemnează corespondența dintre aparențele lumii („pare că... vremea însăși...“) și stările sufletești

ale contemplatorului, fără să ne fie înfățișată o ieșire efectivă din timp, ca în gîndirea idealist-magică a lui Novalis sau ca în *Sărmanul Dionis*. În cazul acesta ni s-ar descrie o *experiență* fantastică, iar apropierea propusă de Paul Georgescu între nuvela lui Eminescu și *Craii de Curtea-Veche* nu ar fi lipsită de *acoperire*. Singura relație — cu totul exterioară și nesemnificativă — între cele două narațiuni este evocarea, cu mijloace și cu finalități estetice diferite, a Curții Vechi. Prea puțin ca să se poată vorbi de vreo influență.

Eroul lui Mateiu I. Caragiale nu trăiește experiența metafizică a ieșirii din timp, ci bucuria estetică de a redescoperi în reprezentările sale imaginea arhetipală a unui fenomen determinat. Fiind un om cultivat, Pantazi cunoaște natura experienței sale estetice și are posibilitatea de a-i găsi analogiile cele mai revelatoare (seara izgonirii Agarei, seara fugii în Egipt). Cu un deosebit tact artistic, scriitorul a simțit că nu trebuie să încarce pagina cu trimiteri precise la creația unor pictori din vechime. O referire la opera lui Fra Angelico, de pildă, în locul determinării sugerate prin exprimarea *meșterii cei vechi*, ar fi diminuat, prin precizia ei, atmosfera poetică a textului. Reprezentările lui Pantazi despre serile sfinte ale omenirii sînt călăuzite de penelul iluminat al unor creatori anonimi, de imaginile absolute pe care aceștia ni le-au transmis.

Religia scriitorului este imanentă și strict estetică, dar, ca orice experiență de acest tip, pretinde ieșirea din granițele strîmte ale egoismului și comuniunea cu alte conștiințe. După cum ar fi spus Ion Barbu, cei doi prieteni se împărtășeau din „frumosul necontingent“, sustras oricăror determinări străine de ființa lui, strălucind cu o intensitate egală în zări incoruptibile.

PREAIUBITUL PANTAZI

Recunoscîndu-se ca suflete gemene, Pantazi și povestitorul vor deveni din prima seară prieteni inseparabili. Pantazi se va destăinui treptat interlocutorului său care — după tre-

cerea vremii — își va reactualiza în conștiință fascinația resimțită odinioară „Astăzi, după atîția ani, îmi pare că-l mai aud. Vorbea măsurat și rar, împrumutînd spuselor cît de neînsemnate fermecul glasului său grav și cald, pe care știa să-l mlădieze și să-l învăluie, să-l urce sau să-l oboare ou o fericită măiestrie. L-am însoțit ascultîndu-l cu o plăcere crescîndă în umbra acelei seri aproape mistice, căreia el îi resfrîngea în ochi *albastrul* adînc și în întregă făptura sa liniștea nesfîrșită, nu m-am săturat să-l ascult toată noaptea. Dar, pentru cîte avea de povestit, o singură noapte nu era de ajuns, așa că, despărțindu-ne, spre dimineață, am luat întîlnire pentru seara următoare, cînd s-a petrecut la fel, și apoi iarăși și iar, fără întrerupere, în șir, aproape trei luni...”

Cele trei luni („din rarele plăcute ale vieții mele“), care au trecut de la cunoștința lor pînă la cîna evocată în primul capitol, și-au lăsat amprenta formativă asupra povestitorului. Pantazi l-a smuls din cercul strîmt al vieții de toate zilele, trezindu-i nostalgia depărtărilor întrezărite undeva în tîneturi inexplorabile.

Bineînțeles, un „oaspe“ atît de *însemnat* nu putea locui decît într-un cadru corespunzător naturii sale aristocratice. „Locuia pe liniștita stradă a Modei, la catul al doilea al unei clădiri ce aparținea *regelui* Carol, la o *franzuzoaică* bătrînă care-i închiriasse două încăperi bogat mobilate, în gustul greoi de acum cincizeci de ani, cu un salon în față și o odaie de dormit în fund, despărțite printr-un geamlîc înalt“. Apartamentul este mobilat într-un mod ce amintește de locuința lui Des Esseintes „La belșugul de abanos și de mahon, de mătăsării, de catifele și de oglinzi — acestea de toată frumusețea, fără ramă și cît peretele —, iubirea de flori cîntăreșului, împinsă la patimă, adăoga o nebunească risipă de trandafiri și de tiparoase ce, împreună cu luminările pe care le găseam aprinse, în cele două candelabre de argint cu cîte cinci ramuri, oricînd am fi venit, puneau locuinței pecetea unui *lux des*, alcătuiind *oaspei* meu un cadru în așa armonie cu ființa sa, că, în amintirea mea, dintr-însul nu-l pot desprinde“.

Nu se pot stabili nici un fel de relații tipologice între personajul lui Mateiu și cel al lui *Huysmans*. În cel mai bun caz, s-ar putea presupune că *franzuzoica* n-a fost străină de asemenea sugestii livrești. Dar să nu uităm că și proprietăreasa

și mobilierul ei sînt invenții ale scriitorului, așa că acesta este cel ce s-a lăsat ispitit de rafinata decadență a interiorului lui Des Esseintes. Dar belșugul de oglinzi, întîlnit în toate textele lui Mateiu, răsfrînge, după cum am mai arătat, dincolo de influențele semnalabile, profundul fond narcisic al scriitorului român. Prea sfios și totodată prea orgolios ca să-și celebreze imaginea reală, el a recurs la alibiul transfigurator al paradigmilor imaginativi. Dacă Pașadia îl reprezintă, așa cum îi plăcea să se vadă, Pantazi, acest „alt eu însumi“, este dublul său umanizat, născut și crescut sub zodia binevoitoare așa ar fi vrut să fie Mateiu, ca să se poată considera apt de ferigire. Paul Georgescu a apreciat pătrunzător funcția celor două personaje în realizarea „echilibrului auto-estimativ“. Mai mult chiar, ele au îndeplinit o funcție terapeutică, de-a dreptul salvatoare, în viața scriitorului român.

În prezentarea locuinței lui Pantazi se observă numeroase sugestii livrești. Abanosul și mahonul amintesc de Casa Usher a lui Edgar Poe. Luxoasele candelabre și luminările, întîlnite și în locuința lui Des Esseintes, populează cele mai rafinate interioare evocate în literatura veacului trecut, de la Balzac pînă la frații Goncourt. Gustul pentru flori *naturale* al lui Pantazi este însă la antipodul gusturilor detracate ale lui Des Esseintes, care — cultivînd sistematic oroarea de natură — ajunsese să obțină prin încrucișări monstruoase flori asemănătoare plăgilor sifilitice.

Prin firea și prin stilul său de viață, Pantazi va deveni, împreună cu Pașadia, un „maestru“ al tînărului său prieten. Dar, deși are doi maestri venerați și pe un al treilea — Pîrgu — repudiat cu scîrbă, procesul formării umane a „preaslăvitului“ discipol, menționat în diferite pagini ale cărții, nu este dezvoltat din punct de vedere epic. *Craii de Curtea-Vechie* nu riscă să devină un „Bildungsroman“. Pentru aceasta povestitorul ar fi trebuit să dețină o poziție centrală în cuprinsul cărții. Or, după cum am arătat în alt capitol, el deține o funcție centrală dintr-o poziție cu totul secundară. Atenția cititorului nu concentrează asupra lui, ci asupra privirii pe care el o îndreaptă către cei ce îl reprezintă în calitate de protagoniști.

Sub îndrumarea lui Pantazi, el descoperă călătoria ca o cale de inițiere în lumea visului. Dar călătoriile întreprinse în închipuire nu sînt ca acelea, reale, ale lui Wilhelm Meister — adevărate ocazii de formare umană, în sensul unei înțele-

eri mai depline a realității — sau ca ale eroilor picarești, care — prin acumularea de diverse experiențe — au, la rindul lor, valoare formativă. Sub călăuzirea lui Pantazi, Mateiu va curcubiera lumea, asemenea copilului evocat la începutul poeziei *Le voyage* a lui Baudelaire, cu un atlas sau cu un album de stampe în față. Apelînd la „vastele porniri“ ale tinărului său prieten, Pantazi îl va învăța să uite realitatea, pentru a-și umple sufletul de vraja depărtărilor din vis.

Scriitorul e fascinat mai mult de ritmul și de atmosfera evocărilor lui Pantazi decît de conținuturile reprezentate. Expresia „povestirea unduia agale“ ne trimite iarăși cu gîndul la mijloacele de sugestie ale artei muzicale, mai mult decît la cele ale artelor plastice. Istorici și filozofi ai artei dintre cei mai competenți consideră că pictura impresionistă n-ar fi fost posibilă fără asimilarea structurală a unor procedee ale muzicii. Ea încearcă prin surprinzătoare sugestii cromatice să surprindă acele vibrații ale luminii sortite destrămării, să le înregistreze astfel în nețărnișirea duratei.

Scriitorul este conștient că „trîmba de vedenii“ este suită de amăgiri, dar amintirea peisajelor închipuite i se pare mai vie decît amintirea peisajelor reale. Închipuirea are ochi mai pătrunzători decît privirea neînarpită. Dealtfel, în considerațiile inserate printre evocările sale, Mateiu propune cîteva admirabile definiții poetice ale picturii impresioniste. Ce altceva își propune această pictură decît să întruchipeze „cele mai alunecoase și mai nehotărîte înfățișări ale firii, ale vremii, ale depărtării“? S-a spus, pe bună dreptate, că Mateiu este în primul rînd un colorist care neglijează arta desenului. Văzul său uimit se îmbată de succesiunea neprevăzută a culorilor, de efectele insolite iscate „din jocurile umezelii cu lumina“: iată o sugestivă caracterizare a picturii lui Claude Monet, deși, după toate probabilitățile, scriitorului român nu i-a trecut prin minte să formuleze specificul picturii impresioniste.

„Nostalgia țării necunoscute, neliniștea curiozității“, evocată de Baudelaire în poemul în proză *L'invitation au voyage*, din *Le spleen de Paris*, pune stăpînire pe conștiința însetată de viziuni mirifice a povestitorului. „Visuri!, întotdeauna visuri — spune în continuare Baudelaire —, și cu cît sufletul este mai ambițios și mai delicat, cu atît visurile lui îl îndepărtează mai mult de posibil. Fiecare om poartă în sine doza sa

de opiu natural, secretat și reînnoit fără încetare și, de la naștere pînă la moarte, cîte ceasuri le putem oare considera umplute cu bucurii pozitive, cu acțiuni izbutite și hotărîte?“

Visătorul bucureștean va cuprinde în periplul său, sub călăuzirea destoinică a noului mentor, întreaga planetă, din *întunecatul* miazănoapte în *însoritul* miazăzi, fermecat de ineputizabila varietate cromatică a lumii. Legănarea cadentată și ritmul febril al călătoriilor nu ne îngăduie să atribuim vreunui peisaj și să-i atribuim o poziție centrală în cuprinsul poemului. „Străjuiau pe înălțimi ruine semețe în falduri de iederă, zăceau cotropite de veninoasă verdeață surpături de cetății. Palate părăsite așteau în paragina grădinilor unde zeități de piatră, în veșmint de mușchi, privesc zîmbind cum vîntul toamnei spulberă troiene ruginii de frunze, grădinile cu fințini unde apele nu mai joacă. Beteala lunii pline se revărsa peste vechi orașele adormite; pilpiiau pe mlaștini văpăi zglopii. Puhoiul de lumini poleia noroiul metropolelor uriașe aprinzînd deasupra-le ceața ca un pojar.“ „Spre miazănoapte, din jocurile umezelii cu lumina, se isca pentru văzul uimit o nesfîrșită desfătare. Razele piezișe daureau viu burhaiul, destrămau tortul brumelor în toate fețele curcubeului și erau, la fel niciodată, impurpurări grele în asfințit, apoase străvezimi viorii și sure în serile lungi de vară, feerica strălucire a zorilor boreale deasupra nămețirilor pe ghețari.“

Pe lîngă caracterul lor impresionist, pasajele citate ne amintesc registrul oniric înfățișat de Baudelaire în *Les poèmes du haschisch*: „Peisaje dantelate, orizonturi care se îndepărtează, perspectivele orașelor înălbite de lividitatea cadaverică a furtunii sau iluminate de ardorile concentrate ale soarelui în amurg — profunzimea spațiului, alegorie a profunzimii timpului..., totul, în sfîrșit, universalitatea ființelor, se înalță înaintea voastră într-o nouă glorie nebănuită pînă atunci“. „Armonia, legănarea liniilor, *euritmia* în mișcări apar visătorului ca necesități, ca îndatoriri... față de sine însuși, care se simt... înzestrat cu o miraculoasă aptitudine de a înțelege *ritmul* nemuritor și universal.“

Nu avem vreo informație că scriitorul român ar fi apreciat alte opiacee în afara „opiului natural“ al imaginației sale infierbîntate. Dar lanterna magică a prietenului său l-a introdus în ținuturi vrăjite, pe care el însuși — cunoscător, desigur, al textelor baudelairiene — le va asemui celor izvorite

din bețiile de mac sau de cînepă „Cu încetul, la evocarea lor se deșteptase în mine un suflet nou, un suflet de nomad cu nostalgii sfișietoare, mă încindea dorul de ducă, mă înfrigura ispita plecărilor spre necunoscut, fermecul îndepărtatelor pribegiri, și, 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, mă simțeam abătut pînă la deznădejde. Asemenea acelei suliți măiestre ce singură avea darul să tîmăduiască rănile ce făcuse, numai istorisirile ciudatului prieten îmi mai puteau alina răul, mulțumită lor mă pierdeam în lumea visărilor ca-ntr-o beție, *beție de felul celor de mac sau de cînepă*, ațîțind închipuirea deopotrivă și urmate de *treziri nu mai puțin amare*.”

„Profunzime a spațiului, alegorie a profunzimii timpului.” Această exclamație a lui Baudelaire ne poate ajuta să descifrăm semnificația existențială a întîiului hagialic. Evaziunea în nemărginirea spațiului, setea de a-și umple existența cu experiențe neprevăzute, neistovita febră a căutării, care rupe echilibrul constituit în speranța amăgitoare a unor noi forme de echilibru, se datoresc opresiunii pe care timpul o exercită asupra conștiinței noastre. Profunzimea timpului, care ne poartă pe apele sale ireversibile — mai neprevăzută decît profunzimea spațiului —, nu-și poate găsi altundeva decît în aventura spațială o expresie alegorică. Refuzînd să se lase subjugat de existența banală, cenușie („osîndit — zice Mateiu — a mă frămînta și istovi fără mulțumire într-un ocol restrîns“), în care timpul alunecînd spre moarte sapă în trup și în suflet răni de nevindecat, conștiința scriitorului caută uita-rea prin evaziunea în irealitate. Irealitatea nu înseamnă însă pentru scriitorul român negare a realității, ci explorare a fețelor ei necunoscute. „Fuire, lă-bas fuire”, versul baudelairian al lui Mallarmé, ar fi fost un epigraf mai potrivit pentru acest capitol decît epigraful nesemnificativ din Diderot. Hrana necesară unui suflet bolnav trebuie să fie rară. Raritatea și extotismul sînt situate la pragul de sus al tablei de valori a finațiilor și a decadenților. Peisajele nebănuite stîrnind senzații corespunzătoare întretin *iluzia* unei lărgiri a vieții sufletești. De fapt, succesiunea prea rapidă a imaginilor zădărnicește concentrarea energiilor sufletești, necesară prelucrării senzațiilor transformării lor în experiență. Dar pentru cel bolnav, sau îmbolnăvit cu bună știință, numai leacurile aduse

de departe au virtuți tămăduitoare ; numai ele pot aduce uita-rea. „Ne înturnam apoi spre tropice, trăiam cu săditorii visul galeș al Floridei și al ostroavelor Antile, pătrundeam, pe urma «vinătorilor de orchidee», în verdea întunecime a selbelor Amazonului scăpărind de zboruri de papagali. Nimic nu scăpa cercetării noastre lacome, descopeream guri de rai pierdute pe întinsul oceanului pașnic, unde, sub constelații noi, încrucisam îndelung, ne îndrumam spre țările mirodeniilor, spre leagănul civilizațiilor străvechi, sărbătoream ivirea primăverii la Isé, ne scufundam în tainica pierzanie a nopților chinezești și indiene, ne înfiora aromeala serilor pe apă la Bangkok. Vin-țul fierbinte alinta lin clopoței argintii ai pagodelor, înclina foile late de plibani. Uitam de Europa, din ea tot ce admira-sem ne părea acum atât de pipernicit și de șters. Și purcedeam mereu, în căutare de zări mai adânci, de păduri mai bătrâne, de grădini mai înflorite, de ruine mai mărețe, mulțumire nu mai aflam decât atunci când frumusețea sau ciudățenia făcea să ne credem pe tărîmul visului.“

„Frumosul este întotdeauna bizar“, spunea Baudelaire, și desigur entuziasmul său pentru Edgar Poe nu este străin de această profesiune de credință. Asocierea frumuseții și a ciudățeniei — definitorie pentru opera scriitorului român — țin de componența ei decădentă, după cum valorificarea realității prin relația ei cu visul denotă o atitudine romantică. Roman-tismul său este înșă mai mult decorativ și exterior, decât pro-blematic. Dacă în reprezentările contradictorii despre persona-jele sale se resimte un patos byronian, descripțiile ne amin-tesc mai degrabă de Edgar Poe și de urmașii acestuia. Dar se pot semna și alte aspecte ale prozei lui, care fac dificilă în-cadrarea ei într-un curent literar determinat. El își exprimă prin metafore simboliste, asemănătoare celor din *Pajere* („ce-tățile liniștii și ale uitării“), admirația față de semnele spi-ritului clasic, lăsîndu-se în cele din urmă ademenit și de ima-gini pitoresc-realiste. „Peregrini cucernici, mergeam să ne în-chinăm Frumosului în cetățile liniștii și ale uitării, le cutreie-ram ulițele în clină și piețele ierboase, veneram în vechi pa-late și biserici capodopere auguste, ne pătrundeam de suflul Trecutului contemplîndu-i vestigiile sublîme. Corabia aluneca încet între țărîmurile laudate ale mărilor elene și latine ; stîlpii capiștii în ruină răsăreau din crîngul de dafini. O grecoaică ne zimbea dintr-un pridvor perdeluit de iasomie, ne toc-

meam cu neguțători armeni și jidovi prin bazare, beam cu marinarii vin dulce în tractire afumate unde jucau femei din buric.“

Frumosul și Trecutul sînt cele două entități cărora li se acordă beneficiul majusculei. *Experiența pelerinilor* — în ciuda unor verbe (*închinam, venerăm*) sau adjective (*august, sublim*) ce vor să sugereze trăirea religioasă — rămîne strict estetică; ca atare, ei nu se identifică deocît în închipuire cu obiectul adorației lor. Știind că totul nu este decît un joc al amăgirilor și că, în cele din urmă, „trimba de vedenii“ este hărăzită destrămării, conștiința caducității acestui pelerinaj le umbrește sufletul cu melancolie. Mai accentuat este fiorul religios stîrnit în conștiința lor de vederea mării. Pantazi, urmat de învățacelul său, îi contemplă extatic multiplele ipostaze, ocelebrînd-o ca pe o matrice a existenței „Lucie ca o baltă, oglindind, la adăpostul toartelor coastei, pirozeaua tăriei și mîrgăritarul norilor, florile ca o pajîște sau scînteind ca o mișună de licurici, searbădă și domoală sau vie, verde și vajnică, avîntîndu-se spumegînd spre cerul căruia îi e fiică, de ea vorbea cu păgîneasă evlavie, pomenindu-i doar numele glasul i se pogora tremurător ca și cum ar fi mărturisit o taină sau îngînat o rugă. Pentru slăvirea ei, uriașa putere în mișcare a rotundului, matca a tot ce viază, neîncătușată și neprihănită, i se părea că graiul omenesc nu e îndeajuns vrednic și că înșiși poezii cei mai cu renume încumetîndu-se a o cînta pâliseră. La dînsa îi era gîndul, ca într-o scoică, ea răsuna în inima lui fără sfîrșit, într-însa, care fusese patima întregii lui vieți, dorea să-și afle și mormîntul.“

O interpretare psihanalitică ar semnala desigur frecvența simbolurilor materne (mare, matoă, mormînt) și emoția care însoțește evocarea lor. Din această perspectivă, acest poem al mării, exprimînd nostalgia apelor amniotice, poate fi interpretată ca o proiecție cosmică a complexului oedipian. El nu suportă, nicidecum, comparația cu imprecategoriile lui Lautréamont, nici cu binecunoscutul fragment din *L'enfant maudit* al lui Balzac. Tumultul oceanului contribuie la inițierea demonică a poetului francez, oceanul îndeplinind în *Les chants de Maldoror* o funcție didactică negativă. Balzac, poet al energiei, fascinat de furia stihiei, va slăvi puterile originare ale elementelor dezlănțuite. Chiar involburată, marea celebrată în *Craii de Curtea-Veche* se avîntă „spre cerul căruia îi e fiică“, ace-

lași cer pe a cărui boltă Pantazi urmărea cu emoție ivirea primelor semne luminoase. În reveria lui Pantazi, mării i se atribuie rosturi purificatoare. Uniunea cerului cu marea exprimă simbolic desăvârșita fuziune a lui Animus și Anima, fuziune neimplinită în sufletul nefericit al lui Aubrey de Vere sau în cel încrîncenat al lui Pașadia. Opoziția dintre structura sufletească armonioasă a lui Pantazi și cea a personajului din *Remember* se vedește și în deosebirile dintre povestirile lor. Prin vastele peisaje evocate de sir Aubrey trecuse parcă suflul arzător al diavolului, lăsînd în urma lui o dezolantă ariditate. „Dar pe cînd vastele peisagii ce sir Aubrey zugrăvea dintr-un cuvînt erau pustii de suflare omenească, ca după un potop, în ale noului prieten se îmbulzea, în pitorești veșminte, o lume întreagă șeici și pașale, emiri și hani, rajahi și mandarini, preoți și călugări de toate legile și tagmele, zodiasii, pustnici, vrăjitori, vraci, căpetenii de seminții sălbatice cărora le fusese oaspe sau tovarăș de petrecere și vinătoare și trebuie să le fi intrat în voie și să le fi fost pe plac la fel ca numeroșilor săi prieteni din Europa, așa cum știa să se arate, liniștit, blajîn, îngăduitor, fără fudulie și prejudecăți de rînd, de o curtenie binevoitoare, nesilită, ce trăda în el un *boier mare* în înțelesul *înalț* al cuvîntului, unul din păstrătorii cei din urmă a ceea ce «vechii regim» avea mai simpatîc și mai ademenitor“.

Personajul ilustrează, ca de obicei, dar în mod exemplar, o anumită categorie morală și socială. Dar peste o asemenea desăvîrșire — care ar trebui să echivaleze cu fericirea — se așterne o umbră tainică, stîrnind „inciudarea“ tînarului său prieten. „Și nu mă întrebam atît cîne era acel domn Pantazi — așa părea că-l chema —, omul pătimaș după Frumos și adăpat la izvorul tuturor cunoștințelor, care citea în original pe Cervantes și pe Camoëns și vorbea cu cerșetorii țigănește, cavalerul Sfîntului George al Rusiei, cît mă ciuda pricina tristeții acelu răsfățat al soartei, taina acelei line *melancoliei* ce-i adumbrea așa romantic ființa și se oglindea nesfîrșită în privestea atîtor ceruri, atîtor mări și limanuri“.

Dacă în făptura lui Pantazi se oglindeau distincția și strălucirea unei lumi apuse, nenumăratele peisaje străbătute în închipuire reprezintă o *oglinďă* a sufletului său melancolic. Întrebările mirate ale povestitorului vor primi răspunsuri parțiale în următorul capitol, al spovedaniilor. El le va comunica

cititorului numai după ce vor fi cenzurate de sfiala sa, metodic cultivată, față de laturile de taină ale vieții preaslăviților săi eroi.

FIARE HĂMESITE

În afara „acelei line melancolii“, consubstanțială lui Pantazi, povestitorul se arată derutat și de aspectele ciudate ale modului său de viață „Omul acesta, deprins cu vîntul iute de la larg, cu mirosul salubru de visc marin, avea groază de ferestrele deschise și trăia într-un aer încheagat, împiclit de fum, zaharisit de mirese grele“. Într-o asemenea existență vătuită, simțurile dobîndesc o deosebită acuitate, transmițînd conștiinței cele mai imperceptibile semnale ale lumii dinafară „Tîrziu, flăcările lumînărilor încremeneau țepene și, din cînd în cînd, se auzea scuturîndu-se cu un foșnet înăbușit cite un trandafir“.

Viața nocturnă a lui Pantazi nu implică involburări pasionale. Patima nopții e convertită în atitudine contemplativă. Privirea lui iscodește întinderile cerești în căutarea izvoarelor de lumină ce se arcuiesc într-o ordine nestrămutată pe deasupra mizeriilor existenței, ca un simbol al statorniciei și al desăvirșirii. Purtînd în intimitatea ființei sale o profundă nostalgie solară, Pantazi este singurul personaj al cărții care cunoaște bucuria. El întîmpină existența cu o conștiință senină, identificîndu-se emoțional cu alcătuirile ei trecătoare, fără să fie tulburat de sentimentul vanității lor. Doar sub lumina împutînată a zilelor mohorîte de toamnă, care nu îngăduie naturii să-și desfășoare profuziunea ei de forme și culori, suflul lui Pantazi e invadat de un sentiment al urîtului. Trăgînd obloanele, aprinzînd toate lumînările din locuința sa, el se pierde nostalgic în evocarea acelor colțuri binecuvîntate ale naturii, unde lumina revărsată din văzduhuri își arată neistovita putere de rodnicie. „De la venirea toamnei ieșea mai rar, era tare friguros, dacă era urît afară nu desfăcea perdelele ziua întregă și sta cu luminile aprinse. Vorbea cu dor atunci de vila ce, undeva sub un cer cald, îl aștepta la marginea mării, într-un

noian de verdeață și de flori. Florile, cât le iubea! La dînsul se scuturaseră cei din urmă trandafiri de București și pentru că tufănicile ce le luaseră locul nu miros, mănunchiuri de ciubuce de vanilie își zvîntau aroma în largi cupe. Te îmbiau, de pe măsuțe, zaharicale, poame, băuturi dulci.“

Rafinamentul personajului este lipsit de înclinații perverse. El își „cultivă“ simțurile nu pentru a descoperi plăceri interzise și nefirești, ci pentru a participa cu întreaga sa Anima la veșnica reîmprospătare a firii. Decadentismul lui Mateiu, de sorginte poescă și baudelairiană, afirmat explicit chiar în povestirea călătoriilor sale imaginare, nu se arată în plămuirea fapturii armonioase a lui Pantazi, străină de ademenirile „demonului perversiunii“. Lacrimile sale nu indică existența vreunui dezechilibru, a unei sciziuni a personalității. Pantazi are *darul* lacrimilor. În plînsul său discret și liberator răzbat ecourile vedeniilor de odinioară, pe care sufletul său, sensibil ca o cutie de rezonanță, le retrăiește cu sfială și reculegere „Omul trăia într-o nepăsare fără țârmurire, nu se sînchisea de nimeni și de nimic; afundat în perne, fuma și povestea numai, iar povestirile-i noi totdeauna erau urmate de acele *lungi căderi pe gânduri*, cînd îi lăcrămau ochii. Și afară de mine nu-i cunoșteam alt oaspe.“

Dar demonul perversității, izgonit din prezentarea lui Pantazi, reintră în scenă odată cu Pașadia și Pirgu. Relatîndu-ne momentului cunoștinței dintre Pantazi și celelalte două personaje, petrecut cu „o lună înainte de seara de la oare precede istoria de față“, povestitorul nu pierde ocazia de a-și manifesta dezgustul față de „acea lume anostă și deșartă“, reunită pentru cină la birtul franțuzesc. De la „grosolana negustorime“, disprețul povestitorului se extinde la lumea *subțire* întilnită în localurile pretențioase ale capitalei. Nici o categorie socială actuală nu scapă de repulsia lui. „Categoriile“ lui Mateiu indică tipuri fundamentale de umanitate, situate dincolo de diferențierile sociale curente. Intrarea lui Pașadia și a lui Pirgu este memorabilă „O clipă, mi se năzări că, folosindu-se de învălmășeala unei cirezii tîmpe de malaci, se strecuraseră într-un țarc două *fiare hămesite*“.

Motivul însoțirii lui Pașadia cu Pirgu obsedează conștiința povestitorului. Astfel se explică revenirile sale asupra caracterului bizar și *tainic* al legăturii lor. De-abia la sfîrșitul celui de al treilea capitol, Pașadia va clarifica, în parte, rațiunile

neverosimilei însoțiri. Deocamdată, apelînd la o explicație de ordin etic, povestitorul consideră că numai gustul viciului înalță peste incompatibilitățile structurale o punte de legătură între cei doi. „Era una din acele împerecheri strînse, datorite de obicei vițiului, așa strînse, că de la un timp nu se mai pot închipui singuri cei ce le alcătuiesc. De bună seamă, tot *vițiul* trebuia s-o fi înădit și pe aceasta, căci altceva ce ar fi putut apropia doi oameni atît de deosebiți ?“

La prima impresie, scriitorul își subsumează personajele aceleiași categorii tipologice („două fiare hămesite“). Propune apoi singura explicație ce i se pare plauzibilă a însoțirii lor, fără să-și poată suspena nedumerirea interogativă. La o privire mai atentă, apartenența fiecărui personaj la două tipuri opuse de umanitate iese la iveală, atît din înfățișarea, cit și din comportamentul lor.

Îată-l pe Pașadia, surprins ca un leu, în cadrul ușii, pare-ar fi coborît de-a dreptul din tablourile vreunui meșter flamand „Unul în vîrstă, cînit și ferchezuit la deznădejde, purta pe un trup înțepenit, dar zvelt încă, un cap cum *veacul nostru nu-și mai dă cazna să plăsmuiască* și părea chiar *întors din vremuri de altădată* acel chip *aprig*, ale cărui trăsături semețe purtau *pecetea răzvrătirii și a urii*“

Pe lingă unele elemente exterioare de „dandysm“ („cînit și ferchezuit la deznădejde“), portretul lui Pașadia este compus din trăsături definitorii ale seminției semețe ; el pare ~~ră-tăcut din alt veac~~ într-o lume de care rămîne, prin natura lui, străin. În timp ce Pîrgu apare ca produs tipic al acestei lumi degenerate „Celălalt, mai tînăr mult, coclit însă și buhav, care legana pe niște picioare subțiri arcuite în afară o burtică ascuțită. *oglindea* pe fața-i rînjitoare și botoasă josnicia cea mai murdară“

La nivel comportamental, opoziția dintre cei doi se vădește, în primul rînd, în privirile pe care le îndreaptă spre cei din sală : „Cel dintîi, *foarte rece*, își rotise încet privirea *posomorită* pe deasupra capetelor, celui de-al doilea îi jucau *fără de astîmpăr* ochisorii vioi și refecați sclipind de vicleană răutate“. Privirea lui Pașadia exprimă izolarea în trufia singurătății sale, în timp ce privirile lui Pîrgu scapără de o curiozitate josnică și de dorința de a se arunca grabnic în înghesuială.

Scriitorul speculează cu obstinație efectele de contrast dintre cele două personaje ; strivirea lui Pîrgu este urmărită pas

cu pas, fiecare ocazie de a-și manifesta resentimentele pe care i le inspiră personajul fiind necruțător exploatată „În tot impresia ce o da acesta din urmă era numai în paguba lui, iar alăturarea de domnul cel trufaș făcea să-i reiasă și mai respingătoare mutra obraznică de *marțafoi*“.

Iată încă o ilustrare a caracterului tranșant, împins pînă la intoleranță, pe care Mateiu intenționează să-l imprime viziunii sale maniheiste. Oamenii îl interesau întrucît indicoau prin înfățișarea și comportamentul lor apartenența la o anumită formă de umanitate. Din fericire pentru opera lui, scriitorul n-a reușit să-și realizeze întru totul acest proiect intențional, ceea ce ar fi dus la o simplificare prea schematică a viziunii sale. Personajele încearcă să se emancipeze într-o oarecare măsură de sub tutela creatorului lor (mai mult decît toți, Pîrgu), cîștigîndu-și o relativă autonomie. Opera și-a afirmat astfel, cu timiditate, propriul ei proiect intențional, în contradicție cu proiectul intențional al povestitorului. Luînd cunoștință parcă surprins de acest fapt, Mateiu a trebuit să descopere cîteodată noi justificări ale actelor eroilor săi, cele furnizate de mitologia sa nefiind îndestulătoare, sau să le lase pur și simplu fără motivație, sugerîndu-ne că sensul lor este sortit să rămînă neînțeles.

Încă din primul capitol, scriitorul ne-a înfățișat natura particulară a relațiilor dintre cele două personaje, noaptea, inseparabile, și a raportului senior-vasal, statornicit între ele. Dar slugoiul tolerat la masa stăpînului răspunde la apostrofarile acestuia cu agresivitatea insului lipsit de orice inhibiții temperamentale sau sociale. Luneoînd prin viață ca argintul viu, Pîrgu își croiește drumul ocolind obstacolele cu o stăpînire instintivă a mecanismelor de adaptare la orice situație „-Dumneata nici apă la gîrlă nu găsești-, bombăni el așa ca să-l auzim noi, «tot eu, tot Pîrgu sireacul!» Strînse familiar mîna lui Pantazi și ocrotitor pe a mea și se așeză la masa noastră fără a mai cere voie.“

Nici Pașadia nu se împiedică de vreo opreliște morală, dar opreliștile de ordin social îi pot atîne sau chiar devia calea. De aceea, în rătăcirile sale nocturne, „preaslăvitul“ pare o simplă anexă a lui Pîrgu „Însoțitorul său nu luă însă loc decît poftit și după înfățișările de rigoare pe cari le făcui cu atît

mai mare plăcere, cu cât de mult doream o apropiere între aceste două ființe, Pașadia și Pantazi, așa menite să se înțeleagă și să se prețuiască“.

Este curioasă conviețuirea în aceeași conștiință a disprețului intolerant față de lume și a respectului față de normele convenționale, față de *eticheta*, care reglementează relațiile sociale. Poate urmașul seminției semețe a primit să plătească acest tribut societății în mijlocul căreia a fost aruncat, confecționându-și un stil al „demnității“, pentru a se apăra de familiarități inoportune. Singurele familiarități pe care trebuie să le accepte, odată ce suportă personajul, sînt cele ale lui Pîrgu. Dar și pe acestea le reprimă deseori cu scîrbă și brutalitate „Ținurăm deschis localul pînă la ziuă. Pîrgu plecă și se întoarse de mai multe ori, din ce în ce mai beat. Ca să-i dovedească lui Pantazi, pe care din «nene» nu-l scotea, cit îl iubea, îl tot săruta mereu. «Nu măi mai lăsați să-l pup, fraților», ne rugă, «că-l trimit la Govora» — «Bufon abject», îl muștră Pașadia, «vezi să nu te trimitem noi la Mărcuța!».

Ieșirea lui Pașadia marchează trecerea de la motivul însoțirii lui cu Pîrgu (treceare semnalată în text printr-un spațiu alb), la motivul treimii de Crai, întimplător înjghebată și care, pentru a nu se destrămă, se va lăsa călăuzită pe Pîrgu pe potecile puțin cutreierate ale cetății „Ar fi fost drept atunci să mergem cu el acolo și noi ceilalți trei și să nu ni se mai dea drumul. Ca să fim împreună, Pantazi și cu mine nu urmarăm oare în viața lui de noapte pe Pașadia, care, la rîndul său, se lăsa călăuzit orbește de Pîrgu?“

Povestitorul recunoaște că înainte de a-l fi cunoscut pe Pîrgu a orbecăit prin București, ignorîndu-i fața nevăzută și blesemată. La început, el proiectează asupra capitalei lumină ireală, care o scoate din spațiul real pentru a o situa într-un univers de oșmar, undeva în vecinătatea Sodomei sau a Babilonului „Mi se dezvălui astfel o lume nebanuită, cu blesemății la cari de n-aș fi fost în ființă martor și le-aș fi auzit de la altcineva, le-aș fi crezut că țin de *tărîmul născocirii*“.

După aceea, printr-o mișcare de retragere, Bucureștii sînt reasezați la confluența dintre două lumi, în prelungirea obiceiurilor specifice acestor locuri „Bucureștii rămăsese credincios vechei sale datini de stricăciune; la fiecare pas ne aminteam că suntem la porțile Răsăritului“.

Acest pasaj este intercalat fără necesitate artistică, pentru ca scriitorul, „apusean“ subțire, simțindu-se, ca și mentorii săi, surghiunit la el acasă, să sublinieze iarăși și iarăși neaderența sa la locurile de baștină. Asemenea atitudini bovarice sînt cu totul neconvingătoare. În fond, scriitorul e fascinat tocmai de acest spectacol de dezmăț și de des-creierare (ce hrană, bogată pentru demonul perversității !), coborît parcă din paginile de pucioasă ale Apocalipsului : „Și totuși, desfrîul mă umi mai puțin decît descreierarea ce domnea în toate rîndurile ; mărturisesc că nu mă așteptam să văd dospind țicneli atît de numeroase și de felurite, să întîlnesc atîta *nebunime slobodă*. Cum nu-mi fu dat să găsesc mai pe nimeni la care, mai curînd sau mai tîrziu, să nu se dea pe față vreo meteahnă, pe care, pe neașteptate, să nu-l aud aiurînd, la sfîrșit pierdî nădejdea să cunosc, în carne și oase, făptura omenească pe deplin teafără la minte. Numărul cazurilor interesante rămînea însă restrîns și, printre ele, vrednic de cercetare într-adevăr nu-l socotii decît pe al lui Pașadia.“

Pină acum povestitorul ne-a lăsat să întrezărim cîte ceva din urzeala întortocheată a firii personajului, fără ca proslăvirea lui să se poticnească în explicații patologice. Oare, de data aceasta, urmașul semeței semînții va fi redus la dimensiunile unui „caz“ clinic interesant ? Sau, poate, nebunia lui este tot un semn de elecțiune, consecință inevitabilă a *nepotrivirii* dintre sufletul eroului și timpul său. Nu trebuie uitat că însuși conceptul de nebunie are o istorie sociologic determinată. Este declarat nebun cel ce nu se adaptează normelor comportamentale stabilite de o societate, în funcție de etaloanele ei specifice. Ab-normalul sau ne-bunul are normele sale strict individuale, lipsite de continuitate, variabile în mod neprevăzut. Nebunia nu este numai neconcordanță între normele societății și cele ale individului, ci răzvrătire arbitrară împotriva caracterului de raționalitate al existenței. De aceea, după cum ne-a arătat Michel Foucault în *Histoire de la folie à l'âge classique*, o societate normativă ca aceea a secolului al XVII-lea a socotit că nebunimea nu poate fi lăsată slobodă și a întemeiat ospiciile.

Din acest punct de vedere, romantismul și derivațiile sale moderne pot fi considerate tentative de recuperare a anormalului, a excepției, a cazului, a nebuniei. Mateiu a fost conștient de condiționările sociale ale atitudinii față de nebunie.

Ultimul Măgureanu, din ciclul proiectat inițial, făcea planul să fugă în țările din Răsărit, unde nebunii sînt priviți ca sfinți. La „porțile Răsăritului“, într-o societate mai puțin cristalizată, se remarcă o atitudine de toleranță față de nebunie, ceea ce este nu numai un semn de fatalism, ci și dovada unui spor de omenie în comparație cu societatea raționalistă apuseană.

Dar nebunia, ca orice formă de „degenerescență“, poate indica și o ascendență strălucită. Se mai pot întîlni, pe alocuri, oameni mindri de degenerescența lor ca de un semn neîndoielnic al *vechimei* singelui, în timp ce prea multă sănătate și vigoare i-ar jigni ca o lipsă de gust. Pentru clarificarea „oazului“ Pașadia, Mateiu va întrebuița mai multe chei, dar își va îngădui să întredeschidă porțile doar atît cît să putem arunca scurte priviri în tărîmul interzis.

REPREZENTAȚIA DEMONICĂ

Dintre toate personajele lui Mateiu I. Caragiale, Pașadia este investit cu cea mai bogată sarcină demoniacă. Închis într-un ermetism total, cu sufletul calcinat și incapabil de orice comunicare cu alte conștiințe omenești, el își poartă cu semeție osînda singurătății morale, în petrecerea lui pămînteană. Răul, spunea Kierkegaard, situat înlăuntrul conștiinței personajului demoniac, îl împiedică să fie liber, închizîndu-i căile către adevăr. Or, libertatea interioară este consecutivă cunoașterii adevărului; fiind existență întru adevăr, ea lărgeste marginile individualității, înălțînd mereu punți de comunicare între conștiința noastră și absolut. Vai celui singur!, a exclamat înțeleptul din vechime, gîndindu-se la *ne-bunul* ce se închide cu bună-știință în propria-i singurătate morală. Această componentă demoniacă a nebuniei sale face din Pașadia singurul caz „vrednic de cercetare“

În prezentarea firii tenebroase și a comportamentului bizar al acestui personaj, scriitorul se va repeta cu o stăruință obsedantă. În schița de portret din capitolul „Întîmpinarea

Crailor“, el exclamase cu o conștiință derutată „Pentru mine, priveliștea acelei vieți avea ceva copleșitor, în ea bănuiam că se desfășura o întunecată dramă sufletească, a cărei taină rămânea nepătrunsă“.

În capitolul al doilea, povestitorul încearcă să dea puțin la o parte vălul care acoperă această dramă, ce nu poate fi explicată decât prin ipoteza nebuniei „Am pomenit de felul cum marele meu prieten pusese cu vreo cincisprezece ani înainte capăt lungii lupte în vălmășagul căreia îl aruncase mohorîta lui zodie și cum se îngropase de viu. De atunci tot ce făcea era așa nesăbuit și fără de noimă, că nu se putea să nu dai dreptate *obșteștii păreri* care-l decretase nebun.“

În cercetarea nebuniei lui Pașadia, povestitorul izolează, prin expresia *mohorîta lui zodie*, o parte de predestinare. Momentul declanșator al nebuniei — îngroparea de viu, cu cincisprezece ani în urmă — este învăluit în mister, după cum de neînțeles rămîne și refuzul său de a-și schimba, cînd a avut posibilitatea să o facă, condițiile de viață pe care le considera potrivnice. Se pare că, atingînd pragul de sus al disperării, el nu mai acorda încredere gîndului că eventualele modificări ale vieții sale i-ar putea schimba atitudinea față de existență: „Omul acesta care, în ura bolnavă ce neutrea împotriva țării românești, jurase că se va înstrăina pentru totdeauna îndată ce mijloace cît de slabe îi vor îngădui-o, cînd se înavuțise, și așa cum poate nici nu trăsese nădejde, nu numai că nu-i mai trecuse hotarele, dar se statornicise tocmai în București, în orașul blestemat, plin de atîtea amintiri amare“.

Devenit complice al destinului, el se va încuia în masca lui impenetrabilă, așezînd între el și restul lumii zidurile unei fortărețe luxoase, dar neprimitoare „Din bătrînele case ale Zincăi Mamonoaia, cumpărate la mezat, el își făcuse, meremesisindu-le de-a-ntregul și îngrămădind înăuntru tot felul de scumpătăți rare, o somptuoasă sihăstrie, unde trăia pe picior mare, boierește“.

Numele de Zinca Mamonoaia amintește indeaproape pe acela al Catincăi Momuloaia, bogata mătușă moștenită, printre alții, și de Ion Luca, fapt care i-a îngăduit scriitorului să se stabilească în străinătate, ceea ce n-a făcut nici Pașadia, nici Mateiu după căsătoria sa cu Marica Sion. Prezența în text a unor *chei*, atît de simplu puse la îndemîna cititorului, informat asupra biografiei lui Ion Luca, dovedește că scriitorul ține

mereu să ne atragă atenția asupra caracterului de autobiografie transfigurată a operei.

Pașadia adoptase stilul de viață spre care ar fi năzuit Mateiu, dacă între el și Momuloaia nu s-ar fi interpus un moștenitor inoportun „Cum trăia însă era o halimă : ca la el la nimeni. El, care de cincisprezece ani ținea bucatar și sofragiu, nu lua masa decît seara și atunci la birt și, tot de atîta vreme, nu se culcase acasă, în pat, niciodată.“

Cumplită vitalitate manifestă acest personaj la o vîrstă (aproximativ 65 de ani, după calculele făcute în marginea diferitelor texte) pe care nici tatăl scriitorului, nici Mateiu nu au reușit să o atingă. Vitalitatea aceasta pare a izvorî din același focar de energie ca și forța sa interioară. Este evidentă intenția scriitorului de a încărca fiecare manifestare a lui Pașadia, chiar și absențele și tăcerile lui, cu semnificații greu de tălmăcit. Pașadia este în permanentă reprezentatie. Chiar și izolarea sa de lume (Mateiu n-ar fi împărtășit desigur analizele kierkegaardiene asupra demonicului) este un *spectacol* excepțional „Slugile sale ce, la dorință, se iveau și piereau, ca niște stafii, mute, el nu le suferea să stea cu dinsul sub același acoperiș ; ele huzureau într-o locuință deosebită unde puiseră și-și pripășiseră neamuri sau cumoștințe de cari stăpînul habar n-avea, și a rămas de pomină cum acesta, văzînd într-o zi, pe geam, că de la el din curte se scoate un cosciug, n-a ținut să știe cine fusese mortul“. Doar urmelor de bușumț, neînăbușite de comuniunea cu străbunii imaginari, li se datorează interpretarea nenumăratelor ciudățenii ale personajului, conform „obșteștii păreri“ ca simptome de nebunie, ipoteza aceasta fiind singura în măsură să explice dedublarea sa „Să stau să-i înșir toate ciudățeniile de soiul acesta ar fi să nu mai isprăvesc ; mă voi mărgini dar să mă agăț numai de cea mai uimitoare Pașadia trăia cu schimbul două vieți“.

Opoziția dintre eul diurn și cel nocturn al lui Pașadia este reluată și amplificată în termeni similari celor întrebuițați în primul capitol. Eul diurn este celebrat în modul exclamativ — semnele de exclamare pot fi inserate în text și în locurile unde scriitorul a omis să le pună, „De dimineața pînă seara el nu se mișca de acasă, nu se ridica de la masa de lucru dintre cărți și hîrtii, citea, sorbia fără răgaz. În timpul acesta nici nu fuma, sorbea cite puțin numai dintr-o ceașcă de cafea fără zahăr și tare. Mergeam din cînd în cînd să-l văd și era de atîtea ori

pentru mine o sărbătoare. Ce ființă aleasă, câtă deosebire între dînsul și ceilalți, ce prăpastie ! De vulgaritatea consfințită de obiceiul pămîntului, nici umbră la el, nici urmă — nimic balcanic, nimic țigănesc ; pășindu-i pragul, *treceai granița*, dă-deai de civilizație. Acolo era sălașul desfătărilor grave ale duhului.“

Scriitorul nu pierde ocazia de a reliefa încă o dată deosebirea de esență dintre Pașadia și ceilalți oameni care hălăduiesc, împăcați, pe aceste meleaguri. Apărătorul construcțiilor brincovenesti își însușește, acum, optica și judecățile de valoare ale marelui său prieten. Caracterul sărbătoresc al vizitelor sale la Pașadia se datorează — desigur — întîlnirii dintre două conștiințe de „apuseni“, situați la egală *distanță* spirituală de obiceiurile consfințite la porțile Răsăritului.

Nedumeririle provocate de comportamentul eului nocturn al lui Pașadia duc la înlocuirea semnelor de exclamare cu semne de întrebare, care punctează sfîrșitul fiecărei fraze. În timpul nopții, apuseanul participă la plăcerile cele mai ieftine ale locului, fără să le simtă incompatibilitatea cu eul său profund „Cum era atunci cu puțință ca omul de carte și de Curte care ar fi făcut podoaba zilelor de la Weimar să se fi învoit a împărtăși de seara pînă dimineața dezmațarea unui Pîrgu, ca apuseanul subțire în gusturi și lingav să guste pas-trama și turburelul, schembeaua și prăstina, ca vechiul vienez pierdut în vraja visului mozartian să asculte ciamparalele și bidineaua ?“.

O asemenea dedublare nu-și poate avea originea decît într-o alterare patologică a personalității „Îi ațipea estimp oare voința, era cumva victima fără răspundere a vreunei sminteli străni?“ Chiar și această frază, aparent inofensivă, are un subtext polemic. Numai o sminteală stranie, o voință crînoană de autodistrugere poate explica obstinația aleșilor din *înalta stirpe*, care — surghiuniți la ei acasă și avînd posibilitatea să se dezrădăcineze — se condamnă singuri la o viață în contradicție cu înclinațiile lor firești.

Ipoteza nebuniei e sprijinită de antecedentele ereditare ale personajului „Eu unul am crezut că da și mă îndoiesc ca o altă tălmăcire să fi părut mai firească oricui ar fi știut ce îngrozitoare clironomie împovăra în privința aceasta pe Pașadia“ Iată, în sfîrșit, o explicare rațională, aproape științifică, de sorginte naturalistă. Impresie înșelătoare ! „Clironomia“

turbure a lui Pașadia ne duce, dimpotrivă, chiar în miezul mitologiei poetice a scriitorului „Se împlinise cam un veac de când oel dintii cu acest nume, la care se adăogase porecla de Măgureanu, după o moșioară de danie domnească, fugind de undeva, de prin părțile turcești, ca să scape de ispășirea unui *indoit omor*, se aciuiase în Valahia și ajunsese *armaș mare*. O tristă *faimă* supraviețuise omului pătat de sînge ce nu fusese văzut *rîzînd* niciodată.“

Armașul este un reprezentant al semeței seminții, coborît paroa de-a dreptul din icoanele *Pajerelor*. Ca să nu ne lase vreo îndoială, scriitorul ne indică el însuși apartenența categorială a străbunului „La veneticul acesta necunoscut, despre care se zvonise că nu-și *destăinuia obîrșia* pentru că ar fi fost *prea joasă*, se învederau tocmai dimpotrivă, trupește și sufletește, semnele unei *înalte stirpe în cădere* portul semeț și înfățișarea nobilă, trufia, cerbicia și cruzimea, lenea, sila de viață, setea de răzbunare și puterea de ură, semne ce trecu urmașilor săi cari, de nu s-ar fi prigonit între dinșii, dezbinați toată vremea, ar fi putut încă *dura o casă puternică și vestită*“

Clironomia familiei Caragiale este transfigurată în sensul „eroicizării“ ei. Se îplinea, prin 1910, „cam un veac“ de când străbunul lui Mateiu fusese adus ca bucatar de la Constantinopol de către Vodă Caragea. Străbunul nu ucisese, probabil, decît orătăniile pentru masa domnească și nu se remarcase prin virtuți atît de spectaculoase ca armașul care l-a substituit în imaginația strănepotului. Răfuiala cu patria de adopțiune este mai atenuată, o parte a răspunderii insuccesului social al urmașilor fiind transferată asupra firii lor pătimate „Credința că țara românească le-a fost neprielnică nu era lipsită de temei, cu toate că și suceala firii lor pătimate și îndărătnice, bîntuită de învrăjpire, nu numai vitregia împrejurărilor i-a împiedicat să ajungă la treapta pentru care îi meneau prețioasele daruri ale minții“.

„Clironomia turbure“ a Măgurenilor funcționează ca o nouă justificare a ideii de damnațiune, diminuînd și mai mult partea de răspundere a fiecărui vîlstar al spiței. Răul lăuntric pare reflexul immanent al unui destin transcendent „Ei se arătaseră lacomi de învățătură, plăcuți la vorbă și meșteri în condei, isteți și destoinici, dar fără șir în ce făceau, cu trăzneli toți și cu toane, purtînd fiecare *în sine* plodul propriei sale

pierderi și pieiri și, stînd cineva să cugete la soarta Pașadeștilor-Măgureni, ar zice că asupra neamului lor apăsă o *neagră afurisenie*, care-l mîna fără înduplecare spre stingere, supunîndu-l mai înainte la încercările cele mai grele ale restriștei“.

Tălmăcirea acestui destin se pierde în neguri mitice, la fel ca rădăcinile *copacului măgurenesc*. Reamintim că în notițele pentru viitoarea sa operă, scriitorul evocase „tulpina puternică“, propunîndu-și să „înfățișeze copacul măgurenesc întreg, înainte de a arăta cum i se scutură, vestejite, foile cele din urmă“. Dar în proiectul original, rădăcinile copacului se împlîntau în trecutul voievodal al țării. Deși formularea din *Craii de Curtea-Veche* este apropiată de cea din notițe, acum tocmai dezrădăcinarea bătrinei tulpine este învinuită de relele care au dus la vestejirea frunzelor ei : „Dezrădăcinată și răsădită în pămînt *străin*, bătrîna tulpină bătută de vijelie își scuturase jalnic cele din urmă frunze“.

Se știe că descendenții bucătarului au fost actori de mare merit în epocă, iar nepotul și strănepotul lor — scriitori de frunte ai literaturii române. Dar asemenea izbînzi nu puteau mulțumi ambițiile himerice ale ultimului urmaș. Rod al tru-dei zilnice, în slujba unei datorii ce se cere împlinită, ele pot fi mai greu asociate ideii de destin. Cei asupra cărora soarta se înverșunează, prăbușindu-i spectaculos în neant, *se deosebesc*, dacă nu prin altceva, prin *iremediabilul* situației lor, de oamenii de rînd. Pendularea scriitorului între tălmăcirea mitică și tălmăcirea prin cauze naturale a prăbușirii Măgurenilor se datorează dorinței de a folosi textul literar și ca pretext pentru defularea resentimentelor sale. Motivațiile divergente nu clarifică, ci măresc taina personajului. Unei conștiințe uimite ca aceea manifestată de scriitor în preajma personajelor sale nu i se pot pretinde opțiuni și explicații coerente. Acestea ar accentua — dintr-un anumit punct de vedere — realismul cărții, dar i-ar diminua, fără îndoială, suflul poetic. Alte aluzii la tatăl său (veșnica obsesie a moștenirilor !) și la familia sa — unele reale, altele imaginare — ne întîmpină în detalierea clironomiei Măgurenilor „Armașul schingiuitor și ucigaș se prăpădise de timpuriu, otrăvit, zice-se, chiar de ai săi, al doilea, serdarul, vînător posac, își petrecuse mai toată viața în Vlăsia și, învinuit de tîlhărie la drumul mare și de batere de bani calpi, pierise pentru totdeauna fără a i se mai auzi de nume, iar fiul său, părintele prietenului meu, *părinte*

nevrednic și dușman, cartofor, crai și bețiv, măcinase mai multe rinduri de *moșteniri* și murise în furiile nebuniei. La fel sfirșise, tinăr, și *vărul său, poetul*, iar dintre fete, singura care avusese parte de cununii își aprinsese de la luminare părul în noaptea nunții și arsese de vie.“

La fel de vajnice ca și bărbații, femeile stirpei alese — schițe posibile de eroine balzaciene — își aduc contribuția energetică la rafinata degenerescență a ultimului vlăstar „Femeile ce slujiseră de matcă — greaca ursuză și sanchie, clocindu-și cu gura încleștată lunga dambă între hîrdaiele de neramzi și de gazii, sîrba haină și dirjă care pe patul morții scuiparse grijană în barba popii și-și dase sufletul blestemîndu-și copiii, brașoveanca zăcașă și fărnica, roasă de schiros și de pismă — înveninaseră mai mult acel sînge bolnav, îi sporiseră funesta zestre de racile și de betesușuri, dar ascuțiseră totdeodată și deșteptăciunea oelor născuți dintr-însul, acea stearpă deșteptăciune, nesănătoasă și ea poate, care atinșese o așa înaltă stepenă de agerime la vlăstarul cel din urmă“.

Al. George a observat — în marginea acestui fragment — neaderența stilului scriitorului la modurile de exprimare ale epocii sale sau la acelea ale anului 1910, cînd se petrece acțiunea cărții. Voința de arhaizare a limbii țintea să reliefeze desolidarizarea scriitorului nu numai de locul nașterii sale, ci și de timpul în care l-a azvîrlit fatalitatea. „Căfătănirea“ stilistică înseamnă, în primul rînd, refuz al exprimării firești. După cum ne relatează cei ce au ascultat *Craii de Curtea-Veche* în lectura scriitorului, înainte de tipărirea cărții, stilul ei era atît de artificial arhaizat, încît ar fi constituit un obstacol în calea răspîndirii ei. A scrie „îi o am dat“ în loc de „i-am dat-o“ și a te menține consecvent într-un asemenea mod de exprimare este o nefericită performanță lingvistică. Ascultînd în cele din urmă sfaturile unor scriitori mai „populari“, el s-a resemnat la o arhaizare adecvată, ba chiar binevenită, evocării unei lumi care apune. Comuniunea cu trecutul se realizează astfel și la nivel lingvistic; aceste artificii nu împiedică, ci favorizează procesul de constituire și transmitere a sensului.

Povestitorul și-l închipuie pe ultimul urmaș al seminției semețe în luptă crîncenă și necurmată cu sufletele aprige ale strămoșilor, prea puternice ca să poată fi biruite „În acesta, sufletele celor dinainte ai săi cuibau neîmpăcate, licărind în *sumbra-i privire, rinjind* în zîmbetu-i sinistru, ele-i

stînjeniseră înălțarea, îl împiedicaseră să apună cu fală, zăticnindu-i *minunata cumpănire* a însușirilor, și numai el știa de cîte ori fusese nevoit să-și încordeze împotriva-le toată stăpînirea-de-sine, într-o luptă mai istovitoare decît aceea cu vrăjmașii din afară și din care nu ieșise biruitor deopotrivă pînă la sfîrșit“.

Cînd a devenit conștient că nu mai poate ține în friu vîrtejul de patimi din străfunduri, s-a lăsat pradă demonilor care-l pîndeau din umbră : „Într-o zi, ziua hotărîrii celei mari, le lăsase să-și reia din drepturi o parte, ridicase singur zăgazul și se prăvălise în desfriu adînc, pînă la fund, dar, și mă simt dator s-o spun iarăși, degradarea nu-l înfierase o singură clipă. căci, dacă seara patriциul cobora în Suburra, el nu-și schimba portul, nici nu-și lepăda însemnele, rămînînd tot așa *măreț în vișiu ca și în virtute*“.

O asemenea exprimare trădează o conștiință estetică, total indiferentă față de valorile morale. Oscar Wilde ar fi semnat-o cu încîntare. Există un stîl nobil și măreț de practicare a viciului, ilustrat de Pașadia, după cum există și un mod vulgar ilustrat de Pîrgu. Singurul lucru care contează e ca patriциul să nu-și lepede însemnele, să nu se încanalieze. Tot în paginile dedicate de Baudelaire dandysmului în *Le peintre de la vie moderne* trebuie căutată sursa acestei atitudini „Un dandy nu poate deveni niciodată vulgar. Dacă ar comite o crimă, el n-ar fi, probabil, dezonorat, dar, dacă această crimă ar proveni dintr-o sursă trivială, dezonoarea ar fi ireparabilă. Cititorul să nu fie scandalizat de această gravitate în frivolitate și să-și aducă aminte că există o *măreție* în toate *nebulniile* și o forță în toate excoesele.“ Măreția sau josnicia unui act nu este determinată de natura lui, ci de mobilul care i-a dat naștere și de modul execuției lui. Crima celui infometat, de pildă, are o sursă trivială. Cel ce ucide pentru a-și dovedi că este capabil de crimă sau pentru că este atras irezistibil de vîrtoarele răului realizează o performanță primejdioasă, apreciată de un veritabil dandy ca un semn de distincție. Crima lui Dorian Gray și cea gratuită a lui Lafcadio se înscriu pe această orbită. Preot și vîrtimă a răului, Pașadia oficiază în aceeași toaletă ireproșabilă, la orice oră a zilei sau a nopții, la masa lui de lucru sau în cine știe ce tripou sau lupanar. Ghilimelele încadrează citate fragmentare din menționatul text baudelairian, care ni se par îndeajuns de concludente pentru

a justifica „straniul spiritualism“, preluat de Mateiu de la marele său mentor francez.

Dandysmul lui Pașadia ne apare totuși ca un fenomen secundar. Ce altă cale ar fi putut alege urmașul seminției semețe pentru a se izola de oameni în mijlocul oamenilor? El nu putea fi simultan în comuniune și cu cei înghesuți prin tramvaie și cu cei „de mult pieriți în spulberarea veacurilor“. Masca demonică îndeplinește funcția de a face văzută această comuniune iluzorie. Adevăratele naturi demonice le găsim în primul mare romantism, la Shakespeare, la Morlowe, la John Ford și la ceilalți elisabetani. Opera lui Byron reprezintă prima maimuțărirea demonică a modelelor elisabetane. Personajele sale își poartă masca în mâini, de parc-ar striga la răspintii „Luați aminte și cutremurați-vă. Aveți în fața voastră pe urmașii lui Cain.“ Tocmai fiindcă își trăiau demonismul, un Richard al III-lea sau un Tamerlan nu și-l afixau propagandistic. Byron își va însufleți fantoșele prin patosul său liric, ceea ce nu vor face urmașii săi decadenti, de pildă Oscar Wilde, a cărui flecăreală mondenă înăbușe orice văpaie și șterge urmele acelei „gravități în frivolitate“ pomenite de Baudelaire în apologia dandysmului. O influență a lui Oscar Wilde asupra lui Mateiu I. Caragiale este cu totul improbabilă. Între scrisul alert, de conversație scenică, al scriitorului englez și truculența studiată și arhaizantă a lui Mateiu nu se poate stabili o relație de comunitate organică. Legăturile *aparente*, ce pot fi semnalate, vin de la influențele suferite de cei doi scriitori.

Prin masca lui impenetrabilă, Pașadia este mult mai apropiat de personajele byroniene decât vorbăreții lui Oscar Wilde. Dar acest byronism se integrează, pe de o parte, într-un ansamblu de reprezentări mitice, specifice viziunii lui Mateiu, iar pe de altă parte, se împotmolește în apele stagnante și în milurile de la porțile Răsăritului. Lipsa de dinamism a personajelor provine din lipsa de dinamism a sentimentelor încercate de povestitor față de ele. Admirația, ca și scriba, exprimate de la primele pagini ale cărții, nu suferă nici o modificare cu trecerea timpului; scriitorul pare doar preocupat să le dea prin relatările sale o întemeiere obiectivă. Romanul lui Mateiu I. Caragiale este mai lipsit de epicitate chiar decât poemele lui Byron. Scriitorului îi lipsește dorința de a construi

din percepțiile sale contradictorii portrete unitare și coerente ale personajelor. De aceea nu se arată tulburat, ci încântat de contradicțiile lor. Nebunia lui Pașadia îl fascinează pentru că nu alterează stilul său grandios de viață. Dar menținerea unui stil presupune supravegherea conștiință a actelor de viață. Or, în dedublarea sa, eul nocturn al lui Pașadia nu comunică deloc cu eul său diurn, cel care îi dirijează și îi supraveghează actele : „Se petrecea însă atunci într-însul ceva nefirec treptat, ființa lui cădea într-o amorteală așa stranie, că acela pe care Pirgu îl tira fără împotrivire, după dînsul, nu arăta a fi Pașadia el-însuși, ci numai trupul său, în care singură privirea urma să trăiască, din ce în ce mai *posomorîtă* și mai tulbure, destăinuind parocă o suferință lăuntrică sfietoare. Ar fi stat astfel, fumînd țigară după țigară, sorbind pahar după pahar, fără a rosti un cuvînt, noaptea întreagă.“

Pașadia pare a nu mai fi stăpîn pe reacțiile sale fizice. Corpul parastatic pe care Pirgu îl tîrîie după el prin noapte are doar aparențele unui corp omenesc. Pierderea psiho-somatică a libertății se adaugă pierderii ei pneumatice. Reîntorcînd-ne la analizele gînditorului danez asupra manifestărilor spiritului demoniac, amintim faptul că ruperea legăturilor *interioare* cu celelalte conștiințe dezarticulează și orientarea noastră în realitatea externă. Odată ce „vinul vieții este vîrsat“ după omorîrea lui Duncan, lui Macbeth nu-i mai rămîne decît să se îndrepte cu pași impleticiți înspre neant.

Mateiu nu atribuie evenimentelor vieții spirituale semnificații similare celor atribuite de Shakespeare sau de Kierkegaard. La poetul englez, ca și la gînditorul danez, problema răului moral este solidar legată de cea a răului metafizic, inerent condiției umane. Mateiu are intuiția răului metafizic, a vieții ca osîndă fundamentală, dar răul moral, invocat deseori în defăimarea retorică a lui Pirgu, este pus cu seninătate între paranteze în prezentarea hagiografică a lui Pașadia. Ca și eroii lui Byron, acesta este absolvit de rău pentru că plătește prin prăbușirea lui. Celui ce aparține prin natura sa spiței de biruitori i se rezervă sfîrșitul unei simple victime. Viața l-a smuls din rama solemnă unde l-a așezat evlavia scriitorului, pentru a-l face să-și piandă urmele în marea învîlmășeală a celor învinși.

Pașadia poate fi uneori smuls din amorțeală, prin anumite trucuri la care povestitorul recurge cu abilitate „Cunoșteam mijlocul de a-l rechema la viață; deodată omul se înviora, ochii i se înseninău, un trist suris îi lumina rece fața stinsă. Adusesem vorba de ceva din vremuri de odinioară, de demult.“

Cam ușor e alungată starea de acedia, pentru a cărei descripție scriitorul a cheltuit un număr respectabil de adjective! Se pare că trecerea bruscă de la o stare sufletească la contrariul ei e o datină prea răsăriteană pentru un adevărat „apusean“. Povestitorul nu avea însă altă cale de a-l scoate pe Pașadia din mutismul său, întrerupt pînă acum doar de ieșirile sale împotriva țării și împotriva lui Pirgu. După ce i-a rezervat rolul de călăuză în cel de al doilea hagialic, trebuia să găsească mijlocul de a-i descleșta gîndurile și graiul. Mitologia lui poetică i-l servește cu promptitudine „Știam că vedenia trecutului, în care se cufunda cu patimă, era singurul lucru în stare să-l miște, de trecut vorbea cu o reculegere mistică; erezul că sufletul său umbros și vechi ar mai fi avut cîndva și alte întrupări fiind singura amăgire ce-și îngăduia, singura înduioșare și singura mîngîiere. Și așa de puternică era la dînsul acea vedenie, că pe dată ne-o împărtășea și nouă — lui Pantazi și mie. Începea atunci, nu mai puțin fermecătoare, o nouă călătorie, călătoria în veacurile apuse. Ne regăseam de obicei în acela, scump nouă și nostalgic între toate, care fu al optsprezecelea.“

Să ne oprim asupra alegerii, profund simptomatice, a veacului al optsprezecelea pentru cel de-al doilea hagialic. Stăpiniți parcă de voluptăți masochiste, Craii retrăiesc cu melancolie crepusculul lumii ce le-a fost dragă. Nu se delectează cu isprăvile mărețe și sîngeroase ale seminției semețe, ci cu agonia rafinată a urmașilor. Semeța seminție nu este evocată direct decît în *Pajere*. În restul operei, ea constituie un plan de referință la care sînt raportate, pentru judecare, actele urmașilor.

Craii intră solemn în scenă, cu cele mai rare „însemne“ ale nobilității „Eram trei odrasle de *dinaști* cu nume slăvite,

tustrei cavaleri-călugări din tagma Sfântului Ioan de la Ierusalim, ziși de Malta, purtînd cu fală pe piept crucea de smalt alb și încununatul trofeu spînzurate de panglica de cî-năvăț *negru*. Răsărisem în *amurgul* Craiului-Soare, părinții iezuiți ne crescuseră și ne înarmase Villena.“ După ce și-au trecut probele de vitejie, pe mare și pe uscat, sub steag francez („pentru izbînda florilor de crin“), au început viața rătăcitoare, prilej pentru a trece în revistă somptuoasele palate care se deschideau primitoare înaintea acestei treimi evoluînd grațios pe ooturni imaginari, „Curteni de vîță, de la un capăt al Europei la altul nu fu Curte să rămîie de noi neceroctată, tocurile noastre roșii sunară pe scările tutolora, *oglinzile* fiecăreia ne răsfrîseră chipurile înțepate și zîbetele nepătrunse ; de-a rîndul cutreierarăm Curte după Curte ; bine primiți și bine priviți pretutindeni, eram oaspeții Măriilor, Sfințiilor și Luminățiilor toate, ai Domnitorilor mari, de mijloc și mărunți, ai Prințeselor-starițe, ai Prinților-egumeni și ai Prinților-episcopi ; 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-Maelar, la Ermitage și la Peterhof cunoscurăm «dulceața traiului»“.

Scriitorul nu se teme că enumerarea ar fi fastidioasă. El se încîntă de rezonanțele cuvintelor, de parcă înseși silabele din care sînt compuse ar oglîndi acea „douceur de vivre“ caracteristică veacului, tradusă prin „dulceața traiului“. Cu vocație — din plin satisfăcută — de moștenitori, ei își permit, ca niște adevărați dandy, să alege după plăceri îngăduite sau interzise, fără să se sinchisească de obstacolele morale din calea „nesățului“ lor. Expresia *fiare hămesite* care îi caracteriza, împreună, pe Pașadia și pe Pirgu, era însoțită de conotații negative. Cu neputință s-o înlocuim în noul context cu expresia *fiare nesățioase* — care ar spune aproximativ același lucru —, deoarece povestitorul acordă acum conotații pozitive termenului *nesăț* : „În sărbătoarea neîntreruptă de zi și noapte, am petrecut cum nu se mai petrecuse și nu se va mai petrece, ne-am înfruptat cu nesăț din toate desfătările simțurilor și ale minții, căci, deși *lipsit de măreție*, fu veacul binecuvîntat, veacul cel din urmă al bunului-plac și al bunului-gust, pe sourt, veacul francez și mai presus de orice veacul voluptății, cînd pînă și în biserici heruvimilor le luaseră locul Cupidonii“...

Cu prestigioasa lor avere și lipsiți de alte obligații, Craii și-au făcut din aventură indeletnicirea de căpetenie. După ce au plătit cu dezinvoltură tributul necesar „dulcei molimi“ a dragostei, mînați de ambiții subalterne, ei își aduc generoasă contribuție la dezalcătuirea societății „privind însă în femeie și un mijloc, nu numai un țel, cum politica ne ispitise, adesea făcărăm din alcovuri punte și pentru ca totul să ne izbutească victurăm în însoțirea celor Aleși și slujirăm pe Cirmuitori“.

Dacă în prima parte a haġialicului, Luminățiile, Sfințiele, Măriile, Domnitorii, Prinții și Prințesele se perindă cu majusculă prin fața noastră, acum Aleșii și Cirmuitorii, fără vrec altă specificare, sînt, la rîndul lor, înălțați pe același pedestai. În slujba Cirmuitorilor, asemeni lui Pirgu în slujba lui Pașadia, Craii nu se dau în lături de la nici o făptuire „Aneștecați din umbră în toate urzelile și uneltirile, fără noi nu se fereca nici desfereca nimic ; prin lingușiri și daruri cumpărăm țititoarele regești și ibovnicii împărătești, dregătorilor le eram sfetnici și călăuze, lucrăm după împrejurări la înălțarea sau răsturnarea lor...“

Scara valorilor era destul de bine înclinată și în prea slăvitul Occident, iar eroii noștri vor participa cu superbă ușurință la definitiva ei răsturnare. Ce s-a ales din orgoliul trufaș al străbunilor mitici ? Urmașii lor se mîndresc cu însărcinări mondene, primite de la cirmuitori, și nu par deloc incomodați de condiția lor de slugi, ba dimpotrivă, povestitorul ține să precizeze că nu executau aceste porunci pentru a-și satisface setea de mărire. Eroii lui Byron n-ar fi acceptat asemenea dependențe umiltoare pentru *demonismul* lor. Să enumerăm mărețele isprăvi imaginare care îl fac pe Pașadia să-și regăsească, pentru scurtă durată, seninătatea „Întovărășeam pe Belle-Isle la Frankfurt pentru alegerea Împăratului, plecam Richelieu în pețit la Dresda, tocmeam la Paris pinze de Watteau pentru marele Frederic, duceam diamanticelele Elisavetei Petrovna să le șlefuiască la Amsterdam, porunceam la Malines horbote pentru Brühl, și acestea toate nu pentru vînarea de avuție sau pentru măriri, ci numai din nevoia de a fi pururi în neastîmpăr, în mișcare“

Celebrarea atinge punctul ei culminant tocmai după înșurirea acestor acte de bravură „Hoinari nepocăiți, veșnic pe drumuri, pătimași de curiozitate și din ce în ce mai alțiați (și acest termen ar putea fi înlocuit cu «hămesiți»), n.n.) după

plăceri, ne-am răspândit cu frenezie sufletele în depănarea celei mai înflorite vremi din câte se cunoscuse, ne-am împărtășit din toate harurile ei și din toate rătăcirile“.

Harurile și rătăcirile veacului sînt amestecate cu o fermecătoare frivolitate „Și noi am fost nebuni după muzică, ne-am războit pentru Rameau și pentru Gluck și asemenea celor trei Crai ne-am închinat copilului care avea să fie Mozart“. Lunina mistică răsfirată deasupra textului de imaginea celor „trei crai de la Răsărit“ este repede umbrită de pomelnicul de aventurieri și escroci care urmează. Balanța este înclinată apoi spre ciudăteniile și miracolele vremii, spre șarlatanii științifici și spre iluminatiții care l-au sedus pe Edgar Poe și pe urmașii săi. Dintre aceștia, Swedenborg — cel mai autentic — a exercitat o influență formativă importantă asupra lui Balzac, a lui William Blake și a romanticilor germani. „Îngerul bizarului“ își flutură ușor aripa peste soepicismul și blazarea Crailor „Și pe noi ne-a atras ce părea suprafiresc oglinda lui Saint-Germain, carafa lui Cagliostro, hîndăul lui Messmer, bazaconiile lui Swedenborg și ale lui Schrepfner aflau la noi, cari nu mai credeam în nimic, crezare“. Tabloul este comple-

numele cîtorva oameni prestigioși, cu evocarea lui Voltaire, alături de cea a lui Albert Joseph von Hoditz, prieten al lui Frederic cel Mare, nobil cu rafinate artistice, de tip rococo, a căruia biografie a rămas un proiect neîndeplinit al lui Mateiu. Dar popasurile fastuoase ale Crailor pe la curțile europene se apropie de scadență. În mijlocul frivolității dezlănțuite se vestește sfîrșitul singeros al acestei lumi „ne desfrînam în nebunia carnavaulului la Veneția și, tot între măști, în cealaltă Veneție de la mieznoapte, în brațele noastre cădea Regele împușcat de Ankarstroem“.

Revoluția incheie o epocă, lăsînd în sufletul celor trei o melancolie nostalgică și resemnată „Era scris ca cel mai frumos dintre veacuri să asfințească în sînge și cînd, după cîteva luni, vedeam trecînd în par, între fulgerări de cușme frigiene, capul Doamnei de Lamballe, înțelegînd că timpul nostru trecuse și că, în curînd, avea să stîrvească și să cadă pradă nimicirii tot ce ne fusese pe lume drag, ne acoperéam fețele și pieream pentru totdeauna“

Pentru mulți scriitori francezi din suta a nouăsprezecea timpul a început „să stîrvească“ odată cu Revoluția Franceză.

Baudelaire, Barbey d'Aureville, Gobineau, apoi Huysmans, Villiers de L'Isle Adam și alții au cultivat metodic nostalgia veacurilor apuse, acordând visului o funcție de răscumpărare estetică pentru a compensa lipsa de strălucire a realității. Profund descumpăniți de marea răsturnare de valori produsă de revoluție, aceste vlăstare ale vechiului regim (sau care se considerau astfel) se refugiau în comuniunea cu un trecut din care nu mai rămăsese decât strălucirea crepusculară a vestigiilor. Balzac — clerical și legitimist în convingerile sale — a fost în stare să înfrunte și să înțeleagă cu energia sa vizionară lumea nouă și forțele pe care le-a pus în lucrare, chiar dacă acestea îi negau parțial orientarea spirituală și politică. Dar nici unul dintre scriitorii amintiți nu și-au îndreptat admirația către secolul al optsprezecelea, ci s-au fixat asupra unor epoci mai viguroase, în care aristocrația era încă o forță reală, neintrată în destrămare. Singurii scriitori care au inventariat, cu înțelegere omenească, nimicurile și „picanteriile“ acestui veac, au fost frații Goncourt.

Un istoric și gânditor politic lucid ca Alexis de Tocqueville, deși viconte, spre deosebire de scriitorii care și-au inventat blazoane imaginare, a înțeles caracterul inevitabil al revoluției și faptul că ea a început cu mult înaintea declanșării ei. Nobilimea înrobinită dulceții traiului, libertinii, aventurierii și escrocii au subminat bazele morale ale societății, slăbindu-i considerabil capacitatea de rezistență în fața burgheziei în continuu proces de afirmare. Revoluția Franceză a acordat statut legal unei stări de fapt — a creat o nouă stare de drept. Privilegiile aristocratice, întemeiate pe o stare de drept artificială, nu mai corespundeau realității, odată ce puterea economică trecuse treptat în miinile burgheziei. Sub diferite forme, Rousseau, Montesquieu, Voltaire, enciclopediștii au furnizat justificările ideologice ale acțiunii revoluționare.

Mateiu a idealizat acest veac „binecuvîntat“ și „cel mai frumos“ dintre toate, deși era conștient de „lipsa lui de măreție“. Cum se explică această atitudine la un scriitor care absolutizase măreția, socotind-o unicul criteriu (desigur, foarte puțin riguros) al aprecierii actelor omenești? Fără ca mitologia sa personală să fie eliminată, judecînd întotdeauna realitatea în funcție de ea, Mateiu și-a îngăduit în capitolul evaziunilor în irealitate o mai mare libertate interioară. Eul său empiric, pe care nu voia să-l separe de eul său creator, nu năzuia să

reediteze tipul cuceritorului riscându-și viața prin cine știe ce poteci de munte, hăituit de poteră. Mateiu s-a vrut la adăpost în mijlocul societății contestate numai pe plan literar; el s-a imaginat într-un exil somptuos de milionar, la Triest, și s-a desfătat, desigur, în veghile sale, cheltuind cu nonșalanță averi inexistente. Efortul pentru acumularea de avere îi apărea ca o trivialitate burgheză. „Setea de hrăpire“ nu mai putea fi potolită din cauza plebei coalizate. La ce mai putea el visa? La o moștenire fabuloasă, care să-i asigure o viață pe măsura gusturilor sale lingave și la înălțimea arborelui genealogic, al blazonului înscris pe steagul de la Sionu. De când a început timpul să stârvească? De la abolirea, cel puțin teoretică, a privilegiilor nobiliare. Transmiterea titlurilor fiind din ce în ce mai lipsită de semnificație, nobilimea însăși începuse să alege, în emulație cu burghezia, după averi mobile. Demonetizarea nobilimii a sporit totodată importanța apartenenței la anumite comunități închise, cu tradiții cât mai străvechi (cazul ordinului Cavalerilor de Malta) sau obținerea de decorații din partea Cirmuitorilor.

E greu să fim de acord cu Mateiu, să ne însușim catehismele sale. În considerațiile finale vom încerca să punem în lumină sensul omenesc al acestei aberații. Acum nu ne interesează decât modul de răsfrângere al viziunii sale asupra textului interpretat. Sînt aproape șaptezeci de nume proprii — de localități sau de persoane — pomenite în hagialicul Crailor. Numele multora este atît de lipsit de însemnătate, încît înțelegerea fragmentului presupune o lămurire prealabilă, cu ajutorul enciclopediilor. Istoria este evocată nu de un istoric, ci de un secretar privat, care cunoaște exact numărul rubinelor din inelul unei împărătese sau pe acela al ibovnicilor ei, dar ignorează o campanie militară desfășurată departe de palatul imperial. Din acest secol al optsprezecelea, scriitorul nu reține decât ceea ce participă (excepție fac oamenii de știință) la frivolitatea lui. Voltaire este vizitat pentru că s-a învîrtit și el printre Cirmuitori. Jean Jacques Rousseau, prea plebeu, nu merita o călătorie în Elveția. Nici cu Montesquieu n-au discutat despre „spiritul legilor“ și n-au pornit în pelerinaj la Königsberg să-l întrebe pe Kant despre absolutul legii morale. Tot ce ține de seriosul existenței, de *măreția* reală a acestui secol nu numai frivol, ci și pregătitor al marilor muta-

ții spirituale și sociale ale omenirii, nu prezintă atracție pentru Crai, deoarece nu contribuie la o mai mare și mai grabnică „îndulcire“ a traiului.

Am făcut aceste precizări pentru ca nu cumva cineva să identifice simbolic pe Cirmuitoari cu puterile cerești și să ne trezim cu Mateiu I. Caragiiale în emulație spirituală cu Sfântul Antonie cel Mare. În critica literară se pare că totul devine, pe zi ce trece, cu puțință. Odată determinată atitudinea de viață a scriitorului, e timpul să ne reîntoarcem la arta lui, cu atât mai remarcabilă, cu cât folosește materiale de construcție atât de șubrede. Numele care se perindă în goană nu pot stîrni imagini corespunzătoare nici măcar în conștiința celui bine informat, deoarece ritmul prea accelerat ar pretinde o reprezentare a lor aproape simultană. Cititorul va poposi, la fiecare lectură, lângă imaginile cele mai familiare, acordîndu-și răgazul familiarizării cu celelalte. Solicitat de fiecare dată de reprezentări neprevăzute, el devine colaborator imaginar al autorului. Dar ca și în periplul planetar, realizat numai cu Pantazi, în periplul istoric realizat de cei trei aleși, asistați în silă de Pirgu, nu imaginile în sine au importanță, ci ritmica desfășurării lor. Nici o clipă povestitorul nu descrie. Mijloacele sale de sugestie ne învăluie ca o vrajă, pentru ca la un moment dat să ne trezim recitînd pasajele cele mai greu reprezentabile, să ni-l închipuim pe drum către Malines, poruncind horbote pentru Brühl. Cuvintele sînt ciocănite pe toate părțile, după ce li s-au cîntărit caratele, pentru a fi apoi încrustate în încastră, asemeni unor pietre prețioase necunoscute. Dar puterea lor de iradiație se răsfrînge asupra pietrelor cunoscute, care o transmit multiplicată mai departe, fără să le divulge taina.

PIRGU CA EDUCATOR

„— Ia mai lăsați. nene, ciubucele astea, ne întrerupea sasisit Pirgu, să mai vorbim și de mulieri.“

Și de data aceasta, intervenția lui Pirgu este binevenită din punct de vedere estetic. Scriitorul știe că atmosfera de vrajă a povestirii trebuie ruptă prin introducerea bruscă

efectului de contrast. Evaziunea în himeric, celebrată în cele două hagialicuri, este supusă de măscărici la o batjocură necruțătoare. Dacă punem în paranteză admirația față de cadențele poematice ale textului și judecăm personajele — după cum procedează, în mod greșit, mulți critici — ca pe niște persoane reale, sintem constrinși să-i dăm dreptate lui Pirgu. Cunoscându-și țovarășii de petrecere, el sesizează contrastul dintre eul lor real și eul lor bovaric și, cu dreptul de a spune adevărul, pe care i-l dă condiția lui de bufon, smulge peruca pudrată de pe creștetul celor „trei odrasle de dinaști cu nume preaslăvite“, obligându-i să lase deoparte grațiile rococo și aerele de „grandeză“ spaniolă. Înșiși Craii, prin ușurința cu care se instalează în noul climat, adevăresc împrecoția insolentă a lui Pirgu. Pantazi și povestitorul asistă — și acesta era, după cum rezultă din text, modul lor obișnuit de a reveni la realitate, după rătăcirile prin secolul galant — la cearta dintre Pașadia și Pirgu, care-și dispută, fără fașoane, priceperea la femei. „Știam atunci că nici gilceava nu era departe. Pașadia îi tăgăduia lui Pirgu în ce privește sexul gingaș orice fel de pricepere. Nu cu mai puțină tărie, la rîndul său, Pirgu susținea că în *materie de dame* Pașadia era nul.“

Pe lângă funcția de acord modulănt, necesar trecerii în altă tonalitate, disonanța introdusă de Pirgu îl delimitează, încă o dată, categorial, de cei trei aleși. Scriitorul nu scapă nici o ocazie de a sublinia această *opозиție* de esență, de parcă ar fi prevăzut confuzia critică pricinuită de prezența lui Pirgu în primul plan al povestirii. Schimbarea de tonalitate transpare, în primul rînd, la nivel stilistic și lexical. Ampla respirație a perioadelor, care exprimau nostalgia timpurilor netrăite, este urmată de succesiunea precipitată a unor fraze sau propoziții scurte, croite pe măsura realităților și a mecanismelor ei simple, răsucite de Pirgu cu deosebită iscusință. Coborît de pe coturni, Pașadia — „lucefărul“ — este doar un *client* prost servit al lui Pirgu. Povestitorul evaluează marfa consumată excesiv, dar cu indiferență de ilustrul său mentor (în felul acesta, sintem avertizați că viața acestuia nu este decît o formă de înstrăinare, nicidecum o expresie eului său adevărat) în termeni împrumutați universului moral și lexical al măscăriciului. „Să fi judecat după femeile pe cari Pirgu i le aducea lui Pașadia, oricine ar fi fost de părerea acestuia din

urmă : numai otrăvuri, rable de pripas, trezitură și răsuflătură — o adevărată jale“.

Povestitorul îi recunoaște lui Pirgu competența gustului în „materie de dame“, adică superioritatea față de Pașadia în domeniul disputat. Așa era și firesc. Femei pe măsura gustului acestuia ar fi trebuit căutate în alte secole și pe alte melea guri. Numai supraviețuirea unei specii dispărute ar fi putut, probabil, să-l smulgă din starea de indiferență. Dar atunci, ce rost are neconțința dispută ou Pirgu ? Întrebarea aceasta ar fi tulburat conștiința unui scriitor realist, interesat de unitatea personajelor sale, de semnificarea concordanțelor sau de clarificarea neconcordanțelor dintre natura lor și manifestările lor de viață. Neincomodat de astfel de griji, Mateiu nu face eforturi de a-și obiectiva paradigmii imaginativi, într-o asemenea măsură încît cititorul să-i poată situa, nestingherit, în realitate, recunoscînd în existența lor elemente ale propriei sale experiențe de viață.

Să nu uităm că Mateiu a ținut să-și înfățișeze povestirile ca o depănare de amintiri. Personajele sale se desprind, din propriul său trecut, ca niște năluci fermecătoare sau respingătoare. Nălucile preaslăvite — Pașadia și Pantazi — și-au amintit, *cîndva*, experiențele lor reale sau imaginare și le-au destăinuit, parțial, celui mai tînăr dintre aleși.

În timp ce opera lui Proust desfășoară, intermitent, procesul de reactualizare în conștiință a amintirilor eroului, prilejuate de contactul cu o lume foarte diversificată și complexă, *Craii de Curtea-Veche* este istoria rememorării, după ani îndelungați, a *amintirilor altora*, sau a întâmplărilor în care povestitorul a fost implicat împreună cu ei. El, dispăre atît de mult în umbra prietenilor săi, încît nu are decît amintiri personale ne semnificative (trezirea din somn după o beție crîncenă, primirea unei scrisori etc.).

Pirgu face parte din tagma celor fără amintiri, a celor ce trăiesc într-un continuu prezent. Îi lipsesc și disponibilitățile și timpul pentru a se confesa ; are, în schimb, întotdeauna, ceva de rezolvat, și, din cînd în cînd, istorisește, grăbit — limbuția fiind un substitut al mărturisirii — isprăvile lui scabroase, sau diversele „pătăanii“ din lumea prin care se învîrtește.

Personajele nu trebuie judecate după criteriul relațiilor dintre ele și realitate, ci în funcție de rolul ce le-a fost distri-

buit de scriitor în eprinsul ficțiunii sale memorialistice, întemeiată pe o viziune mito-poetică a existenței.

Rolul lui Pirgu este deosebit de important, el fiind singurul personaj reprezentativ al lumii defăimate, acceptat în viața de fiecare zi a Crailor. Ca atare, el poate rosti — din unghiul său de vedere — judecăți opuse celor enunțate cu evlavie și în ton peremptoriu de povestitor.

Lui Pirgu i se atribuie o vocație de îndrumător în domeniul răului, exercitată asupra unor fapte neștiutoare și dezarmate; apelând la slăbiciunile lor omenești, el ajută, răbdător și metodic, viciul să încolțească și să dea în pîng. Activitatea lui este chiar dezinteresată, plăcerea culeasă din contemplarea eflorescenței răului fiindu-i singura răsplată: „Vechi copoi, Gorică dibuia, pe la mahala, fete vrednice să slujească de izvod de frumusețe, le momea cu vedenia unei vieți ușoare și bogate, le sprijinea întâii pași pe poteca vițiului cu părintească grijă și, ca un adevărat părinte, nici nu se atingea de ele“. Ni se atrage atenția asupra vitalității diminuate a personajului în contrast cu vitalitatea cumplită a lui Pașadlia; pentru a fi satisfăcute, simțurile aberante ale lui Pirgu aveau nevoie de imbolduri exterioare, de practici parasexuale, agrementate cu obscenități de limbaj „Simțurile sale, ce arătau respingere tocmai de ce e venust și pur, nu se mai deșteptau decât la beție și atunci îi trebuiau femeii schiloade, știrbe, cocoșate sau borțoase și mai ales peste măsură de grase și de trupeșe, huidume și namile rupînd cîntarul la Sfîntul-Gheorghe, geamale, baldîre, balcize. Iar de greșeniile la cari se deda cu ele, vorbea atîta de zdrențaros, încît ar fi făcut să se rușineze, dacă l-ar fi înțeles, porcii, chîiar și maimuțele. «— Nu scuipați, rinjea el, că-i pierе gustul. Ce vreți dacă am boală, dambla?».“

Pirgu este stăpînit de demonul cenușiu al lui Gogol, cui-bărit în ungherele vulnerabile ale firii omenești, de unde își desfășoară, încet, dar eficient, acțiunea de dezalcătuire și de nimicire. El răspunde înclinației omului de a se autonomici, exploatîndu-i libertatea de a fi propriul său dușman. Spre deosebire de demonii lui Byron, un demon atît de bîcîsnic suportă chiar și alintarea diminutivelor. Uitîndu-și citeodată disprețul programat, povestitorul îl bate prietenește pe umăr, cu apelativul Gorică. Îndeplinind o funcție auxiliară, actualizînd prin lucrarea sa răul latent în ceilalți, el nu-și demască adevărata natură. Nimeni nu va ridica ziduri de apărare în fața lui. Ne-

avind nimic de înfruntat, își va împlini rosturile, împărțind în dreapta și în stînga zimbete binevoitoare sau ocări îngăduite, întrucît sînt considerate simple bufonerii. Tocmai risul pe care-l stîrnește demonul în ipostază de măscărici îi deschide calea către lume. Poate de aceea își inaugura Baudelaire considerațiile despre esența risului printr-o meditație asupra maximei „Înțeleptul nu rîde decît tremurînd“. Poetul știa că în rîs se pot ascunde ispite primejdioase, că el nu este întotdeauna expresie spontană a bucuriei de a trăi. Nu vrem să luăm partea misogelaștilor, și am menționat, în trecut, atitudinea lui Baudelaire în această problemă, nu pentru că am împărtăși-o, ci pentru că o socotim potrivită înțelegerii operei lui Mateiu I. Caragiale. Personajele sale au, fiecare, atitudinea lor specifică față de rîs. Pașadia nu rîde niciodată. Din „reprezentăția“ lui demonică risul este exclus. Pantazi și povestitorul rîd uneori, dar risul le este provocat întotdeauna de Pirgu. Numai prin acesta pătrunde risul în paginile cărții. Rîsul pune sub semnul derizoriului și destramă mitologia aspirațiile spre idealitate ale povestitorului. Abordarea registrului comic este întotdeauna consecutivă disonanțelor introduse de Pirgu. Batjocura este o manifestare preferențială „spiritului care neagă“, iar batjocura și risul sînt întim asociate în viziunea scriitorului român. Altă formă de comic nu poate fi identificată în opera lui Mateiu.

Este simptomatic faptul că tocmai lui Pirgu i-a încredințat Mateiu rolul de apărător al patriei împotriva obișnuitelor ieșiri anti-românești ale lui Pașadia „Abia se potoleau lucrurile, că, din chiar senin, izbucnea al doilea rînd de ceartă. Pentru nimic, Pașadia n-ar fi scăpat prilejul de a ponegri ce era românesc. Pantazi îi lua întotdeauna parte, dar fără pornire; la unul era înverșunarea împotriva unei ființe iubite care-l trădase, la celălalt, numai disprețul față de o rudă săracă. În schimb, Pirgu ajungea să se mire el singur cît era de patriot, și nu pot să uit cum, mergînd o dată să-l iau de la o adunare de *cioclovine* îmbrăcate toate în port național, dar *fără a vorbi una boabă românește*, m-am crucit și eu, ca de altă aia, cînd l-am văzut, dulce păstorăș al Carpaților, cu cavatul în briu, învîrtind o bătută zuralie cu teozoafa Papura Jilava. Decît să-și audă terfelită biata țărișoară, mai bine se lipsea de toate, se scula și ne părăsea, pentru scurtă vreme însă, deoarece se

torcea întotdeauna și niciodată singur.“ Falsul patriotism demagogic, al lui Pirgu, colorat cu nuanțe idilice, ne amintește elocința sentimentală și găunoasă a mușteriiilor lui Ion Luca, a lumii de moftangii și moftangioaice, însetați de festivități, măgulitoare pentru vanitatea lor. Mateiu nu repudiază adevăratul patriotism, ci pe cel afișat de „cioclovinele îmbrăcate în port național, dar fără a vorbi una boabă românește“. În fond, Pașadia este mai patriot decât Pirgu. El condamnă imaginea reală a „ființei iubite“ în numele imaginii ei ideale.

Al treilea hagialic începe fără ca mesenii să părăsească restaurantul. Fauna bucureșteană, minată din urmă de Pirgu, se înființează la masa lor : „Însoțitorii și-i dejușă, fără să mai ceară incuviințare, de-a dreptul la masa noastră, la care, în chipul acesta, în mai puțin de o lună, am văzut perindindu-se tot ce Bucureștii avea mai năbădăios, mai zănatic, mai teșmenit și defăimat — jegul, lepra și trînjii societății“. Dezgustul excesiv față de București înarmează truculența scriitorului cu expresii inverșunate și biciuitoare, extrase din fondul levantin și chiar țigănesc al limbajului de mahala. Cuvintele se prăbuesc ca niște limbi de foc deasupra orașului blestemat. O asemenea involburare profetică a cuvîntului nu am mai întîlnit decât în poezia și proza lui Arghezi, cu specificarea că poetul *Florilor de mucigai* îngemănează ocara cu răsfațul, violența cu suavitatea. În prologul la *Poarta neagră*, după ce face un pomelnic al ororilor capitalei, poetul exclamă cu o silă inmutată de înduioșare „Cloacă de nenufari!“ Mateiu străbate, *deocamdată*, doar versantul odios și bezmetic al cetății împresurate de noapte, în ale cărei băltoace imputite nu se răsfrînge nici o fișie de cer.

Descrierea — de fapt, înfierarea — unuia din „edecurile ministerului trebilor de afară“, diplomatul poreclit Poponel, pe care Pirgu, spre marea nemulțumire a lui Pașadia, îl „aducea de subțioară“ la masă, cîntînd „Ah, după militari, infanteriști, tunari“, se înfăptuiește cu mijloace stilistice foarte apropiate de acelea ale meșterului pamfletar „Cum, pe vremea aceea, orașul nu era încă năpădit de numeroși icioglani de meserie, Poponel trecea drept ceva rar. În făptura sa, care de altmintreli în ce privește drăgălășia nu lăsa decît de dorit, sălășluia, mistuit de toate flăcările Sodomei, un suflet de femeie, sufletul uneia din acele slujnici imputite ce dau tîrcoale seara cazărmilor.“

Motivîndu-și renunțarea la descrierea personajului, povestitorul atinge pragul de sus al stigmatizării lui : „Mai mult nu voi stărui asupra-i ; ca să-l descriu ar trebui să-mi înting pana în puroi și în mocirlă și, la această îndeletnicire, nu mi-aș pingări numai pana, dar aș spurca mocirla, chiar și puroiul“. Apoi, printr-o schimbare bruscă de atitudine, bietul invertit se bucură de milostivinea, tot argheziană, a povestitorului „Și totuși, nu a lui era vina ; așa era de la Dumnezeu“.

Accentele minioase din proza lui Mateiu, ocările lui sînt mai suculente decît laudele. Niciodată fraza mateiană n-a fost mai savuroasă în spontaneitatea ei ca atunci cînd a țîșnit sub presiunea resentimentului. În afară de Arghezi, nici un alt scriitor al literaturii noastre nu a cultivat cu aceeași intensitate plăcerea estetică de a contempla abjecțiunea, purulenta, viermuirea vieții și de a le transfigura artistic ca Mateiu I. Caragiale. Patosul său se hrănește dintr-o ură întretinută cu ostentație. Într-o mărturisire cu caracter de maximă, din *Remember*, scriitorul spunea „Dar, ca toate simțămintele omenești — afară de ură — cu timpul și frica se ostioiește și piere“. Oare să fi fost ura sentimentul cel mai autentic încercat de scriitorul român ? Greu de crezut așa ceva, fiindcă ura este un remediu foarte eficace al asteniei. Ea pune în lucrare energiile adormite, stimulează inventivitatea, oferind soluții prompte pentru rezolvarea dilemelor existenței. Hamlet s-a complăcut într-o existență dilematică, deoarece ura lui nu era atît de intensă, încît să-l ducă la răzbunare pe un drum fără ocolișuri. Întrucît „puterea de ură“ era înscrisă în tabla de valori a seminției semețe, oredem că Mateiu se simțea obligat — în bovarismul său — să o vegheze, să o cultive artificial, ca pe o floare rară, pentru ca nu cumva stingerea ei să-l oblige să se considere un om ca toți ceilalți, sau urmașul decăzut al străbunilor imaginari. Această ipoteză ni se pare cea mai plauzibilă. Este cert însă că în elaborarea lui Pingu și în caracterizarea lui Poponel, ura lui Mateiu, alimentată de conștiința nereușitei sale sociale, i-a pus la dispoziție mijloace remarcabile de defulare verbală, singura răzbunare de care era capabil. Diplomatul presupus ca model al lui Poponel a fost — după informațiile lui Șerban Cioculescu — unul dintre amicii scriitorului, care s-a străduit să-l ajute, atît cît i-a stat în putință, în obținerea unei eventuale slujbe și a decorațiilor. Știm că Mateiu a dat vreme îndelungată tirooale „ministerului

trebilor din afară“, fără să primească însă slujba diplomatică rîvnită. El nu-i ierta, probabil, lui Poponel faptul că deținea ceea ce lui i se refuzase; defăimarea diplomatului este asociată cu defăimarea ministerului ale cărui porți nu s-au deschis triumfal în fața preamăritului solicitator.

O altă victimă a „datoriei“ lui Mateiu de a-și întreține ura neadormită este tatăl său. Literatura lui Ion Luca este echivalată cu aceea pe care ar fi putut-o scrie și Pirgu „Era dat în Paște, dat dracului. A ! să fi voit el, cu darul de a zeflemisi grosolan și ieftin, cu lipsa lui de carte și de ideal înalt și cu amănunțita lui cunoaștere a lumii de mardeiași, de codoși și de șmecheri, de teleleici, de tîrfe și de țafe, a năravurilor și a felului lor de a vorbi, fără multă bătaie de cap, Pirgu ar fi ajuns să fie numărat printre scriitorii de frunte ai neamului, i s-ar fi zis «maestrul», și-ar fi arvunit statui și funeralii naționale. Ce mai «schite» i-ar fi tras, maica ta Doamne ! de la el să fi auzit dandanale de mahala și de alegeri.“ Deși trimiterile sînt cît se poate de clare, pentru a se asigura că cititorul îl va descoperi pe cel vizat, Mateiu pune cuvîntul schite între ghilimele. Nu se poate afirma că Ion Luca a servit ca model lui Pirgu, deși unele elemente ale portretului par a corespunde modului deformat în care imaginea tatălui s-a reflectat în viziunea răzbunătoare a fiului. Personajelor centrale ale cărții nu trebuie să le căutăm modele în existența concretă; ele sînt construite după tiparele furnizate de mitologia scriitorului. Observațiile culese din experiența sa de viață au umplut aceste tipare fără să devină factori structuratori ai operei sale. Doar prin personaje episodice ca Poponel, scriitorul își exprimă direct resentimentele inspirate de oameni din societatea vremii, iar aceste resentimente anulează, prin încărcătura lor verbală, obiectivitatea observațiilor. Orice corespondențe între lumea povestirilor sale și presupusele realități reprezentate trebuie făcute cu multă prudență, sarcina lirică a textelor lui Mateiu imprimînd viziunii sale un pronunțat caracter deformativ.

Pirgu nu-și va găsi refugiul și realizarea în literatură. El este un artist al vieții și un educator tenace în sfera răului. „Mai cuminte poate, dînsul se mulțumea a le pune la cale, a trage sforile și în aceasta rămîne neîntrecut. Așa cum sucea el treburile, cum le învîrtea, cum îi prostea și-i zăpăcea de la mic la mare, scoțîndu-se pe el basma curată, era o minune; un tîng întreg îl juca giurgiuana și noi înșine nu am făcut tus-

trei oare parte din Vicleimul ale cărui păpuși le arunca una într-alta, le smucea, le surchidea, fără să se sinchisească dacă i se întâmpla să le ciobească sau să le sfarâme. 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*, călătorie în viața care se viețuiește, nu în aceea care se visează. De câte ori totuși nu m-am crezut în plin vis.“

Recunoscându-i ascendentul și rolul de călăuză în cel mai frecvent dintre hagialicuri, Craii îl așază pe Pîrgu în ceea ce s-ar putea numi centrul epic al cărții. Dealtfel, prin condiția lor de „apusenii“, ei nu pot deține, la porțile Răsăritului, decît o situație marginală și nereprezentativă.

STREJINOPTILE ORAȘULUI

Primele două hagialicuri, precedate de un portret al celui ce îndeplinește funcția de călăuză, sînt anunțate de povestitor prin cite o formulă revelatoare pentru tonalitatea nostalgică în care se vor desfășura. „Dar încîntarea începuse omul vorbea...“ Așa începe primul hagialic. Deși povestitorul este cel ce evocă, pluralul povestirii îl înglobează și pe ciudatul lui prieten. Evaziunea într-un trecut netrăit și în tărîmuri imaginate datorită puterii de fascinație a relatărilor lui Pantazi pune în lumină un element esențial al alcătuirii sufleteste a povestitorului : capacitatea de identificare și recreere la nivel emoțional și spiritual a experiențelor trăite de o altă conștiință. Acest Erlebniss este definitoriu nu numai pentru omul Mateiu I. Caragiale, ci — în primul rînd — pentru artist.

Același Erlebniss se manifestă și în cel de al doilea hagialic, străbătut sub îndrumarea lui Pașadia, cel de multă vreme identificat cu vedeniile veacului galant „Începea atunci, nu mai puțin fermecătoare, o nouă călătorie, călătoria în veacurile apuse. Ne regăseam deobicei în acela, scump nouă și nostalgic între toate, care fu al optsprezecelea.“ Cum de data aceea călăuza însăși recrează — sprijinit pe o erudiție străbătută de fior — un trecut ireversibil, Erlebnissul povestitorului este o retrăire a Erlebnissului maestrului său. În plura-

lul povestirii, relatată multă vreme după despărțirea iremediabilă a povestitorului de prietenii săi, este inclus și Pantazi, alături de Pașadia, Pirgu fiind întotdeauna exclus.

Al treilea hagialic „în viața care se viețuiește, nu în aceea care se visează“ debordează paginile celui de-al doilea capitol. Am văzut că el începe înainte ca prietenii să se urnească de la masa din restaurant și va sfârși în casa Arnotenilor, spre care Pirgu îi ispitise încă din primul capitol al povestirii. Rolul de îndrumător al lui Pirgu se exercită mai eficient și cu consecințe directe în destinul personajelor, tocmai fiindcă domeeniul său este realitatea, blestematul labirint prin care cei aleși rătăcesc, în lipsa călăuzei lor, ca niște strigoi. Ei înșiși se consideră niște „păpuși“ în Vicleimul lui Pirgu. Din întâlnirea cu această „javră“, una dintre păpuși — Pantazi — va rămîne „ciobită“, iar cealaltă — Pașadia — va fi „sfărîmată“. Supraviețuitor al naufragiului, povestitorul evocă tot la plural, în numele lui și a celor dispăruți, amintirea celor văzute și trăite datorită iscusinței diabolice a lui Pirgu de a dezveli fața monstruoasă și dezgustătoare a vieții. Relatînd hagialicul săvîrșit de toți patru, povestitorul îl ține, intenționat, la distanță pe Pirgu, „diavolul șchiop“ al povestirii. El nu va vorbi niciodată în numele lui, pluralul incluzîndu-l doar în relatarea faptelor lipsite de semnificație. Despre el ni se povestește într-un limbaj epurat de solemnitate, atrăgîndu-ni-se mereu atenția asupra rolului său de inițiator într-o lume ce-i era familiară, dar care, pentru Crai, se înfățișa ca o lume de coșmar.

La început, al treilea hagialic pare destul de inocent. Niște cheflii cutureieră, noaptea, oîncumile în căutare de băutură „Abia se isprăvea masa, că lui Pirgu i se și făcea de ducă. Îi era omului sete. Se găseau pe atunci, slavă Domnului, și nu scumpe, vinuri de Bordeaux și de Bourgogne să fi făcut cinste unui ospăț regesc. Lui Gorică nu-i erau însă pe plac, el vrea un vin mai uzor, vin indigen, vin de grădină, descoperia el cite unul groșav și ne căna, prin cine știe ce fund de mahala, să ne cătrănească cu vreo poșincă mucegăită și murdară. (...) De acolo plecam să încercăm alt vinăț; și-adeucea el aminte de niște ravac nebun, la prispa înaltă, sau de niște sînge-de-iepure, să dai cu căciula în ofini.“

Precum se vede, stilul e pe măsura personajului prezentat. Dar o frază (înlocuită în transcripția noastră prin punctele de suspensie) deplasează atenția către preaslăviții prieteni ai

povestitorului, către deprinderile de „corăbier“ ale lui Pantazi și către fuga de sine însuși a lui Pașadia : „Adevărat lup de mare, Pantazi bea ce-i da de gură, mai lesne chiar decît Pașadia, care nu băutura oăuta, ci larmă, lumină, lume“.

Vagabondajul continuă, iar relatarea lui se menține în același ton familiar și expeditiv, de parcă povestitorul s-ar zori, ținându-și răsufierea, spre un liman care să-i îngăduie larga respirație cerută de perioadele sale : „Între două circumi, luam o cafea la Proțăpeasca, sau la Pepi Smaroț și mai stam de vorbă cu fetele la un pahar, cît rostuia Pîrgu pentru Pașadia sau altcineva vreo întîlnire pe a doua zi. Ne suiam uneori nițel la «club», unde Pașadia ținea cîteva lovituri la drum-defier, din picioare, la iuțea! ; aceasta însă rar, femeilor și cărților fiindu-le hărăzite ceasurile dinaintea cînei. La popasul al treilea începea cheful cu temei, pe răpunere.“

Sugestiile onomastice, în spirit caragialesc (Proțăpeasca, Pepi Smaroț), îndreaptă „la iuțea!“ gîndul spre coloritul pesetriț al Bucureștilor de altădată. Caracterul bezmetic al acestei lumi este vestit printr-o frază scurtă, ca o inscripție, a cărei delicioasă corupție și construcție studiată, cu jocul ei subtil de aliterații, l-ar fi desfătut pe Des Esseintes „În jurul nostru foiau și forfoteau sinistre jivinele strejinopti ale orașului“ Pentru a-i spori strălucirea, povestitorul o lasă să plutească solitară, pe o mare de fraze ritmate alert, ca într-o relatare realistă asupra vieții de noapte a chefliilor din București : „Cu ele Gorică se simțea la largul său, își da drumul, ca argintul-viu, el aluneca de la masă la masă, stîrnea hohote de rîs, mulțumită lui chiolhanul prindea cheag și se înfierbînta ; el spunea lăutarilor ce să cînte, le da de băut, se pupa cu ei în gură, apoi îi lua la înjurături și la palme. Dealtfel, cam de obicei, spre dimineață se lăsa cu bătaie.“

Scriitorul reia efectul de contrast dintre singurătatea lui Pașadia și Pantazi și forfoteala zănică din preajma lor în termeni similari celor din primul capitol, unde subliniasse nepotrivirea dintre personajele sale și „grosolana petrecere negustorească“ de la „birtul din Covaci“. „Străini de tîmbălăul ce se umfla sălbatic, Pantazi și Pașadia-și urmau în tăcere visarea ca și cum s-ar fi aflat la mii de poște departe, ceea ce părea că le-o tulbură era tocmai liniștea.“ Numai Pîrgu știe să restabilească legătura vie cu sufletul blestemat al cetății „Și ceva ciudat iarăși, cînd se întîmpla să nu vie Pîrgu — avea de

moșit vreo poliță cu maimuță, sau se încurca la dardăr cu Mehtupciu —, atunci, chiar dacă mergeam pe unde fusesem cu dânsul, moțâiam cu paharele dinainte, tot ce vedeam rămânea șters și fără viață, acelei lumii de noapte însufletitor fiindu-i numai el, el, întruparea vie a însuși sufletului spurcat și scîrnăv al Bucureștilor“.

Pînă aici, cu excepția ultimelor adjective defăimătoare, descrierea celui de-al treilea hagialic are un caracter schematic, cu aparențe obiective și realiste. Mitologia scriitorului se face simțită doar în fraza minuțios cizelată, al cărei caracter emblematic l-am semnalat. Dar această mitologie n-a fost decît provizoriu suspendată. Defăimarea retorică a capitalei recurge la elemente realiste, îngroșate pînă la naturalism. Aglomerarea lor în cuprinsul unor perioade, dospind de miasme, le anulează însă caracterul realist pentru a le conferi o funcție mitică. De aceea bunele noastre sentimente față de capitala țării nu trebuie să se simtă lezate de imprecățiile scriitorului. Ele indică direcția negativă, într-un moment determinat, a unei mișcări sufletești, care înăbușă realitățile reprezentate sub o lumină sumbră, de apocalips. În alte pagini ale cărții, de pildă în evocarea „frumuseților nebănuite“ ale Cîsmigiului, el a proiectat asupra altor colțuri ale capitalei o liniște de început de lume, după cum în spovedaniile lui Pantazi, Bucureștiul copilăriei personajului va fi învăluit într-o lumină caldă și patriarhală.

Să nu uităm că fiecare oraș mare își are lumea lui de criminali, de proxeneți, de pungăși, de cerșetori și de tîrfe. Aceste unghere tenebroase ale marilor orașe au alcătuit o mină inepuizabilă de observații pentru toți scriitorii realiști, de la marele realism al lui De Foe sau Balzac pînă la realismul romanului foileton. Dar în afara acestora, marile orașe au exercitat, tocmai prin contrastele lor ireductibile, o fascinație, împinsă pînă la vertij, asupra sensibilității unor mari poeți. Charles Baudelaire a închinat cetății preaiubite și lauda și hula sa. Tocmai complexitatea contradictorie a reacțiilor sale, oglindită în *Tablourile* pariziene și în poemele în proză din *Le spleen de Paris*, îndreptățesc investitura de poet al Parisului, cu care l-a învrednicit posteritatea. În poezia *Epilogue*, încheiere a ciclului *Le spleen de Paris*, orașul-lumină este numit spital, lupanar, purgatoriu, infern și ocnă. Tipătul său de dragoste și ură „te iubesc, o capitală infamă“, îl vom regăsi aproa-

pe aidoma în prologul la *Poarta neagră* a lui Tudor Arghezi. În cronica sa la *Poarta neagră*, Perpessicius a reliefat cu mare finețe și exactitate relația dintre evocările baudelairiene ale Parisului și cele argheziene ale Bucureștiului. Deși a semnalat în treacăt influența lui Baudelaire din *Le spleen de Paris* asupra poeziei crepusulare a Crailor, criticul n-a observat înrădăcirea dintre viziunea lui Arghezi și cea a lui Mateiu I. Caragiale, cei doi mari poeți ai capitalei noastre, ce i-au descoperit și i-au contemplat, fascinați, atât surîsul îngeresc, cât și rinjetul diabolic. Imaginea „reprezentativă“ a Bucureștilor o vom căuta, desigur, în literatura de observație realistă. Opera lui Arghezi și cea a lui Mateiu I. Caragiale prelungesc realitatea în mit, dizolvînd-o fie în apele transparente ale visării, fie în cele îngroșate pînă la opacitate ale coșmarului „De aceea îl urmăam fără vorbă; cu dînsul am tîrbăcit, pe lapoviță și pe zloată, clisa ulițelor fără caldarîm și fără nume de pe la margini, prin funduri de maidane pline de gunoaie și de mortăciuni, am intrat pe brînci aproape în zăpușala chițimiilor scunde, cu pămînt pe jos și spoite tot așa proaspăt ca țigăncile ce, în flenderițe roșii sau galbene și desculțe, legate numai cu o vipușcă de cîrpă sub genunchi, se dădeau acolo parlagiilor și mățarilor, pe o băncuță, o cinzeacă de trăsceau sau un pac de mahoracă“.

Visul rău crește ca un miriapod sub ochii celor trei pelerini porniți spre locurile de pierzanie, spre zonele infraumane ale orașului, în a cărui cloacă noroioasă se zbenguie cu nerușinare Gore Pirgu. În comparație cu celelalte două, al treilea hagialic nu este decît schițat „Și cu toate că nu mergeam în familie, am izbutit să coborîm și mai jos...“ Punctele de suspensie trimit către lumea inepuizabilă a posibilităților de decădere. Ultima bolgie va fi casa Arnotenilor, a „adevăraților Arnoteni“. Aici se va adevăra înțelepciunea străvechii maxime „plata păcatului este moartea“

Periplul nocturn nu se iprăvește cu o notă tragică, ci în aceeași tonalitate sprintenă și realistă, care l-a inaugurat. Să fie oare o simplă întîmplare faptul că urmașii semeței seminții, peregrinii cucernici care se închinău „Frumosului, în cetățile liniștii și ale uitării“, cele „trei odrasle de dinastii cu nume slăvite“, apusenii „surghiuniți“ la porțile răsăritului, își sfîrșesc ultimul lor hagialic în aburii ciorbei de burtă? „Adăstam apoi în piață, la ciorba de burtă, pînă în revărsatul zorilor.“

Se confirmă încă o dată faptul că Pirgu îndeplinește în economia cărții o funcție demitizatoare. Hagialic în viața care se viețuiește reprezintă negația hagialicurilor evazioniste. Mitologia poetică a lui Mateiu este tăgăduită nu numai de Pirgu, ci și de acest final, lipsit de orice sublimitate. Nu este oare și acest personaj atât de ocărît produsul unei sciziuni lăuntrice a scriitorului? Nu cumva umilirea lui Pirgu este o tentativă mereu reînnoită de asasinare a unui dublu real, de a cărui existență scriitorul nu era dispus să ia cunoștință, pentru a lăsa deschise posibilitățile de existență aproape legendară a dublilor săi ipotetici? Tot ceea ce scriitorul proslăvește, Pirgu nimicește fără cruțare. Ciubuce, mofturi, exclamă el în fața iluzionărilor celor trei crai, cu o voce asemănătoare cu cea a lui Ion Luca. Ea pare însă, prin autenticitatea ei, a doua voce a scriitorului, aceea pe care nu voia, în ruptul capului, să o audă și să și-o recunoască. Mai mult decât giamparalele și bidineaua, ciorba de burtă nu reprezintă un simplu detaliu realist al povestirii, ci un simbol concret al prezenței nemijlocite a celor mai banale realități autohtone, disprețuite de la înălțimea soclului mitic ridicat de scriitor pentru himerele sale. Amurgul stemelor, străbunul mitic, semeața seminție, copacii druidici, visul gașei al Floridei și-al ostroavelor Antile, „farmecele” strălucitoare ale trecutului, vor mai fi reînviată în paginile cărții. Dar de acum încolo, ne vom reaminti, de fiecare dată, că visele, oricât ar fi ele de mănețe, sfîrșesc într-o răstare „în piață, la ciorba de burtă, pînă la revărsatul zozilor”.

Dublul registru al cărții — cel hagiografic, glăsuind prin vocea lui Mateiu, și cel zeflemist, glăsuind prin Pirgu — l-am semnalat încă de la primele pagini dedicate *Crailor de Curtea-Veche*. Această tehnică literară a fost, probabil, influențată de tehnica contrapunctului din muzică. Tema principală, exprimînd mitologia scriitorului, este mereu concurată și subminată de o altă temă, secundară, exprimînd negația acestei mitologii. Dar cele două teme nu se dezvoltă paralel, ci se interferează, iar interferarea lor produce schimbări bruște de tonalitate.

Consemnînd cu simplitate sfîrșitul ultimului hagialic, fără să afecteze, ca altădată, uimirea în fața incompatibilității dintre modul de viață al personajelor și structura lor profundă, Mateiu își transcende, cu umor, fantasmemele. El dovedește că

este capabil uneori să-și privească lucid mitologia și să se smulgă pentru o clipă din mrejele ei. Dar voluptatea de a se lăsa mereu ademenit de cântecul sirenelor este prea puternică și nu îngăduie acestor intermitențe de luciditate să provoace o adevărată mutație sufletească și o schimbare radicală de atitudine.

OGLINZI CONSOLATOARE

Iată-i pe cei trei aleși în tovărășia lui Pirgu și a ciorbei de burtă, departe de străbunii mitici și de seminția semeață! Reîntoarcerea la registrul demonic este marcată prin reluarea și izolarea într-un aliniat a unui singur cuvânt, articulat și urmat de puncte de suspensie care sugerează prelungirile sale emoționale, trimițând totodată spre conotațiile sale mitice „Zorile...” Știm că răsăritul soarelui nu s-a bucurat niciodată de prețuirea artistică a lui Mateiu I. Caragiale. „Ca o adevărată pasăre de noapte, urâsc zorile”, mărturisește povestitorul din *Remember*. În sonetul *Grădinile Amăgirii* sînt evocate „searbedele zori”, iar poemul *Singurătatea* se termină cu următoarele versuri: „Cînd spelb și searbăd cerul iar sîngeră la zare / Și, deșteptînd frunzișul, a dimineții boare / Îmi spulberă-ncîntarea grădinilor pustii”. Stăpînit de patima nopții, scriitorul a construit ample imagini pentru reprezentarea amurgului și a intrării în noapte. Răsăritul este asociat doar cu adjectivele *spelb* și *searbăd*, alese într-adins pentru a sublinia refuzul său afectiv față de ziua care începe. În cazul de față, cuvîntul „zorile” răsună ca un nou acord modulant, produs de alămuri sau de instrumente de percuție, vestind revenirea subită la tonalitatea anterioară ultimului hagialic. Știm încă din primele pagini ale cărții că viața diurnă a lui Pașadia se desfășoară în „odaia lui de lucru”, absorbit de studiile sale istorice. În al doilea capitol, povestitorul repetă aceeași informație, în termeni aproape identici, aducînd doar cîteva precizări suplimentare asupra regimului riguros de viață, respectat de Pașadia, cît timp citea sau scria, pentru propria-i satisfacție, misterioasa operă, necunoscută de nimeni în afară de autorul ei. Pașadia se supune, deci, normelor zilei, ducînd o viață,

desigur, ciudată, dar pe deplin responsabilă. Duhurile rele pun stăpânire asupra lui odată cu căderea serii. Urmându-l ca un automat pe Pirgu, el răspunde parcă nevoii de a-și amorți conștiința — după toate semnele, o rea conștiință — de a-și suspenda responsabilitatea, eliberându-se astfel de povara cine știe căror remușcări. Răsăritul soarelui, reîntoarcerea în sfera responsabilității, îi reamintește vreo faptă peste care trage, în fiecare noapte, obloane de-ntuneric. Pașadia umbă prin noapte ca printr-un mormânt. Trezit din letargie, tresare înspăimântat, cu toate rădăcinile ființei lui. S-ar putea ca studiul istoriei să reprezinte doar un alibi al conștiinței sale torturate. Propria-ți crimă este mai ușor de suportat după ce ai descoperit din documente și din relatările unor minți lucide că viața umanității este un lanț nesfârșit — și, probabil, necesar — de crime și de infamii. Legitimând a posteriori nelegiuirile săvârșite de oamenii glorioși ai altor veacuri și de pe alte meridiane, istoria poate oferi justificări sau motivații raționale și eventualelor crime comise de un suflet semet, undeva pe la porțile Răsăritului.

Misterul personajului nu ne permite elucidarea comportamentului său, ci ne invită să-l încercuim cu ipoteze ce nu se vor confirma integral niciodată. Punctele de sprijin oferite de text în favoarea acestor ipoteze merită să fie luate în considerare. Astfel, nu ni se pare nesemnificativ faptul că Pașadia întâmpină zorile cu o conștiință terorizată „...Pașadia se oțerea, se scutura oă după un vis urât. Mă feream să mă uit atunci la chipul său încleștat, să-i întâlnesc privirea tulbure, a cărei groază nimic n-ar putea-o spune.“ Neavînd la dispoziție nici o explicație a expresiei de groază de pe chipul prietenului său, povestitorul o pune în legătură cu „clironomia“ sa tulbure, prilej pentru a pomeni încă o dată de „afurisenia“ ce apasă asupra spiței Măgurenilor „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“.

Despărțirea amicilor, după peregrinările lor nocturne, este relatată într-un mod ce presupune detașarea dezaprobatoare a povestitorului „Ne despărțeam în sfîrșit ducîndu-ne fiecare leșurile Pașadia și Pantazi, de-a dreptul acasă, eu, la baia de aburi, Pirgu, la moașă să-l tragă cu oțet de trandafiri și cu opodeldoc“. Cuvîntul „leșurile“ sugerează o echivalență între

reîntoarcerea din cel de-al treilea hagialic și reîntoarcerea din moarte. Totul sfîrșește, după cum era firesc, cu istorisirea întoarcerii lui Pîrgu, inițiatorul călătoriei în infern, acasă, în mahalaua lui: „Deșuchieturile lui, oricari ar fi fost, ajunseră să pară la dînsul așa firești că, în Jarcaleți, unde sta cu părinții, pe mahalagiile vecinași nu-i mai cuprindea mirarea cînd îl vedeau întorcîndu-se dimineața cu două flașnete cîntînd fiecare altceva, cu ursul, cu călușarii sau cu paparudele, pe saca, pe targă sau cu dricul“.

Deși nu împărțășește eroarea lui George Călinescu, care îi declară pe Pașadia, Pantazi și Pîrgu drept cei trei *Crai* ai povestirii, Ov. S. Crohmăniceanu, influențat probabil de viziunea ilustrului critic, nu acordă suficientă atenție distincției categoriale dintre personaje. Altfel nu ne putem explica afirmația sa că „la spartul chefului, petrecăreții pornesc spre casă «cu două flașnete... pe saca, pe targă sau cu dricul»“ Distincția categorială dintre personaje are drept consecință obligatorie, subliniată, în repetate rînduri, de scriitor, o distincție radicală de stil, de comportare, în ciuda faptului că gesturile lor pot fi, cîteodată, la fel de reprobabile. Nici Pașadia, cu morgană lui studiată, nici Pantazi, cu eleganța sa firească de „boier mare“, nu se puteau întoarce, primul în Escorialul său, al doilea în locuința sa din strada Modei, așa cum se întorcea Pîrgu în Jarcaleți. Dealtfel, textul citat este foarte explicit în acest sens.

În restul capitolului — Pîrgu fiind eliminat intenționat — povestitorul se pierde, nestingherit de vocea zeflemistă a măscăriciului în contemplarea entuziastă a lui Pașadia și a lui Pantazi: „Dar trista viață de petrecere în care ne îngălăsem avu cel puțin o urmare fericită. În scurt timp, o nobilă amiciție legă pe Pantazi și Pașadia. Sufletește, cred că mai virtuos decît cunoștințele și curtenia îi apropiase tristețea, deși a unuia era *albastră și lină* ca acele seri ce se întorc, zice-se, de demult, iar a celuilalt, o *neagră și nefărmută gheenă*.“

Opoziția complementară dintre Pașadia și Pantazi, înăuntrul aceluiași tip de umanitate, se exprimă printr-un procedeu cromatic, specific atât povestirii impresioniste, cît și poeziei simboliste. De fapt, tristețea „albastră și lină“ a lui Pantazi (povestitorul reia însăși metafora lui Pantazi, asupra reîntoarcerii serilor din vechime) este manifestarea văzută a melancoliei sale nostalgice, în timp ce tristețea „neagră“ a lui Pașadia dezvăluie străfundurile de disperare ale personajului. Pantazi

comunică real cu sufletul celorlalți, în timp ce comunicarea lui Pașadia este doar aparentă. De aceea „nobilă amicitie“ dintre cei doi, semnalată de povestitor, contrazice datele sufletești ale unuia dintre protagoniști. Mateiu era însă obligat să încalce logica realistă, să se amăgească aruncînd punți retorice de comunicare între cei doi paradigmi imaginari ai propriului său eu între imaginea sa potențată și imaginea sa sublimată. Necesități de ordin lirico-retoric l-au obligat să uite că disperarea absolută — „nețărîmura gheeană“ — (pe care a „interpretat-o“ cu convingere și în viața lui, după modelele demone din literatură) zădărnicește orice încercare de comunicare. Vom reaminti, de cîte ori se va ivi ocazia, că povestirea lui Mateiu nu este reconstituirea vieții reale a unor personaje sau a unei societăți, ci scenariul stilizat al încercărilor de amăgire ale propriei sale conștiințe.

Descrierea prînzului celor trei — fără Pirgu — în casa lui Pașadia este o nouă ilustrare a celor două aserțiuni asupra personajului: prima, „Pașadia era un luceafăr“, afirmată explicit chiar de la apariția personajului, cealaltă, „Pașadia era un demon“, desprinsă din toate manifestările sale. Celebrarea debutează prin zugrăvirea luxului uimitor din casa marelui prieten „Se scoaseră pentru întia oară din dulapuri și lazi pinzeturile de masă de Olanda, farfuriile și cleștarurile de Boemia, argintăria suflată cu aur. Sofrageria fu bogat înflorită cu trandafiri galbeni ce căpătau străvezimi de ceară în galeșa lumină chihlimbărie a acelei dulcegi zile de toamnă, cea din urmă frumoasă a anului. 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 Pirgu.“ Fiecare, ar exclama scriitorul, cu bogățiile la care-i dă dreptul „stirpea“ și meritul!

Pașadia și-a stilizat ambianța, după modelul inaugurat de mării bărbați de stat, bineînțeles din „suta a optsprezecea“. „După masă, trecuserăm într-o încăpere de cel mai prețios rococo vienez, îmbrăcată toată, pereți și mobile, în mătase șofranie cu poleieli de argint întruchipînd flori de nufăr, salonul lui Kaunitz, cum îl numeam, deoarece era împodobit de un fastuos portret al cancelarului-principe în mantaua Linei-de-aur și ticluit întocmai după una din odăile de primire a vechiului său Gartenpalast din Mariahilf.“ Urmează un pasaj derutant, în care exaltarea și deriziunea se împletesc într-un

mod ce amintește caracterizările batjocoritoare ale lui Pingu. Se pare că, în lipsa măscăriciului, povestitorul și-a reasumat vocea pe care i-o delegase, readucând lucrurile în marginile tolerate de realitate : „Pașadia era menit să trăiască în acel decor aristocratic *atît de potrivit* cu ființa și cu sufletul său, la dînsul cărturarul și cugetătorul fiind altoiți pe un *ciocoi borît*, căruia, cînd i se întîmpla să se afle ca atunci cu vreunul din semenii lui, în măsură să-l priceapă, *își da pe față toată rîia*“. Oare expresiile „ciocoi borît“ sau „își da pe față toată rîia“ denunță mimetismul și snobismul personajului admirat ? O asemenea ipoteză ar exclude ideea perfectei adecvări dintre ființa lui Pașadia și decorul aristocratic, în care era menit să trăiască. Contradicția se explică, probabil, prin necesitatea artistică, resimțită de scriitor, de a lăsa vocea cîrtitoare să se audă în surdina, tulburînd cu o discordanță calmul hagiografic al narațiunii, mai ales că în felul acesta e sugerată și o oarecare detașare „realistă“ față de personajele sale. Vocea este însă redusă la tăcere, iar Pașadia, reintegrat cu demonismul său în rîndul semeței seminții „Mut de uimire, Pantazi nu se mai sătura să-i admire nobila demnitate a ținutei, severa stăpînire asupra mișcărilor și vorbirei, amărăciunea aceluia *viu sarcasm* ce *geruia* scriitorul, mai *rece* decît omătul, mai *tăios* decît oțelul, mai *înveninat* decît omagul, și încă nu mă domnesc cum și le putuse însuși, căci dacă adevărat e că, trebuindu-i veacuri ca să se plămădească, *datina rămîne apanagiul exclusiv al singelui*, de unde acel *strop albastru foarte pur* care, respingînd *prihana corcelilor*, înflorea în ființa lui pe neașteptate *atît de semeț* ; ce tainică înrudire îl lega de acei slăviți dregători mari din trecut de chipurile cărora îi plăcea să se înconjoare și de ale căror îndărătnicii, apucături și gusturi era așa îmbocsit, că ei înșiși de ar fi fost rechemăți la viață *s-ar fi recunoscut mai degrabă întrînsul decît în propriii lor urmași* ?“ Sublinierile noastre arată cît de intensă a fost obsesia scriitorului de a scoate la iveală structura demonică a personajului său, luciditatea sa tăioasă, precum și participația sa la un tip de umanitate care a încetat să mai fie.

Oh, binecuvîntată oglindă a lui Narcis, care răsfrîngi în apele-ți ireale și înșelătoare imaginile rivnite de cel ce nu se poate accepta pe sine decît ca pe o excepție sublimă și teribilă în mijlocul unei umanități anoste și deșante ! Din fericire, po-

sibilitatea artistică a transferului și existența semnelor de întrebare atenuază prezumțiozitatea orgolioasă a afirmațiilor, imprimând autocelebrării atributele devoțiunii smerite. La adăpostul unor asemenea artificii, eșecurile se înfățișează drept comploturi ale unei lumi bicisnice, negată în esența ei, de însăși existența sufletelor eroice: „Atunci am înțeles însă pentru ce i se strigase «raca», mi-am dat seama cât de monstruos trebuie să fi părut și de străin dezrobiților și feciorilor de lele ce se năpustiseră toți asupra-i ca să-l sfîșie și să-l nîmi-cească“.

Reprezentările byroniene ale lui Mateiu nu ne înfățișează suflete eroice, ci tenebroase. ~~Tenebroase~~ — biografic și caracterologic — îi încîntă imaginația romanțioasă, hrănind confuzia dintre aventurier și erou. Scriitorul inscenează cu mare pricepere misterele ce roiesc în jurul personajului: „Și în vreme ce seara pogora, iar convorbirea lîncezise, fără voie îmi trecea prin minte tot ce auzisem despre Pașadia. Pe socoteala lui se trîncănise atîta! Brusca lui trecere de la sărăcia lucie la avuție înfierbînta încă, după atîția ani, închipuirile ba că era în slujba unei puteri străine, ba că pentru a nu da în vileag lucruri de mare gravitate i se plătea scump tăcerea — dealtfel, în afară de acele case în care băgase la bani cu nemiluita, nu i se cunoștea nici un soi de avere sub soare, nici izvor de câștig și doar căpetenie de tilhari sau calpuzan nu era ca bunicu-său, ori de, mai știi minune. Se spunea iarăși că tocmai de la serdar i se trăgea procopseala. Ajuns în adînci bătrînețe, mult bogat și singur, acesta, simțind că i se apropie sfîrșitul, își chemase nepotul la dînsul, în țara îndepărtată unde trăia cu nume schimbat și-l lăsase moștenitor.“ Nici una dintre ipotezele privind îmbogățirea lui Pașadia nu i se acordă vreo șansă de a deveni certitudine: „E drept că din incilcita cronică a vieții prietenului meu lipseau file, fuseseră ani întregi cînd se dase afund, nu-l mai zărise nimeni, îl crezuse lumea mort“.

Originile suspecte ale averii lui Pașadia nu constituie un obstacol etic în calea admirației nețîrmurite a discipolului său. Dimpotrivă, ele îi stimulează imaginația, întărindu-l în convingerea că se află în fața unei fapături excepționale, care trebuie judecată cu măsuri potrivite staturii ei. Acest fapt reiese și mai clar din enumerarea celorlalte zvonuri referitoare la

viața aventuroasă a personajului : „Misterul în care îi plăcuse întotdeauna să se învâluie făcuse să iasă un alt rînd de zvonuri ; bunioară se scornise că în zăvorîta sa locuință, împresurată de grădini, el ținea ascunsă, ori închisă, o femeie, o femeie nu în toate mințile ; uneori, noaptea, se auzeau venind din partea locului țipete. Un fapt divers — sinuciderea în împrejurări ciudate a unui cunoscut personajiu bucureștean, a cărui soție întreținea, se zice, legături vinovate cu Pașadia — dase birfelii înverșunate prilej să-și atingă culmea ; se murmurase că, prins asupra faptului și încolțit, acesta nu se codise să adaoge la lanțul de nelegiuiri al neamului său o însingerată verigă.“

Există deci mai multe biografii posibile ale lui Pașadia. În oricare dintre ele, personajul ne apare ca un amestec de spiritualitate (mai bine spus, de intelectualitate) și de cruzime, ca un Louis Lambert altoit pe un Vautrin. Scriitorul este atras de elementele romanțioase, chiar de roman foileton, din biografiile posibile ale eroului, dar nu e ispitit să le dezvolte, în spirit balzacian. Emblema demonică a personajului ar putea fi următoarea „Tot ceea ce este omenesc îmi este străin“ De aceea, deși aceste elemente sînt consemnate cu secretă încintare, povestitorul afectează lipsa de interes față de ele, considerîndu-le irelevante pentru abisurile personajului său. „Asemenea istorii chiar de ar fi fost țesute în gherghief de adevăr nu m-ar fi interesat prea mult ; mie ce-mi zgîndănea curiozitatea era altceva, tocmai ceea ce scăpase tutului din vedere.“

Pe marginea acestor abisuri, povestitorul se oprește cu frică și cutremurare „Destul de des, Pașadia spunea că pleacă pentru cîteva zile la munte, dar care era acel tainic Horeb, de unde se întorcea cu puteri proaspete, nu știa, nici nu se întreba nimeni. Ar fi fost firesc să presupunem că făptura oțelită, care săptămîni întregi, din douăzeci și patru de ceasuri dormea cel mult cîte două și nici acelea în pat, mergea să caute în aerul balsamic al înălțimilor și în singurătatea lor adîncă pacea și odihna, și mi-aș fi mărginit presupunerea la atît, dacă de mult, fiind copil, n-aș fi auzit, la mătusa mea, de la o cocoană bătrînă, cam rubedenie cu Pașadia, că aceasta avea, în răstimpuri, furii, «pandalii» groaznice, dar că, simțîndu-le cînd îi vin, se închidea el singur și sta ascuns pînă-i treceau. Între aceste lucruri se făcuse în capul meu o legătură la care nu mă puteam gîndi fără să nu mă cutremur.“

„Spiritul nostru e un hău căruia îi plac lucrurile prăpăstioase. Copii, oameni în floarea vârstei sau bătrâni — noi rivnim mereu numai după lucruri misterioase, sub orice chip s-ar înfățișa ele“ — spune Louis Lambert, discipolul și continuatorul lui Swedenborg, a lui Mesmer și al altor „inițiați“, ale căror „bazaconii“ aflau „crezare“ la cei trei Crai, în ipostaza lor de cavaleri rătăcitori pe la curțile europene din „suta a optsprezecea“. Deși nici Pașadia, nici Mateiu nu erau căutători ai pietrei filozofale, nici nu se preocupau de magnetism sau de magie, scriitorul rămăsese, din frecventările sale livrești, cu sentimentul că un om — deci și un personaj — este interesant din punct de vedere artistic prin ceea ce rămâne inexplicabil în viața și în comportamentul său. Investigația psihologică i se părea un atentat împotriva substraturilor poetice ale existenței.

Dintre toate „zvonurile“, povestitorul îl reține doar pe acela referitor la furiile, pandaliile groaznice ale lui Pașadia. Acestea par a fi echivalente epileptice, dacă nu chiar accese de epilepsie. Dintr-o dată, perspectiva asupra personajului se modifică. Dedublarea lui Pașadia, „nebulia“ lui, pare urmasrea unei mari drame fiziologice. Epilepsia sau manifestările epileptoide au obsedat conștiința scriitorului. Le-am întâlnit, sub formă atenuată, în comportamentul lui Mihnea și al lui Aubrey de Vere, ca și în mersul cataleptic al acestuia. Manifestările epileptoide ale lui Pașadia sînt — după cum se zvoneste — mai accentuate, iar în *Sub pecetea tainei* va apărea un personaj epileptic în sens clinic. „Misterul în care-i plăcuse întotdeauna să se învâluie“ îndeplinește — dacă acceptăm ipoteza — funcții de autoapărare în viața lui Pașadia. Faptul că se închidea singur cînd simțea că se apropie furiile (nicăieri în text nu se pomenește despre vreo mănăstire ca loc de reclusiune, după cum afirmă Ov. S. Crohmălniceanu) probează refuzul conștiinței sale, *surghiunită* într-un trup robit blestemului, de a accepta cu resemnare această pierdere psihosomatică a libertății. Pierderea ei pneumatică, incapacitatea comunicării cu alte conștiințe, refuzul general-umanului și angoasa în fața binelui întregesc imaginea de *damnat* a lui Pașadia. Rolul eliberator și purificator al muntelui răspunde astfel unei duble necesități prima, cerută de „nebulia“ intermitentă a personajului, a doua, de mitologia povestitorului. Pașadia trebuia smuls, în răstimpuri, din văile unde șuierau săgețile trădă-

toare și batjocurile lui Pîrgu și îndreptat spre munte, la chemarea nălucilor spulberate ale semînției de cuceritori. Comunicarea imaginară cu o comunitate himerică — singura posibilă în cadrul mitologiei scriitorului — pune în lucrare energiile adormite ale personajului, care *pogora* „cu puteri proaspete“, pregătit să-și poarte cu trufie osînda și singurătatea morală în marele bîlci al vieții.

Părăsindu-l pe Pașadia, privirile smerite ale povestitorului se întorc spre celălalt mentor al său „Ieșind de acolo cu Pantazi, găsi pentru întîia oară ciudat că despre acestălalt, omul oare-mi păruse un prieten de cînd lumea și uneori chiar un alt eu-însuși, nu știam încă nici cum îl chema adevărat; în țifru încununat ce se vedea pe unele din lucrurile sale, lipsea tocmai slova începătoare a numelui sub oare era cunoscut“. Departe de a-i zgîndări curiozitatea, scriitorul se complace în acest sentiment al tainei, pe care o potențează *artificial*, în vederea obținerii unor efecte artistice, străine de orice finalitate de cunoaștere. Comparațiile cu intelectul ecstastic și cu minus-cunoașterea lui Lucian Blaga sînt lipsite de orice fundament. Ov. S. Crohmălniceanu a formulat cu excepțională pătrundere caracterul artificios al tehnicii scriitorului român: „Citirea și recitirea *Crailor* naște pînă la urmă îndoieli dacă Mateiu are cu adevărat instinctul de a detecta taine reale sau le născocesc pur și simplu, chiar și acolo unde ele nu există. Treptat, ajungem să-l suspectăm că, în loc să ne poarte către o zonă secretă a vieții, el umblă mai degrabă să o voaleze pe cea cunoscută, aruncînd asupra oamenilor și lucrurilor din jur cortine grele de mister. E ca și cum cineva ar zgîri intenționat clișeul unei fotografii, spre a face imaginea neidentificabilă și a-i împrumuta o înfățișare stranie. Senzația aceasta vine din surprinderea efortului pe care scriitorul îl depune spre a fi enigmatic cu orice preț; prea se justifică el la tot pasul, prea vrea să ne convingă că există o «estetică» a tainei.“ Criticul, exeget pasionat al literaturii realiste, pare însă nemulțumit de această notă distinctivă a artei lui Mateiu și de aceea observația lui, foarte exactă, sună ca o obiecție. Scriitorul, mistificator prin excelență, îi acordă, în schimb, semnificația unui adevărat program artistic „Nemulțumit eram însă departe de a fi; la plăcerea de a mă bucura de prietenia a două ființe atît de unice fiecare, s-adăoga aceea, pen-

tru mine neprețuită, de a mă afla între două taine ce puse, ca două oglinzi, față-n față, s-adînceau fără sfîrșit. Mă-ntrebam numai dacă din ele avea să mi se dezvăluie vreodată ceva ?“

În *L'Eau et les Rêves (Apa și visele)*, Gaston Bachelard afirmă că, pentru a identifica diversele forme ale narcisismului, este necesară o adevărată psihologie a oglinzii. El distinge între o contemplație care regretă și o contemplație care speră ; între o contemplație care consolează și o contemplație care atacă. În opera lui Mateiu I. Caragiale, motivul oglinzii răspunde mai multor tipuri de contemplație. Făptura lui Aubrey de Vere *oglindește* o epocă dispărută, la fel ca zîmbetul dregătorului din poezia cu același titlu. Amintirile personajelor sînt, ele înseși, oglinzi idealizatoare ale trecutului. Prin aceste oglinzi sau procese de oglindire se obiectivează contemplația care regretă, complementul ei psihologic fiind nostalgia, privirea melancolică îndreptată înspre trecut. În oglinda tremurătoare din poemul *Singurătatea* se răsfrîng două imagini, una omenească, cealaltă demonică, a celui ce își contemplă chipul în apă. Dialogul poetului cu dublul său umanizat aparține, fără îndoială, tipului de contemplație care atacă. Pașadia și Pantazi sînt produși ai contemplației idealizatoare și consolatoare a povestitorului. Puse față în față, oglinzile „s-adînceau fără sfîrșit“, întreținînd în conștiința celui ce le mînuiește după cerințele sale narcisiste ideea amăgitoare a unicității și impenetrabilității eului său. Poate și Pirgu nu e decît o oglindă blestemată, care trebuie alungată, biciuită, scuipată, pentru a nu mai tulbura cu imaginile ei acuzatoare pacea imaginilor ideale ivite din adîncul oglinzilor consolatoare. Numai contemplația care speră lipsește din opera lui Mateiu. Oglinzile lui sînt așezate cu fața întotdeauna spre apus, niciodată spre răsărit. Imaginile care scîlipesc pe luciul lor vin dintr-un trecut străvechi sau apropiat, dar nu se îndreaptă niciodată către viitor. Literatura lui este — asemeni eroilor săi — lipsită de orice speranță.

Ultima propoziție interogativă a celui de-al doilea capitol va primi răspunsuri parțiale în „spovedaniile“ din capitolul următor. Vălul de taină așternut peste oglinzile idealizatoare va fi ușor dat la o parte, eliberînd din întuneric cîteva imagini cu rol consolator.

„La Podul Mogoșoaiei ne despărțirăm, Pîrgu luînd-o spre poștă, noi spre Sărindar. Noaptea era umedă și rece, ceața se făcea tot mai deasă.“ Aceste fraze din finalul primului capitol inaugurează, ușor modificate, capitolul al treilea, *Sposedanii*. „Pîrgu o luase dar spre Poștă, noi spre Sărindar. Ceața se făcea tot mai deasă, umezeala mai pătrunzătoare.“ Reluarea aceluiași acord intenționează să reliefeze, după cum am mai spus, relația de continuitate dintre primul și al treilea capitol, odată cu ieșirea din atmosfera ireală a primelor două hagiolicuri și din cea de coșmar a celui de-al treilea. Evenimentele sînt relatate simplu, detașat, cu evitarea oricăror efecte stilistice. „Intrarăm în localul cel mai apropiat, la Durieu, în dosul Băncii Naționale, și ne aleserăm în fund masa, în colțul cel mai ferit. Dar, în acea seară, prietenul nu era în apele lui nu povestea, nu bea, nu fuma. Ofta doar într-una și se ștergea la ochi. După ciudata bucurie ce nici cu un ceas înainte îi făcuse nu mai puțin ciudata ocară a Penei, el căzuse într-o înfrîstare deopotrivă ciudată. Atît de *terciuit* nu-l mai văzusem pînă atunci. Îl pîndeam discret, știind că în asemenea clipe ușurare se află în destăinuire, simțeam că așa ceva nu era de parte. Și nu mă înșelam ; îndată ce se reculesese puțin, cu glas șovăitor el începu «— Îți sunt dator o lămurire, amicul meu. Nu știu cum ți s-a părut că pînă acum nu ți-am spus cine sunt, dar, te rog, iartă-mă ; nu a fost într-adins.»“ Astfel delimitează povestitorul cadrul și condițiile sufletești în care se vor desfășura spovedaniile prietenului său.

Spre deosebire de Pașadia, a cărui taină e consubstanțială naturii lui demonice, taina lui Pantazi reprezintă o simplă tactică, o strategie a anonimatului. Oftaturile și lacrimile lui sînt o formă indirectă de confesiune. Dar el simte nevoia comunicării directe, prin mijlocirea cuvîntului, cu un suflet de o seamă cu el, aparținînd aceleiași familii spirituale. Dar și această spovedanie nu este decît o altă evaziune, „retrăirea“ unui trecut îndepărtat și fericit. Șocul emoțional provocat de apariția Penei Corcodușa i-a trezit dorința de a se abandona amintirilor, fără să arunce nici un vâl de mister peste evocările sale. „De dragul dumitale, care mi-ai arătat atîta prietenie, am voit, din capul locului, să-mi calc hotărîrea de a ră-

mine «incognito» timpul cât voi fi silit să zăbovesc pe aici, și dacă nu am făcut-o încă e numai fiindcă a lipsit prilejul. Aveam de povestit atâtea altele ! Cu dumneata mi-a plăcut să *retrăiesc* treizeci de ani de călătorii, tot cu dumneata, de nu te plictisești, îmi voi *retrăi* astă seară copilăria și înția tinerețe.“

Pantazi se mărturisește și în același timp se explică în fața interlocutorului său, încercînd să lumineze, atît cît este cu putință, rațiunile ascunse ale firii și comportamentului său. Spovedania sa este o autocelebrare, și ea ar stîrni, desigur, repulsie, dacă suficiența nu s-ar asocia cu o candoare și cu o ingenuitate, purtate pe largi valuri de lirism : „«Pentru aceasta ne vom întoarce în București, deoarece de *felul meu sunt bucureștean*; lumina zilei am văzut-o pe Podul-de-pămînt, în casele părintești din fața Viișoarei. De viță sunt însă *străin*» — și aici, întremîndu-se deodată, glasul i se *polei* parcă de *trufie*.“ Vom vedea mai tîrziu că bucureșteanul Pantazi nu e chiar atît de străin pe cît îi plăcea să declare cu glas „poleit“ de trufie. Pe meleagurile noastre, scriitorul nu-i putea găsi însă ascendența spectaculoasă cerută de mitologia sa poetică „«...sunt grec», urmă el, «și nobil, mediteranean; cei mai vechi străbuni ce-mi cunosc erau, în suta a șaisprezecea, tîlhari de apă, *oameni liberi și cutezători*, vînturînd după pradă mările în lung și-n larg, de la Jaffa la Baleare, de la Ragusa la Tripoli. Din *Zuani cel roșu*, prin doi din fiii săi, purced oele două ramuri ale neamului.»“

Certitudinile istorice se opresc în suta a șaisprezecea, dar dincolo de ele se întinde lumea ipotezelor mitice. Genealogia lui Pantazi, descendența sa din stîrpea „cuceritorilor“ are rădăcini pierdute în neguri legendare, mai străvechi decît genealogia tulbure a lui Pașadia. Acordul desăvîrșit dintre ascendența reală și cea rîvnită se va răsfrînge și în firea echilibrată a eroului : „Că la obîrșie am fi barbari, cum s-a străduit să mă convingă cînd i-am fost oaspe în palatul său din Catania, capul ramurii siciliene, zisă cu *pardosul* (de aici derivă analogia cu *Ghepardul* lui Lampedusa, n.n.), fiindcă 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*; că am fi fost *normanzi*, se prea poate, de vreme ce toți, pînă la cei din urmă doi, el și cu mine, am păstrat ca însemne trai-

nice de *stirpe* părul roșcat și ochii albaștri, dar *netăgăduit* rămâne numai că mă trag din *corăbieri* și e singura mea deșertăciune, căci dacă strămoșii ar fi pe alese, cum se cam obișnuiește la casele mari, pe cel dintâi l-aș voi tot corăbier; mi-ar place 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.“

Din stemă în stemă, descrise cu minuție heraldică, Pantazi se întoarce pe cărările nebănuite ale timpului, până la o presupusă obârșie mitică. Ipoteza nu pare prea pretențioasă unui suflet care se împlinește prin visare. Observăm în descrierea stemei ramurii siciliene revenirea motivului *negru și aur*, îmbinarea dintre tonalitatea fastuoasă și tonalitatea mohorâtă, pe care am semnalat-o ca o obsesie fundamentală a scriitorului.

Cu modestie, dar cu aceeași paradă heraldică, eroul pomește în treacăt isprăvile eroice ale înaintașilor: „Încolo, *nu mă fălesc cu nimic*, nici chiar cu sîngele vărsat sub flamurile Eteriei de ai mei, cei din ramura cu lebăda, ce de la Candia a trecut prin Fănar în Rusia și-n țările românești“.

De la modestie la superbie nu e decît un singur pas. Înzestrările deosebite ale străbunilor își găsesc încoronarea în ultimul vlăstar al *stirpei*. Virtuțile încorporate în ființa lui sînt înșirate atît de firesc, încît cititorul, dezarmat, este inclinat să accepte faptul că numai un suflet de o desăvîrșită armonie poate să se autocontemple cu atîta mulțumire, fără nici o umbră de sfiială: „Dacă nu sunt însă eu mîndru de neamul meu, el *trebuie* să fie de mine. Mai frumos nu se putea să sfișească. Însușirile lui de mărinimie și de avînt, duhul de jertfă, imboldul firesc către ce e măreț, precum și acel anume lipici, ce l-a ajutat să prindă și să se înalțe pretutindeni unde l-a purtat soarta, se îmbină la mine toate în așa *desăvîrșită armonie*, mulțumită cred faptului că în vinele mele nu se învrăjbește sînge deosebit părinții mei erau rude de aproape, veri primari. Cam de aceeași vîrstă și orfani amîndoi, fuseseră crescuți împreună și între dînșii înflorise de timpuriu o idilă, pe care, în *pojida prejudecății*, o consfințiseră prin căsătorie.“

Contrar opiniei acreditate, Pantazi propune relația de consanguinitate dintre părinții săi (aproape un incest) ca ipoteză explicativă a alcătuirii sale sufletești armonioase. Știm că incestul a fost privit cu complezență complice de către mulți

romantici, ca Chateaubriand, Byron, Shelley. Îndrăgostindu-se de verișoara sa primară, Ernestine du Meril, Barbey d'Aureville socotește acest sentiment drept incestuos. În povestirea *Lea*, el se va arăta obsedat de ideea incestului, a cărui voluptate e sporită de ideea păcatului săvârșit. Căsătoria părinților lui Pantazi, „în pofida prejudecății“, apare însă ca o reușită. Din cauza „prihanei corcelilor“, sufletele „învrăjbite“ ale înaintașilor lui Pașadia „cuibau neîmpăcate“ în sufletul urmașului lor, zădărniciindu-i împlinirea. Iată o *deosebire* fundamentală între Pantazi și Pașadia (critica s-a obișnuit să considere că între cele două personaje nu există suficiente deosebiri individualizatoare), chiar o prăpastie care desparte imaginea potențată a lui Mateiu de imaginea sa sublimată.

Conștiința copilului și a adolescentului Pantazi că asupra lui se revarsă dragostea necondiționată și îngrijirile atente ale părinților săi este a doua explicație a firii sale armonioase „Am fost copil unic. Asupra capului meu se răsfringeau via lor iubire, ei priveau cu duioșie *oglundindu-se* în ființa mea contopite sufletele lor *gemene*, mă împresurau de mii de îngrijiri. Nici laptele ce l-am supt n-a fost străin. Binecuvîntat fie cerul că mi-a hărăzit o pruncie fericită. La ea de cite ori mă gîndesc mi se înfățișează, filfiind în văzduhul senin al unei dimineți de primăvară, zboruri albe de porumbei. E cea mai îndepărtată din amintirile mele. Și e totodată un *symbol*.“ Să comparăm această evocare cu aceea a tatălui, „cartofoi, crai și bețiv“, al lui Pașadia, care, după ce „măcinase mai multe rînduri de moșteniri, murise în furiile nebuniei“. Scriitorul evidențiază mereu, pe lângă contrastele dintre firile lor, și contrastele de destin dintre cei doi reprezentanți ai aceluiași tip superior de umanitate. Dirzeniei și agresivității lui Pașadia, virilității pe care a trebuit s-o dovedească din tinerețe, pentru a lupta cu împrejurările potrivnice și cu proprii săi demoni, îi răspunde, pe alt plan, sufletul catifelat și sensibil al lui Pantazi „Dar copilul atît de alintat nu era vesel; sufletul meu a fost întotdeauna împăienjinat de cea ușoară *melancolie* a firilor prea simțitoare, așa simțitoare că pînă și mîngîierile le fac să sufere, pînă și plăcerea le rănește. Cu cît înainte de a-l citi pe Lucrețiu îmi dasem seama că din izvorirea voluptății răzbate ceva amar care se ascunde înăbușitor în însăși mireasma florilor.“

Rădăcinile vieții sufletești ale lui Pantazi se împlintă în experiențele copilăriei. Melancolia „albastră și lină” exprimă, fără ajutorul cuvîntului, tînguirea nostalgică după copilăria pierdută. Dispozițiile contemplative ale firii sale și „slava stătătoare” în care și-a petrecut adolescența, ferit de orioce contact brutal cu realitatea, i-au dezvăluit existența unui univers al inefabilului alcătuit din nuanțe, din ecouri, din șoapte și din suspine „Nu-mi închipui să se afle mulți oameni pe cari viața și vîrsta să-i fi schimbat atît de puțin cît pe mine. Pînă la moarte voi rămîne același un visător nepocăit, pururi atras de *ce e îndepărtat și tainic*. Eram foarte mic cînd, uitînd de joacă, mă furișam în grădină să ascult de după uluci cum o femeie peltică îngina cu glas slab, alături, un cîntec, același, parcă o aud «O pasăre-n arbor, riu de plăcere, eu vin a plînge a mea durere»... și apoi suspina cu caturi, îndelung. De la un timp, nu s-a mai auzit cîntecul... Pe înserate, îmi plăcea să mă așez cu Osman, dulăul, pe prispă și să privesc cum răsar stelele.”

Copilăria este „vîrsta de aur” a umanității; chemarea ei exprimă nostalgia paradisului, năzuința ieșirii din timp pentru a redescoperi puritatea originară a lumii „Din întîii ani ai vieții mele, acum, cînd m-am întors din locurile unde i-am petrecut, și poate ca semn al ivirii bătrîneții, *amintirile* de soiul acesta se deșteaptă tot mai vii, ating uneori chiar *nălucirea*. Mi s-a întîmplat, în Cișmegiu, să mă revăd *aievea*, copil, așa cum eram acum o jumătate de veac, cînd sub aceeași copaci mă purta de mînă mama Sia.”

Dacă în cei treizeci de ani de călătorii, Pantazi a fost sedus de diversitatea peisajelor și a scenelor perindate prin fața ochilor săi uimiți, reamintindu-și copilăria, el suspendă tocmai această varietate, îmbătat de nălucirea unei lumi desăvîrșite, prin uniformitatea și statornicia ei. Făpturile ce populează acest univers paradisiac au toate atributele inocenței. Mama Sia, care „i-a dădăcit” și pe părinții lui Pantazi și pe odrasla lor, conducea toate treburile casei. Viața ei își „torcea firul lin” în același ritm egal, neștiutoare de schimbările vremurilor, bucurîndu-se de *binele* săvîrșit cu simplitate în slujba celor dragi.

Mama lui Pantazi își strecoară profilul îngeresc în cele mai neprihănite unghere ale amintirii „Mama era o păpușă, păpușa cea mai drăgălașă, cea mai dulce. De frumusețea ei

mersese vestea ; s-o fi văzut despletindu-și bogatul păr ca mie-re-a arsă și să fi întâlnit adîncă privire a ochilor ei albaștri cu sprîncene negre, ai fi zis că una din acele albe Magdalene zu-grăvite în zilele cele mai galeșe ale decăderii școalei italienești pogorîse însuflețită din cadră. Deși am iubit-o pînă la *idola-trie*, tot mi se pare că n-am iubit-o destul și la gîndul acesta mă cuprinde remușcarea.“

Dacă „seara fugii din Egipt“ îndreptase gîndul lui Pan-tazi spre „meșterii cei vechi“, imaginea mamei sale îi reactua-lizează în conștiință pictura italiană din amurgul Renașterii, cînd interesul față de valorile expresive și simbolice ale pic-turii era sacrificat voinței de reprezentare cît mai armonioasă și mai atrăgătoare a chipului omenesc. Dispariția timpurie a mamei reintroduce motivul morții în spovedaniile eroului „O cîntare ce se stinge, o floare ce se scutură, o stea ce cade mi-aduc de dînsa negreșit aminte și atunci icoana ei se adum-brește de fermecul celor pieriți înainte de vreme așa duios, că nu o pot întrezări decît în lacrimi“. Textul amintește îndeaproape motivul valsului, „cîntarea, înecată de dor“, care „se îndepărta, se stîngea, suspinînd pînă la capăt, pierdută, o prea tîrzie și zadarnică chemare“. Destăinuirile lui Pantazi limpe-zesc sensul nostalgiilor sale. Chemarea morții, suprapunîndu-se amintirii copilăriei pierdute, naște în inimă regretul că timpul a destrămat această beatitudine încremenită. Evocarea valsului de către povestitor în primul capitol și cea a copilăriei, de către Pantazi, aparțin aceleiași voci. Acest fapt ne întărește încă o dată convingerea că numai două voci se fac auzite în cuprinsul cărții cea a povestitorului, asumată de cei trei crai — cu accente grave și întunecate la Pașadia, limpezi și nuan-țate, la Pantazi — și vocea zeflemistă și profanatoare a lui Pîrgu, replică negativă a vocii lirice și hagiografice. În afară de funcția ei în construcția muzicală a cărții, această relație contrapunctică o îndeplinește și pe aceea de a relativiza, cîteo-dată pînă la negație totală, tabla de valori a scriitorului.

Relația afectivă a lui Pantazi cu tatăl său se definește în termeni similari aceleia dintre povestitor și Pașadia „La tata am ținut altfel ; simțămîntul ce s-a încheagat cu încetul pentru dînsul a purces de la judecată, întemeiat pe admirare. În coonașul sclivisit, cu mîini de femeie, care la Paris trecuse drept englez, după înfățișare și după felul de a se purta, se dezvăluseră virtuți rare, un caracter.“ Pentru prima dată în

textele lui Mateiu apare referirea la ideea de „caracter“ neînsoțită de vreo trimțtere la mitologia sa poetică. Printr-o fericită inconsecvență, conservatorul Pantazi apreciază participarea activă a tatălui său la înfăptuirea reformelor liberale ale lui Vodă Cuza : „Secularizarea averilor mănăstirești și improprietărea țaranilor i se datoresc în mare parte lui“. Tatăl lui Pantazi a fost deci un colaborator apropiat al „pașoptistului“ Kogălniceanu. Fidelitatea față de domnitorul detronat il va determina chiar să refuze, cu asentimentul soției sale, demnitatea de ministru oferită de noua cirmuire.

Voința mamei era întotdeauna respectată ; or, întru cît ea avea oroare de orice schimbare a ritmului sau a modului de viață — o spaimă organică în fața neprevăzutului —, lucrurile își urmau mersul lor liniștit, iar conștiința celor din jur aproape că nici nu înregistra succesiunea evenimentelor. Ascendențtul pe care-l exercita asupra celorlalți se datora delicateții ei. Numai o inimă haină ar fi putut răni un suflet de o asemenea puritate și fragilitate „Biată mama, cîte avea ! Era friguroasă cum nu se mai poate, de căldură pătimea, soarele să n-o fi atins ori vîntul, lumina-i făcea rău, întunericul o apăsa, la zgomotul cel mai ușor tresărea speriată. Dacă vedea sînge, leșina. În petreceri — și era atît de sărbătorită — nu afla decît oboseală.“

Această gingășie excesivă ascundea o mare omenie, o înțelegere deosebită pentru sufletele simple, o desăvirșită spontaneitate și sinceritate a atitudinilor și a gesturilor „Prietene de seama ei nu ținea să aibă ; în schimb, la noi se aduna zilnic un guraliv sobor cocoșețe de mahala ușarnice, puțind a sărăcie, preotese, moașe, dulcețărese, femei de rînd meștere să dea cu cărțile sau să citească în cafea. Cheful ei era să se îmbrace țărănește, cu vilnic și maramă, să-și atirne la gît mărgean ori lefti și mărturisea cinstit că lăutarii îi plăceau mai mult decît opera italienească. «Anicuța trage a prost», avea obiceiul să spună despre mama tușa Smaranda. Și cînd, la moartea acesteia ne-au rămas casele cele mari cu paraclis de la Cișmeaua Roșie, tot mama a fost care n-a voit să ne mutăm în ele, zicînd că pe Podul-de-pămînt, sau de pastramă, după porecla veche, era mai frumos. Avea poate dreptate.“

„Cișmeaua Roșie“ se afla chiar în centrul capitalei, pe Podul Mogoșoaei. „Podul-de-pămînt, sau de pastramă“ era — după cum spune G. I. Ionescu-Gion în *Istoria Bucureștilor* apă-

rută în 1899 — una din mahalalele ce țineau de plasa Gorganului sau de plasa Tîrgului. Istoriograful are două versiuni referitoare la înglobarea acestei mahalale într-una din plasele bucureștene, de la sfîrșitul secolului al optprezecelea, deși se revendică de fiecare dată de la catagrafia din 1798. Ea este astfel prezentată : „Are 73 de case, este numită astfel pentru că ulița nu este podită cu urși și cu podine, ca celelalte mari poduri ale Bucureștilor. Nu știu dacă nu este începutul acestui pod, care purta mai înainte numele de Podul-ou-nuiele și-nocepa din mahalaua Trîmbișasilor.“ Tot în această mahalala se afla și una din barierele prin care se pătrundea în oraș. Același Ionescu-Gion ne spune că deseori mahalaua era inundată și cele cîteva case mai acătării erau înconjurate de bordeie sărăcăcioase. Dar cum cucoana Anicouța nu ținea la rangul ei și se simțea bine în această lume pestriță, iar coconășul îi respecta cu sfințenie dorințele, Pantazi și-a petrecut copilăria și tinerețea printre oameni simpli, pe care de-abia i-ar fi zărit în trecerea din casa boierească a mătusii Smaranda, de la Cișmeaua Roșie.

Amintirea închinată cu sfială făpturii de lumină a mamei sale aduce în conștiință imaginea Bucureștilor de altădată, în tonalitatea cunoscută din descrierea „Livedei cu nuci“, a „Vișoarei“, în fragmentul „Iznoave vechi“. Locul unde era situată în proiectul original casa părăsită a Măgurenilor devine în *Craii de Curtea-Veche* loc al nașterii lui Pantazi. Multe elemente din acest fragment au trecut, simplificate, în textul *Crailor*. Alături de ecourile din Ion Ghica, Perpessicius a făcut o trimitere interesantă la cartea citată a lui Ionescu-Gion, „una din lecturile des mărturisite ale scriitorului nostru, la care apelează și în studiul său asupra stemelor brincovenesti și în care se află toată fericita sugestie a *Crailor de Curtea-Veche*, topografie și expresie“. Credem că, prea entuziast, criticul a exagerat rolul acestei cărți meritoase în procesul de elaborare a *Crailor*. Ea a fost, indiscutabil, o carte de referință, din care scriitorul a extras o sumedenie de informații asupra unui oraș care își schimbase, între timp, înfățișarea. Scriitorul a recurs însă și la alte surse. De pildă, în monografia lui Ionescu-Gion nu se pomenește despre „Podul-de-pastramă“ ca de un alt nume pentru „Podul-de-pămînt“. Spre deosebire de alte pasaje ale cărții, unde orașul pare scufundat sub o lumină mai apăsătoare decît întunericul, ieșind astfel din ordinea realității, de data aceasta accentele lirice sînt distribuite cu mo-

deratie; peisajul devine receptacul al elanurilor poetice ale lui Pantazi, fără să iasă din marginile existenței sale reale. Acel București semănând mai mult a dăbăruie decît a oraș, din viziunea lui Ghica, ca și Bucureștiul invadat de flori al lui Macedonski, este readus la viață de condeiul acum purificat al lui Mateiu I. Caragiale. Piatra n-a reușit încă să izgonească verdeața, nici artificii să înăbușe expansiunea generoasă a naturii: „Între Sfîntul Constantin și Sfîntul Elefterie, de la Giafer la Pricopoaia, acolo unde azi stăpînește paragina, se ținea grădină, numai pomi roditori, liliac, bolte de viță. Mușetelul și nalba năpădeau curțile, pretutindeni leandri, rodii, lămîiță, la ferestre se înghesuiau ghivecele de garoafe, de mușcate, de cerceuși, de indrușaim, de șiboi. Iar dincolo, peste gîrlă, închizînd zarea, se împînzea, scaldat în verdeață, dealul Cotrocenilor!”

Scurtul itinerar bucureștean străbătut în amintire de Pantazi dovedește o lectură atentă a lui Ghica. Bucureștiul contemporan cu Mateiu I. Caragiale era aproape un alt oraș. Dar în timp ce Ion Ghica ne oferă o descriere minuțioasă a Capitalei, urmărind cu atenție critică etapele dezvoltării ei, în pasajul citat din opera lui Mateiu doar imaginea ei limpezită se deslușește din cutele amintirii. Chipul lui Anton Pann cîntînd în grădina lui Giafer, împreună cu Chiosea și cu Nănescu, trece — ca o umbră fugară, fără să fie vreodată pomenit — prin filele cărții. Există o prezență subterană a Capitalei, care răzbate în nenumărate chipuri în opera lui Mateiu. În textul citat predominant sentimentul de bucurie și de recunoștință față de orașul copilăriei pierdute și regăsite a eroului.

Viziunii infernale a Bucureștiului, descoperit și contemplat cu oroare în cel de-al treilea hagialic, îi răspunde — în registrul elegiac al lui Pantazi — viziunea aceluiași oraș, ca o poartă de verdeață către grădina raiului.

RĂSFĂȚURI BOIEREȘTI

Apariția unei noi teme, în cuprinsul aceleiași tonalități, este semnalată în *Craii de Curtea-Veche* fie printr-un spațiu alb, fie printr-o scurtă întrerupere a povestirii, prin reîntoar-

cerea privirii de la trecutul evocat spre momentul și locul unde se desfășoară povestirea „Prietenul se opri aci zîmbind, își aprinse cu tabiet țigara, porunci cafele, vin. Și *reluă* numai-decît *firul povestirii*.”

Spovedania lui Pantazi începe cu o plecăciune în fața obîrșilor străvechi ale *neamului* său, se oprește asupra celei mai apropiate generații de înaintași, aceea a părinților săi, care i-au transmis o zestre ereditară fericită și i-au statornicit modul de existență pînă în pragul maturității, punindu-și astfel pecetea hotărîtoare asupra destinului său. Părinții săi aparțineau însă unei epoci de tranziție ; atît în firea, cît și în comportamentul lor, trăsăturile semeței semînții apăreau atenuate, simplitatea și excesul de sensibilitate interzicîndu-le afirmarea ostentativă a conștiinței originii lor. Ca atare, ei nu puteau forma spiritul de castă al fiului lor, nu puteau deveni mijlocitori între sufletul acestuia și trecutul slăvit al stirpei. Rolul acesta îi va reveni mătușii Smaranda, sora bunicii, celebrată de Pantazi ca ultima exponentă de seamă a scumpului Trecut „— Într-un salon viu luminat, cocoane în malacov, încărcate de soule, boieri cu favoriți sau cu imperiale, la grumazul căroră scînteie briliantele Nișanului, se apleacă adînc ca să sărute mîna unei bătrîne îmbrăcată în verde, o bătrînă puțintică la trup și uscățivă, cu păr cînit morcoviu, cu ochi spălăciți albaștri. Are însă aerul atît de măreț ea stă dreaptă, capul îl ține *sus*, căutătura-i e *semeață*, vorba răspicată și *poruncitoare*. De șapte ani de cînd s-a întors din cea din urmă călătorie la Baden-bis, ea nu mai iese din casă și, pentru că singurătatea îi e urîtă, iar somnul rar, în fiecare seară, după masa de douăsprezece tacîmuri, are pînă tîrziu sindrofiu.”

Tonul este același ca în evocarea secolului al optsprezecelea, dar în acest pelerinaj al amintirii, Pantazi pomeniște cu evlavie (adjectivele subliniate sînt revelatoare) trăsăturile sufletești ale semînției semețe, cuibărite în trupul firav al unei bătrîne, investmintată după moda somptuoasă a unei epoci încheiate „Cu dînsa avea să piară una din *rămășițele* întîrziate ale *lumii de odinioară*, ea apucase încă *vremurile bune* în 1871, cînd a răposat, mergea pe optzeci și opt de ani și era de șaptezeci și doi văduvă, după o scurtă căsnicie cu un beizadea grec, un copilandru găman care se îndopase cu coacăze și avusesese încurcătură de mațe. De atunci nu voise să se mai mărite

și-și petrecuse o bună parte din acea lungă viață «înăuntru», peste tot printre ce era mai *strălucit* în nobilime.“ De la „gurnalivul sobor de cocoșnețe“ adunat în casa părintească, pînă la nobilimea strălucitoare din saloanele mătușii Smaranda, este o prăpastie de netrecut. Spirit liber, Pantazi afectează, pentru o clipă, detașarea critică de stilul de viață al nobilimii, dar tactica sa nu este convingătoare; „prejudecățile“ mătușii nu-i alterează imaginea, ele înseși fiind legate firesc de condiția ei de mare boieroaică. Pantazi o rează pe soclu, punîndu-i în valoare și excepționalele calități intelectuale „Credincioasă prejudecăților acesteia pînă la habotnicie, ea ar fi făcut pe orcine să-i ierte îngîmfarea îndată ce ar fi auzit-o vorbind; darul ce avea în privința aceasta fiind mai uimitor decît însăși ținerea ei de minte; ca să spună un mărunțiș, un fleac de nimic, avea felul său anume; cînd povestea, citea parcă dintr-o carte frumoasă.“

Pantazi recunoaște în mătușa Smaranda pe adevăratul său educator, de la care a primit învățăturile fundamentale, acelea ce vor hotărî sensul și direcția existenței sale. Întrucît nu se îndoiește de adevărul ethosului său, imaginea mătușii este proiectată în absolut, undeva în vecinătatea puterilor cerești „Odihnească în pace! Din recunoștința ce-i păstrez, mi-am făcut lege; osebît de însemnata ei stare, ea mi-a lăsat acea comoară sfîntă care e *datina*, ființa mea lăuntrică toată e făurirea ei, *numai a ei*; dăscălindu-mă întru cele înalte, ea a deșteptat în mine vechile năzuințe. De la dînsa am învățat să fac și eu *parte din aceia căroră le e de la Dumnezeu dat să poruncească, cei ce prin avuție și faimă se înalță deasupra muritorilor de rînd*. Iar *ananghia* clipelor hotărîtoare de mai tirziu ale vieții mele am înfruntat-o numai cu ajutorul amintirii ei; în *frigurile îndoielii* și ale *obidei*, vedenia *Luminăției* sale mi-a răsărit întotdeauna înainte, mult senină, în veșmint verde, scoiteînd din cap pînă-n picioare de pietre verzi.“

Religiozitatea lui Pantazi — și e cazul să amintim, iarăși, că personajul încarnează eul ideal al povestitorului — este de un tradiționalism atît de radical, încît credinței i se rezervă în primul rînd funcția de a asigura perpetuarea fără stricăciune a datinei, iar lui Dumnezeu, pe aceea de a supraveghea cu strășnicie granițele dintre *cei aleși* și *muritorii de rînd*. Distincția categorială dintre oameni apare ca expresie pe plan istoric a unei ordini atemporale, de nestrămutat. Cei ce n-o respectă

sau se încumetă s-o înfrunte fac lucrare diavolească, se osîndesc singuri, expunîndu-se mâniei divine. Acestea sînt motivațiile mitice ale maniheismului lui Mateiu I. Caragiale. Dacă asemenea credințe — ca acele articulate în confesiunea lui Pantazi — ar fi avut adevărate rădăcini existențiale în experiența scriitorului, ele l-ar fi paralizat în strădaniile sale de a ajunge șef de cabinet (adică un fel de slugă mai sus pusă, la aceia cărora nu le e „de la Dumnezeu dat să poruncească“) și s-ar fi izolat trufaș de marea învălmășeală, împăcat cu gîndul că dispariția comunității luptătoare a aleșilor nu-l poate împiedica să fie primit în sinul comunității lor triumfătoare. Dar Mateiu n-a avut credințe — nici un fel de credință —, ci numai amăgiri. Ca toți cei ce se amăgesc, el s-a identificat, intermitent, cu reprezentările sale himerice, pentru a rezista „ananghiei“ și pentru a se elibera de „frigurile îndoielii și ale obi-dei“. Asemenea iluminări de scurtă durată constituie un simulacru de terapeutică sufletească. Ele restabilesc un echilibru relativ și precar, prin faptul că deschid conștiinței un drum către domeniul nepuizabil al posibilului, fără să o constrîngă la vreo opțiune categorică, fără să determine nașterea afectivă a vreunei credințe. Cunoașterea posibilităților conștiinței de a trăi o anumită credință este o condiție prealabilă, dar nu suficientă a credinței. Ea poate fi tot atît de bine sursă de amăgiri, de false opțiuni, purtînd semnele aparente ale credinței. Omul se convinge pe sine că crede în ceea ce nu crede, se identifică imaginativ cu presupusa credință, ca un actor cu rolul său. Opera lui Mateiu — ca și viața lui — a fost o permanentă reprezentare. Credința proclamată solemn de Pantazi este doar o componentă „glorioasă“ a scenariului, proiectarea unui fascicol de lumină transfiguratoare peste o lume de zădărnicii. Semnificația textului este strict estetică. Deslușim însă un sens existențial, nu în structura operei, ci în voința scriitorului de a o justifica, dincolo de planul estetic.

Mulți scriitori de seamă ai veacului nostru au atras atenția, prin creația și prin teoretizările lor, asupra caracterului mistificator al artei, socotind că numai pe această cale literatura modernă va atinge pragul de luciditate necesar debarasării ei de fantezmele și de implicațiile extra-estetice, care o împiedică să-și realizeze adevărata natură. La antipodul lor, Mateiu I. Caragiale a ținut să ascundă caracterul profund mistificator al operei sale, recurgînd la subterfugii istorice, memorialistice, ba

chiar și religioase, pentru a ne convinge că adevăratele ei semnificații trebuie dezgropate din straturi mai profunde decât cel estetic.

Dar, oare n-o fi avut dreptate? Multiplele paradoxuri ale operei pretind ca lectura ei să se desfășoare prin înaintări și retrageri continue. Cu procedee lirice și retorice nu prea numeroase și, ca atare, ușor de inventariat de cei pricepuți la asemenea inventare, ea își arată treptat, dar în mod neprevăzut, contradicțiile interioare din care a izvorât. Prin mijlocirea unor personaje prea puțin consistente ca să le indicăm locul adevărat în realitate, dar destul de conturate pentru a nu le tăgădui dreptul la existență, ni se dezvăluie o imagine a autorului, ipostaziat în povestitor, complet diferită de cea pe care a vrut să ne-o impună de-a lungul cărții. Adevăratul sens existențial al operei nu corespunde celui declarat. Un cuvânt, o expresie, uneori chiar un spațiu alb sau niște puncte de suspensie deschid cite o potecă spre ceea ce povestitorul are aerul că vrea să ne ascundă; poteca nu duce însă nicăieri, fiindcă însăși ținta drumului e necunoscută. Ne reîntorcem la sensurile declarate, pășim, uneori oboșiți, pe lângă adjective saturate de prea multă semeție, pentru a ne lăsa ispitiți de o nouă capcană, de altă cărare infundată în hățșuri.

Educația lui Pantazi se înfăptuiește zi de zi, în saloanele mătușii: „Eram zilnic adus după-amiazi la dînsa. Acolo stam de față la dichiseala ei ce se prelungea pînă seara. Estimp istorisea.“ Nu se poate contesta faptul că dichiseala zilnică, o întregă după-amiază, dovedește grija deosebită a mătușii de a-și întreține, în pofida virstei înaintate, puterea de seducție. Să fie aceasta o trăsătură de dandysm feminin? În orice caz, *Luminăția Sa* primise omagiile celor mai iluștri *dandy* ai secolului — Chateaubriand și Byron —, cultiva gustul societății aristocratice, dacă se poate chiar imperiale, și se exprima, în limba ei preferată, cu o eleganță învechită de „ancien régime“ „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. Ca să nu piardă pensia de general-maior a cămăcanului, ce din porunca Împăratului Nicolae i-a fost slujită și ei toată viața, de la 1830

nu mai călcase în Franța, pe care, de când cu războiul nelegiuit, cum îl numea, din Crimeea, o ura de moarte. Totuși, după grecească, bineînțeles, limba de care se slujea mai cu drag era franțuzească, o franțuzească de veche Curte, cuprinzătoare și înțepată, mirosind a pergamată și a mosc.“ Dar în această așa-zisă grecoaică franțuzită, cu pensie de la țar, se ascunde și o mare naționalistă „Cînd i se întimpla să pomenească ceva din trecutul neamului nostru, o da pe românește și atunci povestirea se lumina mistic; dînsa găsea întovărășiri sublime de cuvinte ca să spună lunga încumetare împotriva păgînului cotropitor, nepregetata mucenicie, evlavia învingînd asprul drum“. Este adevărat că naționalismul ei este destul de confuz, amestecînd actele de bravură ale românilor și ale grecilor, dintr-o epocă în care interesele celor două neamuri nu prea se aflau în concordanță: „Cu ce suflu vorbea de trădările celor doi mari dragomani și de crunta-le ispășire, de celelalte capete, opt la număr, retezate de iatagan în mai puțin de o sută de ani, de fuga în Rusia, de ațîțarea a două războaie și de stîrnirea Eteriei“.

Chiar și „războiul nelegiuit“ din Crimeea, față de care mătușa Smaranda manifestă oroare, n-a fost deloc nefast pentru români, iar Napoleon III — oricît de multe lucruri i-ar reproșa, pe bună dreptate, istoria — este singurul împărat al epocii interesat de soarta poporului român. Dar deși îl „văzuse de mai multe ori“ pe slăvitul onchi al împăratului, mătușa „danțase cu Împăratul Alexandru și cu Metternich“ și păstra în inimă amintirile congresului, unde s-au pus bazele Sfintei Alianțe. Oricît de mare i-ar fi fost entuziasmul patriotic, el nu putea depăși fidelitatea de castă. Dealtfel, ce putea să însemne neamul pentru mătușa Smaranda, decît casta aleșilor — singura reprezentativă —, nicidecum „muritorii de rînd“, cărona le era „de la Dumnezeu dat“ să se supună. De aceea, povestirea trece *firesc* de la „trecutul neamului“ la trecutul familiei: „Ca istoriile acestea nimic n-aveau darul să mă încinte; plăcerea cu care le ascultam, tot mai vie, și-atingea culmea cînd venea rîndul amintirilor din îndepărtata ei copilărie, atît de îndepărtată și de înflorită, petrecută numai în *desfătări* și-n *răsfățuri*. Bătrîna pe care o vedeam în oglindă, spilcuindu-se printre lumînările devreme aprinse, fusese una din cele trei nestimate pentru cari sîngeraseră atîtea inimi. Și priveam, visînd, cadra în care erau înfățișate, țînîndu-se după

mijloc, tinere, bălane, cu ochi albaștri și sprincene negre, tustrele Bălașa, Zamfira și Smaranda.“

Desfătăările și răsfățurile definesc un stil de viață foarte apreciat de scriitorul român. Chiar și suferința este pentru personajele lui Mateiu, lipsite de grija zilei de mâine, o desfătare. Mohorită, ce-i drept, dar totuși desfătare, ca în cazul lui Mihnea. Pe nefericitul Aubrey de Vere, povestitorul și-l închipuia răsfățându-se în petreceri nebunești la Whitehall. Dar cel mai răsfățat dintre toți răsfățații soartei va fi Pantazi. Cele trei surori, cu nume de domnițe românce, par desprinse de pe zidul unei ctitorii brincovenesti „Botezându-le astfel, mama lor, cămăcăneasa Păuna, o hărăzise pe fiecare pietrei scumpe ce-i alesese de nașă, legînd-o cu jurămint pe toată viața alta să nu poarte și să se îmbrace numai în culoarea acelei pietre. Ai zice că e dintr-un basm, nu e așa? — și nu e, într-adevăr, decît un amănunt din minunatul basm al acelei Domnițe a alintărilor care fu străbunica.“ Deci un răsfăț, un capriciu al străbunicii a impus fetelor ei investmintarea în culoarea pietrei ce le-a fost hărăzită. Nimic nu ne dă dreptul să deducem de aici — așa cum face Liviu Petrescu — că „legea supremă după care se conduc eroii lui Mateiu este o lege a artei, și anume legea armoniei“. Criticul dezvoltă nu numai teza lui Vladimir Streinu, ci și pe aceea a lui Perpessicius, din prima sa cronică la *Craii de Curtea-Veche* „*Craii de Curtea-Veche* reeditează, cu fiecare din eroii acestei treimi de epicurei înțelepți (!), imaginea acelu dandy baudelairian pentru care *suprema lege este frumosul*“. Nu putem însă împărtăși nici punctul de vedere al lui Al. George, care socotește că „această procedare ține de o mistică a culorilor“ În *Remember* se stabilesc neîndoielnic *corespondențe estetice* între pietrele albastre, pielea albastră, fracul albastru și, bineînțeles, singele albastru al lui Aubrey de Vere. În cazul de față, Pantazi însuși vede în costumația celor trei domnițe — și indeosebi a Smarandei, singura înfățișată în carte — o abatere de la bunul-simț, o trăznaie îngăduită „acelei domnițe a alintărilor care fu străbunica“. Venerata sa mătușă fusese astfel caracterizată, înainte de a se lămuri ciudățeniile ei vestimentare „Dealtminteri, o stană de *bun-simț*, un munte; nici *eresuri* la dînsa, nici *ciudățenii*, deoarece nu pe socoteala ei trebuia pusă *aceea singură* de a nu se fi îmbrăcat niciodată decît în verde, nici purtat alt soi de piatră scumpă afară de smarande“. Aceas-

tă singură ciudățenie avea inconvenientele ei, mai ales pentru o ființă atât de preocupată, la adânci bătrînețe, de făptura ei din afară (și aici putem descifra prezența unui element de dandysm feminin, fără să o trecem pe Luminăția Sa printre exponențele acestui stil de existență). „Cu timpul, verdele se întunecase, se ascunsese sub un înveliș de horbotă neagră și numai când au culcat-o în sicriu au mai gătit-o după a sa dorință cu rochia de lastră nerămzie pe care o purtase ca mireasă.“ Deci, fidelitatea față de voința mamei adorate a fost respectată — ca la „casele mari“ — pînă în pragul mormîntului. Nu avem deci motiv să apelăm la ipoteza unei mistici a culorilor, în afară de cazul că atribuim un sens mistic corespondenței dintre numele domniței și piatra pe care o poartă. Paul Claudel, foarte competent în materie, așezase smaragdul — sau „smarandul“, după spusa lui Mateiu — în locul patru în ierarhia pietrelor mistice, pe care se întemeiază Ierusalismul ceresc. „Verdele — spune Claudel — este o culoare compusă, hrănită de un acord ce nu este incompatibil cu destrămarea, fiecare dintre aceste două tonuri, care nu mai sînt decît unul singur, suferind de o imixtiune reciprocă. Numele, împrumutat aoeleiași rădăcini care dă pe vis, virgo, virge, viror, virus, virtus, vita este culoarea ierbii și a frunzei, a ceea ce unește în modul cel mai umil cerul și pămîntul, a acestei hrane care își împrumută propria-i substanță, prin mijlocirea umedă a sevei, pămîntului însuși. Smaragdul este, deci, Dumnezeu pe cruce înrădăcinat în pămînt, care devine pentru noi o hrană și o băutură și, dincolo de aceste moduri de manifestare, izvorul însuși. De la el la noi există o cale de asimilare. El se hrănește din noi, iar noi ne hrănim din el.“ Am ales textul lui Claudel, pentru că Al. George a pomenit despre o mistică a culorilor. Dacă s-ar fi referit doar la o simbolistică a culorilor, am fi ales un text din C. G. Jung, la fel de neconcludent, pentru mobilurile interioare ale hotărîrilor cămăcănesei Păuna. Înțelegerea lor nu pretinde invocarea *legilor supreme* ale artei, nici a vreunei mistici ortodoxe sau heterodoxe.

Am întrerupt firul povestirilor lui Pantazi cu o paranteză poate prea lungă, impusă de dorința de a împrăști echivocurile care plutesc în jurul personajelor lui Mateiu și a intențiilor sale artistice. Minunatul *basm* al vieții străbunicii admitea asemenea eresuri, apreciate de Pantazi ca încălcări ale bunului-simț. „Ți-l voi povesti odată de-a-ntregul și vei afla atunci,

poate cu mirare, că gusturile subțiri și deșertăciunile mărunte, iubirea de flori și de miresme, de scumpătăți, podoabe și odoare, pofta de huzur și de risipă ne vin de pe partea românească, prin dînsa, nu, cum s-ar crede, de la greci. Tot de la ea și frumusețea.“

În sfîrșit, după nenumărate nedreptăți, scriitorul face dreptate neamului său. Mătușa Smaranda și bunica, sau poate bunicile lui Pantazi, Bălașa și Zamfira — povestea nu ne spune nimic în acest sens, după cum nu precizează dacă genealogia privește ascendența paternă sau maternă a lui Pantazi — erau pe jumătate românce, așa că nici urmașul lui „Zuani cel Roșu“ nu era pe de-a-tregul grec, nici pe linie paternă, nici pe linie maternă. Cocolașa Anicuța, vară primară cu soțul ei fiind, probabil, fiică a celeilalte surori, avea și ea sînge românesc, și în orice caz, după fire, era mai degrabă româncă. În glasul „poleit“ de trufie cu care Pantazi își slăvește originile de nobil mediteranean răsună puternice inflexiuni bovarice. Dealtfel, explicîndu-se prietenului său, Pantazi stabilește el însuși trăsăturile temperamentale și caracterologice legate de sîngele lui românesc. Or, aceste trăsături sînt apreciate drept calități neprețuite de către misteriosul lor posesor. Textul ne spune clar ce datorează Pantazi singelui său românesc, dar ne lasă în incertitudine în ceea ce privește calitățile provenite din sîngele-i, poate barbar, poate normand. Acestea trebuie să le bănuim din indicațiile sugerate de mitologia scriitorului.

Dar nu asemenea considerații etnice, lipsite de importanță, ne interesează în cazul de față. Pantazi este în conștiința sa cel mai român dintre toate personajele cărții. Chiar înainte de a-și întoarce fața spre strămoși, el indică locul nașterii sale. Afirmația „de felul meu sînt bucoreștean“ e întărită de perindarea înduioșată a imaginilor legate de orașul copilăriei și al adolescenței sale. Adevărat „bucureștean“, sîntem ispitiți să exclamăm în timp ce-i urmărim rememorările! Familia lui, înrădăcinată de multe generații în pămînt românesc, a luat mereu parte la evenimente importante din viața țării, pe care Pantazi o va părăsi de-abia în pragul maturității. Or, în dorința de a înfățișa literatura lui Mateiu I. Caragiale ca un strălucit produs de decadență, în afara oricărei relații cu realitățile românești și cu tradițiile prozei noastre, Vladimir Streinu face, printre altele, următoarea caracterizare a lui Pantazi „Aristocrat străin, pripășit în Bucureștii din 1910, noctambul fără

leac, curtean de tristă destinație și instruit din prisos, plecînd peste graniță după nimicirea societății putrede din jur, fără să-și spună adevăratul nume, în Pantazi reapare acel *incognito* al lui Aubrey de Vere, «țifrul încununat» de pe obiectele sale casnice necuprinzîndu-i inițiala numelui“. Sînt patru inexactități afirmate de criticul român în textul citat. Nu ne oprim decît la prima și cea mai gravă dintre ele „Aristocrat străin pripășit în Bucureștii din 1910“. Dacă alte fragmente ale exegezei lui Vladimir Streinu n-ar proba contrariul, am putea crede că el n-a citit *Craii de Curtea-Veche*. Așa se întîmplă ori de cîte ori criticul își absolutizează prima impresie asupra unei cărți, căutînd după aceea confirmări în textele interpretate.

Iscondindu-și genealogia, Pantazi nu poate găsi explicația unei particularități ciudate a firii sale : „neînvinga slăbioiune“ față de țigani. Cunoscător al limbii țigănești, învățată de la *orbul* Stan Piftierul, țiganul dezrobît de pe moșia părintească, Pantazi, boierul lipsit de fudulie și fără prejudecăți de rînd, se complăce în societatea țiganilor. Chiar și inițierea lui erotică s-a petrecut cu o țigancă „Purta floare roșie la ureche și umbra danțînd. Aveam șaisprezece ani. Era pe vremea salcîmului, seara, după ploaie. I-am dat un galben și am uitat s-o întreb cum o chiamă. Și n-am mai întîlnit-o.“

Deși Pantazi n-a aflat talmăcirea „neînvingei lui slăbioiuni“ față de o lume umilită, nouă nu ni se pare deloc nefirească. El era doar fiul cocoanei Anicuța, prietena sufletelor simple, și își petrecuse copilăria și adolescența pe Podul-de-pastramă, lîngă una din barierele Bucureștiului, printre oameni naivi și sărmani, cărora „nu le era de la Dumnezeu dat să poruncească“. Mătușa Smaranda n-a fost un educator desăvîrșit ; ea n-a reușit să-î inculce nepotului un dispreț a priori pentru toți cei ce nu aparțin castei sale. Spiritul de caritate al coanei Anicuța a fost mai puternic decît prejudecățile boierești.

Precum se vede, Pantazi nu-și preocupă deloc mărturisirile. El se răsfață povestindu-și cu încoțare amintirile, chiar cele mai puțin semnificative, autocontemplîndu-se și expunîndu-se privirilor admirative ale prietenului său. El pune astfel la dispoziția acestuia și a cititorilor cărții o imagine cît mai detaliată, fără ascunzișuri, a vieții sale — așa cum s-a răsfrînt ea în oglinzile idealizatoare ale conștiinței sale.

Este inexactă afirmația lui Vladimir Streinu că Pantazi întreține în jurul său o atmosferă de taină, refuzînd să-și spună adevăratul nume. Reîntors în țară, după mai bine de treizeci de ani, el recurge la „incognito“ și la un soi de travestire pentru a se apăra de inoportuni. Spovedaniile sale vor lămuri motivațiile acestei atitudini și ne vor lăsa să înțelegem cine sînt inoportunii. Dar el își cere iertare povestitorului pentru că nu și-a declinat pînă acum adevărata identitate („dacă nu am făcut-o încă e numai fiindcă *a lipsit prilejul*“). În sfîrșit, prilejul ivindu-se, povestitorul află cine este misteriosul personaj, dar nu crede de cuviință să împărtășească și cititorilor această taină. Procedul are o semnificație mai profundă decît ne-am așteptat. Pașadia Măgureanu — imaginea potențată a povestitorului — are o viață enigmatică, dar o identitate precisă. Sintem chiar ajutați — prin sugestiile onomastice ale numelor unor înaintași și prin cîteva corespondențe biografice — să descoperim propriul chip al povestitorului în versiune stilizată, încorporat în Pașadia.

Pantazi nu are, de fapt, nume, fiindcă nu are o adevărată existență. El este imaginea ideală a povestitorului, încorporarea ne-trăirilor sale, a fericirii mereu visate, mereu rîvnite, niciodată atinse. Acel „alt eu-însumi“ este umbra sa luminoasă, iar umbrelor nu li se dau nume. Numind-o, Mateiu ar fi trebuit să se despartă de ea, s-o oblige să ocupe un loc *independent* în realitate, fiindcă propriul său loc, destul de vag conturat și acesta, era deja ocupat de Pașadia. Dublul său umanizat — Pantazi — este, însă, din cale afară de comunicativ „Îmi înșiră în chipul acesta, cu privire la una sau la alta, *felurite* istorii. Reieșea din ele că primise o creștere cum nu se poate mai îngrijită și că învățase temeinic sub *luminata priveghere* a tatălui său, care plănuiise să-l trimeată să urmeze vreo școală înaltă la Paris, dar cocoana Anicuța, sprijinită de Sia, se împotrivise.“ Familia lui Pantazi este atît de unită, încît putem spune — folosînd un limbaj sartrian — că fiecare membru al ei este constituit ca persoană de privirea îndreptată asupra lui de ceilalți. Nimeni nu dorește să abandoneze această stare paradisiacă, și în primul rînd Pantazi, cel în ființa căruia

se oglindeau, *contopite*, „sufletele gemene“ ale părinților săi „Dealtfel nici el nu se împăca bucuros cu gândul unei despărțiri de acei părinți atât de iubitori, ce se purtau cu dînsul ca un frate și o soră mai mari, cum arătau de la o vreme chiar ca înfățișare. Ar fi dus dar cu ei împreună aceea viață retrasă și tihnită înainte, *pînă cine știe cînd*, dacă în 1877, puțin după ce el implinise *douăzeci de ani*, nu izbucnea războiul.“

Pînă după douăzeci de ani, așa-zisele „instincte de migrație“ ale lui Pantazi nu se fac simțite. „Zuani cel Roșu și fiii săi — corăbieri — se odihnesc în adîncul apelor“, fără ca strănepotul — cu rădăcinile înfipte, aici, la porțile răsăritului — să se lase ademenit de mirajul mărilor. Cine se izgonește singur din Paradis? Chiar marea faimă a Parisului nu putea fi pusă în cumpănă cu pacea îngerească a acestui cămin bine statornicit pe Podul-de-pastramă. Fără intervenția neprevăzutului, „aristocratul străin“ ar fi îmbătrînit în „slava stătătoare“ a cetății de pe malul Dimboviței, alături de părinții săi — desul de tineri — un singur gând rămînîndu-i, desigur, străin: *gîndul înstrăinării*. Dar războiul destramă întocmirile lumefști, ocazionînd — ca toate situațiile-limită — manifestarea energiilor și a slăbiciunilor omenești. În ultimul aliniat povestitorul recurge la stilul indirect liber, rezumînd, în propria sa formulare, destăinuirile lui Pantazi. Înainte de a trece la paragraful dedicat temei războiului, ni se anunță revenirea la stilul direct „Îi dau acum iarăși cuvîntul“.

Războiul ca atare nu este descris în cuprinsul povestirii. Sint reținute doar faptele care au afectat viața familiei. Tema este abordată abrupt, fără preparative epice „Mersei să-i aduc tatei la cunoștință hotărîrea mea de a pleca negreșit la oaste, hotărîre de la care nimic pe lume n-ar fi fost în stare să mă abată“. Cum se explică hotărîrea nestrămutată a tînarului, copleșit de sensibilitate, de a se despărți de părinții săi pentru a înfrunta urgia vieții de tranșee? Educația primită de la mătușa Smaranda își dădea roadele. În motivația retorică a deciziei sale se citesc învățămintele mătușii „Marele Alexandru Nicolaevici, Cezarul pravoslavnic, trăsese sabia împotriva vrăjmașului de moșie, și din clipa aceea pentru mine, viu sau mort, loc de cinste nu mai putea fi decît acolo unde filfiiuau steagurile Împărăției Sfinte de Răsărit“. Despre ce moșie o fi vorba, dumnezeu să-nțelegă! În această declarație, vorbește

grecul cu majusculă din Pantazi. Știm că străbunii săi „cei din ramura cu lebăda“ au trecut prin Fanar în Rusia și-n țările românești. Au trecut prin Fanar, de bună seamă, dar străvechea spiță era, după toate semnele, bizantină. Or, ce era „Cezarul pravoslavnic“ și apărător de moșie, același care va cădea peste patru ani sub gloanțele narodnicilor, decât urmașul direct al Basileului bizantin ? Să ne amintim că mătușa Smaranda nu mai avea ochi să-i vadă pe francezi de când cu „nelegiuitul“ război al Crimeii, pierdut de același Cezar, care îi servise în schimb, pînă la moarte, pensia substanțială, acordată de predecesorul său. Împărăția Sfîntă de la Răsărit preluase moștenirea Sfintei Împărății a Bizanțului și toți Cezarii pravoslavnici se mîngîiaseră, secole de-a rîndul, cu gînduluceririi Constantinopolului, noua Romă ortodoxă.

Războiul produce mutații neașteptate în sufletul omenească „Tata mă întrebă cu spaimă ce avea să zică mama ? — și te las să-ți închipui uimirea lui cînd îi spusei că dînsa, la care fusesem mai înainte, îmi dase voie. Ce s-a petrecut atunci într-însa rămîne o enigmă.“ Un val de eroism, venit din străfunduri necunoscute, se abate asupra acestor suflete sensibile ; atitudinile și actele lor vor avea — de acum încolo — un surprinzător caracter vitejesc : „Și minunea — căci altfel cum aș putea-o numi — nu se mărgini la atît. Deodată o cocoană foarte mare se deșteptă în păpușă.“ Vitejia și devotamentul se înfațîșează în viziunea lui Pantazi ca virtuți specifice ale castei. „Deschise casa de la Cișmeaua Roșie și o prefăcu în spital pentru răniți, în totul după cum o tăia pe ea capul și arătînd atîta pricepere că parcă pînă atunci numai cu asta se îndeletnicise.“ Bărbații din familie dețin în focul evenimentelor poziții corespunzătoare rangului lor „La rîndul său, tata primi o însărcinare pe lîngă principele Gorceakoff, între neamul căruia și al nostru fuseseră legături de prietenie. Înmodai și eu una, mai înaltă, ce se consfinți în focul luptei — vă povestii mai adineori ceva despre Serghie de Leuchtenberg. Să fi trăit... Cu moartea lui, la care am fost martor, începea pentru mine un dureros șir de încercări.“ Cronicarul a depus — Șerban Cioculescu ne-a spus-o — o mărturie inexactă asupra morții principelui. În pasajul din capitolul *Spovedanii* referirea la Leuchtenberg nu are însă altă funcție decît de a circumscrie sfera înaltă a relațiilor de familie ale lui Pantazi. De ar fi trăit Leu-

chtenberg, căsătorit cu Pena Corcodușa, soarta eroului s-ar fi schimbat cu siguranță. Otreierătorul mărilor ar fi primit investitura de principe al Sfintei Împărății de la Răsărit. Ca să năzuiască la mai mult, ar fi trebuit să devină uzurpator, să calce „rinduielile“ statornicite din vechime.

Moartea principelui vestește un întreg șir de mari nenociri „Întorcându-mă acasă, aflu că mama nu mai era. Ca ai *dinsei toți*, ea nu înțelesese să se cruțe. Greu răcită în cumplita iarnă a războiului, nu voise să se îngrijească și într-o încredare *semeață*, își făcuse tînjind boala pe picioare. Departe de soț și de copil, își dase istovită sufletul în brațele mamei Sia, fără o cîrtire, fără o lacrimă, senină pînă la sfîrșit. Viteji căroră ea le alinase chinurile au dus-o, plîngînd, pe umerii lor la groapă.“ Păpușa fragilă se preschimbăse în erou, iar moartea ei în apoteoză. Cum s-a produs această neverosimilă mutație? Pantazi nu ne spune; minunile sînt subite și inexplicabile. Vidul creat de moartea mamei îi va absorbi, ca un vîrtej pe toți membri familiei. Prima victimă este tatăl său: „Grozăviile războiului mă pregătiseră să pot îndura această lovitură, în schimb, însă, îl nimicea pe tata; adesea mai puțin am suferit s-o știu pe ea moartă decît să-l văd pe dînsul viu“. În această căsătorie fericită, bărbatul și femeia deveniseră cu adevărat un singur trup și un singur suflet, refăcuseră arhe tipul androgin. Simțindu-se mutilat de cea mai bună parte a ființei lui, prin dispariția sufletului „geamăn“ al soției sale, înstrăinat de existență, omul se îndreaptă buimăc înspre moarte, ca și cînd și-ar fi căutat astfel reîntregirea „Sărmanul nu mai era de recunoscut, slab și gîrbov cum ajunsese, cu plete cărunte încalcite și cu barbă, cu unghii netăiate și negre, murdar, soios... O deznădejde sfîșietoare se ogîndea în ochii lui sticloși ce-i trădau, chiar dacă nu vorbea, rătăcirea minții.“ Dar chiar și în acest marasm fizic și psihic, coarda patriotică vibrează încă în sufletul fostului colaborator al lui Cuza „Jalea lui casnică nu-l făcuse să uite de mîhnirea ce-i pricinuisse pierderea Basarabiei; de nu prindeam de veste la timp, apuca să trimită înapoi cordonul Sfintei Ana, al cincilea din cele cu care fusese *cinstită* casa noastră“. Scriitorul transferă maniile sale heraldice personajelor care-l reprezintă. La Pantazi, spirit liber și boier adevărat, nu imaginar, gustul tinichelelor ar fi trebuit să fie mai atenuat. Aceasta, bineînțeles, dacă scriitorul ar fi fost preocupat să stabilească o corelație mai riguroasă în-

tre datele psihice ale personajelor și atitudinile lor. Dar, peste simplitatea moștenită de Pantazi de la cocoana Anicuța, se așază învățămintele mătușii Smaranda, și — de data aceasta — ele sînt triumfătoare. Patriotismul lezat nu putea contracara solidaritatea de castă, materializată prin cele *cinci* cordoane, simbol al legăturii de nezdruincinat dintre cei ce le acordaseră și cei cărora le-au fost acordate. Acest supra-naționalism al grandorii se întemeiază pe rînduieli mai vechi decît însăși existența popoarelor, odată ce-și au legitimarea, dincolo de istorie. Nu este lipsit de interes să observăm că textul citat urmează imediat după fraza privitoare la rătăcirea minții tatălui său ; gestul acestuia ar putea fi interpretat ca un simptom în acest sens. Cel ce renunță la *însemnele* grandorii a renunțat deja la viață „Am înțeles din capul locului că nu-mi rămînea decît să mă resemnez : omul era osîndit. Nu se mai hrînea, nu dormea, bea întruna la țuică și fuma fără încetare. A mai dus-o așa cîteva luni și a mers să-și ia locul de veci lîngă mama.“

Ultimul membru, asimilat, al familiei, cel ce își îndeplinește cu devotament datoria, dădăcînd două generații de boieri, nu-și mai avea rostul pe lume „Curînd apoi culcam la picioarele lor și pe mama Sia și rămîneam *singur* pe lume“.

Va ști oare Pantazi să-și asume singurătatea ? Pînă acum, el nu avusese ceea ce se cheamă viață personală. Era doar parte constitutivă a unui întreg familial indisolubil. Nici unul dintre membrii familiei nu-și asumase vreodată răspunderea unei decizii individuale și nici nu încercase să se răzvrătească, să tulbure cu un element de discordie armonia prestabilită. Echilibrul interior al fiecăruia era consecința acordului dintre privirea îndreptată către cei dragi și privirea îndreptată de aceeași asupra lui. Dragostea lor își găsea în ea însăși răsplata. Din mărturisirile lui Pantazi rezultă, fără echivoc, că fericirea din copilărie și din adolescență era reflexul în conștiința sa al dragostei și al îngrijirilor revărsate din belșug asupra lui. Lipsit de experiență de viață (dacă exceptăm evenimentele din război), Pantazi va intra, nepregătit, în vîlmășag ; sensibilitatea și delicatetea îl vor face foarte vulnerabil, iar suferințele îndurate pe nedrept, rînindu-i trufia, îl vor împinge la o decădere și la o disperare, hrînite de conștiința nevredniciei sale, de amintirea severă a mătușii Smaranda și de cea înduioșată a cocoanei Anicuța. Vom urmări, în dezvoltările viitoare, etapele prăbușirii și renașterii lui Pantazi. Să ne reîntoarcem, deocam-

dată, la prima experiență care îi va pune la încercare rezistența interioară, revelându-i caracterul de risc ce trebuie mereu asumat, al existenței.

După o îndelungată perioadă de reculegere, petrecută mai mult în casă, Pantazi întâlnește, în timpul plimbărilor sale călare, afară din oraș, la pod, la „Marmizon“, o fată de mahala foarte frumoasă. În afara episodului cu țiganka, petrecut pe la șaisprezece ani — deci la intrarea în adolescență — nu avem alte informații asupra experiențelor sale erotice. Viața sa de pînă acum nu lasă să se întrezărească nici o manifestare de senzualitate. Pantazi va rămîne străin toată viața de extazurile și de abisurile Erosului. Dragostea lui față de fata de mahala, sentiment profund și complex, este epurat aproape complet de senzualitate. Așa pare să fi fost și dragostea părinților săi întâlnirea dintre două suflete complementare, locuind trupuri deosebite. În viziunea lui Mateiu, între dragoste și senzualitate există o relație de incompatibilitate. Pașadia dispune de rezerve de virilitate de-a dreptul neverosimile pentru vîrsta lui. Relațiile sale cu femeile se mențin însă în planul strict al sexualității, fără să vizeze erotismul, de unde totala lui indiferență față de marfa procurată de Pîrgu. Separînd radical cele două domenii — al sexualității și al erotismului —, Pașadia se socotește liber din punct de vedere spiritual. Misoginismul scriitorului se obiectivează și în asemenea atitudini ale personajelor sale. Diversele împerecheri menționate în carte sînt lipsite de orice semnificație existențială. Întîlnirea trupurilor nu mijlocește o întîlnire a sufletelor, decît în dragostea nefericită dintre Leuchtenberg-Beauharnais și Pena Concodușa. Întîlnirea sufletelor se însoțește uneori — deși acest fapt nu este absolut necesar — de o întîlnire a trupurilor. Senzualitatea presupune însă urmărirea cu feroare a împreunării cu o anumită persoană, și ca atare condiționarea mutilatoare a existenței, în funcție de atingerea sau neatingerea scopului propus. Un spiritulist ca Paul Claudel vedea în împreunarea dintre bărbat și femeie un simbol al uniunii lor spirituale, al ființării lor împreună. Eroii lui Mateiu sînt în mare măsură robi ai unor condiționări ereditare, biologice, sociale etc. Am atras atenția asupra cazurilor de pierdere psiho-somatică sau pneumatică a libertății, frecvente în literatura sa. Eroii săi țin, în schimb, să-și afirme libertatea în raport cu femeia, refuzînd dependența sufletească de împlinirea sau neîmplinirea unui act fiziologic.

Reprezentările sale despre funcția erosului pot fi interpretate fie ca semne ale unei frigidități structurale, fie ca semne ale unui erotism rămas într-un stadiu infantil de dezvoltare.

Cu toate acestea, în tulburarea lui Pantazi se strecoară, parcă, un fior neînțeles de senzualitate : „De la un timp, mi-era un fel de grijă că n-aveam s-o întîlnesc și dacă se întîmpla așa mi-era ciudă. Pe nesimțite, plăcerea ce de la început îmi făcuse să o văd a ajuns o nevoie și era din ce în ce mai amestecată cu duioșie ; ziua, noaptea, chipul ei îmi răsărea în tot ceasul înaintea ochilor, nu mă puteam gândi la dînsa fără să nu mă *tulbur*, iar cînd mă aflam în fața ei mă cuprîndea o sfială, pînă atunci necunoscută, care m-a împiedecat îndelung să-i vorbesc.“

Dincolo de ciudata tulburare, sentimentul răspunde, în conștiința lui Pantazi, în primul rînd nevoii sale de duioșie, fiind totodată un remediu împotriva însingurării. Contrazicîndu-i gusturile și inclinațiile firești, dragostea lui satisface năzuințele sufletului său caritabil ; ne referim la sensul superior al conceptului de caritate, care întrunește compasiunea și dragostea pentru cel nefericit : „Ce-mi părea ciudat în toată istoria asta nu era că mă îndrăgostisem — îmi venise și mie rîndul —, dar că mă îndrăgostisem tocmai de fata cu pricina, deoarece, *de la fire*, nu simt atragere decît pentru femeile oacheșe, cît mai oacheșe, și dînsa era bălană și albă pînă la serbezime, așa că nu trebuie să te mire, amice, dacă am să-ți spun că, deși am iubit-o cu patimă, nici o clipă făptura ei, chiar avînd-o aproape, n-a deșteptat într-a mea o *bănuială* măcar de *poftă trupească* ; ceea ce a făcut ca tainicul meu simțimînt de iubire să se închege a fost numai mila.“

Dragostea lui Pantazi este milă transfigurată. Mărturisirile fetei, atingîndu-i fibrele de adîncă omenie ale sufletului, îl decid să-și împreuneze viața cu aceea a nefericitei făpturi, bucuria lui fiind sporită de conștiința sacrificiului întru săvîrșirea binelui : „Cînd am auzit-o pe Wanda, așa o chema, mărturisindu-mi plîngînd traiul ei chinuit de vitregia nevastei a doua a lui tată-său, un polonez, bețiv, se înțelege, care o ducea de azi pe mîine cu prăsila lui din ce brumă agonisea cîrpind haine și curățînd pete, și am aflat că umblau s-o vîndă, cum făcuseră și cu o soră a ei mai mare, pentru ca s-o soap m-am hotărît să trec peste *prejudicăți* și s-o ridic pînă la mine“.

Înainte de acest eveniment, singura decizie luată de Pantazi, dar sancționată de consimțământul mamei și după aceea de cel al tatălui său, a fost plecarea la război. Acum, nemai-avînd cui să oară aprobarea, urma să poarte singur deplina responsabilitate a faptei sale. „Ființa lăuntrică“ a lui Pantazi fusese însă „făureala“ mătușii Smaranda, mijlocitoarea semeață dintre sufletul nepotului ei și înaintașii glorioși ai stirpei. Urmașul lor nu izbuteste să-și reprime gîndul că însoțirea lui cu Wanda reprezintă o trădare a castei: „Știam ce vilvă urma să stîrnească fapta mea, o știam prea bine, dar nu de judecata celor vii mi-era teamă, ci de a celor morți, cărora nu deopotrivă mă puteam scuti să le dau socoteală, și erau nopți înfrigate de nesomn cînd îi vedeam aieveja, înșirați ca-n vechile icoane grecești pe fund de aur roșu și țepeni în ciftanele lor de sarasir, pe acei trufași arhonți purtîndu-și în mîini capetele tăiete, iar privirile lor neînduplecate întorcîndu-se cu scîrbă de la mine, vînzătorul“.

Privirile calde ale părinților săi îl apăraseră altădată de privirea neînduplecată a strămoșilor. Pantazi nu este și nu va fi singur și cu adevărat liber niciodată. Semeața seminție îl privește acuzator, iar el, pentru a-și afirma libertatea, trebuie să i se împotrivească, renegîndu-și astfel apartenența categorială, hărăzită de însuși Dumnezeu.

După cum n-a avut tăria de-a împiedica transfigurarea milei în dragoste, n-o avea nici pe aceea de a se supune, fără cîrtire, poruncii celor din icoane: „Să dau înapoi n-aveam însă tăria și mă lăsam tîrît, în voia soartei. Anul cernit era pe sfîrșite, puțin ne mai despărțea de ziua logodnei, poruncisem chiar inelele.“

Or, în ajunul logodnei, Elenca a Sameșului, o mahalagioaică, prietenă cu cocoana Anicuța, îi descrie, plîngînd, viața dezmătată a Wandei: „— De nu crezi, maică, adăogă ea, stai odată noaptea la pîndă, după unsprezece, să vezi singur cum își bagă *hăndrăul* pe fereastră. Să ți-l spun și cine e: Fane al văduvei, zugravul, ăla care cîntă cu armonica.“

Priecerea lui Mateiu de a nota diferențele de nuanță dinlăuntrul aceleiași tip de limbaj — exprimarea Elenței a Sameșului e crudă, de mahala, dar lipsită de trivialitățile de limbaj ale lui Pirgu — s-a format la școala lui Ion Luca. N-a exploatat abuziv acest filon, deoarece s-a temut că va produce o literatură excesiv pitorească. L-a utilizat însă magistral pen-

tru a pune în cumpănă lumea reală cu lumea închipuită, într-un joc de alternanțe de o uimitoare virtuozitate. Elenca a Sameșului este, fără îndoială, o mahalagioaică „de ispravă“ și o apărătoare pătimașă a rînduieilor din vechime. De aceea, se opune „cu strășnicie“ faptei pusă la cale de odrasla cocoanei Anicuța. Chiar dacă „Wanda ar fi fost o fată cinstită, necum o tiritură“, o asemenea însoțire ar reprezenta un „păcat“ împotriva firii.

Stupefiat și „rănit de moarte“, Pantazi nu-și poate crede urechilor. Încearcă să justifice eventualele greșeli ale iubitei sale, înainte de a-l fi cunoscut, dar nu-i poate ierta înjosirea la care l-a supus, deși eșecul său în dragoste intra, pare-se, în prevederile ursitei „Și mi-am adus aminte că punînd mama odată să-mi ghicească norocul, îmi dase că de toate fericirile am să am în viață parte, numai de dragoste nu“. Pretextînd o călătorie de cîteva zile la țară, el o scrutează „pe furiș“ pe Wanda, în timpul prînzului, dar, „afară de blîndețe și nevinovăție, pe chipul și-n privirea ei nu se citea nimic“. Ocolește orașul, muncit de îndoieli, pentru ca *spre seară* să ajungă la „Cișmeaua Roșie“, acolo unde mătușa Smaranda îl învățase, odinioară, care sînt rosturile și datorile lui pe acest pămînt. Nu este întîmplător faptul că Pantazi regăsește tocmai în asfințit locurile privilegiate ale inițierii lui. Am văzut din interpretarea versurilor sale că numai sub *rugul de purpuri* al înserării se înfiripă vedeniile strămoșilor. Ieșirea din spațiul și din timpul profan se va petrece într-un paraclis rămas din alte vremi, deci într-un loc consacrat, dar părăsit, unde nu se mai adună comunitatea nediferențiată a credincioșilor : „Am intrat în paraclisul de mult părăsit, unde nu mai călcasem din copilărie, am aprins un muc de făclie rămas din *alte vremuri* și, cerînd mijlocirea duhului domniței Smaranda pe lîngă Cel-de-sus, m-am cufundat în rugăciune“.

În incinta sacră — ne spune Mirocea Eliade —, lumea profană este depășită și comunicarea cu zeii devine posibilă ; există o poartă către oer prin care zeii pot coborî pe pămînt. Numai duhul domniței Smaranda putea deschide în cazul de față această poartă, ca mijlocitoare între conștiința chinuită a lui Pantazi și puterile cerești. Mătușa răspunde cu promptitudine chemării prea iubitului ei nepot, care va fi mîntuit printr-o iluminare teofanică : „*Harul ceres* nu întîrzie să se

reverse asupra-mi, la razele sale înțelesei că tot ce se întâmpla era spre izbăvirea mea, care sta numai în înșelăciunea Wandei sau în grabnica ei piere“.

Privite dintr-un punct de vedere strict profan, ultimele cuvinte, revelatoare pentru înțelegerea dobândită de Pantazi în urma acestei teofanii, ni se par de-a dreptul odioase. Prin înșelăciunea ei, Wanda se dovedea nevrednică nu numai de dragostea lui Pantazi, ci de a oricărui om. Dar dacă înșelăciunea nu s-ar fi adevărit, *grabnica ei piere* s-ar fi înfățișat ca singura soluție pentru izbăvirea nobilului vlăstar.

O scurtă incursiune în dialectica sacrului ne va ajuta să luminăm sensul tănuțit al textului. Pentru aceasta, trebuie să punem în paranteză reprezentările curente despre creștinism, înțeles ca o morală decurgând dintr-o sumă de reprezentări religioase asupra existenței, înfățișate în evanghelii. Creștinismul „istoric“ de la care se revendică domnița Smaranda și Pantazi este foarte îndepărtat de creștinismul apostolic. Odată ieșit din catacombe și identificat cu puterea seculară, creștinismul a legitimat ierarhiile pămîntești prin analogie cu ierarhiile cerești. Basileul era de fapt conducătorul puterii seculare și al celei spirituale, iar patriarhii — conducători de drept ai puterii spirituale —, care au încercat să i se opună, și-au plătit îndrăzneala cu viața sau cu surghiunul. Adevărata ortodoxie a rămas un ideal, atins cîteodată în locuri de reclusiune monastică; în schimb, în manifestările ei istorice, biserica a asimilat o sumedenie de elemente heterodoxe, străine de inspirația ei originală. În *La nostalgie des origines*, Mircea Eliade ne reamintește cercetările lui Georges Dumézil privitoare la concepția indo-europeană tripartită a societății, divizată în trei zone suprapuse, corespunzînd fiecare cîte unei funcțiuni determinate: suveranitatea, forța și fecunditatea. Geniul indian a elaborat schema originală în termeni cosmologici. Romanii au istoricizat datele mitice, transferîndu-le personajelor și evenimentelor. Imperiul bizantin a integrat — cu note diferențiale asupra cărora nu e cazul să insistăm — această șohemă în viziunea creștină, transmisă, mai tîrziu, cezarilor pravoslavnici. Dumnezeu lui Pantazi se dovedește un apărător vajnic al stemelor și al ierarhiilor sociale: „Dumnezeu nu îngăduia ca stema casei noastre, ce de la 1812 se răsfața sub cunună de comite pe pieptul vulturului cu două capete rusesc, să fie prihănită“. Fraza aceasta — ca și anul de cînd a început „răsfa-

țul“ sub stemă imperială — confirmă aderența lui Pantazi la un supranaționalism de castă, cu motivații transcendente.

Dar chiar făcînd abstracție de determinațiile ei istorice, se impune observația că fiecare religie a instituit distincții categoricale între oameni între inițiați și neinițiați, între credincioși și idolatri, între aleși și osîndiți, iar aceste distincții au căpătat coloraturi specifice în funcție de condiționările lor istorice. Popoarele de agricultori au avut reprezentări religioase deosebite de acelea ale popoarelor nomade, de păstori sau de vînători. Există o ambiguitate a sacrului — semnalată nu numai de specialiștii istoriei religiilor, ci și de spirite pătrunzătoare ca Roger Caillois, care și-au îndreptat observațiile înspre acest domeniu. Ne aflăm pe un teren unde contradicțiile nu trebuie să ne surprindă. Oricît de înalte ar fi fost năzuințele lor spirituale, toate religiile și-au avut războaiele lor sacre, și au proslăvit furiile eroice, dacă acestea au slujit restaurării ordinii primejduite de lucrarea răului. Chiar și în ochii Elencăi a Sameșului, crescută în respectul religios al ordinii stabilite, Wanda apare ca o încorporare a răului. Pantazi își dă seama că prin dragostea lui față de fata de mahala a tulburat ordinea instituită de însuși Dumnezeu, dar pînă la deștăinuirile mahalagioaicei, a reușit să treacă peste prejudecăți. Cu ajutorul cerului, Pantazi își redobîndește prejudecățile, biruite o vreme de „slăbiciunile“ sale omenești, obținînd și iertarea strămoșilor încruntați din icoane, urmași vrednici ai tilharilor de apă din suta a șaisprezecea. În rugăciunea rostită după ce i s-a luminat înțelegerea, el va mulțumi lui Dumnezeu că l-a smuls din nevrednicia lui : „Și înghinai «Nu nouă, Doamne, ci numelui tău veșnică fie-i slava»“.

Ne întrebăm dacă nu cumva și moartea „eroică“ a lui Leuchtenberg n-ar trebui interpretată tot ca o intervenție divină, pentru a salva aceeași ordine de o tulburare și mai gravă, amenințînd însăși casa Basileului. Textul nu ne oferă indicii favorabile unei asemenea interpretări. În introducerea teoretică a exegezei noastre, ne-am manifestat refuzul față de critica prea asociativă, care își ia libertăți neîngădite față de textele interpretate, respingînd, în același timp, legitimitatea unei lecturi anagogice a operei lui Mateiu I. Caragiale. Dar tot în aceeași introducere am afirmat că opera autentică își manifestă propriul ei proiect intențional, în opoziție cu proiectul conștient al autorului. În procesul creator, sensurile

latente ale operei se interferează cu sensurile ei manifeste, și din această întâlnire, neprevăzută pentru conștiința autorului, opera își sporește semnificațiile, pe care își propune să le scoată la iveală investigația ermeneutică. Povestind dragostea lui Leuchtenberg și a devotatei Pena Coroduşa, Pantazi a fost atît de copleşit de amintirea tragediei, încît sentimentul absurdității acestei însoțiri n-a trecut pragul conștiinței sale. Fiind el însuși actor, grav lovit în sensibilitatea sa de înşelăciunea Wandei, Pantazi — pentru prima oară singur în fața destinului — este disponibil sufletește pentru iluminări neprevăzute.

Avem oare dreptul să proiectăm asupra evenimentelor anterioare sensurile desprinse, mai tîrziu, în decursul exegezei noastre? Privită ca un întreg coerent, în procesul ei de constituire, opera își dezvăluie, la fiecare treaptă, noi elemente purtătoare de sens. Din capul scării, vom cuprinde într-o viziune globală și unitară totalitatea elementelor, pe care le vedem, cu siguranță, ceva mai clar de la mijlocul scării decît de la primele ei trepte.

Mateiu a recurs la o soluție ingenioasă din punct de vedere artistic, sfătuit doar de viziunea sa mito-poetică. Redat singurătății de care avea nevoie, pentru împlinirea destinului său planetar, Pantazi se va reconcilia, în același timp, cu seminția de cuceritori. Dar și celelalte sensuri, desprinse prin analiza noastră, sînt absorbite în substanța estetică a operei. De aceea încercarea de a-i reconstitui unitatea în jurul unor tilcuri esoterice, prin analogie cu niscaiva texte gnostice, s-ar dovedi o simplă aventură nejustificată.

Moda critică de a refuza cheile pe care textul însuși ni le pune la îndemînă, pentru a căuta chei ascunse în arcanele altor texte, dacă se poate cît mai obscure și cît mai îndepărtate de textul interpretat, ni se pare o boală primejdioasă a spiritului critic dorința de a sacrifica adevărul, în beneficiul exercițiilor de originalitate în marginea operei. Avem desigur nu numai dreptul, dar chiar și *obligația* de a folosi asemenea chei, dar numai după ce-am verificat neputința acelora pe care le avem la îndemînă de a deschide toate încăperile operei, inclusiv a celor situate în subterană.

Personajul însuși, la început foarte sigur de sine, nu va suferi o mutație radicală a conștiinței, în urma iluminării sale, care ni se va înfățișa, în cele din urmă, doar ca o iluzionare necesară depășirii unui impas psihologic. Cu toate că ilumine-

rea din paraclis o condamnase oricum pe Wanda (grabnica ei pieire era doar a doua soluție a salvării eroului), Pantazi ține totuși să verifice adevărul spuselor mahalagioaicei : „Și unde m-a apucat, de ce era să făptuiesc, o groază ! Am plecat de acolo împăcat cu soarta, *redobîndit*. Gindurilor fioroase ce priticisem tot drumul le luaseră loc teama și dorința ca Sămsoaia să nu fi mințit, și cînd, peste două ceasuri, am avut dovada vie a trădării, în însăși durerea mea am aflat ușurare.“ Mai era nevoie de așa ceva, după ce harul dumnezeiesc îi arătase calea ce trebuie urmată ? Dealtfel, soluția pragmatică adoptată pentru a-și uita necazul relativizează, la rîndul ei, importanța revelației „Acum, că ființa în care întrupasem *visul de iubire* al tinereții mele era pentru mine pierdută, mi-am zis că nu-mi mai rămînea decît s-o dau uitării“. Tentația nu-i va reuși. Pierzînd-o pe Wanda cea reală, Pantazi va rămîne veșnic îndrăgostit de imaginea ei ideală, nesupusă alterării timpului „Dar nu mi-a fost ou putîntă. Nici astăzi, după treizeci de ani, dragostea mea pentru dînsa nu s-a stins, depărtarea și timpul au făcut-o însă mistică ; nu pe Wanda însăși o mai iubesc, nu făptura ei, care, dacă mai e pe lume, e schimbată, ofilită, îmbătrînită, ci amintirea, nespus de duioasă și de dulce.“

Prizonier al primei lui iubiri neîmplinite, Pantazi își va decanta dragostea pînă la cea mai pură esență : aceea a dragostei ca stare interioară, care nu mai are nevoie de un obiect asupra căreia să se reverse. Amăgit de prejudecățile castei, el n-a știut să tîlmăcească glasurile. Wanda, cu păcatele ei, trebuia să moară în conștiința lui, pentru a lăsa locul liber unei alte Wande, purificată și ireală. Aceasta a fost adevărata lucrare a grației. Ea va reapare, mai tîrziu, sub altă ipostază, și tot pentru scurtă vreme, în toamna vieții lui Pantazi. Pînă atunci, năluca ei se va întrupa parțial și vremelnic în alte fapte „Iar la femeile ce s-au perindat de atunci în viața mea, ceea ce am iubit a fost numai vreo asemănare cu dînsa la unele am găsit părul ei galben sau ochii verzui, la altele, tristețea surîsului, legănarea mersului ori melodia glasului ce mă fermeca atit...“

Profesiunea de credință care încheie durerosul episod ne trimite prin repetițiile ei exasperate la o interpretare psihanalitică, în vădită contradicție cu imaginea de iluminat mistic a

lui Pantazi, evocată cu câteva rînduri mai sus „Iată pentru ce deunăzi i-am dat dreptate lui Paşadia, cînd spunea că în amor nu vede decît fetişism. Da, fetişism, fetişism...” Iată-ne, dintr-o dată, în faţa unui eros aberant. Prizonier al unei iubiri lipsită de senzualitate, personajul va căuta să-şi supună erotic, prin mijlocirea altor femei, imaginea celei ce nu i-a aparţinut. Contradicţiile personajului — şi implicit ale exegezei noastre — oglindesc pe acelea ale creatorului său. Mateiu este cel ce rosteşte de trei ori, prin glasul lui Pantazi, cuvîntul fetişism. Sensul acestei repetiţii se va clarifica, pe cît e cu putinţă, în capitolul dedicat interpretării omului şi a relaţiilor dintre viaţa şi opera lui.

ANUL DE PIERZANIE

Iluminarea teofanică a lui Pantazi se dovedeşte a fi o auto-iluzionare, o încercare neizbutită de a-şi converti înfringerea în triumf. Din perspectiva psihanalizei, „comportamentul” personajului ne trimite spre primele imagini ale copilăriei sale. Pantazi a crescut aproape exclusiv printre femei, stăpînit de o dragoste paralizantă faţă de mama sa, de cultul mătuşii Smandra şi de veneraţia faţă de îndepărtata străbunică Păuna. Înainte de Freud, spirite pătrunzătoare au semnalat dezvoltarea complexului de castrare la copiii ale căror elanuri afective au fost orientate tiranic înspre mama lor. „L’amour maternel est le châtneur de l’autre amour” spunea Barbey d’Aurevilly, scriitorul mult admirat de Mateiu. După toate semnele, autorul *Crailor de Curtea-Veche* ignora interpretările psihanalistilor, iar dacă le-ar fi cunoscut ar fi avut toate motivele să se arate nereceptiv. Explicaţiile reducţioniste i-ar fi răpit bucuria de a se contempla pe sine şi pe paradigmii săi imaginativi, ca un mănunchi de taine ireductibile care puse „faţă în faţă se adînceau fără sfîrşit”. Exegetului operei sale nu i se poate refuza însă dreptul de a pune la încercare şi asemenea ipoteze, cu condiţia de a nu le atribui caracterul de explicaţii riguroase şi definitive. Pentru a fi cît de cît psihanalizate, personajele

ar trebui să se autonomizeze, să ocupe locul lor determinat în realitate. Or, întrucît ele nu sînt decît proiecții imaginare ale autorului, însuflețite de privirea îndreptată de acesta asupra lor, cititorul este invitat, cu multă abilitate artistică, să *re-proiecteze* imaginile amplificate ale lui Pantazi și Pașadia asupra umilului lor discipol, singurul personaj al cărții ce poate fi supus investigației psihanalitice. E preferabil însă ca atenția critică să se orienteze spre procedeele întrebuițate de scriitor pentru a lărgi prin efecte neprevăzute de perspectivă o scenă neîncăpătoare pentru „baletul zodiacal“ (Perpessicius), pe care trebuie să-l execute sub impulsul unor mărețe adjective umbrele sale imaginare.

Pantazi iese strivit din prima sa întîlnire cu destinul. Dacă ar fi avut ceea ce numim, în mod convențional, o alcătuire psihică normală, ar fi înțeles de la bun început că a fost victima unei simple iluzionări erotice. O Wandă imaginară s-a substituit celei reale, iar tînărul, neobișnuit să-și suspecteze analitic trăirile, a căzut în capcana întinsă de propria lui afectivitate. Foarte sumar schițată, Wanda pare un personaj elementar, neevoluat din punct de vedere psihic. Nu poate fi socotită o perversă care savurează rafinamentul duplicității, jucînd cu ingenuitate comedia inocenței. Ea are înconștiența plantei și de bună seamă tropismele o împing în brațele lui Fané al Văduvei. Trecerea ei prin scenă fiind atît de fugară, nu are rost să insistăm asupra presupusei sale structuri sufletești. Ea este doar pretextul destrămării morale a lui Pantazi, prilejul căutat de scriitor pentru a pune în lumină demonismul latent al personajului. Ținîndu-l mereu sub stăpînirea acelei „metancolii a albastrului“ — semn neîndoielnic, după spusa lui Baudelaire, al nobleței sufletești —, personajul risca să fie prea liniar, prea puțin tenebros. Or, componenta demonică era obligatorie pentru orice urmaș al seminției semețe. Absența ei ar fi însemnat o anemiere a energiei originare, o degradare de substanță, ipoteză pe care Mateiu a ținut s-o înlătore pentru a salva complexitatea contradictorie a dublului său ideal.

Întrucît iluminarea din panaclis a fost un alibi neizbutit, Pantazi stigmatizează, după mai bine de treizeci de ani, prin repetarea obstinată a cuvîntului *fetishism*, orice formă de dragoste. El încearcă să se elibereze de sentimentul propriului eșec aruncînd osînda asupra unei manifestări fundamentale a

vieții. Simpla rostire a cuvântului care transferă în domeniul generalului înfringerea sa personală este un alibi mai eficace decât iluzionarea mistică.

Credincios procedului său, înainte de a-i îngădui lui Pantazi să treacă la povestirea perioadei sale demonice, Mateiu ne readuce în prezent, îndreptându-ne atenția asupra atitudinii personajului în timpul rememorării amintirilor. „Dete din umeri și lepădă țigarea căreia, de liniștit ce povestise, îi rămăsese scrumul întreg.“ Absorbit pînă la uitare de sine, cui o liniște revelatoare pentru desăvîrșita interiorizare a amintirii, Pantazi reactualizează parcă evenimente dintr-o viață anterioară. El manifestă detașarea poetului care se întoarce cu nostalgii spre trecut, ca să culeagă ecourile trăirilor de altădată și să le întrebuinteze ca materiale de construcție a poemelor sale.

Craii de Curtea-Veche este reconstituirea poematică a unor zvonuri și ecouri arbitrar selectate și apoi prelungite pînă la limitele tolerate de logica inimii. De aceea, interogațiile critice asupra coerenței actelor personajelor sau a relațiilor dintre ele și cadrul social în care se mișcă sînt neadekvate pentru înțelegerea operei. Dar, la fel ca în operele poetice, sîntem sensibilizați la existența repetițiilor și simetriilor semnificative. După ce Pantazi a povestit episodul de dragoste dintre Leuchtenberg-Beauharnais și Pena Corcodușa, Mateiu notează: „Pantazi își scutură țigarea“. Gesturile personajului dezvăluie, la nivel comportamental, cu multă discreție, reacțiile sale emoționale. Prietenul înregistrează corespondențele dintre cele două niveluri și ni le comunică prin scurte intercalări, care — la o lectură grăbită — trec neobservate. Pauzele povestirii sînt marcate prin aceleași ritualuri verbale. Evocarea părinților este separată de evocarea domniței Smaranda, prin două fraze simetrice acelorora care despart povestirea dragostei sale de relatarea urmărilor ei nefaste „Ceru poame, un vin mai virtos, alt rînd de cafele. Și gustînd, și sorbind, urmă.“

Ca să înăbușe amintirea Wandei, Pantazi recurge, aparent, la cea mai ieftină soluție, din plin practică la porțile răsăritului. Se înhăitează cu haimanalele Bucureștiului și petrece *pe răpunere*: „Ca să mă amețesc, mă aruncau în vîltoarea vieții de petrecere, și cu așa avînt că am speriat cu desfrîul și cu risipa Bucureștii. Vreme de un an, la Cișmeaua-Roșie, unde mă mutasem, chefurile pînă la ziua albă s-au ținut lanț. Din ce era mai stricată, îmi făcusem o numeroasă curte cînd plecam

la vinătoare sau dam câte o raită pe la mănăstiri eram cu un alai de cel puțin douăzeci de trăsuri încărcate cu virf, bașca feciorii cu merindele și taraful meu de lăutari.“ Până aici nimic demonic, în afară de „profanarea“ casei de la Cișmeaua-Roșie, locul unde domnița Smaranda i-a dezvăluit și i-a tălmăcit rinduielile oastei. O bandă de dezarmați fac escapade nocturne, urmate de beții crâncene, pe socoteala unuia cu punga bine garnisită. Pentru Pantazi, destrăbălarea are însă sensul unei răfuieli cu viața, a unei pregătiri progresive și minuțioase a morții. Înșelăciunea Wandei a năruit propria sa imagine despre sine; în persoana lui a fost umilită întreaga seminție ferecată în icoanele grecești. O tîrfă de mahala, pe care n-a izbutit s-o zmulgă din mocirlă, i-a revelat lipsa de rost și de justificare a existenței. Nici o clipă Pantazi nu este ademinit de ideea migrației. Locul înjosirii sale va fi și locul dispariției sale. Desfrîul apare ca un nou alibi, pus — de data aceasta — în slujba dorinței de aneantizare. Pentru a renunța cu ușurință la propria sa viață, el scade prețul vieții în general. Dispariția sa va fi astfel consecința firească a dezgustului periodic cultivat față de tot ce este omenească. Sufletul delicat al lui Pantazi își face cu perseverență educația mizantropică, dezvoltîndu-și convingerea că răul este consubstanțial firii omenești și universal. Eliminînd toate imaginile luminoase ale vieții, el o va părăsi cu conștiința că nu are nimic de regretat. Prins în acest vîntej demonic, el trăiește bucuria de a-i preschimba prin mijlocirea banilor, pe ceilalți, în vasali. Timidul, străin de pofte trupești, ba chiar și de senzualitate, recurge la spectacolul joscniciei omenești pentru a-și întreține sentimentul puterii, ca un adevărat vlăstar al semeței seminții, pînă la ieșirea definitivă din existență „E drept că n-a fost o singură dată ceva, cît de neînsemnat, care să fi lăsat de dorit, se întrecea o lume să-mi facă voile și să mă desfete; se mergea adesea cu zelul prea departe; era de ajuns să spun peste zi că-mi place o femeie ca seara s-o găsesc la mine în așternut. Erau bărbați cari mi-aduceau nevestele și frați surorile.“

Dar asemenea spectacole, oferite de drojdia societății, sînt foarte costisitoare, iar averile — oricît ar fi de mari — se irosesc cu timpul. Cu ajutorul lui „nenea Scarlat, zis «Ibric», un ticălos de boier bătrîn, samsar, geambaș și mai ales altceva“, în scurtă vreme Pantazi ajunge la sapă de lemn. Nenea Scarlat lucra pentru un „tainic cămătar“ de la care Pantazi obține, în

schimbul unor „pafțale“ ale domniței Smaranda, banii trebuincioși pentru cea din urmă petrecere. Totul este prevăzut cu micală : „L-am însărcinat pe nenea Scarlat cu pregătirile și poftirile pentru a doua zi, iar eu m-am închis în salonul «Nestimatelor», unde pînă seara am ars hirtii de familie. Am cinat la «Hugues», singur, apoi am luat-o rara pe uliți. Nu pot uita acea aburoasă și rece noapte de april, parcă bătută cu smîntînă de luna plină și ușor îmbălsămată de zarzării înfloriți, noapte care pentru mine avea să fie cea din urmă.“

Motivația hotărîrii de a se sinucide adeverește cele spuse mai înainte „Să nu-ți închipui că voiam să mă prăpădesc fiindcă îmi pierdusem averea ; era dimpotrivă : risipisem tot pentru că de mult încă mă hotărîsem s-o sfîrșesc cu viața de care eram sătul ; priveliștea ei mi-adîncise înnăscuta tristețe, în plăcerile ei aflasem numai dezamăgire și dezgust“. Ne întrebăm însă dacă n-ar fi la fel de plauzibilă o explicație mai simplă, dar nesatisfăcătoare pentru orgoliul personajului. După o perioadă de comprimare a energiilor, datorită atmosferei familiale, educației, tradiției etc., șocul emoțional produs de criza sa erotică a înlăturat brutal barierele și a eliberat demonii adormiți. Perioada de frenezie sexuală și orgiastică a fost urmată de un inevitabil dezgust, după revenirea lucidității. Dar, dacă Pantazi ar fi dispus de resurse nelimitate, ziua sorocului n-ar fi fost oare aminată ? Tocmai exoesul de justificări ne determină să ne întrebăm dacă nu ne aflăm iarăși în fața unei tentative de automistificare. Refuzînd explicațiile mai la îndemînă ale comportamentului său, Pantazi urmărește să acorde orgiilor sale demnitatea unei *inițieri*, a unei deprinderi treptate cu ideea morții. Moartea este regizată cu atîta grijă, încît avem sentimentul că ni se prezintă o *înscenare tragică* : „Și ca să pier dintre cei vii, alesesem ziua în care împlineam douăzeci și trei de ani. Aveam să plec din mijlocul petrecerii și să nu mă mai întorc ; nimeni n-avea să descopere ce se făcuse cu mine, taina pieirii mele avea să rămîie în veci nepătrunsă — luasem toate măsurile.“ Moartea lui Pantazi, în stil petronian, va rămîie la fel de enigmatică ca evadarea în alt tărîm. Nu ni se spune ce măsuri s-au luat pentru ca „taina să rămîie în veci nepătrunsă“. Dar chiar de le-ar fi cunoscut, scriitorul nu ni le-ar fi împărtășit. În opera lui Mateiu I. Caragiale, taina îndeplinește și funcția de a-i ține la o distanță respectuoasă pe cititorii nedumeriți. După ce totul a

fost pus la cale pînă în cele mai mici amănunte, Pantazi ridică stăvilarele și se lasă invadat de amintirile luminoase ale copilăriei, fără ca voluptatea lor să-i știrbească voința de a-și înfrunta sfîrșitul cu stoicism „Pînă în zori, dulci vedenii din anii copilăriei mi-au răsărit înaintea, înduioșindu-mă, dar fără să mă și tulbure ; seninătatea cu care *cei din sîngele meu* au știut să întîmpine moartea nu m-a părăsit cîtuși de puțin nici pe mine“.

Dacă n-a fost prin virtute asemeni înțelepților antici, curajul său în fața morții va răscumpăra anul de pierzanie, reintegrîndu-l, ca pe un urmaș vrednic, în comunitatea triumfătoare a înaintașilor.

Dar marea scenă tragică nu va avea loc. Un eveniment neprevăzut răstoarnă cursul spectacolului, îndrumînd destinul lui Pantazi pe căi nebănuite : „Cînd, liniștit, m-am întors acasă, am găsit o fițiucă, sosită seara tîrziu, prin care eram chemat să mă infățîșez negreșit la amiazi la tribunal. Era pentru a mi se aduce la cunoștință că, în ajun, fusese omorît unchiul meu Iorgu.“

Unchiul fusese expulzat din familie din cauza unei meza-lianțe, asemenea aceleia pe care a vrut s-o înfăptuiască și nepotul prin căsătoria sa cu Wanda : „Deși îi veneam nepot de veri primari, nu-l cunoșteam nici din vedere. Căsătoria *nepotrivită* din care se născuse și, în urmă, alte neînțelegeri îl îndepărtaseră pe tatăl său și pe dînsul pentru totdeauna de celelalte rude. La fireasca lui dușmănie față de ele, dușmănie înveninată de neputința de a le vătămă intru ceva, se răspunseseră cu un dispreț adînc, pe care astăzi nu mă mai învoiesc a-l împărtăși. Era un om !“ Exclamația admirativă își află confirmarea într-o adevărată schiță de erou balzacian „În loc să se mulțumească a trîndăvi coconește cu ce descurcase din moștenirea părintească, se înhămase de timpuriu la o grea muncă, ținuse în arendă moșii, bălți, vămile, ocnele, poșta, făcuse negoț întins de cherestea și de lînă, ridicase han în Buourești și schelă la Dunăre și norocul îi răsplătise cu îmbelșugare îndrăzneala și hărnicia. Războiul, în vremea căruia de fapt fusese marele proviant-maistru al oștilor, făcuse dintr-însul cel mai bogat om din țară, ceea ce nu-l împiedica să dea sume de batjocură, un galben-doi, cu camătă pe amanet la nevoiași. În lupta pentru înavuțire nu se îngăima cu alegerea mijloacelor.

De curînd, cîştigase astfel cu ciroota și cu mita vechea judecată ce avea cu dirjii moșneni de la Toroipanu pe Neajlov pentru partea lor de moșie și plecase să facă măsurătoarea. Cînd intrase în pădurea din vecinătate, pe unde trece drumul, se pomenise deodată înconjurat de numeroși țărani înarmați și oprit. Se ridicase atunci în picioare și scoase două pistoale, dar, înainte să apuce să tragă, fusese înșfăcat, răstîgnit pe scara trăsuri și răpus într-un chip feros !“

Devorat de focul setei de îmbogățire, unchiul Iorgu pune în lucrare energii sălbatice, demne de un adevărat urmaș al lui Zuani cel roșu. Mateiu știa să conceapă, dar nu știa să dezvolte o figură de erou balzacian. Opera marelui realist francez l-a fascinat prin patosul ei vizionar, care sparge tiparele realității, încărcînd destinul personajelor cu sarcini mitice. Prin reprezentarea realului, dincolo de limitele lui firești, Balzac își obiectiva vocația de poet al energiei cosmice, manifestată prin lupta necruțătoare dintre multiplele energii omenești.

FAIMA ȘI AVEREA

După ruperea pecetilor posomorîtei case din Mintuleasa, Pantazi este uimit de sărăcia lucie a interiorului. Ca și cămătarul lui Balzac, unchiul Iorgu își ținea comorile zăvorîte în dulapuri masive de fier. Dintr-un asemenea dulap ieșiră la iveală toate polițele lui Pantazi și pafbalele domniței Smaranda, zălogite în ajun. Deoarece nu s-a găsit nici urmă de „diată“, ca ruda cea mai apropiată a ucisului, Pantazi își redobîndea toate bunurile pierdute, moștenind — odată cu ele — uriașa avere a unchiului. Printr-o ironie a sorții, orgiile nepotului au fost plătite de unchiul cămătar. Împrumuturile acordate misterios prin nenea Soarlat urmăreau, desigur, ruinarea materială și distrugerea morală a ultimului supraviețuitor al familiei care îl ostracizase. Or, acesta devenea dintr-o dată singurul beneficiar al vieții de trudă și de restriște a cămătarului. Moartea lui năprasnică, departe de casă, era singura soluție pentru salvarea de la moarte a nepotului său. S-ar părea că domnița Smaranda și străbunii din icoane ar fi solicitat și obținut pentru

preaiubitul lor urmaș această nemeritată favoare din pantea puterilor cerești. Oricum, destinul i-a trimis un semn pe care Pantazi îl tălmăcește nu ca un om gata de moarte, ci ca unul ce se pregătește pentru o viață nouă. Disperarea și dezgustul lui n-au fost deci absolute, n-au dus la putrezirea rădăcinilor vitale, odată ce o moștenire a reușit să producă o mutație atât de radicală a conștiinței lui „De întorsătura aceasta a lucrurilor, pe atât de neașteptată cât de fericită, la început, mai mult decît mine, s-au bucurat cei ce trăiau de pe urma mea, lipitorile. Crezuseră că dase iar Nan de găvan. Grabnică le-a fost însă dezamăgirea și amară. S-ar fi zis că de la unchiul necunoscut odată cu starea moștenisem și ceva din apucături. Curînd am închis casa de la Cișmeaua-roșie și m-am mutat în Mintuleasa, cai, trăsuri, ciini de preț, am desfăcut tot, slugilor de prisos le-am dat drumul, de prieteni m-am cotorosit, petrecerilor le-am pus cruce. Și n-am mai zăbovit pe aici o zi mai mult decît mi-a trebuit ca să-mi rostuiesc daraverile în vederea unei lipse pentru totdeauna.“

Ipoteza automatizării pe care am propus-o pare a găsi îndreptățiri tocmai în această transformare prea grabnică a personajului. Dacă bunurile unchiului i-ar fi aparținut dintru început, el și-ar fi continuat, probabil, viața de dezmaț pînă la irosirea întregii averi. Venîndu-i pe neașteptate, cu cîteva ore înainte de moarte, ea îl obligă să-și renege anul de pierzanie și să înceapă o altă existență. Pantazi simte că mutația lui sufletească poate părea neveridică și în contradicție cu inflexibilitatea hotărîrii sale de a muri, evocată doar cu cîteva clipe mai devreme. Neputînd fi abolită, contradicția este atenuată la nivel strict verbal „Fiîndcă, de hotărîrea de a pieri nu m-am răzgîndit pe deplin, am schimbat numai felul, alegînd în locul morții îndepărtarea“. S-a spus că plecarea este o moarte parțială. Pantazi va pleca nu în altă lume, ci doar pe alte meleaguri. El se despărțea de mormintele dragi, dar se elibera, în schimb, de lumea care îl dezgustase. Dealtfel, după ce declară înstrăinarea ca o altă formă de a alege moartea, Pantazi aduce noi motivații, care diminuează importanța spuselor sale : „Chiar altminteri, cu vremea, aș fi isprăvit tot prin a mă înstrăina, 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 rivni ? Și apoi, libertatea nu mi-aș fi jertfit-o nici pentru ca să port steaua împăratului în gvar-

die. De acum, stăpini aveau să-mi fie numai *fantasia și capri-
ciul*. Altfel ar fi însemnat să mă arăt nevrednic de atîta
noroc.“

Presupunînd că „rostuirea daraverilor“ a durat cam un an,
trebuie reținut faptul că așa-zisul „aristocrat străin“ părăsește
pentru prima dată țara la *24 de ani*, după o serie de trauma-
tisme sufletești care îl dezleagă de locurile unde îl ținutise
dragostea părinților. De acum încolo, în noua viață ce i-a fost
dăruită, norocul îl va pîndi la toate răs_pintiile. În preziua ple-
cării, descoperă între scîndurile unui scrin „Testamentul
meu“, prin care unchiul lăsa „întreaga sa avere mișcătoare și
nemiscătoare... Eforiei spitalicești“. În reprezentările sale reli-
gioase, sărmanul cămătar spera să-și răs_cumpere ticăloșiile
prin actul său filantropic. Rugăciunile bolnavilor lecuiți dato-
rită daniilor lui vor obține indulgența cerului și poate că în
ceasul judecării cumpăna binelui va sta mai aplecată decît
cumpăna răului. Dar reprezentările religioase ale nepotului —
Cel de Sus e pomenit întotdeauna cu smerenie — se deosebesc
radical de cele ale unchiului „Am privit cu groază cumplita
unealtă care, căzută în alte mîini decît ale mele, ar fi fost
pentru mine ucigătoare, am privit astfel pînă și cenușa în care
s-a prefăcut după cîteva clipe. Că nu a fost drept ce am săvîr-
șit, se poate, socoteala nu am de dat însă decît Celui-veșnic
care, după cum spunea mătușa Smananda, pentru păcatele
noastre are cumpănă deosebită și înșeală la cîntar.“ Ar fi putut
oare Dumnezeu lui Pantazi să-și părăsească *alesul*, pentru a
scăpa de boală sau poate chiar de moarte pe niște bieți mize-
rabili? Singurul sentiment încercat de Pantazi e spaima de
a fi descoperit, nicidecum remușcarea. Tabla lui de valori este
răspicată exprimată : „Și nu roșesc că m-au făcut să tremur
cîteva rînduri scrise, pe mine care nu mai știu de cîte ori am
privit fără a clinti Moartea în față ; nu, pentru că de data asta
era vorba de averea *mea* și pe lume altceva nu am sacru, *pen-
tru mine averea e totul, eu o pun mai presus de cînstă, de sănă-
tate, de viață chiar, și dacă în acea noapte, la amintirea căreia
mă tulbur încă, ar fi fost nevoie să făptuiesc ceva mai grav
decît să nimicesc o zdreanță de hîrtie, ei bine, așa cum mă
vezi, crede-mă, nu aș fi pregetat... Nu eram un sîrac cu
duhul !“*

Sufletul lui Pantazi nu se arăta receptiv la sfînta rostire
din Ghetsemani. Urmașul vestiților „tîlhari de apă, oameni

liberi și cutezători, vînturînd după *pradă* mărire în lung și în larg“, ar fi ucis, cu conștiința împăcată, pentru a salva *prada* („averea mea“) pe care soarta i-o azvîrlise în brațe. Să-i lăsăm pe cei ce propovăduiesc renunțarea să grăiască în deșert pînă la sfîrșitul veacurilor !

În afara acestei mărturisiri cu caracter subiectiv, Pantazi găsește și justificări obiective (îndatoririle sale față de înalta stirpe) ale atitudinii sale : „Ar fi fost și păcat să las să-mi scape din mîini acele bogății ; fără ele stirpea nu s-ar mai fi înturnat, înainte de a asfinți, la adevărata ei menire, singura firească, aceea de a trăi liberă pe valuri. Am convingerea că nobila întrebuintare ce le-am dat a răscumpărat, mai cu prisosință decît ar fi făcut cea hotărîtă de unchi, nelegiuirile cu prețul cărora el le dobîndise. În treizeci de ani de periple, am plutit mai mult poate decît laolaltă toți corăbierii străbuni și adesea i-am simțit bucurîndu-se întru mine care le-am purtat praporul cu lebădă săgetată pe mări de dînșii nici măcar bănuite, pe toate mările...“ Călătoriile nu reprezintă doar o satisfacere a capriciului și a fantaziei, ci și îndeplinirea unei obligații față de străbuni. Ei tresaltă în criptele lor somptuoase sau în mormintele de pe fundul mării, la gîndul că stema casei lor străbate triumfătoare nesfîrșitul apelor. Nelegiuirea unchiului, decăzut, printr-o căsătorie nepotrivită, din rînduilelile castei va fi mai ușor răscumpărată prin „periplele“ nepotului, decît prin binefaceri hărăzite celor de jos. Fiecare om se mintuiește — în viziunea aristocratică a lui Pantazi — prin mijlocirea celor din aceeași stirpe. Rătăcirile sale pe mare vor atrage bunăvoința străbunilor neînduplecați și asupra unchiului nevrednic, răscumpărîndu-i păcatele și îndeosebi pe cel mai de seamă dintre ele lipsa de stil întru nelegiuire.

Al. George se arată nedumerit de prezența unor „expresii populare“ (noi le-am zice mai degrabă mahalagești) ca „a-ți pierde sărîta, a dat Nan peste Găvan, a întărcat bălaia“ etc. în „gura unor personaje de formație mai curînd străină și cărturărească, precum cosmopoliții Pașadia și Pantazi“. Am văzut că, de fapt, personajele nu sînt chiar atît de cosmopolite cum le place să se declare. Majoritatea expresiilor incriminate, folosite îndeosebi de Pantazi în relatările sale asupra anului de pierzanie, servesc la evocarea aceleiași lumi, pe care o vom regăsi, peste treizeci de ani, încorporată în Pirgu și în Arnoteni. Ex-

presiile acestea, deprinse de la slugile și țigani de pe Podul-de-Pastramă, în copilărie, s-au întipărit cu mai multă pregnanță în conștiința personajului decît cele învățate în peregrinările sale. Dublul registru stilistic al prozei lui Mateiu îngăduie asemenea contaminări; întotdeauna însă registrul solemn este contaminat de cel trivial și argotic. Pîrgu sau Arnotenii nu vor recurge niciodată, în exprimarea lor, la stilul înalt. Al. George a remarcat pătrunzător „eterogenia stilistică“ a prozelor lui Mateiu, caracterul artificios al limbajului său, neaderent la universul lingvistic al epocii evocate. Întîmplător, tocmai aceste infuzii realiste, apreciate de Al. George ca fiind „fără justificare“, conferă autenticitate relatării unor evenimente care răsfrîng destul de incoerent alcătuirea psihică a personajului.

E semnificativă absența din povestire a oricărui termen specifici care să indice vocația de corăbier a eroului. Întrucît este vorba de o vocație închipuită — nu de una reală —, asemenea termeni nici nu erau necesari.

Trecerea la un alt plan evenimential (motivația reîntoarcerii sale după treizeci de ani în orașul copilăriei) se face — după obicei — printr-un scurt paragraf care anunță schimbarea de decor „Făcu semn chelnerului, care începuse a ne da tircoale, să vie la plată. Localul se deșertase. Ieșirăm și noi. Afară se limpezise și era frig.“ Iată care este această motivație: „— Da, amice, zise el, după ce făcurăm cițiva pași, averea! Să nu fi fost grija ei, nu m-aș mai fi întors eu pe aici. Zurbăuau din nouă sute șapte m-a pus pe gînduri și, ca să nu fiu întruna cu inima sărită că-mi pierd moșiile, m-am hotărît, în sfîrșit, anul ăsta, primăvara, să vin să le vînd, să le vînd chiar în pagubă.“ Deci Pantazi nu „venise să agonizeze în București“ — după cum afirmă, cedînd ispitei stilistice, Vladimir Streinu —, ci din motive obiective, de interes economic. El își confruntă reprezentările de altădată, foarte sumare, cu reprezentările actuale, despre țărani, acordîndu-le acestora cu dărnicie boierească un certificat de omenie și demnitate „Mi s-au dat însă prețuri nebunești și de cine-ți închipui? — de țărani! Mi-a fost scris să mă mai procopescă odată oamenii ăștia; nu, adevărat îți spun, nu știi ce de ispravă sunt și de curvînt, dar și cîtă deosebire între cei pe care i-am văzut în copilăria mea la Cișmeaua-Roșie, tîrîndu-se cîinește la scară, jos, în fața mătușei Smaranda, orbiți parcă de razele măririi ei și copiii lor, frunțașii de azi, infipți, privindu-mă și vorbindu-mi de la om la om.“

Amintirile cronicarului sînt amestecate și contradictorii. Tăranii „tîrîndu-se cînește la scară“ și „dîrjii moșneni de la Toroipanu pe Neajlov“ care-l „răstigniseră pe scara trăsurii“ pe unchiul Iorgu aparțineau exact aceleiași epoci. Mitologia scriitorului a acționat subconștient, făcîndu-l să uite ceea ce afirmase cu două pagini mai sus. De bună seamă, „razele măririi“ domniței Smaranda constringeau orice frunte să se plece pînă la pămînt, pe cînd unchiul Iorgu, care își câștigase moșia; cu „cîrcota și cu mita“, sacrificînd faima, averii, merita să fie înfruntat. Pantazi învățase de la răposata domniță că face parte dintre „cei ce prin *avușie și faimă* se înalță deasupra muritorilor de rînd“. Dar această categorie de aleși nu-i poate cuprinde decît pe moștenitori, pe cei ce beneficiază cu eleganță de avere, fără a-și pune în lucrare voința de acaparare. Sau poate numai averile dobîndite cu sabia, crîncen, de cei cu vocație de asupritori, sînt aducătoare de faimă? Dar unchiul Iorgu a avut această vocație; altfel n-ar fi angajat, singur, cu două pistoale, lupta cu mulțimea îndîrjită. El a pierdut doar bătălia, luptîndu-se nebunește pentru a-și satisface instinctul de dominare. Din punct de vedere al seminției semețe, el merită mai multă admirație decît nepotul care a restabilit faima familiei, administrînd cu destulă pricepere, pentru ca s-o risipească, apoi, cu nonșalanță, averea acumulată *fără faimă* de cel mai puțin nobil dintre înaintași. Spectrul răscoalei de la 1907 (denumită, în mod pripit, zurbaua) îl determină să vîndă moșia unchiului, prilejuindu-i, la trei ani după răscoală, considerații cu totul fanteziste despre starea materială a păturii țărănești. „Și m-a mirat iarăși de unde atîta bănet pe obșteile lor ca să poată cumpăra treizeci și opt de mii de pogoane de cîmp ca nimica“. Crescut în cultul nostalgic al lumii bune, Mateiu dovedea o totală ignoranță a problemelor concrete ale vieții țărănimii.

E lăudabilă, totuși, dorința acestui spirit conservator de a-și exprima, în treacăt, stima pe care i-o inspiră poporul cel adevărat. Tăranimea n-a constituit — Mateiu are o atitudine similară celei a lui Ion Luca — obiect al zeflemelei sau al sarcasmelor sale. În schimb, nu pierde, la fel ca tatăl său, nici o ocazie de a-și exprima — de data aceasta prin vocea lui Pantazi — sila față de negustorime: „Am socotit că tot așa lesne avea să meargă și cu vînzarea clădirilor din București, m-am înșelat însă amarnic; pentru cea mai ponosită, o biată prăvălioară pe

la Bărăție, de opt luni mă poartă cu vorba niște pîrliți de negustorași ; nici cînd mi-am pus păcura pe acțiuni la Amsterdam — păcura care mi-aduce peste trei sferturi din venit — n-a fost atîta tocmeală. Au înțeles pesemne că sunt zorit să plec.“ Apucăturile unchiului sînt destul de vii la nepotul atît de aprig la tocmeală, deși împarte bacșișuri grase cu nemiluita ; altfel nu s-ar explica prelungirea „surghiunului“ în București, spre a obține prețul cerut pentru o „biată prăvălioară“. Iată alt truc realist al scriitorului, în contradicție cu logica internă a personajului. Această falsă stratagemă psihologică îi era necesară pentru a-și reține în țară dublul ideal, pînă ce ultima carte a destinului va fi jucată.

Nu putem subscrie la afirmația lui Al. George că opera lui Mateiu I. Caragiale, împreună cu cea a lui Ion Vinea — îndeosebi *Paradisul suspinelor* —, este „cea mai importantă tentativă de dezagregare a romanului de tip clasic (de fapt realist)“. O tentativă se desfășoară întotdeauna la nivelul conștiinței, a proiectului intențional al autorului. Sensibil la experimentele artei noi (mult mai modern decît Mateiu I. Caragiale, deși *Paradisul suspinelor* nu suportă comparația cu *Craii de Curtea-Veche*), Ion Vinea a intenționat, fără îndoială, o asemenea „dezagregare“. Mateiu a încercat, în schimb, prin variate procedee, ca ficțiunea memorialistică, aspectul de cronică, șubredele motivații psihologice, să salveze aparențele realiste ale operei sale. Chiar și pe plan stilistic, în ciuda calofiliei oelor doi scriitori, procedeele lor și finalitatea care le ordonează sînt radical deosebite. Ion Vinea este poetul unor stări discontinue de conștiință, a unei experiențe senzoriale decantată, fragmentară și ce-rebralizată ; aceste stări au drept suport un anumit personaj. Mateiu a fost preocupat de înfățișarea unor personaje cu funcții arhetipale. Stările lor sufletești, în măsura în care sînt destăinuie, reliefează tocmai aceste funcții. Opoziția dintre hagiografie și defăimare se manifestă, pe de o parte, prin procedee de țin de o tradiție neo-retorică (de un anumit mod de „poetizare“, cum remarca pe bună dreptate Al. George), în nici un fel de legătură cu tipul de scriere — alias scriitură — modern, iar pe de altă parte, de limbajul realist și argotic al mahalalei, stilizat și acesta, pentru a spori intensitatea efectelor de contrast. Astfel, cele două universuri, ireductibile în absolut, apar în realitate — consecință a răsturnării scării valorilor — amestecate

în substanța povestirii. Opoziția lor rezultă din voința programatică a scriitorului.

Pantazi se înfățișează, autocelebrându-se, ca un fiu risipitor al apelor. Motivul *surghiunului* apare acum sub forma viețuirii pe uscat „Cu tot fermecul atîtor amintiri scumpe, șederea în orașul acesta mi-a părut din ceasul sosirii un surghiun și așa-mi pare oriunde mă aflu pe uscat, cu pămîntul mă împacă numai patima florilor, singura pe care dorul de mare n-a putut-o înăbuși în mine“.

Dacă dorul de mare este o moștenire ancestrală, de la străbunii săi corăbieri, patima florilor vine de la înaintașii săi români : „Ca străbunica Păuna, care a adus pentru întâia oară în Valahia mai multe soiuri și le sădea la Pajera cu pogoanele, sunt și eu nebun după flori ; pentru *orchideele* mele, nu pentru mine — eu le sunt doar oaspe —, am cumpărat «*quinta*» *manuelină* ce, pe țărmul Oceanului, într-un colț lusitanian de rai, a adăpostit odinioară iubiri regești“. Portugalia a fost caracterizată de Eugenio d'Ors ca „o fereastră deschisă spre nemărginire“ ; spre Absolut și înspre moarte, în același timp. *Quinta manuelină* sugerează, prin numele ei, cea mai glorioasă epocă a imperiului portughez — epoca lui Manuel Fortunatul. Instinctul grandorii, adormit în perioada de destrămare și de inițiere orgiastică în moarte, a lui Pantazi, se rezezește senin și pur, datorită uriașelor avuții ale unchiului ucis. În economia tainică a existenței, răul poate fi convertit în temei al binelui, după cum binele poate ascunde privirii izvoarele nebănuite ale răului. Experiența lui Pantazi suspendă, pentru o clipă, maniheismul mitic al scriitorului, îndrumîndu-ne gîndul spre înțelegerea existenței ca expresie a unei ordini încoifrate, care se dezvăluie conștiinței în clipe de iluminare subită.

Marea îndeplinește — după cum am mai arătat — în viața lui Pantazi o funcție de catharsis, la fel ca muntele în viața lui Pașadia. Orizontul nemărginit al apelor pare o margine a bolții ; Claudel socotea marea drept un simbol al cerului. Neliniștea demonică a talazurilor înfuriate simbolizează însă și neistovita frământare a vieții, de la pulsația germinativă pînă la spasmele agoniei. Marea este mai generoasă decît uscatul, și nu întîmplător, în toate ritualurile, apa împlinește funcții purificatoare. *Quinta manuelină* este pentru Pantazi un asemenea loc de purificare și de reculegere în peregrinările sale prin spațiu și timp.

Reîntorcerea în această oază de liniște și frumusețe este investită cu sensul liturgic al unui popas în eternitate, Quinta manuelină fiind locul așteptării împăcate a călătoriei din urmă : „În jilăveala îmbălsămată și caldă a serelor ei uriașe, cu stupi de albine și ape vii, mă odihnesc visînd între două pribegiri ; la poalele grădinilor ei atîrnate, mă voi îmbarca îndată cîi voi simți că mi se apropie sfîrșitul pentru călătoria cea din urmă...”

Pantazi își va regăsi strămoșii în străfundul oceanului. El va părăsi vegetația luxuriantă (alcătuită exclusiv din orhidee, nu din tot felul „de specii, mai rare chiar decît acelea, ele însele fabuloase ale locului” — după cum spune Al. George, transferîndu-i, probabil, lui Pantazi, gustul de rarități al lui Des Esseintes), nețărîmurita fertilitate a naturii, nutrită cu sevele umidității, pentru a se reintegra în matricea cosmică. Duhul care plutea pe deasupra apelor veghează și în adîncurile ei. Moartea constituie o reîntorcere în sinul puterilor materne, regeneratoare. C. G. Jung considera că arborele este, la fel ca și marea, un simbol matern. Așezîndu-l în sinul arborelui — în sicriul cioplit din trunchiul lui — și încredințîndu-l apelor, „mortul este redat mamei sale pentru o nouă naștere”. Comentînd interpretarea simbolică a lui Jung, G. Bachelard socotește moartea în apă drept „cea mai maternă reverie” asupra morții. Dorința omului — spune în continuare Bachelard citîndu-l pe Jung (*L'eau et les rêves*) — „este ca sumbrele ape ale morții să devină ape ale vieții, ca moartea și recea ei îmbrățișare să se preschimbe într-un sîn matern, după cum marea, cu toate că înghite soarele, îl face mereu să renască din adîncurile ei. Niciodată Viața n-a putut să creadă în Moarte.” Este plin de noimă cuvîntul *îmbarcare* folosit de Pantazi pentru ultima lui călătorie. Strănepotul lui Zuani cel roșu, stăpînit de ceea ce Bachelard numește „complexul lui Caron”, consideră moartea drept adevărata călătorie ; sfîrșitul devine un nou început.

Urmează, ca de obicei, puncte de suspensie prelungind gîndurile lui Pantazi dincolo de zodia exprimabilului. Următorul aliniat se deschide tot prin puncte de suspensie, ca un spațiu de tăcere care vestește reintrarea abruptă în realitate „...«Dar de ce or fi închis peste tot, să fie așa tîrziu ?» Și, privind cerul scînteietor de noiembrie «Da, e foarte tîrziu ; vîntătorul cu *arme de aur*, Orion (vechea obsesie heraldică e pro-

iectată pe firmament, n.n.) apune de frica Scorpiei ce se oară pe pragul Răsăritului. Zorile sunt însă departe, e vreme să ne suim la mine să mai bem.»“

PIRGU IA CUVÎNTUL

În timpul spovedaniilor lui Pantazi, povestitorul îndeplinește doar funcția de a umple pauzele povestirii cu relatarea gesturilor și atitudinilor prietenului său. O singură dată el își îngăduie ieșirea din această pasivitate contemplativă, pentru a rezuma mărturisirile lui Pantazi despre adolescența sa fericită de dinaintea războiului din 1877 și, îndeosebi, despre ezitățile sale de a-și părăsi părinții, pentru continuarea studiilor la Paris. De acum încolo, scriitorul își asumă din nou răspunderea discursului, vorbind uneori în numele său, alteori — ca în relatarea primului hagialic — și în numele lui Pantazi,

Tulburarea pricinuită de ciudata istorie a vieții prietenului său este indicată prin adjectivul buimăcit „Am plecat din strada Modei când se aprindeau felinarele, cam *bui măcit* de ce mai aflasem“. Buimăceala este starea consecutivă trezirii brusce din somn (sub semnul ei a fost inaugurată povestirea), din beție, din fascinația hipnotică, dintr-o spaimă nelămurită. De data aceasta, ea este prilejuită de participarea emoțională a povestitorului la spovedaniile prietenului. A vibrat la toate amintirile lui, ca și când și-ar fi descoperit — prin mijlocirea altuia — propriul trecut netrăit.

Travestirea lui Pantazi nu se datorează nici *capriciului*, nici *fantaziei*, ci este riguros motivată : „Ținând să înlătore cât mai mult puțința de a fi recunoscut în București, unde voia să fie singur de amintirile lui (motivație subiectivă, n.n.) și nestinjenit în mișcări (motivație obiectivă, n.n.)*** încercase, înainte de a se întoarce, să-și schimbe înfățișarea“. Înlocuirea numelui adevărat al personajului prin trei stelute marchează dorința povestitorului, care cunoaște identitatea reală a prietenului său, de a păstra pentru sine taina ce i-a fost încredințată „Lăsându-și plete, mustăți, barbă și ticluindu-și un port simplu și șters, el izbutise așa bine că, după un an aproape,

tot i se mai întâmplă să se întrebe, zărindu-se pe neașteptate în oglindă, dacă era într-adevăr el. 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 întâmplase încă să se întâlnească.“

Ov. S. Crohmălniceanu afirmă — voind parcă să sporească taina personajului — că „figura și portul lui (Pantazi) se modifică după țările în care îl mîină plictisul“. Observînd ritmica desfășurării peisajelor din relatarea primului hagialfic și înșelat de exprimarea „noul avatar“, criticul a socotit, probabil, că desele schimbări de decor trebuie să fie însoțite și de schimbări de costumație. Povestitorul nu ne dă însă nici o indicație în acest sens, ba dimpotrivă, subliniază diferența dintre cele două (numai două) ipostaze ale personajului cea adevărată (adică cea reală) și masca arborată în timpul șederii sale în București : „Și-mi arătase fotografiat adevăratul său chip, ras, cu tîmplele tunse, cu barbeți scurți — gentleman desăvîrșit în ținută elegantă de bord. L-am privit cu nepăsare, căci nu acesta-mi păruse un prieten de cînd lumea și chiar un alt eu-însumi, ci *celălalt*, despre care știam acum, și nu fără oarecare melancolie, că nu era decît un deghizament vremelnic, menit a fi peste puțin lepădat pentru totdeauna.“

Povestitorul nu se identifică afectiv cu personajul adevărat, ci cu masca lui trecătoare, cu acel „Sosie“, al cărui nume real nu vrea să ni-l comunice. Nălucirea este preferată adevărului și irealitatea, realității. Dar însuși eroul pare identificat cu masca pe care o poartă. La adăpostul ei, își retrăiește copilăria și adolescența, apărîndu-se de inoportunii care i-ar putea aduce aminte de perioada neguroasă a vieții sale. Vederea chipului fotografiat al lui Pantazi tulbură o clipă conștiința povestitorului „Teama că în urma acestei dezamăgiri prietenia noastră să nu-și piardă cumva din fermec fu tot așa deșartă ca nădejdea de a mă întoarce devreme acasă. O săptămîină nu mă întorsei chiar deloc.“

Ca să se poată bucura nestingherit de această nobilă prietenie, el refuză să ia act de realitate și substituie, cu bună-știință, personajului „adevărat“, personajul mascat și numele său de împrumut. Săptămîina petrecută cu Pantazi într-un voluptuos farniente și taifas răsăritean (masca își exercită puterea

magică asupra voinței acestui „gentleman desăvârșit“) va prilejui noi spovedanii, neîmpărtaşite cititorului, și va oferi cheia enigmei personajului : „Mă mutai la Pantazi — îl voi numi tot astfel —, care, văzînd că afară se pusese pe ninsoare cu viscol, se claustră în vătuița sa locuință unde făcu noapte. Nici nu era nevoie de ieșit ; gazda îi învățase toate tabieturile, se da peste cap ca să-l mulțumească. Paturile — mie mi se pregătise unul în salon — erau tot timpul desfăcute, masa pusă, candelabrele aprinse. Sobele duduiiau. În piroteala lungilor vegheri, spovedania vieții sale de *înțelept cetățean al universului* se depănă nesilită, întreagă. Dintr-însa se deslușea singura putință a *tristeții* ce mă oiuda la el atît de mult omul fusese *prea fericit*.“

Motivul fericirii asociat cu acela al tristeții apare, de mai multe ori, ca o ușoară pîlpîire de lumină, în caracterizarea lui Pantazi. Pașadia cultivă orgoliul nefericirii sale, iar celelalte personaje (cu excepția povestitorului și a Masincăi Dringeanu) sînt prea elementare pentru a fi fericite sau nefericite.

Tristețea, izvorînd din excesul de fericire, este o nostalgie a scriitorului, proiectată asupra dublului său ideal. „Lina melancolie“ a lui Pantazi este un adevărat balsam pe lingă cea încrîncenată a lui Pașadia. Mateiu a văzut în melancolie nu o boală, ci o vocație. Și-a cultivat-o cu stăruință, ca pe un obstacol înălțat între el și lumea celor mărunți. Dar lui îi lipsea acea „curtenie binevoitoare, nesilită“ ce trăda în Pantazi „un boier mare în înțelesul înalt al cuvîntului“ și un „înțelept cetățean al universului“. Nici un atribut al firii lui Pantazi, „liniștit, blajin, îngăduitor, fără fudulie și prejudecăți de rînd“, nu este specific lui Mateiu. Evocarea vrăjită a calităților ce-i lipseau ne îndreptățește să credem că, în momentele de luciditate, el era capabil să se judece cu severitate. Altfel nu ne-am explica faptul că și-a construit, prin opoziție, *un alt eu-însuși* din trăsături temperamentale și de caracter, de care era străin.

Dacă ținem seama de aceste considerații, vom evita să vedem în Pantazi un personaj în carne și oase și nu vom fi contrariați de incoerențele comportamentului său. „Surghiunitul“ își prelungește șederea pe uscat, amînîndu-și rezolvarea treburilor care l-ar reda mărilor îndrăgite, pentru a tăifăsuși, tabietului, cu ciubuc și cafea, cu prietenul cunoscut grație unei fericite întîmplări. Străbunii ar putea fi nemulțumiți că nepo-

tul lincezește în București, în loc să poarte „praporul cu lebădă săgetată... pe toate mările“.

Străbunii sînt însă departe în trecut, iar în ușă bate gălăgios Pirgu, rupînd vraja cu înjurăturile lui. Însărcinat de Pașadia să transmită celorlalți o invitație pentru prînz, el năvălește, ca un adevărat „picaro“ de la porțile răsăritului, în elegantul apartament de pe strada Modei, însoțit de un mopsuleț năruș care începe să latre la Pantazi. Explicațiile lui ne prăbușesc din înălțimile limpezite, în inima mocirlei : „«— E al lui Harambescu», mă luminează el, are Tinculina Gaiduri o cățelușă în dîndoră, tot «carlin», fată mare, și i-l duc. M-am făcut odoș de ciini.“ Pirgu introduce, prin trivialitatea sa, un nou efect de contrast cu funcția de a demitiza visările celorlalți și de a înviora povestirea prin agitația sa nestăpînită. Stăpînit de demonul căpătuielii cu orice preț, el lua parte rar la mesele de la Pașadia „și atunci vorbea numai politică. Liberalii, ne pisa el, își luau catrafusele ; pînă la Anul nou, 1911, cel mai tîrziu, adică peste trei săptămîni, conservatorii veneau la putere, boierii — Take era curățat. Și-și da un aer grav, potrivit cu înalta slujbă în care zicea că are să fie pus de apropiatul viitor guvern.“ Mahalagiul din Jarcaleți și-a ales ca instrument al căpătuirii tocmai partidul boierilor. Știa el ce știa ! Poate învățase chiar de la ilustrul tată al lui Mateiu că între cele două partide nu mai existau deosebiri ideologice, că ele se transformaseră în două facțiuni în căutare de clientelă electorală. Prin dinamismul și lipsa lui de scrupule, el ar fi putut face carieră în oricare partid. Planul de parvenire, gîndit în toate amănuntele, va fi divulgat povestitorului „la o țuică-reală mai prelungită în doi — «doza pentru adulți»“. A avea nevoie doar de cineva să-l introducă în lumea pe care urma s-o cucerească cu istețimea lui : „Încă de mult plănuia să se însoare, pentru căpătuială, bineînțeles, fusese însă sictirit de cîte ori încercase ; chiar de se întîmplase uneori să-i placă fetei, nu se învoiseră, în ruptul capului, părinții, și ostracismul acesta nu trebuia pus, cugeta el, decît pe seama faptului că n-avea «carieră», altmîntreli ce-i lipsea ca să ferească c soție, frumos și tînăr, «manierat» și cult, cum pretindea a fi ? Dar, în fața chezășiei unui ministru oă scumpul său șef de cabinet este băiat serios și de viitor, un ministru gata să-l cunune, ar mai fi încăput vreo împotrivire ?“

Primul pas al lui Pirgu pe calea parvenirii este obținerea șefiei de cabinet a unui ministru. Exact la fel gândise și Mateiu, dezaprobat de tatăl său, ba chiar reușise să obțină printr-o minciună pioasă postul solicitat de la ministrul Alexandru Bădărău. Dar șefia lui de cabinet a sfârșit printr-o concediere, fără să-i deschidă multdorita cale a măririlor. Oare, în timp ce scria *Craii de Curtea-Veche*, la mulți ani după eșecul său, Mateiu nu s-a batjocorit pe sine însuși, transferind aspirațiile sale celui mai detestat personaj al cărții? El nu s-ar fi putut demasca în paginile de jurnal, deoarece comedia grandorii trebuia jucată pînă la capăt. A făcut-o în cuprinsul unei opere de ficțiune, lipsită — aparent — de caracter confesional. Știa prea bine că nici un cititor nu va fi înclinat să creadă că scriitorul a încorporat într-un personaj strivit sub povara disprețului și a ocărilor o parte — desigur cea mai rea — din sine însuși. Două cuvinte sînt puse între ghilimele în textul citat carieră și manierat. Mateiu s-a considerat, ca și Pirgu, un om „manierat“, deși manierele sale, scortoase, imitate după cine știe ce personaje ilustre, nu semănau deloc cu manierele firești ale lui Pantazi. A rîvnit la o „carieră“, pe care n-a reușit să și-o făurească, deși a acceptat să-și sacrifice vanității, orgoliul. Singurul lucru ce i-a izbutit a fost o căsătorie nevenrosimilă, care i-a adus o locuință luxoasă și o moșioară, preschimbată de imaginația lui într-un domeniu seniorial. După ce a proiectat în Pantazi o imagine ideală a eului său, poate că singura cale de a se defula de sentimentul de scîrbă, inspirat de amintirea tribulațiilor sale nefericite, era proiectarea răului dinlăuntrul său într-un personaj înfățișat ca întruparea însăși a Răului.

Reprezentîndu-și consecințele materiale ale triumfului său politic și matrimonial, Pirgu este cuprins de o adevărată euforie „Odată numit, avea să meargă la sigur, 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, bez un singur cumnat cu un singur plămîn. Și cînta «și-are mă, și-are mă!»“.

Mateiu a fost acuzat, poate cu excesivă severitate, că a fost toată viața un căutător de „ponturi“. În corespondența sa, prețiozitatea și mitocănia, amîndouă afectate, își echilibrează efectele. Termeni ca barosan și gagiu își găsesc locul firesc în repertoriul verbal al corespondenței din tinerețe. Oare nu s-a

batjocorit iarăși pe sine, amintindu-și bucuria încercată la numirea sa ca șef de cabinet al lui Bădărău? Iar cununia visată de Pingu nu poate fi socotită o cumplită caricatură a propriei sale căsnicii, deși cele două „paraferne, copiii și coarnele“, evocate în discuția cu măscăriciul, nu pot fi luate în considerare în cazul lui Mateiu, dată fiind vârsta soției în momentul contractării căsătoriei (63 de ani) și calitatea ei sufletească.

Cel ce trebuie să-i deschidă lui Pingu calea către înalta societate este Pașadia, de multă vreme retras din viața publică. La întrebarea nedumerită a povestitorului asupra posibilităților de influență politică ale lui Pașadia, Pingu răspunde cu vioiciune „Oho! Nici nu-ți închipui ce fudulii are șapul ăla bătrîn, să vrea să le mai puie o dată pe taler, atunci să vezi comedie.“

Pașadia, luceafărul, geniul, urmașul semeței seminții, omul în fața căruia povestitorul era cuprins de „evlavie netărmurită“, este pentru Pingu doar un „șap bătrîn“. Adevărurile crude rostite de bufoni corespund realității mai mult decât aprecierile născute din sentimente admirative. Nu are însă rost să ne întrebăm cum este Pașadia în realitate, deoarece el nu e decât o invenție a scriitorului, căruia îi aparțin atît caracterizările enunțate de personajul povestitor, cît și cele proferate de Pingu. Haimanaua, lipsită de orice sentimente, surdă la chemările spiritului, nu știe decât să batjocorească, după cum ucenicul evlavios nu știe decât să proslăvească. Interesant e faptul că autorul, identificat cu ucenicul, a simțit nevoia să inventeze un personaj care să-i terfelească propriile idealuri. Înfruntarea pe plan real a celor două lumi se consumă la nivel strict verbal. Adevărata luptă se desfășoară în sufletul scindat al creatorului lor, gata să înăbușe sub putreziciuni verbale flăcările pe care le-a înălțat în fum de tămîie, pe masa de altar.

Între Crăciun și noul An, în timp ce vînzătorii de ziare vesteau „zbierînd“ demisia guvernului, povestitorul îl întilnește pe Pingu, care îi cere imperios să-l anunțe pe Pașadia ca „astă seară chiar“ să vorbească în „daravera“ lui (numirea ca șef de cabinet). Nu se poate duce personal la Pașadia, deoarece are o treabă importantă înmormîntarea lui Mișu Nachmansohn. Reapare, pentru scurtă vreme, în monologul debilitat pe nerăsuflăte de Pingu, imaginea Rașelicioai, cealaltă „unealtă de dezalcătuire și de nimicire“ din cuprinsul povestirii. Cuvin-

tele se imbulzesc cu nerușinare la gura lui Pirgu, în timp ce istorisește cu încântare cinică isprăvile de pomină ale lui și ale Rașelicăi „N-am timp, mă lămuri, sunt ocupat cu înmormântarea : a murit Mișu ; trebuie să-i dau nemîngîia-tei văduve o mină de ajutor ; în ceasurile grele se arată prietenia. Acuma vin de la cimitirul ovreiesc și alerg la jurnal. A ! e dihonie mare pentru case ; Faibiș, Nachmansohn bătrînul, era mofluz, le-a făcut pe un loc cumpărat pe numele răposatei balabuste, mama lui Mișu ; și-a băgat toată averea în ele. Ei, și s-a curățat : Mișu le lasă Rașelichii, în regulă — o crezi proastă ? — și bărbatul dintii, Penchas, ce-a avut, tot ei i-a lăsat ; s-o vezi în doliu, diavolița, pică, pică ! Parșivă muiere, mon cher, pe onoarea mea ! Mișu trăgea să moară, și noi în odaia de alături... tu comprends ? — lipitoare, nu altceva, m-a dăulat. Du-te numaidecît, pînă nu iese bacceaua, hoasca ; contez, nu e așa ? Și porunci birjarului, înjurîndu-l, să mine. Vino poimîne la cimitir, îmi mai strigă cu capul afară, depărtîndu-se, iau cuvîntul.“

Tehnica tainei este contracarată de o tehnică a *indiscreției*, obiectivată prin Pirgu și personajele de la Arnoteni. Acest „iau cuvîntul“ care incheie subcapitolul este foarte semnificativ. „Cariera“ politică și diplomatică era, în vremea aceea, deschisă îndeosebi vorbitorilor de meserie, avocaților. Mateiu n-a reușit să devină, din cauza falselor sale reprezentări despre viață și probabil și a asteniei, avocat, așa cum i-au dorit tatăl său și protectorul său, Barbu Delavrancea. Pirgu este în schimb sortit să izbîndească. Vorbitor de meserie, el se exersează la înmormîntări pentru viitoarea carieră de parlamentar. Demagogia este în floare, și cel ce știe să ia oricînd cuvîntul, pe nepusă masă, chiar dacă n-are nimic de spus, are triumful asigurat.

RĂZBUNAREA LUI PAȘADIA

Cele două spovedanii — ale lui Pantazi și Pașadia — sînt separate printr-un epigraf biblic, transcris în latinește „Profundum est cor super omnia — et homo est — et quis cognosceat eum ?“ („Adînc este sufletul mai presus de orice — tot așa

și omul — cine-l poate cunoaște ?“) Pantazi s-a destăinuit fără nici o reținere, informându-și interlocutorul chiar și asupra unor amănunte intime pe care le-ar fi putut trece cu vederea. Spovedania sa include chiar și fapte nesăvârșite, dar pe care — la nevoie — nu s-ar fi dat în lături să le săvârșească (un eventual asasinat). Pașadia nu este în stare să se mărturisească. Viața lui se desfășoară în umbra unor culise ce pot fi doar parțial luminate. Chiar când iese din întuneric și pășește (mai bine zis este tirat) în primul plan al scenei, spusele sale rămân echivoce sau sibiline. Există praguri ale intimității pe care personajul nu îngăduie nimănui să le treacă. Pantazi a traversat în tinerețe o criză de demonism, fără consecințe asupra vieții sale ulterioare. Pașadia este alcătuit dintr-o plămădă demonică, iar scriitorul, fidel mitologiei sale, nu-și îngăduie aceleași libertate ca față de Pantazi. O vizită la Pașadia seamănă cu o audiență și nu se poate desfășura fără un anumit protocol: „Înarmat cu îndrăzneala ce ai când mergi să ceri pentru altul, peste un sfert de ceas sunam la Pașadia. Era acasă în curte, mai în fund, licăreau felinarele unui cupeu. De data asta, nu fui introdus ca de obicei de-a dreptul în odaia de lucru; bătrînul fecior care-mi desohisese și mă ușurase de palton și de pălărie mă rugă să aștept.“ În așteptarea stăpînului, povestitorul contemplant înfiorat tablourile din vestibul: „La intrarea mea, vestibulul era luminat numai de flacăra citorva buturugi ce ardeau voios în largul cămin; pîlpîiala ei însuflețea straniu vechile pinze de pe pereți, dezvelind într-însele, zguduitoare, ca pe niște ferestre deschise asupra trecutului, priveliști dintr-o lume de mucenicii și de patimi. Rezemați în sulii, subași de ai lui Domițian sau de ai lui Decie și călăreți ai pustului, pe sirepi sălbatici, sorbeau cu voluptate cruda agonie a fecioarelor răstignite și a copilandrilor săgetați sub goana sumbră a norilor deasupra mohorîtelor frunzișuri.“

Sînt concentrate aici elementele unei descrieri mai vechi, din notițele pentru *Craii de Curtea-Veche* (1906-1912), aparținînd aceleiași perioade, ca și poezia *Prohodul războinicului*. Închipuirea poetului continua să se desfete cu spectacole de ferocitate care l-ar fi încîntat — după cum am mai spus-o — și pe marchizul de Sade. Iată transcrierea fragmentului amintit: „În păreții cerniți, ca prin niște ferestre, se deschideau (vederi) priveliști peste o lume de călai și de mucenici, de patimi și de suferințe. În oadre stufoase de aur și de argint, atâr-

nate foarte jos, pe funduri de veninoasă verdeață, înfloreau muiate în trandafiri și în crini minunate trupuri goale, zvircolindu-se și singurînd sub lovituri cumplite. Erau înfățișate acolo cele mai păgîne chinuri ale cărnii siluite (de înverșunarea călăilor, cele mai îngrozitoare zile ale prigonirilor vechilor creștini) între fulgerări de purpuri (și de catifele) pe spița platoșelor, între albastre scînteieri de săbii smulțe, și salturi sălbatice de cavale (nechezînde) cu coamele în vînt. Sutașii romani răzimați în sulți, amestecați laolaltă cu turcii, cu capetele învăluite în (turbane) cealmale, priveau cu (ochi crunți) aspri asprime cruda agonie a fecioarelor răstignite și a (efebilor) copilandrilor săgetați, sub sumbra goană a norilor, (peste) deasupra chiparoși(i)(lor) negri. Și la pilpiiala voioasă a flăcărilor din cămin, toate ființele acelea, zugrăvite cu măiestrie în zilele cele mai împodobite ale decăderii școalei italienești înviau parcă aievea, de-o viață stranie și zguduitoare.“

Se pare că, înainte de a-și gîndi personajele, scriitorul inventa anumite scene, cărora le caută pe urmă cadrul epic adecvat. Chiar și trimiterea la „zilele cele mai împodobite ale decăderii școalei italienești“ a fost transpusă, aproape adomă (doar adjectivul „împodobite“ a fost înlocuit cu „galeșe“) în prezentarea mamei lui Pantazi. Scenele (nu situațiile) și frazele preexistă caracterelor și evenimentelor; imaginația epică este întotdeauna subordonată imaginației poetice.

Am văzut că pînă și un scriitor, așa-zis, obiectiv ca Flaubert s-a lăsat fascinat de spectacolul brutalității singeroase. Urmașul seminției semețe privește însă prin niște „ferestre deschise asupra trecutului“ spectacole familiale în viața străbunilor pe care și i-a ales. Urmează o precizare inutilă „Eram la Pașadia“, impusă de dorința povestitorului de a sublinia faptul că *numai în casa acestuia* asemenea reprezentări cumplite se aflau la locul lor potrivit. Completarea necesară nu se lasă așteptată „În acele cadre văzui *simbolul* chinurilor sale sufletești“. Atît, deocamdată, în ce privește componenta demonică a lui Pașadia.

Personajul apare în postură de „magnifico“. Încă din vestibul, vizitatorul este copleșit de luxul orbitor „Policandru se aprinse, înmiindu-se în oglinzi“. Tașcu Gheorghiu, cel mai credincios dintre mateini, a izolat acest alexandrin pentru a-l alătura celuilalt, descoperit de Ion Barbu : „*visul galeș al Floridei și-al ostroavelor Antile*“. Se pare că deși îl vizita deseori pe

Paşadia, povestitorul nu era un cunoscător al casei. Primit în odaia de lucru (situată, probabil, la etajul de jos), el descoperă uimit somptuozitatea încăperilor de la etaj : „Urcăi pentru întâia oară scara străjuită de sfinoşi baroci şi fui purtat prin nişte încăperi şi mai ticsite de lucruri de preţ decât cele de la etajul de jos, avînd aerul de muzeu, nu de locuinţă. La pragul celei din urmă, mă oprii surprins cîteva clipe.“

Dar spectacolul cel mai neaşteptat i-l oferă însuşi amfizionul, cu găteala lui de paradă şi cu înfăţişarea-i tinerească : „Fără îndoială că nu pentru a merge la casa de întîlnire, nici la tripou, se îmbrăcase Paşadia în frac, îşi pusese lentă, crucii, stele. Aceasta nu era nimic însă pe lângă schimbarea ce găsi, după ce mă apropiai şi vorbirăm, în însăşi făptura sa parea întinerit, din mişcări şi de pe faţă îi pierise orice urmă de oboşală, ochii îi luceau vii, pînă şi glasul îi suna altfel, limpede, metalic. Îmi veni dar greu să-l cred cînd mă asigură că de mult nu-şi aducea aminte să fi fost atît de plictisit.“

Mare moftangiu ! ar fi exclamat, cu siguranţă, Ion Luca. După ce se împăunează cu toate decoraţiile de rigoare, mai joacă şi comedia plictiselii. Un gând similar incolţeşte şi în mintea lui Mateiu, dar evlavia îl împiedică să-l ducă pînă la capăt. Sau, poate, nu numai evlavia. Cît de mult ar fi dorit Mateiu să aibă, cît mai des, parte de asemenea plictiseli, să cadă şi asupra lui vreo „pacoste“ ca aceea pe care trebuia s-o înfrunte cu resemnare Paşadia : „Căzuse peste dînsul o pacoste cu totul de neprevăzut. Un înalt personaj austriac care mergea cu soţia sa în Egipt, trecînd prin Bucureşti, se oprise trei zile. Îndată ce sosise, căutase să-l vadă pe Paşadia cu care fusese în şcoală şi nu-l mai slăbiseră, nici el, nici ea, toată vremea ; pe dînsa trebuise să o însoţească la «Furnica», să aleagă împreună bluze româneşti. Şi ţinuse ca Paşadia să nu lipsească de la marele prînz ce legaţia da, în acea seară, în cinstea lor.“ De aceea, nu avem nici un motiv să punem la îndoială sinceritatea urărilor povestitorului „Îi urai, în gând, din suflet, să aibă de asemenea plictiseli parte *cît mai des*. Mă întrebai totodată dacă, ştiînd că avea să retrăiască o oră-două *viaţa pentru care fusese menit, adevărata sa viaţă*, nu cumva era tulburat adînc, nu incolţea oare într-însul, tîrzie, *căinţa că renunţase la ea ?* Şi-l scrutai pe furiş. Închis şi rece, el rămînea nepătruns, dar, netăgăduit, în întreaga sa fiinţă, *ceva vechi şi mult nobil îşi tînguia sfîrşitul.*“

De data aceasta, rolurile se suprapun. În reprezentările sale bovarice, Mateiu își imaginea propria sa renunțare la „viața pentru care fusese menit“, întrebându-se chiar dacă n-ar trebui să se căiască pentru că renunțase la ceea ce nu i-a aparținut niciodată. Acel „ceva vechi și mult nobil“ care „își tînguia sfirșitul“ în sufletul împietrit al lui Pașadia nu era decît plînsețul solemn al lui Mateiu pe ruinele unui trecut imaginar. Dacă bovarismul este — după cum s-a arătat — facultatea de a te concepe altceva decît ceea ce ești, Mateiu I. Caragiale a fost foarte priceput în această privință. Din fericiire, a avut și iscusința artistică de a delega paradigmului său imaginativ reprezentările sale himerice, soapînd astfel de ridicolul de a-și exhiba — asemeni lui Macedonski — eul ipotetic, spre hazul mulțimilor nesimțitoare. Transferul este efectuat cu multă șiretenie. Pentru a-și masca procedeul, el mimează chiar o generoasă invidie față de succesul marelui său prieten „Îi spusei că în locul lui m-aș fi simțit măgulit, mișcat chiar ; oamenii se purtaseră cu dînsul cum nu se putea mai frumos, îi daseră dovadă temeinică de prietenie“. Pașadia rămîne însă zăvorît în sila și dezgustul său, amîndouă afectate : „Te înșeli, îmi zise, dacă au făcut-o e numai de interes. Călătoria aceasta maschează o importantă misiune politică. De trei ani, în Balcani mocnește focul ; cancelariile lucrează de zor. Și-au adus aminte pînă și de mine... Nu, crede-mă, degeaba se face numai rău, bine sau măcar plăcere niciodată.“

Pînă acum nu are loc nici o adevărată mărturisire. Pașadia, ca și cel ce l-a inventat, rămîne credincios rolului cu care s-a identificat. Mistificarea celorlalți este sinceră, întrucît este o consecință a automistificării, a vieții sale dedublate. Intervenind în „daravera“ lui Pirgu, povestitorul descoperă însă cu surprindere că mentorul său știe minți în deplină conștiință și chiar cu nerușinare „Fiindcă venise vorba de prietenie și de făcut bine, socotii momentul potrivit să-i spun ce mă adusese la dînsul. Zîmbi. — Oi fi eu nebun, cum zice lumea, dar chiar așa ca să-l fac om pe Pirgu, nu ! Îl auzisem totuși, în timp din urmă, și nu o singură dată, făgăduindu-i solemn nedespărțitului său Gore tot sprijinul, risipindu-i temerile de nereușită.“

Trădat de seniorul său, bietul măscărici ne inspiră, pentru prima dată, compasiune. În loc să-l ajute, „șapal bătrîn“ îl lucrează metodic pe la spate, punîndu-și în joc toate resur-

sele de intrigant rutinat : „Nu numai, adăogă el, că n-am stăruit pentru numirea lui, dar am avut speciala grijă s-o împiedec ; nu e întâia oară oă-l lucrez astfel ; crezi oă şnapan cum e n-ar fi parvenit pînă acum şi el, nu l-ai fi văzut ce şef de cabinet, prefect, secretar general, deputat ; nu s-ar fi şi însurat bine dacă n-aş fi fost eu să mă pun de-a curmezişul ? E desigur tot ce am făcut mai drept în viaţă, mai cinstit ; să fi procedat altmintreli, ar fi fost imoral.“

Referirea la ideea de moralitate sună ciudat în gura lui Paşadia, mai ales că de data aceasta ilustrul mentor nu operează cu o altă tablă de valori, specifică „aleşilor“, ci cu aceea care ordonează viaţa tuturor oamenilor. Dar această exprimare pare un simplu automatism de limbaj. Motivaţia următoare este de o desăvîrşită imoralitate. Pirgu trebuie menţinut în starea sa de dependenţă, pentru a-şi ajuta stăpînul la satisfacerea viciilor sale „Şi deosebit de aceasta, lăsîndu-l să se ridice, l-aş pierde, m-ar părăsi şi mi-ar veni tare greu să mă lipsesc de serviciile-i. Din nenorocire. Ca să pot vîna fără caznă şi fără a mă mînji în mlaştinele viţiului, trebuie să mă întovărăşesc cu această hienă, s-o hrănesc, să-i sufer puturoşia.“

Această avalanşă de invective probează totala ingratitude a lui Paşadia. Dar s-a văzut, oare, vreodată senior recunoscător vasalului său ? Dacă s-o fi văzut, cu certitudine, situaţia nu este tipică. Vrînd parcă să-l solidarizeze pe povestitor cu dezgustul şi ostilitatea sa faţă de Pirgu, Paşadia trece din domeniul generalităţilor în acela al relatărilor concrete. Demascîndu-şi sluga, el îşi avertizează, cu această ocazie, mai tînărul său prieten asupra primejdiilor la care se expune prin înhăitarea cu Pirgu şi cu indivizii de teapa lui Poponel „Ce te îndeamnă însă pe dumneata să-l frecventezi pe Pirgu ? — haz cred că nu faci de trivialitatea lui stupidă. De mult ţin să-ţi atrag atenţia să te fereşti de el ; e mai primejdios decît îţi închipui ; e în stare de orice, nu e dintre aceia pe cari laşitatea îi împiedică de a merge pînă la crimă. Are mai mult de una pe conştiinţă. Ia seama împotriva dumitale e foarte pernit, neputîndu-ţi însă face deocamdată ceva mai grav, se mulţumeşte să te acopere de bale ; o noapte întregă a stat deunăzi cu Poponel să te batjocorească, da, cu Poponel, căruia, de cîte ori are mica sa afacere de moravuri, sări să-i iei apărarea cu

aceeași naivitate cu care ai alergat astă seară la mine pentru Pirgu.“

Mustrarea nu ține seamă de faptul că povestitorul a cunoscut această lume și s-a complăcut în mijlocul ei, tocmai pentru că ea era lumea nocturnă a lui Pașadia. De fapt, singura sa lume, pentru că ziua și-o petrece în singurătate, ținut la masa de scris, și numai în rare ocazii „neplăcute“, survenite pe neașteptate — ca vizita acestui demnitar străin — revenea în mijlocul societății pe care o repudiasse.

Până acum povestitorul nu ni s-a înfățișat în mod direct, decît în primele două pagini ale povestirii. Ni s-au comunicat atunci cîteva informații asupra modului său, anapoda, de viață, asupra ororii sale față de înțeleptele sfaturi părintești și asupra temerilor că damblaua va pune într-o zi capăt băuturilor, jocurilor și craiîcului. În rest, personajul ne-a devenit cunoscut doar prin etalarea sentimentelor încercate în preajma maștrilor săi, prin participarea la călătoriile lor imagine, sau prin atenția uimită cu care le urmărea mărturisirile. De-abia acum, însuși mentorul mult admirat îi face o caracterizare puțin măgulitoare „Am avut dealtfel neplăcerea să constat culpabila slăbiciune ce ai de tot ce poartă stigmatul declasării, de tot ce e tarat, ratat, epavă și nu ți-ăș găsi scuză nici cînd aș ști că e numai pentru a face studii, a lua «schîțe», fiindcă ar însemna atunci să plătești o marfă mult prea vilă afară din cale scump“.

Textul citat cuprinde și prima trimitere la condiția lui de scriitor. Personajul-povestitor începe să se identifice cu autorul *Crailor de Curtea-Veche*. Este simptomatic faptul că tocmai Pașadia — care îl cunoaște cel mai bine pe scriitor, pentru că este în fond el însuși, cu aspirațiile împlinite — îi semnalează „culpabila slăbiciune“ față de „tot ce poartă stigmatul declasării“. Mateiu a recurs iarăși la un procedeu de disimulare a adevăratului adresant al criticilor lui Pașadia. Dar el lasă, cu bună-știință, întredeschisă o porțiță către bănuirea adevărului, prin ipoteza — condamnată și aceasta de Pașadia — documentării de tip caragialesc — (cuvîntul schîțe apare de fiecare dată între ghilimele) în vederea unei viitoare opere. Iată o măsură de precauție, nu lipsită de umor, la care un Macedonski — deținătorul recordurilor românești în materie de bovarism — nu s-ar fi gîndit niciodată.

Concluzia judecăților lui Pașadia asupra comportamentului prietenului său are un caracter general și un sunet grav de aforism „Boema, odioasa, imunda Boemă ucide și adesea nu numai la figurat“. Profet, fără s-o știe, Pașadia scrie Boemă cu majusculă, ca și când ar designa o forță demonică, ostilă, prin însăși natura ei, vieții.

Întrucît judecata era prea severă, iar Pașadia este un om de lume, el simte nevoia să dea o motivație (iarăși de natură etică) atitudinii sale „Cum țin la dumneata mai mult decît la prietenia dumitale, nu m-am temut că ai să te superi pe mine și mi-am permis acest blam indiscret pe care îl estind asupra întregului fel de trai ce ai adoptat în timpul din urmă. Îl retrag însă, gata de a face amendă onorabilă, dacă mă asiguri că ești mulțumit, că după momentele de uitare de sine nu simți în dumneata gemînd demnitatea rănită?“

Urmează scurta spovedanie a personajului. Spre deosebire de spontaneitatea mărturisirilor lui Pantazi, în care bucuriile și tristețile de altădată erau readuse la o nouă viață după treizeci de ani, cele ale lui Pașadia au un caracter silnic și moralizator. De fapt, Pașadia nu se mărturisește, ci se explică răfuindu-se cu societatea timpului său. Deși viața i se înfățișează ca o suită de înfringeri, el se oferă, prin opoziție, prietenului său, ca un model de existență demn de admirat. Tragicul situației sale constă — pasă-mi-te — în neconcordanța dintre exigențele sale spirituale și etice și societatea care nu era vrednică să i le satisfacă „Știi, urmă el, fără să aștepte să-i răspund, știi ce precară, ce penibilă a fost existența mea lungă vreme, recunoști că aș fi avut tot dreptul să mă cred «mamzer»-ul din Talmud. Știi cum ani și ani — grande mortalis aevi spatium — m-am zbătut în vid pentru neant. Ei bine, aoelei vremi de încordare și de zbućium, de privații, de umilințe îi am nostalgia ...eram mulțumit. Îndată însă ce persecuția a încetat și m-am pomenit ajuns deodată la o situație la care de mult renunțasem să mai sper, a început neîmpăcarea.“

Citate din Tacit sau simple locuțiuni latine corelează experiența individuală a lui Pașadia cu experiența generală a umanității, atribuindu-i, în modul acesta, un caracter exemplar. Studiul istoriei își îndeplinește, datorită acestui fapt, funcția consolatoare. Lupta cu adversitățile constituise altădată un stimulent pentru sufletul său de roman. Atingerea scopului urmărit, după ce energiile fuseseră risipite într-o luptă fără spe-

ranță, într-o zbatere „în vid pentru neant“, nu-i mai putea aduce nici o satisfacție. Textul spovedaniilor lui Pașadia infirmă radical teza, avansată cu îndrăzneală de Al. George, asupra parvenitismului personajului: „Eram departe de a fi un romantic, și totuși amorul meu propriu a suferit văzînd că 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.“

Un parvenit nu va renunța niciodată din „amor propriu“ la o situație îndelung rîvnită. Nu se va simți umilit în demnitatea lui de ideea că își datorează promovarea socială unor relații de alcov. Din Păturică, invocat de critic, ca un parvenit tipic, se slujise din plin de Kera Duduca pentru izbînda telurilor sale. Dezgustul încercat de Pașadia, după cele cîteva nopți de desfrîu la „nivel înalt“, produce o surprinzătoare mutație a conștiinței lui. Energiile orientate cîndva înspre cucerirea lumii le întoarce împotriva lui însuși, de parcă ar vrea să se pedepsească, într-un elan auto-acuzator „Curînd ajunsei apoi la convingerea că ametitorul meu succes nu era decît o cursă perfidă pe care soarta mi-o întinsese ca să-mi arate pînă unde îi poate merge ironia. Tot ce rîvnisem pînă în ajun cu ardoare putere, parale, distincții, nu numai că, odată dobîndite, nu-mi procurau nici o satisfacție, dar mă îndispuneau, mă iritau, tîmplierile îmi păreau ofense, însăși voluptatea răzbunării o găseam fadă.“ Din scîrbă și mizantropie, dar deloc din „abulie“ (el are o existență *diurnă* hiper-activă) părăsește Pașadia scena politică „Pentru mine alternativa era deocînd simplă trebuia să am ori energia de a sta pe poziție ferm pînă la fine — și, înșelîndu-mă singur, să consimt astfel ca falimentul moral al vieții mele să fie și fraudulos — ori eleganța de a-mi suna retragerea. Eleganța aceasta am avut-o.“

Al. George este unul din cele mai vii temperamente critice contemporane. Dar tocmai componenta temperamentală îi joacă uneori feste. Obişnuit să gîndească polemic, asemeni lui Camil Petrescu, unul dintre scriitorii săi preferați, criticul își îndreaptă săgețile împotriva unui preopinent real sau imaginar. Cu aerul că restabilește evidențele, Al. George se lasă sedus de atitudinile cele mai riscante și paradoxale, sîrînd cu ușurință peste ceea ce i-ar putea contrazice tezele. De data aceasta el se războiește cu întreaga critică românească, vino-

vată de a fi văzut în Pirgu, pe nedrept, un parvenit și de a nu fi observat că adevăratul parvenit din cuprinsul povestirii este Pașadia. Argumentația se întemeiază pe o caracterizare a lui Pașadia, din primul capitol. Citatul invocat de Al. George nu ne descrie însă un parvenit, ci un om de o mare energie, un reprezentant al semînției semețe, deloc înclinat spre capitulare în lupta lui cu lumea. „Ca dînsul nimeni nu știuse să aștepte și să rabde, neclintit el *pîndise* norocul la răs_pîntie, îl înșfăcase și-l siluise ca să-i poată smulge ceea ce, *în chip firesc*, i s-ar fi convenit de la început, fără caznă și zburciun.” Nu știm ce spune „hîtrul” de Littré despre parvenitism și nici nu avem de gînd să-l consultăm. Cuvintele (fie ele chiar neologisme) își au destinul lor în cuprinsul fiecărei limbi. Iată ce spune *Dicționarul explicativ al limbii române* „a parveni = a ajunge, fără merite deosebite, prin mijloace neonestе sau printr-un concurs favorabil de împrejurări, la o bună situație materială, politică sau socială; a pătrunde într-o pătură socială înaltă; a se ajunge”. Am recurs la un procedeu agreat de Al. George, pentru a discuta îndreptățirea afirmațiilor sale. Pașadia ne este prezentat de povestitor ca un om cu merite deosebite, cu o înzestrare intelectuală și cu o energie cu totul excepționale. Despre vreun concurs favorabil de împrejurări nu poate fi vorba, odată ce i-au trebuit „treizeci de ani de sacrificii, de studiu și de laboare”, fără să obțină rezultatul scontat. Acum la bătrînețe cultivă nostalgia acelei vremi de „privații, de umilințe” zadarnice. În clipa cînd obține prin mijloace neonestе ceea ce în chip firesc i s-ar fi „convenit”, nu mai vede altă soluție elegantă decît să-și sune retragerea. Întreg textul exprimă tocmai oroarea de parvenitism, refuzul de a se lăsa asimilat lumii lui Pirgu, pe care o frecventează pentru a-și satisface înclinația morbidă înspre rău, exacerbată de disperarea consecutivă eșecului său: „Și, cum ce mai 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 înția mea tinerete, venea întotdeauna să mă ispitească în faptul serii”.

Așa ni-l prezintă povestitorul pe Pașadia. Ar fi absurd să ne întrebăm cum este în realitate, pentru că el nu există decît ca ficțiune semnificativă în imaginația povestitorului. Al. George a reproșat — pe bună dreptate altor critici — că au respins *Craii de Curtea-Veche*, judecînd-o ca pe o operă realistă. Oare nu cade și el în păcatul reproșat altora? Să în-

cercăm să vedem ce anume a înșelat perspicacitatea criticului. Tocmai inconsecvențele lui Mateiu, care, neavînd mentalitate de adevărat scriitor realist și nepreocupîndu-se de unitatea caracterologică a personajelor sale, a recurs, de la un capitol la altul, la caracterizări contradictorii. Există o frază echivocă în primul capitol, care l-a îndus, probabil, în eroare pe Al. George „Odată ajuns se întrecuse, luase vîzul tuturilor, îi uimise și-și făcuse, jugănar cumplit dar cu mănuși, toate mendele“. Cum de n-a observat însă criticul contradicția dintre prima caracterizare întemeiată pe ceea ce auzise povestitorul despre Pașadia, și caracterizarea care și-o face el însuși în spovedaniile sale. În primul capitol nu se pomenește despre vreo soție de potentat. Din spusele personajului rezultă în schimb că tocmai această experiență i-a schimbat *brusc* cursul vieții. Se mai pot semna și alte inadvertențe. Pașadia arată o deosebită slăbiciune, aproape evlavie, față de aventurierii și libertinii secolului al XVIII-lea. În al doilea hagialic aflăm următoarele despre isprăvile galante ale Crailor „...privind însă în femeie și un mijloc nu numai un țel, cum politica ne ispitise, adese făcurăm din alcovuri punte“ Este ciudat că Pașadia, în ipostaza lui reală, refuză să facă din „alcovuri punte și să vadă în femeie un mijloc“ pentru satisfacerea ambițiilor sale politice, fapt care i se pare foarte firesc și chiar interesant în ipostaza lui ideală. Se poate răspunde invocînd distanța dintre literatură și realitate. Orgolios cum era, Pașadia nu accepta ca destinul său să fie determinat de fapte care se aflau la locul lor potrivit în reprezentările sale de „estet rafinat“ identificat numai la modul literar cu rolul ce și-l atribuiseră. Dacă acceptăm acest răspuns, avem iarăși dreptul să ne întrebăm ce căuta sobrul cărturar în patul nevestei primului ministru? Doar n-o fi fost vîrit acolo cu forța! Toate aceste incoerențe de comportament se lămuresc prin situația lui Pașadia de paradigmă imaginativ al creatorului său. Cît i-ar fi plăcut scriitorului să-și „sune retragerea“ după o asemenea aventură, convingîndu-se că a recurs la cea mai „elegantă“ soluție posibilă. Din fericire pentru arta lui, alimentată de complexe sale de frustrație, scriitorul nu a beneficiat de favorurile vreunei neveste de prim-ministru și n-a avut șansa de a-și suna retragerea după ce „înșăcase și siluise“ (să se observe virilitatea metaforelor) norocul la răspintie.

În schimb, Al. George îl discolpă pe Gore Pirgu de acuza de parvenitism scoțindu-l din descendența lui Dinu Păturică, unde a fost situat de criticii anteriori, îndeosebi de Perpessicius și Pompiliu Constantinescu. Există, neîndoielnic, mari deosebiri între parvenitul Dinu Păturică și parvenitul Gore Pirgu, ca și între concepția despre parvenitism a lui Filimon și cea a lui Mateiu I. Caragiale. Dacă n-ar exista deosebiri — chiar fundamentale —, Mateiu ar fi un simplu epigon al unui scriitor de rangul al doilea. A-l judeca pe Pirgu prin raportare la personaje din romanele lui Marivaux, Stendhal sau Filimon, socotite ca întrupări tipice ale parvenitismului, înseamnă a manifesta o atitudine critică foarte realistă. Or, criticul a subliniat, în repetate rânduri, că opera lui Mateiu I. Caragiale trebuie privită ca o suită de „trîmbă de vedenii“. Apreciind judicios funcția de contrast îndeplinită de Pirgu în economia cărții, Al. George îl tratează totuși ca pe un personaj în carne și oase, întrebîndu-se asupra veridicității lui, adică a posibilității lui de existență în cadrul societății evocată de scriitor. Sîntem trimiși astfel la capitolul „Educațiunea ciocoiului“ din *Ciocoi vechi și noi*, pentru a ni se dovedi că un parvenit trebuie să se intereseze de „lecturi folositoare“ scopului său, ceea ce nu e cazul lui Gore Pirgu. Dinu Păturică, parvenitul care citește, o sfîrșește rău, iar Pirgu, parvenitul care nu citește, triumfă. Realismul polemic al lui Filimon cerea sacrificarea lui Păturică pentru a reliefa triumful binelui și a salva — cît de cît — de la condamnare totală societatea epocii. Înversunarea lirică a lui Mateiu cerea, în schimb, osîndirea absolută a societății, și pentru aceasta era necesar ca Pirgu să triumfe. Nejustificat din punctul de vedere al logicii realiste, triumful spectaculos al lui Pirgu este reversul negativ și necesar al atitudinii hagiografice a povestirii. Dinu Păturică este dealtfel singurul parvenit cu lecturi planificate din literatura română. Între opera lui Filimon și cea a lui Mateiu I. Caragiale se însiruie o sumedenie de parveniți fără lecturi. Să ne gîndim numai la personajele lui Ion Luca, la marea galerie de imbecili care forfotesc în opera lui. Care sînt lecturile unor „ajunși“ ca Farfuridi, Cașavenou, Dandanache și a atîtor alora? Poate *Semnalul și Răcnetul Carpașilor*. În proiectul de comedie *Titircă, Sotirescu et Comp.* lui Nae Cașavenou îi era rezervată funcția de ministru, Dumitrache Titircă devenea

senator guvernamental, Chiriac Sotirescu și Spiridon Ionescu, deputați ai guvernului, iar Rică Venturiano, deputat în opoziție. Ioneștii și Popeștii se vor căpățui și ei, ca inspectori școlari. Față de toți acești ageamii, incapabili să articuleze o frază coerentă, Pirgu pare de o remarcabilă inteligență. O fi avut și el lecturile sale nedecarate. Or, Ion Luca a fost caracterizat, prin opoziție cu Mateiu, de Vladimir Streinu, critic apreciat de noi și de Al. George, ca un scriitor „obiectiv, schematic, tipizant, clasic“. Dacă acceptăm tipicitatea personajelor lui Ion Luca (în ce ne privește avem motive, pe care le vom detalia la timpul potrivit, de a pune sub semnul îndoielii afirmațiile lui Vladimir Streinu), nu avem nici un motiv să n-o acceptăm pe cea a lui Pirgu. Nenea Niță, cel evocat de Ion Luca în *Răsplata jertfei patriotice*, cere „fitanță“ pentru contribuția sa materială la răsturnarea lui Cuza. În procesul de îmbogățire și de parvenire, această „fitanță“ i-a fost de mai mare folos decât o eventuală lectură a lui Machiavelli. Atât Ion Luca, cât și Mateiu au o viziune caricaturală asupra parvenirii. Ei nu descriu cu aplicație realistă *procesul de formare* al parvenitului, ca Balzac sau Stendhal, ci desfășoară în fața noastră câteva imagini semnificative și voit deformate ale comportamentului uman sau verbal al unor parveniți, pentru a biciui parvenitismul ca fenomen social. În aceasta constă asemănarea lor. Există și mari diferențe, pe care le-am semnalat și asupra cărora vom reveni în dezvoltările viitoare. Pentru a ne convinge că Pirgu nu este un parvenit, Al. George începe prin a-l promova pe scară socială „Dar un parvenit — spuné criticul — este un tip uman care personifică o trecere bruscă, sau oricum foarte vizibilă, de la o condiție socială inferioară la una mai înaltă, la care nu se poate adapta oricâte eforturi ar face“. Al. George procedează — de data aceasta — cu definiții tranșante și definitive, într-un spirit dogmatic — olasicizant. Dar pentru Pașadia, Pirgu rămâne un neadaptat în lumea bună. „Să faci rătătorul să bea apă din fedeleș“, exclamă el, exasperat de manierele lui Pirgu. Or, Pirgu este un om cu stare, sau, cum zice el, nu „un terchea-berchea“ oarecare, ci un „fecior de boier“. Dar în cursul înfruntărilor sale cu Pașadia, măscăriciul afirmă tot soiul de aiureli, fără nici o acoperire. Al. George vine însă cu o surprinzătoare confirmare a spuselor lui Pirgu „De fapt e fiul unui negustor bogat (levantin probabil), cu numeroasă progenitură și care se încapățina să nu

moară, lipsindu-și astfel odrasla de beneficiul moștenirii integrale“. Puțin probabil ca un bogat negustor levantin să fi locuit în mahala la Jaroaleți și să aibă o progenitură chiar atât de numeroasă. Ținând seama de prejudecățile impuse de mitologia scriitorului, credem că e vorba de un simplu precupeț înstărit, probabil țigan. Cât despre moștenirea *integrală*, ea nu era posibilă tocmai datorită numeroasei progenituri. „Prin aceasta — spune în concluzie criticul —, sîntem așadar puși pe alt teren social de acțiune decît cel clasic al parvenitului, căci condiția acestuia e aceea a insului care «ajunge» trecînd peste obstacole, prin efortul propriu, prin obstinație, printr-o cîțime indiscutabilă de inteligență și de merit personal.“ Exact, nu ne aflăm pe terenul clasic al parvenitului, ci pe acela caragialesc — al lui Ion Luca și al lui Mateiu —, și acest fapt este binevenit. Numai în afara terenurilor delimitate de alții, schimbîndu-le, sau cel puțin lărgindu-le, se poate afirma originalitatea unui scriitor. Al. George se abținează să demonstreze însă că Pirgu nu este un adevărat parvenit, deoarece nu evoluează înlăuntrul terenului circumscris de modelele anterioare. Or, într-un alt studiu al său *Matei Caragiale și stilul evocării*, combătînd tipul de lectură realistă aplicat *Craior de Curtea-Veche* de către Camil Petrescu, George Călinescu, Șerban Cioculescu, ba chiar și de E. Lovinescu, Al. George precizează „Faptul că structura scrierilor lui Matei Caragiale nu se potrivește cu cea a *realismului clasic*, așa cum l-a statornicit tradiția secolului al XIX-lea, e un fapt de constatare obiectivă, dar ce rezultă de aici? A le condamna pentru aceasta înseamnă a emite o *judecată alături de obiect* — una din cele mai grave erori pe care un critic le poate săvîrși.“ Criticii citați mai sus practicau o lectură realistă, *declarată*, în timp ce Al. George o practică, după ce o combate în principiu. Ca și exegeții anteriori ai lui Mateiu, Al. George uită uneori că Pirgu este o invenție a lui Mateiu și îl tratează ca pe un personaj real din anul 1910. „În sfîrșit, acest așa-zis «parvenit» nu are nici măcar simțul orientării politice, ca să nu spunem al oportunismului, mizînd și aici pe cartea cea mai proastă. Considerîndu-se legat, probabil prin origine (ipoteză care trebuie exclusă! n. n.), de vechii conservatori, el se bucură de venirea lor la putere (e vorba de guvernul efemer P. P. Carp, 29 decembrie 1910, format din elemente pur conservatoare, cu excluderea takistilor) în speranța unei sinecure obținute

prin intercesiunea lui Pașadia, care însă, apucat subit de scrupule de conștiință, refuză să-l sprijine.“ Iată-l pe Al. George confruntând actele lui Pirgu cu situațiile istorice concrete, pentru a deduce pe această cale dacă personajul are sau nu simțul orientării, necesar unui parvenit. El cere, cu alte cuvinte, o documentare în afara universului estetic al cărții, pentru a-i aprecia veridicitatea. Al. George recurge aici la o procedură similară celeia a lui Nicolae Iorga când a declarat *Craii de Curtea-Veche* o „reconstituire istorică greșită“. Dar, chiar acceptând un asemenea punct de vedere documentarist, teza lui Al. George nu se poate susține. Pirgu era mai bine documentat în materie de parvenire decât criticul său. El simțise că-i venise vremea și se grăbea să prindă primul tren, fără să se încurce în calcule inutile asupra viitorului guvernului. Știa el prea bine că imbarcarea este lucrul cel mai important. Pe urmă, sînt posibile numeroase transbordări. Important era să intri în rîndul clientelei electorale a uneia dintre „fațiunile“ care își disputau puterea. Ca să poți deveni vînzător, trebuie să ai ce vinde. Dealtfel, planul său era bine gîndit. O căsătorie rentabilă, nășia unui ministru, o șefie de cabinet și calea măririlor i se va deschide larg în față. Singura lui naivitate este încrederea în sprijinul lui Pașadia care de multă vreme îl lucrează sistematic, zădărnîcîndu-i ascensiunea. Pașadia nu este deci „apucat subit de scrupule de conștiință“ — după cum afirmă grăbit Al. George. El își dușmănește sluga, căreia nu-i îngăduie să se emancipeze. Iată de ce ne-am exprimat compătimirea față de măscăriciul păcălit. Pentru ca Pirgu să parvină, este necesară moartea patronului său. Pînă la urmă, Al. George însuși minimalizează semnificația disputei sale cu susținătorii parvenitismului lui Pirgu „Dealtfel, Pirgu, ca toate personajele lui Matei Caragiale, nici nu are spațiu trebuincios de desfășurare, așa că nici nu poate fi conceput pe o linie evolutivă. «Trimba de vedenii», pe baza căreia se constituie romanul lui Matei Caragiale, e un procedeu prin excelență evocator și static. Același fixism psihologic stă și la temelia elaborării figurii lui Pirgu.“ Dacă așa stau lucrurile, atunci ce rost a avut exercițiul de „critică creatoare“ a lui Al. George. Doar pentru plăcerea de a-și manifesta dispozițiile temperamentale într-o luptă corp la corp cu dușmani inexistenți? Păcat de atîta talent polemic risipit pentru o cauză piendută!

Tocmai considerația pe care ne-o inspiră scrisul lui Al. George ne-a determinat să ne oprim pe îndelete asupra tezelor sale. După ce și-a exprimat dezgustul absolut față de societatea pe care a părăsit-o, era firesc ca Pașadia să-și motiveze, într-un fel, prelungirea surghiunului în București. Eșecul său este resimțit ca un faliment existențial. Existența însăși apărându-i ca o temniță, ce rost ar mai fi avut schimbarea de celulă? Singura sa preocupare este căutarea de anesteziole pentru o agonie prelungită „S-au mirat oei ce mă cunoșteau că nu m-am expatriat. Ți-aduci aminte de istoria italianului care venind la Paris, în timpul lui Ludovic al patrusprezecelea, a fost pe loc întemnițat la Bastilia și uitat acolo treizeci și cinci de ani. Când, în întâilele zile ale Regenței, a fost în sfârșit cercetat și, dovedindu-i-se deplina nevinovăție i s-a spus că i se redă libertatea, nenorocitul a întrebat cu tristețe ce să mai facă cu ea și a cerut să fie lăsat în închisoare. Ca dînsul, am fost și eu, sunt poate reîncarnarea lui. Ce aș fi căutat aiurea? din ce e pe lume nu mă interesează și nu-mi face plăcere nimic, absolut nimic, chiar cu ce mi-a fost atât de drag, studiu, artă, lectură, scris, dacă mă mai îndeletnicesc e numai ca să ucid timpul; la drept vorbind, pot zice, fără a face stil, că nu trăiesc; e mult de cînd așteptînd să i se deschidă, sufletul meu aștepește pe prispa sălașelor Morții. Așteptarea e pe sfîrșite. Va veni apoi, adîncă, uitarea...”

Cam prea solemnă și livrescă e declamația personajului, ca să-i acordăm creditul sincerității. Dar Mateiu era un poet al morții, nicidecum un om care dorea efectiv să moară. Meritul său artistic constă în efectele stilistice prilejuite de temă morții, nu într-o meditație metafizică asupra morții, asemeni celor ale lui Tolstoi. Ca orice natură bovarică, Mateiu nu era capabil de sinceritate, ci construia mereu alibiuri justificative pentru slăbiciunile sale.

În ciuda asigurării lui Pașadia că din spusele sale lipsește dorința de „a face stil“, atenția cititorului este acaparată de ritualul rostirii. El joacă una din scenele sale demonice. Sălașele Morții (majuscula nu e uitată) sînt invocate pentru a pregăti solemn căderea cortinei tragice. Discipolul respinge însă cu ardoare romantică gîndul că marele său prieten ar putea dispărea, fără ca nimic să-i supraviețuiască „Uitarea, exclamă eu, în nici un caz. Opera pe care o desăvîrșești de peste treizeci de ani, ieșind la lumină, îți va hărăzi nemurirea.”

Cel ce n-a beneficiat de mărirea lumești ce i s-ar fi cuvenit va deveni nemuritor prin activitatea sa de scriitor, după ce opera îndelung tănuită va fi dată în vileag. Cuvîntul nepieritor al lui Pașadia va nega moartea lui trupească, răzbunîndu-l postum de toate nedreptățile suferite. Dar demonul ține să-și joace rolul pînă la capăt. Își regizează ieșirea din scenă, ștergînd cu grijă toate semnele trecerii lui prin existență. Lumii pe care n-a reușit să o supună, Pașadia îi va lăsa moștenire doar dezgustul său : „Nu ! Odată cu mine va pieri și ea. Cînd voi fi închis de veci ochii, o mină credincioasă va nimici tot ce se află aici scris. Ai văzut că în cabinetul meu de lucru dulapurile sînt ferecate în zid și au perdele. E pentru ca să nu se vadă că nu au fund : sunt deschise pe o galerie. Înainte ca prin față să se pună sigiliu sau să se deschidă, pe din dos, nevăzută, mina își va face datoria.“

Din comentariul povestitorului ghicim natura măreței opere sortită distrugerii „Mă înfiorai, știind că nu era om care să glumească. Erau osîndite dar să piară necunoscute lucrări ce ar fi făcut admirația veacurilor, lucrări pentru scrierea cărora regăsisse pana cardinalului de Retz și cerneala lui Saint-Simon, file vrednice de Tacit. Și mă cuprinse o părere de rău sfișietoare.“ Comparația cu cardinalul de Retz și cu Saint-Simon ne îndreptățesc să atribuim misterioasei opere un caracter memorialistic. Pașadia își va strivi potrivnicii sub rafamentele stilului său incompatibil, stigmatizînd, pentru eternitate, turpitudinile timpului său. Amărăciunea moralistului îl subminează însă pe memorialist, disprețul dovedindu-se mai puternic decît ura. Ce rost are să ucizi în efigie o lume atît de infamă, pentru care pînă și ura unui bărbat de statura spirituală a lui Pașadia ar reprezenta un omagiu nemeritat ?

Avînd aerul că se judecă și pe sine cu o severitate egală aceleia arătată societății românești, Pașadia se autocelebrează, cu stîngăcie, găsindu-și iarăși puncte fragile de sprijin în „tezaurul clasic“ : „Crescut de copil în străinătate, reluă 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. Cu o încăpăținare ce nu pledează în favoarea inteligenței mele, dar pe care nu o regret, oăci, dacă ar fi să reîncep, aș face la fel, nu am consimțit să mă asimilez, să mă adaptez, deși învățasem că «si Romae vivis, romano vivite more». Am fost firește deci privit ca un străin, mi-am făcut

dușmană toată lumea. Cu scribă a trebuit să dau o luptă pentru care nu eram făcut. Văzînd că era greu să mă distrugă cu «zeflemeaua» — mușcam eu mai veninos — s-a urzit în jurul a ce începusem să public complotul tăcerii.“

Adaptîndu-se, Pașadia ar fi încetat să mai fie credincios adevăratei sale naturi. Încăpățînarea sa, deși „nu pledează în favoarea inteligenței“ (mod de a devaloriza o anumită concepție despre inteligență), probează, în schimb, puterea nemărginită a determinismelor ancestrale. Semeața seminție își manifestă resturile de energie, prin refuzul obstinat al ultimului vîlstar de a se lăsa asimilat. În lupta lui cu societatea, învinsul este, de fapt, învingător. „Complotul tăcerii“ este singura armă pe care societatea — după ce a experimentat neputința ei de a-l învinge într-o luptă corp la corp, o poate folosi ca să-l distrugă.

Istoria conflictului dintre Pașadia și societatea epocii se compune dintr-o suită de refuzuri refuzul personajului de a ține seama de realitățile obiective ale societății, refuzul societății de a recunoaște excepționalitatea inadaptatului și, în cele din urmă, refuzul semetului erou de a lăsa societății nerecunoscătoare roadele ougetării sale „Dîndu-mi seama că singurul mijloc de a mă răzbuna era să nu las în urma mea nimic de care să se folosească și să se bucure alții, cum sunt lipsit de vanități subalterne, am considerat acel complot ca binevenit și am aderat la el eu-însumi. «Patrie ingrătă, nu vei avea oasele mele», a spus Scipio Africanul să i se scrie pe mormînt. Oasele, eu le las, modul creierului meu însă, ougetarea, nu !“

Răzburarea lui Pașadia este iluzorie, simplu pretext pentru o nouă tiradă împotriva societății contemporane. Prin mijlocirea acestui dublu al său, scriitorul se defulează, revărsîndu-și veninul, adunat cu voluptate, în inimă. Paragraful sfîrșește melodramatic, la modul tenebros. „Se uită parcă îngrișorât la ceasornic. Mă ridicai să plec. «Mai șezi puțin», stăruie, «ieșim împreună, mă însoțești pînă acolo». Și cu glas surd «E mai sigur».“

S-ar părea că o prezență străină este necesară pentru a alunga duhurile rele dinafara sau dinăuntru lui Pașadia. Răul, plutînd în văzduhuri sau în adîncuri necunoscute, se cere mereu neutralizat.

Imaginile încîntătoare, evocate în cel de-al doilea hagialic, trec fugăr prin fața povestitorului „Străbătui iar șiragul de

saloane unde, între toate florile afară de cele firești, dăinuia, ca îmbălsămat, cu Olimpul său sulimenit și pastora sa dulceagă, veacul galant“. Atenția fi este însă absorbită de un portret ciudat, în care recunoaștem trăsăturile caracteristice ale seminției semețe. „Dar în cel mai împodobit din ele, 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* decît a aceloră, bărbați și femei, ce-și surîdeau viclean sau galeș din cadre. Mă reținuu. Asemănarea sa cu Pașadia era așa desăvîrșită că s-ar fi zis că era chiar acesta, mai tînăr numai, costumat în uritul port boieresc de acum o sută de ani. «E străbunicul meu», zise Pașadia. «Fiind din familie singurul pentru care am simpatie nu i-am ars, ca celorlalți; portretul.»“

În prezentarea lui Pașadia, care precede evaziunea în veacul galant, povestitorul, lăudînd luciditatea acestuia, menționa, ca o ciudățenie, credința în „eresul că' sufletul său *umbros și vechi* ar mai fi avut cîndva și alte întrupări“. Omul din portret, ne sugerează scriitorul, pare a fi întruparea anterioară a marelui său prieten. Precizările lui Pașadia dezleagă parțial misterul. Mărturisirea lui este simptomatică. Singurul înaintaș care nu a fost ucis în efigie este străbunul necunoscut. Cei cunoscuți — tatăl și, probabil, bunicul calpuzan — nu au scăpat de ura urmașului. Asemeni creatorului său, Pașadia nu putea iubi cu adevărat decît făpturile plămuite de închipuire. Pașadia lasă să cadă, ca din întîmplare, un sibilin „Fu un Bergami“, călăuzindu-ne astfel gîndul spre presupusa origine misterioasă a străbunicului. Ar fi absurd să cercetăm cu de-amănuntul tilcul afirmației sale, făcută într-adins spre a ne deruta. După ce aruncă acest vâl de taină, el ne dezvăluie o latură semnificativă a biografiei înaintașului „Mîndrețea lui, aureolată de prestigiul ce înveșmîntă în ochii femeilor pe aceia cari au ucis, îl făcu să treacă de la coada butcei Domniței Ralu la dînsa în pat. Primi drept plată Măgura și topuzul armășiei.“

Chiar de-ar fi aparținut unei vestite case nobiliare, urmașul ucigaș este, spre deosebire de Pașadia, un parvenit. El n-a avut tîria „să-și sune retragerea“ și să rămînă simplu vizitiu. Destinele străbunului și ale strănepotului prezintă ciudate similitudini. S-ar părea că Pașadia *refuză* să reactualizeze, aidoma, situațiile din viața sa anterioară, cu atît mai mult, cu cît nici înaintașul său n-a știut să se bucure de noua lui

condiție boierească. A fost un parvenit din întâmplare (cum ar fi fost și Pașadia, dacă ar fi beneficiat de pe urma aventurii sale), lipsit de vocația parvenirii. Similitudinea de destin o semnalează însuși Pașadia „Cum vezi dar, surceaua n-a sărit departe de trunchi și cred că și starea sa sufletească trebuie să fi fost cam la fel cu a mea pentru ca el, în floarea vârstei, să se fi lăsat, cu știrea lui, să fie otrăvit“

Spovedania fragmentară a lui Pașadia sfirșește sub semnul desfătării mohorite. În toate reprezentările personajului, gândul morții se strecoară ca o licoare blestemată pe oare o distilează neîncoțat cu voluptatea unui alchimist în slujba diavolului.

Iată o deosebire de esență între el și Pantazi, peste care critica a trecut cu prea multă grabă. Probabil, astfel se explică prezentarea lui Pașadia, de către Ov. S. Crohmălniceanu, ca un „boier mare, înrudit cu familiile domnești“. Nici un personaj al cărții nu se înrudește — după știința povestitorului — cu vreo casă domnitoare românească. Familia lui Pantazi a cultivat prietenii faimoase — chiar cu familia țarului —, iar despre un străbunic de-al lui aflăm că a refuzat o domnie ce i-a fost oferită. În capitolul anterior, ni se spune că „veneticul acesta necunoscut“, Pașadia, „nu-și destăinuia obirșia pentru că ar fi fost prea joasă“. Mai târziu, chiar cel în cauză ne pune la dispoziție câteva clarificări. Pentru a accepta afirmația lui Ov. S. Crohmălniceanu, ar trebui să socotim zbenguielile armășului în patul fetei fanariotului de tristă amintire (hospodar, nu adevărat domnitor) echivalente cu o înscrisire.

Înainte de a părăsi salonul de la etaj, Pașadia rostește o frază neutrală, care poate trece neobservată „Portretul acesta e unul dintre puținele lucruri de aici ce-mi aparțin, restul e tot cu chirie“ Există, va să zică, posibilitatea ca un „apusean“ surghiunit la porțile Răsăritului să găsească aici „cu chirie“ mobilierul, argintăria, porțelanurile potrivite gusturilor sale rafinate, ba chiar și tablourile care să-i simbolizeze chinurile sufletești. Toate aceste lucruri par o punte aruncată peste prăpastia dintre personaj și mediul său social. Cei doi părăsesc casa, de parcă ar ieși de la o recepție ministerială. „Coborîm încet scara, vorbind. Jos așteptau doi feciori și Iancu Mită, credinciosul casei. De după uși priveau curioase alte slugi. Cupeul porni repede și curînd ajunserăm în strada Vienei.“

Chiar debitînd o minciună, Paşadia îşi păstrează caracterul solemn şi înţepat : „Dacă îl întâlneşti pe Pîrgu, îmi recomandă el la despărţire, spune-i că am făcut cum am crezut mai bine şi că în noaptea asta plec... la munte“.

Falsele spovedanii ale lui Paşadia sfîrşesc sibilin, confirmînd parcă epigraful din fruntea capitolului. Punctele de suspensie („plec... la munte“), ne atrag atenţia asupra caracterului misterios al dispariţiilor sale periodice ale lui Paşadia. Ce taină, în veci nemărturisită, va duce cu sine în mormînt ?

Spre deosebire de spovedaniile lui Pantazi, spontane şi de un înaripat lirism, cele ale lui Paşadia par contrafăcute şi fastidioase : caracterul lor demonstrativ şi polemic le răpeşte autenticitatea. Se vede că scriitorul nu a fost atît de liber în conceperea dublului său real ca în conceperea lui Pantazi, personajul în care încorporase idealurile şi nostalgiile sale. Deşi muzele sînt fiice ale memoriei, amintirea visurilor netrăite este mai convingătoare decît amintirea visurilor pe care ni se pare că le-am trăit.

Craii de Curtea-Veche este o mare carte a amăgirilor. Creîndu-l pe Pantazi, povestitorul ştia că se amăgeşte. Prin crearea lui Paşadia, el a încercat să confere amăgirilor sale atributul realităţii. Urmărind să fie fidel realităţii, aşa cum se înfăţişa aceasta sufletului său bovaric, el a fost mai puţin liber — şi implicit mai puţin inspirat — decît atunci cînd a îngăduit închipuirii sale să-şi ia zborul, fără să ţină seamă de îngrădirile unei realităţi prea strîmte pentru aripile sale.

DISPERAREA LUI PIRGU

Al patrulea capitol, *Asfinţitul Crailor*, istoriseşte destrămarea nălucilor născocite de spiritul himeric al scriitorului. Instinctul morţii triumfă în inşeişi paginile care evocă intensitatea vieţii. O miasmă de putreziciune pluteşte peste o lume surpată la marginea neantului. Toate personajele se îndreaptă, poticnindu-se, spre pierzanie, fără să-şi dea seama că potecile cele mai umblate sînt aşezate pe o buză de prăpastie. Ademenindu-i în vălmăşag, Pîrgu îi ademeneşte în moarte.

Relația de continuitate cu capitolul anterior se realizează prin reluarea motivului evaziunilor misterioase ale lui Pașadia la munte „Spre primăvară, plecările acestea fură din ce în ce mai dese, șederile mai lungi“. Frazele inaugurale vor să sugereze iarăși prin simplitatea lor voită autenticitatea cronicii. Dar, spre deosebire de celelalte capitole, în care efectele de contrast dintre stilul neutral, stilul înalt și cel vulgari alternau cu o rapiditate derutantă, în ultimul capitol, scriitorul exploatează pe îndelete virtuțile artistice ale trivialității, înainte de a-și îngădui revenirea la cadențele somptuoase. Călăuziți de Pirgu, Craii pătrund în acea „lume de tot soiul și de toată teapa, lume multă, toată lumea“, evocată în primele pagini ale cărții. O lume în care diferențierile nu mai au însemnătate, fiindcă oamenii înșiși își pierd treptat identitatea, înghițiți în devălmășia denumită, cu subtilitate de Ov. S. Crohmălniceanu, o „democrație a stricăciunii“. Răul, practica neîntreruptă a viciului sfarmă barierele spirituale și sociale dintre oameni, reunindu-i și nivelându-i la masa de joc, în pat sau lângă paharul cu băutură. Această afirmație generală trebuie nuanțată, pentru a împiedica repetarea unor regretabile erori de interpretare a operei lui Mateiu I. Caragiale. Înăltirea cu Pirgu fusese justificată de Pașadia, în capitolul anterior, prin necesitatea de a „vina fără caznă... în mlaștinile vițiului“. Deși măscăriciul îi este absolut necesar, Pașadia păstrează conștiința deosebirii de esență dintre el și Pirgu. În schimb, Pirgu, cel atât de des umilit, îndrăznește să-și înfrunte stăpînul, ca și cînd serviciile făcute i-ar da dreptul să-l trateze pe picior de egalitate, iar Pașadia este nevoit să-i suporte obrăznicia.

Deocamdată, lucrurile nu ies din făgașul lor obișnuit „Îndată ce se întorcea, Pașadia ne poțtea la prînz. Presupunînd că era cu puțință să aibă de vorbit cu Pantazi, cu care pe zi ce trecea se lega mai strîns, și lucrări ce-i priveau numai pe dînșii, luasem obiceiul ca, după cafea numaidecît, să-i las un ceas-două singuri, cum făcea Pirgu.“

Este cu totul neverosimilă ideea unei colaborări de ordin intelectual între Pașadia și Pantazi. Pentru primul, activitatea intelectuală este un narcotic, pentru al doilea, un divertisment superior. Pașadia lucrează — după cum ne-o spun mărturisirile lui — la o operă solitară, sortită distrugerii prin foc. Gîndul de a-și asocia un colaborator este a priori exclus. Scriitorul

recurge la un artificiu stingaci, pentru a-și exprima încă o dată repulsia resimțită față de Pirgu, după ce Pașadia îi semnalase ca un fapt reprobabil simpatia arătată acestuia. „Plecăm o dată cu acesta, nu însă fără a avea grija să mă informez înainte de a ajunge la poartă încotro voia s-o apuce, pentru ca s-o iau în partea dimpotrivă“.

Totuși, în scurtele drumuri făcute împreună, măscăriciul are ocazia să-și exprime concepția despre lume și viață. „Mă întrebă odată unde mă duceam. Îi spusei că la Academie. — Nu știam, zise, că s-a redeschis și mă mir cum de n-am aflat și eu. Au să se arză iar, să vezi. Biliardul a căzut de la modă; un «trei-benți», un «pul-secret» nu mai joacă decât alunarii, și e păcat erau jocuri drăguțe. Se agăță să vie și el. Îl lămurii că nu de Academia de biliard era vorba, ci de Academia Română. Se interesă ce căutam acolo și fu sincer dezamăgit când mă auzi că mergeam să citesc. Mă dojeni. — Nu te mai lași, nene, odată de prostii? Până când? Ce-ți faci capul ciulama cu atita citanie, vrei să ajungi în doaga lui Pașadia? Ori crezi că dacă ai să știi ca el cine l-a moșit pe Mahomet sau cum îl cheamă pe al care a scos întâi crucea la Bobotează e mare scofală? Nimic; cu astea te usuci. Adevărata știință e alta știința vieții de care habar n-ai; aia nu se învață din cărți.“

Aflăm lucruri noi și despre povestitor. Până acum știam că o dusesse într-un craiic și un joc neîntrerupt, în așteptarea atacului de dambla. Viața lui intelectuală și aspirațiile-i spirituale le cunoșteam indirect, prin participarea sa la periplurile imaginare ale maestrilor săi. Invățacelul avea însă și alte surse de informare, ca Biblioteca Academiei. Amănuntul lipsit de necesitate caracterologică scotează un efect de contrast — Academia de biliard opusă Academiei Române — ilustrator, încă o dată, pentru deosebirea de esență dintre orizontul spiritual al măscăriciului și cel al Crailor. Pentru Pirgu, cultura înseamnă doar acumulare de informații inutile. Opoziția instituită de el între știința vieții și cea desprinsă din cărți ni-l arată ca pe un om cu „experiență“, un „adevărat fiu al timpului său“, liber de prejudecăți intelectualiste.

Tot Pirgu este cel ce aduce direct vorba despre romanul la care — după cum umblă zvonul — ar lucra povestitorul. „Se vorbea astăzi, înainte să vii, că te-ai apucat să scrii un roman de moravuri bucureștene și m-am ținut să nu pufnesc

de ris. Ba nu zău ; dumneata și moravuri bucureștene ! Chi-nezești poate, pentru că în chestia asta ești chinez ; cum ai să cunoști moravurile, cînd nu cunoști pe nimeni ; mergi un-deva, vezi pe cineva ? Afară numai dacă ai de gînd să ne descrii pe noi, pe Pașa, pe mine, pe Panta ; cu altcineva nu știu să ai aface ;... a ! da, Poponel, amioul. Ei, dacă ai merge în casă, în familia, s-ar schimba treaba, ai vedea cîte subiecte ai găsi, ce tipuri ! Știu eu un loc. Îi luai înainte — La Arnoteni, adevărații Arnoteni. Înătură cu un gest orice îndoială. Și, confidențial — Iese și șperț, e joc mare pînă dimineața, duoem, se înțelege, și harțabalele ; ei cu punga, noi pe de-a lături, doftorii cei fără de arginți.“

Pașadia făcuse o aluzie la eventualele „schite“ după natură pe care le-ar intenționa scriitorul prin frecventarea unor oameni ca Pirgu și Poponel. De data aceasta, trimiterea este fără echivoc. Prin vocea lui Pirgu, scriitorul indică natura cărții sale. *Craii de Curtea-Veche*, roman de moravuri bucureștene ? Termenul ni se pare inadecvat și minimalizator. Să nu uităm însă recursul scriitorului la subterfugiul realist și spiritul vindicativ al operei sale. Mateiu I. Caragiale, biciuitor al moravurilor epocii sale ! În numele cărui ideal, al cărei concepții etice ? Partizan, fără s-o știe, al mioului realism, Pirgu pledează pentru observația nemijlocită a vieții, fără ecranul deformativ al cărților din Biblioteca Academiei. Se pare că știu intuitiv ce-i lipsește prietenului său. Dacă ar fi fost obișnuit cu limbajul noii critici, i-ar fi spus că fără cunoașterea directă a oamenilor și a mediului lor specific, romanul va avea o „gramatică situațională“ foarte săracă și ar fi putut aduce primele trei capitole în sprijinul aserțiunii sale. *Asfințitul Crailor* prezintă într-adevăr o „gramatică situațională“ mai complicată decît tot restul cărții. În jargonul său de mahala, Pirgu se dovedea un bun îndrumător chiar și în cele ale literaturii. Sfaturile sale sînt în prelungirea aceleiași tradiții literare, enunțate prin epigraful din fruntea capitolului luat din cartea *Monsieur de Cupidon* a scriitorului francez Charles Monselet. (Șerban Cioculescu, căruia îi datorăm exactitatea informației, a stabilit că și epigraful din *Remember* este preluat din aceeași sursă, dar el a suferit o ușoară modificare în transcrierea, probabil din memorie, a lui Mateiu.) Iată ce spune Monselet în epigraful menționat : „Vous pénétrez dans les familles, nous peindrons des intérieurs domestiques, nous ferons du drame

bourgeois, des grandes et des petites bretèches“. („Veți pătrunde înlăuntrul familiilor, vom (re)prezenta interioare domestice, vom face dramă burgheză, vom ridica turnuri de observație mari și mici.“) Micul realism, goana după detalii caracteristice, reprezenta idealul lui Monselet. Este semnificativ interesul arătat de acest poligraf, astăzi uitat, dar care a desfășurat la vremea lui o bogată activitate beletristică, lui Restif de la Bretonne, căruia i-a închinat un studiu, îndrăznind să-l compare cu Balzac. Barbey d'Aureville, patron literar al lui Monselet, i-a reproșat, în momentul apariției studiului (1854), că e prea prudent în comparația propusă, prea respectuos față de Balzac. Cunoscând cultul lui Barbey pentru Balzac, remarcă aceasta este surprinzătoare. Restif s-a bucurat însă de un prestigiu deosebit în ochii multor contemporani de seamă ca Rousseau, Beaumarchais, Goethe, Schiller etc. și de un adevărat cult la urmași ca Barbey d'Aureville sau alți scriitori de rang secundar, ca Jean Lorrain sau Charles Monselet. Mateiu va folosi în *Sub pecetea tainei* un moto din Restif : „Je n'ai j'amaï voulu écrire rien d'imaginaire“. Restif pretindea oă a relatat numai fapte trăite. Când îi lipsea un subiect epic, se angaja într-o aventură, pe care o transpunea apoi din planul vieții în cel al literaturii. Acest aventurier și scriitor prolix a fost și un teoretician bizar cu pretenții de reformator social. Gerard de Nerval l-a trecut în galeria iluminaților, iar Albert Béguin îl citează, în cunoscuta sa carte *L'âme romantique et le rêve*, printre precursorii romantismului german, alături de Saint-Martin, Hamann, Hemsterhuis și Herder. Dar nu latura profetică a literaturii lui Restif de la Bretonne îl atrăgea pe Mateiu, ci latura ei libertină. Reprezentant al „veacului galant“, Restif a depus mărturie, cu limba lui otrăvită, despre viața nocturnă a Parisului, despre aventurile oelor mai ferme-cătoare femei ale aceluï timp, într-o sumedenie de romane, toate afectînd caracterul memorialistic. Continuator al unei tradiții inaugurate de Charles Sorel și continuată, cu mijloace diferite, de Scarron și Furetière, Restif, observatorul fără judecăți al moravurilor pariziene și al limbajului străzii, a investit indiscreția și bîrfeala cu demnitatea unei metode artistice. Mulți dintre contemporanii săi i-au apreciat opera ca o sumă de observații și de tablouri caracteristice ale vieții epocii. Schiller a fost de-a dreptul fascinat de spiritul ei realist,

de varietatea tipurilor și de detaliile ei picante. Pentru poetul german, însetat de idealitate și absorbit de problemele vieții interioare, opera lui Restif părea de o izbitoare noutate. Ea avea față de alte opere ale timpului avantajul de a se înfățișa ca o reprezentare pitorescă a viciului, în spiritul unei tradiții libertine specifică literaturii franceze, străină celei germane, fără a leza totuși bunele sentimente ale cititorului trecut prin purgatoriul iluminist. Opera marchizului de Sade, exaltare obsedată a viciului, se înfățișa aceluiași cititor ca un scandal al rațiunii, ca o nouă religie a Răului. După apariția romanului *Justine ou les malheurs de la vertu* a divinului marchiz, Restif s-a simțit obligat, în calitate de reprezentant al spiritului iluminist, să scrie un *Anti-Justine*, în care combătea filozofia implicită a cărții. Poate de aceea, Sade l-a tratat cu dispreț, ca pe un autor de vulgarități, destinate plebei inculte. Cei doi scriitori își disputau, de fapt, un domeniu pe care voiau să-l stăpânească în exclusivitate. Deși voga literară a lui Sade a depășit-o, în timp, pe cea a lui Restif, marchizul dovedind o aplicație scriitoricească mai complexă și o frenezie a experienței, în care urmași iscusiti din secolul nostru au descoperit profunde semnificații existențiale, mulți scriitori din secolul trecut i-au reunit pe cei doi rivali într-o admirație comună. Restif avea însă situația scriitorului marginal care trebuie revalorificat, iar Sade pe aceea a expulzatului literar, căruia trebuie să i se acorde dreptul de a pătrunde *intra muros*. Până la urmă, situația celui de-al doilea s-a dovedit mai favorabilă.

Am deschis această paranteză, cam lungă, deoarece criticii sursieristi au ignorat o filiație, poate la fel de importantă ca și cea poetică și care se acorda mai firesc cu tradițiile autohtone. În definitiv, opera de prozator a lui Filimon, a lui Ion Ghica și a altor scriitori mai puțin importanți (Teodor Vârgolici, în studiul său despre Mateiu I. Caragiale, i-a citat pe G. Baronzi, I. M. Bujoreanu, Gr. H. Grandea) este o suită de tablouri de moravuri bucureștene. Desigur, realismul polemic al lui Filimon, mai atenuat și mai artistic la Ion Ghica, nu-l vom întâlni, ca atare, în opera lui Mateiu I. Caragiale. Înversunarea denunțătoare a autorului *Crailor de Curtea-Veche* are altă obârșie și alte motivații.

Mateiu cultivă modul lecturii preferențiale, alegându-și autorii nu atât după valoarea lor intrinsecă, cât după capacita-

tea operei lor de a răspunde apetențelor sale psihice sau gusturilor sale bizare. Un scriitor minor ca Charles Monselet, autor, pe linia lui Restif, a tablourilor de epocă din *Les galantries du XVIII-ème siècle*, exercita asupra lui o mai mare atracție decât un Corneille sau Schiller, pe care i-ar fi găsit — desigur — plictisitori. Din opera lui Balzac a fost fascinat de o povestire romantic-tenebroasă ca *Les Treizes*; un roman ca *César Birotteau* nu i-ar fi stîrnit nicidecum interesul. Registrul realist al cărții nu datorează nimic filonului poesc, ci acestei linii laterale a literaturii franceze, frecventată — după cum arată epigrafele din fruntea capitolelor și notițele de agendă — ou asiduitate. Creatorul lui Roderick Usher nu-î putea deschide calea către lumea lui Pirgu și a Arnotenilor. Restif de la Bretonne și discipolii săi, experți ai indiscreției, erau, în schimb, cele mai potrivite călăuze.

De acum încolo, birfeala își afirmă suveranitatea. Dă la o parte vălurile misterioase și scoate în evidență ou maximă indiscreție detaliile cele mai scabroase, chiar de ordin fiziologic, ale personajelor. Dar pentru aceasta Craii trebuie să ajungă, în sfîrșit, la Arnoteni; la adevărații Arnoteni. Faptul se va petrece într-o zi de primăvară, marcată de un fapt-divers *moartea* tatălui lui Pirgu. Am văzut cît de importantă este funcția motivului morții în toată opera lui Mateiu. De aceea, socotim că nu întîmplător rezistența Crailor de a merge în acea casă deocheată, de a se îndrepta spre locul lor de pierzanie, cedează în timpul unei mese la Pașadia, tocmai într-o zi așezată sub semnul morții. Înlănțuirea faptelor pune într-o lumină mai vie anumite laturi de-abia întrezărite ale firii lui Pirgu. Moartea tatălui său îi produce o veselie *nefirească*, spasmodică, de natură histeroidă: „Cam sătul de la un timp de savantlicuri, simțeam nevoia să petrec, să rîd. Și așa cum m-a făcut atunci, de la amiază pînă seara tîrziu, Gorică, l-a răscumpărat față de mine de toate păcatele. Parcă *îneebunise*; de mai multe ori Pașadia voi să-l dea afară. Nu mi se mai întîmplase să văd la el o asemenea năbădăioasă veselie, deschisă și bufă în draci, *veselie străină de firea lui și totuși nesilită*, al cărei rost ne lăasă să-l întrevădem abia spre sfîrșit, în treacăt murise tata-său.“

În timpul unei cine, la birtul din Covaci, ascultînd acel „vals domol, voluptuos și trist, *aproape funebru*“, Pirgu profește moartea lui Pașadia, descriind într-un acces de vorbărie

ceremonia înmormintării. Am susținut atunci că prin mascarele sale verbale Pirgu se apără de frica de moarte. Moartea tatălui său îi declanșează aceleași mecanisme subconștiente. Spectacolul de bufonerie oferit amicilor săi îl face să uite faptul că există moarte, că într-o zi va fi așezat în coșciug, și *un altul* va lua cuvântul, luându-și rămas-bun de la cel răposat. Jucînd pe mormîntul tatălui său, el are sentimentul că alungă moartea, că scapă de sub blestemul ei. Moartea celuilalt confirmă propria noastră moarte. O conștiință echilibrată întîmpină acest fapt cu seninătate, cu tristețea împăcată consecutivă concentrării meditative. Numai meditația asupra morții îți revelează adevărul vieții. Conștiința morții îl face pe om mai liber și mai responsabil decît dacă ar fi nemuritor. Dar cel slab și netrebnic fuge de libertate și de răspundere. Pentru a-și apăra dreptul la iresponsabilitate, el vede în moartea celuilalt numai pe celălalt, nu faptul însuși al morții. Iar celălalt trebuie întotdeauna urît, fiindcă, dacă îngădui dragostei să incolțească, îți asumi o răspundere existențială. În falsele reprezentări ale iresponsabilului, orice aderență la ceva, orice formă de dragoste față de femeie, de familie, de neam etc., este echivalată cu o îngrădire a libertății. Pentru imoralist, omul liber este cel ce nu trebuie și nu va trebui să dea niciodată, nimănui, socoteală de fapăturile sale. Numai funcția cu adevărat liberatoare a dragostei lărgeste neconținut marginile ființei, situînd-o într-un univers axiologic dinlăuntrul căruia devine posibilă comunicarea cu Absolutul și desăvîrșirea interioară a omului. Bineînțeles, un discipol al „divinului“ marchiz va rîde sardonio în fața unor asemenea afirmații, sub care se travestesc vechi prejudecăți umaniste. Din fericire, acești discipoli se găsesc doar printre filozofii în stare de perpetuă disponibilitate sau printre scriitorii cu primejdioase dispoziții speculative, pentru care Sade este un subiect de teză sau de ingenioase analize structurale, nicidecum un îndreptar de viață. Pirgu era, după om am aflat, un parvenit fără lecturi declarate, și chiar de-o fi citit ceva în viața lui, n-a atins gradul de subtilitate necesar unui învățacel sau unui exeget al lui Sade. La el biruiește instinctul animalului încolțit, care-și întoarce fața de la agonia lui Mișu, destrăbălîndu-se cu Rașelica, sau de la moartea tatălui său, spumegînd de o bucurie bolnăvicioasă. În prezentarea lui Pirgu din primul capitol, după ce enumeră nenumăratele lui vicii, povestitorul conchide

„Mi-a fost silă să cercoetez mai cu de-amănuntul ițele acestei *firi uscate și triste* care simțea o atracgere *bolnavă* numai pentru ce e murdar și putred“. Ițele încep să se deznoade de la sine în capitolul patru. Uscăciunea exclude posibilitatea dragostei. Ca toți imoralistii, Pirgu este condamnat la singurătate morală. Demonul cenușiu al lui Gogol îi este singurul stăpîn. Nimic din tragismul arhanghelului cu aripile arse nu-și manifestă prezența la acest demon, lipsit din vecie de aripi. Cea mai potrivită imagine mitică ar fi aceea a solzilor care îl ajută să lungece nestingherit prin sîngele și prin sufletul stricat al lui Pirgu, îmbrîncindu-l în neștire spre ceea ce e murdar și putred. Doar ceea ce viermuiește și pute are darul de a întreține în conștiința măscăriciului, secătuit de vlagă, sentimentul puterii lui, conștiința de a se afla în „largul“ său. Astfel de *atracții bolnăvicioase* nu pot fi generatoare de bucurie, nici măcar de plăceri adevărate. Bucuria este o trăire spirituală ce se realizează prin dialogul cu altă conștiință. Pirgu nu poate nici dărui, nici primi nimic. Cel ce știe să dăruiască, știe să și primească, și din această mișcare neîntreruptă de la conștiința omului spre cea a semenului său ia ființă bucuria. Dacă cineva ar fi încercat să-l inițieze în arcanele acestei științe spirituale, ar fi primit din partea lui Pirgu celebra lui replică „Ia mai lăsați, nene, ciubucele astea... să mai vorbim și de muieri“. Spre deosebire de tristețea lui Pantazi, născută din excesiva lui sensibilitate, tristețea lui Pirgu este un blestem, o osîndă iremediabilă. Să se confirme oare ipoteza, avansată sub semnul întrebării, într-un capitol anterior, că Pirgu este și el un disperat, care — spre deosebire de Pașadia și Pantazi — își ignorează disperarea ?

Pirgu nu are nici o certitudine interioară și nici nu simte dorința de a o dobîndi, pentru că însăși ideea de interioritate îi este străină. Aparenta spontaneitate a manifestărilor sale exprimă starea de perpetuă metamorfoză a eului său, principală piedică în calea unei reale deveniri spirituale. Fuga de sine însuși îl determină să așeze centrul de greutate al existenței în afara sa, în situațiile rîvnite, în plăcerile de moment, în golirea timpului de orice conținut spiritual și în umplerea lui cu vorbe, cu gesturi, cu strîmbături fără semnificație. Luînd totul în răspăr, el refuză să se cunoască, să-și determine locul adevărat în cuprinsul existenței, să devină o *persoană*. Pe acest refuz el își întemeiază falsele reprezentări despre fericire, as-

cunzînd propriiei conștiințe nefericirea sa reală. Lui Pîrgu i se pot aplica cele spuse de Kierkegaard despre tipul disperatului care își ignoră disperarea, fiindcă este „o pradă a senzualității și a unui suflet cu totul corporal. Viața sa necunoscînd decît categoriile simțurilor, agreabil și dezagreabil, trimite la plimbare spiritul, adevărul etc.“ (toate aceste „ciubuce“ ar fi spus Pîrgu în limbajul său). El face parte din specia de oameni — descrisă de gînditorul danez, care — deși au la dispoziție o casă întregă — nu se instalează nici la parter, nici la etaj, ci la subsol, adică în categoriile senzualului, în neantul spiritual.

Dintr-o atare perspectivă, palavrele și grimasele lui Pîrgu, risul pe care îl stîrnește ne dezvăluie „firea lui uscată și tristă“, singurătatea lui morală: „Ei, să fi orăpat Sumbasacu Pîrgu cu zece-doisprezece ani înainte, să-i fi lăsat de atunci cele douăzeci de mii de lei ce se cuveneau fiecăruia din cei opt copii rămași din șaptesprezece ciți fuseseră, credeam noi că ar fi ajuns Gore ceea ce era nemțoaică la hodorogi? Ce om ar fi fost! Avocatul cel mai strălucit, gloria baroului român. El l-ar fi apănat pe Pașadia învinuit de atentat la pudoare și l-ar fi scăpat dovedind că e neputincios. Avocat și profesor la Universitate. S-ar fi îndeletnicit, în ore pierdute, și cu literatura, ar fi biciuit moravurile, ar fi comis piese — piese proaste, bineînțeles, istorice — și însăia lungi dialoguri între personajii din veacuri deosebite, juca rolurile de forță, se bălăbănea, sforăia, mugea. Și s-ar fi mîngînit numai la atita? — nu! Purtător de cuvînt al revendicărilor democratice cele mai sfinte, ar fi cerut în Sfatul Țării împărțirea moșiilor la țărani și votul obștesc. Și, pe loc, un discurs, nu mai găunos nici mai sec decît cele ce se îmbăloșau puturoase sub cupola din Dealul Mitropoliei, fu gata. Distins, cum era, ar fi intrat și în diplomație; ce, parcă pentru asta musai ar fi trebuit să aibă și el curiozități ca Poponel și, la urma urmei, de ce nu nu-l avea pe Pașadia la îndemînă? Dar visul său dulce fusese viața la țară, patriarhală; s-ar fi pus pe plugărie sănătoasă, și-ar fi lucrat podgoria...“

În pasajul citat descoperim vechea obsesie a scriitorului: moștenirea, singura aducătoare de fericire, fiindcă exclude truda și grijile legate de procesul acumulării. Pîrgu se consolează de insuccesele sale reale visînd succesele sale posibile, dacă ar fi intrat, prin moartea prematură a tatălui său, în po-

sesia unui „filon aurifer“ (ideea „filonului aurifer“, obținut printr-o moștenire sau o căsătorie avantajoasă, l-a stăpinit pe Mateiu din adolescență, după cum rezultă din corespondența sa). Într-o prezentare anterioară a lui Pirgu, Mateiu n-a pierdut ocazia să trimită câteva săgeți veninoase înspre tatăl său. De data aceasta, se pare că înverșunarea se îndreaptă spre Barbu Delavrancea, prietenul tatălui său și, într-un anumit sens, protectorul lui Mateiu în perioada anilor de studenție. Recunoștința este o virtute umilă, pe care Mateiu nu se simțea obligat, în semeția lui, s-o cultivate. Dimpotrivă, ideea că este datornicul moral al unui om care îi cunoaște slăbiciunile și și-a îngăduit să-l judece și să-l admonesteze uneori, cu severitate, după cum se vede din scrisorile lui Delavrancea către Ion Luca și din amintirile Cellei Delavrancea, deschidea o rană în orgoliul său.

Într-o scrisoare din 1907 către prietenul său N. A. Boicescu, întâlnim această frază semnificativă „Pensia întârziată și o sumă de cheltuieli m-au făcut să apelez *chiar* la Barbu D., pe care l-am touchat fort galamment“. Acest „chiar“ poate fi citit și ca în ultimă instanță. Fiindu-i neplăcut gândul de a apela la omul care l-a ajutat în numeroase împrejurări, Mateiu îl atenuează prin nepotrivita, în cazul de față, expresie franțuzească. Delavrancea a fost un avocat strălucit, un mare orator parlamentar și un cunoscut autor de piese istorice. Mai era și de extracție modestă ca și Pirgu. Nu este exclus ca mahalaua Jarcaleți să se fi identificat, pentru o clipă, în imaginația scriitorului, cu mahalaua Dela Veche, unde se născuse Delavrancea ca fiu al unui căruțaș precupeț. Mai grăitoare este însă săgeata care și-o trimite lui însuși. Pirgu nutrește visurile lui Mateiu și vrea în mod paradoxal să sfârșească (adică o declară) ca Cincinnatus, lucrându-și proprietatea agricolă, precum Mateiu, moșioara de la „Sionu“. Încă o dată, scriitorul se detașează cu umor de himerele lui, transferându-le personajului batjocorit. Direcția săgeților îndreptate spre tatăl său și Delavrancea era indicată în text, cealaltă direcție era abil disimulată sub forma unei critici a vieții sociale și a instituțiilor țării.

Moștenirea venind cam târziu, proiectele au suferit o dereglare. Pirgu se va face proxenet, apoi se va călugări (prilej pentru un spectacol bălțat de cîntece bisericesti amestecate cu cîntece de lume), pentru ca dintr-o dată, trezindu-se „rromâ-

nul“ dintr-însul, să chiuie și să țopăie, debitînd fraze agramate și scilciate despre întregirea țării. Familia ea și neamul sînt pentru Pirgu simplu obiect de deriziune. Dar specularea demagogică a atașamentului față de familie este nerentabilă. În schimb, glorificarea virtuților naționale poate fi utilizată, pentru obținerea unui loc în Sfatul Țării din Dealul Mitropoliei. Dar obiectivul său cel mai important în această zi de jubilație este să înfrîngă rezistența amicilor și să-i tîrască în casa Arnotenilor. Bufoneria lui histeroidă atinge aici paroxismul „Pieri apoi, ca peste puțin să se întoarcă, cu nădragii în vine și cu cămașa afară, abătut, mult trist se gîndise că nici în ziua aceea — din ale vieții sale cea mai ferice, cînd la zarea unui Viitor foarte apropiat dar, vai! nu și al lui Pașadia, toate îi surîdeau așa trandafirii — nici atunci măcar, noi n-aveam să-i facem cheful să mergem cu dînsul la Arnoteni, adevărații Arnoteni. Și de ce? — parcă nu știam că nicăieri ca acolo nu se petrecea mai drăguț un joc ușor, un maus, un drum-de-fier, un pocher, unde găseai întotdeauna? — la Arnoteni; o băutură ușoară, un șpriț, un coniac, o marghilomană, unde? — la Arnoteni; o blîndă copilă, după pofta inimii, ușoară, ei, unde? — tot la Arnoteni și numai la Arnoteni, singurii adevărați, binecuvîntat neam boieresc, împodobit de toate virtuțile creștine. La drept vorbind, Maiorică era un maimuțoi, dar coana Elvira, ce matroană! și fetele, niște cotoșmane, niște armăsăroaice. A! dacă nu voiam, era numai ca să lovim în el, să-l jignim, și nu era frumos din partea noastră, nu se cădea să ne purtăm așa cu un frate. Se obidi. Și, sumeșindu-și cămașa ca să-și acopere fața, plinse cu amar.“

Tripou, crîsmă și bordel) iată ce era această casă de neam boieresc. Fără să fie tipic, faptul s-a mai petrecut în societatea românească. În *Scrisorile sale*, Ion Ghica ni-l evocă pe Bărbucică Mehtupciu, surd și debil mintal, dar totuși destul de isteț pentru a-și asigura o existență fără griji, prin întretinerea unei „instituții“ similare.

Pirgu găsește un moment propice. Pașadia declară, în apatia lui, că îi este indiferent unde va fi călăuzit, iar Pantazi și povestitorul acceptă cu seninătate invitația. Cît de singur în netrebnicia lui trebuie să fi fost bietul bufon, pentru ca un asemenea triumf să-i poată prilejui o atît de dementială explozie de veselie „De mirare că de bucurie Gorică nu înnebuni de-a binelea; îl apucară curate năvîrlii, scîncea, se tăvălea pe

jos, se da tumba și trebui să-l amenințăm, că nu mai mergem, ca să renunțe la hotărîrea de a face drumul călare pe unul din caii de la cupeu“.

CASA ARNOTENILOR

Deși devenise un vizitator obișnuit al casei Arnotenilor, povestitorul ține să ne comunice de la început dezgustul ce i-l inspira noua lui societate. Se ascundea, nevoind să se compromită (în fața cui oare?), folosind o intrare dosnică. Din prima seară, are intuiția abjecției totale a lumii unde-l tirise Pirgu: „Păstrez de înția mea vizită o amintire neplăcută. Am trăit atunci un ceas de răfuială cu mine însumi în care singur mi-am deplins *incanalierea*. Doamne, cu ce lume m-am adunat în acea seară, strîngerea a ce mâini a trebuit să îndur! Amară, muștrarea de odinioară a lui Pașadia îmi răsuna, neiertătoare, în urechi.“

Deși „adevărații Arnoteni“ sînt de obirșie nobilă, nu sîntem introduși într-o casă boierească, ci într-un loc de adunare a tuturor claselor. Caracterul eteroclit al adunării îi răpește orice caracter reprezentativ. E inadeovat să afirmăm că ni se prezintă tablouri expresive ale descompunerii aristocrației sau ale moravurilor burgheze ale epocii. Toți cei prezenți sînt decăzuți din clasa lor socială și tocmai acest fapt le îngăduie să se simtă bine împreună. Marele maestru de ceremonie este Pirgu. Pașadia și Pantazi intră, firesc, în rolul de păpuși manevrate. Pentru prima dată, ucenicul evlavios nu își urmează mentorii și schițează neizbutita lui încercare de evaziune, după ce înregistrează zgomotele suspecte din camerele împrejmuitoare: „Seară tristă, chiar dacă n-ar fi fost decît plictiseala; lui Pirgu îi pierise tot hazul, făcea acum pe «directorul», înjgheba mesele de joc, trăgea locurile. Pe Pașadia îl băgă într-un pocher, pe Pantazi într-un drum-de-fier, amîndoi cu cîte o femeie la dreapta și la stînga. În tăcerea ce se făcu înainte de prima lovitură, din odăile neluminate ce dădeau în larga încăpere din mijloc se auziră șoapte, risete înfundate, un suspin.“

Fuga eşuează, deoarece în uşă se întâlneşte cu „sufletul maichii“, cocoana Masinca Drîngeanu, personaj care se bucură de simpatia necondiţionată a povestitorului, pandant feminin al ilustraţiilor săi măestri. Conversaţia din prag trădează o veche amiciţie, agrementată cu cochetării primejdioase „«— Fugi ca să nu mă conduci pe mine acasă», îmi zise, întinzîndu-mi mînuşita înmănuşată cu palma în sus ca să i-o pot săruta în ochiul rămas gol deasupra încheieturii. «Nu mă mai iubeşti...» — «Vă dau voie, conişta mea, o întrerupsei, să mă credeţi capabil de toate nelegiuirile, de asta însă nu!» Şi nu era din parte-mi o măgulire deşartă; s-ar fi putut oare să nu te înnebuneşti după ea? — şi nu de frumoasă ce rămăsese în pofida vîrstei pe care o înşela după cum îşi înşelase cei doi bărbaţi cu cununie şi nu mai ştia cifri fără, dar pentru că avea un «vino-încoace» căruia nu era chip să te împotriveşti şi dăchisurile toate, şi tabieturile, şi ochiadele.“

Să nu uităm că sufletul maichii era în anul 1911 într-a cincizeci şi şaptea primăvară (vîrsta i-am stabilit-o pe baza informaţiilor lui conu Rache, eroul din *Sub pecetea tainei*). Se pare că între povestitor şi Masinca era o diferenţă de vîrstă, poate chiar ceva mai mare decît cea dintre scriitor şi soţia sa, Marica Sion. Ar fi hazardată însă ipoteza unei identificări între personajul imaginar şi vreo persoană reală care i-ar fi servit de model. Masinca Drîngeanu corespunde idealului „galant“ al lui Mateiu. Ca ilustrele-i predecesoare din binecuvîntatul secol al XVIII-lea, Masinca avea dezinvoltură şi stil în libertinajul ei, sprijinit pe o situaţie materială foarte prosperă. În Casa Arnotenilor, unde domneşte calicia, este primită cu onoruri speciale „Mă răzgîndii fireşte de plecare şi fui martor la o primire neobişnuit de călduroasă chiar pentru ţara românească. Stăpîna casei şi fetele amîndouă se năpustiră pe nou-sosită întrecîndu-se care mai de care s-o îmbrăţişeze şi s-o pupe. O întrebau totdeauna, nu pe rînd şi fără a-i da răgaz să răspundă, cum petrecuse la Nizza de unde se întorsese de curînd, o pipăiau, o puricau, se ţineau de dînsa să ia ceva. Cam de silă, «sufletul maichii» se hotărî pentru o cafea şi căzu la învoială pentru un «Cointreau». Refuză însă să intre a patra la un maus şi se aşeză cu mine la o măsuţă în faţa unei oglinzi în care se putea vedea tot ce se petrecea în salonul vecin unde se juca.“

În oglindă se proiectează, ca pe un ecran, un spectacol grotesc, interesant de urmărit. Povestitorul vede, și de data aceasta, doar atât cât poate fi cuprins într-un cadru determinat. Dar indiscrețiile Masincăi preschimbă oglinda într-o lanternă magică. Așezat simbolic cu spatele spre lumea pe care o refuzase, povestitorul o descoperă grație Masincăi în dimensiunile ei de coșmar. Aceasta se delectează „estetic“ în timp ce-și deapănă birfelile. Personajele se mișcă pe scenă, în timp ce comentatorul, își etalează virtuțile epice și portretistice „Ținu să știe de ce mă grăbisem să plec — vreun «rendez-vous»?». Nu-i tăinuși adevărul. Recunoscu că aveam în parte dreptate parcă ea se simțea bine alături de Frosa Bojogescu sau de Gore Pirgu ; dar ce voiam ? — așa e peste tot unde se joacă și se trăiește de pe urma jocului. Mai trebuia să știu însă socoteală de asta când aveam în schimb fericirea de a-i cunoaște pe Arnoteni ?“

Primul actor, adus la rampă, este capul familiei „Maiorică era așa dobitoc ! Totuși avea și el ceva o tărie pe care, oricum, nu se putea să n-o admiri. Sărac-lipit, dator-vîndut, respins de neamuri cari de mult nu mai voiau să știe de el, ocolit de lumea cumsecade, hulit și arătat cu degetul, el rămînea netulburat, își păstra înfumurarea, ifosele, ȳfna.“ Era firesc ca Masinca să opereze cu aceeași tablă de valori ca și povestitorul. Alura boierească este prin ea însăși demnă de respect. Maiorică arbora o mască total necorespunzătoare situației sale reale, și acest fapt dovedea o anumită tărie. Amoralitatea și egoismul său elementar erau însă desăvîrșite : „Nepăsător de tot ce nu-l atîngea chiar pe dînsul, în ființa lui, de soție și de fete nu se sinchisea cîtusi de puțin ; le-ar fi văzut pierind sub ochii lui, fără să clinească, ar fi purtat bucuros mănuși croite din pielea lor. Ca vrednice odrasle, fetele n-ar fi pregetat nici ele să-și facă gentulițe dintr-a lui, trainic toval argăsit gata.“

Iată o familie exemplară în ce privește exercițiul răului ; doar „maioreasa“ manifestă față de Maiorică o oarecare sensibilitate, amestecată cu perversități „În schimb, nevastă-sa se prăpădea încă după el, îl iubea cu dor de jertfă, îl slugărea/ ca o roabă, dîndu-i îngrijiri peste îngrijiri — o ! unele scîrboase —, îl oblojea, îl sclivisea, deși știa bine că «maiorel» ei, cum îi zicea, mergea la alte femei, femei nu tocmai din lumea mare, de la cari se întorcea fără lețcaie și uneori mototolit, zgî

riat și cu vinătăi. Așa i se întâmplase pesemne chiar în ziua aceea : nu juca, făcea zîmbre și-și tot frichinea un ochi deasupra căruia se întrevedea un cucui zdravăn.“

Comentariile Masincăi sînt confirmate de imaginea celor doi, răsfrîntă în oglindă. Maiorică pare o încorporare a bicicnicului-*Trîntor* din *Pajere*. Din boierie nu i-a mai rămas decît înfumurarea. Scriitorul nu-i va acorda posibilitatea de a-și dovedi apartenența la semeața seminție, prin curajul său în fața morții. În nici un caz, Pîrgu nu poate fi prefigurată — după cum s-a spus — în poezia *Trîntorul*, pentru că în plămada lui nu se află nici un oscior boieresc. Comentariul succint al imaginilor ce trec grăbite prin oglindă este însoțit de adjective grăitoare pentru intensitatea reacției de dezgust a povestitorului : „Îl priveam în oglinda aplecată, stîrpitură bătoasă, dînd tîrcoale meselor de joc cu umbletul său țacănit, săltîndu-se din călcie și înălțîndu-și deasupra umerilor ohibiților scăfîrția scofîlcită și smochinită de țigani bătrîn, îl priveam, căutîndu-i zadarnic vreo urmă de asemănare cu ofițerașul încîrlionțat dintr-o fotografie îngălbenită de pe măsuță, frumușel și firav așa cum era pe vremea cînd îl trăcuse în răboj cu însemnarea «piccolo ma simpatico» frizerul Coriolan. Hotărit, nesimțirea îi pria tot atît de puțin lui cît o seca pe durdulia sa jumătate amorul. Încă tînără la față, învoaltă și spelbă, ea își plimba voioasă printre musafiri maldărul de carne fleșcăită, legănîndu-și sîni cazuți și coapsele dolofane, glumea, rîdea, avea pentru fiecare o vorbă și un zîmbet. Mî se păruse totuși că se întrezărea la dînsa o mîhnire ascunsă pe care mă grăbii să o pun pe socoteala necredinței soțului și a desfrîului fetelor.“

Privinea povestitorului a fost influențată de relatările anterioare ale Masincăi asupra ciudatelor devotamente ale maioresei. Tot Masinca aduce corectura necesară, completîndu-și povestirea cu amănunte picante asupra vieții domestice a familiei „Masinca nu mă lăsă să mă înșel Elvira nu fusese străină de căderea fiicelor sale ; cît despre partea infidelității, cu toată dragostea, nu se lăsa nici ea mai pe jos, era întotdeauna «en carte» cu Maiorică, îi da chiar puncte înainte. Dacă era nemulțumită, pricina trebuia căutată aiurea. La Arnoteni, în casă, se întîmpla să fie zile fără piine, fără ceartă însă nu, și, să se fi mărginit numai la atîta, nu ar fi fost nimic, dar fetele se încăierau și se păruiau în lege, aruncau una într-alta cu ce le venea la îndemînă, se zgîriau, se mușcau, își rupeau ce aveau pe ele

și apoi tăbărau pe mama lor amîndouă, o snopeau în băți. La țipetele ei săreau vecinii sau trecătorii s-o scape. «— Dar Maiorică?...» Maiorică, «pîrciul» — așa-l porecliseră ele — nu se băga, sta departe, numai dacă vedea că se îngroașe gluma da fuga afară și cu glasul lui fonfăit chema «mpoliția». Era pățit săracul odată, de 10 mai, cînd se îmbrăcase și el militănește să meargă la paradă, s-a pomenit decorat de sus pînă jos cu niște chiftele marinate. Timp de un an cît Arnotenii stătuseră la dînsa cu chirie — cu chirie, vorba'venea —, Masinca nu avusese nevoie să mai meangă la teatru și adesea nu știuse ce trebuie, să riză ori să plîngă ?“

Adevărată panoramă, în care se agită niște dementi imbecili, ieșiți în afara umanității. Se pare însă că fetele depășesc în nerușinare pe părinții lor „A ! fetele erau ceva nemaipomenit, ceva de spaimă“, exclamă Masinca. Debuturile în viață ale celei mai mari au fost cu totul ieșite din comun „Cea mare mai ales, Mima. Una care se grăbise să facă să se vorbească de dînsa. Avea numai cincisprezece ani cînd, la Galați, unde tată-său era în garnizoană, sucise în același timp capul a doi tineri, niște gugustiuci amîndoi. Tot punîndu-le iubirea la încercare, unuia, copil de oameni avuți și singur la părinți, i-a cerut să fure de la mama lui niște giuvaiericale, pe celălalt, casier la un toptangiu, l-a împins la cheltuiele peste puterile lui și, ghiceam, dobitocul băgase mîna în tețghea. Lucrurile n-au întîrziat să se dea pe față, și băiatul de familie, de rușine, și-a zburat creierii, iar băiatul de prăvălie a înfundat un an pușcăria. Această istorie avusese urmări triste numai pentru alții, astfel bietul Maiorică își văzuse în sfîrșit retezat slabul fir ce-l mai ținea în oștire ; vinovata rămînea mîndră de isprava ei și cu tot dreptul de a fi mulțumită, deoarece îi datora în cea mai mare parte căutarea ce avea la bărbați, de la cari însă nu știa să tragă foloase, izbutind numai a-și face de cap, nu a se și căpătui.“

Din povestirile Masincăi, Mima apare lipsită de orice eroticism, ba chiar de o sexualitate normală. În trupul ei urgisit se zbate o genitalitate anarhică, consecutivă neglării fiziologice a impulsurilor, necenzurate de vreo frînă morală sau socială „Binevoitoarele încercări ale Masinchii de a o îndruma fuseseră zadarnice Mima nu era de școala păstoritei care aruncă mărul și apoi fuge să se pituleze după sălcii, școala străveche și pururi nouă a cochetăriei ; pentru dînsa farmecul

vălurilor ce cad, ucigător de încet, unul câte unul toate, afară de cel din urmă, lucrătura în foi de viță și acele mici jocuri de ațîțare și de ispitire, atât de răsuflate și totuși nedînd nici-odată greș, erau numai mofturi și fasoane de curcă beată. Bă-tăioasă și pornită, i-era destul să vadă un bărbat ca să necheze și să-i sară de gît, și cînd i se întîmpla să dea peste vreunul mai tare-de-ingeri care să nu fugă speriat, dacă era om întreg, n-avea de ce să se mai apropie de ea și a doua oară.“

Nimfomană, invertită, exhibiționistă, Mima e victima unei fatalități organice, care a pus în lucrare rezervele ei de agresivitate. Degenerarea nu apare în pasajele citate ca o diminuare, ci ca o deviere a vitalității. Toate aceste lucruri sînt *destăinuite* de Masinca (ideea de taină, de mister fiziologic reappare în cazul de față) în „felul cel mai cuviincios“. Povestitorul transcrie însă destăinuirile în propriul său registru stilistic, mai apropiat de cel al lui Pirgu („a avea cîrlig“) decît de cel al lui Pașadia. Fiecărui nivel al existenței, stilul său specific. Firea Mimei și faptele ei bezmetice nu suportau cadențele poetice „Și Masinca găsea lesne mijlocul de a-mi destăinui în felul cel mai cuviincios cum, printr-o crudă batjocură a soartei, fata aceasta mare și bine făcută, chiar cam din topor, nu era femeie desăvîrșită un oarecare cusur de croială din naștere înlătura la dînsa puțința împreunării sănătoase și depline și talmăcea poate pătimașa ei aplecare la legături împotriva firei ce o făceau să-și piarză și puțină judecată de care se bucura ; cînd avea cîrlig la vreuna, nu-și cruța nici neajunsuri, nici umilințe, ba ceva mai mult ea, atât de zgîrcită, nu se da în lături de la cheltuială, o plimba cu muscaul, îi cumpăra ciorapi de mătase, sticle de parfum ; cu Rașelica Nachmansohn tocase vara trecută, într-o lună, patru mii de lei, bani șterpeliți de la unul Haralambescu cînd adormise la ea beat. Mărturisea ea singură ; să-i fi vorbit de rușine, te-ar fi întrebat cu ce se mîncă ; seara se dezbrăoa într-adins cu perdelele ridicate, și popii, cînd venea cu botezul, îi ieșea înainte în pielea goală.“

Cealaltă fată, Tita, este prezentată prin opoziție cu sora ei, după ce se revelează, cu o insistență suspectă — gustul pentru trivialitatea naturalistă atinge aici cel mai înalt prag al indiscreției — o latură ce le este comună „Ei, dar ce mai vorbă ; așa cum era, cu toate cusururile, rea de gură, rea de muscă, rea de plată, pălăvatică și haihuie, spunîndu-le și făcîndu-le toate

pe dos și de-a-ndanatele și, mai înainte de orice, primejdioasă, în stare să te bage în belea, Mima avea hazul ei, era simpatică, ceea ce nu se putea zice și despre soră-sa mai mică, Tita, care, tembelă și toantă, pe cât era ea de dezghețată și de vioaie, în afară de destrăbălare, de minciuni și de răutate, nu avea comun cu dînsa decît murdăria — ah ! era greu de închipuit și mai greu de spus în ce hal erau la un anume timp, pe călduri mai ales, nu te puteai apropia de ele de miros ; mînjeau locul unde stăteau.“

Nu știu cît de cuviincios a reușit distinsa doamnă, supranumită în alt context „divina țată“, să transmită informații atît de exacte asupra consecințelor olfactive ale unor stări fiziologice. Deși apelativul „divina țată“ nu are conotații peiorative, se pare că, nerezistînd atracției sale către pestilențial, scriitorul a legitimat în alt sens decît cel dorit substantivul întrebuintat.

În ciuda debilității sale mintale, Tita, la fel de imorală ca și sora sa, are — instinctiv — un comportament mai pudic „Dintr-o boală din copilărie, Tita rămăsese cam înapoiată și un început timpuriu de surzenie îi oțetise și mai mult firea vrăjmașă și posacă ; de sălcie ce era, ajunsese să fie ocolită și unii jucători se plîngeau că le face ursuzluc. Și, deși nici ei nu i se întimpla să zică vreunui mușteriu «nu !», își da poalele peste cap numai la întuneric ; pe față, în lume, avea o purtare aproape aleasă, pe care, desigur, n-o învățase de la vistavoi ce le orecuseră ; niciodată n-ai fi văzut-o întinzîndu-se sau zbunguindu-se, nici auzind-o vorbind porcării și înjurînd ca pe cealaltă.“

Există însă între cele două și o opoziție ireductibilă, sortită să rămîna inexplicabilă. Tîmpenia Titei este oulăbărită într-un cap de o frumusețe ce amintește alte văleături, îndrăgite de scriitor „Dar unde neasemănarea mergea așa departe că atîngea marginile *prăpăstiei între două stirpe* era la înfățișare și la chip. Lătăreață, lăbărțată și lapoșă, vădit supusă la o apropiată îngrășare, Mima era cîrnă, cu ochi verzui mici sub sprincenile drepte îmbinate și cu fruntea mîncată de un păr castaniu nesupus și stufos, pe cînd Tita, mărunță și șuie, cu încheieturi gîngaș strunguite la mîini și picioare mici, purta înfipt între umerii înguști un cap de otitoreasă din veacul fanariot, cu ochii căprui și codați, cu nas coroiat și lung, cu buze subțiri și tivite.“

Deși în *arta poetică* a lui Mateiu adjectivele sînt folosite uneori abuziv, ca urmare a participației sale afective și a absenței de spirit epic, nu se poate să nu admirăm perfectă lor adecvare și marea lor capacitate sugestivă. Este un necontestat triumf al poetului relieful pregnant al portretelor sale, puterea de a investi cu atributul necesității ceea ce, la o privire superficială, pare că prisosește. Portretele, prin opoziție, ale Mămei și ale Titei sînt reușite exemplare ale artei sale picturale. Dacă și inventivitatea epică ar fi fost la fel de dezvoltată ca imaginația plastică și dacă ar fi avut și energia necesară unei activități susținute, Mateiu I. Caragiale ar fi fost nu numai un mare poet al prozei noastre, ci și un mare romancier. Dar poezia este o artă mai esențială și mai riguroasă decît arta romanului. Portretul Titei are virtuțile unui cîntec de laudă. Prilejul de a le preaslăvi împreună pe cele două surori este oferit de glasul lor de o ireală frumusețe „Aveau totuși ceva la fel glasul, a cărui frumusețe mă izbise. De un alt timbru al fiecăreia, deopotrivă însă fluid și limpede, cîntînd cuvintele, el evoca un *lin mormur de ape îngînat cu șoapta vîntului în frunzișuri* și poate că fermecul lui nu a fost străin de mila cu care am ascultat acele triste lucruri.“

Prezentarea Arnotenilor și a casei lor reprezintă pentru prea nobilul Mateiu un binevenit prilej de defulare. Viziunea „scabroasă“ în care este învăluită o veche și autentică familie nobiliară reprezintă actul de război a celui ce n-a fost recunoscut și omologat ca un membru al castei. Urmașul semeței semînții, reprezentant trufaș al adevăratei nobilimi, se războia, la modul liric — defăimător, pe cei ce și-au uitat virtuțile străbune. Instalat într-o „petite bretèche“ cu cucoana Masinca, povestitorul observă din turnul său de observație acest spectacol dezolant, pe care nu se poate împiedica să-l comenteze ca un etnolog și un sociolog improvizat, captiv al reprezentărilor sale mito-poetice despre existență „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. Cîte umilințe și cită durere nu și-ar putea astfel cruța.“

Este imposibil, după analiza acestui fragment, să se mai vorbească despre „pudoarea“ lui Mateiu ca despre o trăsătură clasică a artei sale. „Art de pudeur et de modestie“, așa definea André Gide clasicismul. Pudic n-a fost Mateiu nici cînd

ni i-a înfățișat pe paradigmiile săi imaginativi. A interceptat toate zvonurile care circulau pe seama lui Pașadia, iar pe Pantazi l-a pus, uneori, să facă spovedanii lipsite de necesitate. Dealtfel, așezarea în centrul epic al cărții a unui personaj ca Pîrgu, voluptuos al indiscreției, al birfelii și al calomniei, exclude orice urmă de pudoare. Modestie iarăși nu putem descoperi nici în imnurile închinare celor venerați, nici în pamfletele veninoase îndreptate împotriva celor detestați. Modestia, întotdeauna asociată cu un anumit spirit relativist, exclude atitudinile extreme. Lipsa de importanță a personajului-povestitor nu este un semn de modestie, ci un truc, prin care își asigură dintr-o zonă umbră a cărții o poziție privilegiată. Tehnica tainei este iarăși — Crohmălniceanu a arătat-o concludent — un efect artificial prin care povestitorul ni se înfățișează ca deținătorul unor taine ce nu pot fi încredințate cititorului de rînd. Tehnica indiscreției divulgă prin opoziție caracterul mistificator al tehnicii tainei. Numai în jurul aleșilor se organizează această aură misterioasă. Celor bîcnișci li se expun chiar viciile cele mai ascunse, spre dezgustul celui ce povestește și al cititorilor săi de toate gradele.

Plecarea Masincăi este însoțită de manifestările de simpatie lacrimoasă ale maioresei. Mima nu pierde însă ocazia să facă „un gest mult prea elocvent“, revelator pentru interpretarea pe care o dă ciudatei prietenii dintre „sufletul maichii“ și povestitor.

Casa Arnotenilor *oglindește*, la rîndul ei, deșertăciunea interioară a stăpînilor : „Ieșind în curte, putui să constat că la Arnoteni *pînă și casa unde stăteau* părea deșucheată“. Hibriditatea ridicolă a construcției este descrisă sumar, dar sugestiv „Unui vechi trup de clădire pătrat și cu un singur rînd i se înădădise mai tîrziu, în dos, pieziș, o coadă deșirată și îngustă cu două caturi, rămasă netencuită și fără geamuri la șubredul pridvor care o încingea sus de la un capăt la altul și da într-un soi de turn de scînduri cîrpit cu tinichele ce adăposteau scara“. Dar asemeni casei din *Viișoara* în timpul nopții, Casa Arnotenilor pare adăpostul unor duhuri necurate „Dărăpănătura aceasta, care ziua ar fi trecut nebăgată în seamă, dobîndea, în bătaia lunii, ceva tainic și mă oprisem tocmai s-o privesc, cînd tresării deodată înfiorat. Se auzea de acolo prelungindu-se lugubru în urlat un lătrat ce nu semăna a fi de cîine.“

Ca o bună cunoscătoare a tainelor familiei, Masinca potolește curiozitatea înfiorată a povestitorului „— Au adus-o iar pe bătrîna — zise Masinca —, mama maiorului. Săraca, nu se mai îndura s-o ia Dumnezeu. Nici nu se mai știa de cînd își pierduse mințile. Și s-o fi lăsat barem în pace, să n-o tot fi vînturat de colo pînă colo. Fata ei, bogata prințesă Canta, din Moldova, soră vitregă cu maiorul, cînd o da în seama acestuia, de care se lepădase întotdeauna, cînd i-o lua ; de ce ? — rămînea de ghicit ; parcă prințesa era vreo zdravănă la cap cu muzicanții ei. Maiorică atîta aștepta să se pomenească cu maioă-sa peșcheș, ar fi dat și acatiste, și nu că îi era dor — el nici nu o cunoscuse —, dar îi mai picau cîteva luni ceva parale — plătea prințesa — și nenorocita nu era o povară locul nu-l încurca și nu trebuia păzită, pentru că nu făcea nici un rău, adică nu făcea nimic, nu scotea o vorbă, nu se mișca, sta ghemuită ca o momie în fundul patului, într-un colț ; numai în nopțile cu lună, chiar dacă perdelele erau lăsate, se da jos, umbla de-a bușele și lătra cum o auzisem. Și să fi dat mult să nu o vezi... o iazmă.“

Bătrîna dementă este exemplarul cel mai teribil al acestui muzeu de monștri. Literatura lui Mateiu este plină de obsesii teratologice. Multe personaje, de la Aubrey de Vere și Pașadia pînă la Arnoteni, sînt purtătorii unor tare fiziologice și morale. Asupra tarelor personajelor de excepție plutește un echivoc intenționat. Tarele personajelor care nu solicită stima povestitorului sînt expuse, în schimb, cu necruțătoare indiscreție. Povestirile Masincăi reactualizează în conștiința scriitorului un fragment fascinant dintr-o epocă înfierbîntată. Isprăvile nepoatelor — ale Mimei și ale Titei — stîrneau doar dezgustul povestitorului ; cele ale bunicii sînt înșirate cu pasiunea cronicarului ce se apropie de un personaj excepțional din vremuri învăluite în nostalgie. Adjectivele folosite pentru caracterizarea personajului arată că prin manifestările sale *frenetice*, *falnica* amazoană de altădată, presohimbată de un destin neiertător într-o „iazmă“, este, în felul ei, o încorporare a seminției semețe „Mai trăia dar, uitată, *vestita* Sultana Negoianu ; ca într-o altă întrupare, iscată de vreun blestem, fusese osîndită să-și supraviețuiască *falnica* amazonă ce, în puțini ani, izbucnise, și nu era pe atunci tocmai lesne, să *înspăimînte* cu luxuria principatele încă neunite. Îi cunoșteam trecutul, mă îmbiase a-l cerceta enigma tulburătorului ei suris din portrete — fur-

tunosul trecut ce făcuse de grea ocară numele marelui neam din care rămăsese singura și cea din urmă — îl cercetasem parcă aș fi știut că avea să-mi vie prilejul să-l scriu.“

Conștiincios, cronicarul schițează un scurt, dar concludent microroman al vieții aventuroase a eroinei „Ea fusese crescută la Geneva și la Paris, de unde se întorsese în țară la vârsta de șaisprezece ani cu mode și apucături ce uimiseră și făcuseră să se murmure. Impunătoarea sa zestre hotărîse pe marele vornic Barbu Arnoteanu să închidă asupra-le ochii și să-i ceară mîna. Fu o căsnicie zbuciumată și scurtă; lăuză încă după un băiat care avea să fie Maiorică, dînsa fugise cu un oarecine în Moldova, unde, precum Bucureștii, o admirase și Iașii, unduînd neobosită în baluri sau trecînd semeață în goana calului urmată de un stol de adoratori. Ca să-și înduplece soțul părăsit să consimtă la despărțenie, îi dăruise două moșii și se măritase apoi cu fostul mare logofăt Iordachi Canta, oneaz rus și candidat nefericit la domnia Moldovei; unire și mai puțin menită să dăinuiască traiul cu un soț zular și cărpănos în sălbatica singurătate a palatului de la Pandina, pierdută între oodri bătrîni pe malul Prutului, nu putea avea nimic încîntător pentru zvăpăiata Sultana, care, îndată după venirea pe lume a unei fetițe, Pulcheria, plecase, pe furie și fără gînd de întoarcere, înapoi la București. Cu prețul a două moșii se văzuse iarăși de capul ei, pe care, de atunci, nu mai voise să-l lege. Și trăise. Tot atît de darnică de trupul, cît de avutul ei, oa în *furia mistuitoare a unei turbe*, făcuse să se dea în el iama, *împărătește*, și tot și încă nesătulă și-l spurcase pînă și cu dulăii.“

Expresiile „furia mistuitoare a unei turbe“ și „împărătește“ n-ar fi fost potrivite pentru caracterizarea desfrîului Mimei sau al Titei. Frumusețea Sultanei, curajul ei de a sfida societatea vremii și normele ei morale sînt interpretate, în schimb, ca o ultimă tresărire a vigoriei străbune. Cu ea a început declinul casei boierești, dar intensitatea patimii care a stat la originea acestui proces de degenerare rămîne o manifestare de energie sălbatică. Demonismul eroinei înlătură, fără nici o restricție etică, toate stavilele ce stau în calea voluptății de a se autodistruge prin dezlănțuirea orgiastică a dorințelor sale. Personajul pare coborît din paginile cărții lui Sade *Cent vingt journées de Sodome*. Această evanghelie a Răului și-a propus să distrugă de la rădăcină toate idealurile care îngrădesc expansiunea puterilor distrugătoare din trupul și din sufletul ome-

nesc. Regîndirea — la un registru demential — a sensului ideii de existență, de natură, de libertate etc. nu o vom regăsi la Mateiu I. Caragiale. „Dorința care nu duce la acțiune hrănește pestilența“, spunea William Blake. Trăindu-și viața prin închisori și ospicii, imaginația torturată a marchizului de Sade a vrut să înăbușe existența sub o duhoare de pucioasă, susținînd că acționează pentru descătușarea ei. Mateiu n-a fost ispitit de asemenea atitudinii profetice. Prizonier, din adolescență, al unor visuri ce nu puteau să-și găsească împlinirea, lipsit de energia necesară acțiunii consecvente pentru materializarea dorințelor și aspirațiilor sale, el s-a lăsat *intoxicat* de ele, aflînd o voluptate în însăși această intoxicare. Obsesiile pestilențiale ale lui Sade sînt incorporarea unui blestem. De aici caracterul lor exclusivist și tiranic. Gustul intermitent pentru pestilență a lui Mateiu vine din intoxicarea lui cu vise și dorințe, care, întrucît erau irealizabile, îl făceau să-și resimtă existența ca pe un surghiun. Setea de defulare și implicit de răzbunare împotriva celor socotiți vinovați de acest surghiun explică *accențele* de sadism din opera sa. Distanței dintre un surghiun imaginar și Bastilia și Charenton i se datorează diferențele de esență dintre opera lui și cea a lui Sade. Mateiu a rămas pînă la urmă visător și veleitarul nesatisfăcut, care și-a păstrat capacitatea de iluzionare, în timp ce Sade și-a conceput opera ca pe o armă absolută de distrugere.

De aceea, în viziunea lui Mateiu, ispășirea vieții de luxurie a Sultanei Negoianu nu se lasă mult așteptată: „Mă mărginesc la a însemna potriveala dintre această patimă și de altmîntreli nu prea rara ei nebunie ce nu întîrziase să izbucnească. Într-o *dimineață de toamnă din 1857*, fusese găsită rătăcind despletită și despoiată la Herăstrău, pe malul lacului.“

Precizînd data exactă cînd a izbucnit nebunia Sultanei, Mateiu vrea să ne atragă încă o dată atenția asupra caracterului de cronică, respectuoasă față de realitatea faptelor, a operei sale. Neatenția i-a jucat însă o festă care divulgă intențiile sale mistificatoare. Într-un alt pasaj al ultimului capitol al cărții, Mateiu ne va spune că Pulcheria Canta, sora vitregă a lui Maiorică, era de aceeași etate cu Pantazi. Acesta, născut în 1857, avea vîrsta de 20 de ani în timpul Războiului de Independență. Sultana părăsise palatul de la Paudina îndată după nașterea Pulcheriei. Să acceptăm că acest fapt s-a petrecut pe la începutul anului. Divorțul, obținut cu prețul a două mo-

sii, a presupus o serie de tranzacții care cereau timp. După aceea, a început traiul ei bezmetic. Deși „furia mistuitoare a unei turbe“ distruge ca o flacără orice viață omenească, totuși câteva luni de dezmăț, într-o vreme ce nu excela prin puritanism (Ionescu-Gion ne relatează istoria unei aventuriere celebre din acea perioadă), nu erau indetulătoare pentru legenda ce se crease. Această considerație de ordin factologic, ocazionată de o neglijență a scriitorului, nu pune sub semnul întrebării autenticitatea estetică a cărții, ci numai credibilitatea caracterului ei de cronică. Când N. Iorga a declarat *Craii de Curtea-Veche* o „reconstituire istorică greșită“, el a exprimat un adevăr, dar un adevăr ce nu ținea seama de esența reală a operei.

Aceeași considerație este valabilă și pentru imaginea societății timpului, așa cum se desprinde din cuprinsul cărții. Este neîndoielnic faptul că toți clienții Arnotenilor se recrutau dintre clasele avute, îndeosebi din rîndul burgheziei. Numai oei ce aparțin acestor clase își pot permite să piardă sume importante la jocul de cărți, frecventînd un tripou mai pretențios. Arnotenii nu mai au nici *faimă*, nici *avere*, sînt complet declasați și ca atare nu pot fi reprezentativi pentru procesul de destrămare al aristocrației românești. Pentru aceasta, Mateiu ar fi trebuit să ne arate, ca Balzac, *cum se pierde faima și averea*, cum trec bunurile unei clase descompuse în mîinile altelei mai viguroase. Nici Pirgu sau Frosa Bojogescu nu pot fi reprezentativi pentru procesul de afirmare sau de descompunere a burgheziei. Mateiu nu ne-a restituit imaginea unei lumi determinate prînsă în vîrtejul unor prefaceri sociale, ci a proiectat înaintea noastră fantasmalele închipuirii sale, sub presiunea fie a entuziasmului, fie a resentimentului. Toate personajele sale sînt atipice, din punct de vedere sociologic (alt argument împotriva tezei clasicității operei sale), sînt încorporări ale unui tip de umanitate anormală — în bine sau în rău — și, ca atare, nereprezentativă. Chiar dacă gusturi perverse ca împreunările împotriva firii sau împerecherea cu dulăii nu apar de obicei decît la oamenii din clasele dominante, lipsiți de probleme materiale, nu le regăsim la toți oamenii — sau la majoritatea lor — aparținînd acestor clase. Asemenea comportamente îi singularizează pe cei ce le practică, nu numai în sînul unei clase determinate, ci în acela al umanității. Acestei mari opere poe-

tice nu trebuie să-i acordăm nici un credit pe planul reprezentării reale a lumii românești dintr-o anumită perioadă istorică, după cum nu trebuie să-i reproșăm că n-a izbutit acolo unde nu era cazul să izbutească.

Vizita la Arnoteni era necesară pentru obținerea unei contraponderi convingătoare a laturii idealizatoare a cărții, pentru consolidarea aparențelor ei realiste prin complicarea gramaticii situaționale. Scriitorul recunoaște în Pirgu un bun îndrumător literar „A! da, eram *silit* să recunosc spunându-mi că dacă voiam subiect de roman să fi mers la adevărații Arnoteni, Pirgu nu mă amăgise“.

Aparteau scriitorului cu Masinca a fost comentat mimic și pantomimic de Mima, din prima seară petrecută la Arnoteni. Deși a fost tot timpul absorbit cu organizarea meselor de joc și întreținerea atmosferei, Pirgu avea o atenție destul de distributivă pentru a sesiza intimitatea dintre povestitor și mult mai vîrstnică sa prietenă. Observația sa pătrunzătoare se completează cu un judicios spirit clasificator. Povestitorul este rînduit la locul pe care și l-a ales — dar pe care trebuie să-l și merite — în fauna de la Arnoteni, printr-o apostrofare amicală, de o vervă uluitoare „«— La mai mare, solzoșia ta», se închină cu temenele, «al nostru ești. Umbli să-ți lași lapții cu folos. Bre, cum te mai înfingeai în undița la Masinca, o luai pe coarda razachie, cu saciz dulce, ușor. Ce pramatie; faci pe cocoșu, cotoi mare dumneata. Ei, dar ai de învățat încă multe; ești junic; ca să le fii pe plac maimuțelor trebuie să fii porc, și cu șoriciciul gros. Și mai ales nu tîrnosi mangalul, că te usuci; de ți-a mirosit cumva a pagubă, împinge măgarul mai departe; știi vorba malac să fie, că broaște... Dacă vezi însă că ridică coada, nu te pierde, ia-o înainte oblu, berbecește, ca pînă de iarnă să te văz crap imblănit».“

Am putea anexa aforismele de mahala ale lui Pirgu tradiției antonpanești, dacă dascălul de biserică n-ar fi dovedit o cuviință selectivă în culegerea și transmiterea lor. Deși sînt de o inimitabilă savoare, vorbele măscăriciului nu stîrnesc rîsul, tocmai datorită încărcăturii lor baroce, excesului de pastă risipit de paleta scriitorului. Provocarea rîsului presupune echilibrul mijloacelor expresive, convergența între limbaajul personajului și un limbaj cît de cît familiar cititorului. Vorbirea lui Pirgu este însă o construcție antistică a lui Mateiu, realizată prin aglomerarea intenționată de zicale scabroase, revelatoare

pentru duhul mahalalei bucureștene. Elaborare bine chibzuită, limbajul lui Pîrgu, păstrînd toate atributele oralității, este aproape ireal. Vorbirea lui Pașadia era solemnă, a lui Pantazi lirică, a lui Pîrgu este grotescă. În gura acestui personaj existența se preschimbă într-o „cloaca maxima“. Protestînd împotriva tratamentului verbal la care este supus, după ce l-a ajutat pe Pîrgu să-și îndeplinească visul de a-și duce prietenii la Arnoteni, povestitorul primește — de data aceasta într-un limbaj golănesc, mai puțin construit — următoarea replică „Și dacă ați mers, de partea cui a fost oîștigul, a mea ori a dumneavoastră? Slavă Domnului, ai plecat cu damă și căzăturile (luciferii Pașadia și Pantazi, n.n.) s-au umplut.“ Și după aceea, ca un codoș ce se respectă, îi propune amicului său, cu aceeași vervă paremiologică, una dintre acele aventuri care sfîrșesc inevitabil în cabinetul doctorului Nicu. Neliniștit că nu-și mai întîlnise de trei zile prietenii, povestitorul se întreba unde i-ar putea găsi. Tot Pîrgu îl scoate din încurcătură: „— Ei, bravo, mai întrebi? — la Arnoteni, adevărații Arnoteni“.

Conștiința scriitorului este nedumerită de unele ciudățenii ale vieții intime a lui Pantazi „Surprinzător îmi păru nu lucrul în sine, ci amănuntul că acela care ținuse și încă morțiș să se întoarcă acolo fusese Pantazi. Ce îl putuse oare atrage?! De joc nici nu mai încăpea vorba; nu era jucător și să fi fost chiar, ce ar fi însemnat acel joc păduchios pentru uriașele sale mijloace? Femeile? — dar în nouă luni de cînd, împrietenindu-ne, trăisem așa aproape unul de altul, nu-i cunoscusem nici o legătură, vreun capriciu cît de trecător.“

Povestitorul își amintește de relatările prietenului său asupra păpușilor care „se făceau pe porunceală“ în scopuri erotice și nu s-ar fi mirat ca Pantazi să țină ascunsă „în vreunul din încăpătoarele cufere îngrămădite în odaia-i de culcare“ o asemenea păpușă „care să fi întruchipat leită pe necredincioasa și neuitata sa Wanda“. Deși își ia distanțele față de această „scîrboasă rătăcire“, ea este socotită foarte probabilă. Cel ce vedea în dragoste doar „fetișism“ putea alege asemenea forme de iluzionare erotică. Decepționat în visurile sale, Pantazi s-ar fi refugiat la 54 de ani în vicii solitare. Această ipoteză se întemeiază doar pe absența totală a evenimentelor erotice din viața lui, în timpul celor nouă luni de prietenie. Pașadia, la cei 62-65 de ani (vîrsta exactă nu se știe — ca la Pantazi —, dar poate fi dedusă din diversele informații asupra vieții sale), ma-

nifestă un adevărat nesațiu erotic, fiind gata oricând să consume, neselectiv, marfa oferită de Pirgu. Iată încă o acuzată notă diferențială între cele două personaje, care, după cum zic criticii, nu se prea deosebesc. De neînțeles este faptul că aproape toți cei ce s-au ocupat de opera lui Mateiu I. Caragiale sar peste aceste diferențe, subliniate de scriitor, și îi consideră pe cei trei Crai și pe Pirgu alcătuiți din aceeași plămădă și reu niți printr-o viață comună de desfrîu. „Facem cunoștință prin creionări fugitive cu cei trei «crai», Pașadia, Pantazi și Pirgu, *tovarăși nedespărțiți de inimaginabil desfrîu*, cei dintâi crai de structură aristocratică (în modul particular al lui Mateiu Caragiale), cel de al treilea obscur bucureștean, care va face carieră de parvenit“ — spune George Călinescu. Am arătat altundeva că „obscurul bucureștean“ nu poate fi numărat printre Crai. Cealaltă afirmație, complet eronată, nu se explică decît prin faptul că, dintr-o lectură mai veche a cărții, criticul a intuit atmosfera ei generală, dar nu și-a luat răgazul de a o reciti cu atenție înainte de redactarea capitolului despre Mateiu I. Caragiale din *Istoria literaturii române de la origină pînă în prezent*. *Tovarăș nedespărțit de inimaginabil desfrîu* nu este Pirgu nici măcar cu Pașadia. El este slujnicarul acestuia, nu tovarășul său de orgie. Criza demonică a lui Pantazi, cu toate manifestările ei, printre care și desfrîul, s-a petrecut cu treizeci de ani mai devreme, cînd Pirgu era, probabil, copil. Numai dorința de a fi împreună cu Pașadia îi determină pe ceilalți doi să accepte familiaritățile lui Pirgu, fără să-i îngăduie însă vreun amestec în viața lor intimă. Lucrurile sînt spuse clar și pe înțelesul tuturor în textul cărții.

Deci nu setea de desfrîu, ci jocul neînțeles al destinului îl recheamă pe Pantazi în casa Arnotenilor. Totul se întîmplă ca într-un vis rău, căruia ar fi absurd să-i căutăm explicația rațională: „A rămas pentru mine necunoscută momeală în care *fatalitatea* s-a îmbrăcat în împrejurarea aceasta ca să-și atingă țelul“. Sîntem pregătiți astfel pentru evenimentele ce vor urma și care ar fi trebuit să imprime un curs neprevăzut vieții lui Pantazi. După ce și-a exprimat recunoștința față de Pirgu, care l-a introdus la Arnoteni, povestitorul și-o exprimă încă o dată față de Pantazi, datorită căruia s-a reîntors în această lume, formîndu-și astfel o viziune mai adecvată asupra mizeriei ome nești, decît cea desprinsă din cărțile de la Academie „Întruoit

mă privește, trebuie să-i fiu recunoscător. O viață lungă nu mi-ar fi ajuns întreagă pentru a pătrunde sufletul omenesc în toată ticăloșia de care e în stare, așa ca cele cinci săptămâni trăite la Arnoteni. Deschisă vraisește oricînd, oricui; casa lor, contopire de ospătărie și de han, de bordel și de balamuc, era locul de întîlnire al lunei deochiaților și deșuchiaților timpului; jucătorii și cheflii de meserie, dezdrumații, poticniții și căzuții, curățații rămași în vînt, chinuiții de pofta traiului fără muncă și mai presus de putere, gata de orice ca să și-o satisfacă, cei cu mijloace nemărturisite sau necurate, cei fără-de-căpătii și cei afară din rîndul oamenilor, unii foști în pușcărie, alții pe cale să intre, și apoi femeile, mai respingătoare încă bătrîne mucigăite la masa verde, somnoroase și arțăgoase, cu mîinile tremurînd pe bani și pe cărți, tinere desmăritate cel puțin odată și de timpuriu borșite de avorturi și de boale, la pîndă după vînat și ferindu-se de chiul și, între ei și ele, de tot felul de schimbătoare întovărășiri și nade, dezbinări și dușmăanii. O piolă rîncedă de vițiu apăsa vestejitoare asupra mizeriei decolorului — tot ce se vedea acolo, la lumina lipicioasă, cernută prin fustele crețe de hîrtie trandafirie de la lămpi, nu numai că era urit 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 desperecheat — și mizeria aceasta îl strepezea pe Pașadia și-l zbîrlea mai mult chiar decît maiorul care, cum îl prindea, îl smintea cu genealogia Arnotenilor, calpă mai sus de Brîncoveanu, printre slugile căruia cel dintîi dovedit istoricește se numărase înainte de a fi boierit.“

Lirismul enumerativ al acestui pasaj este de o extraordinară truculență și expresivitate. Substantivele și adjectivele stigmatizatoare se succed într-un ritm tumultuos, ca și cînd povestitorul n-ar găsi destule determinante verbale pentru intensitatea dezgustului său. Nici verbul încrîncenat al lui Argezi, în cele mai involburate descărcări de energie negativă, nu atînge vibrația paroxistică a perioadelor lui Mateiu. Cei ce își plimbă umbrele schiloade prin acest infern pămîntesc, lipsit de măreție tragică, ignorînd iremediabilul damnațiunii lor, nu pot fi răscumpărați. Totul este rînced, vestejit și pestilential. Nici o scînteie nu luminează picla cenușie, care destramă sufletele și obiectele sub apăsarea ei imponderabilă. Textul confirmă încă o dată caracterul nereprezentativ al celor împotmoliți în casa Arnotenilor, biete epave netrebnice care — în toate tim-

purile — s-au agitat, neputincioase, undeva la marginile existenței. Se pot stabili numeroase analogii între *Craii de Curtea-Veche* și texte celebre din perioada de decadență a antichității. S-au propus apropieri ingenioase între autorul *Crailor* și Petronius, Apuleius sau alți scriitori din aceeași familie. O critică de tip borgesian, dornică să illustreze ideea că întreaga istorie a literaturii nu este decît istoria rescrierii unei opere unice — și totuși veșnic nouă — va acorda, pe bună dreptate, deosebită importanță acestor analogii. Cum însă o asemenea critică nu intră, deocamdată, în intențiile noastre, ne mulțumim să consemnăm posibilitatea ei. Atenția noastră critică este orientată spre ceea ce e ireductibil în creația lui Mateiu, spre ceea ce o individualizează și îi justifică existența artistică. Critica paradoxală de tip borgesian începe dincolo de acest prag, pe care nu știm încă dacă ne vom hotări să-l trecem.

Culorile prea sumbre întrebuițate în descrierea Arnotenilor și a casei lor produc, la un moment dat, remușcări în conștiința scriitorului. Oricît ar fi de decăzuți, Arnotenii sînt totuși urmași ai vechilor neamuri, ramuri vestejite ale unui oopac viguros altădată. Chiar dacă aceste ramuri nu mai sînt bune decît de preschimbate în vreascuri, bătrînul *arbore* trebuie contemplat cu sfială și venerație. Amintindu-și subit de știința și de obligațiile lui de genealogist, scriitorul corectează cu superioritate informațiile insuficiente ale lui Maiorică: „Bietul Maiorică, pînă și în aceasta se arăta tîmpit, căci, dacă ținea să se laude cu neamurile, i-ar fi fost atît de lesne cu acela al mamei lui, mare într-adevăr și, pentru Valahia, străvechi, suindu-și spița craiovească fără frîntură și fără tăgadă pînă la mijlocul veacului al cincisprezecelea, din mare-ban în mare-ban și numai cu încuscriri de voievozi.“

Acesta e singurul personaj din roman care are dreptul să revendice înrudiri cu familiile domnești. Este de neînțeles afirmația lui Ov. S. Crohmălniceanu după care „Pașadia se simte în preajma lui (a lui Maiorică, n.n.) stînjenit, amintindu-și că strămoșii săi au slujit la curtea înaintașilor stîrpirurii“. E imposibil ca Pașadia să fie stînjenit de amintiri pe care nu le avea, deoarece singurul strămoș înregistrat în cronica mateină a slujit doar la Curtea lui Vodă-Caragea și cu precădere pe domnița Ralu. Amintirea îi putea juca uneori feste scriitorului român, dar nu știința lui genealogică.

Spîța Negoienilor era mai veche cu două secole și jumătate decît spîța Arnotenilor. Poate de aceea tatăl lui Maiorică, „marele vornic“ Barbu Arnoteanu, este pomenit în trecere, în timp ce „patima“ Sultanei Negoianu este evocată cu disimulată admirație, întrucît indică prezența *focului* devorator. Frenesia erotică a Sultanei este ultima manifestare de energie a semeției seminții și începutul prăbușirii ei. Admirația e umbrită de compasiune, deoarece Sultana s-a distrus numai pe sine, fără să-i distrugă și pe alții, în manifestările ei frenetice. Din acest punct de vedere, Mima, care are deja doi oameni pe conștiință, ar fi un personaj mai împlinit decît Sultana, dacă victimele ei ar fi fost, la rîndul lor, purtători ai unei energii venită din străfundul veacurilor, nu niște simpli nătărăi sortiți rolului de victime inconștiente.

Odată stabilit *adevărul heraldic* asupra ascendenței lui Maiorică, povestitorul se simte obligat să-și revizuiască atitudinea inițială. Intră în joc distincția categorială dintre oameni. Privit în sine, Maiorică se află pe treapta cea mai de jos a umanității, mai jos chiar decît Pirgu. Heraldistul n-are însă dreptul să facă abstracție, în judecarea personajului, de străbunii din icoane. Oricît de decăzut, el este un *urmaș* cu drepturi înscrise în obîrșia sa, pe care canală fără arbore genealogic nu le poate revendica. Mitologia lui Mateiu îl obligă să transfere o bună parte a răspunderii individuale a personajului pe seama împrejurărilor potrivnice, și îndeosebi (vechea obsesie !) pe seama părinților care l-au privat de *averile* cuvenite : „Un timpîit, desigur, dar nobil : el, care fără *risipa părinților* săi ar fi stăpînit, lingușit și răsfățat atîtea averi și ar fi fost, finește, cel puțin general-aghiotant regesc și vicepreședinte la Jockey și care, vai ! ajunsese ce era, nu avea un cuvînt de părere de rău, de cîrtire sau de pismă, purtînd — căci era exclus să n-o simtă — ascunsă jalea casei sale și respingînd cu același despreț obraznic și batjocura, și compătîmirea“.

Pornit pe drumul reabilitării Arnotenilor, scriitorul uită caracterizările făcute cu cîteva pagini înainte, intrînd în contradicție flagrantă cu propriile sale afirmații. Nepăsătorul și egoistul care „ar fi purtat bucuros mînuși croite din pielea“ nevastei și a fetelor lui cîștigă dintr-o dată trăsături de umanitate sub pana povestitorului : „Încolo, bun cu cei mici și milos, totuși nu chiar așa ca soția lui care, poloneză și de herb mindru — Leliwa —, nu putea privi cu ochii uscați nici o

suferință, gata totdeauna să-și ia bucata de la gură sau haina de pe dînsa ca s-o dea“.

Să zicem că în ce-o privește pe Leliwa, descendentă și ea a celei mai înfumurate nobilimi (scriitorul folosește slavismul herb, pentru stemă), noua caracterizare nu este prea șocantă. Masinca ne informase „în felul cel mai cuviincios“ asupra oblojelilor scabroase acordate de nobila de herb mîndru „maiorelului“ ei. Solidaritatea de castă îl face pe cronicar pătinitor : „Hotărît, punîndu-le în cumpănă bunele și relele, nici unul dintr-inșii nu-și merita soarta“ După ce i-a măcelărit cu disprețul său, scriitorul realcătuiește din resturi noua lor imagine, mai convenabilă, scăpînd astfel de muștrările de cuget care îi spuneau că acceptînd fără rezerve încondeierile Masincăi se comportă ca un trădător al casei.

Dar inconsecvența este înscrisă în firea povestitorului și în ambiguitatea atitudinii sale față de boierime. Apărător teoretic al unei lumi din care nu făcea parte, el o ura, tocmai pentru că nu făcea parte din ea. Dar nu înțelegea să se resemneze cu situația lui de simplu bucureștean iubitor de ciorbă de burtă și de mare scriitor român. Fandoselile lui de nobil bizantin și de sibarit apusean erau reflexul pe plan comportamental al himerelor întretinute cu grijă maniacală, de-a lungul scurtei sale vieți.

Scenele și evenimentele care urmează confirmă tentativa de reabilitare a Arnotenilor. Considerîndu-l, în urma unei „minciuni scornite“ de Pîrgu, nepot al lui Pașadia și fin al lui Pantazi, povestitorul este primit în casa Arnotenilor, cu onorurile și răsfățurile cuvenite celor cu punga doldora de arginți ce așteaptă să fie risipiți cu dărnicie. Devenind un familiar al casei, scriitorul poate vedea și auzi tot ce se petrece, fiecare zi avînd surprizele ei. Muzeul teratologic se completează cu făptura unei fetițe infirme, asupra căreia se abătuse, de la început, blestemul ce apăsa destinul Arnotenilor „O fetiță care îmi reamintea vrejurile spelbe și lungi de țelină crescute în nisip la întuneric, o fetiță mută. Mută fiindcă era surdă ? — dar atunci avea un alt simț înlocuitor al auzului, deoarece se neliniștea la cel mai ușor zgomot, întorcîndu-se întrebătoare spre locul de unde venea.“

Pînă acum, în al patrulea capitol, elementul cărturăresc nu și-a făcut simțită prezența, decît prin precizările heraldice

ale povestitorului. Chipul copilei infirme pune însă în mișcare memoria culturală a povestitorului: „Semăna uimitor cu acea mică dar deșirată prințesă de Prusia care, întruchipată în ceară, zîmbește, din dulapul ei de geamuri, de după o ușă la Monbijou; același chip bătrînicios și searbăd, aceleași trăsături ascuțite, aceiași ochi răi“.

Existența micii sălbăticiuni este un mister al Casei Arnotenilor: „Singuratică, nedreptă, cu oamenii, fugea dacă voiai s-o atingi și se ascundea. Întrebîndu-l pe Pirgu ce era cu ea, mi-a spus că, în felul lui Lot pesemne, Maiorică o făcuse cu una din fete la beție.“

Cum toate afirmațiile lui Pirgu se cer puse sub semnul îndoielii, și cele spuse despre nașterea fetiței nu pot fi luate decît ca o ipoteză, nu ca o certitudine. Cu siguranță că este vorba însă de o Arnoteancă, fapt confirmat de plecarea ei din casă odată cu Sultana Negoianu, la palatul de la Paudina al Pulcheriei Canta.

După obiceiul casei, și noului venit i se pretindea să-și plătească dajdia în natură către Mima. După îndelungi păsuiri, obținute cu abilitate, povestitorul este convins că ziua sorocită a venit.

Temerile lui nu se adevăresc deoarece Mima înțelege să-l întrebuințeze ca uneltă pentru atingerea unor scopuri mai înalte. Este, în schimb, martor la o scenă care îl determină să-și modifice atitudinea inițială față de tînăra Arnoteancă „M-a poftit la ea în odaie, unde, ca și cum ar fi fost să se îmbăieze, se despoia de tot puținul ce avea pe dînsa. Mă așteptai să mă puie să fac la fel, dar se mărgini să mă întrebe, în treacăt, dacă o găseam bine. Și, cu îndemîinare, iute, își ră-suci părul, se potrivi, nițel alb ici, ceva roșu colo, se îmbracă din cap pînă-n picioare. Nu-mi venea să cred că șlampăta lă-iață de adineaori era aceeași cu pupuica spilcuită pe care o du-ceam peste un sfert de ceas la braț pe stradă. Așa era acasă, în tricou soios de-a dreptul pe piele, cu fusta zdrențuită într-un peș și fără ciorapi în papuci de pîslă, și cînd ieșea în oraș — rar —, frumos gătită, puțin cam băiețește, cu mînuși întotdeauna proaspete, cu pantofi de lac neatînși pe ciorapul bine tras și numai în trăsura, trăsura cea mai bună ce se putea găsi.“

Dacă dandysmul n-ar presupune un stil permanent de viață, textul ne-ar obliga să recunoaștem la Mima existența unui

dandysm intermitent. Oricum, iuteala transformării ei indică disponibilități de dandysm. Cultivate metodic, aceste calități ascunse ar putea constitui temeiul transformării Mimei într-un adevărat dandy feminin. Înaltul scop urmărit este căsătoria cu un moșneag, plin de bani, cu Pașadia. Împreună cu povestitorul, dă o raită (pe jos, deoarece dorește o conversație nestingherită) pînă la casa lui Pașadia, pe care o examinează scrupulos, cerînd informații suplimentare asupra împărțirii ei. „Să fi fost prieteni atunci *ca pe urmă*, i-aș fi spus neted să-și ia gîndul“, notează povestitorul. Acest *ca pe urmă* arată că nu avea de gînd să-și abandoneze personajul, ci, dimpotrivă, să-i urmărească evoluția surprinzătoare. Mima ar fi fost, probabil, alături de Masinca, unul dintre personajele din *Soborul țafelor*. Cunoscînd criteriile care orientau *prieteniile* scriitorului (Pirgu nu s-a bucurat niciodată de un asemenea apelativ), este de prevăzut că pînă la urmă și în Mima va triumfa duhul vechilor Arnoteni. Reabilitarea Mimei, adică reintegrarea ei în categoria căreia îi aparține de drept, cu toată decăderea ei de fapt, va fi continuată cu spornic entuziasm, pînă la substituirea primei imagini, sugerată de indiscrețiile Masincăi, cu o nouă imagine, complet deosebită. Proiectul ei de căsătorie este însă sortit eșecului, își spune povestitorul, în monologul său interior, care întrerupe ca un intermezzo conversația cu Mima „Îl cunoșteam pe Pașadia după cum ajunsesem a-l cunoaște și pe Pantazi; într-unul cuvîntul cel din urmă îl avea un snob feroce, înzăuat în prejudecățile cele mai copilărești, iar în celălalt se da pe față, la trebuință, un om de afaceri tot așa mehenghi ca unchiul cămătar și un procedurist nu mai puțin de temut ca învățatul său părinte“.

Scriitorul profită de împrejurare pentru a se delimita critic de preaslăviții săi mentori. Fiecărui i se semnalează, în trecăt, cîte o trăsătură negativă. Să mai spună cineva că scriitorul nu-și privește cu luciditate personajele! Sînt critici care au mușcat din momeală, folosind pasajul citat ca argument în favoarea atitudinii realiste a lui Mateiu și ca probă a lipsei sale de snobism. Poate un snob să denunțe atît de categoric snobismul unui personaj adorat, dacă el însuși ar cultiva o asemenea atitudine? Mateiu recurge la obișnuita sa tactică a disimulării. Manifestă o *relativă* dezaprobare față de snobism, deoarece aceasta este singura cale pentru a-și ascunde pro-

priul snobism. Snobul, cel „sine nobilitate“, intră într-un rol ce nu i-a fost repartizat de soartă și îl joacă, dacă masca e bine aplicată, cu convingere. El este dependent de privirile îndreptate de ceilalți asupra lui. Din nou logica subiectivă a lui Mateiu îl face să intre în contradicție cu datele originare atribuite personajului. Un stoic al cărui suflet „ațipește pe prispa sălașelor Morții“ nu este dependent de opiniile celor din jur. Există însă și un snobism al muribunzilor, care nu se pot împiedica să scrie cuvântul Moarte decât cu majusculă. Aceste aparente trăsături negative nu sînt chiar atât de negative, prin însuși faptul că intră în alcătuirea unor personaje ca Pașadia și Pantazi. Dimpotrivă, prezența lor îi umanizează, îi apropie de semenii de care se deosebesc prin toate datele fundamentale ale naturii lor. Că și-a denunțat snobismul, transferîndu-l lui Pașadia, nu lui Pirgu (acesta cu adevărat snob), arată că el nu socotea această trăsătură de comportament reprobabilă în esența ei. La fel nici priceperea negustorească a lui Pantazi, galantul care risipea bacșișuri grase, în conducerea afacerilor sale (în notițele sale de agendă, Mateiu, proprietar la „Sionu“, nu uită să înscrie un pol datorat de un cunoscut, arătîndu-se preocupat de recuperarea lui) nu era decât una din ciudățeniile omenești ale fiului risipitor.

Motivînd imposibilitatea căsătoriei lui Pașadia cu Mima, povestitorul își întoarce privirile îngăduitoare spre cealaltă Arnoteancă, spre Tita „Nu, o dată ou capul, Pașadia nu s-ar fi învoit a face un atare pas și apoi, deosebit de aceasta, Mima nu-i plăcea, o găsea plicticoasă, obositoare, el avea simpatie pentru Tita, a cărei fire se potrivea o a lui nu semăna și dînsa cu una din acele păsări de pradă dîrje ce rănite de moarte, cu aripile frînte, își adună puterile cele din urmă ca să se mai năpustească o dată asupra dușmanului biruitor ?“

Îată-ne reveniți la universul din *Pajere*. Tita, cea înepoiată de minte, este asemeni voievodului din *Noapte roșie*, care, deși înfrînt, își adună puterile pentru ultima luptă. Urmașă degenerată, dar totuși *urmașă* a seminției semețe, Tita este *categorial* înrudită cu Pașadia, oricîte deosebiri individuale ar exista între ei. În fiecare din ei își tînguie sfîrșitul — la alt mod desigur — ceva „mult măreț și nobil“

Separția între trăsăturile care individualizează personajul și cele ce indică apartenența lui categorială sînt scoase la

iveală în confruntarea dintre vechea și noua imagine a Mimei. „Am împărtășit și eu cîtva părerea lui Pașadia despre Mima, curînd am găsit-o însă nedreaptă ; era o bolnavă firește, o ră-tăcită, mai murdară, mai rea, mai primejdioasă poate chiar decît cum o încondeiase Masinca, plăcută totuși și apropiată, ispititoare și dulce ca păcatul însuși, mlădioasă și vie ca văpaia și ca unda. Aci abătută la deznădejde, aci de cea mai nebu-nească veselie, cînd o credeai mai stîlcită, deodată, pe neaștep-tate, pîlpîia într-însa, înălțător, ceva mult *semeț și liber* ; schimbăcioasă chiar la înfățișare uneori ruptă de la șale, gâl-bejită, cu ochii tăiați și stinși și numaidecît apoi dreaptă, rumenă și fragedă, cu buzele umede, cu privirea înrouată, arătînd la fiecare dată alta și pînă și nenorocita sa meteahnă îi da un farmec mai mult, dînsa rămînînd pururi dorită și nici-odată posedată, asemenea acelor aburoase zîne, *fiice ale văz-duhului și ale apelor*, ce nu puteau fi îmbrățișate de muritori. A, nu ! prea scump nu plătiseră cei doi nemernici, unul cu cînslea și altul cu viața, fericirea de a o cunoaște...”

Toate observațiile lucide asupra personajului sînt anulate prin această explozie de lirism transfigurator. Mitologia scrii-torului mută accentele, fără ca el să fie tulburat de gîndul că intră în contradicție cu realitatea. Metamorfozele lui Pirgu sînt și rămîn semne ale bicisniciei ; cele ale Mimei ilustrează, dimpotrivă, complexitatea ei contradictorie. Pînă și metehnele fiziologice, încercîndu-se de sensuri tainice, apar ca atribute ale unei ființe mitice. Iar mila față de cei pe care Mima i-a nenorocit este anulată, fiindcă nemernicii au cunoscut ferici-rea nemeritată de a se împreuna cu una din acele „fiice ale văzduhului și ale apelor, ce nu puteau fi îmbrățișate de muri-tori“. Cînd se lasă stăpînit de mitologia lui, Mateiu nu poate întoarce înapoi spre realitate decît o privire vrăjită. Poetul îl pune în umbră pe observator ; realitatea are valoare doar prin capa-citatea ei de a se lăsa transfigurată. Faptele înregistrate din micul său turn de observație își sporesc sau își diminuează semnificațiile în funcție de dispozițiile povestitorului în clipa interpretării lor. Ele au importanță prin informațiile ce ni le transmit despre stările de spirit ale acestui unic personaj al cărții. Realitatea este un simplu pretext mînuit cu iscusință, necesar manifestării celor două atitudini fundamentale și con-tradictorii ale spiritului său desfătarea mohorîtă și contem-plația transfiguratoare.

! Sfătuită de povestitor, Mima se hotărăște să cultive prietenia cu Pirgu, singurul în măsură s-o ajute în problema căsătoriei cu Pașadia. Cunoscînd relațiile de aprigă dușmănie dintre cei doi, înrăutățite de o trecătoare legătură sexuală, care a lăsat fiecăruia o amintire neplăcută, dușmănie totuși indulgentă cu salamalecuri convenționale, povestitorul își declină, cu abilitate, orice amestec și orice răspundere. Din nefericire pentru Mima, Gore nu mai trecea în ultima vreme pe la Arnoteni „Își limpezise în chipul cel mai fericit partea de moștenire, vînzînd-o cu un preț aproape îndoit decît spera unui oumnat, și aceasta adusese în viața lui o schimbare adîncă. Intrase în anul maimuțelor, ceea ce se cam putea spune și despre mine, care, de unde mai înainte îl ocoleam cu grijă, ajunsese să mă țiu după el.“

Schimbarea adusă de moștenire în viața lui Pirgu este de scurtă durată; primul fapt ce se impune observației este starea de perpetuă euforie, hrană nouă și substanțială pentru cabotinismul său. În ciuda resentimentelor ostentativ afișate, povestitorul, prins în jocul lui Pirgu, nu rezistă seducției exercitate de noua lui ipostază „Era teatru. Cum ne întilneam, făceam pe grăbitul. Mă întreba încotro și unde, și răspunsul era întotdeauna același «La Arnoteni, adevărații Arnoteni». Se supăra «O ții așa ca gaia mațu, la gard am prins-o, la gard am legat-o. Vous devenez agaçant avec vos Arnoteano; mai dă-i... Voyons, il faut être sérieux». În afară de înjurăturile românești neaoșe, a căror deprindere îi rămăsese scumpă, nu mai vorbea decît franțuzește și cît mai tare, ca să-l audă toată lumea.“

Cînd mascarada riscă să devină compromițătoare — Pirgu acostează obraznic și numai în franțuzește cocoanele, dintre care unele cunoscute —, povestitorul se refugiază prin curțile și gangurile caselor, de unde urmărește, ca din lojă, spectacolul. Este de notat faptul că Pirgu este singurul personaj al cărții care își pigmentează convorbirea cu fraze și locuțiuni franțuzești. Amestecoul pitoresc al expresiilor golănești din jargonul de mahala cu expresii franțuzești îl întilnim și în corespondența de tinerețe a lui Mateiu. Prin această combinație, viitorul scriitor acorda snobismului său dezinvoltură și

prospețime, speculând încă de atunci efectul estetic al contrastelor stilistice. Pașadia și Pantazi, deși umblați prin străinătate și buni cunoscători ai culturii și istoriei Franței (îndeosebi a veacului galant), nu se exprimă niciodată în franțuzește. Pentru a găsi corespondențe ilustre cazului său, Pașadia apelează la istoria Romei și la demnitatea severă a locuțiunilor latinești. Poate că și în cazul de față Mateiu și-a bătut joc de snobismul său, atribuindu-l bufonului mult prea hulit, celui mai nedreptățit personaj al cărții.

Scriitorul nu utilizează însă termenul de snobism în caracterizarea lui Pirgu. Adevăratul snob trebuie să aibe stil, să fie capabil de a sugera noblețea care îi lipsește. Agitația stearpă a lui Pirgu reprezenta o imitație a adevăratului snobism, încercarea ridicolă de a se iluziona cu gândul că moștenirea îl va sălta într-o altă categorie socială și spirituală. Nu i se poate contesta însă lui Pirgu, tenace cumpărător de mobilă și de icoane, premonițiunea unei forme de snobism ce se va generaliza de-abia peste câteva decenii „Urma o nelipsită raită prin prăvălii, ca să tocmească mobile pentru casa ce avea de gând să-și clădească în stil românesc, și pe la târgul păduchilor, după icoane; le aduna pe toate câte le găsea; în câteva zile, un perete al odăiței de hotel unde se mutase, pe calea Victoriei, se acoperise de sus până jos de preciste scilciate și de sfinți sfrijiți, între alții un Sfânt-Haralambie de neuitat, măsliniu, fioros și cu ciurma în lanțuri, sub picioare“.

Gustul pentru antichități și pentru pictura naivă este un aspect al noii sale ipostaze. Pentru a lăsa impresia că este și om de cultură, Pirgu își alcătuieste biblioteca, preferînd pe iluștrii clasici „Întîlnindu-l odată cu patru volume frumușel legate la subțioară, e lesne de închipuit capul meu cînd am citit pe scoarțe numele Montaigne. «— Ce ți-a venit, am exclamat, să iei pe Montaigne?» «Ei», îmi zise, cu un zîmbet înduioșat, «oricum, Montaigne e drăguț, are părțile lui».“

Zîmbetul lui înduioșat și considerațiile sale, caraghioase prin inadecvarea lor, demască absurditatea ifoselor sale culturale. Șerban Cioculescu a remarcat, cu subtilitate, că, prin replica sa, Pirgu ia apărarea lui Montaigne în fața unui presupus detractor. Ridicola exprimare „are părțile lui“ este însă — după cum a arătat criticul — în spiritul lui Montaigne, *parties* fiind tradus prin însușiri, merite. Dacă ar fi spus

„părțile lui reușite“, judecata lui Pirgu ar fi implicat o rezervă critică, acceptarea parțială a operei moralistului francez. Conjugată însă cu epitetul „drăguț“ — același ca pentru jocul de biliard —, ea divulgă stupiditatea bibliofilului improvizat.

Pirgu își creează relații utile pentru viitor și își confecționează o morgă de senior flegmatic, insensibil la ironiile și batjocurile celor din jur. Înfumurarea lui Pirgu nu află nici o justificare în ochii povestitorului, pentru că nu se înfățișează ca un scut de apărare a nobleții transmisă de înaintași. Înfumurarea plebeului e caraghioasă și reprobabilă, cea a nobilului decăzut, oricât ar fi de caraghioasă, este demnă de respect. De oînd se pricopsise, Pirgu simțea nevoia compensatorie „să-l ia de sus“ pe Pașadia, să se grozăvească la jocul de cărți cu banii moșteniți. Dar ghinionul îl pîndește la tot pasul, răpindu-i și această șansă de răzbunare. „Tot hîrțuindu-se astfel, se întîmpla ca acesta (Pașadia, n.n.) să-i cîștige odată o sumă bunicică. În loc să plece frumos să-și găsească scumpii amici, viitori miniștri, ca să-i audă vorbind despre Bergson și despre conferința de la Haga, Pirgu se încapățîină să-și scoată paguba. Întăritat de răceala tăioasă a lui Pașadia, de rînjetele și de mîriielile usturătoare ale celor pe care îi jicnise, se tulbură, jucă brambura și pierdu, pierdu tot — o avere. Înainte de zori, Pașadia, care luase grosul, se retrăgea, lăsîndu-l în seama tinichelelor să-l scuture și de fărîmituri.“

„Scumpii amici, viitori miniștri“, cu care se întreține Pirgu despre Bergson și conferința de la Haga, sînt pomeniți în scopul devalorizării noilor rînduieli politice, care eliminaseră nobilimea din primul plan al vieții publice. Vlăstarele aristocratice care năzuiau spre o poziție publică înaltă nu se mai revendicau de la numele lor ilustru, ci de la situația lor materială prosperă. Îndelungatul vizirat a lui I. C. Brătianu separase faima de avere. Noii îmbogățiți deveneau faimoși peste noapte și mai de temut, prin puterea banilor, decît dacă ar fi fost descendenți ai lui Tamerlan. Trecuse vremea Băltărețului, negustorul evocat de Ion Ghica, care — deși mai bogat decît oricare dintre boierii cu aleasă evghenie — păstra față de aceștia, în timp ce-i jupuia de bani, o atitudine de supușenie și umilință. Începuse înghesuiala beizadelelor la poarta de intrare a partidului liberal (Mateiu va protesta într-un articol împotriva lipsei lor de demnitate) în competiției cu urmașii lui Jupin Dumitrache.

Pirgu este alcătuit dintr-un aluat rezistent și, după o scurtă criză de isterie, își redobândește seninătatea, deși pierduse toată moștenirea la jocul de cărți „Cînd, mai întors pe dos decît însăși buzunarele sale, intră dimineața acasă, îi căsună pe Sfîntul-Haralambie pe care, învinuindu-l că i-a făcut ursuzluc, îl smulse din cui și-l aruncă pe fereastră în curtea dinăuntru a hotelului. Dacă s-a crezut cumva că s-a mai înfăptuit în veacul nostru păcătos minunea unei icoane căzute din cer nu știu, se întîmplă însă alta, la care mărturisesc că nu mă așteptam, mi-a fost chiar ciudă; nu mi-aș fi închipuit ca un calic ca dînsul să aibă *droturi așa mlădioase și tari*. Nu mai tîrziu de seara următoare, împăcat cu Pașadia, dacă nu și cu soarta și senin, Gore se înființa iarăși, gata de luptă, la Arnoteni.“

Pirgu este mai puțin „calic“ decît îl decretase scriitorul în resentimentul său programat. Pierderea moștenirii îndelung așteptate nu-l face să-și piardă cumpătul. Droturile mlădioase și tari sînt dovada unei anumite forțe sufletești. Capacitatea sa de adaptare apare ca un semn de libertate, de independență față de împrejurări și chiar — dacă exprimarea ar fi posibilă — de stoicism instinctiv. Scriitorul îl nedreptățește în mod vădit, pentru a rămîne consecvent mitologiei sale. Deși comportamentul și limbajul lui Pirgu aparțin unei naturi mai complexe decît cea a lui Maiorică, el este așezat (Tudor Vianu a remarcat, în mod judicios, acest fapt) pe treapta cea mai de jos a umanității. Aceasta este ierarhia programată, nu ierarhia reală, desprinsă — peste voința scriitorului — din paginile cărții. Pirgu este singurul personaj care se opune creatorului său. Refuză să rămînă supus la locul indicat de povestitor, care, din cînd în cînd, este constrîns să consemneze *cu ciudă* surprizele pricinuite de măscărici. Cînd a sesizat în viața dez-mățată a Mimei prezența a ceva „mult“, *semeț* și liber, a fost cuprins de încîntare. Această surpriză plăcută era o confirmare a mitologiei sale. Revelarea unor laturi neprevăzute ale firii slujnicarului pune sub semnul întrebării aceeași mitologie. Măsurile sînt totdeauna deosebite. Orice ar face Gorică, el nu poate beneficia de stima (declarată) a povestitorului, fiindcă este doar unul din cei șaptesprezece copii ai lui Sumbasacu Pirgu, din mahalaua Jarcaleților.

Adoptînd o dublă perspectivă față de membrii familiei Arnoteanu, povestitorul dă satisfacție atît resentimentelor sale personale, cît și mitologiei sale poetice, contrariată de aceste resentimente. Reabilitarea Arnotenilor este, din această cauză, neconvîngătoare. Dezgustat de spectacolul vechilor *neamuri* căzute, cititorul nu se lasă convins să-și însușească atitudinea, pînă la urmă indulgentă, a povestitorului, numai pentru că aceste căzături aparțin unei înalte stirpe. Se impunea intrarea în scenă a unui personaj, în care conștiința de stirpe să acționeze ca un factor de desăvîrșire individuală. Numai astfel vechiul neam al Arnotenilor putea fi, parțial, reabilitat „Mergînd într-o zi acolo cu Pantazi, către amiazi, dădeam de o tînără, nouă necunoscută, care, cu un picior gol pe un scaun, dregea, cîntînd încet, un ciorap. La intrarea noastră, ridicînd capul, roși pînă în albul ochilor. Văzui atunci pe Pantazi, palid ca un mort, ducîndu-și mîna la inimă «Doamne», il auzii șoptînd, «cum îi seamănă !».”

Ceea ce izbește la tînăra necunoscută este modestia și pudorea, două trăsături ce lipsesc cu desăvîrșire la ceilalți Arnoteni. Gesturile firești și spontaneitatea reacțiilor nu trădează existența conștiinței de castă, efortul stilizării atitudinilor. Simplitatea ei constituie — ca și în cazul lui Pantazi — un argument al nobleței adevărate. Obrajii invadați brusc de roșeață, intensitatea eritemului pudic, indică însă prezența singelui incendiat. „Furia mistuitoare“ a focului care devorase ca o „turbă“ făptura Sultanei Negoianu (în episodul Penei Corcođușa, scriitorul folosise expresiile „turba cumplită“ și „furie oarbă“ pentru a caracteriza dezlănțuirea frenetică a nebunei) o regăsim atenuată într-o manifestare spontană și *inocentă* a Ilinței. Barbey d'Aureville vedea în intensitatea eritemului pudic nu o consecință a conflictului dintre impulsurile originare și reprimarea lor socială, ci o descărcare subită de energie senzuală. Soția nimfomană și monstruos de amorală a maiorului Ydow din *Un dîner d'athée* fusese supranumită „Pudica“ datorită singelui care îi năvălela brusc în obraji de cîte ori era privită de un bărbat. Surprinsă cu piciorul *gol*, Ilința reacționează ca și cînd privirea celor doi ar fi echivalat cu o posesiune. Scriitorul are însă grijă să devieze deocamdată gîndul

cititorului de la asemenea interpretări, prin prezentarea entuziastă a celei mai tinere dintre Arnotence. Deși aceasta își va îndeplini funcția în economia cărții nu prin virtuțile ei, ci prin uluitoarea-i asemănare cu netrebnică fată de mahala care, cu mai bine de treizeci de ani în urmă, înșelase așteptările eroului, portretul Ilincăi, mai puțin nuanțat decât acela al mamei lui Pantazi, este un adevărat imn „Făceam astfel cunoștința <duzii> Ilinca Arnoteanu. Știam că mai era o fată, cea mai mică, pe care o luase din leagăn să o crească o soră a maioresei, de la Piatra-Neamț, văduvă cu dare-de-mână și fără copii. Cei șaisprezece ani ai Ilincăi se depănaseră alinați în pacea celui romantic ținut cu zări tainice ce trebuise să le fi amințit bunilor cavaleri de la cari i se trage numirea, dulcea lor Suabie. Porecla de «nemțoaică» ce Mimă îi dase acestei surori «noi» i se potrivea nu numai din pricina locului de unde venea, dar și a înfățișării. Blajinul soare moldovenesc îi cruțase poleiala stinsă a oșitelor și albeața sedefie a pielei, aproape nefirești amândouă ; goală, cred că s-ar fi văzut luminoasă în întuneric.“

Contemplarea vrăjită a fapturii fizice a Ilincăi se concentrează, ca în pictura impresionistă, asupra oțtorva detalii revelatoare cu neglijarea celor lipsite de semnificație (nu aflăm dacă e înaltă sau soundă). S-ar părea că privirea iluminată a unui om îndrăgostit pe neașteptate descoperă perfecțiunea și irealitatea tocmai într-un loc strivit sub apăsarea brutală a realității. Deloc îndrăgostit, povestitorul, care va deveni în curînd mesagerul iubirii altuia, recurge la lirismul hagiografic pentru a dezarma eventualele obiecții ale cititorului, obișnuit de literatura realistă cu o descripție mai exhaustivă a personajelor. Deosebirea de caracter dintre ea și surorile ei sînt scoase în lumină într-un mod destul de stingaci, amintindu-se pînă și calitățile ei de școlăriță eminentă „Părinții erau cum nu se putea mai mîndri de dînsa ; Elvira nu înceta să-i tot laude frumusețea și Maiorică sînguînta ; nesilită, neîndemnată măcar, Ilinca fusese întotdeauna premiantă întia și se pregătea să treacă două clase într-un an — nu degeaba purta ea numele acelei înțelepte și învățate domnițe, străbună după Negoieni, fiica lui Petrașou-vodă, și apoi cine nu știa că pana unui Arnoteanu, Enache al doilea, însemnase începutul renașterii literelor române ?“

Scritorul precizează natura înruderii Negoienilor cu familiile domnești — descendență directă pe linie feminină — și ne oferă o cheie pentru identificarea neamului Văcăreștilor, sub numele Arnotenilor. Nu știm cu ce l-o fi nemulțumit ilustra familie pe Mateiu I. Caragiale, dar alegerea ei pentru defularea resentimentelor sale este cu totul nefericită. De la originile familiei pînă aproape de zilele noastre, istoria Văcăreștilor este plină de nume, în afara celui citat, demne de tot respectul. Spre o existență respectabilă prin ea însăși, năzuiește și Ilinca și nu preocupetește nici un efort în vederea atingerii scopului „Sta într-adevăr ziua întreagă cu nasul în carte, to-lănită și ascunzîndu-și cu grijă picioarele ca și cum i-ar fi fost rușine că erau așa mici. Lipsită de vioiciunea vîrstei sale, îi era silă de rîs și de glumă, și în căutătura ei severă, care-i înăsprea trăsăturile copilărești încă ale feței, se citea neîn-găduință pentru cele ce vedea petrecîndu-se în juru-i.”

Păstrînd nealterată conștiința de castă, Ilinca înțelege s-o justifice prin valoarea ei personală : „Numele ei știa bine ce i se datora și ce-i datora ; prestigiul lui, viu încă, i se *revelase* înainte de a-l cunoaște“. Revelațiile acestea sînt prilejuite de fapte neînsemnate „Un inspector țanțos“ îi spune „duduie“ pentru că este o Arnoteancă, iar doamna Elena Cuza, din același motiv, o așază la masă lîngă dînsa. Totul este mărturisit cu naivitate copilărească, fără voința de poetizare specifică artei lui Mateiu. Registrul hagiografic al cărții se caracterizează prin predominanța copleșitoare a discursului — deci a stilului direct —, asumat fie de povestitor, fie de unul din paradigmei săi imaginativi — asupra narațiunii. În registrul realist (relatarea discuțiilor cu Pîrgu, cu Masinca, cu Ilinca), scriitorul recurge la stilul indirect liber, simulînd astfel detașarea obiectivă de faptele relatate. Reușitele sale cele mai expresive în folosirea acestei modalități stilistice sînt ocazionate de conversațiile cu Pîrgu. Măscăriciul utilizează în dezlănțuirile sale verbale stilul direct, dar povestitorul evită angajarea dialogului (doar scurte replici nesemnificative), subliniind în felul acesta neputința comunicării reale cu Pîrgu. De aceea, nici nu retranspune în propriul său discurs vorbăria incontinentă a măscăriciului. Recurge la stilul indirect liber pentru a evidenția distanța de netrecut dintre două lumi. Relatările Masincăi fiind prea depreciatoare, dacă nu chiar calomnioase, la adresa unei lumi ce trebuie programatic apărută, povestitorul

folosește iarăși stilul indirect liber : „Nu vorbea bineînțeles de Maiorică ; Maiorică era așa dobitoc“. „Și Masinca găsea lesne mijloace de a-mi destăinui în felul cel mai ouviincios“ etc. Când încearcă să-i reabiliteze pe Arnoteni, iremediabil condamnați în urma relatărilor Masincăi, revine la stilul direct. Reproducerea mărturisirilor Ilincăi în stilul indirect liber este, dimpotrivă, determinată de dorința de a sublinia valoarea intrinsecă a personajului. Abil, scriitorul nu uită că Ilinca nu are decît 16 ani, de unde candoarea spuselor ei. Chiar și declarațiile solemn-patetice sînt, prin candoarea lor, lipsite de ostentație „Da, marele nume de dregători, de cărturari și de oțitori ea avea să-l poarte cu demnitate ; destul se întrecuseră să-l păteze surorile ei. A ! acele surori, le găsea de jelit, fi-rește, dar mila ce-i făceau nu o împiedica de a le osîndi cu asprime ; de ce nu se stăpîniseră și ele ca dînsa, de ce nu lupta-seră împotriva firei ?“

Procedeul pare o abilitate, nu o stîngăcie a scriitorului. Este însă stîngace și în contradicție cu prezentarea anterioară a personajului confesiunea Ilincăi asupra frămîntărilor ei tru-pești. Mitologia scriitorului și importanța acordată focului devorator în plăsmuirea personajelor îl face să fie nemulțumit cu vaga sugestie legată de intensitatea eritemului pudic, constrîngîndu-l să rupă vîlul de taină, cu clarificări suplimentare, de o surprinzătoare indiscreție „Și aflam că, în ciuda răcelii ei fade dinafară — un lapte de pasăre la gheață —, *sîngele în-cins* al bunicăi vorbise de timpuriu și într-însa ; avusese aprinderi ale simțurilor groaznice, cunoscuse chinul nopților crude cînd *biata ei carne se răsucise toată sfîrînd de dor*, fusese bolnavă, crezuse că înnebunește, dar preferase orice necinstei“.

Conștient că a împins lucrurile dincolo de pragul admisibil, povestitorul își declină răspunderea, atribuind-o naivității eroinei „Găsind pesemne că mersese prea departe cu destăinuirea, schimbă cu stîngăcie vorba și mă întrebă dacă credeam că avea să treacă amîndouă examenele. Cu liniștea mea de zile mari îi răspunsei că nici unul. Înainte de cel dintîi, avea să fie măritată și înainte de al doilea, plecată din țară.“

S-a îndrăgostit Pantazi de Ilinca sau de un fetiș, care o simboliza pe Wanda, la fel ca eventuala păpușă ascunsă într-unul din cuferele lui ? Povestitorul nu se îndoiește de realitatea sentimentului, deși ar avea destule motive să o facă, Pantazi fiind un artist al autoiluzionării „Lucrul se hotărîse. În

clipa când, zărind-o, Pantazi fusese atât de viu izbit de asemănarea ei cu Wanda de odinioară, vechea lui patimă se redeştep-tase. Îndrăgostirea aceasta, unică în felul ei, nu fu treptată, cu încolțit și dat în pîng ; ea izbucni dintr-o dată pîrdalnică, pus-tiitoare, și Pantazi nici nu încercă măcar să i se împotrivescă, se lăsă să meargă cît mai adînc, pînă la fund, găsind o voluptate în ea se ațîța și suferi. Tot timpul se gîndea la dînsa, vorbea nu-mai de dînsa, mă ruga să-i vorbesc de dînsa, orice, rău chiar, dar să fie de dînsa. Și bea. Deși nu mai mult ca de obicei — ar fi fost și greu —, acum se îmbăta tun și turtă ; a trebuit de vreo două ori să-l sui în cîrcă la el acasă.“

Pentru a preveni îndoielile cititorului, el semnaleză te-meiurile descompunerii sufletești a *lupului de mare*, care — după cum ni se spusese în alt pasaj — putea bea oricît fără să se îmbete vreodată „Noaptea, tîrziu, mergea cu mine să dea tîrcoale, pe furiș, casei Arnotenilor, se apropia tremurînd de fereastra odăii unde-i dormea preaiubita. Ce avea de gînd a-i spune acesteia, lucruri minunate și bine aduse, adesea înduio-șătoare, mi le spunea mie ; pe dînsa o ocolea, cînd se afla în fața ei se fisticea, îngîna ceva neînțeles și fugea, fiindu-i frică și s-o privească.“

Datorită inhibițiilor produse de timiditate, Pantazi are ne-voie de un mijlocitor, care să-și ia asupra lui grija depășirii obstacolelor din calea căsătoriei. Un scriitor realist (în nici un caz Mateiu) ar fi văzut o cauză obiectivă a timidității personajului în diferența de vîrstă — 38 de ani — dintre el și aleasa inimii sale. Asemenea probleme nu se pun însă conștiinței supraviețuitorilor, din ce în ce mai rari, ai seminției semețe, care își unesc viețile trecînd peste bietele prejudecăți ale oame-nilor de rînd. Devotat în mod necondiționat lui Pantazi, pove-stitorul își asumă, din proprie inițiativă, răspunderea ducerii la bun sfîrșit a planului de căsătorie. Pentru a birui inhibițiile prietenului său, el îi înfățișează posibilitatea de a o pierde pe Ilinca în favoarea altuia. Făcînd să-i „zbiîrnăie în suflet coarda geloziei“, îl convinge de absurditatea tergiversărilor. „Pricina Ilincăi era astfel cîștigată“, notează cel îndrăgostit prin delega-ție, de prea nobila copilă, în fața căreia urma să susțină a doua zi cauza lui Pantazi „Dădui asupra prietenului pe larg, cinstit, toate lămurile, numărui toate avantajile ce ar fi urmat să rezulte pentru dînsa și ai săi din mărițișul pe care veneam să i-l propun. Mă ascultă cu răceala ei obișnuită, dar nu-mi

ceru timp de gîndit și-mi declară că dacă, în ce privea bogăția lui, spusele mele erau numai pe jumătate adevărate, ea era gata să primească.“

Atît de puternică era obsesia moștenirii în conștiința lui Mateiu, încît îl face să incalce datele fundamentale pe care tot el le atribuise personajului. Însăși ideea enumerării *avantajelor* materiale ce decurg din căsătorie, în fața viitoarei belferite, indiferență față de moștenirea ce urma s-o primească, este nepotrivită. Consimțămîntul grăbit al Ilincăi este iarăși neverosimil, divulgînd, de data aceasta, un suflet frigid, care își orientează viața în funcție de calcule materiale. Fără să încerce nici un sentiment față de Pantazi, ea acceptă căsătoria cu un bătrîn, convinsă de argumentele strict materiale ale pledantului. Intenția Mimei de a se căsători cu Pașadia și ușurința Ilincăi de a accepta cererea în căsătorie a lui Pantazi micșorează, împotriva voinței scriitorului, distanța dintre cele două surori. Cu senzualitatea ei arzătoare, moștenită de la pătimașa ei bunică, cine știe ce ar fi devenit Ilinca alături de un om care nu mai avea decît răgazul să se îndrepte, evocîndu-și amintirile, către mormînt. Prevedem obiecția că un Goethe a fost îndrăgostit de o fetișcană, mai depărtată de el ca vîrstă decît era Ilinca de Pantazi. Între naturi excepționale se pot ivi astfel de situații neprevăzute. Pantazi era un suflet încă tînăr, cu mari disponibilități erotice, și în orice caz întîlnirea cu Ilinca produce o criză de reîntinerire a persoanei sale. Trecînd peste faptul că pînă la urmă însuși domnul consilier a fost conștient de ridicolul situației sale și de imposibilitatea de a-și împlini iubirea, fapt care a dat naștere unei geniale poezii, conștiința lui Pantazi nu se oprește, cu sentimentul răspunderii, asupra incompatibilității de vîrstă dintre el și Ilinca. Cum ar fi putut el să-și pună probleme care nu s-au înfățișat niciodată creatorului său? Legăturile împotriva firii au exercitat o deosebită atracție asupra lui Mateiu (dovadă căsătoria lui cu o femeie mai în vîrstă cu 25 de ani decît el). Natură sufletește frigidă, Mateiu a văzut în dragoste și în căsătorie un simplu mijloc pentru atingerea altor scopuri, situate deasupra Erosului, ca filonul aurifer sau *moștenirea* mult rivnită, bună de risipit în răsfățuri senioriale. Prizonier al propriului său sistem de reprezentări despre rostul vieții, el n-a fost capabil de obiectivarea necesară pentru a nu-l transfera și celorlalte personaje ale cărții (Pena Corcodușa este o fericită excepție), chiar

dacă acest fapt duce la o regretabilă simplificare — cu prețul unor evidente contradicții — a alcătuirilor sufletești.

Cunoscîndu-și bine lumea pe care o inventase, povestitorul nu se îndoiește de obținerea consimțămîntului pentru căsătorie, atît din partea părinților, cît și din partea mătușii de la Piatra-Neamț. El ar fi considerat drept un semn de gravă zmințeală refuzul unei căsătorii atît de rentabile. Personajele se deosebesc între ele prin numeroase trăsături, unele legate de apartenența lor categorială, altele de alcătuirea lor psihică, dar toți (iarăși cu excepția Penei), fie că provin din nobilime sau din drojdia societății, pun averea mai presus de orice altă valoare. Confesiunea lui Pantazi „pentru mine averea e totul, eu o pun mai presus de cinstea, de sănătate, de viață chiar“, este asumată de fiecare personaj, întrucît ea exprimă însuși „ethosul“ scriitorului. Din nefericire, diavolul cenușiu, duhul *dezalcătuirii și al nimicirii*, Gore Pirgu, își vîră peste tot codița. După ce-și lichidase la jocul de cărți moștenirea, febrilitatea lui (manifestare a disperării inconștiente) atinge paroxismul. „De cînd se întorsese la Arnoteni parcă dase în el strechia. Se ducea, venea, intra și ieșea pe toate ușile, s-ar fi zis că nu era unul singur. Pontii îi aducea acum cu ridicata, pe căprării“. Împrietenindu-se la cataramă cu Maiorică, îl tîrăște într-o aventură „cu o fetișoană numai de cincisprezece ani, o bombonică — fată mare“.

E de notat că Maiorică, mai vîrstnic decît Pantazi, se destrăbălează cu o „bombonică“ mai tînără decît Ilinca, dar cu experiență „venerică“ destul de avansată. Aventura va sfîrși, firește, în cabinetul doctorului Nicu. Dar Pirgu pusese la cale în taină, cea mai mare dintre ticăloșii „«Aiura el ori își bătea joc de mine? — deoarece asemenea lucruri credeam pînă atunci că se petreceau numai în foiletoanele-fascicole *uitam că suntem la porțile Răsăritului*. Considerînd femeia ca o simplă marfă și doar atît, văzuse în Ilinca una de preț și se pusese pe treabă, împrejurările fiind de partea lui. Cu toate paralele, multe, ce de la venirea noastră se vînturaseră în casă la Arnoteni, aceștia, pătimași de risipă, erau și mai strîmtorați ca înainte, strîmtorați grozav, pe cînd Pașadia, pe care norocul nu-l mai părăsea la joc o clipă, nu mai știa ce să facă cu banii. Pirgu socotise că din îmbinarea acestor stări de lucruri putea trage foloase mari și, cu *dibăcia lui codoșească*, izbutise să con-

vingă pe Elvira să-și vîndă fata, iar pe Paşadia s-o cumpere, pe un preţ monstruos ca fapta însăşi şi din care avea să ia el partea leului.“

Din nou Pirgu este nedreptăţit. Oare numai Gorică, mijlocitorul tîrgului, vedea în femeie o simplă marfă de vînzare? Dar Paşadia, *luceafărul*, beneficiarul direct al tîrgului? Dar Pantazi, cel hotărît să se însoare cu Ilinca, fără să se preocupe de sentimentele ei? Dar povestitorul, care pledează cauza prietenului său în faţa Ilincăi, înşirînd numeroasele averi ale acestuia, fără să pomenească absolut nimic despre sentimentele sale? Dar mătuşa de la Piatra-Neamţ, gata să consimtă la căsătoria nepoatei, pe care o crescuse, cu un bogătaş necunoscut? Dar Ilinca însăşi, care se declară dispusă să accepte căsătoria, dacă numai jumătate din spusele povestitorului, referitoare la averile lui Pantazi, sînt adevărate? Toţi au aceeaşi mentalitate, denunţată însă numai la Pirgu. Acesta se deosebeşte de ceilalţi doar prin *dibăcia* lui codoşoasă. El reuşeşte pe plan concret ceea ce cele „trei odrasle de dinastii cu nume slăvite“ înfăptuiau pe planul visului, într-un *ideal* veac al XVIII-lea, departe de porţile Răsăritului. „Privind însă în femeie şi un *mijloc*, nu numai un ţel... adese făcurăm din alcooluri punte“, ne mărturisise povestitorul, în numele celor trei Crai. Pirgu şi Arnotenii văd în Ilinca un mijloc şi fac din alcoolul ce i-l pregătesc cu cinism o *punte* către înavuţire, iar Paşadia o socoteşte drept un mijloc pentru satisfacerea poftelor lui de moşneag priapic. În casa Arnotenilor, măştile cad de la sine, cu toate adjectivele somptuoase ce le însoţesc. Nu mai rămîne loc decît pentru adjective dezonorante. Scriitorul ar putea răspunde că Paşadia şi, cu treizeci de ani în urmă, Pantazi fuseseră la fel de măreţi *în viţiu, ca şi în virtute*, în timp ce Pirgu se dovedise specialist în exploatarea *exclusivă* a viţiuului. Primii doi sînt supravieţuitori ai veacului galant, într-o lume la care nu se poate adapta, fiindcă nu e croită pe măsura lor. Ei sînt *surghiuniţi* la porţile Răsăritului, unde Pirgu e la el acasă. De aceea, el *slujeşte* ca mijlocitor al lui Paşadia în domeniul sexual, după cum povestitorul slujise ca mijlocitor al lui Pantazi în cel matrimonial. Planul lui Pirgu ar fi fost aplaudat de marchizul de Sade „Acum dam eu de rost plimbării ce se hotărîse să facem, în curînd, la mănăstirile din împrejurimile oraşului; la una din ele, de maici, unde aveam să fim găzduiţi noaptea, Ilinca, ameiţită, avea să fie lăsată fără

apărare pradă lui Paşadia“. Pentru divinul marchiz terfelirea virtuţii era suprema afirmare a libertăţii omului. Prin viol i s-ar fi răpit Ilincăi falsa aureolă de puritate ; éa ar fi cunoscut poate, asemeni magnificelor ei surori, voluptatea dezlănţuirii orgiastice a Răului, preschimbându-se dintr-o Justine, sortită nefericirii perpetue, într-o Juliette, dornică să experimenteze voluptăţile extatice ale rostogolirii în abis. Iar dacă ar fi pierit într-o asemenea încercare, ea şi-ar fi jucat pînă la capăt rolul de victimă ce i-a fost hărăzit.

Mateiu nu îndrăzneşte să meargă cu gîndul pînă la pragul acestui *scandal* al raţiunii, proclamat pe mii de pagini de marchizul de Sade, a cărui operă este, în esenţă, o încoronare demenţială a libertinajului din veacul galant. La porţile Răsăritului cultivarea viciului e mai puţin metodică şi buna-cuviinţă mai respectată decît în prealuminatul Apus. Datorită fariseismului, viciul este constrîns să se travestească, să facă reverenţele de rigoare în faţa virtuţii ultragiutate „Ca să zădărnicesc înfăptuirea *nemernicului* plan era, odată ce ştiam de el, o jucărie şi voiam să fac în așa fel ca totul să rămîie îngropat în tăcere şi uitare, cum s-ar fi şi întimplat dacă, îndată după ce ne despărţisem, Pingu, întîlnind pe Pantazi, nu i s-ar fi spovedit şi acestuia ca mie“.

Indiscreţia lui Pingu năruieşte planul construit de dibăcia lui. Lucrurile vor reintra în normal, iar Ilinca va rămîne neprihănită. Fecioria ei nu va deveni prada monstruoasă a unui om cu aproape 50 de ani mai vîrstnic decît ea, ci *prada legală* a unuia de care o despart doar 38 de ani. Înainte de a se proceda la cererea oficială în căsătorie, are însă loc o scenă care pune definitiv capăt *luminoasei* prietenii dintre bătrîinii cărturari „Am fost recunoscător împrejurărilor cari au făcut să nu fiu de faţă la ceea ce urmă peste cîteva ceasuri. La Arnoteni, înainte de masa de la prînz, la care Paşadia fusese tocmăi pofţit de Pantazi, din salon, unde aceştia rămaseră singuri la apertiv, se auziră deodată răcnete, buşeli, bufneli, zgomot de lucruri răsturnate şi de sticlă ce se sparge şi cred că se poate închipui fără caznă mutrele făcute de aceia ce alergînd acolo văzură pe Paşadia şi pe Pantazi încăibăraţi în chelfăneala cea mai deznădăjduită, trăgîndu-şi palme, pumni, picioare, rostogolindu-se pe jos, cînd unul deasupra, cînd celălalt. Şi Pantazi fu omul cel mai ciufulit şi mai hărtănit ce vreodată ceru,

cum făcu el atunci, mina unei fete, chiar nu adevărată Arnoteancă.“

După spectacolul oferit de cei doi maeștri, reprezentanți exemplari ai seminției semețe, e greu de susținut că „dacă seara patriciul cobora în Suburra, el nu-și schimba portul, nici nu-și lepăda însemnele“. Răfuiala celor doi este la fel de lipsită de *stil* ca și bătăile dintre cele două Arnotence, sau cele pe care le administrau împreună mamei lor, blinda curvă poloneză de „herb“ mindru. Pasajul are însă și altă semnificație, mai profundă decât cea epică. Înainte de a-și scoate din scenă paradigmi imaginativi, scriitorul îi pune să se încaiere, să-și nege identitatea spirituală pe care le-o atribuisese cu atîta zel hagiografic. Acordul dintre eul real, dar potențat, al povestitorului, încorporat în Pașadia, și eul său ideal, încorporat în Pantazi, se destramă, în favoarea unei relații conflictuale iremediabile. Mai mult decât atât, fiecare din cele două euri tinde spre suprimarea celuilalt. În duelul proiectat, povestitorul este solicitat ca *martor* de fiecare din cele două ipostaze ale sale. Reușește să-l împiedice printr-un artificiu nu îndeajuns de convingător „Îmi fu mai ușor decât aș fi crezut să împiedic ieșirea pe teren. Știam frica ce, în ciuda ruperii lui de lume, Pașadia avea de părerea acesteia, așa că, înfățișîndu-i greaua atingere ce ar fi adus renumelui său de «monsieur» darea în vileag a dedesubtului acelei «afaceri», care numai de «onoare» nu se putea numi, nu dădui greș, cum nu dete nici Ilinca cerînd stăruitor, după povața mea, ca întii dar de logodnă renunțarea la duel.“

Dependența de *părerea lumii* a sufletului *stoic* este neconvingătoare. Artificiul este însă de înțeles, ca un nou mod al lui Mateiu de a-și denunța propriul snobism, prin mijlocirea personajului adorat. Chiar și într-un suflet puternic ca al lui Pașadia, se poate cuibări nevinovatul păcat al snobismului. *Poza* seniorială, batjocorită în casa Arnotenilor, prin „chelfâneala“ dintre cei doi, trebuie slavată în fața lumii bune. „Darea în vileag a dedesubtului afacerii“ ar fi echivalat cu compromiterea, dacă nu s-ar fi pus peceți de taină asupra motivelor încăierării. Cam greu de ascuns însă fapte cunoscute de Pirgu și de Arnoteni! Aceștia își întrețineau prin *darea în vileag* a faptelor ignorate de ceilalți sentimentul propriei lor importanțe. Indiscreția ținea de însuși modul lor de viață, la care nu puteau renunța fără să se simtă fără rost pe lumea aceasta. Degeaba s-a supărat Ion Barbu pe Șerban Cioculescu cînd

acesta a afirmat, pe bună dreptate, snobismul lui Mateiu și a personajelor sale. Cu tot bovarismul, scriitorul era conștient de existența snobismului său, pe care afecta că-l descoperă, în grade și „stiluri“ diferite, la toate personajele sale.

La chemarea Ilincăi, mătușa din Moldova sosește la București. La chemarea lui Pantazi, sosește și cealaltă mătușă, sora lui Maiorică din a doua căsătorie a Sultanei. Faptul se petrece cu mult tapaj și cu snobism princiar : „Marea flamură albă și roșie fusese coborâtă de pe palatul de la Pandina. Cu tacîmul ei, cum spunea, de «dobitoace curate» — un papagal, doi cîini și trei pisici, și «necurate» — o slujnică franțuzoaică, un fecior italian, un bucătar țigan și doi muzicanți, unul ceh, altul neamț — prințesa Pulcheria plecase la București. Cu două zile înainte, Dospinescu, bătrînul său vechil, golise patru odăi mari de hotel ca să le umple apoi cu calabalîcul ei de călătorie, luase cu chirie două «Bösendorfer», tocmise un muscal de zi și unul de noapte.“

Inventarierea „tacîmului“ de dobitoace al prințesei și menționarea, lipsită de necesitate, a numelui vechilului Dospinescu țin să ilustreze încă o dată caracterul de cronică fidelă, realistă, a povestirii. Snobismul lui Pingu merită batjocora, cel „princiar“ al Pulcheriei este demn de admirație și întrutul justificat : „Răsfățuri de cocoană mare. *Se cuvenea* să i se treacă însă cu vederea *chiar altele mai inovate* pentru că era o mare artistă. Salonul ei muzical de la Paris și mai ales luminatul sprijin ce găsiseră la dînsa ca începători mulți dintre aceia, compozitori sau virtuozii, a căror faimă fusese netăgăduit consacrată în urmă, scăpase numele prințesei Canta de uitare, îl însemnase la loc de cinste în istoria muzicii din a doua jumătate a veacului trecut.“

Unii au dreptul la răsfățuri, altora li se contestă acest drept. Masinca strecurase în treacăt o birfeală la adresa Pulcheriei : „parcă prințesa era vreo *zdravănă la cap* cu muzicanții ei“. Sufletul maichii judeca deci cu alte criterii decît povestitorul, pasiunile (răsfăturile) muzicale ale prințesei. Am mai aflat, tot din relatările Masincăi, că, din oînd în cînd, prințesa i-o trimetea pe mama ei, Sultana Negoianu, peșcheș lui Maiorică, prilej de bucurie pentru acesta, deoarece îi mai „picau cîteva luni ceva parale“. Chiar și trambalarea bătrînei între Pandina și București era tot un capriciu, un răsfăț boieresc, al cărui tîlc nu trebuie cercetat, fiindcă răsfățul sfidează logica.

Probabil, prințesa cultiva, după cum ne lasă textul să înțelegem, și răsfături mai vinovate decât cele muzicale. Printre acestea, Dumitru Micu, după o lectură cam zorită a cărții, menționează împerecherea cu dulăii. Criticul face o regretabilă confuzie între viciile nesăbuite ale Sultanei, care au dus-o repede la demență, fiindcă natura însăși nu *le-a trecut cu vederea*, și cele mult mai temperate, în probabila lor vinovăție, ale prințesei. Există o schemă generală a Arnotenilor, dar ea nu ne dă dreptul să sărim, din năzuinți de simplificare, peste diferențele individualizatoare dintre cei ce compun clanul, cu atât mai mult, cu cât prințesa Pulcheria, deși soră cu Maiorică, nu este o Arnoteancă.

Imaginea din trecut a prințesei se conturează în mintea povestitorului, din scurtele memorări ale lui Pantazi „Era — aflam — prietena cea mai veche a lui Pantazi. În 1863, cneazul Canta, venind la București pentru niște pricini, fusese găzduit câteva luni cu fetița lui la domnița Smaranda, unde boierimea se îmbulzise ca să audă cîntînd la clavier pe mica Pulcherița. De aceeași etate cu***, trăiseră acolo ca o soră cu un frate și-i înduioșa pe amîndoi amintirea acelei vremi, revăzîndu-se așa cum erau atunci ea răsărită și negricioasă, îndrăzneată și infiptă, el bălan și mărunț, sfios și plătînd. După plecarea lui din țară, dînsa rămăsese singura persoană din lumea mare de la noi cu care păstrase legături, își scriseseră, se întîlniseră la Milano, la Bayreuth, la Paris. Se simțise dar dator s-o vestească numaidecît că se hotărîseră să-i ia nepoata de nevastă.“

Destinul face ca singura ființă cu care Pantazi întreținuse legături de amicitie după dezdăcînarea sa, întîlnind-o în diverse centre de cultură muzicală, să fie mătușa viitoareii lui soții. În afară de bucuria regăsirii unui vechi și devotat prieten, prințesa o are și pe aceea de a descoperi în nepoata necunoscută o vrednică urmașă „O întîmpinase la Milcov. Dînsa abia-l recunoscuse sub noua lui înfățișare și găsise minunată istoria schimbării lui de nume. Și fu nerăbdătoare să cunoască pe Ilinca. Lunga întrevedere a mătușii cu nepoata aduse ceva cu totul neașteptat la despărțire, cucerită, prințesa, a cărei trecătoare căsnicie tot cu un Canta, dintr-o altă ramură, fusese stearpă, făgădui solemn Ilincăi că avea s-o înfieze.“

Moștenirile se acumulează în jurul Ilincăi, ca și cînd destinul n-ar socoti imensele avuții ale lui Pantazi îndestulătoare

pentru răsfăturile hărăzite viitoarei prințese, care, odată cu averea, va primi și titlurile nobiliare ale mătușii. Din păcate, bucuria lui Pantazi și a povestitorului este stricată de hotărîrea Ilincăi de a amîna cu trei săptămîni, la cererea mătușii de la Piatra, căsătoria, pentru a nu cădea în luna mai, luna Mariei. Boieroaicele cultivau și superstițiile, ca pe un soi de „răsfături“ religioase. Pantazi interpretează această amînare ca un semn al potrivniciei destinului, de unde îngîndurarea și neliniștea lui. O întîmplare deosebită vine să confirme temerile sale : „Într-o seară ținu să mîncăm la el acasă numai noi doi. Nu fu ca să-mi spuie ceva deosebit. Tirziu, plecînd împreună, ne suirăm într-o birjă care părea că se afla întîmplător la colțul străzii, dar care-l aștepta ; văzui că, fără să fie îndreptat, birjarul ne scoase, pe unde nu știu, afară din oraș. Eram obișnuit cu asemenea plimbări ; în anul ce treouse, se întîmplase adesea, către toamnă, să ieșim la cîmp ca, de pe vreo movilă, să căutăm pe Fomalhaut la dunga zării. Dar în acea noapte posomorită nu erau stele, nici lună, cerul era acoperit întreg, și totuși se vedea aproape ca ziua, deosebeai tot, copacii păreau chiar luminați pe dinăuntru.“

Peisajul este ireal, oniric, dar compus cu o admirabilă știință a dozării efectelor. Noaptea este posomorită, firmamentul nu este luminat, dar, la fel ca în tablourile unor vizionari romantici, lumina țîșnește parcă din pîntecele nopții, unde a fost încătușată. Este o noapte a clarviziunii, o noapte profetică, în care se arată, spre a fi tălmăcite, semnele destinului. În acest fragment al povestirii, elementele reale și cele fantastice se întrepătrund organic, la fel ca în vis. Faptele ce urmează plutesc aburite la hotarul dintre „realitate și închipuire“ ; cititorul „înciudat“ se întreabă dacă ele s-au întîmplat cu adevărat sau au fost născocite în febra așteptării împlinirii destinului, de cei doi prieteni, cu suflul și mintea tulburată. Înaintarea eroilor în acest decor ireal, preexpressionist, se desfășoară ca un ritual „La o cotitură, Pantazi porunci să oprească și mă pofti să cobor și să-l urmez. Mai departe se înălța, căscată toată și fără acoperiș, o ruină.“ Cotitura nu este numai a drumului, ci a destinului. Răsărită din întuneric, ruina îndeplinește o funcție simbolică „— *Hanul dracului*, zise Pantazi. Sunt numai aici în Ilfov mai multe, toate cu istoriile lor fioroase de tîlhari și de stafii ; în asta am făcut odată un chef noaptea, la lumină de masalale.“

Hanul dracului este o amintire din timpul anului de destrămare, de inițiere în moarte a lui Pantazi. Cine i-a îndreptat oare pașii spre locurile acestea bîntuite de stafii ? Ceasul rău, ar răspunde, de bună seamă, urmașul cutezătorilor navigatori. Dar ceasul rău nu bate decît la porunca destinului „Băgai de seamă că ne făcusem acum trei ; ca din pămînt se ivise o țigancă, o țigancă bătrînă, în zdrențe. După cîteva cuvinte schimbate cu Pantazi în țigănește, se lăsă pe vine și începu să vrăjească, aruncînd bobii pe un taler. Ascultîndu-i spusele, lui Pantazi fața i se făcuse ca de ceară, iar ochii îi sticleau ca două mărgele albastre. Cînd țiganca se ridică, el îi dete un ban de aur și plecarăm înapoi. — E ciudat, murmură un glas stins, din bobi nu se deslușește decît un semn de moarte.“

Țiganca ivită ca din pămînt este mesagerul funest al destinului. Apariția ei subită reprezintă o intrusiune directă a fantasticului în aparențele realiste ale povestirii. Vrăjile ei, conversația în țigănește cu Pantazi și reacția înfiorată a acestuia la prevestirile bătrînei în zdrențe, chiar și banul de aur, oferit ca răsplată pentru talmăcirea sorții, sînt elemente alcătuitoare ale visului rău intrupat — peste foarte scurtă vreme — în realitate.

Deși se distanțează, rațional, de evenimentele relatate, povestitorul, respectuos față de toate manifestările, oricît de ciudate, ale prietenului său, nu face nimic ca să împrăstie vraja „*Îmi ascunsei* indignarea că un om ca dînsul să aibă asemenea eresuri prostești. Și număram cîte zile mai erau pînă la sfîrșitul lunii. Pornisem să *bag formele de cununie* și avocatul prințesei da zor celor de înfiare.“

Pantazi este deconspirat în fața tuturor personajelor cărții ; el rămîne învăluit în mister doar în fața cititorului, ținut intenționat departe de orice lămuriri asupra identității lui misterioase. Nu se poate presupune că povestitorul „băgase“ formele de cununie sub un nume fals. Pulcheria Canta cunoștea numele adevărat al prietenului său, iar Arnotenii, ca părinți, fuseseră desigur informați cu cine își mărită fata. Or, odată ce știau Arnotenii acest lucru, îl știa și Pirgu, și odată cu el tot Bucureștiul, pînă în mahala la Jarcaleți.

Să respectăm voința arbitrară a poetului, care n-a vrut să profaneze, cu un nume oarecare, imaginea lui transfigurată. În *Craii de Curtea-Veche* defilează o sumedenie de nume pitorești,

însoțite doar de o vagă determinare a celor ce le poartă. Lui Pantazi i se aplică un tratament special, ca unei fantasme. Deși încheie acte de vânzare-cumpărare (țărani cărora le-a vândut moșiile îi cunoșteau desigur identitatea) și contracte de căsătorie, el rămîne o nălucă, fragil înșurubată în realitate. Noul său vis de dragoste este sortit neîmplinirii, ca și cel de odinioară. Moartea stă la pîndă, împiedicînd viața să-și înfăptuiască rosturile ei.

Ilinca însăși pare neîncrezătoare în viitorul ce i se pregătește. Ideea căsătoriei a produs o neînțeleasă mutație în sufletul ei, iar în comportament îi apar manifestări de indiferență și agresivitate, în contradicție cu imaginea ei inițială. „Nepăsarea crescîndă ce Ilinca arăta de acestea toate ajunsese să mă supere tot așa ca felul *jicnitor* de a se purta și vorbi, și cu străinii și cu ai săi, și o bănuiam că nu era sinceră cînd, cu zîmbetul bunicii din portrete, îmi spunea că, dacă nimic nu s-ar îndeplini, pentru ea n-ar însemna decît un an de școală pierdut și s-ar întoarce fără părere de rău de altceva la Piatra. Nu voise să primească de la Pantazi nici un giuvaer, zicînd că ce putea fi pe lingă cele ale domniței Smaranda? Cerase numai să-i cumpere un aparat de fotografie.“

În viziunea scriitorului, moartea Ilincăi nu este o simplă împlinire nefericită, ci un fapt prevăzut în ordinea destinului, în fața căreia toate eforturile omenești se dovedesc neputincioase. Aparatul de fotografiat adeverește prevestirile țigăncii : „*Fu unealta de care soarta ei se sluji ca să se împlinească*. Într-o dimineată, văzînd în «faetonul» lăptăresei o fetiță, pare-se caraghios îmbrăcată, Ilinca puse să i-o aducă s-o fotografieze. Abia sculată după scarlatină, fetița îi trecu boala. La început așa ușoară, că se crezu că avea s-o facă pe picioare, izbucni deodată cu atîta putere, încît 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*.“

Complice funest al istoriei, destinul se împotrivescete reabilitării vechilor neamuri căzute, Ilinca este smulsă din viață, în mod absurd, în timpul pregătirilor de nuntă, pentru că așa a cerut mitologia mohorîtă a scriitorului. Trecerea ei prin lume este fugară, asemeni unui suris înghețat. Căsătoria cu Pantazi ar fi însemnat un sfîrșit fericit, un happy-end ce nu și-ar fi aflat locul într-o povestire scrisă în ton de ritual funebru. Moartea Ilincăi era necesară pentru a doua dezrădăcinare a lui

Pantazi. Fiul risipitor al apelor nu poate fi robit uscatului prin înșurătoare. Quinta manuelină îl aștepta, la marginea oceanului, cu serele ei uriașe, din mijlocul cărora se va îmbarca pentru călătoria cea din urmă.

Din bobii țigăncii, superstițiosul navigator a înțeles că socotelile destinului sînt încheiate. El întîmpină moartea Ilincăi cu seninătate, fără să reactualizeze starea de disperare încercată după trădarea Wandei. Neprihănită Ilinca va rămîne logodnica lui în absolut. În tinerețe i se ghicise că de toate fericirile o să aibă parte „numai de dragoste nu“. Profetia îndepărtată și cea apropiată s-au adevărit. Pe vremuri se răzvrătise împotriva destinului, fiindcă își petrecuse viața numai pe uscat. După ce purtase „praporul cu lebădă săgetată... pe toate mările“ orice răzvrătire îi părea curată nebulie.

„În dimineața morții ei chiar, prin cîteva cuvinte scrise, Pantazi mă rugă să văd eu de înmormîntare. Nu știa că-mi cere ceva peste puterile mele“, notează povestitorul. Singurul nimerit pentru a duce lucrurile la bun sfîrșit era Pirgu, maestrul de ceremonii al înmormîntărilor evocate în carte „Plecai deci să-l caut, dar nu fu treabă ușoară. 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. Din toți pe care i-am întregat despre el, numai Haralambescu îl văzuse în ajun, seara, la Moși, beat ca un porc, cu o desculță borfoasă în luna a noua.“

Viața merge înainte cu toate zmintelile și deșuchieturile ei. Nume de mahalale bucureștene sînt înșirate în treacăt, de parcă tînărul povestitor scîrbit de la porțile Răsăritului ar fi încîntat de simpla lor eufonie. Viața Crailor se desfășoară pe un perimetru foarte restrîns între cîteva restaurante, propriile lor locuințe și, la urmă, Casa Arnotenilor. Doar Pirgu, a cărui rază de acțiune se întinde în întregul București, îi antrenează în hagiaticuri nocturne prin cartierele de periferie. Pantazi cu povestitorul ies cîteodată din marginile cetății să urmărească mersul stelelor pe cer, iar Pașadia pleacă periodic la misteriosul său „munte“. *Cruii de Curtea-Veche* este o povestire strict bucureșteană. Toate drumurile cărții — fie că pornesc de la Piatra-Neamț și Pandina sau de pe întinsul apelor — duc spre București. Aici se joacă marea carte a vieții personajelor, aici se fac și se desfac itele încurcate ale sorții.

Renunțind să răscolească mahalalele în căutarea lui Pirgu, povestitorul intră la Capșa, să se întrezeze cu „o cafea și un kirsch“. Dar pe Pirgu îl găsești unde nu te aștepti. El face ca argintul viu legătura dintre centru și periferia cetății : „Cînd acolo de cine să dau cu ochii ? — de Gore, de Gore Pirgu în ființă. Cătrănit și la față ca ficatul, înjura supărat. — Credeam, îi zisei, ca după succesul de aseară să te găsesc mai mulțumit. Rînji larg : — A fost «di granda», era să fete pe mine, pe onoarea mea ! Și, în vreme ce-mi sorbea cafeaua și kirsch-ul, îi spusesei de ce era vorba. Nu fu nevoie să-l rog ca să ia tot asupra-și. Îi dădui mină liberă și nu avui de ce să mă căiesc. Ilinca fu prohodită domnește, ca împărătesele de la Bizanț, cînd a treia zi, cea mai frumoasă de mai, o duserăm la lăcașul de veci cu toate florile de București.“

Nebănuite calități are Gorică și, probabil, numeroase lecturi în „domenii de rară frecventare“. Nu-l citise pe Machiavelli, dar știa cum trebuie prohodită o împărăteasă bizantină. Or, dacă știa toate aceste lucruri, fără să le fi învățat din cărți specializate, trebuie să acceptăm ipoteza unei „intuiții“ de-a dreptul geniale. Fără îndoială, fiul mahalagiului din Jarcaleți este nedreptățit la tot pasul. Dar el își ia revanșa obligîndu-și creatorul să-i recunoască, pe drum, tot soiul de calități, care infirmă, în mare parte, retorica lui defăimătoare. La înmormîntarea Ilincăi, fiecare reacționează în felul său specific : mătușa de la Piatra, deznădăjduită și chinuită de remușcări, părinții, de două ori întristați, pentru că pierdeau odată cu copila și posibilitatea îmbunătățirii situației lor materiale, fetele, bucurioase de dispariția soriei care le disprețuiseră. Absența lui Pantazi stîrnește însă îngrijorarea povestitorului „Înainte ca Pirgu să-și fi sfîrșit cuvîntarea, mă întorsei în oraș, stăpînit din ce în ce mai mult de gîndul că Pantazi își făcuse seama“.

Pirgu luase cuvîntul atît la înmormîntarea lui Mișu Nachmansohn, cît și la cea a Ilincăi Arnoteanu. Două lumi iremediabil separate comunică, fără s-o știe, prin verbul oratoric al măscăriciului. Dacă Pașadia nu și-ar fi luat precauții speciale pentru evitarea înmormîntării publice, probabil profețiile lui Pirgu s-ar fi adevărit. El i-ar fi purtat „căvălăriile“ și și-ar fi luat în cuvinte emoționante rămas-bun de la neuitatul său prieten. Pirgu este cel întotdeauna de față, cel ce stimulează și zădărnicește, duhul impur, principiul negativ fără de care viața ar înțepeni într-o succesiune de gesturi hieratice.

Teama povestitorului de o eventuală sinucidere a lui Pantazi este aparent îndreptățită. Moartea absurdă a Ilincăi era de natură să provoace un șoc sufletesc, cu consecințe tragice. Deși îl însoțise în periplusurile sale imaginare, povestitorul nu ține seamă de experiența de navigator a lui Pantazi și de puternicul său sentiment al destinului. Acesta e, bineînțeles, un fel de a vorbi. El se făcea că nu ține seamă, pentru ca să se poată arăta surprins de reacțiile prietenului său care puneau în lumină tocmai acest sentiment al destinului. „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 bind liniștit, cu poftă. Și de atunci nu mai călcă în casă la Arnoteni și nu mai pomeni de Ilinca niciodată ca și cum nici n-ar fi fost...”

Episodul Ilincăi este încheiat, fără ca viața lui Pantazi să fie modificată în esență. Nici măcar plecarea lui din București nu este precipitată de moartea logodnicei. Viața își reia cursul de dinainte ca și cum nimic nu s-ar fi întîmplat „...de trei luni reluasem cu Pantazi traiul de anul trecut, mesele prelungite după miezul nopții, hoinărelile pînă dimineața prin mahalalele necunoscute, cu ulițe pustii. Frunzișurile sunau acum a toamnă și erau adînci ca niciodată parcă, și grele, cînd s-ar fi zis că într-adevăr mersul vremii lincezește, amurguri copleșitoare. Întîmplîndu-mi-se să adorm în puterea unui, am avut un vis care a rămas cel mai frumos din întreaga mea viață.”

Pasajul acesta, izolat printr-o stelută de textul anterior și printr-un spațiu alb de ceea ce urmează, anunță revenirea la tonalitatea imnică. Al patrulea capitol se distinge printr-o mai mare varietate cromatică decît restul povestirii, printr-o mișcare mult mai rapidă, datorită apariției și dezvoltării a numeroase teme secundare. O parte a acestor teme sînt amintite în primul capitol, altele se ivesc de-abia în partea ultimă, fără să-și găsească rezolvarea definitivă. Mateiu și-a conceput întreaga operă ca o unitate diversificată. Teme secundare din *Craii de Curtea-Veche* urmau să fie dezvoltate în *Sub pecetea tainei* și în *Soborul țafelor*. Masinca Drîngeanu cu siguranță și, după toate probabilitățile, cele două Arnotence și-ar fi jucat rolul în proiectatul roman. În *Craii de Curtea-Veche* ele apar-

țin doar cadrului în care se desfășoară tema principală: dragostea neîmplinită a lui Pantazi față de Ilinca Arnoteanu. Aici se resimt mai puternic ecourile lirice predominante în primele trei părți. Scurtul pasaj izolat pregătește trecerea în registrul lirismului transfigurator.

Ieșind din viața cea de toate zilele, cei trei crai încremesc hieratic în absolut, asemeni vocevozielor din tablourile votive: ceremonialul exorcizării demonilor este executat în tăcerea ce precede înfăptuirea miracolelor „Se făcea că la o curte veche, în *paraclisul patimilor rele*, cei trei Crai, mari egumeni ai tagmei prea-senine, slujeau pentru cea din urmă oară vecernia, *vecernia mută*, vecernia de apoi“. În atitudinea extatică a celor trei cavaleri de Malta, în slujba lor fără cuvinte împlinită la căderea serii, se ascunde speranța alungării demonilor și a răscumpărării în absolut. Îmbrăcați solemn, ca pentru o consacrare la curtea Bizanțului, ei întâmpină moartea cu seninătate „În lungile mante, cu paloșul la coapsă și cu crucea pe piept și afară de scarlatul tocurilor, înveșmîntați, împanglicați și împănoșați numai în aur și verde, verde și aur, așteptam ca *surghiunul nostru pe pământ* să ia sfârșit“. Ei așteaptă mîntuirea ca pe o sărbătoare imperială, la fel ca străbunii a căror viață a fost brăzdată de fapte vitejești. Paloșul de la coapsă și crucea de pe piept simbolizează unitatea puterii seculare și a celei spirituale. Asociația de aur și verde din costumația lor nu este însă strict bizantină. În pictura și în mozaicurile bizantine predomina asociația albastrului (culoarea cerului) cu aurul. Doar în pictura ravenată se întâlnește asocierea aurului cu o anumită nuanță de verde, care este de fapt un albastru degradat, de lapis lazuli. Mateiu și-a îmbrăcat Craii, în funcție de propriile sale gusturi, fără să țină seamă, în mod riguros, de anumite canoane artistice. În miniaturile sale (a căror calitate artistică nu avem competența să o judecăm), se observă o preferință pentru culoarea verde și pentru albastrul degradat din mozaicurile ravenate. Motivul surghiunului a fost reluat, de nenumărate ori, de-a lungul cărții, în configurații diferite. Pașadia se simțea surghiunit la porțile Răsăritului și în veacul al XX-lea, Pantazi socotea viața pe uscat drept o formă de surghiun. În visul eliberator, însăși viața pămîntească este privită ca un surghiun. Așteptarea soteriologică a Crailor este răsplătită „O lină cîntare de clopoței ne vestea că harul dumnezeiesc se pogorise asupra-ne răs-

cumpărați prin trufie aveam să ne *redobîndim înaltele locuri*“. Tudor Vianu a semnalat faptul că răscumpărarea prin trufie, deci printr-un păcat capital, este o aberație din punct de vedere creștin. Afirmatia este exactă din perspectiva creștinismului primitiv. Creștinismul istoric, după cum am arătat într-un capitol anterior, legitima însă cu argumente teologice ierarhiile pămîntene, indicînd fiecărei categorii omenești *calea ei proprie* de mîntuire. Războinicul și păstorul se mîntuiau pe drumuri deosebite. Dar dincolo de astfel de disocieri, Mateiu își confecționase un creștinism sui-generis, subordonat mitologiei sale poetice. Trufia crailor semnifică refuzul lor de a se lăsa asimilați de vreuna din categoriile omenești, cu care au fost obligați să se amestece în surghiunul lor pămîntesc, fidelitatea față de condiția lor de aleși. Păcatele lor — deseori de aceeași natură ca păcatele lui Pirgu și ale Arnotenilor — nu le-au alterat ființa. Pogorîndu-se asupra lor harul ceresc vestit de „*o lină* cîntare de clopoței“, îi curăța de straturile profanate, exterioare, ale ființei lor, așezîndu-i în „*înaltele*“ locuri hărăzite aleșilor. În ceremonialul soteriologic se strecoară însă imagini din Apocalips „*Deasupra stranelor, scutarii nevăzuți coborîseră* prapurele înstematate și una oîte una *se stînseră cele șapte candlele* de la altar“. Eliberați de surghiunul pămîntesc, Craii nu sînt răpiți în lumina paradisiacă, ci pornesc spre marginea zării pentru a se pierde în neființă : „*Și plecăm tustrei pe un pod* aruncat spre soare-apune, peste bolți din ce în ce mai uriașe în gol“. Textul este însă echivoc, iar imaginea golului nu trebuie *neapărat* identificată cu neființa. Ea poate fi interpretată și ca un simbol al desprinderii de cele pămîntești, de orice formă de determinare. Dar iată că lumea lăsată în urmă îi însoțește și dincolo, sub chipul lui Pirgu „*Înaintea noastră, în port bălțat de măscărici, scălămbăindu-se și schimonosindu-se, țopăia de-a-ndaratele, fluturînd o năframă neagră, Pirgu. Și ne topeam în purpura asfințitului...*“ Cum se explică prezența celui ce nu poate fi răscumpărat în fruntea Crailor ce se îndreaptă spre înaltele locuri hărăzite lor din vecie. Ipoteza bufonului ca maestru spiritual, ca psihopomp, ni se pare ingenioasă, dar foarte aventuroasă. Mateiu n-a fost atît de inițiat în ezoterisme încît să cunoască legea de analogie inversă, în virtutea căreia ceea ce e mai luminos sus îmbracă haina cea mai bălțată jos. Ni s-ar putea răspunde că scriitorul a avut acces prin intuiție la aceste adevăruri fundamentale. Nu cre-

dem că intuițiile unei naturi estetice s-ar fi orientat, de la sine, spre iscodirea acestor tărîmuri. Portul bălțat de mășcărici, contrastînd cu costumele împănoșate ale Crailor, la fel ca și năframa, pe care le-o flutură dinainte, au funcția de a le reaminti zădărnicia vieții pe care au părăsit-o. Iar țopăiala lui Pirgu „de-a-ndaratele“ este simbolul vieții întoarse pe dos, a lumii luate în răs_păr. În acest sens, năluca lui Pirgu îndeplinește într-adevăr o funcție purificatoare. Privind-o, Craii se eliberează de ascendentul resimțit pe vremea cînd erau doar niște „păpuși“ în „Vicleimul“ mășcăriciului.

Cei trei crai se topesc în aceeași *purpură a asfințitului* din care se infiripaseră cîndva vedeniile seminției de cuceritori. Redobîndirea înalțelor locuri are sensul unei reintegrări. Harul ceresc le mijlocește reprimirea în comunitate din care i-a smuls soarta potrivnică. Textul suportă însă și alte interpretări simbolice. Podul aruncat spre *soare-apune* este o cale către marea Noapte originară. Visul ar reprezenta, din această perspectivă, mai mult decît apoteoza Crailor, o apoteoză a Morții, expresia transfigurată artistic a triumfului instinctului de anantizare în „vocea ciudată“ a scriitorului român.

„Fantastică este în acest roman (*Craii de Curtea-Vechă*, n.n.)... numai proiectarea de pe pămînt pe cer a imaginilor lui Pașadia și Pantazi“, spune Pompiliu Constantinescu. Deloc fantastică nu este această proiectare, fiindcă e vorba de un vis înfățișat ca atare și perfect integrat în construcția cărții. Singurul element fantastic al povestirii poate fi identificat în pasajul anterior pe care l-am semnalat. Scriitorul a ținut să atribuie visului său și o funcție profetică. El anticipează moartea sau plecarea definitivă a preaiubiților săi prieteni. După un alt spațiu alb, care izolează visul ca pe un poem de sine stătător, reîntorcîndu-se la modalitatea relatării realiste a evenimentelor, povestitorul descrie moartea lui Pașadia „Eram sub impresia acestui vis, cînd, intrînd odată la cafenea, după noutăți, afluam că Pașadia murise. Sfîrșitul lui avu răsunset, dar nu prin el însuși, ci pentru felul cum se petrecuse. În timpul din urmă, Pașadia, care nu se mai vedea nicăieri, trăia cu Rașelica Nachmansohn. Era îndeobște cunoscută frenezia crudă cu care aceasta se deda la o anume voluptate și care îndreptătea porecla de «lipitoare» ce-i dase Gorică. Înverșunîndu-se asupra prăzii voluntare, mult nu-i trebuise ca s-o dea gata; cu

cel din urmă strop de vlagă bărbătească țîsnise și sîngele și inima încetase să mai bată. Vrednică de marea sa străbună Iudita, Rașelica nu-și pierduse firea, își desprinsese părul din mâinile calde încă ale mortului, se îmbrăcase cu îngrijire și netulburată se duse la comisarul de poliție să ceară să ia măsuri pentru ridicarea leșului, ceea ce, cu încuviințare de sus, se și făcu, în tăcere — în împrejurarea aceasta scandalul n-ar fi fost oare de prisos? —, așa că, în revărsatul zorilor, ca de obicei, Pașadia se întorsese, pentru cea din urmă oară, acasă.“

Femeia vampir, eroină vrednică de pana marchizului de Sade, își îndeplinește încă o dată, netulburată, misiunea ei de unealtă de dezalcătuire și nimicire. Ilustrul Pașadia moare la fel ca Penchas, Mișu Nachmansohn și celelalte victime ale freneziei sexuale a eroinei. Profetiile lui Pirgu și „scăpărarea aspră“ a privirii Rașelicăi „ciocnindu-se de a lui Pașadia“ vestiseră de la primele pagini sumbrul deznodămînt. Unul dintre paradigmele imaginative ai scriitorului piere, fără glorie, într-un paroxism al destrăbălării, în brațele unei tîrfe. A admirat oare scriitorul moartea lui Pașadia numai pentru caracterul ei paroxistic, pentru lipsa ei de banalitate? Nu ni se spune nimic în acest sens. Răzbate însă din adjectivele ce însoțesc descrierea comportamentului Rașelicăi admirația față de înverșunarea ei criminală. Rașelica este o natură puternică, rupînd cu voluptate stavilele din calea energiilor clocotitoare din trupul și din sufletul (?) ei. Cu oertitudine moartea lui Pașadia exclude, din punct de vedere creștin, orice posibilitate de răscumpărare. Visul transfigurator se cerea așezat înaintea descrierii morții personajului. Înfățișîndu-se ca simplă expresie a năzuințelor povestitorului, el nu intră în contradicție cu realitatea personajului, care rămîne, pînă la urmă, un demon desăvîrșit „Am mers numai decît acolo. Cînd m-am apropiat de locuința fără bucurie, deasupra copacilor din grădina fără flori se înălța, în liniștea serii, un stîlp de fum. Mina credincioasă își făcuse datoria; în haină lui, omul izbutise să săvîrșească *după moarte* cea mai rafinată dintre *nelegiuiri*.“

Ieșirea din scenă a lui Pașadia pretindea revenirea la tonul hagiografic. Încheind-o cu cuvîntul *nelegiuire*, oricît de mărețe rezonanțe ar avea el în conștiința celor situați dincolo de bine și de rău, scriitorul s-ar fi lipsit de posibilitatea de a aduce un ultim omagiu, de la nivelul omenesc, preaslăvitului

său maestru. Separînd mizeriile trupești ale eroului de profunzimea lui spirituală, Mateiu își ia precauțiile necesare pentru ca eul esențial al dublului său să rămînă nevătămat : „Am deplîns pieirea acelei opere mărețe, dar nu și pe a autorului. Pașadia s-a *stins la zenit* ; veninul, veghea, vițiul îi mistuiseră trupul fără a-i vătăma cîtuși de puțin însă duhul, care-și păstrase pînă la sfîrșit toată recea-i limpezime, scînteietor ca un luceafăr în cleștarul nopților de ger.“

Idealul afirmat în aceste rînduri este acela al conștiinței situate la *zenit*, care își domină și își ordonează cu luciditate fluxul vieții inconștiente. Cel stăpînit de patima nopții voia să vadă clar în întuneric și își concepuse opera ca pe un triumf asupra haosului din care a luat ființă.

Urmează un pasaj răzbunător împotriva lui Pirgu. Resentimentele lui Mateiu față de cei ce au izbutit în planurile lor pămîntești explică, fără să o justifice estetic, paranteza anticipativă, care ne mută dintr-o dată din anul 1911, în perioada de după primul război mondial „Și a mai avut norocul să moară înainte de a fi silit să îndure după război, din nou, la bătrînețe, umilința sărăciei, înainte de a suferi, și mai dureroasă poate, arsura dezamăgirii și a dezmințirilor de a vedea că nu el, ci Pirgu avusese dreptate, de a-l vedea pe Pirgu însuși de mai multe zeci de ori milionar, înșurat cu zestre și despărțit cu filodormă, pe Pirgu prefect, deputat, senator, ministru plenipotențiar, prezidînd o subcomisie de cooperare intelectuală la Liga Națiunilor și oferind colegilor săi străini veniți în România cu pantahuza sau în «anchetă» o somptuoasă și sibarită ospitalitate în castelul său istoric din Ardeal“.

Intrucît literatura lui Mateiu I. Caragiale nu este o literatură de observație realistă (chiar dacă scriitorul s-a dovedit capabil de observații interesante și de notarea particularităților de limbaj a unor personaje), socotim neîntemeiată afirmația lui Paul Georgescu după care „veninul distilat nu ar fi fost posibil dacă prozatorul nu s-ar fi izbit, în anii cînd scria la carte, de domnul ministru Pirgu“. A-l considera pe Mateiu autor de „côpii după natură“ înseamnă a ignora sarcina mitopoetică din care a izvorît opera lui. Nu discutăm aici dacă au existat în România miniștri de teapa lui Pirgu, la a căror ușă Mateiu a făcut antecameră, solicitîndu-le un post de șef de cabinet. El l-a slujit o vreme pe Al. Bădărău și, după război, a solicitat diverse posturi diplomatice, parlamentare sau adminis-

trative lui Titulescu, Goga și Otescu. Nici unul dintre aceștia nu îndreptătesc comparația cu Pirgu. Putem ști însă cum s-o fi reflectat imaginea lor în conștiința roasă de complexul ne-realizării sociale a lui Mateiu? Rădăcinile profunde ale operei sale nu trebuie, în nici un caz, căutate în asemenea experiențe nemijlocite.

Scriitorul a fost scutit de neplăcerea de a contempla cadavrul lui Pașadia „Nu l-am văzut pe Pașadia mort; cînd am sosit eu, se puneau peceti, iar rămășițele, potrivit voinței sale, îi fuseseră în pripă ridicate și pornite de Iancu Mitan undeva afară din București, poate la «munte»“. Locul de odihnă veșnică a lui Pașadia este învăluit în mister. Poate la „munte“, scrie Mateiu, așezînd cu țilc ghilimelele, pentru a ne sugera că Pașadia trebuia înmormîntat pe o *culme*, poate pe aceeași culme unde fusese incinerat eroul din *Lauda cuceritorului*.

Deznodămîntul povestirii se apropie „Pantazi, care-și vînduse în sfîrșit și prăvălioara de la Bărăție, nu avea de ce să-și mai întîrzie plecarea“. Pantazi nu pleacă „peste graniță după nimicirea societății putrede din jur“, după cum spune Vladimir Streinu, și pentru că a încheiat tîrgul în mod avantajos, obținînd, în sfîrșit, prețul solicitat de la „pîrliții“ de negustori. Dacă afirmațiile criticului despre nimicirea societății putrede din jur n-ar fi un efect stilistic gratuit, triumful postbelic al lui Pirgu ar fi de neînțeles. În studiul său despre Mateiu I. Caragiale, replică la acela al lui Vladimir Streinu, Pompiliu Constantinescu face două afirmații necontrolate. După moartea Ilincăi, Pantazi — spune criticul — „cade într-un fel de decrepitudine“, iar în altă parte afirmă că el „cade într-un fel de abulie“. Atît decrepitudinea, cît și abulia sînt inexistente. Personajul își reia, în tovărășia povestitorului — textul o spune explicit —, vechiul mod de viață și de-abia după mai bine de trei luni, timp în care efectuează vinzări convenabile, se hotărăște să părăsească țara.

Unele teme din primul capitol revin aproape simetric. Pașadia a pierit așa cum profețise Pirgu. Pantazi și povestitorul cinează, singuri, la „birtul din Covaci“. Rașelica Nachmansohn este de față, cu noua-i victimă pe care se pregătește s-o devoreze. „Nu departe de masa noastră, mai frumoasă și mai nepăsătoare ca oricînd, Rașelica își înfățișa noul logodnic, un soi de *brotac* cu ochi *boboșafi*, *bondoc* și *bont*.“ Aliterația este remarcabilă prin grotescul ei.

În afara citorva cuvinte introductive modificate, motivul valsului este reluat aidoma. Întrucît el îndeplinește, în noua configurație, o funcție deosebită și cu semnificații sporite, ne îngăduim să-l reamintim cititorului: „Lăutarii nu uitară să cînte acel vals domol care era una din slăbiciunile lui Pantazi, valsul voluptuos și trist în legănarea căruia pîlpîia, nostalgică și sumbră fără sfîrșit, o patimă așa sfișietoare, că însăși plăcerea de a-l asculta era amestecată cu suferință. De îndată ce coardele încălșuate porniseră să îngine amara destăinuire, întreaga sală amuțise. Tot mai învăluită, mai joasă, mai înceată, mărturisind duioșii și dezamăgiri, rătăciri și ohinuri, remuşcări și căințe, cîntarea înecată de dor se îndepărta, se stingea, suspinînd pînă la capăt, pierdută, o prea tîrzie și zadarnică chemare.

Pantazi își șterse ochii umezi.“

Chiar gestul ștergerii ochilor (ultima manifestare a sensibilității lui Pantazi) este repetat. Citind pasajul cu atenție, ne dăm seama că prin el se exprimă sensul însuși al povestirii. Așezarea lui imediat după începutul povestirii și înaintea sfîrșitului vădește construcția secretă a cărții, conștiința riguroasă care a prezidat la elaborarea ei. Ce altoeva este *Craii de Curtea-Veche* decît o cîntare *voluptuoasă și tristă, nostalgică și sumbră, o amară destăinuire*? Amestecul de *plăcere și suferință* trezit de lectura cărții trebuie înțeles în sens strict estetic. „Nu cunosc meditație mai gravă asupra ticlurii și aventurii Ființei — spune Ion Barbu în *Răsăritul Crailor*, articolul de salut entuziast al cărții — ca această carte de înțelepciune, pe care un act de discreție și gust o disimulează sub grele catifele de pitoresc oriental“. Tocmai *catifelele* și căștănirea stilistică, întreg aparatul de artificii prin care scriitorul ne îndreaptă mîcreu atenția asupra lucrăturii savante a cărții, instituie o *distanță* emoțională între ea și cititor. Acesta nu este ispitit să se identifice cu destinul eroilor, simte că adevăratul sens al cărții se situează, dincolo de desfășurarea ei epică, în simbolică ei. De aceea retorica desfășurată de Vladimir Streinu, în marginea presupuselor ei efecte emoționale, ni se pare total inadecvată. „E în acest zis roman atîta cădere și decădere, atîta gravitație a sufletelor, atîta corupere a vieții și un astfel de prăpăd social mișcat de frenezia demonică a negației, încît după lectură cetitorul simte irepresibil nevoi întăritoare ca exerciții gimnastice, alergări peste obstacole, sporturi, în

sfirșit, cît mai aspru⁴. Criticul uită, cu dezinvoltură, că nici una dintre operele de decadență ale scriitorilor, în a căror familie l-a încadrat pe Mateiu I. Caragiale (cu excepția unor povestiri polițiste ale lui Edgar Poe), nu exercită — din cauza ărtificiozității lor — o acțiune nemijlocită asupra sistemului nostru nervos. Neintenționînd să lase impresia vieții trăite, operele scriitorilor decadenți țin să-și releveze caracterul de construcții artistice. Prin procedeul ficțiunii memorialistice și falsul aspect de cronică imprimat operei sale, Mateiu a introdus el însuși un element de confuzie, legitimînd judecarea ei ca o creație realistă. Artistul a speculat echivocul, punînd în cumpănă componenta poetică a operei sale — cea esențială — cu componenta ei realistă — izvorită din voința sa de mistificare.

Craii de Curtea-Veche este o tînguire tot mai învăluită, mai joasă, mai înceată, mărturisind dușii și dezamăgiri, rătăcirii și chinuri, remușcări și căințe, o prea tîrzie și zadarnică chemare a umbrelor altor văleături în Bucureștii anilor 1910—1911, o încercare de amăgire, conștientă de propria ei desertăciune.

Faptul acesta ne obligă să socotim drept adevărata încoronare spirituală a cărții nu apoteoza Crailor, ci pe aceea a Penei Corcodușa. În visul povestitorului, Craii oferă o reprezentare soteriologică, impusă de rațiunile estetice ale povestirii. Adevăratul sens spiritual al cărții se deslușește din pătimirile și din moartea izbăvitoare a Penei Corcodușa „Am umblat cu dinsul, în sus și în jos, toată noaptea, pentru ca, spre dimineață, să nimerim tot în piața florilor, la Curtea-Veche. Lîngă împrejmuirea bisericii cu turla verde, licărea sfioasă o lumină slabă care ne atrase. Cineva o aprinsese la căpățîiul unei moarte ce zăcea *cuviincioasă* pe o rogojină. Să nu mi se fi spus, n-aș fi crezut că era Pena Corcodușa; cum aș fi putut recunoaște în chipul acela *blajin*, cu trăsături *gingașe*, pe înspăimîntătoarea furie de anul trecut? În zîmbetul buzelor ei învinețite și în privirea ochilor săi rămași deschiși era o *duioșie extatică*; femeia care fusese *nebună din iubire* părea să fi murit *fericită* poate că în acea scurtă clipă a sfîrșitului, cuprinzătoare de veșnicii, i se arătase aieva mîndrul cavalerguard, în ființa căruia se răsfrîngeau întrunite strălucirile a două cununi împărătești.“

Nici unul din adjectivele subliniate nu se potrivește seminției semețe. Pena Corcodușa e răscumpărată prin umilință —

nu prin trufie — și prin cutremurătoarea ei suferință. Puterile răului care o chinuiau în timpul nopții au fost nimicite. Pe chipul ei devastat, moartea răsfringe o liniște desăvârșită. În contrast cu ținuta sărbătorească a Crailor, în drumul lor către neant, Pena zace smerită și *cuviincioasă* pe o rogojină, iar dușoșia extatică din privire arată că ea a pășit prin poarta cea strimță, răpită în lumina fără de sfârșit. Ion Barbu a intuit magistral sensul simbolic al finalului cărții, socotind ca „înnoptata arătare a precupeței Pena, ridicată prin *arsele vămi ale pătimirii* aproape de Sfintele Trepte“ este cea mai vrednică flamură pentru cetatea de la porțile Răsăritului.

Și iată cum această carte de visări pămîntești, mult prea pămîntești, sfârșește liturgic, ca acele cărți din primele veacuri ale erei noastre care înfățișau în culori luminoase și întunecoase, fără nuanțe intermediare, jocul înșelător al mărilor lumestești, spulberate ca fumul în ceasul din urmă. Că Mateiu n-a fost o conștiință efectiv religioasă nu e nevoie să demonstrăm. Dar conștiința estetică a scriitorului s-a izbit nepuțincoasă de pragurile neantului și din mișcarea ei de retragere s-a iscat vedenia luminoasă a celuiilalt tărîm.

Mateiu nu-și încheie opera nici prin visul răscumpărării Crailor, nici prin apoteoza Penei Corcodușa, cu evocarea solemnă a strălucirilor reunite în cele *două cununi împărătești*. Un astfel de sfârșit ar fi fost prea triumfal și cu un acuzat accent retoric. Instinctul său artistic l-a determinat să pună o pedală, preferînd finalului pe o acută (acutele au fost risipite cu excesivă generozitate de-a lungul povestirii), înregistrarea ecourilor nostalgice și abia murmurate ale amintirii. Pe de altă parte, fidel programului său de „cronicar“, el nu voia să-și abandoneze pe drum protagoniștii, ci să le urmărească destinul pînă la capăt. Pasajul referitor la viitorul lui Pirgu a fost comandat nu numai de resentimentele sale, ci și de dorința cronicarului de a da socoteală de destinul unuia dintre personajele principale ale cărții. Moartea lui Pașadia și, odată cu el, a operei sale, dă glas mizantropiei scriitorului. Necunoscutul, travestit sub numele de Pantazi, își părăsește ipostaza răsăriteană, reluîndu-și viața de cutreierător al mărilor. „Seara însoțeam pînă la graniță pe un gentleman ras și cu barbeți scurți, în ținută elegantă de călătorie — un străin“. Aceeași senzație o încercase altă dată, privind în fotografie adevăratul chip al

necunoscutului. Acum, înstrăinarea este definitivă: „Stam în vagonul restaurant la o masă, față în față, și nu găseam să ne spunem unul altuia nimic“. Năluca se destramă undeva în nejurile amintirii, lăsându-l pe povestitor singur pe țărnișii nopții „*Noaptea pogoarse repede*“. Scurta propoziție, cu aerul de constatare neutrală, oștigă o semnificație deosebită din perspectiva în care am situat opera scriitorului român.

Noaptea pogoară din văzduhuri ca o benedicțiune. Ea deschide porțile amintirii și ale imaginarului. Ziua se rînduiesc afacerile, se semnează acte, au loc întîlnirile lui Pîrgu cu prietenii săi, viitori miniștri, dar numai noaptea se pun în lucrare puterile originare ale vieții și ale morții. Odată cu ipostaza lui răsăriteană, Pantazi *moare* în conștiința povestitorului. Imaginea lui se ivește aburită dintr-un ungher tot mai slab luminat al amintirii „Și mi-am adus aminte de acela care încetase să mai fie, de omul ce-mi păruse un prieten de cînd lumea și adevsea chiar un alt eu-însumi, de Pantazi, cînd m-a întreat ce s-ar putea să bem“.

Eroii povestirii au fost prefigurați în portretele din *Pa-jere*. Stării sufletești a povestitorului îi aflăm o echivalență în ultima strofă a poeziei *Mărturisire*

Sufletu-mi e-o floare rară ce muată pare-n singe,
Spulberată-i fu mireasma de-al restriștii aprig vînt,
E-o cîntare-ndepărtată ce visări apuse plînge,
E o candelă uitată ce se stinge pe-un mormînt.

Craii de Curtea-Veche este istoria mohorită a visurilor spulberate. Viața este în viziunea crepusculară a lui Mateiu o suită de amăgiri și de eșecuri. Libido setiendi, libido domnandi, libido cognoscendi, cele trei fluvii de foc, pustiesc și pîrjolesc o lume suspendată pe marginea neantului. Doar duioșia extatică din privirea Penei Corcodușa în ceasul din urmă strecoară o rază de speranță într-un univers pe care-l cotropește, treptat, întunericul.

Singurul personaj real al cărții este povestitorul. Ceilalți sînt întrupări fugare ale aspirațiilor tulburi și contradictorii ale eului său. S-a autocelebrat și s-a batjocorit, și-a exprimat cu patos mitologia și și-a terfelit-o cu cinism. A clădit și a dărimat cu egală voluptate, rostindu-și amara destăinuire într-o proză somptuoasă sau trivială, răsfrîngînd și asupra zdrențelor

verbale iscusit aranjate luminile tainice ale veșmintelor ei sărbătorești. Călăuzit de o excepțională conștiință estetică, Mateiu I. Caragiale a încorporat, în paginile cărții, drama întregii sale vieți, a neputinței sale de a fi autentic într-o lume lipsită de autenticitate. Tehnica tainei și tehnica indiscreției sînt două moduri de încifrare a unei experiențe existențiale singulare. „Vizionar imanent, urmărit de o rea conștiință și chinuit de ea, autorul *Crailor de Curtea-Veche* se autentifică prin situația limită a inautenticităților sale“, spune, cu o fericită formulare, Ion Negoitescu. Multiplele influențe străine sau autohtone, semnalate de critică, și-au adus o importanță contribuție la configurarea ei artistică, dar nu ne ajută să înțelegem semnificațiile ei existențiale. Succesul „ezoteric“ al Crailor, entuziasmul necondiționat stîrnit în conștiința celor mai alese spirite se datorează caracterului ei de carte a destinului, respirației poetice care însuflețește acest univers de fantasmе, cu o viață incertă, la „hotarul aburit dintre realitate și inchipuire“. Disocierea dintre registrul ei poetic și registrul ei realist, dintre poezia evaziunilor și proza realistă, încorporată în Pirgu și în Arnoteni, este inadecvată, cele două registre fiind fețele intim solidare ale aceleiași viziuni. Relația contrapunctică dintre cele două componente structurale ale operei nu îngăduie izolarea și valorificarea intrinsecă a uneia dintre ele. Nici una nu are suficientă consistență pentru a-și revendica autonomia. Efectele de contrast produse de comunicarea lor văzută și de cea subterană îmbogățesc însă în mod neprevăzut semnificația spirituală și estetică a povestirii.

Comparația cu *Ghepardul*, propusă de critică, trebuie privită (Edgar Papu a scris un remarcabil articol în acest sens) cu restricțiuni. Romanul lui Lampedusa este o operă fundamental realistă (și, ca atare, și o reconstituire istorică fidelă), beneficiind de lumina subțiată a visului, care se așterne deasupra materialului istoric, conferindu-i o dimensiune lirică suplimentară. Sfirșitul de epocă este intuit cu luciditate de contele Salina, care nu vrea să se lase înfrînt și face tot ce-i stă în putință să se adapteze mecanismelor sociale ale lumii noi. Între cele două opere se pot stabili, ce-i drept, multe analogii tulburătoare pasiunea pentru astronomie comună lui Pantazi și contelui Salina, tonalitatea de ritual funebru a celor două cărți, sentimentul iremediabilului care îi stăpînește pe cei trei Crai și pe eroul lui Lampedusa. Pînă și în planul ge-

nealogiilor și al heraldicei se observă o legătură ciudată : „că la obirșie am fi barbari — spune Pantazi —, cum s-a străduit să mă convingă cînd i-am fost oaspe în palatul său din *Catania* capul ramurii *siciliene*, zisă cu *pardosul*, fiindcă la vechea noastră stemă... a adăogat, în cinstea unei înrudiri ilustre, în *cîmp de aur* cu chenar de sîngeap, un pardos *negru*“. În ciuda acestor analogii incontestabile, cele două opere s-au născut din proiecte intenționale radical deosebite. *Ghepardul* năzuiește spre reprezentarea transfigurată a realității, în timp ce *Craii de Curtea-Veche* este un vis mohorit, cu interstiții luminoase, care își caută punctele de sprijin în realitate. Și pentru că aceste puncte de sprijin sînt prea fragile, pentru a susține o construcție epică unitară și coerentă, cartea eșuează ca roman, împlinindu-se magnific ca un poem al morții, al tainei, al nopții și al singurătății.

POETUL „FONDULUI OBSCUR“

Mateiu I. Caragiale este „un poet al fondului obscur“, spune George Călinescu, în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*. Observația, judicioasă, nu îndreptățește așezarea scriitorului „în grupa suprarealiștilor“, decît dacă lărgim — așa cum procedează criticul — conceptul de suprarealism mult dincolo de limitele îngăduite de accepția lui originară. G. Călinescu s-a arătat fascinat și în același timp contrariat de *Craii de Curtea-Veche*. De aici ciudățenia unor formulări „Mateiu Caragiale este un poet, și scrierea lui valorează nu prin ceea ce este, ci prin ceea ce sugerează“. Dar orice operă poetică este prin ceea ce sugerează. „Realitatea — spune în continuare criticul — se transfigurează, devine fantastic și un fel de neliniște de Edgar Poe agită pe aceste secături ale vechii capitale române“. Tocmai transfigurarea poetică a realității asigură perenitatea operei. Substanța ei spirituală și artistică nu este sărăcită de contradicțiile și inadvertențele ei, cum se întîmplă în cazul operelor ce tind spre reprezentarea obiectivă, netransfigurată poetic, a realității. Dubla mișcare,

de atracție și de respingere, exercitată de *Craii de Curtea-Veche* asupra lui G. Călinescu, dă loc la judecăți contradictorii. Iată o judecată perfect adecvată naturii specifice a operei. „E în *Craii de Curtea-Veche* o mișcare moale, voluptuoasă, un *farmec indefinit care trăiește pe deasupra paginilor*.” Deci sensul ei profund, recunoaște criticul, se află dincolo de desfășurarea epică. Mișcarea de respingere determină însă o bruscă schimbare de atitudine: „Privită prin ce-ar fi putut să fie, scrierea e ratată, oum ratat e și autorul”. Călinescu nu ne spune, ci ne lasă să ghicim „ce-ar fi putut să fie” *Craii de Curtea-Veche* în viziunea lui critică. Roman de tip obiectiv, ca romanele lui Rebreanu, sau de tip analitic, ca acelea ale lui Camil Petrescu? De unde este scoasă *norma* în numele căreia „scrierea” lui Mateiu este declarată ratată? Este neîndoielnic faptul că Mateiu n-ar fi fost capabil să scrie un roman obiectiv sau analitic. Și-a prezentat opera ca o suită memoria-*listică*, pentru a evita reproșul lipsei de construcție epică. În mod cert, nici Rebreanu sau Camil Petrescu nu s-ar fi priceput să realizeze o operă al cărei *farmec indefinit* să trăiască pe deasupra paginilor. De ce oare această povestire *arhaizantă*, care se refuză unei datări riguroase prin modul ei de scriere, a îmbătrânit mai puțin decât *Patul lui Procust*? Viziunea epică a lui Camil Petrescu, materializată în personaje ca D-na T. Emilia, Ladima, Fred Vasilescu, datează, întrucât este legată de un moment istoric determinat și de o concepție teoretică apărută novatoare, asupra artei romanului. Ariditatea intelectua-*listă* voită a lui Camil Petrescu îi barează drumul către *fondul obscur* al existenței, către stratul permanențelor, neafectat de mutațiile ce intervin în modul de existență și de gândire al oamenilor. Am analizat în altă parte rațiunile pentru care Mateiu și-a datat și și-a circumstanțiat opera „puțintică și excelentă”. Ea nu durează însă prin conținutul ei de reprezentări, ci prin sarcina ei existențială, prin suflul liric care o străbate ca o flacăra transfiguratoare. Deși a scris foarte puțin, Mateiu nu este deloc ratat ca scriitor. În literatura noastră el deține un loc care este numai al său și nu poate fi uzurpat de scriitori cu o activitate mult mai fecundă. A fost un ratat social, în sensul că n-a izbutit să obțină favorurile și situațiile rivnite și și-a întreținut conștiința ratării cu boalăvicioasă voluptate. După ce îl declară ratat pe plan artistic, G. Călinescu introduce

un amendament prin care își anulează judecata „Dar Mateiu Caragiale era un ratat superior, mai *valabil* decât izbuțiții, care *cu drama vieții lor* și cu câteva *geniale* aruncături reușesc să creeze un *monument izolat, turburător, de neimitat...*“ Criticul a sesizat sensul existențial și unicitatea estetică a *Crailor de Curtea-Veche*. Un monument izolat și de neimitat se opune prin însăși natura lui încadrării într-un gen determinat și judecării prin modele deduse din alte creații. Caracterul divergent al aprecierilor criticului arată cât de turburătoare și de derutantă este creația lui Mateiu I. Caragiale.

Ea ilustrează teza lui Maurice Blanchat enunțată în *Le livre à venir*: „Nu interesează decât cartea, așa cum este, în afară de genurile, în afară de rubricile, proză, poezie, roman, măturie, cărora refuză să li se supună și cărora le neagă puterea de a-i fixa locul și a-i determina forma. O carte nu mai aparține unui gen, orice carte ține doar de literatură, ca și când aceasta ar deține dinainte, în generalitatea lor, secretele și formulele care singure îngăduie de a acorda lucrului scris deplina realitate a cărții.“

Spiritele critice, a căror voință de înțelegere este pusă în slujba voinței de clasificare, vor avea întotdeauna motive să fie nemulțumite de opera scriitorului român. La fel și cei ce pretind prozei o documentare riguroasă asupra realităților reprezentate, individualizarea caracterologică a personajelor prin observația obiectivă a comportamentului și prin analiza minuțioasă a motivațiilor sufletești. Mateiu se mărturisește prin mijlocirea altora, se idealizează sau se batjocorește, în căutare de alibiuri justificative ale bovarismului său. Termenul este mult mai potrivit decât acela de *quijottism*, atât lui Mateiu I. Caragiale, cât și lui Macedonski. Prin sfînta sa nebunie, Cavalerul Tristei Figuri se dezleagă de lumea reală, identificîndu-se total cu lumea lui himerică. Sensul purificator al acestei identificări ne dă dreptul să asociem nebunia cu sfințenia lui. Altfel ar fi vorba de o simplă nebunie, lipsită de alte virtuți. Bovarismul presupune o atitudine de complezență față de propriile slăbiciuni, tentativa de a le justifica printr-un fals recurs la planul idealității. El este o dereglare morală, nu o nebunie. Bovaricul se așunde de sine însuși, fuge de conștiința propriilor slăbiciuni, umblă travestit prin lume fiindcă vrea să impună celorlalți viziunea despre sine pe care o consideră convenabilă. Bovaricul joacă un rol cu care se identifică; masca îl con-

stringe la o anume fidelitate, în sensul că împiedică arbonarea altor măști. Ea îl apără, dar nu-l purifică. Din dosul măștii și la adăpostul ei, bovaricul trimite săgeți veninoase spre semenii săi și se dovedește capabil de nemernicii. A îndeplinit oare arta în viața lui Macedonski funcția de „gentil donna“ purificatoare, la fel ca Dulcinea în viața lui Don Quijote? Poetul și-a detestat toți contemporanii de seamă, a patronat mîrșăviile lui Caion împotriva lui Caragiale, cu conștiința că apără literatura română de impostori. A lăudat cu fervoare pe toate mediocritățile asupra cărora își exercita suzeranitatea literară, iar unii tineri valoroși s-au bucurat de sprijinul lui, doar atît timp cît erau „macedonskieni“. El și-a iubit rolul ce și l-a atribuit, în timp ce Don Quijote nu juca un rol, ci ducea pînă la capăt experiența nebuniei purificatoare. Bovarismul lui Mateiu a fost mult mai decent. În opera sa, n-a lăsat să răzbată decît trimiteri aluzive la contemporanii săi — la tatăl său, la Delavrancea, la familia Văcăreștilor, la prietenii care i-au fost folositori în satisfacerea vanităților sale mărunte. Jurnalul și notițele sale completează imaginea sa bovarică. „Brummelismul“ nu este decît o manifestare derivată a bovarismului său: Din fericie, asupra operei sale el și-a pus pecetea, indirect, fără să-i imprime o deformare caricaturală, ca în cazul unei bune părți (bineînțeles nu a aceleia care l-a făcut nemuritor) a operei lui Macedonski. Timid și cu o vitalitate mult diminuată față de aceea a lui Macedonski, Mateiu a luat act, treptat, de eșecul iluziilor sale și a știut să le demitizeze prin mijlocirea lui Pirgu, fără să renunțe totuși la mitologia care a prezidat la nașterea operei și care s-a tradus în viața sa prin mofturile și ifosele ironizate de Ion Luca și de Delavrancea. Idealitatea, atribuită ostentativ, dar neconvingător din punct de vedere realist, personajelor sale reprezenta o compensație artistică a eșecurilor, a ratării vieții sale pe plan social. Descifrînd în *Craii de Curtea-Veche* semnificații metafizice absente (de unde comparația nepotrivită cu Dostoievski), Ion Barbu a intuit just funcția salvatoare a idealității în opera scriitorului român. „Extremele bogății și onoruri, frumuseți și viții atribuite de Mateiu Caragiale personajelor sale sînt de aceeași natură ca infinitatea de operații care ne dezleagă de o lume de ființe algebrice, pentru un grad superior de transcendență. În literatură, idealitatea personajelor se obține printr-un *exces* de dărnicie.“ Excesiv de darnic în bine și în rău, Mateiu I. Caragiale

nu-și putea realiza programul mito-poetic decât cu unelte proprii, care să-l diferențieze tranșant de contemporani. Maniheismului viziunii sale îi corespunde — spunea Vianu — un maniheism de vocabular. Am semnalat contaminările stilistice dintre cele două registre ale cărții, așa că nu se poate trage o graniță riguroasă între ele. Mateiu și-a construit o limbă a lui, citind cu atenție literatura română veche și clasică (pe contemporani se pare că i-a neglijat), de la cronicari pînă la Ion Luca, înregistrînd, cu o ureche foarte sensibilă la comicul de limbaj, particularitățile vorbirii de mahala. Cuvinte de obîrșie slavonă, greacă, turcă și chiar țigănească se îmbină fericit în limbajul mitein cu latinisme extrase parcă din *Dicționarul* lui Laurian și Massim. Mateiu a reușit performanța de a crea pe cale artificială o limbă de o uimitoare expresivitate. Spre deosebire de tatăl său, el nu disimula, spre a obține efecte de veridicitate, caracterul de construcție artistică a limbii sale. În opera sa, barocă sau manieristă, limbajul se preschimbă dintr-un mijloc de reprezentare într-un mijloc de deformare expresivă a realității. Dacă Ion Luca ar fi cunoscut creația fiului său, ar fi considerat-o, la primul contact, prea încărcată și i-ar fi propus o anumită simplificare și sacrificarea adjectivelor de prisos. Dar, intrucît era sensibil și la alte forme de artă, deosebite de cea pe care o practica (poezia lui Eminescu și a lui Coșbuc, de pildă), ar fi sesizat cu timpul diferența de atitudine artistică dintre el și Mateiu și n-ar fi contestat valoarea și autenticitatea operei sale. Ion Luca a determinat publicarea în *Viața românească* a primelor poezii ale fiului său, care corespundeau și mai puțin idealurilor sale artistice decît *Craii de Curtea-Veche*. Ipoteza că opera fiului ar fi cîștigat, după o perioadă de rezistență, asentimentul artistic al tatălui ni se pare cu totul firească. După cum este mai mult decît probabil că pasajele veninoase îndreptate împotriva lui Ion Luca ar fi fost eliminate, dacă acesta ar fi fost în viață, din textul *Crailor*.

Dincolo de atmosfera poetică a cărții, fiecare capitol conține poemele sale, din care s-ar putea alcătui o antologie lirică. Sorin Alexandrescu a făcut o magistrală analiză stilistică a începutului primului hagialic, semnalînd bogăția extraordinară a ritmurilor, sugestivitatea aliterațiilor, virtuțile cromatice și muzicale ale imaginilor. Întîlnirea cu Pantazi, cele trei hagialicuri, evocarea mamei lui Pantazi, a domniței Smaranda, visul transfigurator al povestitorului, apoteoza Penei Corcodușa —

iată doar câteva momente culminante ale artei lui poetice. Stăpîn pe mijloacele sale evocatoare, încă de la apariția povestirii *Remember*, scriitorul le-a îmbogățit în *Craii de Curtea-Veche* prin explorarea domeniului infraumanului, dovedind aceleași virtuți lirice și în defăimare, ca și în laudă. Afirmatie entuziastă a lui Vladimir Streinu că „proza noastră narativă niciodată n-a cîntat în mai largi volute periodice, nu s-a informat de un mai pur lirism și nu s-a ridicat pe mai nobili coturni“ este, în bună măsură, îndreptățită.

Opera solitară a lui Mateiu I. Caragiale nu se poate însă constitui în model stilistic. Ea este prea ombilical legată de personalitatea creatorului ei pentru a exercita vreo influență modelatoare asupra urmașilor. Poate îndeplini, în schimb, funcția de catalizator al altor energii creatoare și un prilej inepuizabil de meditație asupra ființei și a rosturilor artei.

Tonalitatea melancolică (Liviu Petrescu folosește termenul inadecvat de *estetică* a melancoliei; dar nu greșește, întrucît accentul este așezat — pe urmele lui Perpessicius și a lui Vladimir Streinu — la locul potrivit) este o constantă a întregii opere a lui Mateiu I. Caragiale. Bucuriile copilăriei și ale tinereții sînt evocate nostalgic fiindcă sînt iremediabil pierdute. Eroii preaslăviți sînt oameni bătrîni, care plîng pe ruinele trecutului lor real sau imaginar. Vîrsta lui Pașadia și a lui Pantazi exclude posibilitatea alăturării lor de personaje ca Roderick Usher a lui Poe sau Des Esseintes a lui Huysmans, tineri cu nervii detracți, al căror rafinament apare ca simptom al unui proces de degenerescență. Există reminiscențe din operele celor doi scriitori, mai ales din Huysmans, care nu pot fi ignorate. Astfel, decăderea familiei Floressas des Esseintes este explicată prin numeroasele mariaje consanguine. Deși este produs al unei căsătorii între veri primari, Pantazi dovedește — și în bine și în rău — bogate resurse de vitalitate. Pașadia își sună cu eleganță retragerea, după ce a purtat o luptă aprigă și, în ultimă instanță, biruitoare cu societatea timpului său.

O altă trăsătură, revelatoare pentru concepția de viață a scriitorului, este absența din opera lui a personajelor care muncesc. Singura ființă care își cîștigă pîinea în sudoarea frunții este o bătrînă nebună, Pena Corcodușa. În timpul zilei, ea „făcea treabă prin piață“, dar „îndeletnicirea ei de căpetenie era să scalde morții“. Ceilalți eroi sînt sau moștenitori ai ave-

rilor acumulate de alții sau își procură mijloacele de existență prin jocul de cărți sau exploatarea viciului. Decăderea Arnotenilor este explicată prin risipa părinților, care i-a privat de moștenirea ce li se cuvenea. Nostalgia vieții de lux și luxură, prin bogății în care nu este încorporată nici o trudă, constituie o notă distinctivă a literaturii de decadentă din toate timpurile, de la *Satyricon*-ul lui Petronius pînă la romanul marchizului de Sade. Frigiditatea sufletească a oelor ce caută fericirea acolo unde nu poate fi găsită, într-o viață de plăceri, spirituale sau ordinare, îi împiedică să fie fericiți. Singura ființă care iubește și trudește în această lume, ispășind parcă prin suferința ei păcatul originar al existenței, este Pena Corcodușa. Nefericită în viață, ea este fericită în moarte.

Moartea, personajul nevăzut și cel mai important al creației lui Mateiu I. Caragiale, este transfigurată prin iluminarea smerită a Penei Corcodușa. Peste diversele chipuri sub care se înfățișează lucrarea răului în lume, se boltește, purificatoare, pacea luminoasă a tărîmului originar. „Surghiunul pămîntesc“ n-a fost contemplat de scriitorul român decît cu ochii împăienjeniți, în starea sa de desfătare mohorîtă. Liniștea extatică a Penei Corcodușa deschide o pîrtie de azur prin desisurile întunecate ale sortii, către desăvîrșirea începuturilor.

SUB PECETEA TAINEI

Cele trei povestiri (ultima neterminată) publicate în *Gîndirea* între 1930-1933 (ele însumează 39 de pagini în ediția Perpessicius din 1936) și după aceea abandonate reprezintă depănarea amintirilor unui polițist, de origine boierească, *moștenitor* bogat — ca și celelalte personaje ale lui Mateiu —, intrat ocazional în poliție, pe care a slujit-o, fără întrerupere, timp de 42 de ani. Ca și în *Remember* și în *Craii de Curtea-Vechi*, scriitorul ne atrage atenția de la primul aliniat asupra caracterului memorialistic al narațiunii, cronică fidelă a unor evenimente din trecut, sortite să rămînă pentru totdeauna inexplicabile : „De cînd am apucat a ne prelungi șederile afară din București, el la Valea Rugului, eu la *Sionu*, el la crama

unde a fost ucisă *Sița Gîrbu*, eu la armanul unde a fost răpus *Nicolache Schina*, adică de vreo doi ani, nu mi se mai întîmplase pînă săptămîna trecută să-l întîlnesc pe Teodor***, veche cunoștință moștenită, conu Rache cum i se zicea îndeobște“.

Prin referirea la Sionu (numele dat de Mateiu moșiei soției sale) și menționarea numelor *Sița Gîrbu* și *Nicolache Schina*, care nu vor reapare în cursul povestirii, scriitorul vrea să-și convingă cititorii de autenticitatea relatărilor. În dreptul numelui lui conu Rache, sînt puse — de data aceasta, în mod inutil — trei steluțe, deși peste cîteva pagini ni se divulgă numele real Teodor Russe — al celui ce își va asuma rolul de inițiator al lui Mateiu în misterele obișnuite ale vieții. Tehnica tainei devine simplă enigmistică; conu Rache povestește doar întîmplări din cariera sa de polițist rămase nerezolvate. Nimic mai fantezist decît comparația cu Auguste Dupin al lui Edgar Poe. Acesta dezleagă cu ingeniozitatea și pătrunderea sa strict rațională toate enigmele ce i se ivesc în cale. În schimb, conu Rache își exprimă disprețul față de soluționarea problemelor criminale în romanele polițiste „În cărți de alde astea — și-mi arată pe cea de pe masă —, un simbure de cireasă e deajuns pentru fratele detectiv ca să descurce toată treaba, în realitate nu e însă așa“.

Întîlnindu-l la „Carul cu bere“, în fața unei halbe neîn-cepute, scriitorul ne dă în treacăt cîteva date asupra vîrstei înaintate a lui conu Rache, asupra pasiunii sale de bibliofil — romanele polițiste nu erau primite în rafturi alături de cele două mii de cărți legate —, pentru a reveni la vechea obsesie a averii moștenite: „Bogat de la naștere, fusese totdeauna mai presus de nevoi; deopotrivă înstărită soția lui, avut prin sine și mai avut prin căsătorie, unicul lor fiu, inginerul petrolist, iar pe nepoțică, singură de asemeni la părinți, o mai așteptau și alte moșteniri“.

Legătura dintre *Craii de Curtea-Veche* și povestirile din *Sub pecetea tainei* se realizează prin „divina țafă“ Masinca Drîngeanu, marele amor neîmplinit al vieții lui conu Rache și prietena veche a povestitorului. Deși nu apare în scenă, ea este mereu evocată cu înduioșată nostalgie.

Prima povestire este ocazionată de apariția în restaurant a Elenei Zaharescu (cucoana Lina), văduva lui Gogu Nicolau, un șef de birou de la finanțe, dispărut fără urme, cu 32 de ani în urmă, cînd se întorcea de la Bușteni. Conu Rache relatează

faptele, într-un stil neutral și alert, complet deosebit de stilul poetic din povestirile anterioare : „A luat masa la birt «la Bucegi», unde s-a întâlnit cu Lică Ștefănescu, șef de birou la domeniul, prieten de când erau amândoi copiiști și domeniile erau în aripa dreaptă a clădirii finanțelor. S-au mai plimbat, s-au mai cinstit pînă la trenul de seară, în care s-au suit împreună ca să se întoarcă la București. La Cîmpina, Gogu Nicolau a cumpărat două ciorchine de cireși legate pe bețișoare ca să le ducă acasă. Cînd au ajuns în Gara de Nord, pe înnoptate, au ieșit prin gangul din stînga, ca să ia, în dosul gării, tramvaiul roșu, de Luther, 12, să-i lase la Casa de Depuneri, de unde să meargă, tot împreună, pe jos, pînă acasă ; erau aproape vecini. Lică sta în Apolodor. Cînd au ajuns la poartă, Gogu s-a răzgîndit și s-a despărțit de tovarășul de drum, zicînd că are de lăsat undeva o vorbă ; pe urmă avea să ia tramvaiul albastru, 10, la Matache Măcelaru, și să-i iasă poate lui Lică înainte ; tramvaiul albastru trecea mult mai des decît cel roșu. Nu s-a întimplat însă așa, și Lică s-a întors singur. Acasă, cucoana Lina l-a așteptat pe Gogu cu ciorba de dovlecei pe mașină pînă tîrziu, dar Gogu n-a venit...

și

n-a mai venit niciodată

și

nu s-a mai aflat despre el nimic

și

Înainte de dispariția sa, Gogu Nicolau, natură cazanieră, își petrecea toată viața în casă sau la slujbă ; el putea fi zărit în fiecare duminică și în zilele de sărbătoare servind împreună cu soția sa crenvurști și bere la restaurant. Conu Rache a încercat tot ce i-a stat în putință ca să dea de urma funcționarului. A fost pînă și la vestita *ghicitoare* de la Cotroceni „Ei bine, mi-a spus că-l vede cu un alt bărbat oacheș, merg împreună pînă la poartă. Apoi cărțile se închideau ; așa cum a fost de cînd, în poarta gării, Gogu Nicolau s-a despărțit de tovarășul său de drum, parcă l-a înghițit pămîntul sau s-a înălțat la cer.“

Nu ni-l putem închipui pe eroul lui Poe recurgînd la asemenea procedură. Dispariția lui Gogu Nicolau a întors pe dos viața polițistului, aducîndu-l în pragul nebuniei. Cei de la Prefectura Poliției puneau totul pe seama dragostei lui față de Masinca și s-au înveselit cînd au aflat că nu e vorba decît de dispariția unui șef de birou. Dosarul a fost clasat, fără ca enigma să fie lămurită. Întrebarea care îl muncește pe conu

Rache după 32 de ani este liniștea și nepăsarea coanei Lina, care și-a continuat, cu chipul ei inexpresiv de sfinx, ritualul din zilele de sărbătoare, la fel ca pe vremea cînd trăia, liniștită, alături de soțul ei. „Dar e alta (întrebare, n. n.) care mi-a rămas, tot vie, și-mi va rămîne totdeauna dacă femeia cu crenvurști și cu bere nu știe ea ceva.“

Povestirea are un caracter obiectiv, sensibil și la nivel stilistic, scriitorul îndeplinind acum rolul de simplu interlocutor al lui conu Rache. În *Remember* și în *Craii de Curtea-Veche*, neînsemnătatea lui era aparentă. Aubrey de Ver, Pașadia, Pantazi erau paradigmii săi imaginativi, după care se ascundea ca să se poată preaslăvi nestingherit. Prin mijlocirea lui Pirgu, își batjocorea propriile idealuri. Aici, el este doar provocatorul lui conu Rache, ascultătorul atent al istoriilor sale tenebroase. Declamațiile solemne ale lui Pașadia și Pantazi au fost înlocuite de „sfătoșenia“ polițistului. Totuși, în a doua povestire, precedată de un epigraf, în formă de avertisment, din Alfred Dumaine, scriitor minor din aceeași perioadă ca și Monselet, întîlnim unele reminiscențe ale viziunii sale mito-poetice și pe alocuri chiar cadențele poematice din *Craii de Curtea-Veche*. De data aceasta, întîmplarea, nicidecum dibăcia polițistului, aruncă o slabă lumină asupra tainelor vieții unor personaje din societatea înaltă. „Asupra mizeriilor fiziologice, secretul nu va fi întotdeauna păstrat“, spune epigraful.

Înainte de a-și începe povestirea, conul Rache evocă dragostea lui neîmplinită față de „divina țată“. Motivul Masincăi străbate ca un fir roșu povestirile. Cu aproape un veac în urmă, după despărțirea ei de Caegiu, cerîndu-i mîna, conu Rache a primit acest răspuns prietenesc „Rache dragă... țin prea mult la tine ca să ți-o dau, ar fi păcat, zău, mi-e milă să te las și pe tine pe drumuri și cu inima zdrobită. Poate să-ți dau altceva, altădată...“ „Și n-a fost să fie“, comentează cu tristețe conul Rache. În anul 1930, cînd se petrece acțiunea, bătrînul polițist și Masinca au 77 de ani. Gerontofilia scriitorului se manifestă și acum, impusă de dorința lui de a fugi din prezent prin rememorarea unor evenimente cît mai îndepărtate. Introducerea în temă se înfăptuiește printr-o conversație sprintenă între doi cunoscători ale celor mai neînsemnate unghere ale vechii capitale. Dialogul ne amintește îndeaproape scenetele lui Ion Luca. Eliberat de viziunea sa mito-poetică prin operele anterioare, Mateiu devenea permeabil la influen-

țele paterne, pe care nu se mai străduia, ca în trecut, să le disimuleze :

„— Știi tu, mă întrebă, după un răstimp de tăcere, la colț unde se taie calea Moșilor cu bulevardul, pe dreapta, cum mergi spre Pache, e o cîrciumă.

— Îi zicea «La Niță».

— O cîrciumă veche...

— Mai veche decît mine, în tot cazul, o știu de patruzeci de ani, acum vreo douăzeci, i-am fost de cîteva ori chiar mușteriu.

— Cîrciuma asta are pe bulevard o curtică prin care se intră într-o săliță.

— ...din care dai într-o odăiță...

— ...cu o masă, scaune și o canapea de mușama...

— ...șontoroagă, desfundată, scofilcîță, care are și ea amin-tirile ei.

— Are, apăsă grav conu Rache. Și în dosul cîrciumei e un loc viran...

— ...îngust, cu două fețe, una pe bulevard, alta pe calea Moșilor, uneori cu uluci, alteori fără și întotdeauna plin de hîrtii, de gunoaie, de mortăciuni.

— Îi știi, vasăzică ?

— Dar cum nu, păcatele mele, coane Rache, numai în acești șapte ani din urmă de cîte ori am fost osîndit să-l văd ; nu răspunde pe calea Moșilor, în fața casei unde pînă primăvara asta a fost percepția noastră, a dumitale și a mea ? E, dacă nu mă înșel, al epitropiei armenești.

— Păi, era mahala armenească acolo.

— Am apucat-o. Între cireșii înfloriți, se afundau sub acoperișuri grele de țigla vechi case cu pridvor, parcă pustii. Rar, la porțițe ieșeau, sfioși, copii fără sînge în obraz, cu ochi mari și negri, sprîncenați și triști, să privească, așa cum făceam și eu de la fereastra locuinței mătușii mele din străzii Vintului, amețitoarea mișcare de pe podul Tîrgului-de-afară. În fața cîrciumii cu pricina, pe bulevard, era un fel de ruină care s-a dărîmat în urmă hotelul Athena.

— Așa ! Acum, încheie el, că suntem în deplină cunoștință a locului, să pășim la cele petrecute.“

Conu Rache primise, pe vremuri, însărcinarea de a însoți în drumurile sale un ministru arțăgos și iute la mînie. Afirmații răspiccate ca „Nu mă tem de soarta lui Barbu Catargiu“

sau „România nu e țară de capitulații“ indică un conservator intransigent. Vitalitatea lui o amintește pe cea a lui Pașadia. Noaptea lucra în bibliotecă și deseori, fără să se mai culce, pleca dimineața la minister. După-amiază avea Camera, Senat, Consiliu, primiri etc. Rache reușește să câștige bunăvoința temutului personaj și pe cea a soției sale, „de naștere mai moțată,... mai bogată, dar *zveltă, mlădiousă și dreaptă*, cu portul *semeț*“ și cu „fermecul deosebit al femeilor sterpe“. Trezindu-se din lumea micilor funcționari în societatea înaltă, scriitorul se simte obligat să-și amintească mitologia ilustrată prin adjectivele subliniate. Oferindu-i o răsplătă materială pentru serviciile aduse, pe care conu Rache o refuză, ministrul este uimit aflând că polițistul cu studii de drept la Paris este unul dintre oamenii bogați ai Bucureștiului. Îi propune să intre în politică, asigurându-i în viitoarea legislație un loc de deputat sau de senator. Or, într-o noapte, în timp ce citea în pat *L'Histoire des Treize* a lui Balzac, conu Rache primește vizita neprevăzută a soției ministrului. Motivul chipului omenesc ca *ogîndă* — dar și ca mască — a ființei lăuntrice servește la caracterizarea personajului : „Gătită și sulimenită nu avea nimic schimbat. Tot așa fără grabă cum intrase s-a așezat și a vorbit. În noaptea aceea am înțeles-o, mi-am dat seama că în amănunțita și migăloasa ei *potriveală din afară se sfrîngea, făcută și prefăcută* deopotrivă, ființa sa lăuntrică ; altmintreli ce tărie de suflet ar fi trebuit să aibă ca, deloc mișcată, cum arăta, să poată povesti liniștită, rece, un lucru pe care, auzindu-l, simțeam că-mi vine nebunia.“

Ministrul dispăruse, spre uimirea vizitului, din trăsura care îl aducea acasă de la o legație. „Vechea racilă“ din viața soțului ei va ieși la iveală, dacă el nu va fi cît mai repede, și în modul cel mai discret, descoperit. În timp ce relatează liniștită faptele în franțuzește, fiindcă nu știa „boabă românește“, cu toate că era o descendentă a aristocrației bizantine, stabilite de multă vreme în țara noastră, își ducea mereu, din cauza tusei, batista la buze, pentru „a o lua de la gura pătată de un roșu ce nu putea fi numai cel de buze“. Era necesar să nu afle nimic „cei de sus“ ; doar doi, trei subalterni zdraveni și discreți trebuiau puși însă în temă și pregătiți să înfrîngă rezistența, probabil furioasă, a ministrului. „Furiile, pandaliile groaznice“ ale lui Pașadia, pe care le-am interpretat ca accese de epilepsie sau echivalente epileptice, se manifestă acum sub forma

epilepsiei declarate. Întrucît soția ministrului îi ceruse sub *jurămînt* să nu divulge nimic din ceea ce va afla, conu Rache era prins între două jurăminte potrivnice, deoarece jurase, la intrarea în slujbă, că va raporta superiorilor toate rezultatele cercetărilor sale. Își scrie demisia și se hotărăște să înceapă răscolirea Bucureștiului. Soarta nu-i oferă însă prilejul de a-și arăta iscusința. Nepotul său, subcomisarul Petrică Ștefu, întorcîndu-se de la o sindrofie, la o cucoană Ana Melic (ca și în *Craii de Curtea-Veche* observăm numărul mare de prezențe strict nominale), a fost oprit de un gardist care i-a raportat că în locul viran din calea Moșilor dase peste „o matahală de om bine îmbrăcat, întins cu fața în jos pe un maldăr de gunoi“. Gardistul a reușit să-l întoarcă pe spate, fără să-l trezească, și a fost uimit de *decorațiile* de pe pieptul celui adormit. Petrică a alergat într-un suflet să-și trezească unchiul și să-i comunice senzaționala întâmplare. Ajuns la fața locului, cu ajutorul lui Petrică și al gardistului, după îndelungi opinteli, reușește să-l transporte în odăița unei circiumi învecinate. Trezit din somn, ministrul, în stare de prostrație, nu opune nici o rezistență. Mizeriile fiziologice ascunse cu grijă au ieșit la iveală „Cu chipul acela umilit, prostit, cu trăsăturile schimbate, nu-l recunoșteam, precum nici dînsul nu arăta să mă recunoască. Ochii în cari eram învățat să văd scăpărînd fulgere se ținteau acum în gol, ca fierți, fălcile acelea puternice, împlinite de favoriți, erau căzute, larga bărbie îi tremura. Se lăsă fără împotrivire să-l ducem la o birjă căreia îi daseră drumul niște cheflii.“ Drumul pînă acasă — prilej pentru povestitor de a înșira cu încintare numele străzilor bucureștene — e fără pățanii. Odată ajunși, ministrul coboară singur din trăsură și se suie „cu pași țepeni“ în camera sa de culcare de la catul al doilea. „Ministreașă“ aștepta, „nedezgătită, nedesulimenită, fără un zulf clintit“. Întîmplarea a avut consecințe fericite pentru ascensiunea socială a lui Petrică, devenit încă a doua zi, în urma intervenției cucoanei, magistrat la Galați.

Reîntors acasă, conu Rache reia *L'Histoire des Treize*, însoțind lectura din Balzac cu o meditație *mohorită* asupra ciudăteniilor soartei omenеști. „Nu m-am mai culcat. 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 ?

Ar fi fost vrednică de pana lui istoria din acea noapte, istorie tenebroasă și stranie. Cum putuse un om atît de greoi,

de trupeș, să sară din mersul oricât de încetinit al trăsurii și încă fără ca vizitiul și feciorul să simtă, pe unde rătăcise, ce făcuse, ce i se întâmplase înainte să ajungă acolo unde fusese găsit? Și-ar fi închipuit cineva ca în omul acela, arătos și falnic, din huzur croit după un tipar de uriaș, să mocnească o așa înspăimântătoare *meteahnă*? De câte ori mi-aduc aminte, îmi pare că mă aflu pe o margine de prăpastie, mă înfior, ameteșc.“

În aceeași zi anunțându-se vestea demisiei guvernului, a avut loc după-amiază o ședință furtunoasă în Cameră. Maniheismul scriitorului, împărțirea omenirii în două categorii ireductibile stăpînii și slugile, transferat lui conu Rache, are ocazia să se manifeste. Iată-l la tribună pe un alt soi de Gore Pirgu „Am mers după-amiazi la Cameră, cu o treabă a prefectului, am mers cam în silă avea să-și dezvolte interpelarea asupra situației guvernului 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 asupra aceluia, firește, care lipsă fiind, nu se putea apăra. Nu-mi făcea rău atît să-l aud, cît să-l văd beat de înverșunarea slugii ce poate lovi nepedepsită în stăpîn cu privirea chiondorișă și tulbure, rinjitor și zbîrlit.“ Rumoarea stîrnită de apariția neprevăzută a ministrului se exprimă printr-un ropot de aplauze. După lichidarea cabotinului, personalitatea ministrului este contemplată de conu Rache cu dispozițiile hagiografice ale scriitorului în fața lui Pașadia „La tribună, soitariul o sfeclise. Pierduse șirul, o încurca, loviturile ce voia să dea, greșind ținta, se întorceau împotriva lui însuși, stîrnind haz și murmure. O întrerupere singeroasă din partea ministrului fu hotărîtoare: stîlcit, cabotinul cu glas înecat sfîrșea într-o bîlmăjeală groaznică.“ Ministrul este de fapt un Pașadia ajuns, bucurîndu-se din plin de onorurile refuzate de celălalt. Construcția fizică și spirituală, pină și nefericita lor „*meteahnă*“ ne fac să vedem în ei două întrupări diferite ale aceluiași personaj. Imediat după rostirea „testamentului“ său politic, ministrul cu soția pleacă la Paris, de unde peste cîteva zile sosea știrea morții lui. Parada înmormîntării a avut loc de-abia toamna, după ce i-au fost aduse, cu întîrziere, rămășițele în patrie. Evocînd ziua înmormîntării, conu Rache întrebuițează limbajul lui Pantazi cînd evoca serile sfinte din vechime „A fost ziua cea mai frumoasă din

cite am apucat să văd, o zi mistică, sfântă. Limpezimea adîncă a văzduhului ei s-a răsfrînt pentru totdeauna în cugetul meu ; cu acel trist prilej mi-a fost dat a pătrunde, în toată grozăvia lui amară, înțelesul cuvîntului «deșertăciune». Clipele de reculegere în fața aceluia sicriu pecetluit au cîntărit pentru mine mai greu decît toate încercările și dinainte și de pe urmă ; sufletește m-am simțit schimbat atunci cu totul ca și cum printr-o vrajă aș fi devenit un alt om.“ Văduva apare solemn, ca o adevărată și ultimă reprezentantă a semeței seminții „Înaintase fără grabă, pășind ușor și respingînd cu o mișcare semeață a capului perna ce i se așezase pentru ca, potrivit obiceiului, să ingenunche pe treptele catafalcului, își ridicase vâlul și rămăsese în picioare dreaptă, cu fruntea sus. Afară de marele doliu, foarte elegant și acela, nu avea nimic schimbat, tot dichisită, tot sulemenită, răspîndind departe acel amețitor parfum gras și greu. Și atît de înțepenită, în trufia vechiului său sînge de Bizanț, încît părea că, îmbălsămată, dînsa era moarta ce se prohodea între atîtea lumini și flori și s-ar fi zis că era într-adevăr neînsuflețită dacă mina dreaptă, în care ținea o batistă, n-ar fi ridicat-o mereu ca să o aducă nu la ochi, ci la gură, de unde o lua pătată de roșu închis.“

Peste cîteva luni, ftizia o va răpune la Cannes. Selecția naturală e necruțătoare cu urmașii vechilor neamuri. Secerați de boală, ei duc în mormînt stilul de viață și idealurile îndrăgite de scriitorul român. Conu Rache, și el „boier de viță“, întreține vie „nobila amintire a marelui ministru“ și a soției sale „Numele său fanariot, cu dînsul stins, îl găsesc tipărit foarte adesea și știu dinainte atunci că totdeauna trebuie să fie vorba de destoinicie, de cinste, de demnitate, de patriotism, de rivnă pentru obștescul bine și e de atîtea ori pentru mine o binefăcătoare mulțumire și mîngiere“.

Mateiu I. Caragiale a fost anexat de critică așa-zisei componente balcanice a literaturii noastre. Conceptul de „balcanism“ literar n-a fost însă niciodată riguros clarificat. Este el o trăsătură distinctivă a literaturilor dintr-o anumită arie geografică (în cazul acesta, conceptul de literatură sud-est europeană, întrebuițat de D. Caracostea, pare mai adecvat), sau o simplă determinare tematică ? Dacă apar într-o operă literară personaje de origine sud-dunăreană, de preferință greacă, cu moravuri specifice, poate fi încadrată această operă tradițiilor balcanice ? Datorită epocii fanariote, scriitorii români

clasici au denunțat balcanismul ca o primejdie pentru spiritul național. Nici unul din cei ce, de la Filimon pînă la Ion Luca, au evocat începuturile vieții noastre orășenești, unde elementul grecesc a fost multă vreme predominant, n-au ezitat de a-și manifesta refuzul față de corupția vieții noastre publice din timpul domniilor fanariote. Inversunarea lui Filimon sau Ghica era, în mod firesc, mai mare decît cea a lui Ion Luca. Primii se confruntau cu consecințele imediate ale domniilor fanariote; ultimul, cu mentalitatea născută în urma acestor consecințe. La Al. Odobescu oroarea de fanarioți s-a extins și asupra bizantinilor, stabiliți în Țările Românești după căderea Imperiului.

Și „apuseanul“ Mateiu I. Caragiale ține să se distanțeze de accepțiunea etică a termenului de balcanism (în structura lui, Pașadia nu era „nimic balcanic, nimic țigănesc“) și nu pierde nici o ocazie de a sublinia neaderența sa la lumea „de la porțile Răsăritului“. Bovarismul declarațiilor sale este infirmat chiar de opera lui. Pentru el însă cuvîntul fanariot este lipsit de conotații peiorative, iar cuvîntul bizantin este rostit cu adorație extatică o singură dată, într-un articol politic, cu conotații negative.

Mateiu Caragiale, spune George Călinescu, „*este și el promotor și poate cel dintîi* (s. n.) al balcanismului literar, acel amestec gras de expresii măscăroase, de impulsivități lascive, de conștiință a unei eredități aventuroase și tulburi, totul purificat și văzut mai de sus de o inteligență superioară“. Paranteza, pe care am subliniat-o, este de o deosebită importanță. Mateiu este cel dintîi *promotor conștient* al balcanismului, al unui mod de existență detestat chiar de reprezentanți luminați al păturii aristocratice, ca Ion Ghica, înrudit cu aristocrația grecească. Balcanismul nu se află — G. Călinescu a arătat-o în mod magistral — în centrul spiritualității românești, ci la marginea ei. La scriitorii cei mai reprezentativi, de la Eminescu la Blaga, de la Creangă la Sadoveanu (asupra acestuia, îndepărtatul Răsărit a exercitat o atracție mai puternică decît „impulsivitățile lascive“ venite din sudul Dunării), componenta balcanică este absentă. La Macedonski, la Arghezi, la Barbu, ea poate fi identificată, ca *una dintre componentele* artei lor, fără să fie definitorie pentru esența ei.

Povestirile lui Ion Rache sînt întrerupte de amintiri referitoare la intrarea lui, întîmplătoare, în poliție, la marea

moștenire părintească și la viața fără griji a unei epoci dispărute : „Îi am nostalgia și când, la vie, în singurătatea lungilor nopți, o simt că mă copleșește, chem vrăjitorul. Cu peruca retezată pe frunte drept și pe nasul coroiat și gros, cu ochelarii atârnați de panglica lată, îmi răsare, în frac și cipici cu fundă, Claymoor. Și-mi revine, aievea, o chermesă la Cotroceni, un bal la Sutz, o garden-party la mareșalul Filipescu, o zi de Întii Mai la Butculescu, o după-amiază la curse, șoseaua cu teii în floare în amurg. La recitirea uitatului *Carnet du High-Life*, amintirile se deapănă galeșe, înflorite, se îmbulzesc tot mai multe, când, deodată, mă tulbur și, cu inima strânsă, las să mi se spulbere frumosul vis. Într-o înșirare de toalete asfințite am găsit «Madame***, robe mousseline crême, écharpe rose, chapeau Virot embaumé de roses roses...»“

Polițistul de origine boierească era în același timp și snob și tradiționalist. Părăsind restaurantul, în drum spre locuința scriitorului, cei doi prieteni se opresc să aprindă luminări în biserica Zlătari și să sărute icoanele. Conu Rache o face cu convingere (pentru Masinca aprindea luminări numai la „Cuțitul de Argint“), iar scriitorul îl urmează „pentru a mulțumi lui Dumnezeu“ că îl învrednicise să-l audă pe Teodor*** povestind. E ciudată înverșunarea lui Dumitru Micu, critic deloc sanguinar, care, într-un acces de misoginism, după ce a defăimat-o pe prințesa Pulcheria Canta, o asasinează cu sine rece chiar pe „divina tață“, pe Masinca Drîngeanu. După ce mai fac un popas la o băcănie „cu renume“, unde cumpără merinde alese, ca pentru un mare praznic, ajung la locuința scriitorului. Descoperind într-un album de fotografii chipul ciudat, ca de pisică, al unei „Domnițe“ de la un bal mascat la Sutz, conu Rache este cuprins de reverie. În casa povestitorului, devenit moșier, masa devine un ritual. „Dar conu Rache închisese ochii. Și-i ținu astfel pînă cînd *gongul ne vesti că eram slujii*.“

A treia povestire neterminată este istoria unui furt de bijuterii. Un personaj feminin din high-life, Lena Ceptureanu, este curtată pe ascuns de Ferdinand al Bulgariei, care își petrece fiecare simbătă, incognito, însoțit de un aghiotant, în sa-loanele ei. Cei doi sînt niște excroci specializați în furturile de giuvaericeale, a căror cronică o făcuse „tața de Jean Lorrain“. Un vechi prieten, polițist adevărat, „herr Hartmann“, căzuse victimă zelului său profesional, în luptă cu bandiții. Pentru a da de urma afacerii, conu Rache îi face o vizită Lenei, unde o

găsește pe madame Iuli de Berbely, care deslușea viitorul erotic al gazdei, din cărți. Cele două doamne par cam slabe la minte, de o credulitate împinsă pînă la imbecilitate. După o scurtă conversație cu Lena, căreia îi cere îngăduința să-i urmărească în mod tainic, în scopul protejării, pe ilustrul personaj și pe însoțitorul său, povestirea se curmă brusc prin piecarea lui conu Rache „La Leul și cîrnatul“, unde îl așteptau Mielușică și baronul Flaimuc.

Scriitorul a scris doar cîteva rinduri finale, prin care conul Rache trage concluzia definitivă a eșecurilor sale polițienești „Peste toată această piclă roșie se lasă grea o perdea neagră. Dacă mai sunt pe lume, ce s-au făcut ea și el nu știu și nu se va afla, cred, niciodată. Sunt lucruri ticluite să rămînă pentru totdeauna — de veci — sub pecetea tainei.“

Lipsit de inventivitate epică, scriitorul nu putea duce la bun sfîrșit ciclul povestirilor sale polițiste. Sfătoșenia lui conu Rache este fermecătoare, darurile de observator ale scriitorului, remarcabile, dar se simte că opera n-a izvorît dintr-o necesitate existențială. Ea seamănă cu „divertismentele“ muzicale, care ofereau compozitorului un răgaz de odihnă, după încordarea cerută de construcția unui poem simfonic.

„Divina țată“ Masinca Drîngeanu urma să fie eroul principal al romanului *Soborul țătelor*, ce se înfățișa ca o continuare a *Crailor de Curtea-Veche*. Din însemnările sale aflăm că scriitorul isprăvește în 8 noiembrie 1928 copierea definitivă a *Crailor...*, iar în 2 ianuarie 1929 începe să lucreze la *Școala țătelor*, al cărui titlu va fi modificat, pe urmă, în *Soborul țătelor*. Proiectul rămîne neîndeplinit. În 18 mai 1930, deci după un an și jumătate, în care n-a reușit să scrie decît trei versiuni ale începutului, însumînd laolaltă mai puțin de trei pagini, scriitorul începe prima povestire din ciclul *Sub pecetea tainei*. Or, istoria dispariției lui Gogu Nicolau este cea mai puțin „mateină“ scriere a lui, cea mai detașată de obsesiile operei sale. Scriitorul a crezut, probabil, că amîină ceea ce de fapt abandonase. Fără inventivitate epică și fără interes față de reprezentarea obiectivă a realității, Mateiu nu era un profesionist al romanului, capabil să-și direcționeze atenția înspre diverse do-

menii alese spre explorare. Opera sa este confesiunea transfigurată și irepetabilă a unui poet preocupat de răsfrîngerea personalității sale în oglinzile așezate, cu chibzuință, în anumite locuri de răscruce ale existenței. Sterilitatea creatoare a lui Mateiu I. Caragiale nu este — după cum cred admiratorii lui neconștienți — numai rodul migalei literare, ci sancțiunea imanentă a narcisismului. Marea vocație epică presupune un anumit grad de lepădare de sine, atenția generoasă și dezinteresată față de ceilalți, deschiderea conștiinței către realitate. Visele egotiste pot alimenta, pînă la un punct, vocația lirică a poetului, pot duce la construcția unui *singur* monument din marmură durabilă, dar nu pot da ființă unui univers încheșat și totuși în permanentă expansiune. Numai cel ce descoperă în fiecare clipă ineputabilul existenței va descoperi și ineputabilul propriei sale interiorități. Cel ferecat în sine ca într-o fortăreață, zărește din turn, printr-un ochean aburit, ceea ce se petrece dincolo de ziduri. Fiindcă nu înțelege, osîndește. Cu statuile înălțate în incinta sacră dinăuntru fortăreței, învăluite în fumul de tămîie care le face să pară asemănătoare, în ciuda diferențierilor imprimate de autorul lor, nu se poate institui un dialog stimulator al energiilor creatoare.

Mateiu I. Caragiale a ridicat un altar de închinăciune pentru statuile paradigmilor săi imaginativi și pentru reprezentanții unui anumit tip de umanitate și alături un alt altar, de profanare, pentru dublul său detestabil, înconjurat de măștile grotesc-schematice sub care i s-au înfățișat, de la înălțimea disprețului său, chipurile semenilor.

Craii de Curtea-Veche este cartea unei experiențe-limită. După ce și-a sfărîmat statuile, hărăzind „aleșilor“ o viață pe măsura lor în altă lume, după ce a izgonit măștile, lăsîndu-le să prospere în forfoteala bezmetică din afară, după ce s-a prosternat în fața chipului fără prihană a unei nebune, purificată prin suferință, Mateiu I. Caragiale nu mai avea nimic esențial de spus. Tocmai ceea ce face din *Craii de Curtea-Veche* un monument „izolat și de neimitat“ — după spusa lui Călinescu — exclude posibilitatea continuării lui. Mateiu era un scriitor prea autentic ca să se repete fără să-și dea seama de acest fapt și prea puțin complex ca să se innoiască în mod substanțial. Dacă ar fi reușit să-și biruie astenia (am folosit un eufemism) și să renunțe mai devreme la un mod de viață catastrofal pentru vitalitatea sa diminuată, ar fi izbutit să aștearnă pe hirtie pa-

gini onorabile (în care sfătoșenia ar fi înlocuit treptat confesiunea existențială), fără ca imaginea lui cea adevărată să fie modificată. Oricît de multe zile i-ar fi dăruit soarta, destinul său scriitoricesc ar fi rămas acela de creator al *Crailor de Curtea-Veche*, moment de culminație pregătit prin *Pajere*, *Remember* și schițele sale de la început, și de autor, în continuare, a unor pagini mai vioaie, dar mai nesemnificative, interesante doar ca documente ale sărăcirii substanței originare. Credem că *Soborul țățelor* n-a fost scris, pentru că nu putea fi scris. Mateiu a simțit că povestirea proiectată ar fi fost o reluare palidă și inexpressivă a operei pe care o socotea — pe drept cuvînt — ca pe o capodoperă. Marele talent poetic al acestei naturi narcisice a fost o frînă insurmontabilă pentru activitatea sa epică. Talentul poetic al lui Sadoveanu, improspătat la fiecare contact cu natura, cu istoria, cu realitatea, a stimulat una din cele mai fecunde activități de povestitor. Dar Sadoveanu n-a vorbit niciodată despre sine, decît în subsidiar, fiind complet străin de ispita autocelebrării. Eul artistic închis în propria-i carapace, în reprezentările lui fantasmagorice despre existență, poate fi repede înconjurat. Numai ieșind din sine și preschimbîndu-se într-o cutie de rezonanță care adună în ea, amplificîndu-le, nenumăratele ecouri ale lumii, eul artistului își descoperă identitatea sub multiplele sale ipostaze. Mateiu ținea să rămînă — în artă, ca și în viață — fidel unei singure ipostaze. Capacitatea de metamorfozare, proteismul, i se părea un semn de superficialitate, de lipsă de substanță. Ea era lotul lui Gore Pingu și a celor din specia lui.

Soborul țățelor era, probabil, gîndită ca o carte libertină în tradiția lui Restif de la Bretonne. Ea poartă ca epigraf un cîntec bachic din secolul al XIV-lea, extras din *Le latin mystique* a lui Rémy de Gourmont. Cartea, prefațată de J. K. Huysmans, corespundea gustului pentru corupția lingvistică a perioadelor de decadentă, manifestat de Des Esseintes. Reproducem ultima versiune a începutului povestirii *Soborul țățelor*, mult prescurtată față de primele două „«Doamnei Masinca Drîngeanu, cea mai bună dintre prietene dacă n-ar fi singura». Mulțumit de această închinare ce așternusem, cu toată sinceritatea, pe un exemplar din *Craii de Curtea-Veche*, am adăogat la modestul meu plocon literar o cutie de bonboane și cîteva flori și m-am îndreptat în birjă spre parcul Filipescu ca să i le depun la picioare în noua sa locuință.

Mi-era sincer dor de coana Masinca. N-o mai văzusem de mult. Plecase anul trecut din București, înainte să mă întorc eu toamna și, ca niciodată, își prelungise șederea pe Riviera pînă în anul de față, 1929, la sfîrșitul lui mai.“ Povestirea e riguros circumstanțiată. Aflăm nu numai anul în care urmează să se desfășoare evenimentele, dar chiar și adresa Masincăi. În 1929, „sufletul maichii“ ar fi avut vîrsta de 76 de ani, dacă acceptăm ficțiunea memorialistică și identificăm personajul din *Soborul țafelor* cu cel evocat în *Sub pecetea tainei*. E drept că în povestirile sale scriitorul ne spune că Masinca ar fi putut trece drept fiica lui conu Rache; ea arăta deci ca o femeie între 50-60 de ani. Binecunoscuta gerontofilie a povestitorului, în vîrstă de 44 de ani, explică curioasa prietenie față de o femeie cu 32 de ani mai vîrstnică. De data aceasta povestitorul și scriitorul se identifică. Trimiterea la *Craii de Curtea-Veche* și la anul apariției cărții indică, fără echivoc, caracterul memorialistic al noii povestiri. În primele două versiuni, scriitorul, ajuns în poarta casei Masincăi, asistă la o scenă surprinzătoare „În curte, cucoana Masinca nu mai isprăvea să se sărute cu una din cucoanele mari de la noi, o cucoană foarte mare. Și, fără să mă bage de seamă, ținîndu-se strîns de braț și de mîini, ieșiră împreună pînă în stradă, unde un elegant landaulet aștepta pe înalta mosafiră...”

Din prima pagină se enunță o taină, care ar fi fost, probabil, așezată în centrul povestirii „Împărtășeam (mirarea) obșteasca mirare (de ce) ce (stîrnise) deșteptase întotdeauna strînsa legătură dintre aceste două ființe din lumi (ou totul) deosebite, cu viața îndepărtată una de alta, nedomerirea asupra temeiului ascuns în virtutea căruia dănuia, fără să se răcească, de o jumătate de veac“.

Știm din *Craii de Curtea-Veche* că Masinca era o burgheză îmbogățită, fermecătoare prin stilul de viață degajat, care aducea aminte de femeile veacului galant. Își petrecea viața mai mult prin străinătăți, înșelîndu-și vîrsta după cum își „înșelase cei doi bărbați cu cununie și nu mai știa cîți fără“. Oare o legătură împotriva firii să fi rupt barierele de clasă dintre ea și înalta cucoană, lămurind astfel constanța acestei prietenii? Lipsit de sfială, povestitorul își propune s-o iscodească, în treacăt, pe Masinca, să dea la o parte vîlul de taină ce acoperă această prietenie. Nu se știe dacă încercarea lui a dus la vreun rezultat, fiindcă romanul a fost întrerupt

la acest punct. E de reținut doar faptul că el a fost gândit sub semnul opoziției dintre tehnica tainei și tehnica indiscreției, la fel ca și *Craii de Curtea-Veche*. Scriitorul nu mai face gestul de a opri, ca în *Remember*, cu un scurt: „Nu țin să aflu nimic“ glasul demistificator. Dimpotrivă, el își propune acum să rupă „fermecul“ ce plutește peste ciudata prietenie, pentru a-i descifra motivațiile ascunse.

Am fi regăsit, probabil, în *Soborul țafelor* și alte vechi cunoștințe pe Arnotence, pe Rașelica Nachmansohn și poate chiar pe Frosa Bojogescu, pe Tinculina Gaiduri, pe Doamna Mursă, personaje doar pomenite în *Craii de Curtea-Veche*. Dar un asemenea tablou de moravuri strict contemporane ar fi pretins o altă optică și alte unelte decât cele ale lui Mateiu I. Caragiale. *Craii de Curtea-Veche*, această Carte unică a destinului, nu putea fi continuată.

INTERVENȚII JURNALISTICE

Prima intervenție jurnalistică a lui Mateiu I. Caragiale, articolul *O înscriere bizară*, apare în ziarul *Presa*, din 13 iulie 1913. Ea este rodul indignării produse de înscrierea în partidul liberal a principelui George-Valentin Bibescu, „nepot de fiu al principelui domnitor George Bibescu, acela care a fost răsturnat de pe tronul Valahiei de răzvrătirea de la 1848“. Uimirea lui Mateiu în fața acomodării beizadelelor la noile realități politice, pledoaria sa patetică pentru fidelitatea urmașilor față de înaintașii lor de înaltă stirpe era o acțiune deplasată și primejdioasă pentru viitorul carierei sale publice. La acea dată, Mateiu era șeful de cabinet al ministrului conservator-democrat, Alexandru Bădărău, socialist în tinerețea sa și foarte puțin înclinat — ca și șeful său Tache Ionescu — să aprecieze manifestările agresive ale spiritului de castă. Tachiștii au fost întotdeauna disprețuiți de bătrînii conservatori și chiar juni-miștii n-au acceptat decât alianțe tactice, strict conjuncturale, cu membrii acestei „facțiuni“, născută din dorința unui om înzestrat de a se sălta în primul plan al vieții publice. Spirit

himeric, Mateiu se punea în slujba unei cauze pierdute, lucrînd — fără să-și dea seama — împotriva intereselor sale. Beizadelele aveau, la rîndul lor, dreptul să se întrebe cine e nechematul care îi cheamă la ordine, reamintindu-le obligațiile față de casta și de familia lor? Nepotul unor actori ambulănți și fiul unui măscărici genial, dar în definitiv tot măscărici! Poate, Mateiu, o fi sperat — în sinea lui — o eventuală provocare la duel, ceea ce ar fi echivalat cu o omologare. Nu s-a întîmplat așa ceva. În alte epoci, în veacul galant, de pildă, slugile beizadelor ar fi sancționat obrăznicia printr-o coto-nogeață strașnică. În veacul nostru democrat, tînărul prinț, devenit liberal peste noapte, a socotit drept cea mai potrivită atitudine refuzul de a înregistra o „întîmpinare“ mult mai bizară — și pe deasupra și ridicolă — decît înscrierea incriminată. Gestul principelui George-Valentin Bibescu a fost precedat de acela al verilor săi, principii C. Brîncoveanu și Emanoil Bibescu, înscriși încă din 1901 în același partid liberal. Scriitorul se arată un admirator necondiționat al familiei fostului domnitor — și ei ar fi mai în măsură, avînd la îndemînă actele și corespondența de familie — nu se gîndește a face cunoscute publicului figurile și activitatea celor patru fii, azi dispăruți, ai lui Vodă-Bibescu, activitate bogată și variată, figuri simpatice și interesante prin însușirile lor rare și alese, ce i-au făcut să se distingă cu strălucire în cele mai înalte cercuri ale societății apusene, în cari au jucat un rol foarte însemnat, unde au contractat *legături de rudenie ilustre* și au lăsat o neștearsă amintire.

Felul cum Grigore Brîncoveanu, fiul cel mare al Domnitorului, și frații săi George, Nicolae și Alexandru Bibescu au reprezentat țara noastră în străinătate le-a făcut onoare și a ridicat prestigiul numelui de român.“

După această prezentare generală, în care se recunosc procedeele retoricii sale hagiografice, ni se prezintă cîteva date concludente asupra meritelor deosebite ale tatălui proaspătului neofit liberal, principele George Bibescu, „deopotrivă dedat la meșteșugul armelor și al condeiului“, precum fusese Pașadia „om de Curte și de carte“.

Nu avem deloc intenția să tăgăduim meritele lui George Bibescu, inflăcărat enumerate de Mateiu. Este foarte laudabil

să te distingi „pe câmpul de onoare în Africa, Mexico și în Franța la 1870“ și să produci, în același timp, opere literare (ce-i drept, astăzi uitate) care să-ți hărăzească „cinstea de a fi ales membru al Institutului Franței“ Dar meritele reale ale principelui erau invocate de Mateiu ca un fundament obiectiv al admirației sale față de „înalta pietate“ care „i-a inspirat lucrarea sa de căpetenie *Domnia lui Bibescu* și l-a făcut ca pînă în ajunul morții să-și ia pana de *polemist ager și leal*, pentru a răspunde cu dovezi și cu temeii, de cîte ori memoria părintelui său era atinsă în marea și multipla operă *național-liberală* de falsificare a istoriei României moderne“.

În 1901, principele protestase cu vehemență împotriva înscrierii nepoților săi în partidul liberal. Mateiu reia „pana de polemist ager și leal“ a răposatului, pentru a protesta împotriva înscrierii fiului acestuia, în prea hulitul partid. Mateiu de fapt reamintește fiului, reactualizînd-o, scrisoarea de protest a părintelui, exprimîndu-și asentimentul necondiționat la conținutul ei. Cenușa strămoșească reprezintă elementul de culminație al retoricii princiare. „Repet, nu-mi pot inchipui pe Brîncoveanu și pe Bibescu înconjurînd pe d-l Ionel, fiul răposatului Ion Brătianu, de la 1848, și făcîndu-i escortă. Dacă asta totuși s-ar întîmpla, dacă am admite posibilitatea de a trebui să asistăm la o asemenea priveliște, asta n-ar fi o revoluție, dar o faptă ce ar face să tresară de durere cenușa strămoșilor în mormîntul lor de piatră.“ Se poate oare concepe vreun text în mai deplină concordanță cu mitologia poetică a lui Mateiu, decît acest „testament politic al principelui George Bibescu“ ? Detractorul Văcăreștilor și-a făcut o datorie de onoare din apărarea vechii și nobilei case a Bibeștilor. Ar fi putut să-și aleagă o cauză mai bună. Ion Ghica ne spune că Bibescu nu îndeplinea condițiile de *veche boierie* necesare pentru a deveni domn și a reușit să se aleagă cu sprijinul unui reprezentant străin. Dar ce contează în fața lui Mateiu depoziția „calomnia-torului“ Ion Ghica, unul dintre aceia care — după spusele piosului fiu — „revărsaseră injuria și minciuna asupra lui Bibescu și a domniei-sale“. Mateiu îmbrățișează călduros cauza Bibeștilor și dă lecții de demnitate urmașilor nevrednici, reluînd mimetic intonațiile retorice din scrisoarea principelui „Prin înscrierea sa în Partidul Liberal, principele George-Valentin nu crede că reneagă memoria părintelui său și că o

pingărește pe aceea a bunicului său așezându-se alături de calomniatorii acestuia?... Nu, fără îndoială, *marele senior* care a fost Principele George Bibescu nu și-ar fi putut închipui una ca asta înainte de a închide ochii. De atunci sunt numai unsprezece ani.“

După acest moment de patetism, scriitorul își imaginează, sarcastic, viitoarea activitate a „princiarului neofit“, în cercul de studii P.N.L. și pelerinajul, ca la o nouă Canossa, la mormântul lui Ion Brătianu. Admonestarea beizadelei se încheie necruțător „Îl sfătuim să întoarcă portretul părintelui său cu fața la perete“.

Intrarea urmașilor lui Bibescu în partidul care se revendica de la revoluția din 1848 îl întrista pe urmașul semeței seminții, pe cel ce asistase, disperat, în imaginație, la căderea capului Doamnei de Lamballe. Aristocrația română recunoștea, astfel, triumful burgheziei, a „grosolanei negustorimi“, renunța la disprețul ei suveran și se arunca în învălmășeală, dornică să se înfrupte la aceeași masă cu noii veniți. Dar oare Mateiu, șeful de cabinet al lui Bădărău, nu procedase la fel ca și cei pe care-i osindea? O legăție sau niște decorații mai acătării n-ar fi meritat o Canossă la Florica? Mateiu nu era — din fericire pentru artist și din nefericire pentru om — sensibil la incompatibilitatea dintre cele scrise și comportamentul său. Fragmente din scrisoarea principelui George Bibescu sînt transcrise cu aceeași reculegere ca și mărturisirile lui Pantazi și Pașadia. Politician himeric, subjugat viziunii sale mito-poetice, Mateiu a descooperit în domnitorul Bibescu și în fiii acestuia pe ultimele vlăstare demne ale semeței seminții, iar înscriserea nepoților în partidul liberal a interpretat-o ca un semn al destrămării „vechilor neamuri căzute“.

Articolul apărut, în limba franceză, în *Bulletin pour l'Ex-térieur* (1-14 martie 1919), își propune să informeze periodic publicul străin asupra realităților politice românești. O rubrică permanentă susținută de Mateiu I. Caragiale? Grea treabă pentru un astenic ispitit, mai mult decît e de cuviință, de „fermecul“ vieții boeme. Al doilea articol n-a mai apărut niciodată. Articolul este scris în stilul oficial al acelei epoci. Se pomenesc sacrificiile românilor pe cîmpul de luptă și contribuția lor la triumful aliaților. Întregirea țării s-ar fi putut realiza și în condițiile neutralității, deoarece nimeni n-ar fi reușit să împie-

dice provinciile românești aflate sub ocupație străină să-și proclame alipirea la România. Spre finalul articolului, tonul devine predominant retoric. Articolul se preschimbă în discurs „Națiunea română nu cerșește, ea nu cere decât satisfacția revendicărilor sale legitime“. Parcă l-am auzi pe ministrul din *Sub pecetea tainei* rostind de la tribună, cu vocea lui tunătoare: „România nu e țară de capitulații“. Oricît l-o fi detestat în sinea lui, Mateiu a învățat ceva, în materie de dozare a efectelor retorice, *chiar* și de la Barbu Delavrancea. Finalul truculent, cu acel crescendo al enumerărilor, era un procedeu predilect al marelui orator „Dar trebuie ca aceea a căror cauză a triumfat, fiindcă ea (România, n.n.) s-a sacrificat, să-și aducă aminte că numai cu bune intenții și cuvinte frumoase nu poate fi consolată de ruină, de mizerie, de doliu și de umilință“.

Curios este articolul *Vechi impresii de spectator*, publicat în revista *Cele trei Crișuri*, din noiembrie-decembrie 1931. Deși avusese insuccese în demersurile sale pentru a intra în diplomație, Mateiu nu renunțase cu totul la speranțe. Să fi crezut scriitorul că prin acest articol își eliberează un certificat de bună partare politică, rememorîndu-și nostalgic aspecte ale vieții parlamentare din trecut? În cazul acesta, s-a dovedit din cale-afară de neîndeminatic. Profesiunea de credință politică, din capul articolului, este de-a dreptul himerică „Fiind un partizan al despotismului luminat, franc însă, nu deghizat, am despre parlamentarism, în țările unde alegerile dau guvernului, oricare ar fi el, majorități prea covârșitoare, o părere în consecință“. Cei cărora le solicită posturi, începînd cu Titulescu, erau produși ai parlamentarismului, deloc partizani de despotismului luminat. Declarația aparținea unui fantast, nu unui reacționar. Ea era însă suficientă pentru a proba neaderența solicitantului la realitățile politice ale vremii. După ce și-a îndeplinit, cu o asemenea reverență, datoria față de strămoși, neînduplecatul urmaș, devenit foarte împăciuitor, își exprimă admirația față de viața parlamentară antebelică (1912-1913) și față de comportamentul politic al celor trei partide — sînt incluși și liberalii — în timpul Războiului Balcanic. Pînă și „neuitatul și nedreptățitul Alexandru A. Bădărău“ este pomenit cu simpatie. Se evocă, ce-i drept, și bizantinismul decadenței, manifestat în lupta din „sînul guvernului, între reprezen-

tanții partidelor colaborante, întinzându-se prin șefii respectivi regionali, ierarhic, pînă la celulele periferice infime... Dar această mistuitoare fricțiune odată măcar nu *s-a dat pe față* în Parlament, iar felul cum, conștient de gravitatea situației, Partidul Liberal a înțeles să dea un efectiv sprijin guvernului ca să-și împlinească misiunea, i-a adăogat o pagină de onoare în Istorie.“

Cu alte cuvinte — după opinia lui Mateiu din 1931 —, viața politică românească din acea epocă avea *stil*. În 1927, în ultima parte a *Crailor...*, vorbăria dezarticulată a lui Pirgu era asemuită cu „un discurs, nu mai găunos, nici mai sec decît cele ce se *îmbăloșau* *puturoase* sub cupola din Dealul Mitropoliei“. Dar o persoană publică nu trebuie făcută răspunzătoare de cele spuse într-o povestire. Afirmările din ziare angajează mai mult răspunderea personală decît afirmațiile din cărți. Or, la ziar, Mateiu — admiratorul lui Kaunitz — afirmă stilul superior al vieții parlamentare din România, tocmai față de țările faimoase, prin nobilimea și morga lor „Pe cînd în Parlamentul austriac contimporan se practicau metode puerile și deșănțate de obstrucție, iar în cel maghiar dezbaterile se tranșau prin pâruieli și evacuări «manu militari», cele două adunări române puteau servi de model de corp constituit civilizată, de cea mai *ireproșabilă ținută*, unde, în afară de regulamentul scris, și mai presus, se respecta, în mod unanim, o frumoasă *tradiție de decență și curtenie*, a cărei obîrșie trebuie căutată, cred, mai sus de introducerea regimului parlamentar la noi. Am avut de mai multe ori osebita satisfacție să aud cum personalități distinse *străine* și-au exprimat, în privința aceasta, admirarea.“ Noroc că a mai întîlnit și alți străini, în afară de acela de la care a preluat epigraful pentru *Craii de Curtea-Veche*, mai binevoitori față de locurile de la porțile Răsăritului. S-ar părea chiar, că adevăratele tradiții de decență și curtenie au fost monopolizate de melegurile altădată ostracizate...

Trecînd prin fața Camerei, spectatorul se lasă copleșit de nostalgie „Mi-am adus, nu fără melancolie, aminte de lucruri de acum optsprezece ani, m-am revăzut cel de atunci, *stînd în picioare, lipit de perete, la spatele miniștrilor*“. Dezolantă imagine! Creatorul semeței seminții își înăbușea orgoliul, pentru a obține satisfacerea unor mici vanități, prin mijlocirea celor pe care programatic îi disprețuia.

Preocupările heraldice au îndeplinit o funcție terapeutică în viața lui Mateiu I. Caragiale. De aceea textele inspirate de aceste preocupări prezintă o mai mare importanță pentru înțelegerea „operei“ scriitorului român, decît intervențiile sale jurnalistice.

Din mărturisirile sale, aflăm că de la vîrsta de 14 ani se îndeletnicea cu desenarea stemelor în caietele sale de fizică. Elev, la acea vreme, al liceului Sf. Gheorghe, Mateiu se afla sub influența intelectuală a directorului și profesorului său de istorie Anghel Demetrescu, unul dintre puținii oameni cărui i-a păstrat o amintire recunoscătoare. Perpessicius crede că și „prețuirea lui Bibescu-Vodă și afinitatea pentru despotismul luminat“ se datorează influențelor exercitate de ilustrul profesor. De copil, Mateiu pornește în căutarea unui blazon. Deși preocupările și informațiile sale în domeniul heraldicii nu se materializează în studii riguroase, prezența lor difuză se resimte în toată opera literară. Volumul său de versuri are un titlu heraldic. „Amurgul stemelor“ este o obsesie a primelor sale încercări literare. Primind o scrisoare de la Aubrey de Vere, scriitorul notează „Am cercetat cu luare-aminte scriptura semeață cu slove mari și pecetea de ceară albastră un sfinx culcat în mijlocul panglicei unei jaretiere la fel cu aceea ce împresoară scutul în stema Marei Britanii. Pe panglică citeam scris cuvîntul «Remember». Ca *eraldist* nu eram mulțumit; mă așteptam să aflu arme adevărate, nu o simplă emblema.“ În *Craii de Curtea-Veche*, Pantazi descrie cu trufie vechea stemă a casei sale, amintind și adaosurile heraldice efectuate de capul ramurii siciliene.

Heraldica este o disciplină auxiliară necesară istoricului în strădaniile sale de a stabili locul exact ocupat de anumite familii ilustre în cuprinsul unor epoci determinate. Preocupările heraldice, ca scop în sine, divulgă însă o dispoziție maniacală a spiritului, ale cărei rădăcini subiective trebuie căutate în nevoile de compensație ale heraldistului. La majoritatea heraldiștilor se remarcă însă existența complexului aristocratic; lumea stemelor reprezintă un refugiu din lumea reală, pasiunea cercetării fiind întreținută de intensitatea relației lor de complicitate cu marile case nobiliare.

Pentru un fantastă ca Mateiu I. Caragiale, *Almanahul Gotha* era o carte de căpătii, *Cartea* însăși, cu magice virtuți conso-latoare. Multe ponoase i s-au tras de pe urma ei. Și-a neglijat studiile de drept, a ajuns la conflicte cu tatăl său, și-a stilizat o morgă de nălucă din vremi dispărute, rătăcind fără noimă printr-o lume demnă de dispreț. Blestemata Carte i-a stîrnit visuri și năzuințe, unele irealizabile, altele realizabile, cu prețul unor stratageme care cereau, deseori, sacrificarea orgoliu-lui. Slăbiciunea sa pentru decorații (se consola cu gîndul că pînă și „soveranii nu s-au jemat să le solicite“), conștiința că meritele individuale nu au valoare decît prin *consacrarea* lor publică, i-a otrăvit viața, împiedicîndu-l să cunoască adevăra-tele bucurii ale vieții simple și autentice. Aceasta nu înseamnă că n-a avut manifestări de spontaneitate prin care se afirma ceea ce rămăsese nesofisticat în firea lui, sau rare momente de luciditate, cînd se înduioșa de soarta lui mohorîtă, conștient că poartă o parte de răspundere pentru eșecurile sale. Din jurna-lul său se desprinde însă complezența față de propriile-i slăbi-ciuni, soarta potrivnică fiind prima vinovată că n-a obținut de-corațiile și situațiile rîvnite.

Una dintre *consacrările* visate (deși jurnalul și agenda nu menționează demersuri făcute în acest sens) a fost desigur aceea de a deveni Cavalier al Ordinului de Malta. În al doilea hagialic, Craii sînt „cavaleri-călugări din tagma Sfintului Ioan de la Ierusalim, ziși de Malta“, și poartă, tustrei, cu mîndrie de „dinaști“ însemnele Ordinului.

Accentele polemice din primul articol heraldic *In chestia unei aberații*, redactat în 1930 și publicat postum în ediția Perpersicius, au, se pare, la origine, o nemulțumire personală. Alexandru George a remarcat că „în *oarba-i înverșunare*“ (s. n.) Mateiu Caragiale se lansează într-o diatribă împotriva ordinului însuși, făcîndu-i istoria în rezumat, în cel mai deplin conflict cu adevărul. Or, această înverșunare — 1a un om bine informat în problemă — nu putea avea decît motivații subiective. Ca toate naturile narcisice, Mateiu putea fi de rea-cre-dință, fără să știe că este de rea-credință. Înființarea unei le-gații a Ordinului în România și numirea lui Thierry Michel de Pierredon ca reprezentant la București a dezlănțuit mînia ciudată și disproporționată a diplomatului-veleitar, care n-a reușit să obțină nici măcar legația de la Helsingfoss. Noul mi-nistru este tratat cu dispreț ca „animator“, „pontagiu“, „com-

binagiu“, epitetes ce i s-ar fi potrivit, de minune, lui Gore Pirgu. Chiar și istoria ascensiunii lui sociale are asemănări cu ascensiunea lui Pirgu, după război. O, dacă ar fi fost el, Mateiu, numit în această funcție, în locul domnului de Pierredon, perspectiva istorică asupra Ordinului ar fi fost complet modificată. Cu ce sublimă condescendență i-ar fi privit, împănșat în uniforma Cavalerilor de Malta, pe bieții reprezentanți ai statelor naționale, care nu se puteau revendica de la tradiții atit de glorioase și străvechi ! De aceea nu credem, ca Al. George, că „scriitorul știa bine că realitatea e realitate și fantezia — fantezie“. Mateiu era tocmai tipul de scriitor a cărui fantezie se substituia realității, victima bovarică a falselor reprezentări despre existență. Nici nu credem — după cum spune criticul — că „i-ar fi fost relativ ușor lui Mateiu Caragiale să fie admis într-o asemenea tagmă, dacă nu cumva ea i se părea prea „pocăltită“ pentru visele lui atit de semețe. Tagma aceasta era suprema aspirație a scriitorului. Deși primirea era tarifată, tariful nu putea fi chiar așa de modic încit să fie accesibil oricui. Altfel, suveranii nu ar fi „afecționat“ în mod deosebit acest Ordin. Ne îndoim că soția scriitorului (nu trebuie să uităm că Mateiu a fost, de fapt, un întreținut), înstărită, dar nu din cale afară de bogată, și-ar fi riscat averea pentru mof-turile nobiliare ale tînărului ei soț. Ni se pare mai acceptabilă ipoteza că Mateiu se înverșunase împotriva Ordinului, fiindcă știa că-i este inaccesibil.

Adevărata știință heraldică a scriitorului român pare că se arată în studiul *O contribuție heraldică la istoria Brîncovenilor*. Am spus „pare“, deoarece nu ne recunoaștem nici o competență heraldică și lăsăm pe seama specialiștilor judecarea lui din punct de vedere științific. Stilul ține, în orice caz, să sugereze rigoarea specialistului. Perpessicius a desprins din ciornele de atelier următoarele precizări ale lui Mateiu : „1) «În ciuda modestiei, 36 de ani de practică a științei-arte heraldica mă sprijină întru susținerea unei *doctrine* personale proprii. 2) Treizeci și șapte de ani în această varie și amplă materie în care generalizările trebuiesc făcute cu extremă prudență, cunoașterea a *mii de steme* de pretutindeni mi-au format o părere absolut contrarie» (aceleia după care «nu numai la vagi amatori, dar și la heraldiști cu pretenție [s-a acreditat] părerea că la o stemă interes prezintă numai conținutul scutului“.

Pe lângă lămurirea problemei enunțate, studiul se înfățișează și ca o ilustrare a presupusei doctrine proprii în materie de heraldică. Procedura este într-adevăr metodică. Se discută, la început, terminologia heraldică românească, respingându-se inovațiile socotite ca arbitrar. Se enunță apoi „norma personală ce aplicăm la examinarea și analiza critică a oricărei steme“.

Enumerarea și descrierea succintă a caracterelor generale ale stemelor preced descrierea amănunțită a stemelor brincovenesti. Accentele polemice nu lipsesc nici din acest studiu, dar ele au un caracter mult mai atenuat, strict academic. Este citată lucrarea contelui Amédée de Foras „Les Bâssaraba de Brancovan“, subliniindu-se insuficiența documentării. Doar față de *heraldistii-amatori* specialistul se arată sever ; nici unul nu este însă nominalizat. Ipotezele istorice, deduse din dispariția — pentru o vreme — a unui tip de arme românești și apariția unor arme noi par ingenioase și ne lasă *impresia* de a nu fi lipsite de fundament. Studiul este însoțit de note de subsol, în care este menționat Lusignan de Poiton, figură evocată de Gerard de Nerval în *El Desdichiado*. Discripția minuțioasă a stemelor se efectuează în propoziții scurte, alternînd cu largi perioade, întrerupte de paranteze cu trimiteri la textele de referință, care arată siguranța și libertatea de mișcare a autorului în domeniul abordat. Prin acest studiu, cel mai important dintre textele lipsite de finalitate estetică, Mateiu face dovada capacității sale de a aborda și alte registre stilistice decît cele cu care ne-a obișnuit. Expresia este sobră și echilibrată, superlativele lipsesc, considerațiile științifice, tehnice și estetice se împletesc în fraze lucrate cu rafinată pedanterie, încercînd să respecte, pe cit i-a fost în putință, canoanele scrisului clasic.

Studiul lui Mateiu a rămas vreme îndelungată pe șantier. În 19 iunie 1929, scriitorul notează în agenda sa „Dépose chez Brancovan cartes et y laisse, avec lettre explicative, les véritables armes de l'ancienne maison Brancovan“ De-abia peste 6 ani, în 1935, el va ajunge la forma pe care o cunoaștem. Oare acel Brancovan, la care și-a depus cărțile de vizită, să fie aceeași persoană cu cel dojenit pentru înscrierea în partidul liberal ? Dealtfel, studiul semnalează surprinzătoare înrudiri între armele brincovenesti și „armele unei alte familii oltenești, a

Bibeștilor“, pentru a încheia cu o concluzie semnificativă : „Rămîne dar stabilit că trecînd peste un element dubios (metalul pieselor), atît armele, cît și culorile Brîncovenilor Brîncoveni, cît și ale Bibeștilor și Bibeștilor-Știrbey sunt identice... Că această identitate ar dovedi o origină comună, vreo veche înrudire, mai directă, mai apropiată decît cea istoric cunoscută între aceste două neamuri oltenești, nu-mi aparține nici măcar să sugerez, asemenea chestiunii nefiind de domeniul heraldic, în care înțeleg a mă confina strict. Nu poate fi trecută însă cu vederea potriveala dintre *filiația legendară* ce dă Bibeștilor ca străbun un cavaler francez și caracterul eminentamente francez al acestor clare arme d'azur au chevron d'argent (alias or) accompagné en pointe d'une étoile de six rais du même.“

Se știe că Ion Ghica tăgăduia lui Grigore Brîncoveanu, fiul mai mare al lui Vodă-Bibescu, dreptul de a purta numele domnitorului-martir. Deși își ia măsuri de precauție „științifică“, Mateiu înclină să îndreptățească ipoteza unei descendențe a Bibeștilor din Brîncoveni. Admirator al lui George Bibescu, scriitorul profita, probabil, de ocazie, pentru a face un gest de conciliere în direcția urmașilor, sever admonestați cu două decenii în urmă.

CORRESPONDENȚA

Correspondența lui Mateiu I. Caragiale — îndeosebi scrisorile către N. A. Boicescu, publicate în ultimii ani de Barbu Cioculescu — ne dezvăluie mai mult un personaj decît un om adevărat. În aceasta rezidă, dincolo de caracterul lor documentar, semnificația lor artistică. În opera sa literară, Mateiu s-a așezat intenționat în umbra scenei, de unde proiecta luminile cele mai potrivite asupra dublilor săi imaginari. Niciodată nu s-a prezentat la rampă pentru a culege apluzele sau ocările hărăzite celorlalți. În scrisorile către N. A. Boicescu, el apare ca vedetă, jucîndu-și rolul cu falsă convingere, de fapt, cu detașare umoristică. De aceea nu sîntem deloc înclinați să atribuim acestor texte, care afectează spontaneitatea, o reală valoare documentară. Mateiu nu era capabil de observație nepre-

venită. Obsesiile și prejudecățile sale erau bine consolidate din adolescență. Privirea lui, prin excelență deformatoare, vedea din realitate numai *ceea ce și așa cum* voia să vadă.

Personajul pe care ni-l dezvăluie corespondența este fascinat de mirajul milioanei ca eroii dintr-un anumit sector al operei lui Balzac. Dar Balzac își disciplinează imaginația și construia din observațiile sale un univers epic de o bogăție inepuizabilă, Mateiu schițează febril numeroase profiluri, cărorora nu le acordă spațiul și timpul necesar pentru a deveni personaje. Corespondența confirmă afirmația noastră, dintr-un capitol anterior, că Mateiu știa concepe un erou balzacian, dar nu avea inventivitatea epică necesară dezvoltării lui. El lasă impresia că aleargă zorit prin labirintul unei epoci, pentru a-i alcătui foaia de temperatură. De fapt, el proiectează pulsul lui febril și precipitat asupra unei lumi care îl ispitește și i se refuză. Granițele dintre realitate și fantezie fiind foarte fragile, scriitorul se automistifică și își mistifică interlocutorul cu aparentă bună-credință. Cu buna-credință a actorului care se identifică pe scenă cu rolul său, fiind totuși conștient, în timp ce își aplică peruca și se grimează, că prețul intrupării oricărei ficțiuni este autoiluzionarea.

Milioanele visate îi imprimă un comportament de milionar. „Filonul aurifer“ așteaptă undeva să fie luat în stăpânire. Eroii lui Balzac se îndreptau spre acest filon pe calea lor proprie, deseori *simultan* pe mai multe căi. Mateiu nu întrevide altă posibilitate decât căsătoria cu o bogătașă. Rolul de întreținut al unei „dame fine“ nu i se părea deloc umilitor. Doar Pirgu văzuse limpede și salutase cu entuziasm această trăsătură de caracter a amicului său. Tot ce stă în calea îmbogățirii prin căsătorie — și în primul rînd dragostea — trebuie înlăturat. „Îmi pare bine că te lansezi în lume — îi scrie el lui Boicescu —, e un mijloc *subtil* să faci relații cu tipi *fini* și cu dame plăcute — nu se știe de unde poate ieși *filonul*. Ai făcut bine că ai rupt-o cu marquisa — era un collage care dacă erai *milioner* îl mai puteai face să dureze, dar în condițiile financiare actuale era ruinător. Dar oricare ar fi *sportul erotic* sau collajul din urmă, nu părăsi ideea filonului aurifer. Eu mă arunc la *pon-tul meu* ca un *animal flămînd*, oricît de mare ar fi cîștigul, nu m-ar speria, oricît de mic, nu m-ar dezgusta. Oricît de mare ar fi decepția, chiar să fiu froissé, nu m-ar deturna de la

scop. Trebuie să bați la ușă ca să îți se deschidă și să nu te superi dacă se deschide mai târziu și te face să aștepți.“

Rîndurile acestea sînt scrise de un frigid moral, pentru care însăși ideea de dragoste este de neconceput. Sporturile erotice (mai corect spus, sexuale) sînt divertismente întîmplătoare, în așteptarea milioanei culese din așternutul vreunei babe. Înțelept, personajul se înarmează cu răbdare, instinctul avertizîndu-l că șansele de îmbogățire, pe această cale, sînt din ce în ce mai rare. După comedia înțelepciunii, urmează comedia revoltei „Dar cînd mă gîndesc cîți tipi cer la majorat să fie puși în posesia a 60-80-100-120.000 lei venit, niște greco-bulgari, levantini de *extracție bassă*, oricum, *eu, vechi boier și principe oriental*, nu mă pot opri să mă revolt“. „Je t'aimé comme un million“, declara Crevel; personajul balzacian era însă un parvenit de „*extracție bassă*“, nu un principe oriental. Considerațiile lui Mateiu nu sînt deloc aristocratice. El nu deprinsese încă stilul disimulării.

După o vizită la o „*gonzessa bătrînă*“, el comunică prietenului de departe următoarea reflecție „Dragă amice, pontul cu babele e ceva mai dificil decît cu tinerele, sunt mult mai rutinate“. Pe marquisa, legătura trecătoare a lui Boicescu la Paris, Mateiu nu o văzuse niciodată. Totuși, întemeiat pe presupusa lui experiență „în materie de dame“, îi face o caracterizare absolut livrescă, după un personaj al lui Paul Hervieu: „*Cînd ai bani, totul îți vine ca atras de un magnet irezistibil*“. După această maximă de erou balzacian, Mateiu trece la analize concrete „De aceea, acum, cînd pasiunea ta pentru Marquissette trebuie să fi reintrat (cred eu, cine poate zice sigur) în limitele unui collage *extraordinar și aristocratic*, nu ar strica să recurgi la oficiile bravului Crouzet. Rolande trebuie să fie în genrul Marie Blanche de Grommelaire (ai citit poate *L'Armature* de Hervieu), o femeie care-i place să juișseze intens, fără reticențe și fără limite, dar la care tu nu ești, ci amantul, și care te *plantează*, înainte de a o planta tu, te reia, *elle ne pense qu'a jouir*, te lasă, dar nu poate fi o *sursă financiară*.“ Stilul și referințele livrești sînt mai pretențioase, mentalitatea este însă exact cea a lui Gore Pirgu. La fel, misoginismul afișat — alt simptom de frigiditate — și sfaturile „*slujite*“ prietenului său „Cu femeile trebuie să fii neîncrezător și perfid, să nu te iei după preținse reguli medievale, care n-au fost inventate decît de niște dobitoci sub dominația femeilor“.

Sărmanii trubaduri ! „Numai *chiulul* le impune respect, m-am gândit și eu.“ Ca și Gorică. „De aceea nu e bine să trăiești în ideea existenței femeilor pure. E posibil să existe, dar rar, și câte din aceste sfinte n-au pagini secrete în istoria vieții lor. Să nu te îneci în ochi albaștri, nici să nu te iei după roșăța care le acoperă fața când le privești, poate să fie numai un efect al circulației sîngelui, o constituție particulară a epidermei, care să n-aibă nimic a face cu onestitatea.“ Legătura dintre eritemul pudic și virtutea Ilincăi Arnoteanu nu este deci obligatorie. Corespondența confirmă ideea că întruparea *cea mai fidelă* a scriitorului a fost Gore Pirgu. Denunțarea lui neiertătoare era prevăzută în programul de „descanaliere“, enunțat în *Jurnal* și notele de agendă. Chiar și limbajul este mai apropiat de cel al lui Pirgu, singurul personaj care-și pigmentează vorbirea cu expresii franțuzești. Pantazi și Pașadia, excelenți cunoscători ai limbii franceze, nu-și strică vorbirea, asemenea măscăriciului. Aproximarea de Pirgu este lipsită de intenții devalorizatoare. Mascaradele verbale ale lui Pirgu — expresie simplificată și esențializată a uluitoarei mascarade verbale din corespondența cu N. A. Boicescu — reprezintă una din cele mai seducătoare componente estetice ale cărții și, poate, cea mai organică. Prima experiență artistică a lui Mateiu s-a desfășurat pe plan lingvistic. A inventat cea mai hibridă limbă posibilă, siluind tiparele limbii române, jucîndu-se cu vorbele, ca și cu măргеele la bilci. Expresii *fine*, pariziene, se încrucișează cu „trunc-Marghioalo“, cuvintele franțuzești sînt deformatе prin alipirea unor terminații românești, ortografia și gramatica sînt nesocotite. Acest joc n-a influențat, nici n-a alterat dezvoltarea limbii române. El s-a desfășurat în marginea ei, în zona privilegiată, unde nu există primejdii.

Dependent de renta „slujită“ de la Berlin de tatăl său, redus uneori aproape la mizerie, Mateiu cultivă stilul risipei, după modelul aristocraților francezi, cu diferența că el risipește milioane imaginare.

Uneori, își divulgă cu amuzament postura de mistificator „În septembrie am rămas sans le sou, tata mi-a întrerupt renta, spunîndu-mi să mai aștept 15 zile (după ce așteptasem două luni). Atunci, pentru a mă distra, am găsit ceva rar. La șosea, operează o bandă de satyri necunoscută de nimeni, niște *tipi de galeră* (sic ! s.n.), foarte decși și primejdioși, și dacă te prind cu o damă îți fac șantaj și fiind totdeauna în grup ți-o violează.

Eu le-am spus după ce am intrat cu ei în vorbă că nu sunt un tip prost și că dacă mă aventurez noaptea cu o damă vin numai cu 2-3 lei, însă cu un revolver cu care am și ucis un tip la Cernica (*piroane*) și escortat de doi amici mușchiuloși. Atunci tipii mi-au spus că sunt un om zdravăn și că nu se pun cu asemenea tipi, dar cer numai băoșiș ca să profite ceva.“

Piroane ! ar fi exclamat Pirgu, dacă ar fi citit pasajele de ingenuă lăudăroșenie, în care scriitorul „face caz“ de relațiile lui cu aristocrați străini „De oțva timp, de cînd am fost la Berlin, am noroc de dame. Multe se embeguinează de mine, dar eu evit collajul cu tipesse sărace. Îmi place însă soția unui doctor, despre care îți voi scrie în curînd. Am un toupet de balamuc, un om în toată firea n-ar puteza ce cuteza eu. Luna august și o parte din septembrie am fost adeseori la Ferdinand de Montesquiou, cu care sunt în buni termeni. Toți imbecilii au rămas cu gura căscată văzîndu-mă cum mă plimb cu el în trăsură. Mi-a spus că noblețea franceză e aproape ruinată, pauvres comme rats d'église, că toți își mîncă capitalurile în așteptarea unei lovituri zestrare. De exemplu, ducele de Luy-nes se ruinează cu politica royalistă, și de cîte ori vine la Paris vreun suveran străin îl primește la Dampierre. E însă foarte adevărat că în fiecare an vînd cîte o serie de tapiserii, sau un lot de bijuterii istorice, sau obiecte de artă. Cel mai forte era Boni de Castellane cu 4.000.000 rentă, acum însă i s-au tăiat aripile și abia mai poate sări din loc. Ferdinand de M. e foarte lăudăros, un adevărat gascon, spune că cea mai ilustră casă din Paris, și avînd un lustru mai mare, e a mamei lui. Vlădoianu, cu care am raporturi foarte reci, mi-a propus un plan de a merge la Paris cu el, avînd 500 de franci net. Eu am declinat propunerea. Într-adevăr, pentru a merge la Paris, îmi trebuie 1° asigurarea unei sume de 400 lei lunar minimum și 2° un fond de cel puțin 6 000 franci ca să mă instalez și equippez. Pînă la venirea taciștilor e greu.“ Stilul „magnific“ de viață este, deci, condiționat de venirea taciștilor la putere. Scriitorul spera o sinecură destul de substanțială pentru a-și permite o viață aristocratică, de stil mare. Cultivîndu-și artificial asemenea aspirații, era normal ca Mateiu să opună o îndărătnică rezistență la îndemnurile tatălui său către o viață cuviincioasă „Tata îmi scrie în genul următor «Frere... il faut travailler, étudier, adică tâche de bien remplir ta vie en

travallant, en travallant, en travallant.» « Cum o să lucreze o odraslă princiară, să se înjosească obținându-și piinea în sudoarea frunții? Munca e bună doar pentru nebune ca Pena Corcodușa. Urmașii „înaltei stirpe în cădere“ risipesc averile moștenite, sau dacă au fost privați de către înaintașii lor nevrednici de aceste averi, sînt destul de isteți ca să găsească expedientele necesare. „Eu înțeleg cu totul altfel viața și abia aștept să te revăd pe vulcanul parizian. Là an moins on rigole.“ Singurul personaj care „rigolează“ în opera lui Mateiu este Gore Pirgu. Scorțoșenia sumbră a lui Pașadia și lina melancolie a lui Pantazi exclud orice „rigoladă“. În schimb, starea de euforie nu-l părăsește pe bufon nici atunci cînd i se întîmplă vreun „ursuzluc“ Ca și acesta, Mateiu arată un vajnic optimism, sperînd că pînă la urmă, — prin mijlocirea vreunor amici din țară sau de la Berlin — să găsească o „Gräffin“ sau o „gonzessa“ deținătoare a filonului aurifer.

Un alai de obîrșie aristocratică, română sau străină, trece prin corespondența lui Mateiu Ghiculești, Sturdzești, Cîmpineni, Văcărești, Vlădoieni etc., mulți dintre ei diplomați sau aspiranți la cariera diplomatică. O adevărată „trîmbă de vedenii“, deoarece atenția scriitorului nu se fixează destul de insistent asupra nici unuia cu intenții de individualizare caracterologică sau de aprofundare analitică. Chipurile omenești se înghesuie ca în pinzele impresioniste, lăsînd să li se întrevadă doar acele trăsături care contribuie la crearea atmosferei picturale. Cînd se oprește asupra vreunei fizionomii, o face în scopul caricaturizării ei. Nu există personaj respectabil în corespondența lui Mateiu. Zadarnic am căuta aici imnuri ca acelea închinate mamei lui Pantazi sau Ilincăi Arnoteanu. Aristocrații evocați sînt niște „mardeiași“, niște „dați în Paște“ sau niște „tapeuri“, după cum aristocratele sînt niște „gourgandines“, amatoare de diversități și de sadisme. Nefiînd un scriitor capabil de obiectivare, tablourile lui Mateiu nu au valoare reprezentativă. Bineînțeles, asemenea fenomene au existat, și ele sînt simptomatice pentru un anumit proces de declasare. Dar Mateiu a observat numai ceea ce corespundea gustului său pentru pestilență, iar interpretarea observațiilor sale se resimte de viziunea sa mito-poetică. Nici un gest de reprobare nu este schițat față de manifestarea ultimelor tresăriri de energie în degene-

rescență a nobilelor vlăstare. Deseori evocînd cîte una „boacă-nă“, Mateiu exclamă admirativ: „Ce oameni, ce timpuri!“ Singurul lucru important e păstrarea rafinementului în decădere. Adjectivul cel mai des repetat este *fin*: tipi *fini*, dame *fine*, un „beguin“ *fin*, un dejun *fin*, o existență *fină* etc. E un fel de suprasaturație de finețe în povestirea isprăvilor galante sau scabroase din corespondență.

Uneori, bufonul inventează în batjocură nume și porecle boierești, comentariile sale avînd savoarea trivială a celor ale lui Pirgu „Pe Cécile Pignatelli Brandi Bratashano de Tzukalas-Soparlitza am văzut-o (pictată de lăptosul Voinilă) cu niște flori de sorcovă în cap și cu sîinii goi 1/2, jumătate Bucureștii se masturbau la vitrină privind pe cea din urmă principesă de Brandi, pe castelana de Soparlitza“. Complet „encanaiat“ în acea perioadă, „le comte Mathieu-Jean Caragiale“ — „die letzte Bassoraba“ sau „le prince Bassaraba-Apaffy“, se revoltă împotriva încuscirilor nobilimii cu burghezia înstărită: „Moruzi și-a desfăcut écuriile și se zice că pomanașul Duca e pe cale de a se însura cu Adina Știnbey, ci devanț Murusi. Dacă ar fi așa, ar trebui să convocăm statele generale, să declarăm falimentul bunului-simț și al rațiunii. Dar se vede că un bles-tem distruge pe acești oameni care s-au ridicat prin adopție, furt și usurpări și se vor prăbuși prin mesalianțe și encanaiare.“ Bufonul își interpreta rolul cu convingere, pentru ca, la scurtă vreme, să le administreze Bibeștilor prin presă o lecție de morală aristocratică. Care e partea de document și cea de pură invenție din cuprinsul corespondenței nu vom putea niciodată să determinăm. Plăcerea de a fabula, mitomania consubstanțială firii lui Mateiu impun suspiciunea asupra relatărilor sale. Acest fapt n-are însă nici o legătură cu valoarea artistică a corespondenței operă de superioară bufonerie, ea nu ne înfățișează o lume istorică, ci o lume de carnaval. Deghizate în libertini, în scelerați, în „milioniari“, în femei galante, sadice și perverse, personajele desfășoară o sarabandă burlescă, reactualizînd la nivel bucureștean — unde demonul devine un diavol poznaș și mincinos — isprăvile de pomină ale veacului galant.

Integrîndu-se organic în întregul operei mateine, această corespondență — care a stîrnit entuziasmul pe deplin îndreptățit al lui Eugen Barbu — va fi așezată, după căderea ultimelor obstacole de pudibonderie, la locul ei cuvenit.

Mateiu a început să țină un soi de caiet de „însemnări zilnice“ din 1923, de la începutul „îmblânirii“ sale — căsătoria cu Marica Sion. Devenise un „senior“ cu moșie, cu griji și răspunderi, care se cereau notificate. Păstrate sub pecetea tainei pînă în 1975, pentru a „nu vătăma icoana din afară“ a scriitorului, ele au fost oferite publicului de revista *Manuscriptum* sub formă rezumativă, via Perpessicius. Scrise într-o franceză abreviată, telegrafică, ele ne dau o imagine expresivă a tribulațiilor lui Mateiu în căutarea „carierii“ și a decorațiilor. Din cînd în cînd, se strecoară scurte retrospectivе amare asupra vieții sale anterioare, însoțite de un program de reeducare ce nu va fi niciodată pe de-a-ntregul aplicat. Nefiind istoria formării unei personalități, notițele lui Mateiu nu pot fi considerate, ca *însemnările zilnice* ale lui Maiorescu, un fel de „Bildungsroman“ (Al. Paleologu). E de reținut însă minuția cu care sînt înregistrate evenimentele atît cele în măsură să-i influențeze în mod direct viața (o schimbare de guvern, relațiile cu membri ai unor ambasade străine), cît și cele indiferente din acest punct de vedere (un cutremur de pămînt, explozia unui depozit de muniții etc.). Din agendă se desprinde o nouă imagine „seniorială“ a scriitorului, deosebită de cea din corespondență. Numai în însemnările privitoare la viața sa erotică, se percep, mult atenuate, ecouri ale vulgarităților de altă dată. Mateiu își ia foarte în serios, cu aere de stăpîn, rolul de administrator al moșiei nevastei, se documentează în probleme agricole și supraveghează muncile oîmpului. După ce s-a „căsătorit cu filodormă“, s-a pus, așa cum visa Pirgu, „pe plugărie sănătoasă“. Vorbă să fie! Plugăria lui Mateiu era, pe de o parte, „fandoseală“ boierească (nu există boieri rentieri, fără proprietăți funciare, deoarece e bine știut că renta miroase a burghezie, dijma a boierie), pe de altă parte, un mijloc de a întreține relațiile cu lumea bucureșteană.

În formularea lor lapidară, unele notații au caracterul fals stoic al exprimării lui Pașadia „Un an de singurătate și de izolare, care a fost, de asemenea, un an climateric, mi-a îngăduit să mă dedic unor răbdătoare și profunde introspecții în sufletul meu și unor retrospectivе în trecutul meu, să-mi judec ultimii treizeci de ani de existență“; sau „Astfel cristalizarea

mea a fost stăvilită (iarăși procesul societății neînțelegătoare, n.n.), începutul ei datează de la revelația din 28.X.33 și cred că este pe cale de a se desăvârși“ etc., etc. (25 martie 1935). Altele ne reamintesc lirismul melancolic al lui Pantazi „Minunată zi. Splendid asfințit. Singur la șosea. Unul din cele mai bune oasuri solitare ale vieții mele.“ (1933) Seara, cer de cristal (1928). Consultarea agendelor ne edifică asupra inexistenței unei adevărate evoluții sufletești a autorului. Ideea „reformei sufletești“ și a „descanalierii“ apare din primii ani ai noii sale vieți. Ea va fi deseori reafirmată, ca și când bietul om, minat de conștiința slăbiciunii sale, ar face eforturi de a se autosugestiona în vederea realizării irealizabilului. Înlocuirea stilului de viață boem cu stilul de viață nobiliar a dus la o schimbare de jargon, nu de mentalitate. Se pare însă că după „îmblănire“ morga lui Mateiu a devenit mai puțin înțepenită. A lepădat scortșosenia lui Pașadia și a adoptat curtenia binevoitoare a lui Pantazi. Cei ce l-au cunoscut în anii lui de prosperitate au rămas cu impresia unui om plăcut și amabil, cu o causerie fermecătoare, și însăși Cella Delavrancea, puțin indulgentă față de atitudinile ostentativ-agresive din tinerețe ale lui Mateiu, remarcă o profundă modificare comportamentală.

Scriitorul notează în agendă decorațiile obținute, aniversând în fiecare an ziua fericită când i-au fost acordate. Pentru „Ordinul național al Legiunii de Onoare, în grad de cavalier“, primit în 1930, a purtat o luptă foarte tenace. Francis Lebrun, mediatorul, primește o serie de atenții din partea omului de cultură și o serie de plocoane din partea moșierului. În 1929, îi oferă o ediție „enluminé“ din *Le latin mystique* a lui Rémy de Gourmont, cu următoarea dedicație solemnă „Francisco meo ex dono Mathieu Jean Caragiale. Pridie idus Februarii MCMXXIX.“ În 1930, în semn de recunoștință, oferă aceluiași volumul *Correspondențe* al lui Baudelaire, legată, și *Les oeuvres de maître Francois Villon*, cu dedicația „a maître Francis“. Moșierul își îndeplinește și el obligațiile de onoare. Franțuzul se alege cu o găscă și de două ori cu ouă proaspete (o dată 50, altă dată 40), de la Sionu. Ca o ironie a sorții, „Crucea de cavalier al Legiunii de Onoare“, comandată la Paris, cu 25 centimetri de panglică roșie, sosește la București deteriorată.

Mateiu se socotea încă din tinerețe (corespondența ne-a arătat acest lucru) un expert dezabuzat în materie de psihologie feminină. În 1933, în plin proces de reformare a vieții sale

și de desăvîrșire a descălierii, o „afacere“ amoroasă îi primejduiește echilibrul, pe care crede că l-a dobîndit. La 48 de ani, scriitorul are, din punct de vedere erotic, o mentalitate de adolescent. Trimite flori splendide unei L. B., femeie de 52 de ani, întreținută de un oarecare Bartolo, îi dă tîrcoale timp de cîteva luni, recurgînd la trucuri naive de licean „Miine, la audiții, să fac în așa fel, încît să evit o întîlnire cu L. B., făcînd-o totuși să-mi remarce prezența“. Peste o săptămînă, trece în agendă următoarea notație stupefiantă „Sunt pe punctul de a mă realiza atîngînd perfecțiunea. N-am fost niciodată atît de lucid. Inaugurez, în sfîrșit, vechile mele metode la care a trebuit să renunț timp de aproximativ 30 de ani, metode radicale.“ Urmează inscripția latinească înscrisă și pe *armele* sale „CAVE, AGE, TACE“. Ideea lui Mateiu I. Caragiale despre perfecțiune este însă foarte tulbure. După formula stoică, urmează considerații foarte îngust pragmatice: „Politica realităților. Afacerile sînt afaceri... Popescu (Bărcănești-Bihor) nu mai face deloc tranzacția, anotimpul fiind nefavorabil... Afacerea L. B. privită sub alt unghi și amînată pentru mai tîrziu, din lipsă de bani.“ Ca adolescenții nesatisfăcuți, el trece printr-o depresiune nervoasă, consecutivă faptului că L. B. nu i-a răspuns la salut. Oprind-o pe bulevard, acesta îi declară că nu este supărată. Urmează numeroase atenții — bomboane, flori —, în scopul de a-i recîștiga bunăvoința. Respins pînă la urmă, se răzbună, încondeind-o — ca Masinca pe Arnotence — în notițele de agendă „M-am ars zdravăn în afacerea L. B. Alegerea mea s-a oprit asupra unei femei de lume, nici laie, nici bălaie, cu patru ani mai vîrstnică decît mine, cu o legătură dezgustătoare, săracă, fără eleganță și «divă» păguboasă, cabotină. A avut o purtare grosolană față de mine, m-a ocolit, s-a făcut că nu mă vede, odată fiind cu soră-sa la colțul bulevardului cu șoseaua Bonaparte n-a vrut să se întorcă și în aceeași seară a trecut pe lîngă mine fără să mă privească, n-a schițat cel mai mic gest de mulțumire pentru atențiile mele repetate. După cum făceam tot ce e cu putință ca s-o văd, acum voi face exact contrariul.“ Peste cîteva zile, obsedat de dorință, își modifică atitudinea și elaborează un program *rece* de cucerire „Odată eliminată latura sentimentală în afacerea L. B., restul nu mai prezintă vreo primejdie, de vreme ce nu mă sinchiesc de sacrificiile materiale care au fost destul de neînsemnate și ar rămîne întotdeauna în marginile mijloacelor

mele ordinare. Renunțarea completă ar fi mai degrabă o dovadă de slăbiciune decât de forță... Nu trebuie s-o las să mă uite, cine știe, poate voi da lovitură mai ușor decât îmi închipui. Trebuie să joc strâns și mai ales *fără nici o amăgire a inimii*. Romantismul nu trebuie să fie decât aparent, dacă mă las pradă propriului meu joc, pierd partida. Trebuie s-o am ieftin, la discreție, și să mă potolesc primul și cât mai repede.“ Vanitatea îl împiedica să înregistreze realitatea refuzul femeii de 52 de ani, care cultivă o legătură rentabilă, de a ține seama de asiduitățile lui. Deși observă că este evitat, în mod ostentativ, scriitorul, contrariat în dorințele lui și întărit, nu dă faptelor interpretarea firească. „Nu trebuie s-o las să mă uite“, notează el cu o dezarmantă naivitate. Și totuși, presimțind că va rămâne nepotolit, își ia o abilă măsură de precauție, pentru a nu fi obligat să-și recunoască înfrângerea: „Totuși, instinctul îmi poruncește să renunț de a mă preocupa de această femeie, să o evit și să o uit“. În felul acesta, prezumtivul mare cuceritor își rezervă ultimul cuvânt. Așa s-au desfășurat, probabil, cele mai multe dintre aventurile galante ale lui Mateiu, exclusiv pe plan imaginar. În viața cea de toate zilele, a fost constrâns să se resemneze la femeii ușor accesibile, a căror cucerire nu pretindea calități byroniene.

Programul de perfecționare — există mai multe variante — a lui Mateiu se reduce la enunțarea câtorva virtuți ce trebuie cultivate.

Trecută printre virtuți în prima variantă, munca este eliminată din celelalte redactări. Transcriem în original varianta ultimă, din 25 martie 1936, cu câteva luni înainte de moarte

— *L.I aniversaire de ma naissance*

Care, age, tace —

Les affaires sont les affaires

Evasion, émancipation

éclipse, exclusivisme

Morgue, snobisme,

Gravité, tenue, retenue.

Energie, fermeté

Avarice

Calme, froidesur glaciale

Réflexion, délibération

Correction, elegance

Style.

Aceste reprezentări bovarice ale ideii de perfecțiune, imbecile de reminiscențe livrești, se înfățișau ca o condensare a experienței sale de viață. Mateiu n-a trăit niciodată cu adevărat. N-a știut să *înainteze* spre inima vieții și de aceea a atribuit, de pe marginea ei, o valoare exagerată falselor promoțiuni. A cunoscut însă, în mai mare măsură decât alții, *nostalgia* vieții întrezărite în vechile lui solitare sub chipuri ademenitoare sau respingătoare.

Rod al neputinței de a fi, opera lui este singura afirmare existențială autentică a eului său. Prin puterea cuvântului a izbutit să se amăgească și să amăgească, lăsând impresia că poemul său, ivit din golul ce împrejmuia viața, a crescut din însăși plenitudinea ei.

Totala neaderență la realitate a lui Mateiu I. Caragiale este confirmată, într-un stil mai solemn, în paginile — scrise, bineînțeles, tot în franțuzește — ale jurnalului, inaugurat în 1928, cu cinci ani mai târziu decât agenda: „M-am hotărât să însemn ceea ce mi se întâmplă, ceea ce văd și aud, ceea ce se petrece. Pentru a treia oară încep să fac așa ceva; însemnările actuale se vor deosebi de cele precedente prin absența totală a preocupării literare. Relatez și consemnez aici lucruri la care am participat sau am asistat, pur și simplu, și numai pe acelea care m-au interesat. Aceste note le scriu numai pentru mine.“

Afirmația asupra absenței de preocupare literară trebuie privită cu scepticism. Omul era prea contaminat de literatură, ca să se poată elibera de sub stăpânirea ei printr-o simplă decizie. Cu toate rarele accente critice — altă formă de a se înduioșa de propria-i soartă —, în paginile de jurnal Mateiu se autocelebrează și se justifică. Își „slujește“ alibiuri bovarice pentru nereușitele sale. Scrise tot din marginea vieții, ele nu prezintă interes documentar sau analitic. Nu întâlnim nicăieri privirea scrutătoare a lui Amiel, dornică să înțeleagă resorturile ascunse ale neputinței sale, să lumineze tărîmul obscur al virtualităților neîndeplinite. În jurnalul scriitorului român, omul Mateiu I. Caragiale îl contemplă pe personajul cu același nume, străduindu-se să-l justifice. Ni s-ar putea obiecta, invocându-se relatarea unor fapte, greu de justificat din

punct de vedere etc. Dar aceste pagini nu trebuie raportate la viziunea etică a cititorului, ci la aceea cu totul personală a scriitorului. Ajuns, după cum spune, în „situație seniorială“, scriitorul își întoarce privirea numai aparent detașată către trecutul său. Nu reușește să înțeleagă faptul că eșecurile sale sociale se datoresc, nicidecum sorții potrivnice, ci identificării sale cu personajul imaginar pe care și l-a construit. Rolul acesta l-a jucat pînă la moarte. La cincizeci de ani, el notează în jurnal: „Ideea de a mă constrînge să fac studii superioare de drept în Germania a fost încă o nebulie a tatălui meu. Sarcina ar fi fost pentru mine dublă să învăț nu numai materia, ci și limba în care era predată sau scrisă. Dealtfel studiile mi-ar fi fost de puțin folos. O ieșire ca «Doamne, Dumnezeu, să fi putut eu învăța» a tatălui meu nu-și avea rostul în cazul meu. Școala hoinară (l'école buissonnière) pe care am făcut-o la Berlin mi-a fost de mare folos. Un an de singurătate și de izolare la țară, ca și la București, și care a fost în același timp un an climateric, mi-a îngăduit să mă dedic unei introspecții în ființa mea și unei retrospecții în trecutul meu, pe cît de răbdătoare, tot atît de adînci. Mi-am judecat astfel treizeci de ani de existență. Ei bine, în afară de *cîteva slăbiciuni* pe care mi le reproșez cu fermitate și de o *semi-inconștiență* tranzacțională, la care am fost obligat, vreme îndelungată, să mă resemnez, nu se poate vorbi, în cazul meu, de vreo *evoluție*, și acum, în pragul unui jumătate de secol de existență, am *redevenit*, cu experiența acumulată timp de trei decenii, cel de acum treizeci de ani. Nimic n-a putut împlînzi pe *obstinatul* pe care circumstanțele l-au refulat în mine, fără să reușească să-l doboare.“ Cit de neînsemnate sînt reproșurile pe care și le adresează scriitorul, aruncînd pe seama sorții răspunderea pentru *semi-inconștiența* lui tranzacțională! Că a fost, la douăzeci de ani, refractar sfaturilor înțelepte ale tatălui său este de înțeles. Faptul că la cincizeci de ani își justifică atitudinea de altă dată lovește că n-a acumulat nici un fel de experiență în răs-timp. N-a redevenit cel de acum treizeci de ani, ci a rămas tot timpul același. Doar situația (și aici se vede *bunăvoința* sorții, nu ostilitatea ei) i s-a schimbat. Ion Luca era un om realist, care dorea binele copilului său. În repetate rînduri, marele scriitor și-a manifestat regretul de a nu fi urmat studii de drept, fapt care i-ar fi asigurat o situație materială stabilă, în cadrul societății românești. „Un tată — scria Ion Luca — ar

trebui să fie din cale-afară denaturat ca să ureze vreunui, celui mai nemernic dintre copiii săi, cariera de publicist onest. Douăzeci și patru de copii să am — să mă ferească Dumnezeu —, pe toți i-aș face *oameni politici, adică avocați*; și dacă unul n-ar fi în stare să învețe, măcar ațita, l-aș învăța să prinză cîini cu lațul. Hingher, da! dar literat nu!“ Rîndurile acestea din 1897 trădează amărăciunea lui Ion Luca, după o îndelungată activitate scriitoricească. Tatăl voia să netezească drumul fiului către situațiile rîvnite. Căci Mateiu a dorit să fie om politic — diplomat, deputat, prefect. Vanitatea lui era mai deplin satisfăcută de asemenea situații decît de condiția lui scriitoricească.

Or, în democrația parlamentară românească — și de aiurea — a epocii cariera politică era condiționată de o diplomă de doctor în drept. Să ne amintim relatările lui Ion Ghica din *Convorbiri economice* asupra disperării părinților al căror fiu, trimis la Paris pentru doctoratul în drept, se întoarce cu doctoratul în filozofie, hotărît să nu apuce calea funcționarismului de stat, ci să se dedice lucrării pămîntului. Sau, cazul lui Stoian, nepotul Radovancei, evocat tot de Ion Ghica, care răzbate cu succes, în ciuda originii sale foarte dubioase, datorită studiilor juridice. În loc să-și acuze astenia și spiritul himeric (conformitatea cu personajul), Mateiu susține că el nu avea nevoie de nici un fel de studii, nu numai de cele juridice. Fiind alcătuit din altă plămădă decît oamenii de rînd, nu i se putea pretinde un fleac de diplomă universitară pentru a păși pe calea măririlor. „I-am solicitat veșnic în van, în 1926, lui Goga, un scaun în Parlament, în 1928, lui Titulescu, legația de la Helsingfors și în 1931 lui Otescu o prefectură de județ... Aș fi putut totuși să fiu deputat, senator, prefect, ministru plenipotențiar și...“ Tocmai situațiile care pretindeau diploma de doctor în drept. Ar fi putut, desigur, și Mihai Eminescu, și Ion Luca să fie așa ceva, dar nu în condițiile de atunci ale societății românești. Pe Eminescu asemenea nimicuri nu-l interesau. Ion Luca s-a zbatut pentru un scaun de deputat și n-a reușit să-l obțină, probabil, pentru că nu avea studii juridice. Fiecare societate își are normele și prejudecățile ei, iar cel ce vrea să se afirme în cadrul ei nu are dreptul să le ignoreze. Mateiu spera să obțină, cu prestigiul numelui Caragiale, artificial înnobilit, și cu cîteva tinichele, ceea ce tatăl său n-a obți-

nut cu truda întregii sale vieți. El a trecut prin viață, fără să priceapă absolut nimic din mecanismele ei. Ea l-a interesat doar ca spectacol carnavalesc. Este ciudat că Al. George ignorează faptul că problema privațiunilor sociale este dincolo de planul strict etic, adică de recunoașterea valorii intrinseci a solicitantului. Nulitățile care s-au afirmat, în acea perioadă, aveau cu siguranță o calitate ce-i lipsea lui Mateiu: simțul realității. Faptul că în 1928, 1931, Mateiu „era un om înstărit... fără absolut nici o nevoie de a mai alerga după expediente și după ponturi“, nu ne îndreptățește să presupunem că el „voia pur și simplu să-și ofere *serviciile* sale țării“. De ce? Pentru că Mateiu nu se considera din categoria oamenilor care slujesc, ci din aceea a celor ce sînt *slujiți*. Cum s-ar fi comportat într-o situație pe care n-a deținut-o e greu de spus. Fără simțul realității nu poate exista pricepere administrativă. Rolul și l-ar fi jucat însă cu convingere, cu *morga*, înregistrată în tabloul atitudinilor prin care se obiectivează perfecțiunea.

Autocelebrarea, în postură de victimă a sorții, atinge paroxismul în următorul pasaj din 1934 „Mari încercări și vicisitudini au făcut lung timp din viața mea un calvar singur, fără nici o avere, fără părinți, fără aliați, fără prieteni, fără relații utile și, pe deasupra, înconjurat de greutate și de dușmani, am fost silit să port o luptă grea. Am ieșit din ea nevătămat și de două ori oțelit. În cele mai critice momente am păstrat credința în Dumnezeu și încrederea în mine și din amor propriu și demnitate nu m-am gândit niciodată să mă suprim ca să nu umilesc printr-un gest laș încă o dată neamul meu, care a așteptat poate de la mine înălțarea de care a fost privat de către înaintașii mei cunoscuți.“ Resentimentul fiului față de tatăl de al cărui nume se slujise în repetate rinduri (în acea perioadă, apartamentul lui Mateiu era pavoazat cu portretele lui Ion Luca) nu putea fi depășit, pentru că era programat. Mitologia lui personală îl făcea datornicul strămoșilor necunoscuți și imaginari și detractorul înaintașilor reali și apropiați. Relația sa cu „spița“ este cu totul umoristică. Conving că prin el s-au realizat virtualitățile neamului său, el *decretează* extincțiunea lui pentru a-și feri urmașii de o luptă aprigă cu soarta, luptă pentru care ei nu vor fi destul de pregătiți. Totuși, dacă așa cum s-a întîmplat unor membri ai familiei ducelui de La Trémoille (cititorul *Almanahului Gotha* știa

multe lucruri de prisos), care au avut copii deși erau aproape de 70 de ani, va avea totuși un copil (să nu uităm că soția scriitorului avea 74 de ani la data cînd erau scrise aceste rînduri, și ca atare nu putea fi vorba decît tot de un copil natural, genealogistica nefurnizînd date asupra vreunor ducese care au procreat la această vîrstă), redactează pentru el o lege de familie „ale cărei dispoziții să-i poată servi de sfat și de călăuză“. Desigur, sfaturi mai bune și mai pozitive decît în „nesărata plachie“ a părintelui său! Dacă poate fi vorba de un proces Ion Luca-Mateiu, el nu poate fi cîștigat decît de Ion Luca. Părinte inegal, cu dispoziții humorale schimbătoare, Ion Luca și-a îndeplinit datoria față de Mateiu, chiar dacă preferințele sale s-au îndreptat spre Luchi. Eșecurile lui Mateiu ne dovedesc cît de multă dreptate avea tatăl său și cît de justificate erau sfaturile lui. Atitudinea „contestatară“ a lui Mateiu poate fi desigur explicată și înțeleasă. Regretabil este faptul că la 50 de ani — după ce animozitățile deveniseră simple amintiri — el considera că a avut întotdeauna dreptate împotriva tatălui său.

Între tată și fiu s-a iscat de timpuriu conflictul dintre un om cu simțul realității și un fantast. Pentru Ion Luca, pasiunea genealogistică și lectura furibundă a *Almanahului Gotha* erau mofturi primejdioase, dacă nu chiar simptome de scrînteală. Dacă ar fi putut fi de față, la 22 august 1928, cînd stindardul Casei Caragiale „coupé vert sur jaune“ a fluturat pentru prima oară la Sionu, marele comediograf ar fi murit a doua oară, de ris, sau, poate, sentimental cum era, ar fi izbucnit în plîns, convins că fiul său a înnebunit de-a binelea. Întrebat asupra obîrșiilor sale de un tînăr care pregătea o teză de doctorat despre opera sa, Ion Luca i-a dat un răspuns plin de bun-simț „Ce are a face familia mea, care nu e nobiliară, cu operele mele. Iar eu socotesc că dumneata vrei să faci un studiu critic de literatură și artă, iar nu despre umila mea familie vreunul *eraldic*.“ Obsedat de „blazon“, Mateiu nu putea ierta tatălui său spiritul plebeian, popularitatea, lipsa de morgă și de stil. Pe scurt, Ion Luca nu era un „tip fin“. Din nefericire, fiul nu se putea innobila (mama lui fiind o simplă muncitoare la Regie) decît innobilîndu-și tatăl, nevrednic de o asemenea onoare. Deși nu accepta vederile lui Mateiu asupra viitoarei sale cariere și nu credea în importanța postului de șef de cabinet, Ion Luca „a depeșat urgent“, în 1906 — Mateiu ne-o spune în corespon-

dență —, pentru a obține numirea fiului său ca șef de cabinet al lui Dissescu. I-a făcut, cu alte cuvinte, hațirul. În 1912 a plecat la Iași, pentru a impune *Vieții românești* poeziile fiului său. Pledind pentru Mateiu împotriva lui Ion Luca, Al. George și-a ales iarăși o cauză pierdută. Analizând relațiile dintre tată și fiu, Șerban Cioculescu are dreptate, dar accentele pe care le imprimă condamnării sale sînt excesive și arată o antipatie organică față de autorul *Crailor*. Depășind cadrul relațiilor dintre cei doi Caragiale, criticul încearcă o descalificare generală a lui Mateiu. Cunoaștem din jurnal paginile, admirabile din punct de vedere artistic, referitoare la relațiile puțin onorabile ale scriitorului cu Bogdan-Pitești și cu nevasta acestuia. Personaj cu adevărat balzacian, Bogdan-Pitești a fost frecventat de numeroși scriitori și pictori, dintre care unii au avut chiar naivitatea de a-i prețui caracterul tenebros. De pe urma relațiilor cu Bogdan-Pitești și a legăturilor sexuale cu nevasta celebrului excroc, Mateiu s-a ales cu niște profituri materiale și cu o călătorie la Berlin. N-a fost însă, ca alții, cu un simț al realităților mai dezvoltat, dar lipsit de previziune, un lefegiu al lui Bogdan-Pitești. Admirația față de opera lui Mateiu nu ne face îngăduitori cu viața lui. După cum o faptă, etic reprobabilă, nu invalidează estetic o creație artistică, nici o creație artistică — fie ea genială — nu poate legitima o infamie. Responsabilitățile fiecăruia trebuie însă bine stabilite, pentru a nu nedreptăți pe unii în detrimentul altora. Ni se pare excesiv să facem un cap de acuzare împotriva lui Mateiu din scrisoarea trimisă lui Petre Carp și semnată printre alții și de fratele său Luca. Cine știe mai bine decît Șerban Cioculescu că despre șeful junimist se pot spune multe lucruri — bune și rele —, dar nu se poate susține că ar fi fost un trădător? Intervenția binevenită a lui Al. Paleologu a pus, cît era cu putință, lucrurile la punct. Ca orice spirit himeric, Mateiu avea o responsabilitate diminuată și, pe deasupra, o totală lipsă de previziune a modului în care se vor desfășura evenimentele. Să nu uităm însă faptul că Mateiu a fost un mare „pontagiu“ doar în imaginație și că, în afară de căsătoria sa, n-a fost în stare să ducă la bun sfîrșit nici una din combinațiile puse la cale. Aceasta pentru a-l deosebi de pontagiii care au pus la cale combinații reușite. Nu refuzul etic

l-a împiedicat pe Mateiu să reușească. El era, în gând, capabil de orice infamie, la fel ca Pașadia sau Pantazi. Dar pentru ca gândul să se materializeze în faptă este nevoie de energie. Din fericire pentru el, ca om, energia aceasta i-a lipsit: visătoaria desartă, cea care stingherește desfășurarea normală a vieții, este semnul prezenței instinctului morții. Mateiu a avut, o clipă, intuiția acestui adevăr și atunci a scris cea mai mișcătoare pagină a jurnalului său „A patruzeci și noua aniversare a nașterii mele a fost tristă, și de atunci — au trecut treizecișpatru de zile — traversez o teribilă criză morală. Starea mea sufletească este probabil aceea a oamenilor care simt că li se apropie sfârșitul și nu mai speră nimic pentru ziua de mâine. Dacă socotesc bine, ce îmi mai rămâne să sper? Timpul trece atât de repede și e atât de gol! Ah, dacă aș fi știut... Choiseul, ministrul, a scris că regretul e inutil. N-a avut dreptate. Regretul este fratele geamăn al experienței. Am avut parte din plin și de una, și de alta și acesta este singurul capital adunat pentru bătrînețe, pentru zilele pe care voi începe curînd să le număr în lipsuri și în amărăciune.

În amurg, retras în camera mea, noaptea, în plimbările mele singuraticе, îmi judec trecutul, mă judec pe mine însumi cu asprime. Și mă întreb la ce mi-a servit inteligența, dacă am avut-o, odată ce mi-am condus atât de rău luntrea. Cînd am văzut că totul era în contra mea, de ce mi-am fost eu *însumi potrivnic*? Am fost în mod inconștient *propriul meu dușman* datorită unui soi de *instinct de autodistrugere*, de ce a depins această inexplicabilă *lipsă de inițiativă și de dinamism*, cum se impacă ea cu toate celelalte calități ale mele, prețioase și rare, cu superioritatea pe care nimeni nu poate să mi-o tăgăduiască? Este adevărat de asemenea că șansa m-a favorizat puțin, nefiind în ceea ce mă privește decît pasivă.“

Deși tonul de autocelebrare se aude în surdină, chiar și în aceste rînduri „aspre“, este pentru prima și ultima dată cînd scriitorul întoarce înspre sine o privire lucidă și critică. Pînă acum el și-a judecat doar unele atitudini și comportamente prin mijlocirea personajelor, fără a ataca însăși rădăcina răului. Dacă și-ar fi aprofundat intuiția, ar fi încetat cu veșnicile incriminări împotriva sorții și s-ar fi împăcat postum cu tatăl său, înțelegînd că adevăratul dușman nu este niciodată în afară, ci înăuntru, în însuși miezul ființei noastre.

În fondul Saint-Georges de la B.C.S. se găsesc niște însemnări, nepublicate încă, după știința noastră. O însemnare datată 2 februarie 1921, ora 18, la Margot (Margareta Miller-Verghi), seamănă cu un horoscop. Sint enunțate în 12 puncte trăsăturile temperamentale ale scriitorului, însoțite de prevestiri asupra viitoarei sale vieți. Iată-l cum se reflecta în propria-i conștiință

„1) foarte, foarte mîndru ; capabil de a ascunde orice lucru ; 2) natură pasională pentru joc sau pentru femei ; teribil de pătimaș, risc să *ucid pe cineva*. 3) am moștenit inteligența și caracterul mamei mele (prima referință elogioasă la mama lui, n.n.). 4) refractar influențelor, rebel față de educație din care n-am învățat decît formele exterioare, politețea. 5) nu simt nevoia prieteniei ; capabil să nu văd pe cineva luni de zile și, de asemenea, să-l văd de cinci ori pe zi. 6) mare cunoscător de oameni, voi face portrete uluitoare. 7) înțeleg și rețin repede, dar fără a face înlănțuirile necesare. 8) am mîna jucătorilor norocoși ; nu știu să țin banii. 9) nu voi iubi vreme îndelungată vreo femeie. 10) mari pierderi din cauza unei femei. 11) familia se simte moralmente vinovată față de mine. 12) nu voi rămîne multă vreme în România ; imi voi petrece jumătate din existență în vapor și pe drumuri.“

I-o fi ghicit cineva, ca lui Pantazi, sau scriitorul însuși și-a trasat, astfel, curba destinului său Aproape nimic din cele prevăzute nu s-a adevărit. Mateiu n-a ucis pe nimeni și după 1921 n-a făcut decît o scurtă călătorie în străinătate și nici n-a avut mari pierderi din cauza unei femei. Gustul pentru risipă a fost contracarat de avariția datorată sărăciei.

Autoportretul este romanțios și livresc. Lui Mateiu îi plăcea să se vadă sub trăsăturile unui mare scelerat, din epocile eroice. Tot astfel se explică și interesul său pentru mareșalul Gilles de Rais, tovarășul de arme al Ioanei d'Arc, scelerat de mare anvergură, pe lângă care însuși marchizul de Sade face figură de biet diletant al răului. Mateiu își însușește teza nefondată a lui Solomon Reinach, după care Gilles de Rais ar fi fost condamnat pe nedrept, în urma unui complot clerical.

Apărătorul lui Dreyfus prinsese gustul revizuirii tuturor proceselor istorice. George Bataille a arătat în studiul său

despre Gilles de Rais lipsa de fundament a acestei teze, reaşezându-l pe mareşal pe pedestalul său demonic, incompatibil cu condiţia de victimă inocentă. Alte însemnări se referă la presupuse perversiuni morale din lumea înaltă, admirate de Mateiu ca un semn de excepţionalitate. Astfel despre Paolina Borghese se spune că ar fi pozat goală lui Canova şi că mărturisirea cu ingenuitate că s-ar fi culcat de două ori cu fratele ei, Napoleon. Tot ce era neobişnuit şi sfida morala oamenilor de rînd stîrnea interesul scriitorului român.

Mateiu s-a visat un mare scelerat, capabil de isprăvi sîngeroase sau monstruoase, un soi de arhanghel răzvrătit împotriva legilor firii, şi nu era, omeneste vorbind, decît un biet astenic, ale cărui vise — fastuoase sau mohorîte — pluteau ca o negură între conştiinţa lui şi realitate.

OMUL ŞI PERSONAJUL

Mateiu I. Caragiale şi-a intrigat contemporanii prin aerele şi comportamentul lui ciudat. A reuşit să devină un caz, înainte de a fi o valoare recunoscută. Dintre portretele ce i-au fost închinete, cel mai sugestiv, din punct de vedere literar, aparţine lui G. Călinescu : „Se putea vedea acum cîţiva ani trecînd prin Piaţa Sf. Gheorghe un bărbat care prin înfăţişarea lui atrăgea numaidecît atenţia. Era iarnă uscată, cu zăpadă scîrţitoare sub picioare. Bărbatul, cam între 45-50 de ani, era drept, părea solid şi osos, dar nu gras. Fusesse probabil mai slab şi acum prin vîrstă căpătase acea demnitate de volum a oamenilor maturi. Faţa rasă era contractată, prin lăsarea muşchilor obrazilor în jos, într-o morgă solemnă. Pentru anotimp era învederat insuficient îmbrăcat, deşi se părea că nu lipsa, ci dorinţa menţinerii unei ţinute uniforme determina această alegere. Purta pe cap un melon, aşezat rigid ca un semi-ţilindru, pe trup un pardesiu sau un demipalton uşor. Gheţele subţiri, corecte, încheiate anacronic cu nasturi, călcău de-a dreptul pe zăpadă. Melonul şi demipaltonul băteau în verdele lucrurilor prea vechi, prea lustruite, deşi ţinuta omului era de o corectitudine înţepată, de mare gală. Contrastul între acest om ciudat şi restul trecătorilor era aşa de izbitor, încît te gîndeai pe dată la un boier scăpătat, inadapabil, la unul din acei aristocraţi ar-

heologi și plini de ceremonii, care înfruntă mucegaiul anilor și pe care Cocteau i-a văzut în jurul împărătesei Eugenia de Montijo.“

Criticul a intuit just faptul că Mateiu interpreta un personaj și a procedat admirabil începînd cu descrierea măștii arboreate. Acesta e Mateiu în ipostaza Pașadia. Admiratorii scriitorului opresc aici citatul. Criticul nu vrea însă să se lase mistificat și, privind mai atent, observă omul real dincolo de personaj: „Totuși ceva nu admitea în totul această ipoteză. Deși cu privirea cultă, rafinată, omul era prea rigid în protocolul mersului său ca să fie un aristocrat pur singe. În lăsarea în jos a fâlcilor sale era o afectare rece. Nu puteai să nu te gîndești atunci la unul din acei servitori bătrîni de mare aristocrație, ei înșiși cu arbore genealogic dovedind puritatea vocației lor ancilare, dintre acei servitori care sînt luați de vulg drept stăpîni, în vreme ce stăpîinii, prin falsa lor neglijență, sînt luați drept servitori, și care cer informații asupra caselor în care urmează să se angajeze ca nu cumva să decadă din treapta lor. Putea fi un majordom în concediu duminical (era chiar Duminică), și atunci verzimea hainelor se explica prin faptul că un astfel de individ, servindu-se de obicei de livrea, păstrează cu anii un costum civil.“

Contrastul dintre cele două părți ale portretului este izbitor și de mare efect literar. Ion Barbu a fost revoltat, probabil, de latura demistificatoare a portretului, în care vedea un atentat filistin împotriva legendei.

Mai puțin construit și întemeiat pe o cunoaștere mai îndepărate, portretul făcut de E. Lovinescu în *Memorii* însușește observațiile cele mai judicioase asupra personalității ciudate a scriitorului „Nu moștenise nimic din sociabilitatea, din nevoia de a fi în tovărășie numeroasă, în continuă reprezentare, din verva tatălui său risipită în fața unei galerii mute de admirație. Era mai mult un nesociabil, un singuratic, cu aparențe ursuze și posomorite. Numai între prieteni, în intimitate, reapărea demonul părintesc al elocinței și al paradoxului. Ca și la bătrînul Ion, ca și la fratele său Luca, la temelie minții lui Matei stăpînea o memorie uluitoare și dezordonată de *auto-didact* fără alegere, cu apucături enciclopedice, dar mai ales îndreptată în domeniul *trecutului* și al *inutilului*. Inconformismul lui nu era numai teoretic ca la tatăl său, ci integral. Matei n-a fost numai un revoltat, ci și un învins; inactual, se refu-

giase în studii *himerice*, în heraldică, în miniatură, în genealogie, în tot ce-l putea îndepărta din ritmul prezentului. Încă de mult își crease un *personagiu* exterior și interior, izolat și singular; nu știu întrucît și-l studia, dar îl realizase definitiv. Închis în el, cu aerele zărlite ale unui arici retractat, cu absență distanță, cu *riie fanariotă acoperită de blazon bizantin*, împăunat chiar în vremea cînd era silit să apară fără cea mai simplă decență vestimentară, ceremonios și protocolar, timid pentru că era orgolios peste măsură, sau orgolios ca să nu pară prea timid, cu fumuri nobilitare împrăștiate din *pipele iluziei*, cu preocupări de lucruri rare, subtile și inutile, cu risipă de cunoștințe prezentate sub forma paradoxului *mistificator* al tatălui său, în fața căroră competența oricui amuțea — Matei realizase un *personagiu* pe care el îl voia numai aristocratic, deși era mai mult curios, *ciudat*, punct de plecare al unor *legende* în care, poate, *mitomania lui esențială* se satisfăcea.“ (Sublinierile ne aparțin.)

Întrucît opera lui Mateiu I. Caragiale este o confesiune abil disimulată, este foarte posibilă (nu s-a făcut pînă acum, dar — desigur — se va face) și îndreptățită lectura ei psihanalitică, precum și interpretarea, din aceeași perspectivă, a vieții autorului ei. Deși manifestăm rezerve față de interpretările de tip reduționist, am preluat unele sugestii ale psihanalizei: importanța acordată instinctului morții în înțelegerea operei lui Mateiu. În ce privește înțelegerea determinantelor obscure ale vieții scriitorului, ni se par mai adecvate perspectivele deschise de psihologia individuală a lui Alfred Adler, decît cele ale psihanalizei ortodoxe. Mateiu este un exemplu de temperament nervos în sens adlerian „Am descoperit — spune ilustrul psihiatru — că scopul final al oricărei nevroze constă într-o *exaltare a sentimentului personalității* care se manifestă, cel mai simplu, prin *afirmarea exagerată a virilității*... Libido-ul, impulsul sexual, inclinațiile perverse, oricare le-ar fi obirșia, sînt subordonate aceleiași idei directoare. «Voința de putere» și «voința de a părea» a lui Nietzsche exprimă în fond aceeași idee ca și concepția noastră, care se apropie, pe de altă parte, de aceea a lui Féré și a altor autori mai vechi, după care sentimentul plăcerii ar fi expresia sentimentului puterii, în timp ce sentimentul de neplăcere ar decurge din sentimentul neputinței.“ Viața lui Mateiu este înrobită „voinței de a părea“, de a impune lumii o imagine care să-i satisfacă voința de putere.

Adler observase că „elaborarea rațională și afectivă a unui stil de viață este opera copilăriei“. La 14 ani, Mateiu își confecționase deja lumea imaginară, care îi va servi de refugiu. Rădăcinile afective ale acestei precocități trebuie căutate în copilăria scriitorului. Fiu natural al lui Ion Luca Caragiale, rezultat dintr-o legătură cu Maria Constantinescu, lucrătoare la regie. Mateiu trăiește pînă la vîrsta de 4 ani împreună cu tatăl și cu mama sa. Se pare, după cum ne spune Șerban Cioculescu, că la un moment dat „tatăl se gîdea la legitimarea copilului, prin legalizarea relațiilor sale cu Maria Constantinescu“. Întrucît căsătoria nu a avut loc, iar mama copilului nu a acceptat legitimarea decît cu condiția căsătoriei, Mateiu a rămas toată viața un *bastard*. Căsătoria lui Ion Luca și apariția altor copii, a căror viață se desfășura în condiții mai prospere decît viața lui Mateiu, a generat în conștiința acestuia ceea ce Adler numește complexul primului născut detronat. Pe de altă parte, mama lui, suflet simplu și devotat, a făcut tot posibilul să-l câștige pe copil, prin răsfașurile ce i le oferea, înstrăinîndu-l de tatăl său. În casa Caragiale, unde a fost bine primit, Mateiu rămîne un străin, protestînd prin comportamentul său agresiv împotriva armoniei statornicite fără participarea lui. Își construiește, printr-un mecanism de compensație, cu ajutorul heraldicei și al genealogisticii, o comunitate imaginară care îl consolează de neputința lui de a se integra într-o comunitate reală. Sentimentul social este paralizat în dezvoltarea lui; în schimb, se exacerbează conștiința singurătății și orgoliul ei. Încetinirea dinamicii sufleteste este consecința inevitabilă a acestei stări. De aici refuzul activităților care presupun cooperarea, emulația, întrecerea. Acestea te pot constrînge să accepți superioritatea altuia, resimțită de o conștiință minată de complexul de inferioritate, ca un atentat la securitatea sa. Atitudinea antișcolară a lui Mateiu, preferințele sale pentru școala hoinară și cultura sa „în domenii de rară frecvență“, unde putea să-și afirme, fără riscuri, superioritatea, nevoia de a se distinge prin decorații sau prin situații obținute fără efort, ca o răsplată firească a calităților sale, își au originea în dificultățile de adaptare socială. „Sentimentul de inferioritate — spune Adler — caută o compensație strict personală în convingerea non-valorii celorlalți“. Mateiu nu s-a entuziasmat în fața nici unui contemporan al său, român sau străin. Omagiul adus semenilor din alte timpuri se răsfrîngea asupra lui, justi-

ficîndu-i înstrăinarea de societatea vremii. Sentimentul de prietenie, care presupune ipoteza egalității morale între prieteni, este împiedicat să se afirme. N. A. Boicescu îndeplinește funcția interlocutorului necesar, în fața oăruia Mateiu face paradă de excesiva lui virilitate, de relațiile sale ilustre și de luciditatea lui. Inteligența artistică îl obligă să introducă o distanță umoristică între el și relatările sale și să imprime corespondenței un aer voit teatral. Cabotinismul este însă tot o formă de autoapărare a eului primejduit fuga îndărătul măștii. Stilul, morga, răceala glacială sînt mijloace de singularizare față de societatea din jur. Rolul lor este de a întreține iluzia superiorității. Dar întrucît numai averea înlătură dependența umilitoare de ceilalți, ea este așezată în fruntea scării de valori. Răspunderea eșecurilor, de orice fel, este atribuită sortii sau societății care refuză să recunoască drepturile legitime ale personalității de excepție. Nici o clipă nu se pune problema datoriilor acestei personalități față de restul oamenilor. Ei au drepturi, nu datorii, iar societatea este vinovată prin simplul fapt de a nu le acorda onorurile cuvenite.

Considerațiile de mai sus trebuie luate „cum grano salis“ ca indicații aproximative pentru înțelegerea lui Mateiu I. Caragiale, nu ca explicații exhaustive ale personalității lui.

Viitorul biograf al lui Mateiu I. Caragiale (Barbu Cioculescu pare a fi cel mai indicat) va trebui să țină seama de importanța relației om-mască pentru înțelegerea vieții și operei sale. „Despre imitarea Crailor“, acesta ar fi oel mai nimerit titlu pentru biografia bovarică a scriitorului român. Plăzmuind imaginile lui Pașadia și Pantazi, în febra imaginației, pentru a se răzbuna împotriva unei lumi și unei societăți a cărei ostilitate o resimțea cu bolnăvicioasă acuitate, pentru că îi contraria voința de putere, Mateiu I. Caragiale nu s-a mai eliberat niciodată de protectoratul modelator al creațiilor sale. Substituindu-se realității, opera și-a deformat autorul. Dar tot ea l-a mintuit, justificînd în eternitate o viață ciudată și nefericită.

OMUL ȘI OPERA

În dialogul nostru cu opera lui Mateiu I. Caragiale am alternat identificarea cu viziunea specifică scriitorului român

și distanțarea critică, prin raportarea ei la alte viziuni artistice deosebite sau asemănătoare. Ne-am interesat de autor doar în măsura necesară deslușirii numeroaselor proiecte intenționale, deseori contradictorii, ale operei. Prin caracterul de autobiografie transfigurată, ea impune acest tip de raportare, spre deosebire de opera mult mai obiectivă a lui Ion Luca Caragiale sau a lui Liviu Rebreanu. Întrucît experiența himerică a lui Mateiu are rădăcini în experiența lui de viață, am considerat oportun să *schîțăm* o încercare de descifrare a alcătuirii sale psihice. Am indicat un drum posibil de urmat, fără să-l străbatem pe îndelete; acest fapt va reveni viitorului său biograf.

Opera lui Mateiu I. Caragiale este, prin natura ei, reîncercarea integrărilor și clasificărilor cu care ne-a obișnuit istoria literară. Dar deoarece pentru mulți oameni care gîndesc înțelegerea unui fenomen individual este condiționată de subordonarea la un concept general, investit cu magice puteri explicative, s-a procedat, cam grăbit, la clasarea operei scriitorului român, fără un examen prealabil destul de minuțios. De aici, polemicile referitoare la raportul ei cu literatura română sau universală din trecut. Este semnificativ faptul că, în aceste polemici, nu s-au pronunțat nume contemporane, Mateiu fiind așezat într-o comunitate cu scriitori străini sau români din secolul trecut. Se accepta astfel ideea că scriitorul este, dacă nu un epigon, continuatorul unor anumite forme de literatură, iar polemica se axa în jurul tradițiilor față de care opera lui era datornică. Familia de spirite (Poe, Brummel, Barbey d'Aureville, Villiers de l'Isle Adam) stabilită de Vladimir Streinu este destul de săracă, iar influența incontestabilă a celor trei scriitori și a celebrului dandy se exercită numai pe anumită literatură, și nu contribuie la înțelegerea originalității și originalității operei lui Mateiu. Perpessicius a descoperit influențe mult mai numeroase, fără să le acorde un rol structurator de prim ordin. Mateiu este *înrușinat* cu toți marii *misticatori* din literatură care, refuzînd realitatea timpului lor, se adăposteau în dosul măștilor. S-a apropiat de ei cu dragoste, în virtutea unor afinități structurale, fiindcă descoperirea în opera lor un *Weltbild* corespunzător și slăbiciuni omenești asemănătoare, soluționate pe aceleași căi întortocheate și înșelătoare. De la Poe și Baudelaire pînă la Gobineau și Villiers, toți semenii săi literari au fost niște oameni nefericiți, roși de complexul aristocratic.

Dialogul dintre Monos și Una al lui Poe dezvoltă, în mijlocul unei națiuni care s-a născut prin democrație, viziunea unei societăți aristocratice (de „despotism luminat“, ar fi spus Mateiu). Oroarea de „la canaille“ a lui Baudelaire și „chouaneria“ catolicului cu structură de apostat, Barbey d'Aurevilly trădează aceeași nostalgie. E de reținut participarea nesemnificativă a lui Baudelaire și a lui Barbey la evenimentele din 1848. Aristocratismul lor era atras de *fermenții de anarhie* care dospesc în orice revoluție. Or, anarhia, liberînd energiile comprimate, oferă personajelor de excepție posibilitatea de a-și manifesta voința de putere. Un raționament similar l-a făcut și pe marchizul de Sade să intre, pentru scurtă vreme, între două dețineri, în viltocia revoluționară. Cînd revoluția, instaurîndu-și propria ei ordine, elimină *fermenții de anarhie*, activi doar în momentele de paroxism al tulburărilor, ea elimină și pe cei antrenați în mersul evenimentelor ca într-o simplă aventură individuală. Aceștia se simt dintr-o dată azvîrliți în trecut, dar nu în trecutul apropiat, ca adevărații reacționari, ci într-unul îndepărtat, care nu mai poate fi restaurat. Interesul lor se concentrează asupra așa-ziselor epoci eroice, cînd voința de putere a celor aleși nu era îngrădită de norme sociale sau etice. Ei vor opta întotdeauna pentru Cain, împotriva lui Abel. Interesul lui Barbey și a lui Huysmans pentru Gilles de Rais este edificator. Spirite himerice, în căutare de ascendențe ilustre, acești mistificatori automistificați se vor preocupa de heraldică și genealogistică. Din această familie face parte — parțial — și Balzac, omul care și-a anexat arbitrar o particulă nobiliară, autorul astăzi uitatelor *Traité de la vie elegante*. *Etudes des moeurs par le gant* și a numeroase texte similare prin care se obiectivau aspirațiile lui din tinerețe spre dandysm. Creatorul *Comediei umane* nu s-a statornicit însă într-un asemenea stadiu, care i-ar fi paralizat energiile creatoare. Refuzînd normele etice în viața lor individuală ca semne ale servituzii, pe plan social aceste suflete anarhice de „aleși“ — care sînt totodată proscrisi — devin în mod teoretic conspiratori. Glorificînd chouaneria, Barbey nu ținea seama de absurditatea ei, ci glorifica starea de conspirație în sine. Disprețul față de opreliștile morale, exaltarea monstruosului spectacular nu reprezintă ea însăși o permanentă conspirație, un atentat împotriva naturii și a ideii de umanitate? Dar răul — ca și binele — nu se poate împlini decît prin asocierea

oamenilor. Des Esseintes se înăbușe în singurătatea sa somptuoasă. El întrunește în sine condiția de călău și de victimă. Pentru a vîna în „mlaștinile vițiului“, Pașadia trebuie să se asocieze cu Pîrgu, iar Pantazi, în tinerețea lui, cu tot soiul de nemernici. Ei sînt, împreună, conspiratori împotriva bine-lui. Ideea asociației malefice o întîlnim deseori la Barbey d'Aureville, dar și la „ștafa“ de Jean Lorrain, prieten și corespondent al lui Huysmans. Monsieur de Phocas este istoria prolixă, îmbibată de ocultisme superficiale, a asociației criminale a trei personaje, dintre care Monsieur de Phocas seamănă, prin firea lui tenebroasă, cu Pașadia. Atletismul răului echivalează, în viziunea acestor scriitori, cu exaltarea virilității, cu reprimarea lui Anima de către Animus. Femeia joacă, de obicei, rol de victimă, iar cînd are resurse de a se detașa de trăirile imediate prin cerebralizare, atinge condiția virilă. Răul procură cele mai mari satisfacții cînd este săvîrșit în deplină conștiință. Această observație a unor spirite pătrunzătoare, de la Augustin pînă la Pascal, unul dintre cei mai profunzi și necruțători cunoscători ai sufletului omenesc, a fost ilustrată, în modul cel mai concludent, de literatura marchizului de Sade. Personajele reunite în castelul de la Silling, de către aristocratul detracat, alcătuiesc cea mai monstruoasă asociație — depășind marginile posibilului — întru săvîrșirea răului. Dincolo de frenezia dezlănțuirilor sexuale, eroii lui Sade caută voluptatea în săvîrșirea conștiință a răului. Apologie a crimei, sub toate formele imaginabile, literatura marchizului face dovada (din nefericire, confirmată) că un simulacru de filozofie justifică și intensifică resursele de bestialitate ale firii omenesti. O asemenea literatură își va căuta o tradiție în afara orbitei clasice, în epocile de decadentă. Des Esseintes îl privea cu condescendență pe Virgiliu și cu total dispreț pe Horațiu, dar ținea la loc de cinste pe Petronius și pe Apuleius, fiindcă aceștia știuseră să savureze, în spirit libertin, spectacolul josniciei omenesti. Considerațiile de mai sus trasează cadrele generale ale așa-zisei familii de spirite, mai puțin omogenă decît pare la prima vedere. Nici unul dintre cei citați — cu excepția lui Sade — n-a făptuit nimic reprobabil decît în imaginație. Cînd a trebuit să-și apere opera în fața procurorului imperial, Barbey și-a retractat îndrăznelile. Poe a fost un romantic însetat de puritate, deloc misogin, creator al unor profiluri (nici una n-are consistență de personaj) de femeii iluminate. Baudelaire,

torturat de conștiința răului inerent condiției umane, auzea din tenebre chemarea cetelor îngeresti. Barbey, avocatul cu aplomb al brumelor normande, s-a salvat de artificialitate prin vivacitatea dialogurilor sale. Opera lui Huysmans marchează etapele unui autentic, deși foarte abrupt, itinerar spiritual. Villiers, mistificator ingenuu, cel mai apropiat întru spirit, de la Gerard de Nerval încoace, de romanticii germani, decât oricare scriitor francez. își scaldă într-o lumină ireală povestirile „crude“, preschimbându-l pe Hegel, mai mult ghicit decât înțeles, în maestru de iluzionism. Valoarea fiecăruia este dată de ceea ce îl deosebește de ceilalți, îl scoate dintr-o „familie de spirite“ determinată. Mateiu a fost influențat de ei, doar în sensul că opera lor i-a furnizat motivații și justificări suplimentare ale atitudinilor exprimate prin creația sa — deci de o comunitate de ethos —, nu în sensul că ei ar fi determinat ecloziunea substanței originare.

Am lăsat la urmă un scriitor care prezintă cele mai multe asemănări de structură cu Mateiu I. Caragiale. Deși nu este integrabil în familia de spirite propusă de Vladimir Streinu, el ocupă un loc de seamă în familia mai largă a mistificărilor. Este vorba de așa-zisul conte Arthur de Gobineau. Formația intelectuală și cultura lui Gobineau, remarcabile, dar deviate înspre himeric, au dus la o neobosită activitate, în cele mai variate domenii istorie, arheologie, numismatică, heraldică, genealogistică, teorie a raselor, poeme, povestiri, romane. În ciuda rigorii lor afectate, lucrările științifice ale lui Gobineau nu s-au impus cercurilor științifice ale epocii, care l-au tratat pe autorul lor ca pe un diletant sau, în cel mai bun caz, ca pe un vizionar, stăpinit de câteva idei fixe profund retrograde. De-abia secolul nostru a dat o întrebuintare dezastruoasă himerelor sale. Adevăratele realizări ale lui Gobineau din domeniul literar, sînt *Les nouvelles asiatiques* și romanul *Les Pleiades*. Gobineau ne interesează însă în primul rînd ca personaj, prin măștile sub care și-a ascuns propria mizerie. Neputîndu-și satisface voința de putere (deși a deținut situațiile diplomatice rîvnite de Mateiu), el și-a risipit energiile în construirea a numeroase travestiri salvatoare. Arianul descris în *Essai sur l'inégalité des races humaines*. Cyrus, Xerxes, Alexandru, evocați în *Histoire des Perses*, figurile eroice din *La Renaissance* sînt ipostaze sublime ale eului său. Ulcerat din copilărie de viața aventuroasă a mamei sale și de comportamentul nedemn

al tatălui său, exasperat el însuși, mai târziu, de violențele și infidelitățile soției sale, Gobineau își formează, din copilărie un personaj, pe care îl va investi mereu cu noi trăsături de grandoare. De obîrșie burgheză, își inventează o ascendență ilustră, întemeiată pe considerații genealogice și heraldice fanteziste.

Într-o scrisoare către Cosima Wagner, el declară că ideea de a scrie *Essai sur l'inégalité des races humaines* i-a fost sugerată de cercetările genealogice, întreprinse pentru a lămurii originile familiei sale. Împreună cu alți camarazi de colegiu, toți de presupusă origine nobilă, înființează, inspirindu-se după *Les Treizes* a lui Balzac și *Frații Serapion* al lui Hoffmann, societatea inițiativă „Les cousins d'Isis“. E mîndru de a fi descendentul unuia care ar fi ucis în noaptea Sf. Bartolomeu o sumedenie de hughenoți. Deși „aleșii“ aveau obligația de a se situa dincolo de bine și de rău, Gobineau nu a suferit deloc influența lui Sade, care socotea grandoarea drept o consecință a practicării nesăbuite a răului. *Les Pléiades* este un roman al desăvîrșirii interioare, scris în umbra lui Goethe, a lui Jean Paul și a lui Stendhal. Comunitatea celor trei protagoniști, francezul Louis de Laudon, germanul Conrad Lanze și englezul Wilfrid Nore, nu are un caracter malefic. „Suflete frumoase“ în sens romantic, ei își cultivă în egală măsură inteligența și sensibilitatea. Dragostea dintre ducele Jean Theodore și Aurora este istoria unei purificări, prin desprinderea de vanitățile lumești.

Nimic din toate acestea în *Craii de Curtea-Veche*. Doar evocarea curții de la Bounbach răspundea atracției lui Mateiu pentru decorurile baroce. Interesantă este în acest roman împărțirea umanității în patru categorii bine determinate. La pragul cel mai de jos se află *imbecilii*, care trec prin viață fără să înțeleagă nimic din rosturile ei. Maiorică și nevastă-sa, Tita și parțial Mima, precum și clientela nenumită ce se perindă prin casa Arnotenilor poate fi asimilată acestei categorii. Urmează *secăturile*, caraghioșii (les drôles), „care se agită, se frămîntă urmărind să înrepze toate lucrurile în scopul căpătuirii lor“. Un personaj reprezentativ pentru această categorie este Pirgu, dar în oarecare măsură și Mima. Vin apoi *brutele*, naturi violente, veșnic în căutare de plăceri. Aici ar putea intra Rașelica Nachmansohn. În capul de sus al scării se situează *fiii de rege*, „les chalenders“, iubitori ai singurătății, însetați de desăvîrșire

interioară, ultimi supraviețuitori ai unei umanități în dispariție. Gobineau este mult mai schematic, mai radical, în categorisirile sale decât Mateiu. Pașadia și Pantazi au fost, probabil, concepuți inițial ca niște odrasle ale regilor, în sensul lui Gobineau, dar pînă la urmă, în marea lor s-au infiltrat elemente ce aparțin categoriei brutelor. Deși agenda nu ne oferă informații în acest sens, Mateiu a fost, desigur, atras de viziunea în același timp mohorită și eroică a lui Gobineau. Alexis de Torqueville l-a avut pe Gobineau șef de cabinet, înainte ca acesta să intre în diplomatie. Marele istoric și gînditor politic cunoștea foarte bine psihologia subalternului său și intuise nevoia de compensație care sta la baza activității sale teoretice și literare. „Fie în mod natural, fie ca o consecință a luptelor penibile pe care le-ați purtat în tinerețe, scria Tocqueville, v-ați obișnuit să vă hrăniți din disprețul pe care vi-l inspiră umanitatea în general și țara dumneavoastră în particular.“ Invectivele lui Gobineau împotriva umanității, a sortii potrivnice și îndeosebi împotriva Franței amintesc pe cele ale lui Pașadia și, la o tonalitate mai atenuată, pe cele din *Jurnalul* lui Mateiu. Cei doi scriitori seamănă mai mult prin obsesiile, decât prin realizările lor. Formați în climate literare deosebite și în dependență de alte modele, ei se înrudesesc prin voința de *poetizare* a materialului epic. Repudiat de unii ca artificial, stilul lui Gobineau a stîrnit entuziasmul unor spirite avertizate ca Alain, iar în zilele noastre, pe acela al unui stilistician ca M. Riffaterre. Prin variațiile, impuse de structura contrapunctică a *Crailor...*, stilul lui Mateiu are însă mai multă culoare și vivacitate decât stilul de o monotonie intenționat aulică a lui Gobineau.

Opera cea mai revelatoare pentru mitologia scriitorului francez este însă *Ottar Jose*, istoria poematică a unui pirat viking, fiu al lui Odin, venit în Franța în 843, unde a întemeiat familia Gobineau. Concepută la 15 ani, opera va fi terminată aproape de moarte. Ea include obsesiile întregii sale vieți. Genealogistul, în căutare de strămoși semeți, pierduți în negura timpului, va sfîrși, atribuindu-și o origine mitică. Ceea ce Pantazi exprimase pe planul dorinței, Gobineau va susține cu bizare argumente genealogistice.

Apropierile semnalate nu justifică afirmația lui Vladimir Streinu, după care „Matei I. Caragiale a frămîntat un material mai mult neromănesc“. Apropiat prin conformație psihică

și prin Weltbild de scriitorii amintiți, Mateiu își umple tiparele cu substanța pe care o avea la îndemână. Opera lui este nu numai românească, dar și bucureșteană, după cum opera lui Barbey d'Aurevilly este nu numai franceză, ci și normandă. Aceasta nu înseamnă că opera lui Mateiu poate fi folosită ca un ghid al Bucureștilor sau că ea ne documentează asupra diferitelor aspecte ale Capitalei.

Ciocoiu vechi și noi a lui Filimon, *Convorbirile economice* a lui Ion Ghica îndeplinesc la vremea lor și o asemenea funcție descriptivă. În *Craii de Curtea-Veche*, orașul de la porțile răsăritului își afirmă prezența subterană, chiar și în paginile închinată hagialicurilor evazioniste ale eroilor țintuiți la masa vreunui birt bucureștean. Bucureștii îmbracă, după cum am văzut, chipuri numeroase și contradictorii. Văzut uneori ca un loc de pierzanie, ca o Sodomă bintuită de duhuri necurate, alteori ca o gură de rai cu frunzișuri înfiorate de adieri îngerești, sau ca un oraș încă neînchegat, cu mahalale ca Podul de pastramă și cu maidane nu lipsite de poezia și de omenia lor specifică, Bucureștii îndeplinesc o funcție mitică în economia cărții. Loc de osindă sau de izbăvire, orașul nu este reprezentat ca atare — și în aceasta constă deosebirea de scriitorii funciar realiști —, ci transfigurat. Puterile lui magice modifică identitatea oamenilor, adumbrește chipul gentlemanului „ras și cu barbeți scurți“, cu o dulce melancolie răsăriteană, și picură peste trăsăturile răvășite de suferință ale Penei Corcoiului lumina lină și izbăvitoare. Există în jurnal o pagină scrisă, din fericire în românește, care exprimă profunda consonanță dintre sufletul scriitorului și cetatea încrămențită în slava ei stătătoare

„...pretutindeni, adie cu vântul, se așterne cu ploaia, unduie în razele de soare și de lună, se oglindă în privirile sassistite ale locuitorilor nepăsători, lipsiți de avânt și de pornire, se trădează în mișcări, în vorbă, se leagănă în târăgânarea vechilor cîntece de mahala, în amețala dulceagă și resemnată a valsurilor lui Ivanovici. Cine nu i-a prins deosebitul fermec nu a înțeles Bucureștii. Ei (acestei tristeți) îi sint închinete aceste rînduri...

Căci după treizeci de ani (ou plus) de hălăduire în București, uneori mi se întâmplă încă să mă rătăcesc prin uliți sau chiar prin mahalale întregi necunoscute, sunt și altele unde știu și pietrele caldarîmului și crăcile copacilor și soindurile ulucilor,

unde cunosc casă cu casă, le știu toată cronica acelor ce i-au sălășluit timp de o jumătate de veac. Le-am văzut luminate de sărbătoare, precum am văzut filfiindu-le la porți steaguri albe sau negre copii crescuți sub ochii mei și pieriți înainte de vreme. bătrini uitați de vreme sub ochii cărora m-am înălțat eu — beteală, flori, zimbete, lacrimi —, un vâlmășag nebun de iubiri, de uri, de uitări, de înșelăciuni, de amăgiri — una peste alta, totdeauna mai multă jale decât bucurie și peste tot atîta minciună, zadarnică și desartă ticăloșie omenească, că uneori cîte un nimic aducîndu-mi aminte de unele, scap din vedere că ale lumii sunt toate, îmi uit de ale mele, și cad pe gânduri și-mi vine să zic cu cîntecul «arză-l focul București».

Cel ce visase la o viață petrecută pe mări în străinătate nu s-a dezrobot niciodată de „fermecul” orașului natal. Călătorește prin Italia, îngrijorat de variațiile meteorologice, dar nu zăbovește, ci se reîntoarce „acasă”, unde îl așteaptă o soartă poltrivnică și o societate care se încapățîna să nu-i recunoască meritele.

Discutînd problema raportului dintre literatura lui Ion Luca și cea a fiului său, Vladimir Streinu afirmă categoric „Prin nici una din liniile literaturii sale, Mateiu I. Caragiale nu se dovedește fiul lui I. L. Caragiale”. Este adevărat că cele două opere au origini deosebite, în două Weltbilduri antagonice. Între viziunea mito-poetică a lui Mateiu și observația realistă a părintelui său nu există relație de continuitate. Aceasta nu înseamnă că influența lui Ion Luca nu s-a exercitat, în mod fructuos, după cum am arătat, pe una din liniile constitutive ale operei lui Mateiu. Opoziția dintre cei doi scriitori este figurată de critic prin următoarea schemă „Obiectiv, schematic, tipizant, clasic — I. L. Caragiale : liric, rămuros, excepționist-romantic — Matei I. Caragiale”. Nu discutăm schema — foarte discutabilă — aplicată operei lui Ion Luca. Mateiu este într-adevăr liric și excepționist-romantic, dar nu înțelegem exact ce a vrut să spună, metaforic, criticul prin cuvîntul „rămuros”. Dacă îl traducem prin diversificat, atunci opera lui Ion Luca — autor al comedilor și al povestirilor fantastice, al nuvelor naturaliste și al momentelor satirice — este mult mai rămuroasă decât opera fiului său, expresie singulară a cîtorva obsesii fundamentale.

Neîntemeiat este, de asemenea, accentul pus pe elementul fantastic aproape inexistent în opera lui Mateiu. Există o at-

mosferă onirică, sensibilă mai ales în *Remember* și în *Craii de Curtea-Veche*. În schimb, Ion Luca a exploatat filonul fantastic cu degajarea artistului care își propune abordarea unui nou registru tematic. Este absurd să stabilim diferențe de obirșie dintre fantasticul Ion Luca și cel al lui Mateiu, deoarece ceea ce nu există nu are nici o obirșie.

Reacionînd pripit împotriva afirmațiilor lui Vladimir Streinu, Pompiliu Constantinescu derivă opera lui Mateiu din cea a tatălui său și indirect din tradițiile prozei noastre orășenești „Talent prea puțin fecund și abia o friză, oricît de strălucită, față de marea creație a lui Ion Luca, templu atît de complex și armonios, Matei intră cu opera lui capitală nu numai într-o tradiție spirituală a înaintașului său, dar și într-o mai mare tradiție a prozei noastre orășenești“. Am semnalat în expunerea noastră numeroasele legături ce se pot stabili între opera lui Mateiu și cea a unor predecesori ca Anton Pann, Filimon, Ghica etc., fără să le acordăm funcția de influențe structura-toare. Mateiu a fost un neobosit cititor de literatură română, îndeosebi veche. Agenda și jurnalul nu ne spun acest lucru, dar opera sa ne-o dovedește. Limba lui nu s-a format prin consultarea dicționarelor, ci prin citirea scriitorilor vechi. Cuvîntul „stepenă“ îl întîlnim la Stolnicul Cantacuzino și la alții, Heliade Rădulescu în pamfletul său împotriva lui C. A. Rosseti folosește termenul de „boboșat“. Ion Ghica întrebuițează neologismul „vil“. Sursele lingvistice și chiar stilistice (tendința de arhaizare a exprimării) ale lui Mateiu aparțin vechii noastre literaturi, și o cercetare atentă, orientată în această direcție, ar scoate la iveală dependența operei lui, *din acest punct de vedere*, de înaintașii săi, începînd cu cronicarii munteni și sfîrșind chiar cu Barbu Delavrancea. Viziunea lui artistică nu este însă deloc tributară față de acești scriitori. Gore Pirgu este un „slujnicar“, dar el nu-l *continuă* pe Dinu Păturică. Primul este produsul obiect al unei viziuni mito-poetice, al doilea, al observației obiective a realității. Încercătura afectivă și substratul polemic al operei lui Filimon dovedesc doar că el n-a reușit să atingă obiectivitatea scontată. Proiectul intenționat al celor două opere este complet deosebit.

Limba lui Odobescu pretinde, ca și aceea a lui Mateiu, un glosar, pentru a fi pe deplin înțeleasă. Dar în timp ce Odobescu, arheolog, recurge la un stil de epocă, pentru a fi în consonanță cu temele navelor sale, Mateiu, prin voita arhai-

zare stilistică, subliniază, dimpotrivă, neconsonanța viziunii sale cu timpul în care se petrece acțiunea. Ion Luca se amuză, notînd particularitățile de limbaj ale mușteriiilor săi. Folosind notațiile părintelui său, Mateiu construiește limbajul lui Pingu, speculînd *excesiv* resursele lui de trivialitate, pentru a obține efectele de contrast impuse de viziunea sa poetică. Pompiliu Constantinescu nu ține seama de această deosebire de esență și în zelul său de a demonstra că „opera lui Mateiu exprimă un fond *degradat*, deși derivat din substanța lui Ion Luca“ (sub aerul unei judecăți de existență, ni se propune o judecată de valoare), face afirmații în deplină contradicere cu textele sale dedicate scriitorului preferat. Astfel nu numai verva „studiată și savurată“ a limbajului lui Pingu, ci și limbajul Penei Corcodușa i se pare criticului derivat din comediile lui Ion Luca. Or, în afară de imprecizia „Crailor — Crai de Curtea-Vechă“, nu ni se reproduce nici un cuvînt rostit de Pena Corcodușa. Despre limbajul ei ni se spune doar că era de o trivialitate ce nu poate fi reprodusă „Ce ne fu dat să auzim ar fi făcut să se cutremure inima cea mai păgînă“. Iată-l pe Ion Luca preschimbă, fără voia criticului, în dascăl de trivialitate, de cel mai cras naturalism. Pornind de la o prejudecată critică, reactivată de afirmațiile hazarde ale lui Vladimir Streinu, Pompiliu Constantinescu soluționează, cu o uluitoare simplitate, problema raporturilor dintre literatura lui Ion Luca și cea a lui Mateiu „Alternarea lui Matei Caragiale între expresia aulică și argot, între suav și trivial, repetă alternarea lui Ion Luca între comedie și *Momente* și între nuvelele lui fantastice. În limbajul realist, Matei merge un strat mai jos decît Ion Luca, în cel rafinat, un strat mai sus.“ Atît, și nimic mai mult! Privindu-l ca pe un scriitor pitoresc, ca pe un epigon al scriitorilor realiști care l-au precedat, criticul va ajunge să compare, aberant, opera lui Mateiu cu cea a Sărmanului Klepștok.

Pentru a înmulți relațiile cu opera lui Ion Luca, Pompiliu Constantinescu va descoperi, în relatarea plimbării lui Pantazi cu povestitorul în afara Bucureștilor la hanul dracului, ecouri din *Calul dracului*, drăcovenia lui Caragiale, scrisă, cu mai puțină savoare, în spiritul poveștilor lui Creangă. În afara cuvîntului drac la genitiv, nu există nimic comun între cele două texte. Pornind de la refuzul întemeiat al tezei lui Vladimir Streinu,

Pompiliu Constantinescu a exagerat în sens contrar. Din ambele perspective, opera lui Mateiu I. Caragiale apare mult diminuată.

Dacă acceptăm ficțiunea memorialistică și o privim ca pe o cronică, opera lui Mateiu se remarcă prin violența ei pamfletară, prin caracterul ei „facționar și encomiastic“. Această formulă a lui Al. Piru, pe cât de lapidară, pe atât de sugestivă, indică trăsăturile definitorii ale cronicilor muntene. Spiritul acestor cronici îl vom regăsi în opera multor scriitori munteni. Ca și opera lui Ion Luca sau a lui Tudor Arghezi, cea a lui Mateiu I. Caragiale poartă amprenta particulară a spiritului dunărean (identificat probabil în viziunea unora cu spiritul balcanic), a cărui forfoteală pestriță nu poate fi întilnită decât în București. Poate că în istoria sau în *geografia* literară a țării noastre, concepută în spiritul lui Thibaudet, ar trebui introdus un capitol aparte Bucureștenii. Ar fi, poate, eticheta cea mai nimerită sub care ar putea fi subsumați scriitori cu temperamente și orientări artistice diferite, apropiați însă printr-o pulsație specifică a artei lor, care reflectă ritmul de viață al Capitalei.

Opera lui Mateiu I. Caragiale nu este de conceput în afara meridianelor românești. Ea se înscrie, însă, ca o creație de o imprevizibilă originalitate — nu ca o derivație — pe aceeași orbită cu creația lui Ion Ghica, Ion Luca Caragiale, Tudor Arghezi și alții. Influența lui se poate conjuga cu aceea a scriitorilor români aparținând aceleiași orbite, dar în sens catalizator, nu modelator. În *Princepele*, Ion Ghica se întâlnește cu Mateiu I. Caragiale, fără ca romanul lui Eugen Barbu să poată fi declarat matein. Mateinii sînt admiratori necondiționați, nu urmași literari. Prin unicitatea ei și prin refuzul de a se subordona preceptelor și modelelor literare, opera lui Mateiu nu are și nu poate avea o posteritate. Lovinescu a integrat-o, împreună cu cea a lui Anghel, Stamatiad, Maniu, Davidescu, Minulescu, Arghezi, Vinea etc., într-un capitol intitulat *epica modernistă, fantezistă, pamfletară, lirică, eseistică, pitorească*. Parțial, toate caracterizările (în afară de eseistică) i se potrivesc, dar nu o epuizează. Tudor Vianu, restrîngînd sfera, l-a trecut printre „fantaștiști“ alături de Davidescu, Maniu, Vinea și Minulescu. Caracterizările judicioase, dar insuficiente, exclud posibilitatea de a-l anexa pe Mateiu spiritului clasic. „Excepționist-romantic“, spunea Vladimir Streinu, „poet al fondului

obscur“, spunea G. Călinescu, Mateiu I. Caragiale a fost, în orice caz, un scriitor baroc (romantismul fiind un caz particular al barocului) sau manierist, în sensul atribuit de E. R. Curtius și G. R. Hocke acestui termen. Din rătăcirea lui mohorâtă prin labirint, s-a născut o operă solitară, cu elanuri retezate de amărăciune, cu bucurii sugrumate de restriște și în-singurare.

Opera sa se deschide înțelegerii noastre prin nesecatele ei rezerve de poezie și prin adâncirea, într-o configurație neprevăzută, a potențialului expresiv al limbii române. Deși a fost tradusă în numeroase limbi, ea este, prin natura ei, netraductibilă. Traducerile prezintă doar importanță documentară și informativă, în așteptarea naturii congeniale, a poetului unic, care o va recrea în pustiul propriei sale singurătăți, găsimd acel limbaj vrăjit, cu rădăcini pierdute în straturile obscure ale existenței, dar cu frunzișul fremătind sub bătaia unor vânturi nepămîntene, într-o lumină întetită care strălucește, undeva, la zenit.

INDICE DE NUME

A

- Adler, Alfred, 401, 402
 Alain (Emile Chartier), 409
 Alcibiade, 83
 Alexandrescu, Grigore, 39
 Alexandrescu, Sorin, 353
 Alexandru cel Mare, 407
 Amiel, Henri Frédéric, 69, 70, 391
 Anghel, Dimitrie, 414
 Antonie cel Mare (sfintul), 184
 Apuleius, 309, 406
 Arc, Ioana d', 398
 Arghezi, Tudor, 8, 40, 60, 189, 190,
 196, 308, 364, 414
 Arhip, Ticu, 37
 Aristotel, 19
 Auerbach, Erich, 81
 Augustin, 406
- Balzac, Honoré de, 63, 93, 104, 160,
 181, 182, 195, 272, 284, 286, 304,
 360, 361, 381, 405, 408
 Barbey d'Aureville, Jules, 10, 63,
 64, 76, 79, 80, 82, 84, 86, 88, 93,
 95, 96, 149, 182, 211, 239, 284,
 320, 404, 405, 406, 407, 410
 Barbu, Eugen, 386, 414
 Barbu, Ion, 7, 60, 71, 108, 117, 143,
 153, 262, 329, 352, 364, 400
 Baronzi, George, 285
 Bataille, Georges, 398
 Baudelaire, Charles, 32, 63, 64, 69,
 82, 83, 84, 85, 86, 87, 93, 96,
 98, 149, 156, 157, 158, 159, 175,
 176, 182, 188, 195, 196, 388, 404,
 405, 406
 Bădărău, Alexandru, 258, 259, 342,
 370, 373, 374
 Beaumarchais, Pierre Augustin
 Caron de, 284
 Béguin, Albert, 284
 Bergson, Henri, 92, 318
 Bibescu (familia), 372, 380
 Bibescu, George, 370, 371, 373, 380

B

- Bachelard, Gaston, 50, 92, 93, 94,
 129, 207, 253

- Bibescu, George-Valentin, 370
 Bibescu, Gheorghe, 372, 373
 Biron (familia), 379
 Blaga, Lucian, 8, 40, 206, 364
 Blake, William, 181, 303
 Blanchot, Maurice, 35, 351
 Blin, Georges, 87
 Bogdan-Pitești, Al., 396
 Boicescu, N. A., 290, 380, 381, 382, 403
 Bolintineanu, Dimitrie, 59
 Borghese, Paolina, 399
 Brătianu, I. C., 318, 373
 Brătianu, I. I. C., 372
 Brühl, Heinrich von, 184
 Brummel, Georges, 82, 84, 87, 149, 404
 Byron, George Gordon, 15, 28, 32, 33, 84, 119, 176, 177, 180, 187, 211, 220
 Bujoreanu, I. M., 285
- C**
- Caillois, Roger, 101, 102, 236
 Caion (Constantin Al. Ionescu), 352
 Camoëns, Luis de, 161
 Canova, Antonio, 399
 Cantacuzino, Constantin (stolnicul), 412
 Caracostea, Dumitru, 363
 Caragea, Ioan, 172, 309
 Caragea, Ralu, 309
 Caragiale (familia), 106, 172, 402
 Caragiale, Costache, 88
 Caragiale, Ion Luca, 7, 8, 10, 22, 60, 88, 89, 112, 121, 127, 189, 191, 197, 233, 250, 263, 271, 272, 290, 352, 353, 358, 364, 392, 393, 394, 395, 396, 402, 404, 411, 412, 413, 414
 Caragiale, Iorgu, 88
 Caragiale, Luca I., 89, 395, 396
 Caragiale, Marica, 37, 38
 Carol al II-lea Stuart, 77
 Carp, P. P., 273, 396
 Castex, Pierre G., 101
 Catilina, 83
 Călinescu, G., 10, 12, 38, 53, 54, 57, 58, 59, 60, 63, 105, 123, 137, 200, 273, 307, 349, 350, 364, 367, 399, 414
 Cervantes, Miguel de, 161
 Cezar, 83
 Chateaubriand, François René de, 17, 83, 84, 211, 220
 Chiosea-junior (prieten al lui A. Pann), 216
 Cincinatus, 290
 Cioculescu, Barbu, 380, 403
 Cioculescu, Șerban, 7, 22, 23, 37, 38, 39, 53, 57, 89, 110, 138, 144, 190, 228, 273, 283, 317, 329, 396, 402
 Ciopraga, Constantin, 106
 Cîmpineanu (familia), 385
 Claudel, Paul, 223, 231, 252
 Codreanu, Mihai, 57, 58
 Conan Doyle, A., 103
 Constant, Benjamin, 70
 Constantinescu, Maria, 402
 Constantinescu, Pompiliu, 8, 10, 38, 93, 142, 143, 271, 340, 343, 411, 412, 413
 Corneille, Pierre, 286

Coşbuc, G., 353
Creangă, Ion, 364, 413
Crohmalniceanu, Ov. S., 12, 74,
140, 144, 200, 205, 206, 255, 279,
281, 300, 309
Cromwell, Oliver, 78
Cuza, Alexandru Ioan, 144, 214,
229, 272
Cuza, Elena, 322
Curtius, E. R., 41
Cyrus, 79, 407

D

Dante, Alighieri, 93
Davidescu, N., 414
De Foe, Daniel, 195
Delavrancea, Barbu, 33, 260, 290,
352, 374, 412
Delavrancea, Cella, 290, 388
Demetriescu, Anghel, 376
Derrida, Jacques, 12
Diderot, Denis, 146, 158
Dilthey, Wilhelm, 11
Dissescu, C. G., 396
Dostoievski, Fiodor M., 71
Dreyfus, Alfred, 398
Dumaine, Alfred, 358
Dumézil, Georges, 235

E

Eftimiu, Victor, 57
Eihenbaum, B. M., 97, 98
Eliade, Mircea, 93, 234, 235
Eminescu, M., 15, 59, 67, 101, 133,
153, 353, 364, 393

F

Filimon, Nicolae, 8, 271, 285, 364,
409, 412
Flaubert, Gustave, 49, 85, 262
Foras, Amédée de, 379
Ford, John, 176
Fortunatul, Manuel, 252
Fotino, Dionisie, 138
Foucault, Michel, 10, 23, 167
Fra Angelico (Giovanni da Fie-
sole), 153
Frederic cel Mare, 181
Freud, Sigmund, 239
Furetière, Antoine, 22, 284

G

Gall, Franz Josef, 102
George, Al., 12, 51, 80, 82, 86, 87,
174, 222, 223, 248, 249, 251, 253,
268, 269, 270, 271, 272, 273, 274,
377, 378, 394, 396
Georgescu, Paul, 123, 153, 155, 342
Gheorghiu, Taşcu, 262
Ghica (familia), 385
Ghica, Ion, 8, 33, 133, 215, 216,
285, 291, 318, 364, 372, 393, 410,
412, 414
Gide, André, 299
Gobineau, Joseph Arthur de, 26,
73, 79, 182, 404, 407, 408, 409
Gogol, Nicolai V., 187, 287, 343
Goethe, J. W., 93, 284, 325, 408
Goldmann, Lucien, 20
Goncourt (frații Edmond și Jules),
155, 182
Gourmont, Rémy de, 368, 388
Gracq, Julien, 80

Grandeia, Gr. H., 138, 283
Guys, Constantin, 83

H

Hals, Franz, 119
Hamann, Johann Georg, 28.
Hegel, 407
Heidegger, Martin, 12, 14
Hemsterhuis, Franciscus, 284
Herder, Johann, Gottfried, 284
Heredia, José, Maria, de, 39, 58,
57
Hervieu, Paul, 382
Hocke, G. R., 415
Hoditz, Albert Joseph, 181
Hoffmann, Ernst Th.-Amadeus.
64, 102, 408
Hölderlin, Friedrich, 15
Horatius, Quintus Flaccus, 406
Hristache (pitarul), 39, 59, 60
Hugo, Victor, 15
Huysmans, J. K., 63, 76, 79, 87,
93, 154, 182, 354, 368, 405, 406,
407

I

Ionescu, Tache, 370
Ionescu-Gion, G. I., 138, 214, 241,
304
Iorga, Nicolae, 138, 143, 274, 304
Iosif, St. O., 14, 39, 57, 58

J

Jaspers, Karl, 13, 34
Jean-Paul (Johann Paul Friedrich
Richter), 64, 408
Jung, C. G., 43, 92, 223.

K

Kant, Emmanuel, 183
Kaunitz, Wenzel Anton von, 375
Kierkegaard, S., 31, 32, 35, 70, 83,
168, 177, 289
Klages, Ludwig, 92
Kogălniceanu, Mihail, 214

L

Lamballe, Marie-Thérèse-Louise,
prințesă de, 373
Lampedusa, Giuseppe Tomasi di,
209, 348
La Trémoille (duce de), 394
Laurian, A. T., 353
Lautréamont (Isidore Ducasse),
160
Lăcusteanu, Gr., 138
Lebrun, Francis, 388
Lemaître, Jules, 87, 88
Littré, Emile, 269
Looney, J. Th., 78
Lorrain, Jean, 93, 284, 406
Lovecraft, Howard, Philip, 103
Lovinescu, E., 273, 400, 414
Lukács, Georg, 20
Lusignan, de Poitou (familia), 379

M

Macaulay. Thomas Babington, 77
Macedonski, Al., 33, 53, 58, 59,
264, 266, 351, 352, 364
Machiavelli, Niccolo, 272
Maine de Biran, Marie François-
Pierre, 70

Maiorescu, T., 387
Maistre, Joseph de, 51
Mallarmé, Stéphane, 158
Malraux, André, 20
Maniu, Adrian, 37, 414
Marino, Adrian, 58
Marivaux, Pierre de, 271
Marlowe, Christopher, 176
Massim, I., 353
Matilda (impărăteasa), 77
Medicis (familia), 79
Meril, Ernestine da, 211
Mesmer, Franz Anton, 102, 205
Micu, Dumitru, 331, 365
Miller-Verghi, Margareta, 37, 398
Millian, Claudia, 37
Minulescu, I., 60, 414
Moldovanu, Corneliu, 14, 39, 57
Momuloaia, Catinca, 169, 170
Monet, Claude, 156
Monselet, Charles, 283, 284, 286,
358
Montaigne, Michel Eyguem de,
317
Montesquieu, Charles de Secon-
dat, 182, 183

N

Napoleon, 84, 399
Nănescu (prieten al lui A. Pann),
216
Negoîtescu, Ion, 51, 348
Nero, 49
Nerval, Gérard de, 65, 66, 284, 379,
407
Novalis, (Friedrich von Harden-
berg), 64, 65, 102, 103, 152, 153

O

Odobescu, Al., 40, 364, 412
Ors, Eugenio d', 252
Ottescu, 343

P

Paleologu, Al., 387, 396
Pann, Anton, 8, 60, 126, 216, 412
Papadat-Bengescu, Hortensia, 37
Papu, Edgar, 348
Pascal, Blaise, 20, 92, 406
Peladan, Sar, 93
Peretz, Ion, 37
Perpessicius, 7, 8, 12, 21, 22, 23,
26, 37, 38, 47, 57, 60, 63, 82, 196,
215, 222, 240, 271, 354, 375, 377,
378, 387, 404
Petrescu, Camil, 17, 268, 273, 350
Petrescu, Liviu, 82, 86, 87, 222, 354
Petronius, Caius, 355, 406
Pierredon, Thierry Michel de, 377,
378
Pillat, Ion, 26, 37
Piru, Alex., 414
Poincaré, Raymond, 105
Poe, Edgar Allan, 8, 30, 32, 33,
54, 63, 64, 76, 79, 80, 87, 98, 99,
102, 103, 149, 155, 159, 345,
349, 354, 356, 357, 404
Proust, Marcel, 70, 186

R

Racine, Jean, 20
Rais, Gilles de, 79, 399, 405
Rădulescu, I. Heliade, 412
Rebreanu, Liviu, 17, 37, 350, 404

Reinach, Solomon, 398
Restif de la Bretonne, Nicolas,
144, 284, 285, 286, 368
Retz (Paul de Gondi), cardinalul
de, 276
Richard al II-lea, 77
Richard al III-lea, 176
Richard, Jean-Pierre, 49
Riffaterre, Michael, 409
Rosseti, C. A., 412
Rousseau, Jean-Jacques, 182, 183,
284
Ruysdaël, Jacob, 72

S

Sade, Alphonse François, marchiz
de, 47, 49, 102, 261, 285, 287, 302,
303, 327, 355, 398, 405, 406
Sadoveanu, Mihail, 67, 101, 364,
368
Saint-Martin, Louis Claude de,
284
Saint-Simon, Louis de Rouvroy,
duce de, 276
Sărmanul Klopstok (P. Mihăescu),
413
Scarron, Pierre, 284
Schelling, Friedrich Wilhelm
Josef, 102
Schiller, Fr., 284, 286
Schleiermacher, Friedrich, 11
Scott, Walter, 25, 64
Shakespeare, William, 78, 176,
177
Shelley, Percy Bysshe, 211
Sion, George, 138
Sion, Maria, 169, 293, 387
Socrate, 92
Sorel, Charles, 284

Spitzer, Leo, 11
Stamatiad, Al. T., 414
Starobinski, Jean, 11, 12
Stendhal (Henri Beyle), 17, 79, 84,
271, 272, 408
Streinu, Vladimir, 7, 8, 10, 38, 48,
63, 67, 80, 82, 87, 96, 222, 225,
226, 249, 272, 343, 344, 354, 407,
409, 411, 413, 414
Sturdza (familia), 385
Swedenborg, Emmanuel, 181

Ș

Șuțu, Mihai, 138

T

Tacit, 267
Taine, Hippolyte, 43, 46, 79
Tamerlan, 176, 319
Teleor, Dimitrie C., 14, 57, 58
Tennyson, Alfred, 77
Thibaudet, Albert, 46, 414
Tieck, Ludwig, 64, 65, 102
Titulescu, Nicolae, 343
Tocqueville, Alexis de, 182, 408
Todorov, Tzvetan, 101, 102
Tolstoi, Lev N., 274

U

Urmuz, 60

V

Valois (familia), 79
Vax, Louis, 101

Vârgolici, Teodor, 285
Velisar-Teodoreanu, Ștefana, 56
Vere de (familia), 77
Vianu, Tudor, 7, 47, 60, 70, 100,
101, 134, 142, 143, 319, 339, 353,
414
Villiers de l'Isle-Adam, Auguste
Mathias, conte de, 63, 64, 76,
79, 182, 404, 406, 407
Villon, François, 143
Vinea, Ion, 251, 414
Virgiliu, 406

Voltaire, François Marie Arouet,
181, 182, 183

W

Wagner, Cosima, 408
Wilde, Oscar, 77, 175, 176

X

Xerxes, 407

S U M A R

Cîteva precizări metodologice	7
Hotarele operei	21
Negru și aur	27
Patima nopții	32
Amurgul stemelor	37
Semeața seminție	43
Laudă și plîngere	52
Ficțiunea memorialistică	60
Masca mîntuitoare	67
Emblema operei	73
Despre dandysm	81
Animus și Anima	89
Ireal sau fantastic	97
La porțile Răsăritului	104
Chemarea morții	111
Preaslăvitul Pașadia	117
Flacăra rece	125
Intimpinarea Crailor	132
Cruciatul și floarea de maidan	139
Seara mitică	145
Preaiubitul Pantazi	153
Fiare hămesite	162
Reprezentăția demonică	168
Veacul fără măreție	178
Pirgu ca educator	184
Strejinopțile orașului	192

Oglinzi consolatoare	198
Vîrsta de aur	208
Răsfățuri boierești	216
Iluminarea lui Pantazi	226
Anul de pierzanie	239
Faima și averea	245
Pirgu ia cuvîntul	254
Răzbunarea lui Pașadia	260
Disperarea lui Pirgu	280
Casa Arnotenilor	292
Snobismul lui Pirgu	316
Reabilitarea Arnotenilor	320
Asfințitul Crailor	337
Poetul „fondului obscur“	349
Sub pecetea tainei	355
Intervenții jurnalistice	370
Contribuții heraldice	376
Correspondența	380
Agenda și jurnalul	387
Omul și personajul	399
Omul și opera	403
Résumé	417
<i>Indice de nume</i>	435