

Mate. Cal _____
Matein I. Caragiale: recitiri

Ianus



Ianus

Colecția „Ianus“

Coperta I: Mateiu I. Caragiale
Coperta IV: Matei Călinescu
(Fotografie de Marta Petreu)

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
Călinescu, Matei

Mateiu I. Caragiale: recitiri / Matei Călinescu. – Ed. a 2-a. –
Cluj-Napoca: Biblioteca Apostrof, 2007
168 p.; 12x22,3 cm.

ISBN 978-973-9279-96-3

ISBN 978-973-46-0879-9

821.135.1.09-3 Caragiale M. I.

© Biblioteca Apostrof 2003, 2007

Editura „Biblioteca Apostrof“

400079, Cluj-Napoca

Str. I. C. Brătianu, nr. 22

Pentru corespondență: CP 1095, Of.p. 1 Cluj, 400750 Cluj-Napoca
telefon, fax: 0264/432 444

apostrof@revista-apostrof.ro

revista_apostrof@yahoo.com

Pentru comenzi: www.polirom.ro

T.L. se virează la Uniunea Scriitorilor din România
cont 2511.1-171.1/ROL. B.C.R., filiala sector 1, București

Matei Călinescu

Mateiu I.
Caragiale:
recitiri

Ediția a II-a

BIBLIOTECA



APOSTROF

Cluj-Napoca

POLIROM

Iași

Prefață la ediția întâi

Cîteva cuvinte doar despre această carte, pe care o datorez în cea mai mare parte Martei Petreu. În cursul anului 2002, am ținut să adaug un capitol românesc cărții mele despre relectură (*Rereading*, Yale University Press, New Haven, 1993), tradusă de profesorul clujean Virgil Stanciu pentru Editura Polirom, unde a apărut, sub titlul *A citi, a reciti*, la începutul lui 2003. Mă hotărîsem să dedic acest capitol *Crailor de Curtea-Veche*, cartea românească pe care am tot citit-o și recitit-o, atît în România, înainte de 1973, cît și după această dată de răscruce în viața mea, în anii exilului american. Nu intru acum în detalii – ele se regăsesc în textul capitolului central despre *Crai...*, care a căpătat inevitabil și o coloratură autobiografică –, dar mă simt obligat să adaug că, în timpul scrierii lui, fiind în comunicare cu Marta Petreu, mare cunoscătoare în chestiuni caragialești (vezi cartea ei *Filosofia lui Caragiale*, Editura Albatros, București, 2003), și cunoscînd și interesul pasionat al lui Ion Vartic pentru „clanul Caragiale“ (vezi cartea lui, *Clanul Caragiale*, Editura Biblioteca Apostrof, 2003), i-am trimis Martei fragmente din acest eseu, pe măsură ce le scriam, pentru observații și păreri critice. Reacția ei a fost atît de neașteptat pozitivă, încît a început să le publice, în serial, în revista *Apostrof*. La început am fost surprins, după aceea încîntat: am văzut în gestul ei o aprobare și, mai mult, o încurajare. Am convenit cu ea, la un moment dat, să mai adaug textului destinat pentru *A citi, a reciti* două eseuri separate despre

Remember și Sub pecetea tainei, spre a face o carte independentă despre marele Mateiu pentru Editura Biblioteca Apostrof. Această carte, iat-o!

Îmi dau seama că (re)lecturile pe care le propun aici sunt poate prea subiective și chiar idiosincratice. Asta nu le împiedică, sper, să adauge unele elemente noi, obiective, la fondul biobibliografic al cercetării mateine. Am examinat, bunăoară, mottourile lui Mateiu Caragiale din *Crai ...* și din *Sub pecetea tainei*, reușind să identific unii autori, astăzi obscuri (obscuri și la vremea publicării textelor), din care sunt extrase (pornograful Louis Protat, de pildă). Sunt modeste contribuții la un posibil dicționar Mateiu I. Caragiale, de care, în orele mele de lectură sub semnul reveriei erudite, aș fi avut mare nevoie. Îmi place și cred că inițiativa unui astfel de dicționar (mai restrâns, poate, dar comparabil cu dicționarele joyceiene de tipul celui al lui Don Gifford, *Ulysses Annotated*, University of California Press, Los Angeles, 1988, sau al lui Roland McHugh, *Annotations to Finnegans Wake*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1991) va fi luată într-un viitor nu prea îndepărtat de un matein împătimit. Mare sau minor (opiniile diferă), Mateiu Caragiale, dublat inevitabil de umbra imensă a tatălui său, pe care-l admira cu ură sau îl ura admirându-l – amîndoi sunt recitibili la infinit –, e printre foarte puținii prozatori români care ar merita un astfel de dicționar. Asocierea lui Mateiu cu Joyce poate părea arbitrară. Dar ca figuri de cult (Joyce în Irlanda și în vasta lume anglo-saxonă; Mateiu într-o Irlandă balcanică, care și-a păstrat limba împotriva colonizatorilor turci sau ruși și a rămas astfel mai izolată lingvistic), cei doi scriitori, pe care-i despart multe, au totuși una sau două trăsături comune: puterea de a-și fascina cititorii, de a-i face să vrea să depășească obstacolul aluziilor obscure și mai ales de a-i confurta cu o ambivalență

fundamentală privind cultura lor și substratul ei etnic. Joyce; trăind în exil, ură Irlanda sa natală, scriind numai și numai despre ea; ura catolicismul, hrănindu-se din el; ura Anglia, scriind în limba ei, pe care o iubea pînă la a dori s-o distrugă (în *Finnegans Wake*); Mateiu, trăind într-un imaginar exil intern aristocratic, ura România, scriind numai și numai despre ea; ura bizantinismul ortodox, hrănindu-se din el; ura limba română (jurnalele și carnetele lui sunt scrise în franceză), iubind-o totuși ca nimeni altul, sculptînd-o memorabil, dîndu-i o demnitate inefabilă (chiar și în vulgaritate și înjurătură) și ridicînd-o la rangul unei *limbi clasice*, inteligibilă însă numai românilor și perfect intraductibilă. Apoi, fiecare în felul său, Joyce și Mateiu au fost scriitori sterili (indiferent de superioritatea cantitativă a operei lui Joyce): o sterilitate izvorîată din plenitudine la Joyce, o sterilitate venind dintr-un sens invincibil al marginalității și poate dintr-o lene aristocratică la Mateiu (marii aristocrați, se știe, cînd scriu, scriu puțin, o cărticică de maxime, ca în cazul unui La Rochefoucauld, un roman scurt, *La Princesse de Clèves*, ca în cazul Doamnei de Lafayette). Evident, comparația se oprește aici. Rămîne faptul că Mateiu I. Caragiale e, în cadrul literaturii române, un aproximativ echivalent al lui Joyce. Cum s-a spus despre Joyce, el nu poate fi citit, ci doar recitit, ceea ce e la fel de adevărat, mutînd ceea ce trebuie mutat, și despre Mateiu Caragiale. O simplă lectură lineară, pe care romanul ca gen trebuie s-o încurajeze, neurmată de altele care vor deschide neănuite circularități intratextuale, ca în poezie, precum și complicate drumuri intertextuale, ar fi în cazul lui Mateiu Caragiale un soi de „pîngărire”, fie ea oricît de inocentă sau de ignorantă.

Nu vreau să lungesc această prefață, deși, trebuie să mărturisesc, despre Mateiu Caragiale aș putea scrie la nesfîrșit. Voi încheia deci spunînd două vorbe despre

creația cea mai neașteptată și cea mai profundă, pe cât de fascinantă, pe atât de întristătoare (dar și, privită dintr-un unghi mai „obiectiv“, înveselitoare): Gorică Pirgu. Sunt multe figuri de parveniri în literatura română, de la Dinu Păturică al lui Filimon, trecînd prin Tănase Scatiu al lui Duiliu Zamfirescu, pînă la Stănică Rațiu din *Enigma Otiliei* a lui G. Călinescu. Nici unul nu seamănă cu Gore Pirgu, personaj arhetipal român, înfățișat cu un realism transistoric, pe care ni-l putem ușor imagina nu numai făcînd o mare carieră politică în anii 1920, după primul război mondial, cînd devine, printre altele, proprietarul unui „castel istoric din Ardeal“, ci și trecînd cu succes prin comunism (ajutat de marele său dar actoricesc), lăfăindu-se în casele de oaspeți ale partidului, și devenind apoi deputat sau senator în postcomunism. Triumful lui Pirgu se explică, aș spune, prin marea lui vitalitate deșănțată, prin vulgaritatea lui megalomană, prin lipsa lui de scrupule aliată cu o extraordinară ambiție și, mai ales, prin vocația lui de bufon. Secretul lui – pe care alți scriitori români nu l-au prins – e tocmai această vocație de bufon – de „bufon abject“, cum îi spune Pașadia, care are, chiar atunci cînd îl insultă astfel, nevoie de el, cum vor avea și alții, care poate nu-l vor insulta, ci-l vor adopta drăgăstos și poate-l vor și decora pentru mari merite patriotice. Calitățile de măscărici sau de soitar pe care Pirgu le are (și care nu-l împiedică în indignitatea lui structurală să fie „serios“ și „demn“ cînd trebuie) sunt cele care-l ajută să parvină în orice regim, imaginat sau neimaginat de Mateiu Caragiale. Pirgu e fără îndoială personajul „transcendent“ al *Crailor...* și prin el Mateiu I. Caragiale, scriitor complicat, snob melancolic, șlefuitor de diamante verbale, aristocrat imaginar, savurînd voluptățile decadenței, nostalgic al unui trecut îndepărtat, obsedat de genealogii și blazoane, este totodată un scriitor foarte actual, care oferă

un bun model de înțelegere a realității politice contemporane din România. Un motiv în plus pentru care Mateiu Caragiale trebuie recitit, și nu numai în cheie estetistă sau textualistă, cum de altfel trebuie mereu recitit și marele său tată, I.L. Caragiale, căruia Mateiu îi datorează literar mult mai mult decît ar fi vrut el să-și închipuie.

Cum totul a început cu recitirea *Crailor de Curtea-Veche*, eseul meu nu respectă ordinea cronologică a scrierii sau a publicării operelor luate în discuție. La *Remember* ajung plecînd de la o retrospectivă intertextuală a autorului/naratorului din *Crai...*, pentru a sfîrși – sub semnul „tainei“ de dincolo sau de dincoace de „secret“ – cu *Sub pecetea tainei*. Versurile din *Pajere* nu sunt discutate și nici foarte interesanta corespondență a lui Mateiu Caragiale cu N.A. Boicescu, căci n-am intenționat să scriu o monografie. E vorba, în această carte, cum indică și titlul ei, de simple „recitiri“, de itinerare de lectură mai mult sau mai puțin întîmplătoare, dar repetate de-a lungul biografiei mele de cititor și ridicînd probleme care-l pot interesa, sper, pe iubitorul prozei mateine. Am examinat, din unghi teoretic, aceste probleme în studiul *A citi, a reciti*, reținînd aici doar felul cum se pun ele și perspectivele pe care le deschid în cazul particular și atît de fascinant al „scripturii“ mateine, cum o numește Ion Barbu în poemul său „Protocol al unui Club Mateiu I. Caragiale“. Deși întîmplarea joacă un rol și în lectură, și în relectură, în impresiile pe care cititorul le culege din text (un text multiplu, mai e nevoie să spun?), tipul de lectură pe care-l propune acest eseu e departe de ceea ce se înțelege în critică prin impresionism. E vorba aici de istoria unei *relații de lectură*, care se întinde peste mulți ani, care trece deci prin istoria propriu-zisă, fără s-o ignore, cum o ignoră sistemele critice pur formaliste, încercînd să găsească un echilibru între cele trei tipuri de intenționalitate pe care le distinge

Umberto Eco și care trebuie luate în seamă în orice act de lectură responsabil: intenția autorului (*intentio auctoris*), intenția textului (*intentio operis*) și intenția cititorului (*intentio lectoris*) (pentru argumentele teoretice pe care Eco le aduce în sprijinul acestei distincții, vezi capitolul 3, „*Intentio lectoris: The State of the Art*“, în volumul său *The Limits of Interpretation* (Indiana University Press, Bloomington, 1990)* Fiind vorba, în eseul meu, de istoria unei *relații de lectură*, intenția cititorului e mai la vedere, ceea ce nu înseamnă însă că celelalte două au fost neglijate. Mai puțin vizibile, ele atîrnă cel puțin la fel de greu.

* Trad. rom. de Ștefania Mincu și Daniela Crăciun, *Limitele interpretării*, ed. a II-a revăzută, Editura Polirom, Iași, 2007 (n.r.).

I. Craii de Curtea-Veche

Amintiri de lectură

Singulara capodoperă a lui Mateiu Caragiale, *Craii de Curtea-Veche*, a fost de la apariția ei una dintre acele cărți în jurul cărora se formează un cult – un cult profan, informal, prin definiție restrâns și tocmai de aceea remarcabil. Nu degeaba și-a permis Ion Barbu, principalul inițiator al cultului matein, încă de la începutul anilor 1930, jocul onomastic/encomiastic între evanghelistul Matei și „scriptura” lui Matei (Caragiale): „Ființa noastră se clădește cu scriptura ta, Matei!” (în „Protocol al unui club Mateiu I. Caragiale” din 1947¹).

Acest cult matein s-a prelungit și întărit în anii comunismului, când, timp de 20 de ani, între 1945 și 1965, n-a putut apărea nici o ediție a *Crailor*...².

-
1. Toate citatele din Ion Barbu sunt din *Opere, I. Versuri*, ediție alcătuită de M. Coloșenco, Editura Univers Enciclopedic, București, 2000.
 2. Bibliografiile menționează o ediție din 1957, prefațată de M. Petroveanu, publicată în scurtul moment de destindere ideologică de după 1956, dar probabil retrasă de pe piață în cursul restalinizării din 1958. E o ediție pe care eu cel puțin n-am văzut-o niciodată.

Către sfârșitul anilor 1960, cultul era înfloritor (cu mulți aderenți din motive de snobism estetist, adeseori ca reacție la cultura oficială politizată și inerent antiestetică a acelor vremuri), dar după 1989 pare a se fi diluat pînă acolo încît „scriptura mateină“ s-a tipărit, în 1998, într-o colecție de buzunar, „Biblioteca școlarului grăbit“ (ediție de altfel bine îngrijită de Lidia Bodea; Iași, Institutul European), iar ceea ce fusese o carte pentru inițiați a devenit o operă care se studiază la școală. Iar școala poate distruge un autor ca Mateiu Caragiale prin banalizare și prin acel efect de semioficializare care risipește aura esoteric-perversă din jurul unei cărți de intens rafinament precum *Craii de Curtea-Veche*; școala are darul de a transforma dificultatea, raritatea, aluziile subtile și prețiozitățile stilistice în ceva arid și plicticos; de asemenea, ea neutralizează ceea ce e iconoclastic, interzis, heterodox. Un alt semn posibil de diluare a cultului matein a fost, în anul 2000, clasarea *Crailor...* pe locul întâi în ierarhia romanului românesc din secolul XX stabilită de revista *Observator cultural*, în urma unei anchete la care au participat peste o sută de critici literari. Dar o astfel de anchetă nu e niciodată un test de popularitate. Rezultatul ei surprinzător atestă însă o calitate pe care trebuie s-o aibă orice carte cu adevărat importantă, dar de acces dificil: *relizibilitatea*, acea forță asupra imaginației cititorului împătimit care-l face să vrea să recitească, să se simtă obligat să recitească și să se simtă cumva vinovat dacă nu recitește. *Craii...* rămîne o carte suprem recitibilă, comparabilă în această privință – în ciuda multiplelor deosebiri –

cu *Ulise* de James Joyce, care se clasează cu regularitate pe locul întâi în anchete din reviste anglo-americe despre cele mai importante romane în limba engleză ale secolului XX. Merită să repet aici unul dintre paradoxurile care au fost formulate despre *Ulise*, dar nu numai: subînțelegînd că e vorba de-o operă cu adevărat majoră – nu spunea Vladimir Nabokov că „O carte nu poate fi *citită*, ci doar recităta“? –, *Craii de Curtea-Vechă* se înscrie neîndoielnic în această categorie. Cu adăugirea că diferitele recitiri se colorează diferit după vîrsta la care sunt făcute și după circumstanțele (de viață personală, de viață socială) în care au loc. În acest sens, aș spune că Mateiu Caragiale își datorează în mare măsură reputea „cultică“ – un alt paradox – tocmai deceniilor negre ale comunismului românesc!

Îmi place să cred totuși că mai există și azi adevărați mateini. Pentru aceștia, tipul de (re)lectură pe care-l cere cartea *Crailor...* are, pe plan estetic, ceva din acea „cucernicie“ pe care o presupune revenirea periodică la un text sacru sau măcar cvasireligios: o „cucernicie“ care se manifestă, între altele, prin recitarea interioară a textului, prin reoralizarea lui „liturgică“, prin încetinirea reflexivă a procesului lecturii pentru a discerne ecourile mai îndepărtate, nu numai sonore, dar și semantice, etimologice, intra- și intertextuale. Cucernicia lecturii, fie ea de ordin religios sau modern-laică, are și o evidentă dimensiune socială: ea nu poate înflori decît într-un cerc limitat, într-o parohie, într-o biserică, într-o mănăstire sau, dacă ne gîndim la modernitate, într-un club, într-o asociație de fan(atic)i, într-un grup ai

căruia membri se cunosc, dar mai ales se recunosc, cu protocoalele, ritualurile și codurile lui, cu semnele lui de recunoaștere care sunt indiscernabile ochiului neștiutor. Trebuie, de asemenea, notat că, fără a fi cîtuși de puțin secretă, orice asociație vie, vibrantă își are secretele ei. De unde și posibila mîndrie a apartenenței, de unde și posibilul snobism. Apartenența la clubul imaginar Mateiu I. Caragiale, înființat de Ion Barbu, poate genera un snobism intelectual care, așa cum spunea Pirgu despre Montaigne, își are „părțile lui“, căci – în conformitate cu paradoxul actorului care sfîrșește prin a crede în rolul pe care-l joacă – snobul sfîrșește nu o dată prin a înțelege, distingîndu-se astfel de snobul-maimuțoi, caricatural. De altfel, Mateiu însuși considera snobismul ca pe o trăsătură de caracter pozitivă, admirabilă.

De cîte ori am recitat, de-a lungul anilor, *Craii...*? Cel mai precis răspuns ar fi noțiunea vagă: de nenumărate ori. Două sau trei lecturi succesive într-o săptămînă sau două și-apoi întreruperi lungi, de luni, de ani, de întregi decenii, cînd limba română mi s-a părut o limbă pentru mine pierdută. Lecturi fragmentare, cu glas tare, între prieteni români în străinătate. Relecturi nostalgice, rememorative, în anii 1990. În sfîrșit, o recitare cu note abundente și mai sistematică – făcută din multe (re)lecturi și apoi din citate, perifraze și comentarii în studii critice de la Perpessicius la Șerban și Barbu Cioculescu, de la Ovidiu Cotruș la Alexandru George, de la Tudor Vianu la Ion Vartic – în primăvara anului 2001, cînd am ținut un seminar despre Mateiu I. Caragiale

la Facultatea de Litere din Cluj. Studiile critice înseși, chiar și prin felul în care prezintă pura informație, ca să nu mai vorbim de explicație sau interpretare, sunt și ele într-un fel relecturi, revizități ghidate ale unui text sau grup de texte.

La București, în întunecatul deceniu 1950-1960, lectura *Crailor...* se înscria pentru mine în țesătura unei vieți cotidiene secrete, paralelă cu celălalt cotidian poluat de comunism, în anii liceului și apoi ai facultății, în care trebuia să navighezi printre lozinci și formule, să te prefaci și să te ferești tot timpul de delatori, să folosești public o limbă de lemn înjositoare și mincinoasă. Tot ce era interzis, explicit sau implicit, stimula imaginația vitală din care se alcătua viața secretă, adevărată, împărtășită mai ales între prieteni. Lecturile clandestine jucau un rol important. De aceea poate mi s-au întipărit în minte prima lectură a *Crailor...* și exemplarul împrumutat de la nu mai știu cine al frumoasei ediții de lux, tipărită curînd după terminarea războiului în format mare, cu ilustrații în culori de George Tomaziu. Ceva mai târziu mi-am procurat un exemplar din ediția Perpessicius (1936), numărul 260 din tirajul de 2200, legat în pînză neagră imprimată cu flori de mai multe feluri și culori, pe care-l am și astăzi. N-am fost niciodată bibliofil, dar textul matein se citește parcă altfel în volumul tipărit pe hîrtia velină albă, vărgată din 1936 decît în volumul de hîrtie de împachetat din 1988, pe care l-am găsit la biblioteca Universității Indiana. Ediția critică a lui Barbu Cioculescu din 2001, cea mai cuprinzătoare de pînă acum, pe care o folosesc

pentru citatele și trimiterile din acest eseu³, e în sfârșit imprimată pe o hîrtie de calitate.

Era toamna, octombrie tîrziu sau poate noiembrie, „o vreme de lacrimi“, la sfîrșitul liceului, și știam prea bine că era vorba de o carte interzisă, care circula subteran. În grupul meu de prieteni se asculta multă muzică, se citea enorm, se scria poezie de sertar (gîndul publicării, în acele condiții, era un gînd vinovat) și se făceau beții adolescente cu nesfîrșite discuții și „spovedanii“, dar fără un mășcarici care să ne călăuzească prin Bucureștiul profund ca Gore Pirgu. Într-un fel, *Craii* – carte în care se bea tot timpul și care se termină (importanța ultimului cuvînt dintr-un asemenea text!) cu Pantazi întrebîndu-l pe narator „ce s-ar putea să bem“ – înnobila în imaginar modestele noastre reuniuni *au tapès franc*, le dădea ceva aristocratic-decadent, le prelungea într-un spațiu literar din care puteam admira snobismul feroce al lui Pașadia, rîzînd în același timp cu poftă și apreciînd estetic vulgaritatea chintesențială a lui Pirgu, vorbele lui enorme și grotești, de etern românaș mahalagiu dat în Paște. Era apoi șocul energizant al atîtor vocabule necunoscute și poetic inevitabile, al atîtor aluzii indescifrabile și al atîtor referințe misterioase. Ezitam între a învăța pe dinafară, cît mai repede, înșiruiți de cuvinte cu

3. Mateiu I. Caragiale, *Opere*, ediție, studiu introductiv, note, variante și comentarii de Barbu Cioculescu, Editura Univers Enciclopedic, București, 2001. O ediție critică anterioară, semnată tot de Barbu Cioculescu, în care însă nu figurează „Efemeridele“, a apărut în 1994 la Editura Fundației Culturale Române.

sensul doar bănuț (și poate greșit bănuț) sau a mă opri, a întrerupe farmecul acela imagistic-muzical, spre a consulta dicționare și cărți de istorie. De o rezonanță particulară se bucurau descrierile stărilor de după beție – mahmureli ursuze, senzația de deșurubare de la încheieturi, șalele frînte, mintea aburită, scîrba de sine, dezgustul și sfîrșeala, sila –, care se confunda cu sila de lumea în care ne fusese sortit să trăim.

Un prieten matein

Spre deosebire de prietenul meu mai în vîrstă din anii 1960, Tașcu Gheorghiu, n-am ajuns niciodată pînă acolo încît să știu pe dinăfară cartea *Crailor...* în întregime. Dar, după o frecventare asiduă a textului, puteam reproduce lungi pasaje la cerere, cu explicații filologice și referințe istorice, culese și din discuțiile cu Șuly, cum îi spuneau amicii. Acesta era mîndru că fusese numit de către Ion Barbu, autor, pentru noi, al faimosului „Protocol al unui club Mateiu I. Caragiale“, Secretar Perpetuu al acelei organizații imaginare și mitice închinată artei marelui Matei, „prim și ultim Caragiali“. În 1950, Barbu îi dedicase lui Șuly următorul catren: „Scorțos ca Pașadia, molatec ca Pantazi,/ Ai zice l-a scos gata sultana Validé./ Descinde din ce sută, velit? – Cînd totul azi-i/ Perpetum mobile, Perpetu nobil e“. Ion Barbu, care dezgropase din textul *Crailor...* un alexandrin perfect (integrat în „Protocol...“) – „Visul galeș al Floridei și al ostroavelor Antile“ (p. 79) –, îl

prețuia pe Șuly și pentru că acesta scosese la iveală al doilea alexandrin perfect, „Policandrul se aprinse, înnmiindu-se în oglinzi“ (p. 123). Stîlp drept în vînturile pustiitoare ale vremii, Secretarul Perpetuu părea într-adevăr a veni din alt secol: și totuși, el era – sau mai degrabă fusese – un membru al avangardei literare românești, care mă interesa în acea vreme, cunoștea arta (sau antiarta) dadaistilor și a suprarealiștilor ca nimeni altul, știa aproape pe dinafară *Manifestele* lui André Breton și citise atent operele celor citați în ele, fie ca precursori (de la Isidore Ducasse/contes de Lautréamont la Raymond Roussel), fie ca reprezentanți propriu-ziși. Dintre precursori, îl adora pe Gérard de Nerval și recita anumite pasaje-cheie din *Aurélia* ca și cînd ar fi exprimat viziuni și sentimente ale sale, nedecarate. Era legat de suprarealiștii români de imediat după război, de un Paul Păun (autorul *Plămînelui sălbatec*), de un Dolfi Trost, cu ale sale „cubomanii“, dar mai ales de Gherasim Luca (remarcat de însuși André Breton pentru contribuția sa la teoria „obiectului suprarealist“ prin așa-numitul *objet objectivement offert* sau, prescurtat, *ooo*), pentru care avea o profundă admirație și despre care-mi vorbea adeseori ca despre un fel de „sfînt“ al suprarealismului.

Ca avangardist, Șuly publicase un singur text, reprodus, împreună cu două desene vizibil influențate de Yves Tanguy, în *Antologia literaturii române de avangardă* (1969) de Sașa Pană, volum prefațat de mine. Autorul antologiei se scuza în nota asupra ediției că a inclus în ea și figuri atît de minore ca Șuly. Pe mine, prietenia pe care o aveam față de el

m-a făcut, dînd curs și înclinării mele pentru gluma aproape inobservabilă, să-l declar nici mai mult, nici mai puțin decît,

dintre avangardiștii români, cel mai consecvent cu sine, ...închis într-o tăcere impenetrabilă și definitivă... Ignorat – ca rezultat al propriei sale alegeri –, Tașcu Gheorghiu este, așadar, o figură exemplară a avangardei române, singurul ei reprezentant care a dus refuzul expresiei pînă la non-expresie, conferind tăcerii, transformată în destin, un sens metafizic.

Subînțeleș în acest elogiu, care, bineînțeleș, n-a fost luat prea în serios (dacă nu cumva a scandalizat pe unii dintre autorii antologați, indiscutabil mai prolifici și mai ambițioși decît Șuly), era ceea ce mi se părea a fi „paradoxul lui Pașadia“. Pe vremea aceea înțelegeam acest paradox în mod greșit (pentru că proiectam asupra textului gînduri care nu aveau nici o susținere în el), și anume, în spiritul avangardei, al etosului acesteia, vedeam în voința lui Pașadia de a-și distruge opera și un protest oblic împotriva ideii de operă, împotriva ideii de literatură și chiar împotriva categoriei înseși a semnificației. Vedeam în Pașadia, pe lîngă aristocratul scrobît, pe lîngă aristivistul prin femei, care e finalmente scîrbît de ascensiunea sa într-o lume coruptă, pe lîngă „ciocoiful borît“ (cum îl caracterizează însuși naratorul la un moment dat), vedeam în el și un scriitor convins de mizeria gloriei literare, un Artaud care se abține să strige „Jos capodoperele!“, un rebel care credea, împreună cu Breton din *Les pas perdus*, că a voi să lași în lume urme de orice fel e un lucru scandalos.

Toate acestea în pofida textului, pe care-l știam bine și-l ignoram senin, în favoarea unei interpretări false care însă corespundea dispoziției mele de atunci. (Relectura, din păcate, nu imunizează împotriva unor astfel de lecturi proiective, fantasmatică; ba chiar, de multe ori, le poate întări.)

În aceeași logică, îmi îngăduiam să descopăr în tăcerea lui Șuly esența avangardei. Astăzi, mai misterioasă decât tăcerea lui Șuly mi se pare atracția avangardistului Tașcu Gheorghiu pentru Mateiu I. Caragiale, manifestată și prin felul cum a tradus în românește, în limbaj matein, *Il gattopardo* (1958) de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, duce de Parma și Prinț de Lampedusa, descendentul unei vechi familii aristocratice siciliene în a cărei stemă era prezentă felina numită în titlu. Mateiu Caragiale, ca pasionat heraldist, cunoștea bine această stemă, pe care a descris-o în *Crai...*, în „spovedania“ lui Pantazi:

...sunt grec, urmă el, și noșil, mediteranean... Că la obârșie am fi barbari [subînțeles: negreci, nota mea], cum s-a străduit să mă convingă când i-am fost oaspe în palatul său din Catania, *capul ramurii siciliene, zisă cu pardosul* [sublinierea mea], fiindcă la vechea noastră stemă: – pe scut sprijinit de monoceri înlănțuiți, în câmp albastru lebăda de argint, luîndu-și zborul cu gîtul străpuns de o săgeată purpurie – a adăogat, în cinstea unei înrudiri ilustre, în câmp de aur cu chenar de sîngeap un *pardos negru* [sublinierea mea]; că am fi fost normanzi, se prea poate... (p. 100).

Tașcu Gheorghiu, pe care-l căutam la Capșa, unde venea în fiecare zi a săptămîinii, exact la miezul nopții,

să bea o cafea (făcea o pauză în mijlocul nopții sale de lucru, fiind în această privință opusul lui Pașadia, care lucra numai în timpul zilei), repeta acest pasaj într-un recitativ aproape muzical, de fiecare dată când ne vedeam, în perioada în care-l traducea pe Lampedusa. (Evident, în ochii lui, Capșa se bucura de prestigiul de a fi fost menționat în *Craii...*: „...cum nu gustasem nimic de seara trecută, intrai la Capșa să mă întremez cu o cafea și un kirsch“ – p. 123; de kirsch însă, ca de orice altă băutură alcoolică, se lipsea.) S-ar putea spune că Tașcu Gheorghiu a contribuit indirect, dar mai substanțial decît la literatura avangardei, la critica mătēină: a creat pentru (re)cititorul român de azi al *Crailor...* un intertext care nu poate fi ignorat: *Ghepardul* (publicat în 1965). Avangardismul lui Șuly s-a autonegat nu în tăcere, ci în adevăratul său contrariu, ultraestetismul aristocratic mătēin, cu fermecătoarea lui inactualitate, cu snobismul lui intransigent, fie și într-o manifestare discretă cum e arta traducerii. Extremele sunt fascinate una de cealaltă și unite prin ura lor față de ceea ce se găsește la mijloc: de la clasică *aurea mediocritas* și pînă la cultura modernă a clasei de mijloc, condamnată atît de estetismul decadent-aristocratic, cît și de antiestetismul avangardei (bine rezumat de Tristan Tzara în mottoul său, „antiartă pentru antiartă“).

Oglinzi, proiecții, răsfrîngeri

„Scorțosul“ Pașadia e, pentru naratorul *Crailor...*, contrariul „molatecului“ Pantazi, pe axa aristocratic-admirativă a romanului: un dublu al dublului, adică al aceluși „prieten de cînd lumea și adesea mai mult chiar, un alt eu însumi“; în așa măsură încît s-ar putea spune că, într-un fel, Pașadia e și el un alt „alt eu-însumi“ al naratorului, o virtualitate simetric opusă autoproiecției liric-visătoare reprezentată de Pantazi. Metaforica reflecției în oglindă e mereu prezentă în proza marelui. Capitolul doi, „Cele trei hagialîcuri“, se termină, semnificativ, cu o referință la efectul de adîncime infinită al oglinzilor paralele. Vorbînd de cei doi mari prieteni, de cei doi crai cu care el însuși intră într-o relație triunghiulară (devenind cel de-al treilea crai), naratorul mărturisește: „...la plăcerea de a mă bucura de prietenia a două ființe atît de unice fiecare, s-adăoga aceea, pentru mine neprețuită, de a mă afla între două taine ce puse, ca două oglinzi față în față, s-adînceau fără sfîrșit“ (p. 80). În raport cu acestea, cel de-al patrulea mare personaj al *Crailor...*, Pirgu e o răsfrîngere în urît, în vulgar, în „noroi“ a figurii compozite a celor trei crai, ca într-o oglindă deformatoare, de bîlci. De aceea, Pirgu îi amuză, îi face să rîdă (cel puțin pe Pantazi și pe narator, Pașadia folosindu-l aproape exclusiv ca proxenet); de aceea naratorul e atît de ambivalent față de el: măscăricii au darul de a spune adevăruri brutale și, mai mult, de a aduce

viață în mijlocul rigidităților și monotoniilor aproape funerare ale ritualurilor de la curțile nobiliare sau regale } Dar despre Pirgu, mai mult ceva mai târziu.

Revenind la principiul reflexiv al oglinzii: folosit compozițional, în articularea unei narațiuni, el devine aproape incontrolabil un principiu al dedublării. Pașadia, dublul de sens contrar al lui Pantazi, e el însuși un personaj dublu, un fel de *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* sau, dacă e să-i dăm crezare lui Ion Barbu, un avatar al lui William Wilson, cazul similar de dedublare antagonistă din faimoasa povestire a lui Edgar Poe (în *William Wilson*, William cel rău, cartofoorul, bețivul, criminalul îl provoacă în final la duel și-l ucide pe William cel bun, dublul său). În „Protocol al unui club Mateiu I. Caragiale“ citim:

O! vegheat din Jițul Naibei al Pământurilor 'Nalte,
De atlas tulip, în creștet încheiat cu cap de mort,
„Mult“ poesc, cioplirea unei rare și pierdute dalte,
Pașadia își despoaie înnoptat semețu-i port.

Aud în această strofă, în adjectivul „poesc“, un ecou din poemul „Falduri“ din *Joc secund*. „Falduri“ poartă dedicația „pentru William Wilson“ și, fiind și o *ars poetica*, precum poemul care l-a inspirat poate pe Barbu, *Prose* de Stéphane Mallarmé (dedicat și acesta unui personaj fictiv, des Esseintes, eroul romanului „decadent“ *À rebours* de J.-K. Huysmans), combină incitant motivul dublului cu motivul oglinzii. Ideea e că poezia însăși este dublare, reflectare, irealizare, inversare ca-n oglindă, unde dreapta devine stînga, în „mîntuit azur“. Citez din „Falduri“ – recitirea

Crailor.. și figura „mult» poescului“ Pașadia îmi retrezește amintirea acestei muzici: „Somn mult, din plușuri. Vid în stal./ Vegherea sticlei, drept cortină./ Îndepărtat, ca-ntr-o odihnă,/ Din membre limpezi, o, cristal! [...] Din somn, din stofă sar deștept,/ Smulg fierul scurt, îl duc la piept./ La țărml apelor de gală/ Strig hidra mea, chilocefală:// Întemnițate William,/ Cast hidrofil, te așteptam/ Să treci, marea, din oglindă/ În luna frunții, să te-aprindă;// Student stufos, bostonian,/ Cețoase Wilson William...“.

În perfect contrast cu desfrîul la care se dedă în regim nocturn (păstrîndu-și însă totdeauna felul de a fi: țeapăn, încleștat, semeț și sclivisit), Pașadia e în regim diurn un mare cititor și scriitor, un cărturar și-un cugetător; în conflict ireductibil cu el însuși, el e bețiv noaptea, „cast hidrofil“ ziua:

Pașadia trăia cu schimbul două vieți. De dimineață pînă seara el nu se mișca de-acasă, nu se ridica de la masa de lucru dintre cărți și hîrtii, citea, scria fără răgaz. În timpul acesta nici nu fuma, sorbea cîte puțin numai dintr-o cafea fără zahăr și tare... Cum era atunci cu puțință ca omul de carte și de Curte care ar fi făcut podoba zilelor de la Weimar să se fi învoit a împărtași de seara pînă dimineața dezvățarea unui Pirgu...? Îi ațipea estimp oare voința, era cumva victima fără răspundere a vreunei sminteli stranii? Eu unul am crezut că da... (p. 71).

Naratorul are cunoștință de măcar o parte a operei lui Pașadia, pe care acesta, sinucigaș intelectual din dispreț față de mediul social ambiant și din

voluptate a răzbunării, o va refuza posterității. Imediat după moartea lui, o mână credincioasă va incinera scrierile lui, cum îi explică Pașadia naratorului și cum se și întâmplă către sfârșitul romanului. Deducem din elogiul naratorului că Pașadia era un memorialist în marea tradiție clasică, tăioasă și neiertătoare:

Mă înfiorai, știind că nu era un om care să glumească. Erau osîndite dar să piară necunoscute lucrări ce ar fi făcut admirația veacurilor, lucrări pentru scrierea cărora regăsise pana cardinalului de Retz și cerneala lui Saint-Simon, file vrednice de Tacit. Și mă cuprinse o părere de rău sfîșietoare (p. 100).

Testamente, sinucideri post-mortem, kitsch

Pașadia publicase totuși și renunțase, din motive care participă, așa cum le relatează naratorul, la o logică literară de tip kitsch (de altfel, cum observ la această nouă relectură a *Crailor...*, elementul kitsch ocupă un loc departe de a fi neglijabil în această superbă carte, fără a-i știrbi statutul de capodoperă). Merită să mă opresc la această problemă - prezența kitsch-ului într-o operă atât de laborios șlefuită, elegantă și plină de întortocheri și minunate ascunzișuri. Dar înainte de asta, să vedem cum justifică Pașadia intenția sa de a încredința flăcărilor manuscrisele sale:

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, căci dacă ar fi să reîncep, aş 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 scîrbă 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 ceea ce începusem să public, complotul tăcerii. 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 ingrată, nu vei avea oasele mele“, a spus Scipio Africanul să i se scrie pe mormînt. Oasele, eu le las, rodul creierului meu însă, cugetarea, nu! (p. 127).

• Actul distructiv ^{proiectat} pe care-l plănuiește Pașadia – și care pînă la urmă se realizează în roman – nu-i lipsit de o tradiție la care merită să fie raportat. Virgiliu ar fi vrut să încredințeze flăcărilor *Eneida*, pe care înainte de a muri o socotea încă nedesăvîrșită. El era, în spirit clasic, posedat de un ideal al perfecțiunii, al unei împliniri depline în sine, dincolo de posibila reacție, pozitivă sau negativă, a publicului. Mai aproape de noi în timp, avem cazul lui Franz Kafka (în centrul incitantei discuții din eseu *Testamente trădate* de Milan Kundera): Kafka îi lăsase prietenului său Max Brod însărcinarea, nu lipsită de ambiguități, de a distruge manuscrisul romanelor sale neterminate,

Procesul, Castelul și Amerika, nedemne, în ochii autorului, să vadă lumina tiparului, precum și *Jurnalul* și corespondența (adică scrisorile primite, căci pe cele trimise nu le păstra). Datorită infidelității lui Max Brod, aceste cărți au fost însă publicate și constituie baza extraordinarei reputații a lui Kafka, dar și, în subsidiar, a trădătorului din prietenie, Max Brod, întemeietor al „kafkologiei“ prin mai multe studii și o indispensabilă biografie. Motivele lui Kafka, clasic modern, obsedat de formă și de puritatea stilistică (fie aceasta invizibilă, indiscernabilă: modelul lui era Flaubert), sunt apropiate de acelea ale lui Virgiliu; iar în ce privește scrierile personale, e vorba desigur de discreție, de dorința legitimă de a nu face publice aspecte ale vieții sale intime.

↳ Pașadia își distruge opera – gest care ar fi putut rămîne misterios, adînc paradoxal – din motive care au, pentru cititorul atent, o neplăcută rezonanță kitsch: căci e vorba aici de o ură fals aristocratică, resentimentară, față de un public care l-a ignorat. El vrea să se sinucidă ca autor, dacă se poate spune așa, post-mortem, în semn de protest. Pașadia, care publicase în tinerețe, se consideră victima unui „complot al tăcerii“ și adoptă unul dintre clișeele cele mai obosite pe care le folosesc ratații sau artiștii fără succes pentru a se justifica: aceștia declară sus și tare că au răspuns tăcerii prin tăcere și vorbesc pe larg despre tăcerea lor. Oscar Wilde glumea mușcător cînd sfătuia generic pe cei ce se cred obiectul unei conspirații a tăcerii să i se alătore cît mai curînd – adică: să nu se plîngă, să nu protesteze, să tacă din gură, să-i scutească pe ceilalți de lamentațiile lor.

Cînd Paşadia spune că, spre a se răzbuna pe cei ce-i refuzau succesul meritat, a aderat el însuși la acel „complot al tăcerii” și a luat hotărîrea de a nu lăsa nimic în urma lui „de care să se bucure alții”, rîfna lui plină de resentiment se apropie de umorul involuntar. Ne întrebăm: cine s-ar fi putut bucura de operele lui? (În afara naratorului, care este el însuși, cel puțin în parte, o reflexie a lui Paşadia.) Cine e pedepsit? Și cum află cel astfel pedepsit că a fost pedepsit? Același umor involuntar trece de la omul fără umor, care e Paşadia, la narator și dă o rezonanță kitsch cuvintelor sale solemne, cînd e cuprins „de o părere de rău sfișietoare” la gîndul că erau „osîndite dar să piară necunoscute lucrări ce ar fi făcut admirația veacurilor” – lucrări cu adevărat... nemuritoare, sortite să moară! Tot în legătură cu Paşadia, între alte caracterizări-clîșeu, o notez pe următoarea: cînd lucra, în timpul zilei, „sorbea numai cîte puțin dintr-o cafea fără zahăr și tare”. În *Dictionnaire des idées reçues* al lui Flaubert, la cuvîntul *café* citim explicația: „L’avalier sans sucre, très chic, donne l’air d’avoir vécu en Orient”. Dar iată, chiar și la porțile Orientului „où tout est pris à la légère”, un om serios și-un „snob feroce” așterne pagini vrednice de un Tacit bînd cafea „fără zahăr și tare”. Cînd, către sfîrșitul romanului, Paşadia moare (într-un spasm erotico-epileptic provocat de Rașelica Nachmandsohn, „lipitoarea”, demnă urmașă a măreței Iudite biblice, cum e descrisă în text), ceea ce deplînge naratorul nu e atît pierderea omului și a pfietenului, cît „pieirea acelei opere mărețe” pe care autorul ei izbutise s-o anihileze, săvîrșind „cea mai

rafinată dintre nelegiuiri“. Din păcate, la baza acestui act care ar fi putut fi o expresie a estetismului suprem sau a unei revolte metafizice se află mai degrabă o meschină dorință de răzbunare care, pe deasupra, va rămîne necunoscută celor împotriva cărora e îndreptată. Sau să fie vorba de o formă de masochism moral? După cum vom vedea, această ipoteză nu e lipsită de substanță și are meritul de a da o motivație mai profundă gestului lui Pașadia: răzbunarea acestuia e împotriva lui însuși și ține de acea *algolagnie* sau voluptate în durere care este o caracteristică a masochismului.

Naratorul însuși, mînuitor al unui stil superb, suferă uneori de o patetică lipsă de gust; ca de pildă în scena în care Pașadia, plictisit, acceptă să se ducă la „marele prînz“ de gală dat de legația austriacă în cinstea unui „înalt personaj“, la insistențele acestuia, vechi amic al său aflat în trecere prin București. Snob și el, sensibil la prestigiul închipuit al funcțiilor diplomatice și-al ceremoniilor oficiale, pentru care un esthet autentic nu putea să aibă decît dispreț, naratorul notează:

Îi urai, în gînd, din suflet, să aibă de asemenea plictiseli parte cît mai des. Mă întrebai totdeauna dacă, știind că avea să re trăiască o oră-două viața pentru care fusese menit, adevărata sa viață, nu cumva era tulburat adînc, nu încolțea oare într-însul, căința că renunțase la ea?

O astfel de întrebare nu poate fi pusă decît din perspectiva unei mentalități sau *Weltanschauung* din care nu lipsește elementul kitsch, o versiune a bovarismului social. Căci – nu-i așa? – tot ce e oficial – și

aproape fără excepție atunci când e văzut printr-o optică nostalgic-visătoare – e într-un fel sau altul atins de kitsch. Plictiseala invocată de Pașadia e autentic aristocratică.

Desigur, kitsch-ul însuși, cu fațetele lui multiple, nu trebuie conceput în termeni exclusiv negativi, căci el poate contribui la accesibilitatea unei opere de artă care, pe de altă parte, poate da dovadă de riguroase exigențe și subtilități estetice – duse uneori pînă la culmile estetismului pervers – ca în cazul atît de neobișnuit al *Crailor*.. La fel de adevărat e că despre elementul kitsch din *Weltanschauung*-ul matein – despre care critica a vorbit puțin sau deloc – nu trebuie nici să se vorbească prea mult: pentru că el se topește, pînă la urmă, în efectul covîrșitor poetic și-n bucuria pură produsă de marele rafinament verbal al cărții; atît la nivelul vorbirii înalte, cît și la cel al vorbirii vulgare.

Omul anti-kitsch: Pirgu

Tot ce e cu necesitate și cu brio vulgar în această carte – prin portretul extins și-atît de memorabil al lui Gorică Pirgu – se plasează la cea mai mare distanță de kitsch. Dar Pirgu – și aici mă aflu în consens cu toți criticii importanți care au scris despre *Crailor*.. – e figura cu adevărat centrală a acestui scurt roman, principiul lui de tensiune, secretul triumfului imaginativ-estetic al lui Mateiu Caragiale; e, cu alte cuvinte, cel care dă viață acestei cărți despre decăderea și moartea unei lumi. Kitsch-ul își are rădăcinile în banalitățile sentimentalismului și în

reacțiile de pseudocatharsis sau chiar de catharsis adevărat produse de melodramă și ca atare se apropie de anumite funcții esențiale ale psihiei umane: melancolia, nostalgia, reveria. Unul dintre pasajele cele mai memorabile din *Craii...*, descrierea lirică a valsului domol care era slăbiciunea lui Pantazi, vals cântat de lăutari în cârciuma din Covaci la începutul romanului și repetat la sfârșit, ar putea figura într-o antologie a kitsch-ului sublim din literatura universală. Să-l reascultăm și aici:

...un vals domol, voluptuos și trist, aproape funebru. În legănarea lui molatecă, pîlpîia, nostalgică și sumbră fără sfârșit, o patimă așa de sfișietoare că însăși plăcerea de a-l asculta era amestecată cu suferință. De îndată ce coardele încălușate porniseră să îngîne amara destăinuire, sub vraja adîncă a melodiei, întreaga sală amuțise. Tot mai învăluită, mai joasă, mai înceată, mărturisind duișii și dezamăgiri, rătăciri și chinuri, remușcări și căințe, cîntarea, înecată de dor, se îndepărta, se stingea, suspînînd pînă la capăt, pierdută, o prea tîrzie și zadar-nică chemare (p. 59 și, cu minime variații, p. 162).

De n-ar fi *ritmul* recognoscibil *matein*, pura concentrare de locuri comune sentimentale ne-ar face să rîdem – nu să ne ștergem ochii umeziți ca înduioșatul Pantazi. Replica lui Pirgu, imediat după vals, are efectul de a deliriciza atmosfera brusc, prin demascarea cinică a clișeeleor „sfișietoare“ sugerate de reacția lui Pantazi (și a naratorului) la ascultarea valsului:

– Ah! zise Pirgu lui Pașadia, făcîndu-și privirea galeșă și glasul dulceag, ah! cu valsul ăsta țin să te

duc la lăcașul cel din urmă, cît mai curînd; cred că n-ai să mă faci s-aștept mult încă această sărbătoare a tinerețelor mele. Ce frumos are să fie, ce frumos! Și eu beat, cu nenea Pantazi, voi stoarce întristatei adunări lacrimi fierbinți luîndu-mi, în cuvinte mișcătoare, rămas bun de la în veci neuitatul meu prieten (p. 59).

„Kitsch-ul are tendința de a „îndulci“ sau „înnobila“ percepția unei realități care este de multe ori nu numai colțuroasă, dură, nemiloasă, dar și dezgustătoare sau, ca să reiau o noțiune propusă de Milan Kundera în romanul său *Insuportabila ușurință a ființei*, atunci cînd încearcă să definească kitsch-ul „în sens metafizic“ – inacceptabilă. („Kitsch-ul este tăgăduirea absolută a existenței căcatului, atît în sensul literal, cît și în cel figurat al cuvîntului; kitsch-ul exclude din orizontul său tot ceea ce este esențialmente inacceptabil în existența umană.“) Dacă suntem de acord cu această idee, atunci la polul opus sentimentalismului roz al kitsch-ului se găsesc atît sinceritatea vulgară, cît și cinismul, în măsura în care ambele reprezintă acceptarea veselă sau histrionică tocmai a scatologicului, a ceea ce e inacceptabil, revoltător, scîrbos. E unul dintre unghiurile din care poate fi privit Pirgu.

„În limbajul lui colorat, de talentat măscărici, el e – la antipodul kitsch-ului – capabil să se auto-ironizeze: ca atunci cînd spune că s-a „băgat nemțoaică la hodorogi“ (p. 131) sau atunci cînd naratorul îl întrebă de cîinele pe care-l avea în lesă și el răspunde: „E al lui Haralambescu, mă luminează el, are Tinculina Gaiduri o cățelușă în dîrdoră, tot «Carlin»,

fată mare, și i-l duc. M-am făcut codoș de cîini“ (p. 120). Cu sau fără autoironie, Pirgu își etalează, desigur fără rușine, gusturile sexuale bizare, pe care le descrie naratorul, în stilul său vetust, savant ritmat, cu sugestii balcanice (în enumerarea pestriță se amestecă multe cuvinte de origine turcească și slavonă):

Simțurile sale ce arătau respingere tocmai de ce e vetust și pur, nu se mai deșteptau decît la beție și atunci îi trebuiau femei schiloade, știrbe, cocoșate și borțoase și mai ales peste măsură de grase și de trupeșe, huidume și namile rupînd cîntarul la Sfîntul-Gheorghe, geamale, baldîre, balcîze. Iar de greșeniile la cari se deda cu ele, vorbea atît de zdrențaros încît ar fi făcut să se rușineze dacă l-ar fi înțeles porcii chiar și maimuțele (p. 91).

Pirgu e, cum am mai sugerat, înruparea a tot ceea ce urăsc explicit personajele nobile ale romanului, dar nu fără o ambivalență implicită: e mitocan, pitoresc-balcanic, adaptabil, activ, vioi, are relații în toate straturile sociale, știe și să înjure ca la ușa cortului, dar și să vorbească franțuzește cu ciclovinele care nu știu o boabă de românește (merge pînă acolo încît cumpără eseurile lui Montaigne, pe care-l consideră „drăguț“, dar pe care, evident, nu-l va citi niciodată), e capabil de schimbare, e un incipient colecționar de icoane achiziționate de la „tîrgul păduchilor“ pentru casa pe care vrea s-o clădească „în stil românesc“, îi plac mîncărurile populare de la mahala, dar e capabil să aprecieze și finețurile gastronomice și să întoarcă spatele lichelelor de la București, pe care le frecventa la un

moment dat, spre a-și face noi prieteni, „avocați cu renume și profesori universitari, oameni în urcare și de viitor“ (p. 149); să mai adaug că în cinismul lui e tolerant, spre deosebire de un Pașadia sau de opiniile declarate ritos ale naratorului (care sunt în realitate – în realitatea textuală – mult mai ambigue), în materie de practici și moravuri sexuale. Pirgu e, cu alte cuvinte, în contextul anului 1910, în care începe acțiunea *Crailor...*, un om de viitor, pe când Pașadia și Pantazi sunt oameni cu un trecut (încărcat) și fără viitor. Tocmai această lipsă de viitor le constituie atracția pentru narator.

Pirgu nu e, în fond, mai corupt sau mai iresponsabil decât cei doi prieteni nobili ai naratorului, cărora le servește drept măscărici; dar e desigur mai rău de gură, pus pe glume și pe farse (uneori crude), pus pe parvenire – „păcat mortal“ în codul de valori aristocratic. „Păcatul lui venial“ în roman e *codoxlicul* – intermediază între Pașadia și diverse femei, sfârșind cu Rășelica; o convinge pe Elvira Arnoteanu s-o „vîndă“ pe neprihănita Ilinca lui Pașadia, aranjînd un viol la o mănăstire de maici, pentru o sumă de bani pe care însă n-o mai primește, de vreme ce Pantazi află de planul secret și cei doi rivali se „încaibără“ în „chelfăneala cea mai deznădăduită“ – p. 155. Lichea, pușlama, pezevenghi, cinic, farsor dat dracului în tot ce face, lipsit de orice scrupule, el este fără îndoială așa – dar nu fac parte astfel de comportamente, fie și doar ca poze, din rolul de bufon? În 1910-1911, cînd se petrece acțiunea romanului, Pirgu n-are bani decât imediat după ce-l moștenește pe Pirgu-tatăl, Sumbasacu (și-apoi pierde totul la cărți în favoarea lui Pașadia);

bănuim că după război devine multimilionar și proprietar de castel în Ardeal prin mijloace frauduloase, dar și prin enormul său talent de a se face „simpatice”, de a amuza pe sus-pușii politici ai vremii, de a le intra, cum se spune, sub piele.

Pînă una alta însă, cei doi crai bogați și nobili și-au făcut averea tot prin procedee necinstite. Liriicul Pantazi, cînd îi mărturisește naratorului cum l-a moștenit pe unchiul Iorgu (dînd foc testamentului prin care acesta își lăsa totul eforiei spitalurilor), se justifică în termenii următori:

Că nu a fost drept ce am săvîrșit, se poate... [dar] de data asta era vorba de averea mea și pe lume altceva nu am sacru, pentru mine averea e totul, eu o pun mai presus de cinste, de sănătate, de viață chiar și dacă în acea noapte, la amintirea cărei 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 sărac cu duhul! (pp. 116-117).

(Vizita lui în România, în 1910, are loc tot de dragul averii: „Să nu fi fost grija ei, nu m-aș mai fi întors eu pe aici” – p. 117.) Averea astfel obținută el o folosește în mod hedonist, căutînd să dea realitate reveriilor sale de călător pe ape, ca un om care vrea să-și piardă identitatea, și nu să și-o întărească, să și-o impună social, cum fac parveniții.

Pașadia, pe de altă parte, tace în legătură cu sursa averii sale, dar știm că el a fost multă vreme ambițios, sărac și sobru, după care și-a realizat deodată toate dorințele și, de pe culmile succesului, a fost dezgustat de cariera politică, de societate, de putere,

de tot și a renunțat la tot. Cu excepția averii, cu ajutorul căreia, „[d]in bătrânele case ale Zincăi Mamonoaia... el își făcuse, ...îngrămădind înăuntru tot felul de scumpătați rare, o somptuoasă sihăstrie unde trăia pe picior mare, boierește“ – pp. 84-85). În confesiunea sa, ceva mai târziu, Pașadia vorbește despre acest moment de cumpănă: „Tot ce rîvnisem pînă în ajun cu ardoare: putere, parale, distincții, nu numai că odată dobîndite, nu-mi provocau nici o satisfacție, dar mă indispuneau, mă iritau etc.“ – p. 126. Parale avea totuși din belșug, nu numai pentru a da casei sale „aerul de muzeu, nu de locuință“ (p. 123), ci și pentru a ține, ca aristocrații de pe vremuri, bufon și pentru a „cumpăra“ femei, mai ales „otrăvuri, rable de pripas, trezitură și răsufătură“ (p. 91), dar și tru-fandale scumpe ca Rașelica (bisexuală, căci trăiește și cu Mima Arnoteanu⁴) sau o imaculată fecioară ca Ilincă.

Naratorul

Rolul aparent șters al naratorului e de fapt esențial: tot ce se întîmplă în roman e rezultatul acțiunilor sale: el e cel care-i apropie pe Pantazi și Pașadia (care altfel n-ar fi ajuns niciodată să se cunoască); el se împrietenește (ambiguu, desigur) cu Pîrgu de dragul lui Pașadia, dar și pentru că personajul,

4. Ion Barbu în „Protocol...“ îi dedică Rașelicii o strofă în care accentuează relația ei lesbiană cu Mima: „Neajunsă, precum lancea unor iaduri vegetale,/ Sub sărutul muștei Mima somptuos ca un mașon,/ Locuiește cetluită somnurile-i seminale/ În o rouă de poleiuri: Rașelica Nachmandsohn“.

caricatural și autocaricatural, „nefiresc ca-ntr-un ochean“, cum bine îl definește Ion Barbu⁵, îl fascinează; el e acela care ia inițiativa de a accepta, la un moment dat, repetata, dar invariabil refuzata propunere a lui Pirgu de a-i duce pe cei trei prieteni „la Arnoteni, la adevărații Arnoteni“; iar la Arnoteni, în mijlocul desfrîului, deșănțării și viciului care se manifestă acolo într-o infernală libertate, el e acela care o convinge pe fata de 16 ani, Ilinca Arnoteanu, să accepte să se mărite cu bătrînul Pantazi, care se îndrăgostise la simpla ei vedere (fusesse „atît de viu izbit de asemănarea ei cu Wanda de odinioară“, p. 152); în sfîrșit, el e acela care-i face pe Pașadia și pe Pantazi să renunțe la duelul care trebuia să rezolve cearta lor din pricina Ilincăi. Iar visul, faimosul vis pe care-l povestește naratorul la sfîrșitul *Crailor...*, e și altceva decît un vis poetic sau o pagină solemn-vibrantă, un triumf al stilului matein: o sugestie pentru o lectură alegorică și retroactivă a romanului, venind tot din partea naratorului:

Se făcea că la o curte veche, în paraclisul patimilor rele, cei trei Crai, mari egumeni ai tagmei preasene, slujeau pentru cea din urmă oară vecernia, vecernie mută, vecernia de apoi. În lungile mante, cu paloșul la coapsă și cu crucea pe piept și afară de scarlatul tocurilor, înveșmîntați, împanglicați

5. Merită să fie citată aici și strofa dedicată lui Pirgu în „Protocolul...“ lui Ion Barbu (cu amendamentul că „oracolele“ lui nu sunt „stupide“, cum nu sunt stupide, decît poate aparent, oracolele unui bun măscărici/poet de curte: „O! scuipat de însăși tusea verde-a spumelor putride,/ Coccoțat pe naufragii, nefiresc ca-ntr-un ochean,/ Împuind cămașa nopții cu oracole stupide,/ Gore freamătă-n jiletcă de rîios batracian“.

și împănoșați numai în aur și verde, verde și aur, așteptam ca surghiunul nostru pe pământ să ia sfârșit. O lină cîntare de clopoței ne vestea că harul dumnezeiesc pogorîse asupra-ne; răscumpărați prin trufie aveam să ne redobîndim înaltele locuri... Și plecam tustrei pe un pod aruncat spre soare-apune, peste bolți din ce în ce mai uriașe în gol. Înaintea noastră, în port bălțat de măscărici, scâlîmbăindu-se și schimonosindu-se, țopăia de-a-ndaratele, fluturînd o năframă neagră, Pirgu. Și ne topeam în purpura asfințitului... (p. 160).

Stilistic, pasajul e un echivalent verbal al unui obiect foarte prețios și migălit cu desăvîrșită meșteșugire – să zicem unul dintre faimoasele ouă ale lui Fabergé⁶, bijutierul de la curtea țarilor Alexandru al III-lea și Nicolae al II-lea. *Mutatis mutandis*, mă face să mă gîndesc la una dintre capodoperele lui Fabergé, așa-numitul ou al Învierii: scena Învierii e

6. Karl Gustavovici Fabergé era fiul bijutierului elvețian de origine hughenotă Gustave Fabergé, stabilit la Petersburg în 1842. Karl Gustavovici, unul dintre cei mai mari orfevri și bijutieri din secolele al XIX-lea și XX, a primit prima comandă pentru ouăle imperiale de Paște, făcute din aur, cristal de stîncă, perle, diamante și emailuri, din seria care avea să-i aducă celebritatea mondială, în 1884, de la țarul Alexandru al III-lea. Succesorul acestuia, Nicolae al II-lea, avea să continue tradiția (să amintim „Oul Încoronării“, terminat în 1887) și să facă numeroase alte comenzi de obiecte decorative (între care o frumoasă cutie de țigări din aur și email, cu portretele țarului și țarinei, din 1913). După Revoluția Rusă din 1917, Fabergé s-a exilat în Elveția. Majoritatea lucrărilor sale, ca și alte bijuterii ale coroanei imperiale ruse, au fost vîndute de guvernul sovietic în anii 1920 bogătașului american, „prieten al Uniunii Sovietice“, Armand Hammer și se află astăzi în Statele Unite.

conținută într-un ou sculptat din cristal de stîncă și constă din trei figuri – Hristos ieșind din mormînt și doi îngerii îngenuncheați de o parte și de alta a mormîntului – delicat realizate în aur, în maniera Renașterii italiene. Figurile de aur, sunt emailate *en ronde bosse* în falduri albe, cu aripile îngerilor de culoare lila. Suportul e tot din aur, cu modele decorative de o mare finețe, avînd în partea de sus o uriașă perlă pe care se sprijină oul. Rezultatul: o lucrare ce se plasează undeva între o operă de artă (ca investiție de măiestrie și de efort imaginativ) și ceea ce s-ar putea numi kitsch-ul imperial exorbitant (prea mult aur, prea multe materiale prețioase, valoare monetară excesivă și prea bătătoare la ochi). Scena mateină cu cei trei cavaleri trufași, „împănoșați numai în aur și verde, verde și aur“, e salvată de efectul kitsch-somptuos prin prezența lui Pirgu, cu costumul lui bălțat de bufon, cu năframa neagră pe care-o flutură, țopăind de-a-ndăratelea, trăgîndu-i pe cei trei în purpura asfințitului în care se topesc: dispar, intră în spațiul morții.

Dar alegoria de care vorbeam? Trebuie să precizez numaidecît că n-are nimic comun cu alegoriile esoterice propuse de un Vasile Lovinescu în *At pătrulea hagialic*. E vorba mai degrabă de o alegorie psihologică-fantasmatică: În visul naratorului, el însuși apare ca unul dintre cei trei crai – pe care acum nu-i mai distinge nimic –, în contrast cu măscăriciul Pirgu, care dinamizează scena apoteotică, fluturînd năframa neagră și trăgîndu-i după el pe cei trei care sunt de fapt unul. Și anume, însuși naratorul/autorul. Pașadia și Pantazi pot fi văzuți mai bine decît oricînd,

în lumina acestei confuzii identitare finale, ca două posibilități complementare ale eului naratorial, ca două ipostaze ale acestuia. Incompatibilă stilistic pare doar figura lui Pirgu, în care naratorul încorporează, cum am mai spus, tot ceea ce Pantazi și Pașadia (dar, de fapt, cum vom vedea, naratorul însuși) disprețuiesc mai intens, dar și mai ambiguu: vulgaritatea, spiritul ușuratic de la Porțile Orientului, balcanismul românesc, nerușinarea cinică. Deși cei trei cavaleri-călugări sunt împătimiți în rele, ei rămân nobili și sunt „răscumpărați prin trufie“, dăruindu-li-se „harul dumnezeiesc“ în religia decadent-aristocratică și de coloratură mai degrabă satanică pe care textul matein o implică (în creștinism, cum arată Tudor Vianu, „trufia este unul din păcatele care fac cu neputință îndurarea cerească“⁷). Dar Pirgu? În măsura în care el animă, cum spuneam, scena aceasta simbolică, în măsura în care e necesar atât aici, cât și în întregul roman ca element de polaritate și contrast, și el poate fi văzut ca o parte – ca a treia sau a patra latură a personalității naratorului –

7. Vezi articolul „Matei Ion Caragiale“, scris în 1936, la moartea scriitorului, în Tudor Vianu, *Opere*, vol. III, Editura Minerva, București, 1973, p. 188. Aș adăuga aici că orgoliul și aroganța, păcate aristocratice comune, nu sunt totuși valori în etica nobiliară tradițională și nu trebuie confundate cu *onoarea*; iar codul onoarei e cel care-i preocupă cel mai puțin pe crai, care, de fapt, se dezonoarează permanent cu o trufie de natură luciferică (Pașadia nu ezită să-l trădeze pe Pantazi când i se năzare că ar vrea s-o violeze pe Ilinca, femeia pe care prietenul său o iubește; Pantazi nu ezită să pună pe foc testamentul unchiului Iorgu etc.). Salvarea prin orgoliu e un vis aristocratic decadent, în care snobismul și disprețul sunt ridicate la rangul de principii etice – la Porțile Orientului!

„umbra“ (în sens jungian), partea „blestemată“ și totodată pitorească a eului care se povestește. Că tocmai această parte, deși violent respinsă, asigură triumful estetic global al povestirii, împotriva kitsch-ului care amenință mereu melancolia crepusculară ce aureolează celelalte personaje, e doar unul dintre paradoxurile aparente ale acestei cărți extraordinare a literaturii române. Oare naratorul nu-și dă seama că tocmai Pirgu e cel care salvează estetic întreaga poveste a Crailor...? Oricum, e meritul lui că a dezvoltat acest personaj care, în contrast cu Pașadia și Pantazi, care au fiecare biografie și genealogie, n-are nici una, nici alta, dar e mai memorabil decât ei. Și, în plus, el e singurul personaj „transcendent“ al romanului, arhetip al lichelei balcanice, profund adaptabil (față de ~~inadaptabilitatea trufașă~~ a celorlalți crai), răzbătător, astfel încât ni-l putem ușor imagina ieșind din text și evoluînd, după cel de-al doilea război mondial, în comunism, devenind mășcăriciul mai-marilor partidului, distrîndu-i și ocupînd el însuși poziții înalte în ierarhia „nomenclaturii“ și apoi în postcomunismul de după 1989, la fel de vivace, la fel de flexibil și de „dat în Paște“, iarăși parlamentar, „prezidînd o subcomisie de cooperare intelectuală“ în pregătirea intrării „fărișoarei“ sale iubite în Uniunea Europeană...

Cronologia internă: inferențe, potriviri, întrebări

Cartea *Crailor...* începe *in medias res*, într-o zi de toamnă înaintată, ploioasă („era o vreme de lacrimi“), cu naratorul trezit dintr-un somn de după beție; urmează întîlnirea acestuia la birtul din Covaci cu trioul Pantazi, Pașadia, Pirgu, aflat deja la a doua țuică, descrierea „valsului domol“ cîntat de lăutari, primele vorbe citate direct ale lui Pirgu către Pașadia: „...cu valsul ăsta țin să te duc la lăcașul cel din urmă“ (p. 59), portretul lui Pașadia, urmat de cel al lui Pirgu, apariția Rașelicăi Nachmandsohn, pe care Pașadia o dezbracă din ochi, privind-o posomorît și tulbure; capitolul se termină cu scena din stradă, trei vardiști luptînd cu o femeie beată, care vărsase pe ea și-și pierduse un pantof și care urla ca o fiară; e nefericita Pena Corcodușa, care le strigă celor patru „Crai de Curtea-Veche!“ și a cărei poveste Pantazi o știe și o spune – o poveste neverosimilă de dragoste între prințul rus Serghie de Leuchtenberg-Beauharnais, nepotul împăratului, și „floarea-de-maidan“ Pena, în 1877, același an cînd prințul moare „ca un cruciat în Balcani“ și cînd, la trecerea trenului mortuar prin București, în seara de 19 octombrie, Pena înnebunește; Pantazi auzise țipătul ei sfișietor, fiind unul dintre însoțitorii trupului neînsuflețit al lui Serghie. „Sunt de atunci treizeci și trei de ani“, își încheie Pantazi scurta poveste încastrată în povestea mai mare a crailor. Să fie vorba de exact 33 de ani? Să ne aflăm în 19 octombrie 1910, pe o

vreme umedă și ploioasă, cu lacrimi în crengile copacilor? Ipoteza e ispititoare. Că ne aflăm toamna târziu, poate în a doua jumătate a lui octombrie – poate însă și mai târziu –, căci și alte semnale risipite în text indică în această direcție.

Capitolul al doilea începe cu un portret al lui Pantazi, care, ne spune naratorul, în anul acela – 1910 –, „[s]e ivise în București cam odată cu primele frunze“ (p. 74). Să fi fost în martie 1910? Avem de-a face, în cronologia narațiunii, cu o întoarcere în timp față de capitolul întâi, un „flashback“ sau, în terminologia lui Gérard Genette (din *Figures III*), cu o „analepsă“: din toamnă spre precedenta primăvară timpurie. Până să-și vorbească, drumurile celor doi se încrucișează adesea, mai ales în Cișmigiu, chiar și „în timpul marilor ploi ce au căzut înainte de ivirea cometei din acea vară“ (p. 76). Ne aflăm, probabil, în iulie (mai târziu, naratorul va vorbi, către sfârșitul lunii martie 1911, de cele „nouă luni“ de când se împrietenise cu Pantazi – p. 142 –, ceea ce ar confirma că ei începuseră să-și vorbească în iulie 1910). Într-o seară după ploaie, într-o înseninare vremelnică și magică, în parcul cu „verdeța beată de umezeală și pustie cu desăvîrșire“, pe „podul cel mare al lacului“, Pantazi îl vede pe narator cu o țigară aprinsă și-i cere foc: așa își cunoaște acesta prietenul de când lumea, dublul, de fapt, proiecția părții sentimentale a personalității sale („Căci dacă de Pașadia aveam evlavie, de Pantazi aveam slăbiciune, una pornește de la cap, cealaltă de la inimă...“ – p. 73).

Cuvintele lui Pantazi, „În fața Frumosului... singurătatea devine apăsătoare și e o seară prea frumoasă, domnule, o seară de basm și de vis“ etc. (p. 76), sunt urmate de o nouă indicație temporală dată de narator: „Azi, după atîția ani, îmi pare că-l mai aud“. Timpul scrierii textului e un timp al amintirii, al reconstituirii evenimentelor din memoriē, dintr-o perspectivă îndepărtată, dar care poate deveni, în actul mnemonic-imaginativ, foarte apropiată, pentru a se îndepărta din nou. E o perspectivă fluctuantă, un fel de zigzag între diferite straturi ale trecutului amintit-inventat (căci – nu-i așa? – amintirea inventează și invenția își amintește). Durata acțiunii propriu-zise a romanului poate fi aproximativ stabilită pe baza evidenței textuale. Pașadia moare, în condițiile știute, toamna târziu, căci în momentul în care naratorul vede stîlpul de fum rezultat din incinerarea operei sale „mărețe“, el notează în treacăt că grădina era „fără flori“. Între timp, Pantazi terminase de vîndut proprietățile sale din România (ultima fusese o prăvălioară din Bărăție) și, în ajunul plecării, ia cina cu naratorul la birtul din Covaci unde începuse acțiunea propriu-zisă a romanului. Finalul e o repetiție a scenei inițiale, cu importante schimbări: Pîrgu e absent, Pașadia mort, dar Rașelica e la o masă apropiată, „mai frumoasă și mai nepăsătoare ca oricînd“] cu „noul ei logodnic, un soi de brotac cu ochi boboșai, bondoc și bont“. Lăutarii cîntă iarăși valsul domol care-l face pe Pantazi să lăcrimeze. ⁴Urmează o lungă plimbare nocturnă în doi care se sfîrșește întîmplător – de fapt, cît se poate de necesar, ca într-unul din acele texte

minuțios-ambitios alcătuite care se referă la întâmplări numai spre a o exorciza – în piața florilor, la Curtea-Vechă. Lângă gardul bisericii, pe o rogojină zace Pena Corcodușa, moartă, frumoasă, transfigurată, încît naratorului trebuie să i se spună cine e: „...cum aș fi putut recunoaște în chipul acelei blajin cu trăsături gingașe pe înspăimîntătoarea furie de anul trecut?“ (p. 162). Trecuse deci un an. Povestea crailor se desfășoară în exact 12 luni.

Acest an se cere însă contemplat de la o distanță temporală care e indicată cititorului implicit pe pagina imediat anterioară, cînd naratorul vorbea de norocul lui Pașadia de a fi murit „înainte de război“, ceea ce l-a scutit să îndure „arsura dezamăgirii și a dezmințirilor de a vedea că nu el, ci Pirgu avusese dreptate...“. După război deci, Pirgu se lansează în cariera lui extraordinară – prefect, deputat, senator, ministru plenipotențiar – în anii 1920 și după aceea. Fraza în care e descrisă – sau telescopată – această carieră e o frază-*cheie* (în sensul că dă cheia în care trebuie executată întreaga melodie temporală, cu suișurile și coborîșurile ei, melodie care străbate întregul roman). Unii critici au vorbit de neverosimilitatea carierei sociale a lui Pirgu, expediată în cîteva rînduri care nu consună cu personajul așa cum este el prezentat, în detaliu grotesc după detaliu grotesc, de-a lungul romanului. Aceste cîteva rînduri sunt totuși extrem de importante – și necesare: în afară de indicația temporal-muzicală, ele consemnează ieșirea personajului din cadrul romanului, precum moartea marcăse ieșirea lui Pașadia și plecarea „străinului“ pe care naratorul îl însoțește

pînă la graniță, dispariția lui Pantazi. Cu alte cuvinte, ceea ce i se întîmplă lui Pirgu nu-l mai privește pe narator, cum nici plecarea celui ascuns sub numele lui Pantazi nu l-a solicitat emoțional cîtuși de puțin. Tonul pe care sunt povestite aceste despărțiri este unul de completă indiferență, ca și cel în care e evocată reacția naratorului la moartea lui Pașadia: „Am deplîns pieirea acelei opere mărețe, dar nu și pe a autorului“, adică pe aceea a omului, a prietenului. E un mod elegant de a „în răma“ alegoria celor patru euri, generate prin duplicare și contrast și înscrise, dincolo de timp, în visul apoteotic al celor trei crai trași spre apus de un măscărici fluturînd o năframă neagră.

Pe baza indicațiilor temporale din text, se poate deci stabili că acțiunea propriu-zisă a Crailor se desfășoară într-un an, adică din (poate 19) octombrie 1910 pînă în - adoptînd ipoteza unei simetrii între început și sfîrșit, pe care o sugerează birtul din Covaci, valsul melancolic, Rașelica, apoi Curtea-Vechă și Pena - 19 octombrie 1911. Dar o indicație temporală crucială - ușor de trecut cu vederea - contrazice această ipoteză atît de tentantă încît eu însumi am crezut o vreme în verosimilitatea ei. E vorba de confesiunea lui Pantazi, ce are loc imediat după scena cu Pena Corcodușa, petrecută înainte de miezul nopții. Sfîrșitul capitolului întîi se leagă direct, temporal vorbind, de începutul capitolului al treilea, „Spovedanii“, după saltul cronologic reprezentat de capitolul al doilea, „Cele trei bagajîcuri“. Pantazi îl roagă deci pe narator să rămîna cu el și, după despărțirea de Pașadia (care pleacă într-o caretă - p. 73), după plecarea lui Pirgu spre Poștă - p. 73 și p. 99 -

naratorul și Pantazi se îndreaptă spre Sărindar și intră „în localul cel mai apropiat, la Durieu, în dosul Băncii Naționale“ (p. 99). Acolo Pantazi își spune povestea, pînă foarte tîrziu, pînă cînd cei doi rămîn singuri în local: [Pantazi] „Făcu semn chelnerului care începuse a ne da tîrcoale, să vie la plată. Localul se deșertase. Ieșirăm și noi. Afară se limpezise și era frig“ (p. 117). Pantazi își continuă confesiunea pe stradă, pentru scurtă vreme, și apoi se întrebă:

...Dar de ce or fi închis peste tot, să fie așa tîrziu? Și privind cerul scînteietor de *noemvrie* [sublinierea mea]: da e foarte tîrziu; vînătorul cu arme de aur, Orion, apune de frica Scorpiei ce se cațără pe pragul Răsăritului. Zorile sunt însă departe, e vreme să ne suim la mine să bem (p. 118).

Ne aflăm deci în noiembrie 1910 și data de 19 octombrie 1877 – singura deplin specificată, cu ziua, luna și anul, din întreaga carte – rămîne doar data trecerii prin București a trenului funerar cu trupul lui Leuchtenberg-Beauharnais. Acesta murise pe 12 octombrie 1877 (vezi notele explicative ale lui Barbu Cioculescu, p. 801) și e verosimil ca trenul mortuar, „cu un vagon preschimbat în paraclis arzător“, în drum spre Rusia, să fi ajuns, în realitate, la București, o săptămîină mai tîrziu. O complicație ar fi trecerea de la „stilul vechi“ al calendarului iulian, observat pînă în primele decenii ale secolului XX în țările ortodoxe, la „stilul nou“ al calendarului gregorian, adoptat mai întîi de țările europene occidentale și apoi în toată lumea. Schimbarea în România s-a produs între timpul acțiunii romanului (1910-1911)

și timpul scrierii, care se prelungește pînă în 1928-1929. Cînd Pantazi povestește despre Pena și Leuchtenberg, textul *citează* cuvintele personajului, rostite în 1910. Cînd se face referința la „*cerul scînteietor de noemvrie*“ (sublinierea mea), vorbește naratorul, în timpul scrierii povestirii, adică la ani distanță de evenimentele relatate. În timpul povestirii, deci, 19 octombrie („stil vechi“) ar fi putut deveni 1 noiembrie („stil nou“). Ne aflăm în fața unei ambiguități, a cărei soluție ipotetică preferată de mine o voi discuta puțin mai jos. Alte elemente textuale sugerează totuși că ar trebui să ne aflăm mai tîrziu în noiembrie, căci, după ce naratorul se mută la Pantazi, pe „liniștita stradă a Modei“, în chiar noaptea confesiunii, pentru o săptămînă („O săptămînă nu mă întorsei...“ – p. 119), se pune „pe ninsoare cu viscol“ (*ibid.*), ceea ce ar fi greu de imaginat pentru octombrie sau chiar 1 noiembrie. Evident, există și posibilitatea unei anumite inconsecvențe a naratorului, a unei anumite imprecizii în datarea episoadelor, despre care va veni vorba curînd. Nu rareori, un prozator chiar foarte atent și riguros, cum era Flaubert, poate uita cîte un detaliu – bunăoară, culoarea ochilor Emmei Bovary: o dată ei sunt albaștri, altă dată verzui. Ipoteza unei mici scăpări, care e ușor trecută cu vederea de cititor, e cea mai plauzibilă. Dar cititorul foarte atent, care observă contradicția, poate să încerce – împotriva plauzibilității – s-o explice, s-o rezolve, să-i găsească un sens nebănuț (cum fac totdeauna comentatorii biblici cu privire la atîtea contradicții aparente, dar care nu pot fi, textul fiind sacru și neadmițînd intervenția hazardului, decît aparente).

Fie că sunt subliniate, fie că sunt menționate doar în trecere, detaliile temporale pe care le furnizează textul ne ajută să determinăm cronologic și alte puncte importante – uneori puncte de răscruce – ale narațiunii. Să luăm cazul lui Pantazi: într-o biografie lineară a lui ar trebui să figureze următoarele date (destul de precise): se născuse în anul 1857; la 20 de ani, în 1877, devenise voluntar în războiul ruso-turc și participase la campania din Bulgaria, unde înnodase o prietenie cu Serghie de Leuchtenberg (povestea Penei deci el o cunoștea de la sursă), a cărui moarte pare a declanșa o serie de nenorociri în viața lui: moartea părinților, dragostea nefericită pentru Wanda (prin 1878-1879), viața deznădăjduit disolută, timp de un an, în care i se împlinesc toate dorințele („...se întrecea o lume să-mi facă voile și să mă desfete“ – p. 112), dar în care-și risipește averea și se împovărează de datorii, ajungând să-și fixeze ziua sinuciderii exact la aniversarea a 23 de ani (p. 91); dar, printr-o coincidență, tocmai atunci fusese omorât de țărani avarul și putred de bogatul unchi Iorgu, pe care-l moștenește fraudulos, hotărându-se imediat după aceea să plece în străinătate (1880), de unde se întoarce după zurbaua de la 1907, mai exact după 30 de ani, în primăvara lui 1910, și apare odată cu primele frunze, pentru a face cunoștința naratorului prin iulie 1910. (Cînd, în martie-aprilie 1911, proiecta o căsătorie cu duduia Ilinca Arnoteanu, care avea 16 ani, Pantazi avea deci 53 de ani bătuți pe muchie.) Spovedania lui are loc, cum am văzut, în noiembrie – îmi place să cred că nu în ziua de 1, ci în ziua onomasticii lui Mateiu

Caragiale, sfântul apostol și evanghelist Matei, sărbătorit după calendarul ortodox pe 16 noiembrie. Naratorul se mută pentru o săptămână la Pantazi. Urmează un număr de seri petrecute de cei trei („astîmpărate, demne“, pentru că fără Pirgu – p. 120). Cînd Pirgu reapare, în decembrie, mai sunt trei săptămîni pînă la anul nou 1911 – p. 120. Într-adevăr, între Crăciun și Anul Nou, ziaristii zbiară pe stradă despre demisia guvernului: Pirgu avusese dreptate, liberalii „își luaseră catrafusele“. Tot atunci murise și Mișu, ultimul soț al Rașelicăi, și Pirgu o ajuta pe „nemîngîiata văduvă“ cu înmormîntarea („Acuma vin de la cimitirul ovreiesc și alerg la jurnal“ – p. 121). La rugămîntea lui Pirgu, naratorul se duce la Pașadia, să-i reamintească de intervenția politică în favoarea lui Pirgu pe care acesta o promisese.

Între Crăciun și Anul Nou are loc deci confesiunea lui Pașadia, la o lună și jumătate după cea a lui Pantazi. Frecventarea imundului tripou de la Arnoteni începe „spre primăvară“ (p. 128), în 1911, după ce vreme de șase luni bufonul Pirgu îi implorase pe crai să meargă acolo și aceștia refuzaseră (merită să repet că aparent pasivul narator e cel care ia inițiativa acestei ultime decăderi – p. 133; tot așa cum el e cel care-i făcuse cunoștință lui Pantazi cu Pașadia, „cam cu o lună înainte de seara la care precede istoria de față“ [16 noiembrie?], prin inferență, deci, pe la mijlocul lui octombrie – p. 82 –, poate chiar mai devreme). Socotind 6 luni din octombrie 1910, frecventarea Arnotenilor începe pe la sfîrșitul lui martie 1911 și durează cinci săptămîni („O viață lungă nu mi-ar fi ajuns pentru a pătrunde sufletul

omenesc în toată ticăloșia de care e în stare, așa ca cele cinci săptămîni petrecute la Arnoteni“ – p. 112). Dacă ținem seama de date semnificative pentru Mateiu, frecventarea Arnotenilor ar începe pe 25 martie (ziua lui de naștere) și cele cinci săptămîni s-ar încheia către sfîrșitul lui aprilie. Confruntarea dintre Pantazi și Pașadia și toate celelalte evenimente de la Arnoteni (hotărîrea și pregătirea nunții lui Pantazi, care trebuia să aibă loc în mai, dar e amînată pentru iunie, moartea fulgerătoare a Ilincăi etc.) se petrec în aceste săptămîni. Ilincă moare la sfîrșitul lui aprilie sau poate chiar pe 1 mai, de vreme ce înmormîntarea ei are loc „în a treia zi, cea mai frumoasă de mai“ (p. 123). (De ce e ziua de 3 mai „cea mai frumoasă“ a lunii?) La trei luni și mai bine după aceea, cînd „frunzișul sună a toamnă“, dar e încă adînc și greu – deci pe la sfîrșitul lui august 1911 –, naratorul are visul simbolic cu craii în asfințit. După aceea, toamna, după alte trei luni (deci prin noiembrie), află de moartea lui Pașadia și apoi că Pantazi și-a vîndut și ultima posesiune românească, casa din Bărăție, și că urmează să plece. În ajunul plecării, cei doi prieteni cînează iarăși, exact la un an după spovedania lui Pantazi, la birtul din Covaci, în seara – ipotetică – de 16 noiembrie 1911. După cină, în cursul unei lungi plimbări, o văd pe Pena moartă.

Trecînd acum la Pașadia, aș sugera că el are peste 65 de ani (ni se spune că era „în vîrstă, cănit și ferchezuit la deznădejde“ – p. 83) și că Pirgu „era mai tînăr cu mult“ (*ibid.*). Știm că a fost crescut în străinătate și că a revenit în România ca un tînăr ambițios, să zicem de 22-23 de ani. Timp de 30 de

ani încearcă să-și facă o carieră cu mijloace cinstite (ducând o „viață austeră și sobră“, de om fără mijloace materiale deosebite), după care se culcă cu nevasta „atotputernică a unui președinte de consiliu“ și se îmbogățește, ca un adevărat arivist, dar peste puțină vreme renunță la viața socială de om bogat și puternic și se retrage cu 15 ani înainte de apariția lui în roman („...pusese cu vreo cincisprezece ani înainte capăt lungii lupte...“ – p. 84). Ar avea deci 67-68 de ani, bucurându-se însă încă de influență – Pirgu îi spune naratorului: „...nici nu-ți închipui ce fudulii are țapul ăla bătrîn, să vrea numai să le mai pună odată pe taler, atunci să vezi comedie“ (p. 96) și speră că Pașadia va interveni în favoarea lui, dar parvine și fără acest ajutor promis, dar nedat. Datorită vârstei, spre deosebire de fuduliile lui politice, potența lui sexuală scăzuse, Pirgu îl socotește „pe drojdii“ și „iertat de Dumnezeu“ din acest punct de vedere (p. 67).

Care să fie vârsta lui Pirgu? El e fără îndoială mult mai tânăr decât Pașadia și Pantazi și, ținând seama de cariera politică pe care urma s-o facă după război și de regretul lui exprimat atît de cinic și de colorat că Sumbasacu Pirgu nu murise cu 10-12 ani înainte (ceea ce i-ar fi permis cu banii moșteniți să facă studii și să devină avocat, sau universitar, sau diplomat – vezi p. 131), bănuim că ar avea cam 30-33 de ani!

Cît despre narator, el e relativ tânăr, de vreme ce primește încă scrisori moralizatoare de la părinți. E, ca și Marcel al lui Proust, scrîtor și sugestia e că ar fi fascinat de Pantazi și de Pașadia și pentru a aduna material pentru „un roman de moravuri

bucureștene“ pe care chiar îl va scrie, după mulți ani, acest roman fiind *Craii de Curtea-Veche*: procedeul e specular și autoreferențial, împrumutat poate din heraldică, sugerat și de efectul dublei oglindiri (imaginea dintr-o oglindă reflectată într-o altă oglindă). În acest sens, *Craii...* este și un roman al romanului, dar dimensiunea „mera“ (comentarii în roman asupra romanului, reflecții asupra literaturii și artei, abundente la un Proust, sunt aici virtual absente). Vârsta naratorului, în 1910-1911, când se petrece acțiunea, ar coincide cu aceea a autorului atunci când a început să scrie romanul (25-26 de ani); dar naratorul își pune povestea pe hîrtie peste ani și, în acest sens, el e și bătrîn sau în pragul bătrîneții.

E, de altfel, cazul oricărei scrieri memorialistice: distincția dintre vârsta povestită și vârsta povestirii, valabilă și în cazul memorialisticii ficționale, simulate sau disimulate. Ipoteza mea de lectură a *Crailor...* e că avem de-a face cu o autoficționalizare cu măști: în sensul că naratorul vorbește despre sine prin trei măști (cele trei personaje ale căror nume încep cu P). Naratorul sugerează că sursa cărții sale ar fi însemnări contemporane cu faptele, bunăoară conversațiile dintre Pantazi și Pașadia notate cuvînt cu cuvînt („...faptul că mi-au rămas însemnările ce aveam grijă să iau de ele [conversațiile acelea] mă consolă, dacă nu mă despăgubește, de toate pierderile de lucruri ce am suferit de la război încoace“ – p. 69).

Evident, o primă lectură nu poate face toate aceste legături și inferențe privind dimensiunea cronologică a textului, doar rareori explicită. Dar de ce le-ar face relectura? Pentru că, în orice narațiune bine articulată, codul temporal joacă un rol

important; pentru că, altfel spus, portativele invizibile pe care e notată melodia timpului dintr-o proză atît de migălos lucrată ca aceea a lui Mateiu I. Caragiale merită să fie reconstruite. Plecînd de la ele, devine mult mai ușor de perceput codul propriu-zis istoric, cultural și ideologic pe care ar trebui să-l activeze o (re)lectură reflexivă sau critică. Acest cod e extrem de bogat în cazul unei cărți atît de saturate de trimiteri istorice și culturale directe sau indirecte (prin intermediul vocabularului). Trebuie să mărturisesc că multă vreme semnificația datei care se află în centrul acestui roman, seara și noaptea de noiembrie 1910, dată în funcție de care le putem stabili, prin inferență sau simplă ipoteză, și pe altele, mi-a scăpat. Finalmente, m-am oprit la seara de 16 și noaptea de 16-17 noiembrie. Am să explic de ce.

Am cercetat atent jurnalul și agendele lui Mateiu Caragiale din ediția Barbu Cioculescu și datele cu însemnătate personală care reies din lectura lor sunt 25 *martie*, ziua de naștere a scriitorului (1885), marcată în fiecare an cu vârsta înscrisă în numerale latine și uneori cu mottouri (*Cave, age, tace* etc.); 16 *noiembrie*, Sf. Matei, deci ziua onomastică, și ea marcată de cîteva ori (bunăoară în 1925: „Saint Mathieu. Point de départ de la phase définitive” sau în 1932: „Sf. Matei. Aera Nova. Renforcement du système”; sau în 1934: „(Sf. Matei) Cave, age, tace./ Achever le décanaillement./ Snobisme/ Rupture en fait, réserve/ Gravité, tenue, retenue etc.”⁸. Foarte

8. Pare a fi vorba de rezoluțiile pe care le lua la acea vreme în legătură cu dragostea respinsă pe care o purta Elisei Băicoianu -

importante sunt de asemenea ziua de 4 aprilie (1914), data semnării de către țar a actului pentru conferirea Ordinului Sf. Ana, clasa a II-a (decorația cea mai înaltă și mai iubită de Mateiu), dată a cărei aniversare e marcată ani de-a rândul în agende, ca și ziua de 7 mai (1914), data conferirii efective a Ordinului Sf. Ana, clasa a II-a, marcată, an după an, în agendă ca o dată esențială din punct de vedere subiectiv. Atenția pe care o acorda unor asemenea aniversări personale e, prin ea însăși, grăitoare: nu e posibil ca unele elemente de calendar intim să se fi ascuns în ficțiune, deliberat sau doar pe jumătate deliberat?

Să fi fost 16 noiembrie 1910 data la care i-a venit ideea *Craior de Curtea-Veche*, ca un fel de iluminare interioară sau de revelație? Ipoteza nu-i lipsită de o anumită atracție pentru cititorul care cunoaște ritua-lul intim mateian al aniversărilor – deși e neverificabilă sau, în termenii propuși de Karl Popper, nu poate fi falsificată, adică nu se poate dovedi că e neadevărată, ceea ce e o slăbiciune, o slăbiciune poate fatală. Oricum, în jurnalul pe anul 1928, sub data de 3 noiembrie, el scria (citez în traducerea din franceză a lui Barbu Cioculescu): „La întâi noiembrie a apărut în revista *Gândirea* sfârșitul ultimei părți din *Craii de Curtea-Veche*... Concepută întâi nebulos în 1910, s-a dezvoltat și s-a cristalizat încetul cu

prototip, după Barbu Cioculescu, al personajului Lena Ceptureanu din *Sub pecetea tainei*. Ea era cu câțiva ani mai mare ca el (ea avea 54, el bătea spre 50) și Mateiu încerca să-și reprime această pasiune târzie, recomandându-și o purtare distantă, rece, snob-disprețuitoare.

încetul pînă la 1 septembrie al acestui an“ (p. 268). El știa că e capodopera sa: îl costase uriașe eforturi, dar cartea care rezultase din ele era „cu adevărat magnifică“ (*ibid.*). Oare notația din 1925: „Saint Mathieu. Point de départ de la phase définitive“ nu s-ar fi putut referi la elaborarea finală a *Crailor...*, care au început să apară în *Gîndirea* în martie 1926 (capitolul „Spovedanii“ a fost publicat în numerele pe mai-iunie și iulie-septembrie 1926)? Importanța anului 1910 e cît se poate de clară: el marchează data cînd începe romanul și data cînd a fost conceput. Să se fi gîndit Mateiu – nu străin de narcisism – la onomastica sa, fără a o specifica însă în text altfel decît ca pe o zi de noiembrie, începută cu „o vreme de lacrimi“ și încheiată printr-o înseminare rece, printr-o noapte geroasă cu „cerul scînteietor“ în care „vînătorul cu arme de aur, Oriōn, apune de frica Scorpiei ce se cațără pe pragul Răsăritului“⁹? Că ne aflăm într-un noiembrie destul de tîrziu, cum am mai observat, e verosimil de vreme ce, mutîndu-se pentru o săptămînă la Pantazi, naratorul vorbește în acea perioadă de faptul că „afară se pusese pe ninsoare cu viscol“ (p. 119).

9. Anumite posibile justificări numerologice nu sunt poate lipsite de interes în acest context. 16 este pătratul lui 4 ($4 \times 4 = 16$). Numele celor trei personaje centrale din *Crailor...* încep cu litera P, a șaisprezecea a alfabetului și, totodată, litera cu care începe numeralul *patru*. Rădăcina pătrată a lui 16 este 4. Patru este și cifra tetragrammaton-ului, a numelui divin, alcătuit din patru litere (JHVH), dintre care primele trei sunt diferite, dar a patra o repetă pe cea de-a doua etc. – de unde nenumărate posibile speculații cabalistice. Aș reține importanța lui 16, care ar sprijini ipoteza că acțiunea romanului începe în seara de 16 noiembrie.

Să fie vorba aici și de vreun detaliu astronomic ori astrologic, poate în legătură cu cometa lui Halley, care fusese perfect vizibilă și neliniștitoare în vara aceluia an, 1910? Să fi fost ales 1910 și pentru că era anul cometei? Astfel de întrebări, care se ivesc în mintea recititorului, rămân de obicei fără răspuns – sau primesc un răspuns provizoriu, aproximativ, adeseori implauzibil și poate ridicol în ochii unui profan sau chiar ai unui specialist care nu și le-a pus. În măsura în care ele ilustrează ce se petrece în mintea cititorului în procesul relecturii, menționarea lor e suficientă aici. Nu lipsită de însemnătate este apoi aproape ireproșabila potrivire, unele cu celelalte, a referințelor temporale risipite în text, uneori la mare distanță, alteori sub forma doar a unor accente în descrieri de peisaj (primele frunze, verdeța beată de ploi, florile moarte etc.) sau în notații de atmosferă. Pare a fi vorba aici de mai mult decât de simpla grijă pentru ordine în construcția narativă. Adevărata problemă e dacă aceste date au fost alese la întâmplare sau nu. Dar chiar dacă, într-o carte recitibilă, ele au fost alese la întâmplare, un bun *recititor* va proceda la fel ca bunul scriitor al lui Borges din eseul „O justificare a Kabalei“: va căuta să reducă la maximum rolul întâmplării. Poate că însăși relectura ar putea fi definită astfel: o încercare de a exorciza întâmplarea din lectură și, desigur, plăcerea care rezultă când această încercare pare încununată de succes. În prima lectură – lineară, „naivă“, rapidă, curioasă, pe orizontală, pe axa sintagmatică, înaintînd neabătută spre sfîrșit –, plăcerea vine, dimpotrivă, din întîlnirea cu întâmplarea, din

înlănțuirea întâmplărilor. „Intenția recititorului“ (elaborînd noțiunea de *intentio lectoris* a lui Eco) e să „sacralizeze“ textul, să injecteze în el cît mai multă necesitate internă, să atribuie autorului calități cvasi-divine (pe care acesta nu le are, desigur, dar ne aflăm, în cazul relecturii, într-o formă particulară a lui *Als/Ob*, a lui „ca și cum“). Nu spunea Borges că, „pentru noi, orice carte e o carte sacră“? Și într-o carte sacră hazardul nu are ce căuta.

Craii de Curtea-Veche: patru, trei, doi sau unul?

Întrebarea s-a mai pus: cîți crai sunt în carte? Patru? Căci erau împreună toți patru, „rombul“ de personaje centrale ale romanului, naratorul, Pașadia, Pantazi și Pirgu, cînd Pena (alt nume important care începe cu P), nebuna beată, îi acoperă de înjurături și sfîrșește prin a le striga „Crailor... Crai de Curtea-Veche“. E desigur o insultă, echivalentă cu „Lepădături ce sunteți... pușlamale-nvechite-n răutăți“ sau o ocară asemănătoare¹⁰. Insulta e însă luată de

10. Barbu Cioculescu, în comentariul său, trimite la *Istoria Bucureștilor* de Ionescu-Gion, pe care Mateiu Caragiale o cunoștea. Expresia datează din secolul al XVIII-lea, cînd, în vechea curte domnească abandonată după războiul ruso-turc din 1769-1774, „...prin pînă și chiar prin odăile de sus se strîngeau toate lepădăturile Bucureștilor și toți grecoteii vîntură lume, care aciolaseră aici și făcuseră din glorioasa clădire a vechilor domni un fel de adevărată *Cour des Miracles*. De aici locuțiunea bucureșteană de «Crai de Curtea-Veche»...“ (p. 131).

către Pantazi și Pașadia, etimologiști rafinați, ca o laudă, ca o expresie plină de farmec – un farmec vechi și tocmai de aceea proaspăt, strălucitor de noutatea subiectivă a lucrului regăsit:

...iar ca această zicere uitată, demult scoasă din întrebuințare, nimic pe lume nu cred să-i fi putut face lui Pantazi atîta plăcere. I se luminase fața, nu se sătura de a o mai 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 ecuestru, mistic. Ar fi un minunat titlu pentru o carte (p. 71).

E scena generatoare a cărții, sîmburele ei. Dar după ce am citit cartea, ni se pare că numărul crailor este de fapt trei – după modelul regilor magi, cei trei Crai de la Răsărit (aici de la porțile Răsăritului). Trei – cum se sugerează în „Cele trei hagialîcuri“: „Eram trei odrasle de dinaști...“ (p. 88) sau „...asemenea celor trei Crai ne-am închinat copilului care avea să fie Mozart...“ (p. 90) sau visul de la sfîrșit, unde e vorba de „cei trei Crai, mari-egumeni ai tagmei prea-senine“. Sau să fie, de fapt, adevărații crai (luînd în considerare conotațiile regale sau prin-ciare ale cuvîntului) doar doi, Pașadia și Pantazi, adică descendenții unor ramuri aristocratice (căci naratorul nu ne spune nimic despre genealogia sa și tăcerea lui, în această privință, ca și admirația lui pentru cei doi par a sugera o origine burgheză sau chiar mic-burgheză, fără arbore genealogic sau doar cu un potențial arbore genealogic imaginar)? Sau,

ținînd seama de scena fondatoare și accentuînd sensul peiorativ-ironic al expresiei în limbajul Corcodușei, să fie craii totuși patru? Deși o comentează cei doi aristocrați, în contextul imediat, însemnarea expresiei nu are sugestii nobiliare, din contra. I s-ar fi potrivit și lui Pirgu, ba chiar, dată fiind istoria semantică a formulei, în primul rînd lui Pirgu. Jocul între patru, trei și doi rămîne deschis, indecidabil. El poate fi continuat *ad infinitum*, cu atît mai mult dacă admitem că la originea lui e doar unul, naratorul, fără de care n-ar fi fost nimic¹¹. Acesta se împrietește cu Pantazi, care însă nu e decît un dublu sau un *alter ego* – singuraticul unu își găsește perechea ideală, „de cînd lumea”; cei doi, apoi, se apropie de Pașadia, dublul aristocratic negativ al lui Pantazi, formînd un trio; dar cei trei, din pricina ciudatului Pașadia, trebuie să-l suporte și pe măscăriciul acestuia, Pirgu: grupul de trei se face unul de patru; iar în visul final, cei trei cavaleri-egumeni sunt precedați, în drumul spre apus, de Pirgu, care merge de-a-nădăratelea. 3 + 1 = 4; cartea are patru capitole. Dar, cum ziceam, capitolul al doilea se intitulează „Cele trei hagiâlîcuri“. Două dintre hagiâlîcurile celor „trei odrasle de dinaști cu nume slăvite, tustrei călugări din tagma Sfîntului Ioan de la Ierusalim, ziși de Malta“ (p. 88), sunt evidente fantasme geografice, mai ales marine, pe de o parte, transcrise după evocările

11. Reamintesc că $1 + 2 + 3 + 4 = 10$ e formula numerică a sacralului *Tetraktys* pitagoreic. De unde pornind ne putem rătăci ușor într-un labirint de simbolisme. Nu voi porni în această direcție; o sugerez însă „vînătorilor de simboluri“, care o vor urma pe risc propriu.

poetice ale împătimitului Pantazi (care vorbea de mare cu „păgânească evlavie“ – p. 67); sau fantasme istorice, prin evocările atât de precise și de esoteric erudite ale lui Pașadia, care „de trecut vorbea cu o reculegere mistică“ (p. 88), pentru că își îngăduia amăgirea „că sufletul său umbros și vechi ar mai fi avut cândva și alte întrupări“ (*ibid.*). Pelerinajul prin timp pleacă de la apusul Craiului-Soare (Ludovic al XIV-lea moare la Versailles în 1715) și se încheie în sînge, cu izbucnirea catastrofalei Revoluții Franceze din 1789, străbătînd „veacul scump nouă și nostalgic între toate, care fu al optsprezecelea“ (p. 73), pînă la vedenia capului însîngerat al prințesei de Lamballe, purtat pe străzile Parisului de oameni cu „cușme frigiene“ (p. 90). Al treilea hagialic e un *descensus ad inferos*, o coborîre în infern, călăuza fiind desigur demonicul Pirgu. E vorba deci de Bucureștii cîrciumilor și desfrînărilor, de orașul blestemat explorat în profunzime, pînă la ultimul cerc, descris mai în amănunt în cel de-al patrulea capitol, „Asfințitul crailor“, și anume sordidul tripou/bordel al „adevăraților Arnoteni“ (sugestia e că Arnotenii din roman sunt descendenții decăzuți ai mării familii a Văcăreștilor). Pirgu e prezentat, în partea din al doilea capitol care descrie cel de-al treilea hagialic (care este de fapt inversul ironic al unui pelerinaj, o coborîre, o scufundare în noroaiele viciului), ca un personaj pe care cititorul e îndemnat să-l vadă alegoric. Ar fi o alegorie a vivacității, a neastîmpărului, a vitalității și a abjecției, caracteristice „sufletului spurcat și scîrnav al Bucureștilor“.

Descripția e memorabilă ca un poem în proză și crucială pentru înțelegerea rolului lui Pirgu:

...cînd se întîmpla să nu vie Pirgu... atunci chiar dacă mergeam pe unde fusesem cu dînsul, moțaiam cu paharele dinainte, tot ce vedeam era șters și fără viață, acelei lumi de noapte însuflețitor fiindu-i nu-mai el, el, întruparea vie a însuși sufletului spurcat și scîrnav al Bucureștilor. De aceea îl urmam fără vorbă; cu dînsul am tărăbăcit, pe lapoviță și 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 ca țigăncile ce, în flenderițe roșii sau galbene și desculțe, legate numai cu o vipușcă de cîrpă pe genunchi, se dădeau acolo parlagiilor și mățarilor pe o băncuță, o cinzeacă de trăscau sau un păt de mahorcă (pp. 94-95).

„*Comment peut-on être roumain*”

Întrebarea aceasta îi aparține lui Cioran, desigur (în *La tentation d'exister*, 1956, în Cioran, *Œuvres*, Quarto, Gallimard, Paris, 1995), dar ar fi putut fi pusă și de Pașadia. Rezonanța ei ar fi fost, în cazul ipotetic din urmă, încărcată de disprețul uimit al parizienilor lui Montesquieu, care, în *Lettres persanes*, se întrebă fără, de fapt, să se întrebe, mai degrabă exclamînd: „*Comment peut-on être persan?*”; dar felul cum privește Pașadia tot ce e românesc e mai aproape de negativismul cioranian, de sentimentul lui amar că a fi român e și o nenorocire, și o pedeapsă –

o pedeapsă pînă la urmă, de voie, de nevoie, acceptată (cu un soi de masochism autoironic). Masochismul autoironic arată cam așa la Cioran: „Quelque bonne volonté que j'y eusse dépensée, aurais-je pu, sans [mon pays], gâcher mes jours d'une manière si exemplaire?... Manquer sa vie, on l'oublie trop vite, n'est pas tellement facile: il y faut une longue tradition, un long entraînement, le travail de plusieurs générations. Ce travail accompli, tout va à merveille... Gardons-nous pourtant de trop nous plaindre: n'est-il pas réconfortant de pouvoir opposer aux désordres du monde la cohérence de nos misères et de nos défaites? Et n'avons-nous pas, face au dilettantisme universel, la consolation de posséder, en matière de douleurs, une compétence d'écorchés et d'érudits?“ (pp. 852-853). Coerența „mizeriilor noastre“, vocația ratării, erudiția întru suferință, iată adevărate subiecte de mîndrie identitară, glumește Cioran. E doar unul dintre *aperçu*-urile lui despre România, o temă majoră, obsesivă în opera sa, de la deliranta *Schimbare la față a României* (1936) pînă la postumele *Cahiers* (Gallimard, Paris, 1997). Cioran despre România ca intertext al *Crailor*...? O imposibilitate din punct de vedere strict istoric, dar o asociere legitimă în timpul circular al (re)lecturii; și poate chiar inevitabilă pentru cititorul care știe răutățile (uneori așa de hiperbolice, încît lasă loc pentru o anume înduioșare) pe care le spune Cioran despre români. Mateiu I. Caragiale, vorbind prin gura lui Pașadia, e mai serios, mai puțin ironic. Cioran, în subtext, are aproape întotdeauna umor, în timp ce la Mateiu, cum observă Alexandru George, umorul

lipsește aproape cu desăvârșire („...rare sunt, în literatura noastră, opere mai lipsite de umor ca aceea a lui Mateiu Caragiale¹²), deși „în viață spiritul nu-i lipsește, dar îl posedă în forma ce pe franțuzește se numește *l'esprit de l'escalier*, adică nu acea replică facilă și promptă, care-l făcea atît de temut pe tatăl său“ (*ibid.*). Antiromânismul lui Pașadia se plasează undeva între furie, deziluzie amară și masochism.

Îmbogățit, cum am văzut, după trei decenii de eforturi infructuoase, Pașadia ar fi putut să plece în străinătate după ce abandonează scîrbit orice ambiții politice. Rămîne totuși în țară, explicîndu-i naratorului:

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. Cînd... a fost în sfîrșit cercetat și dovedindu-i-se deplina nevinovăție i s-a spus că i se redă libertatea, nenorocitul a întreat 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 (p. 126).

(Știm că acest „ciocoi borît“ și cinic credea totuși, superstițios, în ceva: și anume în metempsihoză! Cît despre melancolicul Pantazi, și el credea în ceva, în afară desigur de „sacra“ lui avere: și anume, la fel de aristocratic-superstițios, în ghicitul în bobi al țigăncilor, cu care de altfel putea vorbi țigănește!)

Pașadia, am putea spune, se autoexilează în propria-i țară și viața disolută pe care o duce e în fond o

12. Vezi Alexandru George, *Mateiu I. Caragiale*, Editura Minerva, București, 1981, p. 145.

metodă de autodisoluție, de sinucidere lentă. De altfel, după cum mărturisește chiar el, „pot zice, fără a face stil, că nu trăiesc: e mult de când așteptând să i se deschidă, sufletul meu aștepte pe prispa sălașelor Morții. Adăstarea e pe sfârșite“ (p. 126). După anumite semne, începând cu refuzul de a se expatria și dorința ca opera lui să fie distrusă post-mortem, am putea conchide că în el predomină o înclinație organică spre masochism. E semnificativ că el moare cu mâinile încleștate în părul unei femei frumoase, Rașelica Nachmandsohn, într-o criză de epilepsie care coincide cu voluptăți orgasmice poate nu străine de cele pe care un Sacher-Masoch le atribuia decapitatului extatic Holofernes (pentru această interpretare a poveștii Iuditei biblice, vezi romanul *Venus im Pelz*). Și mai grăitoare în acest sens sunt tablourile din vestibulul casei lui Pașadia (închiriate, deci alese de el, pe gustul lui, nu moștenite): pîlpîirea flăcării din cămin

însuflețea straniu vechile pînze de pe pereți, dezvăluind într-însele, zguduitoare, ca pe niște ferestre deschise asupra trecutului, priveliști dintr-o lume de mucenici și de patimi. Rezemați în sulii, sutași de-ai lui Domițian sau de-ai lui Decie și călăreți ai pustiului pe sirepi sălbatici sorbeau cu voluptate cruda agonie a fecioarelor răstignite și a copilandrilor săgetați... (p. 122).

Astfel de imagini ale martirologiei creștine erau pervers savurate și de eroul masculin din *Venus în blănuri*, care visa flagelări și chinuri, atît din partea femeii căreia, printr-un bizar contract, îi devenise sclav, cît și, pe plan imaginar, din direcția legendelor

și reprezentărilor picturale avînd drept obiect tortura în toate formele ei. Exilul intern al lui Pașadia și „chinurile sale sufletești“ (simbolizate de „lumea de mucenici și de patimi“) sunt menite, în bună logică masochistă, să intensifice ura sa pasională față de România. Naratorul notează că el condamnă „cu neînduplecată asprime tot ce era românesc, mergea adesea cu înverșunarea pînă la a fi de rea-credință“ (p. 69). Trecutul românesc e ca și Curtea-Veche,

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 cîrpeți, vrednică să slujească, în urîtenia ei, de decor ticăloșiei unei tagme stăpînitoare plămădită din toate lepădăturile venetice și din belșug altoită cu sînge țigănesc... [I]ubirea de frumos [era] unul din privilegiile popoarelor de stirpe înaltă și printre acestea nu putea fi prenumărat și al nostru care n-a dat civilizației nimic... Îi cășună apoi pe Brâncoveanu și... din cîteva trăsături ni-l zugrăvi ca pe un bulibașă mehengi, vînzător și slugarnic – un suflet de rob (pp. 68-69).

Naratorul e și nu e de acord cu spusele lui Pașadia: cu privire la trecutul României, el propune, aluziv, pentru cititorul sau mai degrabă recitatorul atent al *Crailor*... un intertext de autor care înnobilează poetic viziunea acestui trecut național sumbru, crud, plin de înfrîngeri, dar nu lipsit de-o inexplicabilă trufie în fața uitării inevitabile și a zădărniceii: e vorba desigur de poemele sale strînse postum în volumul *Pajere* (1936), dar scrise între 1904 și 1913. Naratorul: „Cum nu i se putea tăgădui nici partea lui de dreptate,

găsii de prisos să apăr acel trecut, vedeniei căruia pana mea datora o minunată tîmplă de icoane ce migălisem în tinerețe cu o osîrdie aproape cucernică“ (p. 69). E unul dintre momentele în care naratorul se identifică aluziv, nu fără o undă de autoadmirație narcisic-estetică: el a scris un superb ciclu de poeme în tinerețe (adunate postum în *Pajere*).

Cînd un recititor cunoaște biografia unui autor, el va fi inevitabil tentat să regăsească în ficțiunile sale urmele (auto)biografiei și în (auto)biografie ceea ce este ficțional, manifestare a închipuirii de sine, a reveriei, a jocurilor fantasiei unui artist. Că această cale hermeneutică poate duce la confuzii, la ipoteze hazardate și chiar la absurdități interpretative e evident; de aceea, unele metode critice o evită cu tot dinadinsul (critica pur textuală, structuralismul), deși ea apare natural în procesul lecturii reflexive¹³.

13. Alexandru George, în excelentul său studiu, *Mateiu I. Caragiale*, deja citat, discută și el problema, plecînd de la faptul narațiunii la persoana întîii: „«Povestitorul» din scrisul său este *alter ego*-ul lui literar, dar care, în definitiv, fără a silui credibilitatea, poate să fi fost el însuși“ (pp. 173-174). Dar el respinge opinia lui Ovidiu Cotruș (din monografia *Opera lui Mateiu I. Caragiale*, Editura Minerva, București, 1977), și anume că „Singurul personaj real al cărții este povestitorul“, pe motiv că povestitorul ar fi „un simplu element de legătură, participant pasiv la tot ceea ce se întîmplă“ și că, „...în ciuda impunerii în primul plan a unui centru unic subiectiv, [arta lui Mateiu I. Caragiale] nu e nici analitică, nici auto-scopică. Personajul care spune eu se îndreaptă cu precădere spre exterior, spre lumea aceea de apariții ciudate, de situații limită, sau de întîmplări enigmatice, care ajunge să-i solicite interesul desigur datorită unor afinități structurale ce sunt, în cele din urmă, dătătoare de măsură și pentru sufletul «povestitorului»... Ni se pare deci profund eronată opinia acelor critici care văd în scrisul lui Mateiu Caragiale un

Finalmente – pentru a reveni la scena comentată –, Paşadia îşi modifică oarecum severa condamnare a trecutului naţional, într-o reacţie parcă telepatică la tăcerea naratorului: „E ciudat totuşi, mărturisi el, deşi ca artă le găsesc mai prejos chiar decît amintirea lor istorică, vestigiilor acestea umile nu le pot contesta deosebitul fermec. În faţa celor mai neînsemnate, închipuirea mea prinde aripi, mă simt mişcat, mişcat adînc“ (p. 69). Căderea într-un sentimentalism al ruinelor umile şi înduioşătoare, primejdios de apropiat de kitsch, e împiedicată însă de remarca muşcătoare a lui Pirgu:

– Eu unul te înţeleg, îi zise Pirgu, pentru că şi dumneata eşti o ruină, o ruină venerabilă, nu însă din cele mai bine păstrate.

spectacol de narcisism al unui ins care nu e în stare să iasă din sine“ (etc., p. 175). Urmează un lung citat din Ovidiu Cotruş şi respingerea punctului său de vedere. Lectura pe care o propun aici încearcă să împace ambele perspective. Fără a nega narcisismul autorului (care nu e un viciu, ci o caracteristică şi finalmente nu mai mult decît o ipoteză de lectură printre altele, de judecat după ce produce), eu văd în personajele *Crailor*... atît o îndreptare spre exterior, cît şi, după aceea, prin alegorizarea subiectivă a celor trei P (Pantazi, Paşadia, Pirgu), o reîntoarcere la sine, prin visul final al apoteozei/asfinţitului Crailor, care la relectură domină întreaga traversare a textului. Nu e vorba aici de „autoscopie“, ci, mi se pare, de *autoproiecţie*, de exteriorizarea prin autoproiecţie a unui conflict interior. Problemele centrale ale cărţii mi se par a fi tocmai relaţia profund ambivalentă a autorului cu România, cu literatura şi cultura română (reprezentată în mare măsură şi de Tatăl său, I.L. Caragiale) şi relaţia complexă dintre fiu şi Tată, cu ambiguitatea structurală românească între „balcanism“ şi europenism, între tradiţie şi modernitate, între naţionalism şi autocritica naţională (vezi *infra*, subcapitolul „În numele Tatălui...“).

Se rîse. În felul acesta petreceam noi... adevărata plăcere o aflam în vorbă, în taifasul ce îmbrățișa numai lucruri frumoase: călătoriile, artele, literele, istoria – istoria mai ales –, plutind în seninătatea slăvilor academice, de unde îl prăbușea în noroi gluma lui Pirgu (*ibid.*).

Dacă Pașadia și Pantazi urăsc, fiecare în felul său, România (Pașadia, în special, care nutrește o „ură bolnavă... împotriva țării românești“ – p. 84), dacă naratorul ocupă în această privință o poziție ambiguă, măscăriciului Pirgu îi revine în schimb să joace, între altele, și rolul de patriot. Ca român, fie el reprezentantul doar al părții levantine, cinice și ușuratece a sufletului valah, el nu poate să asiste pasiv la denigrarea țării sale. Auzind cuvintele de ponegrire ale lui Pașadia, aprobat de Pantazi,

Pirgu ajungea să se mire el singur de cît era de patriot și nu pot să uit cum, mergînd odată 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 păstoraș al Carpaților, cu cavatul în brîu, învîrtind o bătută zuralie cu teosoafa Papura Jilavă [aluzie transparentă la scriitoarea Bucura Dumbravă]. Decît să-și audă terfelită biata țărișoară, mai bine se lipsea de toate, se scula și ne părăsea, pentru scurtă vreme însă... (p. 91).

E acesta unul dintre pasajele care prefigurează cariera politică strălucită pe care-o va face Pirgu,

de mai multe zeci de ori milionar, însurat cu zestre și despărțit cu filodormă, ...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 (p. 161).

Pirgu, canalia arhetipală, e omul care cunoaște pe toată lumea, de la cucoane teosoafe din *high-life*-ul bucureștean pînă la diplomați ca Poponel, de la mardeiași, codoși, tîrfe și țate pînă la mari aristocrați decăzuți, ca adevărații Arnoteni, de la mahalagii și mitocani sărăntoci pînă la tineri „viitori miniștri“ care vorbesc „despre Bergson și despre conferința de la Haga“. El este personajul polivalent sau, cum am mai spus, „transcendent“ al romanului, personajul cu mai multe destine posibile în diferite versiuni ale istoriei.

El ar fi putut astfel să devină un echivalent al lui I.L. Caragiale, sugerează parșiv naratorul/autorul, bineînțeles abținîndu-se să pronunțe numele tainic al Tatălui:

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 țate, 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 „schițe“ i-ar fi tras, maicata Doamne! De la el să fi auzit *dandanale* [sublinierea mea] de mahala și de alegeri (p. 93).

Aluziile sunt transparente – de la „schițe“ la *Scrisoarea pierdută* (cu trimitere la Agamiță Dandanache),

de la „lipsa de ideal înalt“ (de care a fost adeseori acuzat I.L. Caragiale, mai ales în cercurile naționaliste) la „scriitorul de frunte al neamului“ și la apelațiunea de „maestru“. Încă din primul capitol, adresându-se lui Pașadia, care-i ironizase manierele de masă (Pirgu „...lucra cega rasol cu cuțitul, tăvălea bucata prin maioneză și, tot cu cuțitul, o băga adânc în gură“), el folosește cuvântul *moft* într-o replică demnă de un „moment“ caragialian: „Să mă slăbești cu mofturi de-astea, se rățoi el, că altfel întorc foaia“ (p. 64). În alte pasaje, aluziile sunt mai puțin clare, ca atunci când Pirgu își desfășoară talentele actricești, într-o aparentă stare de exaltare, aproape de nebunie (dar de fapt jucând tot timpul teatru, în draci și cu un simț evident al satirei, dublat de auto-persiflare detașată, cu scopul de a-i distra pe crai). Naratorul, „sătul de la un timp de savantlîcuri“, voia să se amuze, să rîdă, iar spectacolul oferit de Pirgu, proaspăt pricopsit în urma moștenirii lăsate de tatăl său, „l-a răscumpărat față de mine de toate păcatele“. Pirgu i-a devenit „simpatic“ naratorului. Relatarea e în stilul indirect liber, în care e notată cu precizie, ca pe un portativ muzical, o oralitate rafinat-vulgară, mereu la antipodul kitsch-ului, perfect compatibilă cu bunul-gust (dar, aș adăuga, și cu lipsa de gust):

Ei, să fi crăpat Sumbasacu Pirgu cu zece-doisprezece ani înainte, să-i fi lăsat atunci cele douăzeci de mii de lei..., credeam noi că ar fi ajuns Gore ce era: nemțoaică la hodorogi? Ce om ar fi fost! Avocatul cel mai strălucit, gloria baroului român. El l-ar fi apărat 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 orele 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 mărginit numai la atîta? – 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... (p. 131).

Căci Pirgu, deși „lipsit de carte“ (în sensul de educație formală), cunoaște nu numai lumea mahalalelor, dar și pe aceea a baroului, a teatrului (drept care poate să imite vorbirea pseudoarhaizantă a personajelor din piesele istorice) și pe aceea a parlamentului (drept care – o altă anticipație a carierei pe care pînă la urmă o va face – poate să improvizeze un discurs parlamentar cu totul plauzibil pentru nivelul parlamentarilor români de atunci și, aș adăuga, de acum). Să mai ținem seama și de faptul că Pirgu știe franțuzește suficient de bine ca să se descurce în saloane, printre cioclovine care nu vorbeau deloc românește sau în lumea diplomatică de la Liga Națiunilor, deși fără îndoială insuficient ca să-l citească pe „drăguțul“ de Montaigne. Tip prin excelență oral, el disprețuiește lectura, de fapt cunoașterea

14. Să ne reamintim replica pe care i-o dă Pirgu naratorului, care citește la Biblioteca Academiei și e atras de „savantlicuri“: „Nu te mai lași, nene, odată de prostii? Pînă cînd? Ce-ți faci capul ciulama cu atîta citanie, vrei să ajungi în doaga lui Pașadia?”

livrescă, în favoarea cunoașterii directe a vieții¹⁴. Talentul lui Pirgu se vedește și mai convingător în ceea ce urmează, când răspunde întrebării naratorului, „...dar acum... de ce-ai de gând să te apuci?“:

Am să mă fac nene, răspunse, în Crucea-de-piatră, să am și eu țățaca mea și cadînele mele și pitpalacul meu și am să mă aleg episcop de biserică; mai încolo, la bătrînețe, am să mă călugăresc chiar, pe onoarea mea! Și se vedea, cuvios întru Domnul monah Gherasim, Ghideon sau Gherontie, protopsalt la Schitul lui Darvari din Icoană, pomenindu-se că zice cînd îi vine rîndul la citire: „contra“ sau „passe parole“ și ca să ne dea o dovadă de chemarea sa schimnicească, bîlmăji pe nas, popește, aproape trei sferturi de ceas un deșăntat amestec de cîntări bisericești și de cîntece de lume: „Primăvară dulce“ cu „Din cireș pînă-n cireș“, „Hristos a înviat“ cu

Ori crezi că dacă știi ca el cine l-a moșit pe Mahomet sau cum îl chema pe al de a scos întîi 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“ (p. 102). Pirgu nu disprețuiește însă proiectul naratorului de a scrie un roman de moravuri bucureștene, el rîde doar de ignoranța lui în materie, recomandîndu-i, între altele, să se „documenteze“ la Arnoteni: „Se vorbea astăzi, înainte să vii, că te-ai apucat să scrii un roman de moravuri bucureștene... Chinezești poate, pentru că în chestia asta ești chinez; cum ai să cunoști moravurile, cînd nu cunoști pe nimeni... Afară numai dacă ai de gând să ne descrii pe noi, pe Pașa, pe mine, pe Panta; cu altcineva nu știi să ai de a face; ...A! da, Poponel, amicul. Ei, dacă ai merge în case, în familii, s-ar schimba treaba, ai vedea cîte subiecte ai găsi, ce tipuri!“ Această *mise-en-abîme* pregătește vizitarea de către crai a casei Arnotenilor, în care se produce „Asfințitul crailor“.

„Ma parole d'honneur mon cher“, „Pre Domnul să-l lăudăm“ cu „I haram bam ba“. Pantazi râdea cu lacrimi, Pașadia se resemnase (p. 132).

Curînd revine și tema naționalistă:

...ne arată cum avea să joace peste Carpați, între Tisa și Nistru, hora cea mare, hora unirii tuturilor românilor, și chiuia și se fleoțăia: ti cu floli la pălălie, ti cu floli la pălălie, uite-așa, uite-așa, hăi, hăi, hăi, hăi! (*ibid.*).

Iar dacă Pașadia se resemnase (lipsit fiind de simțul umorului, rigid, el nu râde niciodată), Pantazi rîsesese continuu, cu lacrimi, iar naratorul se distrase atît de bine încît, repet, parafrazîndu-l, îi iertase lui Pirgu toate păcatele. Evident, Pirgu își exercita meserjia de măscărici, glumind, bătîndu-și efectiv joc de fantasmă prin excelență românești – a fi avocat, a fi profesor universitar, a fi scriitor, a fi deputat și diplomat; a fi nene la curve era poate o demascare umoristică a unei fantasmă erotice, inavuabile; a deveni călugăr era o mereu amînată intenție, perfect avuabilă, de pocăință, într-un tîrziu, la bătrînețe. Aceste ultime două fantasmă par a se fi șters din psihia specific națională actuală (poate mai puțin fantasma călugăririi), dar combinația lor grotescă rămîne oricum plină de haz. Iar patriotismul lui Pirgu – sincer mincinos, am putea zice, printr-un oximoron cît se poate de potrivit – avea să-l ducă departe, pe culmi sociale, și în text, și, merit important al textului, dincolo de el, într-un viitor care n-a trecut încă...

În numele Tatălui...

Pirgu, deci, poate fi văzut ca o dublă alegorie: a Tatălui (incidentală, parțială) și a țării românești, o întrupare, dincolo de sufletul spurcat al Bucureștilor, dacă nu a însuși specificului național, a „sentimentului mahalagesc al ființei“, a fondului nostru, să-i zicem, „nemioritic“ – nici latin, nici daco-tracic, ci pur și simplu levantin-balcanic, rapid ca argintul-viu, adaptabil, obraznic și neserios pînă la a nu se lua nici pe sine în serios, de-o vulgaritate talentată care-și are o estetică a ei ascunsă și care poate fi deci gustată și estetic, bufon și deșănțat, corupt prin firea lucrurilor, spurcat la gură și patriotic, cinic și cabotin, amuzant și repulsiv, arivist și amoral, dar capabil să predice, cînd e nevoie, moralitatea cea mai strictă. Pirgu demonstrează convingător că în România nu există incompatibilități.

Ca alegorie a Tatălui, Pirgu intră desigur în profundă contradicție cu el însuși. Căci, spre deosebire de I.L. Caragiale, Pirgu își ignoră virtualitățile de scriitor satiric și, făcînd carieră politică, nu visează să se expatrieze ca Tatăl, pentru care ideea de a părăsi România devenise, după ce împlinise 40 de ani, aproape o obsesie. Exilul de la Berlin, din 1905, fusese precedat de mai multe proiecte de deșțărare, în 1891 (la Sibiu), în 1892 (la Brașov) și, peste un deceniu, în 1902, la Cluj. În momentul în care mijloacele bănești îi permit, el se mută cu familia la Berlin, unde-și petrece ultimii șapte ani de viață (pînă la moartea care survine la 22 iunie 1912).

Motivele care-l fac pe Caragiale-Tatăl să se exileze voluntar sunt aproape identice cu acelea care îl fac pe Pașadia să nu se expatrieze: dezgustul față de România, față de acea Românie recent urbanizată, mitocănească, care relativizează totul. Interesant, Pașadia e cel care de două sau de trei ori repetă mottoul cărții, remarca lui Raymond Poincaré: „Que voulez-vous, nous sommes ici aux portes de l'Orient où tout est pris à la légère“ (astfel, el îi explică naratorului: „Crescut de copil în străinătate... nu aveam de unde ști că aici suntem la porțile Răsăritului unde scara valorilor morale e cu totul răsturnată, unde nu se ia în serios nimic“ – p. 100). Pașadia, când toată lumea se aștepta ca el să plece în străinătate, rămîne în Bucureștiul detestat, izolîndu-se prin lux – în mijlocul căruia trăiește, în diurn, aproape ascetic, scriind și citind, dezvăluindu-se noaptea cu ajutorul lui Pirgu. Într-un fel, ca scriitor cu o pană tăios-clasică, Pașadia întrupează și el o latură a figurii Tatălui, și anume latura pe care Mateiu nu putea să n-o admire și să n-o emuleze în propriul său scris – latura de mare *meșteșugar* („sunt un bătrîn meșteșugar“, îi scria Ion Luca lui Ibrăileanu în 1909, trimițîndu-i textul nuvelei „Kir Ianulea“, ce urma să apară în *Viața românească* în același an). Dacă în opera lui Mateiu I. Caragiale se poate discerne o „anxietate a influenței“ (în sensul definit de Harold Bloom¹⁵), aceasta se referă exclusiv la I.L. Caragiale. Precursorul e aici chiar

15. Vezi Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, Oxford University Press, 1973.

tatăl biologic, iar scenariul oedipian, pe care Bloom îl traduce din termenii psihologici ai lui Freud în termeni de influență literară, se aplică perfect. Din acest punct de vedere, proza lui Mateiu e o încercare disperată *de a nu semăna* cu aceea a Tatălui, de a devia irecognoscibil de la acest adevărat model al ei, reușind numai parțial, căci „genele“ literare ale Tatălui se regăsesc, într-o combinație inedită, dar foarte ușor de recunoscut, în scrisul fiului. Ovidiu Cotruș observă bine descendența lui Pirgu din arta lui Ion Luca, dar și devierea (prin *clinamen*, ar zice Harold Bloom):

În construcția lui [Pirgu], 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 ireal¹⁶.

Revenind la Pașadia, el e pentru narator o neîn-doielnică figură paternă, prin vîrstă, prin „măreția“ sa atît în virtute, cît și în viciu, prin prestigiul său natural, care-i permite să dea sfaturi și să facă reproșuri. Să remarcăm în următoarele muștrări adresate naratorului apariția cuvîntului *schite* pentru a doua oară în roman (prima oară fusese în legătură cu Pirgu, aluzie la I.L. Caragiale, în citatul de mai sus):

16. Ovidiu Cotruș, *op. cit.*, p. 127.

Am avut de altfel neplăcerea să constat culpabila slăbiciune ce ai de tot ce poartă stigmatul declasării, de tot ce e tarat, ratat, epavă și nu ți-aș găsi scuză nici cînd aș ști că e numai pentru a face studii, a lua „schite“, fiindcă ar însemna atunci să plătești o marfă mult prea vilă afară din cale de scump. Boema, odioasa, imunda Boemă ucide și adesea nu numai la figurat (p. 125)

(numeroasele galicisme/barbarisme din acest pasaj sunt caracteristice vorbirii snoabe a lui Pașadia). Cît de mult pot astfel de reproșuri (în limbajul lor înțepat, necolocvial, plin de neologisme care n-au nimic comun cu lumea „vilă“ în care se „încanaliasă“ naratorul), cît de substanțial pot ele diferi de „nesărata plachie de sfaturi și dojene ce mi se slujea de-acasă“, despre care naratorul aduce vorba la începutul romanului? Să mai notăm că, deși deplînge apăsător decizia lui Pașadia de a-și distruge opera care i-ar „hărăzi nemurirea“, naratorul de fapt admiră tacit acest gest – mod ocolit de manifestare a acelei „anxietăți a influenței“ de care vorbeam adineaori? Căci dacă prin minune opera-model a Tatălui-precursor ar dispărea, opera epigonului ar străluci de originalitate. Nu mi se pare cu totul neverosimil ca, făcîndu-l pe Pașadia să-și distrugă opera, Mateiu să fi exprimat în efigie și simbolic dorința fantasmatică și inavubilă ca opera-model a Tatălui să dispară, în așa fel încît datoria sa față de ea să se șteargă cu desăvîrșire.

Opiniile lui Pașadia despre români coincid cu unele exprimate de I.L. Caragiale în corespondență și, desigur, în conversații private, cînd era excedat

de moravurile balcanice și de lipsa de civilizație a unei populații recent urbanizate, dar plină de pretenții și de mimetisme occidentalizante pe un fond primitiv. Spre deosebire însă de Pașadia, om sfârșit, care se exilează în București (unde era de altfel perceput ca „străin“, fiind crescut în Occident) și nu mai așteaptă decât moartea și uitarea, Caragiale-Tatăl visa să scape de acest oraș, de sufletul său „spurcat“. Cu peste un deceniu înainte de stabilirea la Berlin, îi scria, în martie 1892, unui brașovean, I.C. Panțu, despre intenția de a se muta la Brașov: „Un exil voluntar mi-ar da multă energie de lucru, mai ales că m-aș afla într-un așa inteligent cerc ca al vostru“¹⁷. Dacă nu buna, relativ buna opinie despre Ardeal și-o menținuse și mai târziu, când îi scria de la Berlin doctorului Urechia că Ardealul i se părea un loc unde ajungeau „picioarele încălțate ale corpului european“, în vreme ce la București sau la Ploiești se găsea „capul trupului bulgaro-țigănesc“ care se întindea peste Balcani. Într-un limbaj metaforic de o mare plasticitate, ni se oferă o echivalență ideală în românește a vorbei lui Raymond Poincaré despre „porțile Orientului“:

În Ardeal ajung picioarele încălțate ale corpului european; la București și Ploiești etc. stă plin de paraziți, sîngerat de scărpinătură, dar frizat à la

17. Pentru scrisoarea către Ioan C. Panțu, vezi I.L. Caragiale, *Opere*, vol. III (reproducere după ediția Al. Rosetti, Șerban Cioculescu și Liviu Călin din 1971), Editura Național, București, 2000, p. 655. Pentru scrisoarea către Alceu Urechia (trimisă din Berlin în august 1905), *ibid.*, p. 685.

Parisienne, capul trupului bulgaro-țigănesc, cea mai infectă și dezgustătoare parte a acestui bastard și ignobil tip oriental. Și sunt convins că ai iubi și tu cu atît mai mult Germania, fruntea corpului care a ajuns cu picioarele pînă în Carpați.

Pașadia (să ne amintim cum vorbea el despre „bulibașa mehenghi“ Constantin Brâncoveanu sau despre „liota și țigănia“ de la Curtea-Veche, „vrednică să slujească, în urîtenia ei, de decor ticăloșiei unei tagme stăpînitoare plămădită din toate lepădăturile venetice și din belșug altoită cu sînge țigănesc“, p. 58) – Pașadia ar fi subscris, fără îndoială. Tot lui Alceu Urechia, Caragiale îi scria, în noiembrie 1907, referindu-se la 1907. *Din primăvară pînă-n toamnă*, analiza atît de lucidă, de ascuțită și de directă ca ton a răscoalei de la 1907: „Multe' am învățat de cînd trăiesc în mijlocul Europei civilizate – [...] – și între toate una și mai ales, că omul trebuie să spună europenește, nu greco-țigănește, ceea ce crede“ (p. 694).

Vorbind de „anxietatea influenței“ la Mateiu I. Caragiale, cred că ar merita să fie examinată mai în detaliu – lucru pe care nu-l pot face aici – intertextualitatea dintre anumite texte-cheie ale Tatălui și ale lui Mateiu. Astfel, mi se pare că episodul cu femeia beată din „Grand Hôtel «Victoria Română»“ are o legătură cu episodul Pena Corcodușa din *Craii...*, lucru care n-a rămas neremarcată în critica mateiană, ca simplu fapt însă, fără explicația anti-tetică pe care o sugerează „anxietatea influenței“. E, aș spune, ca și cînd Mateiu ar rescrie acea pagină extraordinară a lui I.L. Caragiale, luînd-o ca un

punct de pornire pentru o poveste ultraromantică între o Floare de Maidan bucureșteană și un înalt aristocrat rus, un duce de Leuchtenberg-Beauharnais, un Făt-Frumos descins din „sfânta împărăție“ – o poveste sfârșită tragic din cauza morții în război a acestuia. De pe culmile pe care aproape le atinsese, Pena își pierde mințile și se prăbușește în noroaiele sociale ale Bucureștilor, pentru a se transfigura în moarte, la sfârșitul romanului.

Iată mai întâi scena din povestirea lui I.L. Caragiale, care se desfășoară către sfârșitul unei nopți în care naratorul nu închisese ochii din pricina ploșnițelor din camera numărul 9 a hotelului pompos (de fapt, simbolic-sarcastic) numit „Victoria Română“ din orașul natal și din pricina, apoi, a zgomotelor făcute de măturătorii orașului care torturează și omoară un câine ca să se distreze („Asta e o petrecere populară la noi; am văzut-o de atâtea ori...“¹⁸):

E o grămădire dinaintea birtului din colț... Precupeți, cari merg cu coșurile încărcate la piață... Ce să fie?... O femeie numa-n cămașe, cu picioarele goale, cu părul desprins, ține strâns la piept pe un om îmbrăcat în uniformă de poliție. El luptă să scape. Ea nu-l lasă. Femeia începe să zbiere răgușit făcând gesturi extravagante:// – Ce, domnule! Care va să zică, dacă eu sunt o nenorocită, să-și bată joc de mine dumnealui, pentru că e de la poliție?... Și mai întâi, cine ce treabă are? Dumnealui a fost amantul meu?// Comisarul îndreptându-și mondirul boțit la piept:// – Sergent! E beată... la arest!//

18. Vezi I.L. Caragiale, *Opere, ed. cit.*, vol. II, pp. 329-333.

Doi inși o înhață; ea se smucește și dă să se repează iar; dar un sergent voinic o apucă de braț și o învârtește în loc: – Nu zbiera și mergi! strigă el scrișnind și lovind-o greu cu palma peste gură. Aud atunci o horcăială-necată și, în cadrul luminat al birtului, văd silueta albă a femeii ridicând în sus brațele goale cu pumnii încheștați și dînd capul cu părul despletit pe spate, ca și cum i s-ar fi frînt gîtul. Un moment se răsucește de mijloc, apoi cade țeapănă pe spate în prag...// Pun mîinile la ochi și mă dau înapoi...

Scena e halucinantă prin cruzimea primitivă pe care o descrie cu o maximă economie de mijloace, mai ales că vine după scena uciderii cîinelui – ambele percepute cu o acuitate extremă de naratorul nedormit, cu pielea arzînd de mușcăturile ploșnițelor de la Grand Hôtel „Victoria Română“, care notează lapidar: „...cu nervii iritați – simt enorm și văz monstruos“. Această sintagmă a devenit faimoasă în literatura critică despre I.L. Caragiale. Femeia beată e fără vîrstă și anonimă. Nici tînără, nici bătrînă, ea e într-adevăr „o nenorocită“ (părăsită? văduvă? certată cu ibovnicul ei?), fiind totodată suficient de atrăgătoare ca să trezească atenția erotică a unui polițist, care vrea să profite de starea de ebrietate în care se află. Evident, toate acestea sunt presupuneri, inferențe, ipoteze – moduri de a umple acele „spații indeterminate“ sau „goluri“ în textul povestirii, despre care au vorbit în amănunt fenomenologii lecturii de la Roman Ingarden la Wolfgang Iser. Cînd citim un astfel de text, îl (re)scriem mental în diferite variante permisibile, date fiind părțile „pline“ ale textului, locurile bine determinate.

În scena generativă a *Crailor...*, femeia beată, cu un picior desculț, care vomitase pe ea, cu capul „dezbrobodit“, apare înconjurată de „un ghem de oameni“, o „droaie de derbedei și de femei pierdute“, în noaptea în care începe romanul, înainte de miezul nopții. Ieșiți din birt, cei patru protagoniști sunt aproape loviți de ea, care se luptă „cu trei vardiști țepeni ce abia puteau s-o dovedească“. Spre deosebire de „nenorocita“ din „Grand Hôtel «Victoria Română»“, văzută de narator de la o oarecare distanță, de la fereastra camerei de hotel, Pena Corcodușa e privită de aproape: „bătrână și veștejită“, femeia e într-o stare de „furie oarbă“ și începe să-i înjure (de dumnezei și de cele sfinte) pe cei patru, înainte de a se trânti în mijlocul podului, de unde „cu mare caznă vardiștii izbut[esc] să o ridice“. Smucită de aceștia, cu glasul pierdut în bolboroseli, ea le aruncă protagoniștilor injuria magică, „Crai de Curtea-Veche“. Cititorul mai află că Pena e cumsecade când e trează, că trăiește pe lângă biserica Curtea-Veche, unde e lumînăreasă la pangar, și că face treabă prin piață, ocupația ei principală fiind să scalde morți. Urmează istoria fabuloasă și melancolică pe care o spune Pantazi, fostul prieten al frumosului Serghie, care o știa și pe Pena „de la balurile mascate și de la grădinile de vară“ (p. 72):

Era o fată de mahala, nu prea tânără, puțin căruntă la tîmple... Fermecul acestei ființe, mai mult ciudată decît frumoasă, de obicei posacă, îi sta în ochi, niște ochi mari verzi... 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... (p. 72).

Tot o floare de maidan, poate mai veștejită, e și femeia din „Grand Hôtel...“, căreia lovitura peste gură a polițistului îi frînge gîtul pe spate și-i produce o horcăială înecată. Comentatorii tind să vadă această scenă, ca și pe cea precedentă cu cîinele, în termenii realismului brutal sau ai naturalismului, care ar defini aspectele tragice ale prozei lui Ion Luca. Aș adăuga nu știu ce aer venit dinspre marea proză rusă - ceva între Cehov și Dostoievski. Elementele naturaliste se regăsesc și la Mateiu, dar într-un context „magic“ în care sunt dezvoltate în sensul unei poetici decadente sau, mai original, au un substrat de basm (arhetipul ar fi aici „Cenușăreasa“) și totodată de antibasm (arhetipul ar fi lumea de sub pămînt, Hades, Infernul). Sordidul are o aură interioară nobilă, „de basm și de vis“, iar noroiul vieții reale nu murdărește basmul și visul pentru că acestea sunt protejate tocmai de adîncă lor irealitate, o irealitate cu rădăcini în psihologia arhetipală, ca și irealitatea negativă, infernală. Și aici arta lui Mateiu se apropie de aceea a lui Ion Luca din anii maturi sau tîrzii - din basmele comice sau satirico-fantastice, cu draci (ca-n *Kir Ianulea*, *La hanul lui Mînjoală*, *Calul dracului*), cu atmosferă balcanică, cu vocabular pitoresc și cu multe elemente greco-turcești; se apropie, dar numai spre a devia spre basmul feeric, cu castele de diamant și de mărgăritar, transpuse într-o feerie istorică închipuită, la

curțile Craiului-Soare, la palatele de la Versailles, de la Windsor, Nymphenburg, Sans-souci și finalmente Ermitage, în sfânta împărăție a Rusiei. (Rusofilia lui Mateiu e cunoscută și a fost accentuată, nu fără un dram de oportunism naiv, de către Ion Barbu în „Protocolul unui club Mateiu I. Caragiale“, în credința că autoritățile sovietice ce prezidau asupra rusificării României în 1947 ar fi apreciat o referință evlavioasă la „cordonul Sfintei Ana al măreții-Împărății“.)

În final, Pena Corcodușa, moartă, e de-a dreptul frumoasă (nu ciudată), irecognoscibilă: cu o „duioșie extatică“ în ochii deschiși, ca și când ar fi murit fericită. Naratorul ipotetizează, într-o direcție opusă naturalismului sau pitorescului levantin din scrisul Tatălui, dar și din scrisul său când își întinge pana în noroi: „...poate că în acea clipă a sfârșitului, cuprinzătoare de veșnicii, i se arătase mîndrul cavalier-gard, în ființa căruia se răsfrîngeau întrunite strălucirile a două cunune împărătești“ (p. 162) (de remarcat repetiția, ca un ecou, a cuvintelor lui Pantazi *cite* la sfârșitul primului capitol despre cele „două cunune împărătești“, acum trecute în vorbirea naratorului: încă un semn că Pantazi, de care se va despărți curînd, nu e altceva decît o ipostază imaginară a propriei persoane). Ne aflăm acum, la sfârșitul romanului, în noiembrie 1911 – prin ipoteză, în ziua de 16 a acelei luni –, spre dimineață, cu exact un an mai tîrziu decît în scena generativă. În seara zilei următoare, însoțind un „străin“ pînă la graniță („un gentleman ras și cu barbeți scurți“), naratorul își amintește de Pantazi, cel care știuse (sau inventase?)

povestea romantică și tragică a Penei – de „acela care încetase să mai fie“, dar care-i păruse, când era, „un prieten de când lumea și adesea chiar un alt eu însumi“. Naratorul rămîne singur în spurcatul București, unde peste ani va scrie despre vedeniile mirifice și sordide din 1910-1911. Femeia beată și maltratată de polițiști a lui I.L. Caragiale, prezentată într-un instantaneu dramatic și ironic (de la o fereastră a tocmai „Victoriei Române“!), devine la Mateiu I. Caragiale mahalagioaica sublimă, punctul de plecare al unei cărți căreia ea îi dă titlul printr-o înjurătură înnobilitoare: o carte de amintiri imaginare, în care naratorul se întîlnește cu dublul său dintr-o veche oglindă adîncă, melancolică, venețiană; și cu dublul contrastant, sumbru, posedat de stranii „pandalii“, al acestuia dintr-o altă oglindă scumpă, la ceas de seară; și totodată cu un al treilea dublu balcanic, grotesc, ieșit de data asta dintr-o oglindă cu valuri, măritoare, de bîlci.

Mottourile lui Mateiu:

*cîteva precizări paratextuale*¹⁹

La prima lectură, inscripțiile epigrafice, mottourile aflate ca niște chei muzical-semantică în fruntea

19. Pentru noțiunea de *paratext* (adică tot ceea ce înconjoară un text, prefețe, postfețe, note etc.) îi sunt îndatorat lui Gérard Genette, care definește și analizează pe larg diferitele tipuri de paratext în *Introduction à l'architexte*, Editions du Seuil, Paris, 1979.

unui text luat în integralitatea sa ori în fruntea subîmpărțirilor sale în capitole – cazul *Crailor...*, carte lipsită de alte elemente paratextuale datorate autorului însuși – pot fi de la început cîntărite cu atenție și pot crea așteptări semnificative (dar și, nu o dată, înșelătoare). Greutatea lor reală se verifică la relectură și nici măcar atunci. Intertextualitatea implicită presupune o expansiune a lecturii, intrarea activă, cercetătoare în „biblioteca din carte“, în „arhiva labirintină“ care începe din text. Intențiile ascunse în mottouri aparent banale – sau albe, pentru că nu pot fi înțelese cu adevărat decît la sfîrșitul lecturii – se dezvăluie uneori mult mai tîrziu, cînd cititorul cucerit de text ia în serios paratextul și vrea să afle cu tot dinadinsul de unde vine, ce vrea să sugereze, ce coduri culturale (convenții, evaziuni ale unor prohibiții, contexte de idei) își propune să activeze, ce sens vrea să dea – fie și *post factum* sau *post festum* – orizontului ideal de așteptare.

Remarca spirituală și disprețuitoare a lui Raymond Poincaré, înscrisă imediat după titlul *Craii de Curtea-Vechă*, „Nous sommes ici aux portes de l’Orient, où tout est pris à la légère...“, și reformulată în românește de mai multe ori în curgerea textului, a fost desigur abundant comentată și conține probabil puține secrete. Mai puțină atenție a primit însă mottoul la primul capitol, „...au tapis-franc nous étions réunis“, atribuit obscurului L. Protat, bine-cunoscut însă colecționarilor de rarități în materie de erotică. În notele explicative la recenta ediție critică de *Opere* ale lui Mateiu I. Caragiale, cea mai completă de pînă acum, Barbu Cioculescu traduce:

„«...În speluncă, ne adunasem» (fr.) L[ucien] Protat“ (p. 799). *Speluncă*, trimițând în primul rând la sensul de „peșteră“, „cavernă“, nu e o traducere prea fericită. *Crîsmă* sau *tavernă* nu sunt nici ele echivalente depline, căci pierd parfumul de epocă din limba franceză, sugerînd sfîrșitul secolului al XVIII-lea, cînd *tapis-franc* intră în uz cu sensul, după micul *Robert*, de „cabaret rău-famat, unde se reuneau răufăcătorii (să-și împartă prada)“. Abia mai tîrziu, aceeași sintagmă devine, prin extensie (tot după *Robert*), un sinonim generic pentru *tavernă*. Să remarcăm că sensul original, învechit al lui *tapis franc* se potrivește de minune cu noțiunea, tot în sensul învechit, de *crai*. Tînărul Mateiu utiliza termenul în remarcabila sa corespondență cu N.A. Boicescu, cu idiolectul ei româno-francez, de tînăr plin de facondă, care se răsfață în poze amurale, cinice, neconvenționale. Astfel, spre sfîrșitul scrisorii din 9 ianuarie 1907, el scria: „...îți urez numai *bonne chance*, ca să ne putem iar reuni *au tapis franc* pentru scopuri ilustre“ (ed. cit., p. 527), semnînd glumeț *Mathieu J. de Caragiale, comte de Karabey*. Interesant e de notat că Louis Protat (nu Lucien, cum ghicește Barbu Cioculescu) era un autor incidental de literatură pornografică. *Les vacances de M.L.P. (Louis Protat)*, volum publicat în Belgia în 1867 de către Poulet Malassis (distinsul editor al lui Baudelaire, refugiat pe atunci în Belgia), conținea bucăți ca „*Serrefesse, tragédie-parodie de la Lucrece de M. François Ponsard*“, „*Examen subi par Mademoiselle Flora*“ (relatarea în versuri a examenului de admitere a unei prostituate novice în bordelul

Madamei Lebrun), „Priape“, „Le parasite“, „Epitaphe pour un beau-père“. Am găsit această carte rară, în ediția originală, la biblioteca Institutului Kinsey al Universității Indiana²⁰, unde e înregistrată la subiectele „Prostituție feminină, Franța, secolul al XIX-lea“ și „Scatologie“.

Faptul că Mateiu își extrage mottoul dintr-un autor virtual necunoscut în afara cercului restrâns al colecționarilor de erotică nu e lipsit de semnificație. Pornografia rafinat-vulgară a lui Protat, în alexandrieni de tragedie clasică, cu un lexic argotic-obscen și pompos totodată, tipărită pe hîrtie scumpă și accesibilă doar *connaissanceur*-ilor, spre deosebire de pornografia de masă contemporană, ultracomercială, e sugerată esoteric pentru cititorul inițiat. Astfel de ezoterisme au stat de la început la baza cultului matein și a „clubului“ pontificat de Ion Barbu și e de mirare că nici unul dintre erudiții comentatori ai „slovei mateine“ n-a izbutit pînă acum să-l identifice pe Louis Protat. Cine era acesta?

Din prefața volumului aflăm că era de profesie jurist și că ajunsese „avoué à Cour impériale de Paris“, funcție solemnă, lăsînd în urmă indecențele „*Gaitées de jeunesse*“. Circulînd multă vreme doar în copii manuscrise, capodopera lui, *Serrefesse*

20. Numit în onoarea profesorului de la Universitatea Indiana Alfred Kinsey, care a publicat faimosul său volum deschizător de drumuri despre sexualitatea masculină *The Sexual Behavior in the Human Male*, în 1948, și e considerat unul dintre întemeietorii domeniului de cercetare a sexualității umane pe bază de chestionare, statistici, studii de opinie, istorie etc. Numele complet al institutului este The Kinsey Institute for Research in Sex, Gender, and Reproduction.

(nume „dosnic“ rimînd cu *Lucrèce*), datează din 1843, cînd, la Odéon, se reprezenta cu mare succes tragedia neoclasică *Lucrèce* de François Ponsard, inspirată din istoria romană a lui Titus Livius, și anume din episodul faimos al violului Lucreției de către Sextus Tarquinius, urmat de sinuciderea femeii dezonorate și de căderea de la putere și expulzarea familiei regale a Tarquinilor. Protat face o parodie scatologică a tragediei, păstrînd formatul în cinci acte, cu unitățile clasice, dar contrapunînd lumii aristocratice romane, printr-o răsturnare carnavalescă (ar zice Bahtin), lumea vidanjorilor și a bordelurilor romane. Serrefesse (*Lucrèce*), nevasta fidelă a maestrului vidanjor Couillardin (*Collatinus*; aici, cu sugestii testiculare), este violată de proxenetul Pincecul (*Tarquinius*; aici, cu sugestii de sex anal) și, spre a o răzbuna, Cruche poruncește în final prostituatelor supuse pînă atunci lui Pincecul să-l castreze pe acesta, pentru a-i lua el, Cruche, locul de șef *maquereau* sau de „nene“ de bordel, cum ar zice Pirgu, loc pe care-l merită din plin, printre altele, pentru dimensiunile superlative și splendoarea organului său masculin. N-are rost să intru în detaliile scabroase, care sunt tot mai enorme într-un crescendo susținut pînă la sfîrșit (cînd indicațiile de scenă se extind aproape dadaist la sală și la spectatori, îndemnați să se masturbeze: „Le rideau tombe, pendant que tous les spectateurs se branlent et déchargent dans la poche de leurs voisines“). Mottoul lui Mateiu Caragiale e preluat din actul I, scena 2, din monologul lui Pincecul („Ciupe-cur“), care povestește cum a chefuit cu Couillardin („Coiosul“), Cruche și alți trei vidanjori „au tapis franc“ și cum,

beți fiind, s-au dus să verifice dacă nevestele lor le erau credincioase: dar nici una nu era, în afară de Serrefesse, căreia Pincecul, șeful proxenet însuși, îi pusese gând rău. Iată începutul acestui monolog [sublinierea îmi aparține]:

Voici la chose!

*Tous six au tapis franc nous étions réunis,
Chez le père Vidur, ogre de mes amis,
Zig qui ne mange pas ses pratiques sur l'orgue;
Nous étions venus là nous refaire de sorgue,
Deux croutons de lartif, avec un arlequin
Des plus couettes, faisant le menu du festin.
L'avaloir travaillait, on jouait des fourchettes,
Surtout on pitanchait: plus de douze cholettes
D'un petit tortu blanc des plus délicieux
Étaient vides déjà; nous bûmes alors deux
Ou trois litres d'eau d'af, et, quoiqu'ils l'aient tous bonne
Tout cela leur tapait bougrement la sorbonne²¹.*

21. Louis Protat, *Les vacances de M.L.P. (Louis Protat)* (Au palais: Sous les robes) (Bruxelles: Poulet Malassis, 1867), pp. 4-5. Continuarea monologului e, cum ne-am aștepta, mai direct obscenă: „*Nous étions bien pochards. Alors tout en bourrant/ De tréfoin sa chiffarde, et tout en la fumant,/ Chacun de nous se mit à causer de sa largue;/ Chacun, bien entendu, de la sienne se targue;/ L'un vante ses tétons, l'autre vente son cul./ Mais aucun d'eux, aucun, ne veut être cocu.../ (Avec fatuité.)/ Je savais le contraire... Aussi je leur propose/ Par eux-mêmes d'aller vérifier la chose./ Etant tous vidangeurs, ainci que Couillardin,/ Et ne devant rentrer chez eux que le matin,/ Leurs largues sont ainsi bien loin de les attendre,/ Et, plus facilement, ils pourront les surprendre./ Mon projet leur sourit... On finit de licher/ Ce qui pouvait rester encore à pitancher,/ Et l'on se met en route... Hélas! Par cette épreuve,/ Qui leur fut bien fatale, ils acquirent la preuve,/ A n'en pouvoir douter, que*

Mottoului de la capitolul întâi îi corespunde simetric cel de la ultimul capitol, al patrulea, „Asfințitul crailor“, extras dintr-un text al lui Charles Monselet. Autor fantezist, romancier abundent și critic anecdotic, discipol gurmand al lui Brillat-Savarin și ocazional autor licențios în spiritul libertin al veacului al XVIII-lea (între altele, biograf al lui Restif de la Bretonne), jurnalist și poet, Charles Monselet e astăzi un scriitor aproape complet uitat. Atît de uitat, încît numele lui, corect ortografiat de Perpessicius în 1936, devine *Montselet*, cu un „t“ de prisos, la Barbu Cioculescu, în transcripția mottoului, atît în ediția critică din 1994, cît și în cea din 2001 (e vorba, desigur, de greșeli de tipar, care ar fi sărit în ochi în cazul unui scriitor mai cunoscut; să notăm că, în aparatul critic, numele lui Monselet apare cînd în forma corectă, cînd cu „t“-ul de prisos).

Ce-l apropie pe Monselet de Protat, în afară de prețioasa lor obscuritate de azi (prețioasă pentru mateini, desigur), e că și Monselet a publicat unele texte interzise de cenzură și tipărite în ediții rarissime – 140 de exemplare pe hîrtie de mare lux, ca în cazul antologiei *Le Parnasse satyrique du*

leur malheureux front/ D'un très beau bois de cerf avait subi l'affront:/ Lune pompait le nœud d'un séduisant trompette;/ Celle-ci d'un tambour astiquait la baguette;/ A l'épicier du coin l'autre prêtant son con,/ Pour le faire jouir lui faisait postillon;/ Celle-là, sur un lit nonchalamment couchée,/ Par un vieux cupidon était gamabuchée.../ Mais Serrefesse, vous, en tricotant des bas,/ Vous prouvez que lui seul, Couillardin, ne l'est pas“. Cititorul e invitat să-și procure un dicționar de argot francez și să-și traducă singur acest pasaj pe care nu-mi îngădui să-l traduc eu însumi, cerîndu-mi scuzele de rigoare.

dix-neuvième siècle din 1864, culegere de poeme „piquants et gaillards de M.M. Béranger, V. Hugo, E. Deschamps, A. Barbier, A. de Musset, Barthélemy, Protat, de Banville, Baudelaire, Monselet“ etc. etc. (sublinierile mele), tipărită, suntem anunțați, „À l'enseigne des sept péchés capitaux“ (scrise pe pagina de gardă în latină: *Pigritia. Invidia. Avaritia. Superbia. Furor. Luxuria. Gula*). Dar licențiozitățile, mai ales aluzive, ale lui Monselet nu se compară cu pornografia groasă, argotică, enormă a lui Protat. Citatul matein din Monselet, „Vous pénétrerez dans les familles...“ etc., provine din culegerea din 1854, reeditată de mai multe ori după aceea, de foiletoane hebdomadare scrise pentru *Le Figaro*, sub titlul *Monsieur de Cupidon* (sursa citatului a fost identificată de distinsul matein Radu Albala cu prilejul centenarului Mateiu I. Caragiale, în *Luceafărul* din 2 martie 1985). Fără a fi numit, Monselet e și sursa epigrafului la *Remember*, „Ceci est un fait-divers atroce“, citat fără îndoială din memorie – pentru citatul exact și referința la *Monsieur de Cupidon*, vezi notele explicative ale lui Barbu Cioculescu la *Opere, ed. cit.*, p. 785²². Faptul că Mateiu Caragiale citează din memorie nu e lipsit de semnificație: înseamnă că textul îi era atât de bine cunoscut, încât acordase încredere memoriei, care, oricât de bună, e aproape totdeauna înșelătoare. Nu spunea Bergson că memoria „est du vraisemblable plaqué sur de l'oubli“? (citez eu însumi din memorie).

22. Dintre comentatorii *Crailor...*, singurul care vorbește mai pe larg despre Monselet și despre semnificația epigrafului este Ovidiu Cotruș (*op. cit.*, pp. 283-286).

Ispitit, în spiritul relecturii, de „biblioteca din text“, de scotocirea ei cât mai sîrguincioasă, am citit *Monsieur de Cupidon* într-o ediție din 1873 (Michel Lévy Frères, Editeurs, Paris). E un roman a cărui acțiune e întreruptă de povestiri, „ca în *Gil Blas* și *O mie și una de nopți*“, anunță autorul într-un *Avant-propos* fantezist, în care evocă un unchi fictiv, recent decedat, teolog excentric și teoretician al metempsihozei (oare și Pașadia îl citise pe Monselet?), din ale cărui studii manuscrise s-ar fi inspirat pentru *Monsieur de Cupidon*. Tehnica e potrivită pentru o compoziție foiletonistică, făcută mai mult din întrepreri și paranteze, pentru care acțiunea principală e un simplu pretext. Cititorul se confruntă cu o succesiune de povești, anecdote și digresiuni care se leagă printr-un personaj, aici eternul Cupidon însuși, întrupat într-un domn subțiratic și elegant din secolul al XIX-lea, care povestește (bunăoară istoria despre „*La belle épicière*“ care se petrece în secolul al XVII-lea) sau ascultă istorii galante și picante. În final, părăsind Parisul pentru a se întoarce la viața simplă, pastorală, încearcă să seducă o tînără țarancă într-o șură cu fîn și, fiind surprins și amenințat de iubitul acesteia, Domnul Cupidon își amintește că e zeu și-și ia zborul spre cer printr-o lucarnă.

Cartea e lipsită de orice prospețime, timpul a uscăt-o fără milă. Pe vremea lui Mateiu, probabil că mai avea un anumit farmec desuet, cu sugestii de frivolitate ridată, ca fața unei curtezane bătrîne. Pasajul din motto e preluat dintr-un dialog între un romancier, Isidore Mongeard, în criză de imaginație, și editorul său, nevoit să publice ceva cât mai

repede ca să nu dea faliment (Mongeard îi datorează un nou roman, pe care nu-l poate scrie din pricina unui „blocaj“ de scriitor). Ca să-l ajute, editorul îi pune la dispoziție pe nepotul său, Berdriquet, ca pe un model de june-prim care ar putea să-i stimuleze imaginația. Autorul e gata să intre, împreună cu viitorul său erou galant, în orice situație inedită, e gata să ia note, e cât se poate de excitat, dar nepotul pare blazat, plictisit, fără chef. La un moment dat, Mongeard propune o ieșire din Paris: „Vous pénétrez dans les familles; nous peindrons des intérieurs domestiques, nous ferons du drame bourgeois, des grandes et petites bretèches“ (p. 144). Dar protagoniștii nu părăsesc Parisul și, în cele ce urmează, autorul, adică Mongeard, cade victimă unei farse usturătoare pusă la cale de Berdriquet: crezând că-i va putea fura lui Berdriquet o amantă misterioasă, autorul se duce la o întâlnire nocturnă în locul lui Berdriquet, pentru a se trezi față în față cu... propria sa nevastă! E motivul clasic al înșelătorului înșelat. Iată un roman pe care Mongeard nu-l va scrie niciodată, comentează nepotul editorului.

Epigraful matein sugerează „pătrunderea în familii“ – la insistențele lui Pirgu, în cea a adevăraților Arnoteni²³. „Vom face dramă burgheză“ trebuie luat,

23. Ideea de a „merge în familii“ apare mai întâi sub pana naratorului în capitolul al doilea, deci, în ordinea lecturii lineare, înainte de mottoul din Monselet, care se află în fruntea capitolului al patrulea: „Și cu toate că nu mergeam în *familii* [sublinierea mea], am izbutit să coborîm și mai jos...“ (lăsînd să se înțeleagă că, în crailîcurile lor, cei patru intrau în „zăpușala chițimiilor scunde“, unde se acuplau cu țigăncile

cred, în sensul de „seducție“ (în centrul așa-numitei drame burgheze este de obicei seducția de către un aristocrat libertin a unei tinere burgheze inocente, finalmente abandonată). Problema ridicată de sfârșitul frazei („...des grandes et petites bretêches“) e complicată. Traducerea prin „mari și mici creneluri de observație“ propusă de Barbu Cioculescu e literal corectă, dar greu de integrat logic după referința la drama burgheză. *Trésor de la langue française*, subintitulat *Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle* (CNRS, Paris), un adevărat monument lexicografic în multe volume, indică pentru *bretêche* două sensuri specializate, primul trimițând la arhitectura medievală („fortificație“, „crenel“, „meterez“), al doilea trimițând la heraldică (la plural: „serie de creneluri pe o bandă sau pe marginea unui blazon“). Speculînd, aș spune că la Monselet (și deci și la Mateiu) e vorba de un sens figurat, cu implicații amoroase (limbajul erotic folosind metafore nu o dată militare: „a cuceri“, „a face o cucerire“, „a rezista“, „a se preda“ sau „a ceda“). „Ne vom înscrie pe blazon mari și mici cuceriri?“ E o ipoteză deschisă pe care o relectură viitoare (nu a mea) ar putea-o lua în considerare.

ce, „legate numai cu o vipușcă de cîrpă sub genunchi, se dădeau acolo parlagiilor și măștarilor pe o băncuță...“ (p. 95). Ideea de a merge în familii – pentru documentare literară, cum se înțelege și din citatul din Monselet în contextul original – e reluată de Pirgu la începutul capitolului final. Pirgu (către narator): „Ei, dacă ai merge în case, în familii [sublinierea mea], s-ar schimba treaba, ai vedea cîte subiecte ai găsi, ce tipuri! Știu eu un loc...“ (p. 130).

Aș mai adăuga câteva cuvinte despre fecundul Monselet, care, spune Jules Clarétie, de *l'Académie française*, în prefața la monografia *Charles Monselet: sa vie, son œuvre* scrisă de André Monselet, fiul său (Paris, E. Testard, 1892, ediție de lux în 650 de exemplare, dintre care 1 la 25 pe „papier Japon impérial“²⁴), fusese un om de litere tipic pentru secolul al XVIII-lea care „s’était trompé de siècle“, adică se născuse într-al XIX-lea. Dar, adaugă Clarétie, „...ce Monselet du XVIII-e siècle était... un balzacien du XIX-e“, adică venise tânăr la Paris, cu dorința de a-l cuceri, ca un Rubempré sau un Rastignac, memorabilele personaje ale lui Balzac. Psihologia arivismului în perioada decadentă (1870-1900) o împărtășea de altfel și Mateiu Caragiale, avându-l drept model direct pe Félicien Champsaur din *L'arriviste*, pe care-l citea cu totală identificare la vârsta de 17 ani, în colegiu²⁵.

24. Am petrecut o plăcută dimineață de octombrie în anul 2002 răsfoind cu grijă evlavioasă exemplarul numărul 16 la Lilly Library, biblioteca de manuscrise și cărți rare a Universității Indiana.

25. În jurnalul său în limba franceză, Mateiu nota, la 21 februarie 1935 (citez, în traducerea românească a lui Barbu Cioculescu): „...eram născut spre a fi bogat și spre a mă bucura din belșug și cu sagacitate totodată de tot ceea ce frumoasa civilizație și confortul ei pot oferi. Și totuși n-am făcut nimic spre a ajunge, iar când am avut prilejul, l-am pierdut în chip stupid.// «Cutare ar fi milionar/ Ah! Tu ești Motschild, allo?!»// Bietul Champsaur! La 22. XII. 34 ne părăsea, bunul maestru, a cărui lecție n-am știut să mi-o amintesc la momentul potrivit“ (pp. 374-375). Acest „moment potrivit“, această ocazie de a se îmbogăți ratată, o putem plasa în 1916. (Tot din jurnal: „Sunt una din victimele cele mai stoice, însă totodată și mai dureroase ale sărăciei, iar adevăratul autor al sărăciei mele actuale, al sărăciei mele de după 1916, sunt eu“ – pp. 360-361).

(O scurtă paranteză aici: Champsaur, autor decadent și totodată popular la vremea lui – astăzi anost pînă aproape de ilizibilitate, în ciuda stilului său „viori” –, debutase în 1882 cu un roman à clefs, *Dinah Samuel*, despre fascinanta actriță Sarah Bernhardt, roman în care regăsim sub nume schimbate întreaga boemă literar-artistică simbolisto-decadentisto-„hidropatică” a vremii²⁶. Mai târziu, exprimase febra mobilității sociale a epocii sale, mai ales în *L'Arriviste*, o trilogie apărută în volume separate în ultimul deceniu al secolului al XIX-lea și strînsă într-un singur volum în 1902.)

Monselet, arivist și el, cum am văzut, aspira la forme rafinate de hedonism. Era un *bon vivant* prin excelență, un gastrosof sensibil la poezia bucătăriei fine (ca-n *La cuisinière poétique*, 1857; ca-n prefața la ediția de lux a clasicei *Physiologie du goût* a lui Brillat-Savarin din 1880; ca-n *Le triple almanach du*

În ce a constat această ocazie pierdută, care a fost alternativa în fața căreia s-a aflat Mateiu? Imposibil de determinat pe baza informației de care dispunem. Să fi fost gestul pe care Mateiu regreta că nu l-a făcut, pierzînd astfel o sumă importantă în 1916, asemănător – *mutatis mutandis* – cu cel al lui Pantazi, care dă foc testamentului unchiului Iorgu, atunci cînd, printr-o întîmplare, îl găsește curînd după ce devenise oficial unicul său moștenitor și vede că averea unchiului avar fusese de fapt lăsată eforiei spitalelor? Răspunsul la această întrebare rămîne sub pecetea tainei.

26. Vezi reeditarea romanului în colecția „Bibliothèque décadente” de la Séguier: F. Champsaur, *Dinah Samuel*, présentation de Jean de Palacio, Paris, Séguier, 1999. Champsaur fusese unul dintre animatorii grupului de așa-ziși „hidropați”, cuvînt ce nu vrea să semnifice nimic mai mult decît un soi de excepționalism decadent-avangardist, una dintre variantele revoluționarismului artistic de la sfîrșitul secolului al XIX-lea.

gourmand pour 1867 etc.); gusta, desigur, galanteriile secolului al XVIII-lea și, interesant, îl atrăgeau figuranții istoriei culturale și tipurile de excentrici, ca în *Les oubliés et les dédaignés: figures de la fin du XVIIIe siècle* (1857); de asemenea – pe lângă inevitabilii „mari“ –, îi aprecia și pe minori, marginali, pe „micii autori“ ai timpului său (*La lorgnette littéraire: Dictionnaire des grands et des petits auteurs de mon temps*, 1857). Citîndu-l pe Monselet, poet al bucatelor alese și al nobilelor vinuri francezești, gourmet de asemenea al marilor și micilor excentricități, ca și pe mai argotic-scatologicul Protat, Mateiu Caragiale își manifesta și pe această cale poate propria sa înclinație pentru „mica istorie“, pentru „micii maeștri“, pentru siluetele „uitaților și disprețuiților“, pentru autorii minori sau chiar minimali, dar cu laturile lor picante, cu „părțile lor“, cu rafinamentele lor pentru inițiați.

Cu egală eleganță, aproape imperceptibil provocatoare, procedează Mateiu cînd își alege epigramele din clasici cunoscuți, cum ar fi Diderot (pentru capitolul al doilea, „Cele trei hagialîcuri“: „C'est une belle chose, mon ami, que les voyages“) sau La Fontaine (pentru capitolul al treilea, „Spovedanii“: „...sage citoyen du vaste univers“): numele autorilor sunt faimoase, dar sursele precise ale acestor citate, fără mare valoare aforistică și fără recognoscibilitate imediată, par aproape imposibil de identificat (după știința mea, nici un comentator n-a făcut-o). Mica provocare rămîne deschisă. Iar dacă afirmația aparent banală despre frumusețea călătoriilor e ilustrată de călătoria imaginară în spațiu (inițiată de Pantazi) și

de cea în timp (inițiată de Pașadia, îndrăgostitul de trecut) din corpul capitolului, sensul mai subtil al citatului nu poate fi determinat în afara contextului în care apare la Diderot. Am o bănuială că ar proveni din romanul licențios *Les bijoux indiscrets*, dar mi-a lipsit timpul ca să verific, așa cum, în logica ideală a relecturii și în situația, de asemenea ideală, a unei abundențe temporale infinite, fără îndoială aș fi făcut. Enigma provenienței exacte a citatului din La Fontaine s-a dovedit mai ușor de dezlegat. E vorba de un fragment de vers din epistola către Domnul de Saint-Évremond datată Paris, 18 decembrie 1687. Pentru a înțelege sensul acestei lungi epistole a lui La Fontaine, în parte în versuri, în parte în proză, câteva amănunte istorice sunt neapărat necesare. Evident, Mateiu Caragiale, cunoscător profund al culturii clasice franceze, știa foarte bine împrejurările în care fusese concepută scrisoarea, răspuns la o epistolă tot în versuri și în proză trimisă lui La Fontaine, de la Londra, de către bătrînul marchiz de Saint-Évremond, care trăia de mulți ani acolo, în exil, din cauza conflictului său cu Regele-Soare (marchizul fusese apropiat de proscrisul Fouquet). Cum La Fontaine, bătrîn și el, se găsea într-o situație materială precară, Saint-Évremond încerca să-l convingă să vină și el la Londra, unde s-ar fi bucurat de protecția sa și a cercului său, în care strălucea Hortense Mancini, nepoata lui Mazarin și egeria lui Saint-Évremond, ca și de protecția curții lui James II (ne aflăm în perioada restaurației Stuartilor), unde cultura franceză se bucura de o înaltă stimă. La Fontaine, în versuri pline de eleganță (auto)ironică,

se plînge de reumatismele care-l împiedică să întreprindă o călătorie pe care altfel ar face-o fără ezitare, cu atît mai mult cu cît împărtăşeşte filosofia neo-epicureică a lui Saint-Évremond. Acesta, discipol al lui Gassendi și adversar al lui Descartes, propovăduia o morală hedonistă moderată și senină (opusă atît cazuisticii catolico-iezuite, cît și rigorismului jansenist de la Port-Royal; dar opusă, de asemenea, libertinismului ateu). Într-un fel, Saint-Évremond era, în secolul al XVII-lea, un om al „sutei a optsprezecea“, adorată de Mateiu: era un neîndoielnic precursor al deismului îmbrățișat mai tîrziu de un Voltaire, un partizan al reabilitării morale a plăcerii, eliberată de stigmatul păcatului, cu care, în mai mare sau mai mică măsură, o asocia morala creștină. La Fontaine, atît prin atașamentele sale ideologice (era și el un discipol al lui Gassendi), cît și prin cele literare (se recunoștea deschis în descendența lui „Maître François“, adică Rabelais, acel Rabelais al utopiceii Abbaye Thélème, cû deviza ei „Fay ce que voudras“), era din toate punctele de vedere apropiat de gîndirea lui Saint-Évremond. Să examinăm acum versurile din care-și extrage Mateiu succintul epigraf la capitolul al treilea din *Craii...*, „Spovedanii“ (aceste versuri sunt precedate de un paragraf în proză: „Revin la ceea ce spuneți despre morala mea, și-mi pare foarte bine că aveți despre mine opinia pe care o aveți. Nu sunt mai puțin decît dumnea-voastră împotriva aerelor false de spiritualitate pe care și le dă un libertin. Oricine ar afecta astfel de aere, îl voi încununa cu laurii ridicolului“):

Rien ne m'engage à faire un livre;
 Mais la raison m'oblige à vivre
 En *sage citoyen de ce vaste Univers* [sublinierea mea];
 Citoyen qui, voyant un monde si divers,
 Rend à son auteur les hommages
 Que méritent de tels ouvrages.
 Ce devoir acquitté, les beaux vers, les doux sons,
 Il est vrai, sont peu nécessaires:
 Mais qui dira qu'ils soient contraires
 À ces éternelles leçons?
 On peut goûter la joie en diverses façons:
 Au sein de ses amis répandre mille choses,
 Et, recherchant de tout les effets et les causes,
 À table, au bordd'un bois, le long d'un clair ruisseau,
 Raisonner avec eux sur le bon, sur le beau ...²⁷.

Mottoul la „Spovedanii“ se referă, indirect, la narator, la starea de spirit în care se află acesta când primește confesiunile celor doi mari prieteni, pe care îi ascultă fără să-i judece, încercând să-i înțeleagă (de unde, poate, impresia că el ar fi „pasiv“). Capitolul începe chiar în noaptea din care porcede povestea, cu confesiunea lui Pantazi la localul Durieu, „à table“ în doi (nu „au tapis franc“), într-un colț liniștit, ferit al restaurantului, într-o atmosferă calmă. În mod direct, explicit, acest motto se aplică lui Pantazi: „În piroteala lungilor vegheri, spovedania vieții sale de *înțelept cetățean al universului* [sublinierea mea] se depăna, nesilită, întreagă. Dintr-înșă se deslușea singura putință a tristeții ce mă ciuda la el atît de

27. La Fontaine, „À M. de Saint-Évremond“ in *Œuvres diverses*, texte établi et annoté par Pierre Clarac (Gallimard, Paris, 1948), p. 675.

mult: omul fusese prea fericit“ (p. 119). Conștient de crima pe care o făcuse (crimă fără victime, totuși, sau cu victime anonime), Pantazi se crede răscumpărat prin „nobila întrebuințare“ pe care o dăduse averilor moștenite prin fraudă de la unchiul Iorgu:

Am convingerea că nobila întrebuințare ce le-am dat a răscumpărat mai cu prisosință decît ar fi făcut cea hotărîtă de unchiu, nelegiuirea cu care 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 lebăda săgetată pe mări de dînșii nici măcar bănuite, pe toate mările... (p. 117).

Saint-Évremond dovedea eficacitatea moralei sale neoepicureice și prin propria sa longevitate (după schimbul de scrisori cu La Fontaine avea să mai trăiască, tot în dulcele său exil londonez, pînă în 1703, atingînd vîrsta de 87 de ani). Nu știm cît de mult va mai trăi senin-melancolicul Pantazi, dar textul nu sugerează că va muri curînd. Oricum, el poate fi văzut (în ciuda faptului că bea zdravăn) ca aproximația mateină a aceluși „sage citoyen du vaste univers“, fie și doar în sensul geografic al sintagmei, marea lui plăcere – o plăcere „înțeleaptă“ din perspectiva neoepicureică – fiind călătoriile. Calmul cu care primește vestea morții Ilincăi poate fi interpretat și ca o supunere la un decret al destinului asupra căruia nu are nici o putere; refuzul de a merge la înmormîntarea ei e desigur straniu, dar nu inexplicabil în ipoteza unui puternic instinct de autoprezervare,

gata să sfideze convențiile sociale în numele păstrării unui senin echilibru interior.

Acest instinct e tocmai ceea ce îi lipsește contrariului său, Pașadia, care e în schimb dominat de un inconfundabil „instinct al morții“. Asta nu-l împiedică totuși să-i dea sfaturi înțelepte naratorului, și anume să-l prevină, în cursul spovedaniei sale, să se ferească de primejdiile mortale ale „imundeii boeme“ și ale destrăbălării; boema nu e scuzabilă nici când rezultă într-o carte. „Rien ne m'engage à faire un livre“, spunea La Fontaine. Să admirăm lumea în diversitatea ei, să aducem omagii autorului ei (cum altfel decît trăind, desfătându-ne firește de plăcerile firești ale vieții?), să ne bucurăm și de poezie, și de muzică, deși acestea nu sunt necesare, căci „On peut goûter la joie de diverses façons“. Nu-i în esență acesta sfatul pe care i-l dă Pașadia naratorului, sfat pe care, în neîmpăcata sa ură de sine, el însuși nu-l poate urma? „Schițele“ despre lumea declasată, tarată, ratată pe care le-ar putea compune naratorul nu merită coborîrea în mlaștina vișiului: „ar însemna... să plătești o marfă mult prea vilă afară din cale de scump“. („Schițele“, să notăm, sunt o „marfă... vilă“.) Dar înțelepciunea lafontaine-iană, întrezărită în Pantazi (acel „alt eu-însumi“), nu se potrivește cu disperarea cinică, autodistructivă a lui Pașadia și nici cu dispoziția naratorului, care nu se poate împiedica, din curiozitate și mai ales din ambiție literară, să exploreze infernul Arnotenilor – al familiilor, al marilor familii decăzute, al degenerescenței lor ineluctabile, în atmosfera pestilențială de la porțile Orientului – numai și numai pentru

a face o carte. O Carte – o versiune a aceluiași *Livre mallarméean* în care se concentrează un întreg univers, o condensare dacă nu a *Divinei Comedii*, cel puțin a *Infernului*, partea ei cea mai memorabilă, o prefigurare a *Aleph*-ului lui Jorge Luis Borges, sferă cristalină în care imunda Balcanie e figurată și transfigurată în *Craii de Curtea-Veche*.

Relectura nu e neapărat încărcată de preocupări erudite. Multe întrebări trec prin mintea recititorului, fără ca acesta să încerce să răspundă la toate. Multe sunt lăsate în suspensie. Dar diferența e uriașă între o întrebare pusă și lăsată în suspensie și o întrebare nepusă, adică neimaginată. Una dintre caracteristicile relecturii este tocmai acest vortex de interogații, adese-ori privind chestiuni de importanță aparent minimală sau de-a dreptul neglijabile, dar capabile să dezvăluie existența unor microsecrete textuale și intertextuale care fac farmecul incitant al relecturii. După numeroase frecventări ale unui text de-a lungul anilor – cazul *Crailor...*, în ce mă privește –, problemele hermeneutice pe care le ridică se restrâng, dar, în mod paradoxal, se și înmulțesc, dînd procesului de relectură o dimensiune de comentariu perpetuu, comentariu care înglobează și cele mai importante comentarii mai vechi și care, totodată, în chipul cel mai natural, stimulează imaginația interogativă personală a recititorului. Am încercat aici să exemplific acest fenomen de relectură repetată, prin ani, îndreptînd focarul atenției spre ceea ce aș numi „mărunțișuri paratextuale“. Rezultatul nu se măsoară numai prin răspunsurile parțiale, uneori prea speculative și imprecise, la întrebări punctuale.

El se măsoară și prin informațiile și impresiile culese din anume excursii paratextuale – cum ar fi, în cazul de față, vizita pe care am făcut-o pentru prima oară, în mai bine de un sfert de secol, la biblioteca Institutului Kinsey și revizitarea, după mai mulți ani, a bibliotecii Lilly (mă abat rar pe acolo, căci, în viața mea de cititor, rareori am nevoie să consult rarități bibliofile). Lectura prăfuitului *Monsieur de Cupidon* n-a fost nici ea fără agrementele ei. Pe un plan mai semnificativ, mottourile din Protat și Monselet, cu aluzivitatea lor obscenă sau doar jucăuș-erotică, mi-au reamintit de modul ambiguu, adeseori oblic, în care e prezentat – uneori aproape în treacăt și fără insistență – infernul sexual din lumea *Crailor*... Mottoul din La Fontaine, care mi-a prilejuit mai multe încântătoare plimbări textuale prin lumea atât de proaspătă a marelui clasic (plimbări care mi-au adus în minte fericita formulă a lui Ezra Pound despre „irepresibila prospețime“ a clasicii), reprezintă momentul unui echilibru delicat, senin, ideal, care poate fi doar întrezărit fugitiv din universul împîclit și repulsiv în care evoluează craii.

Sexualitatea în Craii de Curtea-Veche

Bucureștiul lui Mateiu Caragiale este un loc de pierzanie și, dacă-l concepem ca pe un infern dantesco-balzacian, cercul cel mai adânc e fără îndoială tripoul/bordelul sinistru al adevăraților Arnoteni. Printre jucători și prostituate, patronați simbolic de aristocratul degenerat, „tîmpitul“ Maiorică (care-l

smintea pe Pașadia „cu genealogia Arnotenilor, calpă mai sus de Brâncoveanu“ – p. 144; dar care-și dezvăluia, cu vîrsta, ereditatea nedeclarată de corcitură țigănească: „Îl priveam... înălțîndu-și... scăfîrlia scofilcîită și smochinită de țigan bătrîn, ...căutîndu-i zadarnic vreo urmă de asemănare cu ofițerașul încîrlionțat dintr-o fotografie îngălbenită de pe măsuță...“ – p. 135), și de soția sa, coana Elvira („...care-și plimba voioasă printre mosafiri maldărul de carne fleșcăită, legănîndu-și sîinii căzuți și coapsele dolofane“ – p. 136), în acea ambianță disolută și promiscuă, naratorul descoperă o „ființă ciudată.. cu toată vîrsta-i fragedă“: „O fetiță care îmi reamintea de vrejurile spelbe și lungi de țelină crescute în nisip la întuneric; o fetiță mută... 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“ (p. 145). Îndoindu-se că această mută fără nume ar fi produsul unui incest patern, naratorul crede totuși că aceasta ar putea fi fiica uneia dintre fete (Tita, desigur, căci Mima nu putea să aibă copii), de vreme ce îi dădu și lui „în gînd că era cu puțință să se fi aflat sub același acoperiș strănepoata și străbunica“ (p. 145).

Străbunica fetei mute, bătrîna nebună care lătra în patru labe în nopțile cu lună, era nimeni alta decît celebra Sultana Negoianu, mama lui Maiorică, întreținută în Moldova de către prințesa Canta, fiica ei din altă căsătorie, dar trimisă (cu bani) din timp în timp și la București, la fiul ei, care se bucura mai mult de bani decît de prezența ei. Sultana, înțelegem din text, fusese un caz extrem de nimfomanie. După ce-și părăsise cei doi soți succesivi, „...trăise. Tot atît

de darnică de trupul ei cît de avutul ei, ca în furia mistuitoare a unei turbe, făcuse să se dea în el iama, împărătește, și tot încă nesătulă și-l spurcase pînă și cu dulăii“ (p. 141). Înebunise în toamna lui 1857, cînd „fusesse găsită rătăcind despletită și despoiată la Herăstrău pe malul lacului“. Gîndul la destinul Sultanei îl face pe narator să exclame, cu recunoștință față de Pirgu: „A! da, eram silit să recunosc: spunîndu-mi că dacă voiam subiect de roman să fi mers la adevărații Arnoteni, Pirgu nu mă amăgise“ (p. 141).

Nepoatele Sultanei, adică fetele lui Maiorică și ale Elvirei, Tita cea „tembelă și toantă“ și Mima cea „dezghețată și vioaie“, nu aveau în comun, „în afară de destrăbălare, de minciuni și de răutate, ...decît murdăria – ah! Era greu de închipuit și mai greu de spus în ce hal erau“ (p. 138). În ciuda firii ei posace, în ciuda faptului că „de sălcie ce era ajunsese să fie ocolită și unii jucători se plîngeau de faptul că le face ursuzlîc“, alți clienți ai Arnotenilor erau totuși atrași de Tita, căreia „nu i se întîmpla să zică vreunui mușteriu «nu!»“ și care-și „da poalele peste cap numai la întuneric“. Mima, cu temperamentul ei total diferit, atrăgătoare și totodată agresivă sexual, începuse de la cincisprezece ani, la Galați, sucind capul „a doi tineri, niște guguștiuci amîndoi“ (p. 136), care furaseră pentru ea, unul sfîrșind prin a se sinucide, celălalt prin a înfunda pușcăria. Mai tîrziu, „i-era destul să vadă un bărbat ca să necheze și să-i sară de gît“ (p. 137), deși știa că acesta, „dacă era om întreg, n-avea de ce să se apropie de ea și a doua oară“. Căci Mima (află naratorul de la Masinca

Drângeanu) „avea un oarecare cusur de croială din născare“ ce „înlătura la dînsa puțința împreunării sănătoase și depline“ (p. 137) și de aceea, deși îi plăceau și bărbații, avea o „pătimașă aplecare la legături împotriva firei“ (*împotriva firei* era, în epocă, expresia codată pentru homosexualitate), adică legături lesbiene, de dragul cărora ea, zgîrcită din fire, era dispusă să cheltuiască fără reținere. În fapt, Mima, cu meteahna ei (despre care cititorul e liber să speculeze), e bisexuală, ca și Rașelica Nachmandsohn, cu care, aflăm, Mima „tocase... într-o lună, patru mii de lei, bani șterpeliți de la unul Haralambescu care adormise la ea beat“ (pp. 137-138). (E vorba, desigur, de același Haralambescu al cărui cîine Pirgu îl ducea în lesă la Tinculina Gaiduri în ipostaza sa de „codoș de cîini“; și avem voie să bănuim că, în ipostaza sa de codoș propriu-zis, tot Pirgu îl adusese pe Haralambescu beat în patul Mimei. Același Haralambescu e cel care îi spune naratorului, cînd acesta îl caută pe Pirgu spre a-i cere să se îngrijească de înmormîntarea Ilincăi, că „îl văzuse în ajun, seara, la Moși, beat ca un porc, cu o desculță borțoasă în luna a noua“ – p. 158.) Echivalente bucureștene ale curtezanelor balzaciene, Mima, am putea spune, se prostituează cu bărbați (întregi sau neîntregi – dar cine e întreg în *Craii de Curtea-Vechă*?) pentru a angaja prostituate lesbiene, în vreme ce Rașelica se prostituează (chiar și cînd se căsătorește) cu ambele sexe.

Cel care intermediază între sexualități, mijlocitorul, proxenetul prin excelență, este desigur Pirgu, personajul pe care-l salvează de kitsch, de acel kitsch la care nu sunt imuni cei trei crai de la porțile Orientului,

cum am văzut, tocmai vulgaritatea lui cinică, nerușinarea lui, vorbirea lui plină de măscări pînă la neverosimil, rolul lui de bufon, dar și de *trickster*, între altele de *trickster* sexual. În această ultimă postură, el își bate bunăoară joc de Maiorică, procurîndu-i o fată mare care-l îmbolnăvește (probabil) de blenoragie (narratorul, mai intuitiv, refuzase un codoșlic similar, din prudență igienică):

...nu ne mai vorbea decît de Maiorică, îl admira; nici nu ne închipuiam noi ce crai era: scosese din minți o fetișcană numai de cincisprezece ani, o bombonică – fată mare – și-l îndemna pe Pantazi care apleca ochii și schimba fețe-fețe să nu se lase mai pe jos, că doar nu-l iertase Dumnezeu ca pe Pașadia. Curînd Maiorică avu de ispășit usturător acea lesnicioasă cucerire și tot Gore care i-~~o~~ rostuiuse pe de-a-ntregul îl încredință îngrijirilor doctorului Nicu (p. 154).

Pantazi, îndemnat să-l emuleze pe Maiorică, e de fapt personajul cu sexualitatea cea mai misterioasă din roman. Iubitor de țigani, posesor al limbii țigănești, el își făcuse debutul sexual cu o țigancă tînără, la moșie. Bizara lui dragoste platonice pentru Wanda, care se curvăsărea pe toate drumurile fără ca el să-și dea seama (trebuise să fie avertizat spre a descoperi înșelăciunea în ajunul chiar al căsătoriei), supraviețuiește de-a lungul anilor, spre a se fixa asupra acelei flori albe, neprihănite, care este Ilinca în sordidul infern sexual din casa Arnotenilor. Dar Ilinca e iubită doar ca un „fetiș“, pentru că seamănă cu Wanda, și dragostea lui Pantazi pentru ea este atît de eterică și de rece (deși tot pentru ea fusese

gata să-și riște viața într-un duel cu Pașadia), încît moartea ei îl lasă cu totul indiferent. Din text nu reiese că el ar avea, pe timpul acțiunii romanului, vreo legătură sau înclinație erotică. Doar în spovedania lui, cînd se referă la perioada de disperare și risipă a averii de după Wanda, Pantazi menționează anul de la Cișmeaua-Roșie în care i se făceau toate voile, desigur, cu mare cheltuială: „...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 mă ținea tare scump“ (pp. 112-113). După aceea, mărturisește el, în femeile din viața lui iubise numai vreo asemănare cu Wanda: „Iată pentru ce deunăzi i-am dat dreptate lui Pașadia, cînd spunea că în amor nu vede decît fetișism. Da, fetișism, fetișism...“ (p. 112). Repetat de trei ori, sensul în care e folosit acest cuvînt nu e foarte clar: ce e clar e numai că are o valoare demistificatoare pentru cel care-l rostește. Sau se referă el – indirect, aluziv – la posibilitatea bănuită la un moment dat de narator că Pantazi făcea dragoste nu cu femei reale, ci cu una dintre acele păpuși de cauciuc folosite de marinari în lungile lor călătorii:

...în nouă luni de cînd, împrietenindu-ne, trăisem așa de aproape unul de altul, nu-i cunoscusem nici o legătură, vreun capriciu cît de trecător – așa că venind odată vorba despre acele păpuși ce, zice-se, ar ține loc corăbierilor de neveste în îndelungatele călătorii, cum mă asigurase că această scîrboasă rătăcire nu era un basm: se găseau gata sau se făceau pe porunceală; cu asemănarea voită, cele lucrate în Olanda, scumpe, tinzînd la plăsmuirea desăvîrșită

a făpturii firești, fără voie mă gândisem că și dînsul ascundea poate, în vreunul din încăpătoarele cufere îngrămădite în odaia-i de culcare, una care să fi întruchipat leită pe necredincioasa și neuitata sa Wanda (pp. 142-143).

În acest caz, termenul *fetișism* ar fi potrivit. Bătrînul Pașadia fusese un bărbat viril (parvenise printr-o femeie), dar în lunga perioadă anterioară, cînd se zbătuse „în vid pentru neant“ și cînd se supusese la „privații și umilințe“ (p. 125), rezistase „geniului rău care, din întîia mea tinerețe, venea întotdeauna să mă ispitească în faptul serii“ (p. 126). După ce renunțase scîrbit la succesul social, socotise și „că era de prisos să mai alung[e] geniul rău“, adică pornirile sale sexuale. De unde și nevoia de Pirgu. Dar, îmbătrînind, libidoul lui Pașadia scăzuse, ceea ce cititorul află indirect, mai ales din vorbele lui Pirgu. Încă din primul capitol, cînd Rașelica părăsește birtul întovărășită de Mișu, care urma să moară curînd, Pirgu îi propune să-i facă vorba cu ea – „intră chiar în vederile mele“ (p. 67) –, deși sau tocmai pentru că îl știe „pe drojdii“, avînd nevoie de afrodisiace ca „miambalul“ sau „lemnul dulce“ și „magiunul“ (în sensul turcesc de pastă cu opiu, mac și sabur, vag halucinogenă și excitantă). Cu excepția purei Ilinca, pe care vrea s-o cumpere, și a suprasexualei Rașelica, care-l va ucide într-un act de fellatio (în care orgasmul pare a coincide cu un atac mortal de epilepsie), fiecare în felul ei frumoasă, femeile pe care i le aduce Pirgu sunt, cum am mai văzut, „numai otrăvuri, rable de pripas, trezi-tură și răsuflătură“ (p. 91). Ce satisfacții fizice puteau

procura astfel de relații? Ele știau, desigur, să excite un mușteriu obosit, bătrîn, cvasiimpotent. Dar nu intra într-o astfel de preferință și o anume înclinare spre masochism? Nu căuta el, în brațele acestor femei, moartea sau preludiul morții, în forme de tortură erotică pe care textul le sugerează doar vag? Nu e, în același fel, fascinația sumbră pe care o exercită asupra lui Pașadia superba Rașelica (vrednică descendentă a Iuditei) tot o expresie a masochismului, o dorință de moarte, care se și împlinește de data aceasta, o năzuință de a pieri extatic într-un spasm erotic care e, în același timp, un spasm epileptic? Despre alte afinități între Pașadia și anumite fantasmе ale lui Sacher-Masoch (iconografia martirolologică creștină considerată din unghi sexual) am mai vorbit și n-are rost să mai insist asupra lor.

Despre sexualitatea celui de-al treilea crai din visul apoteotic final, naratorul însuși, nu aflăm nimic direct din povestea lui, în care el își rezervă rolul aparent de cronicar. Dar dacă se acceptă interpretarea alegorică pe care am propus-o, în el se intersectează secret/discret impulsurile celor trei „P” și într-un fel curios poate și ale celui de-al patrulea „P” din roman (sau al cincilea, dacă o punem la socoteală și pe Pena), diplomatul Poponel, podoabă a Ministerului de Externe. Înclinațiile priapice și masochiste ale lui Pașadia, chiar și în faza declinantă în care se cer stimulate artificial, ca și cele platonice-fetișiste ale lui Pantazi, în ciuda particularităților singularizante pe care am încercat să le detaliez, fac parte în chip normal din imaginarul sexual masculin, iar postularea lor în psihia naratorului n-ar avea, în principiu,

nimic excepțional. Mai interesantă e relația acestuia cu Pirgu și cu Poponel.

Dintre toate personajele feminine din roman, naratorul arată o anume slăbiciune doar pentru două: Mima („...ispititoare și dulce ca păcatul însuși...” – p. 147) și, mai ales, Masinca Drânceanu, „sufletul maichii”, o femeie în vîrstă, dar plină de viață și de „vino-încoace”. Despre Masinca, care-l inițiază în tainele de familie ale Arnotenilor și a cărei figură reapare memorabil și în *Sub pecetea tainei*, naratorul scrie, după ce îi spune, mai în glumă, mai în serios, că ar fi fost capabil de orice nelegiuire în afară de aceea de a n-o iubi (în replică la acuzația jucăuș-răsfățată a acesteia: „Nu mă mai iubești...”):

Și nu era din parte-mi o măgulire deșartă; s-ar fi putut oare să nu te înnebunești după ea? – și ■ de frumoasă ce rămăsese în pofida vîrstei pe care o înșela după cum își înșelase cei doi bărbați cu cununie și nu mai știi cîți fără, dar pentru că avea un „vino-încoace” căruia nu era chip să te împotrivești... (p. 134).

Ghicim aici o anume înclinare gerontofilă – atestată și în biografia autorului – pentru o femeie experimentată sexual și cu suficiente înlesniri pentru a atrage un gigolo tînăr. Pirgu însuși intuiește bine natura sexuală a farmecului Masincăi, așa cum îl resimțise naratorul, și-l îndeamnă să dea curs atracției sale într-o extraordinară bufonerie verbală, vulgară, violentă și memorabilă ca un scurt poem în proză construit pe o metaforică de bestiar sexual, în centrul căreia se află peștele, cu marea sa încărcătură libidinală:

– La mai mare, solzoșia ta, se închină cu temenele, al nostru ești. Umbli să-ți lași lapții cu folos. Bre, cum te mai înfigeai în undiță la Masinca, o luași pe coarda razachie, cu sacîz dulce, ușor. Ce pramatie: faci pe cocoșu, cotoi mare dumneata. Ei, dar ai de învățat 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 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 la iarnă să te văz crap îmblănit (p. 141).

„Vorbirea lui Pirgu este... o construcție artistică a lui Mateiu, realizată prin aglomerarea intenționată de zicale scabroase, revelatoare pentru duhul mahalalei bucureștene“, scrie Ovidiu Cotruș în legătură cu pasajul citat și adaugă: „Elaborare bine chibzuită, limbajul lui Pirgu, păstrînd toate atributele oralității, este aproape ireal. Vorbirea lui Pașadia era solemnă, a lui Pantazi lirică, a lui Pirgu este grotescă“ (*op. cit.*, pp. 305-306). Comentariul este cît se poate de apropiat, de pertinent, de exact estetic, cum ne-am fi așteptat din partea unuia dintre cei mai *atenți* lectori de pînă acum ai operei lui Mateiu Caragiale. El nu-și pune însă întrebările pe care se întîmplă să mi le pun eu, din perspectiva unei relecturi la fel de *atente*, dar și, poate mai deliberat, naive, sau mai bine zis fals naive, căci naivă în sensul propriu nu poate fi decît prima lectură. E adevărat că limbajul lui Pirgu e ireal (ba chiar are o tentă supra-reală), dar nu e lipsit de o logică internă. Pornesc de la întrebarea: „Ce vrea să zică «crap îmblănit»?“. E vorba aici de o „zicală scabroasă“? Intenționalitatea

obscenă există, desigur, aici, ca și în întregul pasaj, dar elementul de „zicală“ lipsește. Sau sunt eu ignorant? Oricum, expresia mi se pare o creație a lui Pirgu, adică a lui Mateiu. „Ia-o înainte, oblu, berbecește, ca pînă la iarnă să te văz crap îmblănit“. Cum să descurc această încîlceală de metafore, care încheie și mai complicata încîlceală de metafore a întregului pasaj? Vorbele lui Pirgu sunt spuse primăvara (vezi subcapitolul despre „Cronologia internă“) și sensul frazei ar putea fi tradus, în limbaj plat, cam așa: „Ține-o așa, berbecește, cu curva de Masinca și pînă la iarnă vei fi un pește prosper, adică «îmblănit» (în bordelul Arnotenilor)“. Asta ar închide cercul de sugestii deschis prin urarea de la începutul pasajului: „La mai mare, solzoșia ta“, rostită cu temenele și urmată de „al nostru ești“, adică „ai intrat, iată, în rîndul nostru de pești de bordel, te-ai dat pe brazdă“. Lapții, undița sunt dezvoltări ale metaforei ihtiologice, celelalte animale simbolizînd sexualitatea masculină (cocoșul, cotoiul, porcul cu șorici gros, măgarul, malacul, berbecul) sau pe cea feminină (broasca, maimuța). Pasajul e citabil (adică poetic: poezia fiind citabilitate) și rizibil-ironic, la modul enorm, baroc, ca într-un Quevedo balcanic.

Rămîne să spun cîteva cuvinte despre al patrulea (sau al cincilea) „P“, adică despre Poponel, pe care naratorul îl prezintă aparent în termenii cei mai duri, dar de fapt cu o ambiguitate care dă portretului complexitate și nuanță. Împreună cu Aubrey de Vere din *Remember*, Poponel introduce, în puținele paragrafe în care e descris, problematica homosexualității masculine în literatura română, după cum

prin Mima în relație cu Rașelica e introdusă aceea a homosexualității feminine, pe urmele proiectului balzacian, reluat și aprofundat de Proust, deși redus, în cazul lui Matei, la dimensiuni miniaturale. Poponel e, îndrăznesc să spun, un baron de Charlus văzut printr-un ochean inversat. În ciuda frazei condamnatoare, adeseori citată, *frază-paravan*, așa zice, în care naratorul dă glas atitudinii homofobe tipice unei societăți dominate de o mentalitate patriarhală primitivă, ca o concesie care-și accentuează statutul de simplă concesie tactică prin caracterul ei hiperbolic („Mai mult nu voi stăruî asupra-i; ca să-l descriu ar trebui să-mi înting pana în puroi și în mocirlă și, la această îndeletnicire nu mi-aș pîngări numai pana, dar aș spurca mocirla, chiar și puroiul“), naratorul însuși este de altă părere, pe care o exprimă fără întârziere: „Și totuși nu a lui era vina: așa era de la Dumnezeu“ (p. 92). În relație cu Poponel, textul sugerează cititorului lectura printre rînduri, lectură care poate explica simpatia paraestetică (dar în care esteticul joacă totuși un rol crucial) de care s-a bucurat Mateiu Caragiale printre intelectualii români „gay“, de la Petru Comarnescu la George Tomaziu, la Ion Negoïtescu. Poponel era tînăr, mai tînăr ca Pirgu, care-l „aducea de subțioară“ la mesele crailor, poate de vîrsta naratorului, care de altfel se și împrietește cu el (după cum aflăm din replica lui Pașadia, care-l ceartă pe narator: „...sari să-i iei apărarea cu aceeași naivitate cu care ai alergat astă-seară la mine pentru Pirgu“ – p. 125; sau din replica de mai tîrziu a lui Pirgu, cînd îi reproșează naratorului că nu cunoaște viața, că n-ar putea să descrie decît „pe

Pașa, pe mine, pe Panta; cu altcineva nu știu să ai de a face; ...a! da, Poponel, amicul“ – p. 130), cum se împrietenește și cu Mima după terminarea acțiunii relatate în roman (despre Mima: „...să fi fost prieteni atunci ca pe urmă, i-aș fi spus neted...“ – p. 146). Merită remarcat că, dintre crai, cel care are cele mai puține prejudecăți în legătură cu homosexualitatea, în afara naratorului, e Pirgu. El îl înfruntă pe Pașadia:

– Pînă cînd, [...], cu asemenea prejudecăți trezite, pînă cînd? De ce atîta prigoană? Nu cumva ai pofti să-ți faci dumitale curte? Nu? – atunci ce-ai cu el?... Dumitale îți cere cineva socoteală că umbli după marcoave, după șteofe? – el de ce să nu umble după juni, după *crai*? [Sublinierea mea; e o folosire care îmbogățește paleta semantică a cuvîntului *crai* cu o nuanță neașteptată; pe vremea mea, „e un crai“ însemna „e un Don Juan“, un cuceritor heterosexual, deși poate că în limbajul homosexualilor avea și sensul sugerat de Pirgu.] (p. 92).

Pirgu are, în materie de stiluri de viață și de orientări sexuale, cum am mai arătat, o toleranță cu totul modernă, deși pornită din cinism, și nu din înțelegere (e de imaginat o situație în care Pirgu, într-un discurs „bălos“ în parlament, i-ar ponegri pe homosexuali). Naratorul e și el tolerant, în ciuda cîtorva protestări desuet-moralistice, fiind silit de însăși postura sa de cronicar la o anume imparțialitate. Dar nu numai în această calitate, ci și ca personaj activ, ca acela care creează în realitatea textuală-ficțională situațiile pe care le descrie, naratorul are o superioară înțelegere melancolică pentru celelalte personaje care, la urma urmelor, nu sunt

decît expresii parțiale, dar complementare ale revelațiilor unui eu complicat și adesea contradictoriu – ale Majestății Sale Eului, ale eului unuia dintre cei mai misterioși și totodată dintre cei mai *stricți* scriitori români. *Stricți* în sensul versului lui Ion Barbu: „Slava netedă și rară, stricta glorie, o ții“. Strictețea însă implică, oricît de curios ar părea, și sinceritate, o sinceritate uneori foarte oblică, pentru a se putea exprima în contextul prejudecăților culturale curente.

Craii de Curtea-Veche: *ispitele (re)lecturii*

Nu mă îndoiesc, cum am mai sugerat la început, că majoritatea criticilor din cei peste o sută care au participat la ancheta *Observatorului cultural* despre romanul românesc din secolul XX au plasat *Craii de Curtea-Veche* pe locul întâi – rezultat cu totul neașteptat – pentru că este romanul cel mai *recitibil* din literatura română. Ceea ce nu înseamnă neapărat și cel mai lizibil. La prima lectură, capodopera lui Mateiu Caragiale prezintă dificultăți vizibile (lexicul arhaizant, cu coloratura lui balcanică, turco-greco-slavă, cu etimologiile lui complicate, cu aluziile și trimiterile istorice, genealogice și culturale nu o dată greu de elucidat), dar mai ales invizibile. Acestea din urmă derivă din extraordinara densitate a prozei mateine, din aglomerarea într-un spațiu restrâns, aș zice chiar minimal (în sensul caracterizării anglo-americeane a modernismului artistic prin formula *less is more*, adică, traducînd liber, „cît mai mult în

cît mai puțin“), a unui mare număr de istorii, de micronarațiuni care ar fi putut da loc, tratate într-o proză romanescă „normală“, la vaste desfășurări epice, poate la un întreg ciclu romanesc.

Cîte un paragraf, am avut uneori impresia, ar putea fi dezvoltat într-o povestire independentă de mai mari proporții. Aș da drept exemplu, selectat desigur subiectiv, pasajul despre fetița mută și fără nume, văzută de narator la Arnoteni, care are cam opt-nouă ani în primăvara anului 1911. Nu s-ar putea scrie un interesant roman – poate în stilul unui monolog interior în genul celui utilizat de Faulkner în cazul personajului Benjy din *Sound and Fury* – despre destinul acesteia pînă la vîrsta de, să zicem, șaptezeci de ani, care ar duce-o pînă în plin comunism? Nu ar putea fi descrisă mai în amănunt viața lui Gore Pirgu de după „asfințitul crailor“, care în roman e rezumată în cîteva fraze? Nu s-ar putea scrie un roman incitant despre Masinca Drîngeanu, pe care însuși Mateiu Caragiale o readuce, însă doar ca personaj evocat de alte personaje, în *Sub pecetea tainei*? Despre Masinca, bunăoară, în relația ei cu polițistul-boier Rache, care o iubește fără s-o posede, în vreme ce mulți alții se bucură de trupul ei generos? Tentația aceasta sporește, bineînțeles, în cazul unei scrieri neterminate, deschise, cum e *Sub pecetea tainei*, despre care va veni vorba curînd. Dar, în ce privește *Craii...*, astfel de ispите sugerate de o lectură de tip „balzacian“ (recomandată de însuși Mateiu Caragiale în *Sub pecetea tainei*, în care *Histoire des treize* e menționată ca intertext) trebuie respinse. Ceea ce contează în *Craii...* – și, cum vom vedea, și în *Remember* –, ignorînd astfel de tentații, e bogăția

narativă condensată într-un spațiu tipografic restrâns. Din acest punct de vedere, Mateiu I. Caragiale se aseamănă – o comparație la fel de nepotrivită și totuși, din punctul meu de vedere, la fel de inevitabilă ca aceea de început cu James Joyce – cu Jorge Luis Borges, autorul acelei povestiri fantastice care este *El Aleph* și în care, așa spune, ce este mai izbitor nu e fantasticul convențional, cu rupturile lui de niveluri ontologice, ci tocmai ceea ce așa numi *fantasticul concentrării*. *Aleph*-ul borgesian este, reamintesc, un punct din univers care cuprinde toate punctele din univers, un punct total, atotcuprinzător, care se înfățișează, în povestirea titulară, sub forma unei mici sfere de cristal, găsită în pivnița unei case din Buenos Aires, în transparența căreia se reflectă miniatural întreaga lume și întreaga ei istorie. Îmi voi permite o metaforă: *Craii...* este un *aleph* și mai mic, un *aleph* regional, geografic-temporal-cultural, conținând o anumită lume nu dispărută, ci într-o stare de perpetuă dispariție, să-i zicem Balcania sau versiunea românească a Balcaniei. Aceasta e moștenitoarea nesfârșitei decadente bizantine, intrată de curînd, fie și sub o formă greu recognoscibilă, în al treilea mileniu. Această decadentă probabil că va dura – sunt oare prea optimist? – pînă la sfîrșitul lumii celei mari.

Datorită acestei calități „alephice“ în sens literar a *Crailor...*, ca și în cazul lui Borges, o pagină bine citită din *Craii...* consumă ideal cantitatea de atenție pe care ar cere-o un roman obișnuit. Iar un roman obișnuit – cum ar fi cele derivate ipotetic din *Crai...*, a căror ispită ieșită din relectură o consemnam mai sus – n-ar fi, față de exigențele subtile ale textului *Crailor...*, decît o risipă de atenție demnă

de o cauză mai bună. Deși cartea e scurtă, cititorul și mai ales recititorul au nevoie de o memorie aproape angelică: amănunte microscopice se leagă muzical de alte amănunte microscopice risipite în text și capătă, în combinație, o importanță structurală greu de bănuț. O noapte de noiembrie, cum am încercat să sugerez, numită în treacăt într-o jumătate de frază, dobândește, la analiză, o misterioasă semnificație generativă, astfel încât imaginația ipotetică a cititorului e puternic stimulată. (Ipoteza onomastic-narcisică și numerologică pe care am propus-o e nu mai mult decît o simplă, fragilă, capricioasă ipoteză.) Cu cît mai adînc intră în amănuntele compoziției și ale substanței epice condensate, cu atît mai mult cititorul sau recititorul e împins să descopere necesități invizibile cu ochiul liber, care-l obligă, după puterile și mijloacele de care dispune, să-și construiască echivalentul unor instrumente optice măritoare, din amintiri de lectură, din propria experiență de viață, din marile și micile tipare culturale adăpostite de memoria sa. În felul său propriu, diferit de al lui Borges, Mateiu I. Caragiale e un maestru, atît în *Remember*, cît și în *Craii...*, a ceea ce am numit fantasticul concentrării.

Relectura unei cărți precum *Craii de Curtea-Veche* (ca și aceea a mării poezii sau, dintre moderni, a lui Proust sau Joyce sau Borges și a altor cîtiva, puțini) e infinită. Ca marea lui Paul Valéry din *Le cimetière marin*, ea e mereu începută, *toujours recommencée*, niciodată cu adevărat terminată, sau terminată doar accidental, din oboseală, lipsă de timp, sau uitarea prin care se exprimă nevoia de Altceva, un Altceva care însă nu poate fi descoperit decît în Același, în identitatea pierdută și regăsită a aceluiași text.

II. Remember

De la Mateiu citire...

Dacă mi-aș fi propus să scriu un studiu obișnuit, monografic, despre Mateiu I. Caragiale, poate că aș fi început cu prima operă publicată în volum a acestuia (la Editura Cultura Națională, în 1924, după apariția în *Viata românească*, în 1922), adică nuvela *Remember*. Sau poate chiar, cum fac edițiile de opere, de la Perpessicius la Barbu Cioculescu, cu versurile din *Pajere*, scrise anterior, dar adunate în volum doar postum (1936). Exercițiul meu de (re)lectură s-a focalizat însă mai întâi pe *Craii de Curtea-Veche* (1929), opera centrală, capodopera care a dat naștere „cultului matein”. Logica relecturii fiind, între altele, expansiv-intertextuală, nu puteau desigur să-mi scape referințele naratorului *Crailor...* la *Remember*, care invită la o mai lungă „plimbare intertextuală”. O recitare atentă a nuvelei *Remember*, prin „grila de lectură” sugerată de *Crai*, va răsfrânge lumini și contururi din opera mai târzie asupra celei mai timpurii și viceversa. Itinerarele relecturii sunt reticulare și, în timp, circulare, în nici un caz lineare – deși ele pot încerca să restabilească analitic anumite linearități ideale (cum ar fi cronologia internă a unui text narativ). †

Prima mențiune a nuvelei *Remember* în textul *Crailor...* survine la începutul capitolului al doilea, când naratorul face un portret mai extins al aceluși om „ciudat“, îndrăgît înainte de a fi cunoscut, al aceluși „alt eu însumi“ despre care vorbise la sfîrșitul capitolului anterior (capitol încheiat chiar cu aceste cuvînte, „...un alt eu însumi“, pentru ca următorul să se deschidă, la fel de semnificativ, cu „Un prieten de cînd lumea...“ – pp. 73-74). În al doilea paragraf al „Celor trei hagiâlcuri“, citim:

Sunt ființe cari prin cîte ceva, uneori fără a ști ce anume, deșteaptă în noi o vie curiozitate, aștîndu-ne închipuirea să făurească asupra-le mici romane. M-am muștră pentru slăbiciunea ce-am avut de asemenea ființe; nu destul de scump era s-o plătesc în pătania cu sir Aubrey de Vere? De data asta, peste curiozitate se altoia un simțămînt nou: o apropiere sufletească mergînd pînă la înduioșare (p. 74).

O nouă mențiune, destul de amplă, pleacă de la o „ciudățenie“ a lui Pantazi („...avea groază de ferestrele deschise...“) – nu singura lui ciudățenie, de altfel –, pentru a se prelungi printr-o comparație a felului de a povesti, de a „zugrăvi... peisagii“ al eroului din *Remember* și al lui Pantazi:

Mi-aducea uneori aminte de acel tînăr englez a cărui tristă istorie am scris-o. Avea același fel neprețuit de a ține descrierile de călătorii cu amănunte istorice rare; și el ținuse să întrebe fiecare colț de țărîm sau de apă la ce fusese în trecut mator, îmbinînd pretutindeni priveliștea de azi cu

vedenia de odinioară. Îi plăcuse să viseze în fața stîncii de pe care Sapho se aruncase în valuri, a țărmlui unde se înălțase rugul lui Pompei. Ici fu răpusă frumoasa Ines, colo muri închis regele nebun. Dar pe cînd vastele peisagii ce sir Aubrey zugrăvea dintr-un cuvînt erau pustii de suflare omenească, în ale noului prieten se îmbulzea, în pitorești veșminte, o lume întregă: șeici și pașale, emiri și hani, rajahi și mandarini, preoți și călugări... (pp. 80-81).

(Re)citind *Remember* în lumina retrospectiviilor naratorului *Crailor...*, care se declară a fi și autorul nuvelei – o povestire tot la persoana întîi –, primim, între multe altele, cîteva sugestii care adîncesc taina lui Pantazi, și anume taina identității lui sexuale. Aubrey de Vere, din relatările voit ambiguizante ale naratorului și ale autorului implicit, este o ființă cu o sexualitate incertă: e, desigur, un dandy, un bărbat de-o eleganță sfidătoare prin excentricitate unită cu perfecția gustului estetic; e un bărbat însă cu ciudate înclinații și dorințe de a fi femeie, poate un travestit, poate un „invertit“ (cum bănuim după ce naratorul îl descrie în costumația feminină, nocturnă – „Trecea o femeie înaltă, cu un bogat păr roșu sub o pălărie cu pene, o femeie slabă și osoasă, fără șolduri și fără sîni, într-o rochie strîmtă de fluturi negri. [...] Nu știu de ce nu mi-a venit să cred că e o femeie ca toate femeile... Dar, mai trebuia să mă îndoiesc... cînd în mîna cu degete lungi rînjeau șapte safire de Ceylan?“, p. 42); iar dacă Aubrey e neconvingător în travestiul său feminin, la fel de neconvingător e, tot noaptea – în acea ultimă „noapte de catifea și de

plumb“ în care îl întâlnește naratorul –, și ca bărbat, cu pudră albastră pe față, cu buzele spoite violet, cu cearcane negre trase în jurul ochilor, cu o pulbere de aur presărată pe păr:

...acum mi se părea că ființa ce mă țira cu ea în umbră nu era un bărbat... Trăsăturile feței sale prelungi se ascuțiseră, de la albastrul fraged de floare, culoarea ochilor lui trecuse la albastrul cu licăriri aspre ale oțelului, iar pe buzele subțiate zîmbetul i se făcuse crud (p. 44).

Într-o lectură lineară reconstituită analitic la relectură – deci cu multe retrospectivii reflexive –, Aubrey devine tot mai ambiguu, pînă la ambiguitatea hermafroditică, pînă la, pentru o clipă, androginismul primordial-angelic de tipul swedenborgian din romanul lui Balzac, *Séraphîta*, în care Séraphîtus și Séraphîta (care pot fi văzuți ca *animus* și *anima* în termenii psihologiei analitice a lui C.G. Jung) nu sunt decît una și aceeași ființă spirituală, Séraphîtus-Séraphîta, natură dublă. Dar trebuie subliniat, în cazul lui Mateiu Caragiale, că această natură e *negativ dublă*, în sensul de „nici/nici“. Bărbat care nu e bărbat și femeie care nu e femeie, Aubrey îi evocă la un moment dat naratorului o ființă cerească de serafim: „În paloarea-i lunară, cu părul său de aur, sir Aubrey nu mai avea ca înfățișare în acele clipe nimic omenesc, semănînd mai mult a serafim, a arhanghel decît a făptură omenească“ (p. 44)¹. Referința la serafim sau arhanghel prin termeni

1. În pătrunzătorul și amplul său comentariu la *Remember*, Ovidiu Cotruș dedică un întreg subcapitol (pp. 89-97)

biblici sugerează transparent „uranismul“, cum era numită homosexualitatea masculină în epocă. Dar cînd îl așteaptă zadarnic la locul convenit, în noaptea fatală, naratorul pare a uita sugerata homosexualitate a personajului, închipuindu-și-l heterosexual, „în brațele vreunei femei, a cărei frumusețe să fi făcut pereche cu frumusețea lui“. Apoi naratorul se gîndește la posibilitatea vrăjitoriei, a unui cult obscur, poate satanic: „Mai aveam încă o bănuială: mersese poate să pregătească pentru mai tîrziu întrunirea vreunui sobor ocult și uitase de lumea celor vii“ (p. 46). Oricum, după două zile, uitîndu-se într-un ziar, naratorul îl identifică pe Aubrey de Vere în mortul pescuit din canal, lîngă Charlottenburg, deși nimeni altcineva nu-l recunoscuse pînă atunci: căci fața ucisului fusese arsă cu apă tare și devenise irecognoscibilă, iar „[h]ainelor le fusese smuls petecul cu numele croitorului, iar ceasului tasul cu iscălitura aurfaurului“. Naratorul, care fusese văzut deseori în cursul zilei în compania lui Aubrey, în muzeul Frederic, în Tiergarten, în rachieria neerlandeză pe care o frecventau amîndoi, se sperie că va fi urmărit

dualității *animus/anima* pornind de la Jung și de la poeticianul jungian Gaston Bachelard și arătînd că la Mateiu I. Caragiale se poate vorbi, datorită influențelor decadente venite dinspre un Baudelaire, Barbey, Huysmans, Jean Lorrain etc., de „o degradare a mitului [androginic], de compromiterea purității lui inițiale, printr-o exaltare patologică, satanică a acestei dualități. [...] În opoziție cu Balzac, [...] androginia se preschimbă în hermafroditism și în complezență morbidă față de perversitate. [...] Regăsim aceeași atitudine de răzvrătire demoniacă împotriva general umanului care a stat și la baza apologiei dandysmului“ (p. 93).

de poliție, care nu se putea ca pînă la urmă să nu stabilească identitatea mortului. Frica lui e însă inutilă. Iar mai tîrziu, cînd pericolul de a fi anchetat trecuse, cînd ar fi putut afla ce se întîmplase într-adevăr, de la un cunoscut „[l]imbut peste măsură și în felul lui hazliu“, căruia îi povestise misterioasa întîmplare („...a fost dandana² mare“, exclamă limbutul – p. 52 –, gata să intre în amănunte), naratorul refuză, argumentînd: „Împrejurările au făcut să întîlnesc în viață un crîmpei de roman care să-mi împlinească cerința de taină fără sfîrșit. De ce să las să mi-l strici?“. După care adaugă (să notăm folosirea adverbului *tocmai*):

Vorbind așa nu mințeam tocmai, dar îndărătul acestui fel de a privi lucrurile cam ușuratic, mai mult literar, se ascundea ceva mai înalt, o gîndire nobilă. [...] După cum, pentru a nu vătăma în mintea mea icoana senină a făpturii din afară, n-am voit să văd chipul mutilat al sărmanului tînăr, tot astfel nu m-am învoit să aflu nimic despre el, de teamă să nu fie ceva care să-i poată mînji amintirea sufletească. (p. 53).

Dacă numele lui Pantazi e fără îndoială fals, numele lui Aubrey de Vere e și el posibil fals – subliniază naratorul: „...nici pînă astăzi nu știu dacă astfel se

2. Nu trimit cuvîntul *dandana*, ca și *dandanalele electorale* despre care ar fi putut scrie Pirgu, pieziș și parșiv, în direcția Tatălui? „Cîtă deosebire între cum văzusem eu Berlinul [adică: poetic, misterios, estetizant-pervers, plin de ambiguități] și cum omul care stătea în fața mea, fălindu-se cu însăși nerușinarea lui ieftină!“ (p. 52).

chema într-adevăr...“ –, dar asta nu contează; contează doar faptul că-i îngăduie speculații genealogice despre „numele de neam al zvăpăiaților conți de Oxford, după stingerea cărora a fost cules și alipit la cel de Beauclerck de Stuartii de mîna stîngă, ducii de Saint-Albans“ (p. 39). Singura scrisoare pe care naratorul spune că a primit-o de la sir Aubrey fusese închisă cu o „pecete de ceară albastră: un sfinx³ culcat în mijlocul panglicei unei jaretiere la fel cu aceea ce împresoară scutul în stema Marei-Britanii. Pe panglică citeam cuvîntul *Remember*“ (p. 42). În continuare, naratorul mărturisește că, priceput în chestiuni de heraldică (lucru pe care-l demonstrase evocînd genealogiile aristocratice normande din Anglia), fusese dezamăgit de acea pecete: „...mă așteptam să aflu arme adevărate, nu o simplă emblemă“ (*ibid.*).

Dar ciudatul Aubrey era bogat, ca și Pantazi („...trebuia să se bucure de mari mijloace...“ – acest „trebuia“ accentuează iarăși înclinația spre reverie, spre ipoteze visătoare a naratorului, care definește tonul întregii povestiri), „Sunt vise...“ – așa începe *Remember*, pentru a se încheia, simetric, cu o revenire a noțiunii de *vis* în relație și cu noțiunea de *lectură*: un eveniment trăit se transformă cu timpul într-o amintire plătind la „hotarul dintre realitate și vis“ și naratorul prevede că povestea pe care tocmai a scris-o i se va părea „într-un târziu... un vis numai sau vreo istorie citită ori auzită undeva,

3. Emblema sfinxului, ca emblemă a feminității, va figura în primulepigraf al romanului neterminat *Sub pecetea tainei*.

cîndva de mult“. În această alchimie a reveriei – prin scris sau prin lectură –, *aurul* e desigur esențial:

...nu-l vedeam [pe Aubrey de Vere] altfel decît locuind într-una din străzile ce mărginesc regescul Tiergarten spre apus, încingîndu-l cu o minunată salbă de vile, unde aurul a izbutit, întrucîtva, în încercarea de a sădi iarăși raiul în viața pămîntească. Mi-l închipuiam dar răsfoind cu degetele lui subțiri cărți cu legături scumpe în somptuoasa singurătate a odăilor cu oglinzi adînci... (p. 39).

Dar simbolistica aurului e de-o amețitoare ambiguitate – într-un registru care merge de la paradisiac la infernal și satanic – și trebuie pusă în paralel cu ambiguitatea sexuală a lui Aubrey de Vere, sortită să fie tainic pecetluită de emblema sfinxului.

„Autoportretul“ *Mariei Mancini* (după Mignard)

Motivul oglinzii, cu metaforica lui bogată, joacă un rol crucial și în *Craii...*, cum s-a văzut. Misterul central e cel al reflectării, al răsfrîngerii: realitatea devenind imagine, irealitate deci plutind în apele oglinzii care nu schimbă nimic din înfățișarea ei în afară de inversiunea între dreapta și stînga. Oglinzirea dublează și stă la baza paradoxurilor legate de motivul fantastic al dublului, care poate fi imaginat (obsesiv, anxios) ca devenind independent și intrînd într-o relație competitivă cu originalul din care s-a desprins. Acest mister al oglinzii se regăsește în artă,

În pictură (referințele picturale sunt abundente în *Remember*), unde imaginea reflectată durează după ce realitatea care a prilejuit-o a dispărut de mult. Un portret este o potențială stafie. Un portret fotografic, la fel – cum se va vedea mai bine în cazul „Domniței“ din *Sub pecetea tainei*. (Fotografia și moartea constituie o temă subtil discutată în eseul lui Roland Barthes, *La chambre claire*.) La Mateiu Caragiale raporturile dintre pictură și viață sunt inspirate, cum s-a spus adeseori, din sfera de preocupări literare romantico-decadente, ca în deja amintitul *William Wilson* sau în *Portretul oval* de Edgar Poe, sau în *Portretul lui Dorian Grey* de Oscar Wilde, sau în anumite proze ale lui Villiers de l'Isle-Adam din *Contes cruels*, sau din *Diabolicele* lui Barbey d'Aurevilly (acesta din urmă oferind un intertext precis indicat de narator prin citare explicită).

Aubrey de Vere, văzut prima oară de către narator și apoi în mod repetat, la Muzeul Frederic, e parcă o ființă ieșită dintr-un tablou, dintr-unul din acele portrete de lorzi pe care un „Van Dyck și, după el, Van-der-Faës le-au hărăzit nemuririi“. Din nemurire, Aubrey intră, ca printr-o vrajă, în mortalitate – drept care va fi ucis în circumstanțe bizare, circumstanțe care sugerează perversiuni nenumite și mai ales închipuiri vagi despre astfel de perversiuni și brutalități sado-masochiste. Că se află într-un univers al reveriei, în care corespondențele esoterice cele mai ciudate joacă un mare rol, cititorul își dă seama de la început. Aubrey este prezentat – detaliu interesant în lumina revelației de mai târziu (un târziu textual, într-o ipotetică primă lectură lineară)

a naturii sale androgine – ca posibila contraparte a unei femei care copiază un faimos portret de Mignard făcîndu-și, fără să-și dea seama, autoportretul. Scena aceasta fantastică e memorabil descrisă într-o singură frază – și semnificația ei nu poate fi recunoscută decît la (re)lectură:

Cu doi ani înainte văzusem în sala franțuzească a muzeului o cuconiță care copia după Mignard pe Maria Mancini și avea o așa izbitoare asemănare cu modelul, încît ai fi crezut că, privindu-se în oglindă, își zugrăvește, împodobindu-l, propriul ei chip (p. 37).

Să examinăm mai de aproape această frază cu lupa (re)lecturii. Izbitoare este în primul rînd poziția ei în text: chiar în mijlocul portretului pe care naratorul îl face lui Aubrey de Vere; precedată imediat de fraza interogativă „Poate fi plăcere mai rară pentru cei care s-au împărtășit cu evlavie întru taina trecutului decît să întîlnească în carne și oase o icoană din veacuri apuse?” (p. 36); urmată imediat de pasajul despre asemănarea dintre lorzii englezi pictați de Van Dyck și tînărul încă necunoscut și fără nume. Referința la „cuconița care copia după Mignard” poate părea un *non sequitur*, cu atît mai mult cu cît nu se revine la ea, nici măcar sub formă aluzivă, în restul povestirii. Dar, evident, într-o proză atît de strînsă, de îngrijită, de (re)scrisă – în vederea (re)citirii –, un *non sequitur* este exclus. Referința parantetică la o femeie în mijlocul descrierii unui bărbat e curioasă – dar încetează poate să mai fie așa după ce descoperim că bărbatul în cauză

avea drept pecete un sfinx (leu cu față umană feminină) și că el însuși se deghiza uneori noaptea în femeie. (Nu știu de ce m-am gândit să atribui sfinxului din nuvelă fața cuconiței, deci pe a Mariei Mancini.) Aparent inocentă, total întâmplătoare e și precizarea temporală „Cu doi ani înainte“.

Relectură și numerologie mateină

Dar dacă ne gândim puțin la numerologia mateină, numărul „doi“ devine mai puțin inocent: căci e numărul dublului, al duplicării și dedublării, al duplicității și al imitației (copie, replică etc.), al primei repetiții și al bipolarității, simbolizînd totodată opoziția și conflictul și, în particular, masculinul și femininul, diviziunea între cele două sexe etc. Doi joacă în Remember rolul pe care-l joacă numerele patru și trei în *Craii de Curtea-Veche*. (Evident, pornind de la biografia lui Mateiu, cineva ar putea argumenta că acești „doi ani“ nu sunt nimic altceva decît cei doi-ani – interval cu totul accidental – care au separat prima călătorie a tînarului scriitor la Berlin, 1904-1905, de cea de-a doua, în vara 1907; cu atît mai mult cu cît de boala grea menționată la început suferise însuși autorul în primăvara 1907, alt element autobiografic și deci accidental în economia povestirii.) Am văzut în cazul *Crailor...* că există, discretă, ascunsă, dar mereu bănuită, niciodată imposibilă, niciodată sigură, o numerologie mateină, care se exprimă și cronologic. E important de observat că din acest ultim punct de vedere cronologia *Crailor...* se potrivește, se „îmbucă“ perfect cu aceea din *Remember*.

Actiunea din Remember se întinde peste două anotimpuri (primăvara și vara), cea din *Crai...* peste toate cele patru anotimpuri ale unui an (am notat în discuția despre *Crai...* câteva dintre posibilitățile simbolisticii lui 4). Importantă în construcția temporală a nuvelei și în situarea naratorului din *Crai...*, ficțional identic cu acela din *Remember*, cum ține el însuși să sublinieze, e cifra „șapte“

În primul paragraf al povestirii, naratorul insistă asupra caracterului ei autentic, în ciuda senzației de vis (sau, aș adăuga eu, de pură plăsmuire) pe care o poate da. Există deci „vise ce parcă le-am trăit..., precum sunt lucruri viețuite despre cari ne întrebăm dacă n-au fost vis“, dar dovada că întâmplarea pe care urmează s-o povestească e adevărată o constituie faptul că de atunci n-au trecut decît șapte ani“. Asta ar fi o garanție că memoria – re-deșteptată de o scrisoare cu emblema „Remember“ – nu-l poate înșela! Iar paragraful al doilea începe cu precizarea temporală: „Era în 1907“. Deci timpul ficțional-textual al scrierii e 1914 – nu 1913, „anul cel mai activ al întregii sale existențe“ (cum remarcă Barbu Cioculescu) și anul cînd a realizat prima redactare a nuvelei. Să fi avut „șapte“ ceva de-a face cu acest decalaj de un an? Mai sunt apoi cele șapte inele cu safire de Ceylan pe care le poartă Aubrey și după care naratorul îl va recunoaște în deghizamentul său nocturn-feminin. Simbolismul pasajului, în care figurează proeminent culoarea albastră, ideea îngemănării și a identității (ne aflăm iarăși sub zodia lui doi, a *gemenilor*, a „Dioscurilor“ care se aseamănă atît de mult, încît pot fi luați unul drept celălalt) și

cifra șapte, nu e greu de ghicit: „Această culoare [albastrul] îi era îndeosebi dragă noului meu prieten, el o purta în însăși făptura lui, în ochi și sub pielea foarte străvezie a mâinilor, în cari când la una când la cealaltă sclipeau șapte inele, gemene toate – șapte safire de Ceylan“ (pp. 39-40). Despre asociațiile magice sau religioase (inclusiv satanice: fiara cu șapte capete din Apocalipsă) ale numărului șapte n-are rost să insist acum.

Textul nu minte niciodată (chiar și când minte)

O scurtă paranteză despre narator e poate utilă aici. Căci la (re)lectură felul cum e relatată povestea, în egală măsură cu substanța ei (simplu spus: ce se întâmplă în ea), modul cum trebuie luată ea de cititorul înscris în text, tipul de credibilitate la care aspiră autorul implicit, identic în cazul de față cu naratorul, devin chestiuni importante. Critica prozei de ficțiune operează cu distincția între „naratorul creditabil“ (*reliable narrator*, în terminologia lui Wayne Booth, care a elaborat primul această distincție în importanta *The Rhetoric of Fiction*) și „naratorul necreditabil“ (*unreliable narrator*). Ne plasăm, evident, la nivelul la care cititorul crede (sau se face că crede) în ce-i povestește textul ori se îndoiește. Și într-un caz, și în celălalt, ceva trebuie totuși să-l „țină“, să-i stimuleze interesul, căci textul (elaborat de autorul textual) vrea prin definiție să fie citit: de unde diferitele strategii narrative, moduri de a prezenta

„ghicitori“ sau enigme a căror soluție va fi revelată mai târziu, de a lăsa anumite „goluri“ temporare sau permanente în informația narativă (cele din urmă trebuie completate de cititor, după puterile și gusturile lui) etc. În ce privește construcția naratorului, Mateiu I. Caragiale revizuieste original și elegant un procedeu folosit mai ales în nuvelă, când o mare surpriză, care aruncă o lumină neașteptată asupra întregii narațiuni, se produce în final, uneori chiar în ultima frază sau chiar în ultimul cuvânt. Naratorul din *Remember* este, de-a lungul povestirii, creditabil – în ciuda sau poate în virtutea confuziilor posibile între realitate și vis, între percepție și halucinație, între viziune interioară și exterioară, asupra cărora atrage întotdeauna atenția ca pentru a-l asigura pe cititor de luciditatea lui, chiar în fața straniuului. El devine însă, deodată, în final, în ultimul paragraf – după ce în numele „tainei fără sfârșit“ lasă nerezolvată indeterminarea centrală a informației în jurul căreia s-a desfășurat narațiunea –, necreditabil, cum ar deveni un martor care ar declara că a distrus – voit sau din greșală, n-are importanță – singura dovadă că mărturia sa nu e o pură invenție.

Regula de aur a jocului lecturii literare – și încă și mai mult a (re)lecturii – e că *textul nu minte*, că spune întotdeauna adevărul (adevărul ficțional) despre o succesiune de întâmplări, dramatice sau comice sau chiar supranaturale (ca în basm, de pildă), în limitele posibilităților de a cunoaște sau recunoaște acest adevăr și de a-l expune în mod interesant (așa-zisul „narator omniscient“ nu există). Marea excepție e desigur naratorul necreditabil – de mărturia căruia

cititorul începe să se îndoiască, încercînd să ajungă la adevărul ficțional voalat, prin ipoteze și inferențe. Paradoxul e că textul și numai textul, oricît de lacunar sau de mincinos sau de „halucinat“ ar fi, trebuie să furnizeze materialul ipotezelor. Inferențele care apelează la date extratextuale nu sunt îngăduite. Cititorul e provocat să descopere adevărul din minciună sau din iluzie: lucru căre poate fi pasionant în cazul unei povestiri bine conduse. Naratorul din *Remember* e, cum am spus, creditabil „pînă la proba contrarie“, „chiar și în confesiunea lui inaugurală că-i este greu să distingă între realitate și vis; el ne asigură totuși că poate face această distincție, amintirea e destul de recentă, au trecut de la întîmplare „numai șapte ani“, și suntem gata să-l credem; în plus, el are în mîină, cum aflăm ceva mai tîrziu, o dovadă concretă a existenței lui Aubrey, scrisoarea cu pecetea în formă de sfinx. Actul lui ultim, care se situează nu în timpul acțiunii povestite, ci în acela al spunerii/scrierii ei (1914 deci, și nu 1907), constă în arderea acestei probe, într-un gest de subminare intenționată a propriei credibilități; singura probă pe care o mai poate invoca acum e memoria personală, de a cărei failibilitate crescîndă naratorul e nu numai conștient, ci și încîntat (în ciuda asigurărilor pe care și le dă și ni le dă: „...da, firește, că n-am să uit“), cu orgoliul filosofic al unui visător impenitent:

...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? Am nimicit singura dovadă că l-am cunoscut în ființă, am ars scrisoarea în a cărei pecete zîmbea sfinxul împresurat de zicerea „Remember“.

Remember? – da, firește, că n-am să uit, dar cum anii tulbură unele din amintirile vechi, făcându-le să plutească aburite la hotarul dintre realitate și închipuire, dacă soarta mă va hărăzi cu viață lungă, într-un târziu are să-mi pară poate că toată această întâmplare trăită a fost un vis sau vreo istorie citită ori auzită undeva, cîndva de mult (p. 55).

Uitarea care transformă totul în vis și iluzie, înainte de a șterge toate urmele, a și început să-și facă opera de subtilă eroziune în memoria cititorului care și-a plimbat ochii peste aceste rînduri; dar textul rămîne, mărturie ambiguă, și ne putem întoarce la el spre a ghici adevărul sau adevărurile – nu neapărat ficționale – pe care le conține. Ne vom întreba: cine este, în definitiv, Aubrey de Vere?

Aubrey de Vere: o mască fantasmatică?

Aș răspunde pornind de la fraza despre femeia care copia portretul Mariei Mancini de Mignard din Kaiser Friederich Museum, cu doi ani înainte ca naratorul să vadă pentru prima oară „acel chip ce părea desprins însuflețit dintr-o cadră veche“. În trecut, aș nota că, în imaginarul vizitatorului de muzee berlineze de la începutul secolului trecut, chipul Mariei Mancini avea aureola romantică a unei femei de care fusese îndrăgostit în tinerețea sa Craiul-Soare. Născută în 1640, la Roma, nepoata de soră a faimosului Cardinal Mazarin, era una dintre acele „jeunes filles en fleur“ care împodobeau curtea

regală din Franța în jurul anului 1660, când Ludovic al XIV-lea urcă pe tron. Despre dragostea delfinului și apoi a tânărului rege (proaspăt căsătorit, în 1660, cu infanta Spaniei, Maria Teresa, fiica lui Filip al IV-lea) știa mai toată aristocrația franceză, de la Madame de Lafayette și La Rochefoucauld pînă la ducele de Saint-Simon, care o menționează pe Maria Mancini în memoriile sale. Spre a o îndepărta de tânărul rege, Mazarin aranjează căsătoria ei cu conetabilul Colonna de la Roma. Pierre Mignard (1612-1695), unul dintre marii pictori ai curții franceze, i-a făcut, înainte de plecarea forțată la Roma, câteva portrete, printre care și cel din muzeul berlinez.

Am în față reproducerea unei gravuri făcută după acest portret, care o reprezintă pe frumoasa Maria Mancini, italiancă brună, cu păr abundent buclat, cu un cercel de perlă în urechea stîngă, vizibil din poziția *trois-quarts* în care este înfățișată, cu un colier de perle (dăruit probabil de delfin), cu un decolteu aproape indecent pentru acele vremuri, ținînd cu mîna stîngă peste sîni o mantie de mătase de culoare închisă. Femeia care copia portretul în galeria franceză a muzeului berlinez, în anul 1905, spune Mateiu, semăna *perfect* cu modelul – ca o soră, ca o soră geamănă, nemuritoare precum contele de Saint-Germain și miraculos neschimbată cu două secole și jumătate mai tîrziu? Sau era poate chiar o reîncarnare a Mariei Mancini, în virtutea acelei metempsihoze în care credea neabătut craiul Pașadia? – în așa măsură încît pînza dreptunghiulară a lui Mignard părea o oglindă în care se privea și se vedea, costumată

ca-n secolul al XVII-lea, pentru a-și face un anacronic autoportret.

Prin analogie și ținînd seama de opoziția structurală masculin/feminin care informează nu numai paragraful din care am citat (pp. 36-37), ci întreaga nuvelă, am putea spune că și tînărul narator (Mateiu avea 22 de ani în 1907) își face un autoportret la fel de anacronic, vâzîndu-se ca-n oglindă într-un soi de portret generic de lord tînăr și „zvăpăiat“ din picturile lui Van Dyck (1599-1641) și ale succesoriului acestuia la curtea lui Carol al II-lea al Angliei, sir Peter Lely (1618-1680), alias Pieter Van-der-Faës. Desigur, autoportretul naratorului e tradus din limbaj vizual în limbaj verbal și dintr-un original englez, tot din secolul al XVII-lea, spre deosebire de originalul francez al portretului Mariei Mancini. Să fie Aubrey de Vere dublul englez masculin al frumosei italiene de la curtea franceză – un Séraphîtus pervers față în față cu o Séraphîta inocentă? Într-o paralelă între *Remember* și *Craii de Curtea-Veche*, ar trebui poate observat că trecutul ideal în această nuvelă e secolul al XVII-lea, în timp ce în roman e „suta a optsprezecea“. Cînd spun că Aubrey de Vere e un autoportret ambiguu și poate o mască, sau doar o proiecție a figurii naratorului, trebuie să mă grăbesc să adaug că am în vedere dimensiunea fantasmatică a reveriei, și anume a reveriei lucide, controlate prin estetismul cel mai riguros și mai autocritic, lipsit de iluzii (vorba vine). Căci naratorul își recunoaște diferența în raport cu Aubrey și-și acceptă „inferioritatea“ socială („Sărea în ochi: una e floarea de cîmp, alta floarea de grădină“ – p. 38), fără să-și dea

totuși seama că, asemeni pictoriței amatoare din Kaiser Friederich Museum, atunci cînd și-l imaginează pe Aubrey coborînd dintr-o „cadră veche“, nu face altceva decît să se descrie pe sine, „împodobindu-se“, înnobilîndu-se, idealizîndu-se; și dîndu-și seama doar pe jumătate că „floarea de cîmp“ (sau „floarea de maidan“: Pena Corcodușa) e mai rezistentă, mai vitală, mai longevivă decît „floarea de grădină“. Căci naratorul îi supraviețuiește delicatului, perversului, seraficului-demonicului Aubrey, tot așa cum Pena îi supraviețuiește (înebbunind și decăzînd tragic) îndrăgostitului nepot imperial Leuchtenberg-Beauharnais, „în ființa căruia se răsfrîngeau întrunite strălucirile a două cununi împărătești“. Într-un fel, s-ar putea argumenta că, în ipostaza conștientă de „floare de cîmp“, naratorul din *Remember* lasă deschisă posibilitatea unei variante feminine. Aceasta se încorporează literar în personajul central feminin al *Crailor...*, în „floarea aspră de maidan“ bucureștean care este Pena.

Remember e, în literatura română, tot ce poate fi mai aproape de un „text de reverienobilă“ – somptuos, sumbru, elegant ca un aristocrat (sau o aristocrată) în doliu etern, într-o pelerină de catifea neagră, cu un colier de perle negre și, în plus, cu un secret: un secret a cărui deslușire e făcută imposibilă pentru oricine, inclusiv purtătorului lui însuși; un secret al secretului; un secret – poate penetrat și oricum vulgarizat de ancheta polițienească pe care naratorul o ignoră deliberat – transformat în *taină*.

III. Sub pecetea tainei

Naratorul narat: conu Rache

Neterminat, romanul „polițist“ (care e de fapt opusul unui roman polițist) *Sub pecetea tainei* a stimulat imaginația mateinilor în sensul ipotetic al găsirii unor sfârșituri posibile sau, după opinia unor critici, imposibile (argumentînd, ca N. Manolescu, că romanul ar fi de fapt terminat, deși într-un mod inaparent, căci altfel orice discuție ar deveni de prisos)¹. Situația în care se află cititorul sau, mai degrabă, (re)cititorul care-l cunoaște bine pe Mateiu I. Caragiale e foarte interesantă: aceea de a lua în considerare „continuări alografe“ ale unui text neterminat sau presupus neterminat, caz particular a ceea ce Gérard Genette numește „transtextualitate“ sau, mai simplu, „literatură de gradul al doilea“, în care intră multiplele tipuri de rescriere și de intertextualitate, de la imitație la parodie și pastișă (satirică sau serioasă)².

1. Vezi *Subpecetea tainei*, avînd în completare continuările scrise de Eugen Bălan și Radu Albala, ediție îngrijită de Marian Papahagi, cu o prefață de N. Manolescu și o postfață de Ion Vartic (Editura Echinoux, Cluj, 1994) și *Sub pecetea tainei*, text îngrijit și încheiat de Alexandru George (Editura Albatros, București, 1999).
2. Vezi Gérard Genette, *Palimpsestes: La littérature au second degré* (Editions du Seuil, Paris, 1982). Genette discută cîteva exemple

Relecturile creatoare pe care le propun pentru *Sub pecetea tainei* Alexandru George, Radu Albala sau Eugen Bălan, ca și comentariile legate direct sau indirect de ele (N. Manolescu, Ion Vartic, Barbu Cioculescu³) ridică probleme rareori întâlnite, într-o formă atât de clară, în literatura română. Ele merită să fie discutate mai pe larg. Dar înainte de aceasta, textul însuși al lui Mateiu trebuie supus unei lecturi atente.

Naratorul la persoana întâi e cel pe care l-am întâlnit în *Remember* și *Craii de Curtea-Veche*, deși în *Sub pecetea tainei* el nu face decît să „înărămeze“ narativ poveștile altcuiva, ale unei „cunoștințe moștenite“, și anume ale boierului polițist Rache, întâlnit din întâmplare la București. Spre deosebire de operele anterioare, naratorul nu mai relatează evenimente la care el însuși a participat, ci doar „citează“ povestirile lui Rache, amintiri din cariera de polițist a acestuia, cazuri stranii, tenebroase. Naratorul trăiește acum, în 1930, la moșia sa de la Sionu (detaliu

de încheiere a unor opere care au rămas neterminate prin moartea autorilor: finalul lui Ludwig Tieck pentru *Heinrich von Ofterdingen*, finalul romanului neterminat al lui Stendhal, *Lamiel*, scris de Jacques Laurent *La Fin de Lamiel* (1966), care a fost retipărit împreună cu textul stendhalian în colecția populară 10/18. Dar, concludde Genette, trebuie ținut seama și de faptul că „...l'inachèvement [...] est parfois aussi la vérité de l'œuvre“ (p. 194). Asta ar coincide cu noțiunea avansată de Umberto Eco a unei intenționalități a textului, distinctă atât de intenția autorului, cît și de cea a cititorului. În acest sens, un text neterminat „intenționează“ să fie așa cum e, adică neterminat. Vezi „*Intentio lectoris*“, în Umberto Eco, *The Limits of Interpretation* (Indiana University Press, Bloomington, 1990), pp. 44-63.

3. Vezi Mateiu I. Caragiale, *Opere, ed. cit.*, pp. 815-819.

autobiografic real), de unde revine cînd și cînd în București, iar Rache, în vîrstă de 77 de ani, își petrece și el cea mai mare parte a timpului, retras acum, la via de la Valea Rugului. Venise poate cu treburi la București, dar mai ales ca să-și viziteze „une ancienne flamme“, pe Masinca Drîngeanu, pentru care naratorul avusese el însuși o slăbiciune, cu două decenii înainte, pe vremea adevăraților Arnoteni (o slăbiciune pentru care Pirgu îl lua peste picior în *Craii de Curtea-Veche*), și pe care continua s-o admire. Masinca are acum o vîrstă respectabilă, apropiată de aceea a lui Rache, dar „rămăsese tînără, frumoasă, chiabură“ și „ar fi putut trece drept fiica lui. [Rache] [p]rînzise în ajun la dînsa, se înfruptase din toate noutățile, răscoliseră împreună prin bogata tolbă de amintiri“ (p. 166). „Divina țată“, cum o numește memorabil naratorul, revine în interstițiile dintre cele trei (de fapt mai multe, cum vom vedea) povestiri pe care le deapănă bătrînul polițist. Înainte de al doilea episod, Rache i se confesează naratorului, în narațiunea-cadru, răspunzînd unei glume a acestuia, că deși o iubise pe Masinca de-a lungul anilor nu izbutise să-i intre la așternut, altfel foarte primitor: „Alții; atîția, mulți, au fost cu folosul, eu cu ponosul“ (p. 172). Masinca îi refuzase mîna: „«Rache dragă», mi-a spus, «țin prea mult la tine ca să ți-o dau, ar fi păcat, zău [...]. Poate să-ți dau altceva, altă dată...» Și n-a fost niciodată“ (*ibid.*).

Rămăseseră însă buni prieteni. Masinca mai revine în narațiunea-cadru și înainte de episodul al treilea, cînd, în drum spre casa naratorului, unde Rache fusese invitat să cîneze, cei doi se opresc la

biserica Zlătari: „Aprinse făclii, se închină la icoane, le sărută. Făcui și eu la fel, dacă n-ar fi fost decît pentru a mulțumi lui Dumnezeu că mă învrednicise să-l aud și eu pe Teodor*** povestind. Și literar, pe deasupra, cu oglindiri de citiri alese [în cursul celei de-a doua povestiri, Rache se referise de două ori la *Histoire des treize* de Balzac], lucru cu totul neașteptat“ (pp. 188-189). Ieșind din biserică și știind că „tachineria cu «sufletul maichii» se potrivea, nu se potrivea, îi făcea totdeauna plăcere“, naratorul îl întreabă pe Rache dacă a aprins și pentru Masinca o lumînare: „Nu, pentru dînsa numai la «Cuțitul de Argint»“. (Ce va fi însemnat expresia a aprinde o lumînare pentru cineva la „Cuțitul de Argint“? Bănuiesc aici o aluzie, transparentă altădată, care s-a ocultat între timp; dar e la fel de posibil să mă înșel.) Referințele la Masinca fac din ea un fel de spirit tutelar care plutește deasupra întregului text, sugerînd că și ea – și, cum vom vedea, nu numai ea – participă cumva la natura fabulos-monstruoasă a sfinxului feminin, la ceea ce rămîne, pentru bărbați, pentru Rache în cazul de față, de neînțeles și tainic. Nu e aici un secret, ci o taină.

Să notăm că primul epigraf la *Sub pecetea tainei* se deschide cu cuvîntul *Sfînx*, cu următoarea definiție extrasă din vechiul *Dictionnaire de la fable* al lui François Noël: „monstre fabuleux auquel les anciens donnaient ordinairement un visage de femme“⁴. Va

4. Sursa e dată ca *Dictionnaire de la fable*. E vorba desigur de dicționarul mitologic al lui François Noël (1755-1841), apărut într-o primă ediție, pe care am consultat-o, sub titlul: *Dictionnaire de la fable, ou Mythologie grecque, latine, égyptienne, celtique*,

fi vorba deci, în povestirile polițistului din *Sub pecetea tainei*, de femei misterioase (soția lui Gogu Nicolau, născută Elena Zaharescu; soția fără nume a ministrului care suferă de imprevizibile atacuri de epilepsie, nobilă, trufașă, cu „vechi sânge de bizanț“ – p. 185; „Domnița“, iarăși nenumită, a cărei fotografie, dacă o priveai mai mult, își „pierdea înfățișarea omenească, luînd-o pe cea de pisică“ – p. 191; o „regină“, căpetenia unei bande de răufăcători din Italia de Sud, o bandă care-și alesese ca nume simbolic „stupul“ „și întrebuița cu tâlc ascuns vorbe de-ale albinăritului“ – p. 196; mai puțin Lena Ceptureanu, căci ea însăși nu e atinsă de taină, ci e doar un pretext sau un punct de pornire pentru o istorie evident neterminată în manuscrisul care ne-a parvenit). Merită să fie remarcat aici că sfinxul din mitologia greacă, feminin (spre deosebire de androsfinxul din Egipt, mai celebru poate), e fiica naturală a regelui Laïus, deci sora vitregă a lui Oedip, despre care dicționarul lui Noël ne spune că „peu contente de n’avoit part au gouvernement [de Thèbes], s’était mis à la tête d’une troupe de bandits qui commetaient mille désordres aux environs de Thèbes“ (*ibid.*, p. 591). (Alexandru George, în

persane, syriaque, indienne, chinoise, scandinave, africaine, américaine, iconologique etc. (Le Normant, Paris, 1801), 2 volume. Epigraful matein e luat din vol. II, p. 590. Dicționarul lui Noël a fost reeditat cu adăugiri – în ediția din 1823 sunt introduse referiri la mitologiile mahomedane, slavone, rabinice, cabalistice (ed. a 4-a, Paris, Le Normant, 1823). Acest dicționar ar fi putut fi folosit și de Balzac, între altele, în *Histoire des treize*, intertext important pentru *Sub pecetea tainei*.

continuarea pe care a scris-o, a intuit foarte bine legătura abia sugerată în textul matein dintre „regina“ bandiților și enigmatică „Domniță“ din unica ei fotografie, făcută cu 30 de ani înainte la Dushcek, pe care naratorul o cumpăraseră pentru o bănuț și pe care-o dăruiește fără ezitări lui Rache, spre imensa, dar neexplicată bucurie a acestuia; „regina“, obiectul unei investigații conduse, cu ani în urmă, de către polițistul vienez Alois Hartmann, prieten al lui Rache, era fără doar și poate răspunzătoare pentru misterioasa asasinare a acestuia; tot așa cum, în *Histoire des treize*, Ferragus, șeful asociației secrete a „celor treisprezece“, era responsabil pentru moartea prin otrăvire lentă a lui Auguste de Maulincourt, cel care voise să pătrundă secretul doamnei Jules.)

Secret versus taină

Poveștile pe care le spune naratorului conu Rache, cum i se zicea lui Teodor*** (de fapt, printr-o scăpare a autorului, aflăm din text și numele lui adevărat, Ruse), au în centrul lor prezențe feminine – sfincși care închid o taină impenetrabilă. Primul episod din *Sub pecetea tainei* se petrece către sfârșitul secolului al XIX-lea, mai precis în 1898, când eroul său, Gogu Nicolau, „șef de birou la finanțe, la contabilitate“ (p. 167), împlinise 39 de ani și „era însurat, fără copii“. Disparația lui misterioasă din Gara de Nord, când se întorcea de la Bușteni, împreună cu un fost coleg (din vremea în care erau

„amîndoi copiști“ – p. 168), după ce arvunise o cameră de vacanță, era absolut inexplicabilă și îl dusesse pe conu Rache pînă aproape de nebunie, pînă acolo încît, încercînd să dezlege enigma, se dusesse la o „vestită ghicitoare din Cotroceni“ (p. 168). Atît de obsedat era polițistul, încît devenise „posac, ursuz“, ceea ce observase toată lumea, inclusiv prefectul, care încerca să-l liniștească: de vreme ce nu s-a comis nici o crimă, simplul fapt că un ins oarecare a dispărut nu constituie nici o problemă („A pierit – pace bună!“ – p. 171). I se poruncește să închidă ancheta. După 32 de ani, cînd îi povestește întîmplarea naratorului la „Carul cu bere“ (unde apăruse văduva lui Gogu Nicolau ca să-și consume, ca în fiecare zi de sărbătoare, porția de crenvurști cu bere), Rache își încheie relatarea: „Estimp, curiozitatea de a ști ce-a fost cu Gogu Nicolau s-a stins. [...] Dar e alta care mi-a rămas, tot vie, și-mi va rămîne totdeauna: dacă femeia cu crenvirștii și cu berea, nu știe ea ceva?“ (p. 171). E primul sfinx: ea știe sau poate nu știe, dar nimeni nu va afla niciodată nimic. Taina va rămîne nepătrunsă. Secretul lui Gogu e incert – și de aceea devine taină.

Această scurtă primă povestire se înrudește vizibil cu *Inspecțiunea* lui I.L. Caragiale (eroii ambeilor povestiri sunt contabili, dar Gogu Nicolau e căsătorit, spre deosebire de Nenea Anghelache, flăcău, care locuia cu mama și sora în Dobroteasa), prin inexplicabila dispariție a lui Gogu și prin inexplicabila sinucidere a lui Anghelache, care înaintea inspecției avea toate conturile în perfectă regulă.

Demnă de un Kafka balcanic, această schiță-parabolă poate da loc la nenumărate interpretări⁵. Gogu e și el o întrupare a banalității, a unei banalități cazaniere de astă dată – căci, „harnic și priceput slujbaş“, în afara orelor petrecute la lucru, „nu se mișca de acasă“, ieșind cu nevasta doar duminica și sărbătorile, „la berărie“, căci ei „îi plăceau crenvirștii și berea“ (p. 169). Fost copist, el e o rudă îndepărtată a lui Akaki Akakievici al lui Gogol sau a lui Bouvard și Pécuchet ai lui Flaubert (dar sugestiile în acest sens lipsesc), caracteristica lui principală fiind că iubește casele soției parcă mai mult decât pe aceasta – el, ne spune textul, „în felul pisicesc, ținea mai mult la ele decât la stăpîna lor“ (p. 168). După dispariția lui („parcă l-a înghițit pămîntul sau s-a înălțat la cer“ – p. 169), singura ființă care ar putea ști ceva despre această dispariție e văduva lui taciturnă, care păstrează cu strictețe ritualul sărbătorilor cu crenvirști și bere și poartă, atîrnată de gît – ne spune textul –, „fotografia lui, dar nu pe smalt; de hîrtie, cu sticlă deasupra. Din ce în ce chipul a ieșit, pînă nu s-a mai deosebit deloc“ (p. 166). O fotografie care se șterge în timp⁶. Figura lui Gogu dispare deci, taina lui e

5. Apropierea dintre povestea lui Gogu și *Inspecțiune* o găsim și în introducerea lui Barbu Cioculescu la Mateiu I. Caragiale, *Opere, ed. cit.*, p. XCIII. Cazul lui Gogu Nicolau e, „cu exemplară economie și desăvîrșită stăpînire a mijloacelor, un adevărat model al genului. Și tocmai sursa acestuia se află, ușor de depistat, în I.L. Caragiale, în *Inspecțiune*“.

6. Ar fi interesant de făcut un studiu mai strîns al fotografiei în proza lui Mateiu Caragiale – de la fotografia care o ucide pe Ilinca pînă la cea care închide o taină a „Domniței“.

absorbită în întregime de cucoana (Lina) ciudata, taciturna lui văduvă, la care se adaugă pentru Rache taina și „mai ațîțătoare [...], aceea a nepăsării“ ei (p. 170). Să fie vorba de-o sinucidere bine ascunsă sau de-o îndelung calculată răzbunare a Linei – o crimă perfectă? Sau poate, dimpotrivă, de o răzbunare (geloasă sau pur și simplu din plictiseală) a lui Gogu, de asumarea unei noi identități, la fel de obscură ca și prima, de intrarea lui într-un anonim diferit? Sau poate de o dispariție gratuită, voluntară, inexplicabilă, de felul celei a lui Wakefield, din povestirea cu același titlu de Hawthorne, urmînd ca el să reapară din senin după zeci de ani – fără știința polițistului –, ca un soi de fantomă vie? Dar cum rămîne atunci cu dragostea lui pentru casele nevastei?

Iarăși despre „anxietatea influenței“

Interpretarea pe care aş propune-o aici e în linie cu acea „anxietate a influenței“ despre care am vorbit mai pe larg în legătură cu *Craii de Curtea-Veche*. Acolo, influența tatălui (detestat, admirat) asupra fiului se exercitase prin inversiune și înnobilare – femeia vulgară, agresată de polițiști brutali în *Grand Hôtel „Victoria Română“*, devenise Pena Corcodușa, nebună cu un trecut romantic-imperial, ca iubită a nepotului țarului, un Leuchtenberg-Beauharnais, care murise curînd după idila lor bucureșteană în Bulgaria, în războiul de la 1877; aici, Nenea Anghelache, sub masca lui Gogu Nicolau, căsătorit

cu Elena Zaharescu, se evaporă misterios, lăsînd în urmă o taină poate inocentă, poate criminală, pe care văduva lui o va păstra intactă în tăcerea ei care devine, în povestire, chiar viața ei – o viață închisă în mușenie și-n ritual inexplicat, din punctul de vedere al conului Rache. E ca și cînd Mateiu I. Caragiale s-ar fi luat la întrecere literară cu tatăl său, pe terenul stabilit de acesta din urmă. Cine a cîștigat întrecerea? Greu de spus. Mateiu s-a luat la trîntă (oare total inconștient?) cu una dintre scrierile cele mai cunoscute și mai incitante, hermeneutic vorbind, ale tatălui – ale Tatălui. Rezultatul, aș spune, e egal. Oricum, povestirea conului Rache despre ștersul Gogu Nicolau (șters înainte ca fotografia purtată de văduva sa să se șteargă) e una dintre culmile artei lui Mateiu I. Caragiale. Mă miră că acest moment extraordinar n-a fost remarcat, cum s-ar fi convenit, în critica mateină.

Conu Rache, povestitorul din această poveste cu sertare, e într-un fel un antidetektiv; citește desigur romane polițiste, pe care însă nu le prețuiește, nu le dă la legat, ca pe celelalte cărți care formează biblioteca lui de vreo două mii de volume; „le împrumut chiar“, spune el, ceea ce, comentează naratorul, „Însemna din parte-i, pentru o tipăritură, cea mai grea ocară și osîndă“ (p. 165). „În cărți de alde astea – și-mi arată pe cea de pe masă – un sîmbure de cireășă e de-ajuns pentru fratele detectiv ca să descurce toată treaba, în realitate nu e însă așa“ (p. 169). Pentru Rache, investigațiile cele mai interesante – cele despre care-și amintește și povestește – rămîn

în fond nerezolvate. Celelalte, cele obișnuite, se rezolvă oarecum de la sine și sunt date uitării.

Rache, și el aristocrat, ca și Auguste Dupin al lui Edgar Allan Poe, se situează la antipodul acestuia: el îndrăgește nu succesul, ci eșecul, un anumit tip de eșec care se sfîrșește în taină, după multe eforturi și pericole înfruntate. În acest sens, taina finală din al doilea episod, cel cu ministrul, nu e aceea a ministrului, care e pînă la urmă elucidată din pură întîmplare, o taină superficială protejată de un secret care devine transparent pentru Rache și cititor, ci aceea a soției lui. Mottoul însuși sugerează aceasta: „Secretul mizeriilor fiziologice nu va fi pentru totdeauna păstrat“, spune citatul din Alfred Dumaine, fost ambasador al Franței în Germania. Ceea ce e important aici e distincția între „secret“ (penetrabil) și „taină“ (impenetrabilă).

Povestea e destul de simplă și începe, semnificativ, într-o manieră care amintește de I.L. Caragiale, printr-un dialog tipic bucureștean:

– Știi tu [...], la colț unde se taie Calea Moșilor cu bulevardul, pe dreapta, cum mergi spre Pache, e o cîrciumă. – Îi zicea la Nișă. – O cîrciumă veche... – Mai veche decît mine, în tot cazul, o știi de patruzeci de ani, acum vreo douăzeci, întîmplător, i-am fost de cîteva ori chiar mușteriu etc. (p. 173).

(Mateiu – dacă vrem să-l identificăm cu naratorul – se născuse în 1885, deci știa cîrciuma de cînd avea 5 ani și o frecventase intermitent cînd avea 25.) Asocierea acestui dialog cu I.L. Caragiale a făcut-o,

pentru prima oară, dacă nu mă înșel, Ovidiu Cotruș⁷. Înainte de acest dialog, aflăm anumite detalii biografice despre Rache, care ne ajută să recompunem cronologia internă a textului. El fusese inclus, ca tînăr, în garda românească pentru paza împăratului Alexandru al II-lea al Rusiei, cînd acesta venise la București, în mai 1877; pe atunci, Rache avea 24 de ani (se născuse în 1853, dacă ținem seama de faptul că în 1930, cînd are loc întîlnirea cu naratorul, avea 77 de ani); mai tîrziu, aflăm că tînărul boier își luase licența în drept la Paris și la întoarcerea în țară lăsase drumul de fier la Viena și se îmbarcase pe un vapor, pe puntea căruia cunoscuse pe conu Manolache, care, căzînd bolnav, fusese îngrijit de el, în lipsa unui doctor, ceea ce-l făcuse pe Manolache să se atașeze de el. Numit prefect al capitalei curînd după întoarcere, Manolache îl dorise pe Rache pe lîngă el și, deși numirea acestuia în poliție fusese acceptată ca „ceva trecător, scurt“ (p. 186), la sfatul patern, ea durase nu mai puțin de 42 de ani, pînă cînd Rache se pensionase, către sfîrșitul primului război mondial.

7. Vezi Ovidiu Cotruș, *Opera lui Mateiu I. Caragiale* (Editura Minerva, București, 1977), pp. 358-359. În studiul despre Mateiu I. Caragiale, plin de observații originale și acute, Cotruș se înșală totuși cînd spune despre Alfred Dumaine că ar fi fost un „scriitor minor din aceeași perioadă ca Monselet“ (p. 358); Dumaine (1852-1930) fusese diplomat, ambasador al Franței în Germania în timpul în care Mateiu fusese la Berlin și scriitor incidental, cu o generație sau două mai tînăr decît Monselet. Între altele, îi apăruse volumul *Choses de l'Allemagne* (Fayard, Paris, 1925); precum și, postum, *Quelques oubliés de l'autre siècle français* (Carrère, Paris, 1931).

Ministrul și Pașadia

Secretul ministrului, om puternic și integru (Barbu Cioculescu vede în el o asemănare cu liderul conservator Alexandru Lahovary, mort la Paris în 1897; ipoteza intertextuală pe care o voi avansa contrazice acest punct de vedere), e că suferă de epilepsie, care în cele din urmă pune capăt carierei sale politice. Disparația lui din trăsura care-l ducea acasă de la un prînz de gală la legația Austriei e rezolvată relativ ușor. Lipsa de determinare a episodului, în cronologia internă a textului, mă face să speculez că ar putea fi vorba de același prînz de gală la care fusese invitat și Pașadia (deși unele detalii atmosferice nu se potrivesc și teza rămîne indemonstrabilă).

Intertextualitatea cu *Craii*.. ar putea arunca o anumită lumină asupra ministrului fără nume, pe care criticii l-au văzut ca pe un fel de Pașadia, un Pașadia posibil care, în loc să respingă, ar fi primit onorurile sociale și cariera strălucită care i s-a oferit la un moment dat. Știm că și Pașadia suferea de aceeași boală – de aceeași meteahnă gravă, nenumită în text: e vorba de epilepsie – ca și ministrul. Când naratorul îl vizitează în *Crai*... pe Pașadia, înainte de plecarea la prînzul de gală la legația Austriei, Pașadia „se îmbrăcase [...] în frac, își pusese lentă, cruci, stele“ (p. 123). Când ministrul e găsit prăbușit pe terenul viran de lîngă cîrciuma din Moșilor, lui Petrică, nepotul lui Rache, care dăduse întîmplător de el, i se taie picioarele cînd vede că „latul piept al adormitului era brăzdat în veriu, peste cămașă, de o

largă lentă galbenă, iar pe frac străluceau una deasupra alteia două stele de argint“ (pp. 179-180). Desigur, aceste detalii de costumație de gală, în ambele cazuri, nu spun prea mult.

Interesant, prin contrast, e că Pașadia are parcă o premoniție, și anume că în drum spre legație i s-ar putea întâmpla ceva. De aceea, îl roagă pe narator, când acesta vrea să plece: „Mai șezi puțin, stăruie, ieșim împreună, mă însoțești pînă acolo. Și cu glas surd: «e mai sigur»“ (p. 127). Acest „e mai sigur“ adresat naratorului, care nu știe nimic precis despre meteahna prietenului, sună ciudat, incomprehensibil în context. În ce sens „e mai sigur“? O vagă deslușire, greu de perceput de către cititor, apare abia la sfîrșitul capitolului, când Pașadia îi recomandă naratorului la despărțire: „Dacă-l întâlnești pe Pirgu [...], spune-i că am făcut cum am crezut mai bine [Pirgu îi ceruse să intervină în favoarea lui pentru o numire politică] și că în noaptea asta plec... la munte“. Pașadia își anticipa crizele, ministrul din *Sub pecetea tainei*, nu. De aceea, el merge neînsoțit (soția lui era răcită și nu-l putea acompania, iar conu Rache, însărcinat să nu-l lase din ochi, avea zi liberă) la legația Austriei, aflată în strada Vienei. Când se constată lipsa lui, în povestea lui Rache apar detalii topografice bucureștene:

Cam cu un ceas înainte, ministrul ieșise de la legație și, ajutat de fecior, se urcase în trăsură lui, trăsură deschisă cu coșul lăsat, care plecase, la pasul cailor grei, pe strada Vienei, o luase apoi la dreapta pe Calea Victoriei și iar la dreapta pe strada Romană, pînă acasă (p. 177).

Boala ministrului, din pricina căreia guvernul urmează să cadă, dă loc unei interpelări în Cameră, la care ia cuvîntul un membru al opoziției, descris în termenii unui Pirgu *avant-la-lettre*, căci ne aflăm, după socoteala mea, în 1910-1911, cu mult înainte ca Pirgu să fi făcut carieră politică:

...avea să-și dezvolte interpelarea asupra situației guvernului poate cea mai mîrșavă dintre javrele care au ajuns oameni mari la noi și dintre cele mai tăvălite, la tot prilejul, de ministrul meu. Se urcase la tribună și începuse să-și reverse balele [...] beat de înverșunarea slugii ce poate lovi nepedepsit în stăpîn, cu privire chiondorîșă și tulbure, rînjitor și zbîrlit (p. 183).

Cînd ministrul apare neașteptat spre a-și ține ultimul discurs, „La tribună, soitariul, o sfeclise“. Ca bufon – „bufon abject“ – fusese văzut și Pirgu în *Craii*.. Să fie oratorul bălos, javra mîrșavă de la tribună, măscăriciul care o sfeclește, Barbu Delavrancea, cum sugerează Barbu Cioculescu⁸? Astfel de identificări între personaje fictive și personaje istorice, cînd au o bază biografică, nu sunt niciodată lipsite de interes, deși produc o lectură care neglijează ceea ce aș numi „realitatea“ ficțiunii, deschiderea ei hermenetică, chiar și cînd avem de-a face cu ficțiune istorică propriu-zisă, cu personaje care poartă chiar numele lor reale.

8. Acesta scrie despre personaj: „Trăsăturile sunt ale lui Barbu Delavrancea, detestat de Mateiu, încă din tinerețe, cînd se afla silit să-i rabde lecțiile de morală...“ (*ed. cit.*, p. XCI).

Distincția pe care am făcut-o între secret și taină îmi permite să afirm că, dacă ministrul are un secret, taina e aceea a soției sale. Ea este sfinxul, așa cum este înfățișată la înmormântarea ministrului:

Și, atît de înțepenită în trufia vechiului ei 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 mîna 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 pătata de roșu. [...] În aceeași seară, pleca înapoi, în străinătate, la Cannes, unde înainte de sfîrșitul anului, se stinse și dînsa. Acolo a ținut să și odihnească de veci (p. 185).

De ce atît de departe de locul unde era înmormîntat soțul? De ce această înstrăinare în moarte? Pe lîngă această taină polițistul Rache a trecut fără măcar s-o identifice (dar nici textul nu ne spune, decît foarte indirect, că aici ar fi fost o taină).

„Domnița“ din fotografie

Nu acesta va fi însă cazul „Domniței“ din fotografia pe care conu Rache o găsește, lăsat să aștepte în timp ce gazda vedea de masă, în „vechea lădiță plină de fotografii vechi – necropolă sau morgă, între pereții căptușiți de mătase «Magenta» ai căreia odihnește ca îmbălsămată o întregă lume apusă“ (p. 190). Ultima povestire a lui Rache – în aparență, despre Lena Ceptureanu – crește din această misterioasă fotografie. O fotografie a cărei istorie Rache o știe –

nu se știe de unde și cum – datorită oare unei pasiuni pentru femeia reprezentată în ea? E, pentru el, un miracol – sau un dar al hazardului pur, ceea ce e aproape totuna – faptul că această fotografie unicat a fost în sfârșit găsită (nu ni se spune de unde știa el de existența ei):

Mi-e și rușine și frică, spune Rache, să mărturisesc cât aș fi dat eu pe ea și aș da chiar. Vezi tu, fotografiile cucoanelor de la acest bal – cel mai izbutit poate de la Sutzu – s-au pus în vânzare ale tutulora, afară de a uneia singură care, după ce încuviințase și dînsa, s-a răzgîndit, a mers la Duschek, a ridicat întreg teancul alor ei cu clișeul împreună și le-a nimicit pe loc – întreg, mai puțin una ce a pierit – cum? nu s-a știut, din atelier nu i s-a mai dat de urmă... Iată-o (p. 191).

Naratorul o cumpărase pe mai nimic de pe taraba unui ovrei, negustor de mărunțișuri, instalat chiar în fața palatului Șuțu (coincidență misterioasă, dar neexplorată în text). Cum de a ajuns la ovrei? se întrebă Rache. Și: „Cine, după ce a dobîndit-o pe furiș, a ținut-o astfel mai bine de treizeci de ani și de ce? Să fi fost el?“. Despre acest „el“ nu știm nimic și nu vom afla nimic din textul care ne-a parvenit. Dar Rache știe, deși nu spune cine era acesta. Oricum, indirect, dar poate nu ne semnificativ, el îi datorează Masincăi descoperirea fotografiei, tot Masincăi, prezență tutelară, cum am mai spus, în *Sub pecetea tainei*: „Să nu mă fi făcut dînsa să scap ieri trenul, nu te întâlneam azi, așa că atît de rîvnita cît de nemainădăjduita fotografie nu mai aveam

prilejul s-o găsec niciodată“ (p. 192). Există poate și o taină a potrivirii întâmplărilor, dar textul pare a o ignora: poate deliberat, în vederea a ceea ce ar fi trebuit să urmeze. O prolepsă neîmplinită?

Enigma fotografiei „Domniței“ e înfășurată într-o altă enigmă. Conu Rache nu e împăcat. El va continua să-și pună întrebări, la via sau în crama din Valea Rugului, despre destinul ciudat al acestei unice fotografii atît de mult „rîvnite“ de el:

Mă va munci de acuma gîndul în ale cui mîini s-a aflat pînă să ajungă la ovrei. Acesta trebuie s-o fi dobîndit pe nimic; se vede de pe cît a dat-o; și de curînd: e cum nu se poate mai bine păstrată, la întuneric, în album, între filele unei cărți, sau în cutie [...]. Cine, după ce a dobîndit-o pe furiș, a ținut-o astfel mai bine de treizeci de ani și de ce? Să fi fost el? A trebuit să-și aibă enigma nu numai ființa și tot ce-a fost în legătură cu dînsa, dar pînă și icoana ei (p. 192).

Aceste întrebări vor rămîne iarăși neexplorate în text – încă una dintre dovezile că avem de-a face cu o scriere neterminată – *pace* Manolescu. Singurul care a urmat anumite fire de acțiune care pornesc de aici – și care trec și prin episodul cu „regina“ asociației de bandiți care-și luase numele „stupul“ – a fost prozatorul și criticul Alexandru George, unul dintre marii mateini, pe cît de strict, pe-atît de imaginativ. Dar istoria fotografiei, și a importanței ei pentru Rache, și a celui „el“ care-o sustrăsese și-o păstrase cu atîta grijă 30 de ani, din 1900, n-o spune nici el. Să fi avut de gînd Mateiu să reveleze măcar o parte

din ea, în ceea ce ar fi trebuit să urmeze? Îmi imaginez o povestire separată numai despre soarta acestei fotografii. Îmi place să cred că un viitor matein o va scrie.

O poveste cu impostori

Ultima poveste a lui Rache, după scurtul interludiu cu Alois Hartmann, care cu ani în urmă fusese „găsit dimineața, spînzurat scurt și țeapăn, cu nod marinăresc, de scîndura spatelui unei bănci“ (p. 196), povestea Lenei Ceptureanu, cu care se încheie manuscrisul, e doar începutul interesant al unei relatări care s-ar fi putut ramifica spre a atinge multe alte ramuri ale arborelui narativ din *Sub pecetea tainei*. La solicitarea ghenerăleseii P., prietena Lenei, care suspectează că aceasta ar putea fi victima unei înscenări pentru a fi jefuită de bijuteriile ei prețioase, Rache începe să se ocupe de caz. Lena, cîntăreață cu o voce apreciată în lumea mare din București, credea că ar fi obiectul unei pasiuni a lui Ferdinand al Bulgariei (prinț al Bulgariei pînă în 1908, cînd se declară rege/țar; înscenarea ar fi fost complet neverosimilă după această dată) și că acesta ar fi venit clandestin în România, întovărășit de un alt bărbat, ca s-o asculte cîntînd dintr-o cameră vecină. Cel care venea incognito, spre a se bucura ca un îndrăgostit încă timid doar de vocea celei iubite, semăna perfect cu „Nazone“, porecla românească a prințului de Saxa-Coburg. Conspirația, pe care Lena Ceptureanu refuza s-o vadă, fiind flatată de ideea romantică a unei curți princiare, e bătătoare la ochi

pentru ghenerăleasă și pentru Rache, care ia măsuri pentru prinderea escrocilor; aceștia, evident, nu s-ar fi dat în lături de la un asasinat pentru atingerea scopului lor. Rache convoacă doi răufăcători (colaborarea poliției cu anumiți răufăcători e o temă balzaciană, întâlnită și în *Histoire des treize*, în care fostul ocnaș Vidocq e directorul poliției pariziene), pe Mielușică și pe baronul Flaimuc. Aici se termină manuscrisul matein, căruia i s-a adăugat de către editori finalul poetic al prezumtivului roman, scris dinainte:

Peste toată această pîclă roșie se lasă grea o perdea neagră. Dacă mai sunt pe lume, ce s-au făcut cu ea și el, nu știu și nu se va afla, cred, niciodată. Sunt lucruri ticluite să rămîină totdeauna – de veci – sub pecetea tainei (p. 199).

Acest final – ale cărui ultime cuvinte sunt expresia titulară, „sub pecetea tainei“ – nu se potrivește însă deloc cu ultimul episod întrerupt. Cine e „ea“? Cine e „el“? Imposibil de spus. Lena Ceptureanu (poate Elisa Băicoianu, cum au propus Al. Paleologu și Barbu Cioculescu; Elisa Băicoianu era femeia pe care o curtasese Mateiu în ultimii ani ai vieții, fără succes) este exclusă. Ea nu poate fi „ea“. Portretul ei de cucoană credulă și snoabă, care cade cu ușurință în plasa unei conspirații aproape transparente, nu se potrivește cu misterioasa „ea“, asociată pe veci cu misteriosul „el“.

Întrebări peste întrebări pe care și le pune (re)cititorul matein. Întrebări de după răspunsuri – fie ele potențial lămuritoare. Întrebări de după deslucșirea secretelor – operație care face parte din logica

narațiunilor de acest fel. Întrebări nu fără răspunsuri – deși acestea se înmulțesc și devin din ce în ce mai vagi – care ating taina, dar n-o descifrează, care o înconjoară din toate părțile, dar n-o pătrund. Poate că, așa cum se întîmplă cu *Remember*, nici nu vor s-o pătrundă și, alături de povestitor, cititorul se mulțumește să-și reprezinte taina, refuzînd să ia cunoștință de fapte ulterioare, de rezultatele unor cercetări polițienești, care n-o pot decît diminua, răpindu-i noblețea și topind-o în vulgaritatea rapoartelor polițienești, întotdeauna agramate. Sau poate că își dau seama, ca Alexandru George, în cazul romanului neterminat pe care a ținut să-l termine, tentat de tenebrozitățile lui arborescente balzaciene, „că tainele nu pecetluiesc totdeauna, ci pot spori atunci cînd încerci să le dezlegi, fără a le depăși însă condiția”⁹.

Plecînd exclusiv de la date narrative rămase deschise în textul lui Mateiu Caragiale, Al. George construiește, în stil matein, o continuare în spiritul acelei *Histoire des treize*, de două ori citată de conu Rache, dar recurgînd la elemente ale imaginarului romantic (folcloric) românesc, amestecînd istorii de tipul „misterelor Bucureștilor” (tîlharii Mielușică și baronul Flaimuc, care colaborează cu poliția) și povești cu haiduci (Manolache Gârbea, al cărui corp e incinerat într-un turn de mănăstire de către o iubită abandonată, devenită călugăriță) etc. Esențial e că o readuce în trama narativă pe „Domniță”, legînd-o ipotetic de „hoții de diamantice” care se pregătesc s-o jefuiască pe Lena Ceptureanu (și sugerînd că ea,

9. *Sub pecetea tainei*, text îngrijit și încheiat de Alexandru George (Editura Albatros, București, 1999), p. 95.

Domnița din fotografia făcută în atelierul lui Duschek, ar fi „regina“ stupului de bandiți din Italia de Sud), și că-l face pe Rache să derive, din fapte de el trăite, scenarii alternative posibile, bîjbîieli prin întunericul care protejează o taină centrală – a „Domniței“ și poate a baronului Flaimuc, aristocrat baltic decăzut, un Freiherr von Muck, pe numele lui original, fost iubit al acesteia – peste care trebuie să se lase acea „grea perdea neagră“ din finalul textului matein.

Operă neterminată sau faux pas?

Extraordinara densitate narativă din *Craii de Curtea-Veche*, care m-a făcut să citesc această carte ca pe un soi de *Aleph* balcanic (în analogie cu *Alephul* parodic-dantesc al lui Borges¹⁰), ca pe o scriere perfect rotundă, cristalină, în care e concentrat un întreg univers, cu un număr incalculabil de povești potențiale închise în una singură, nu se regăsește în *Sub pecetea tainei*. Avem aici o colecție de povestiri independente, unele mai dezvoltate, altele doar schițate – cum ar fi aceea a unei frumoase doamne nenumite din înalta societate bucureșteană, rămasă văduvă cu un băiat pe care-l crește la Paris și cu care se întoarce din patriotism în țară la intrarea României în primul război mondial, pentru ca fiul ei iubit să fie printre primii secerăți de exantematic pe front și ea,

10. Vezi M. Călinescu, *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii* (ed. I, Editura Polirom, Iași, 2003, pp. 17-30; ed. a II-a revăzută și adăugită, Editura Polirom, Iași, 2007, pp. 19-32).

pierzându-și averile, să devină o timidă cerșetoare pe strada Clemenței (actualmente C.A. Rosetti), un sfinx învins de circumstanțe.

Totul e aici, din punct de vedere narativ, mai rarefiat, mai imprevizibil despletit, așezat sub semnul purei întâmplări, lipsit de acea alephică necesitate interioară care face perfecțiunea *Crailor*... Ispita de a continua și completa cutare sau cutare episod lăsat deschis în *Crai*... se poate produce la o lectură atent-imaginativă: am dat ca exemplu, pur subiectiv de altfel, o posibilă povestire (faulkneriană) despre viața fetei mute pe care-o vede naratorul la Arnoteni. Dar îmi dau seama acum, după o nouă relectură a romanului neterminat *Sub pecetea tainei* și după o comparație mentală cu *Craii*..., că o asemenea prelungire ar fi artificială, condamnată la eșec. Astfel de ramificații nu pot fi decît simple idei efemere, printre multe altele, în mîntea unui recititor stimulat de existența unor asemenea deschideri în text. Dar în *Craii de Curtea-Veche* aceste deschideri sunt – și nu încerc aici să fac un paradox – închise: închise în perfecta sferă de cristal a *Crailor*..., imposibil de extras de-acolo, imposibil de scris/rescris. Cu totul altul e cazul din *Sub pecetea tainei*, în care Rache spune povești după povești din „tolba lui plină de amintiri“: o astfel de tehnică narativă renunță de la început la orice principiu de închidere. Narațiunile discrete se pot multiplica la infinit și sfîrșitul unei opere astfel concepute e întotdeauna arbitrar, fără șansa de a crea o structură retrospectivă, o perspectivă cu adevărat unificatoare.

Nu din lene cred că a abandonat Mateiu Caragiale acest roman, ci din conștiința că el nu putea fi terminat,

că ceea ce deschisese nu mai putea fi închis decît într-un mod întîmplător. Mottoul inițial dă impresia că *Sub pecetea tainei* s-ar fi putut termina, în chip necesar, și nu arbitrar, cu revenirea la ideea sfinxului, acel monstru cu cap feminin. Dar, după cum am văzut, sfincșii din roman tind să prolifereze și posibilitatea unei unificări integrative se subțiază pe măsură ce povestirea-cadru se lărgeste. E izbitoare apoi eterogenitatea episoadelor. Nici o legătură verosimilă – și mă refer acum la o verosimilitate simbolică, independentă de ordinea narativă – între dispariția lui Gogu Nicolau și dispariția temporară a ministrului și cu atît mai puțin ocultarea „Domniței”; iar de Lena Ceptureanu nu pare a se lega nici o taină. Prezența Masincăi Drîngeanu, care ar fi putut da o anume unitate, măcar atmosferică, povestirilor, devine din ce în ce mai mult subiect de umor, de „tachinerii” și de glumă și pînă la urmă o metaforă a hazardului (dacă Rache n-ar fi pierdut trenul din pricina ei, întîlnirea cu naratorul n-ar fi avut loc; nici o necesitate, fie ea cît de secretă, nu moderează forța centrifugă care se manifestă în text). Imaginația creatoare a acestui mare scriitor steril, a acestui bijutier verbal care știe atît de bine să „povestească” vechi blazoane ale unei aristocrații biologic sau social decăzute (Aubrey de Vere, Pașadia, Pantazi) sau antiaristocratice (figura lui Pirgu se constituie și ea într-un soi de efigie vulgară, într-o parodie heraldică, într-o indelebilă imagine de măscărici român transistoric), tinde să funcționeze centripet în cele două scrieri terminate, amîndouă incontestabile capodopere; supusă forței opuse, prin alegerea unei tehnici și a unei teme străine de vocația lui profundă, ea capotează.

Desigur că în *Sub pecetea tainei* regăsim farmecul verbal matein, dar și el parcă rarefiat. Memorabilitatea constrângătoare – de esență poetică, fie în registrul lui *sermo sublimis*, fie în al lui *sermo proletarius*, cu geme neașteptate în acesta din urmă – din *Remember* și din *Craii de Curtea-Veche*, care bloca ispita unei rescrieri altfel decât mentale, devine mai puțin constrângătoare și de aceea mai imitabilă, cum demonstrează continuările despre care am vorbit. Operă neterminată și ratată – cum am sugerat: dar ratată la un nivel care i-ar face de rușine pe mulți scriitori români împliniți, inclusiv stilști recunoscuți –, *Sub pecetea tainei* se înscrie, prin magnetismul ei mai slab, dar inconfundabil, în restrânsul, singularul corpus al operei mateine.

~~Soborul țășelor – care trebuia să fie dominat de Masinca~~ și din care supraviețuiesc doar câteva pagini – e mai puțin interesant chiar și ca idee. Țășele trebuiau să fie, prin metaforă depreciativă, cucoane din lumea „bună”, văzute prin prisma „divinei țășe”, dar acest proiect abia schițat mi se pare un alt *faux pas* artistic al lui Mateiu Caragiale. El n-avea de fapt o intuiție viabilă a femininului, iar androginismul care-l fascina în tinerețe (ca în *Remember*) îl vedea din ce în ce mai mult dintr-o perspectivă neambiguu masculină. Dar asta nu-l împiedicase, precum în *Remember*, să-și construiască o *tainică* mască fantasmatică masculin-feminină, înalt aristocratică, cu aur și cărți rare – un aur pe care-l obținuse, de altfel, prin a sa „alchimie a verbului”, dar al cărui *secret* îl uitase parcă atunci când scria *Sub pecetea tainei*. Iar un secret uitat nu e o taină. *Remember* e, oricum, o scriere mai profund *tainică* decât *Sub pecetea tainei* și poate chiar decât capodopera sa, *Craii de Curtea-Veche*.

Cuprins

<i>Prefață la ediția întâi</i>	5
I. Craii de Curtea-Veche	11
<i>Amintiri de lectură</i>	11
<i>Un prieten matein</i>	17
<i>Oglinzi, proiecții, răsfrîngeri</i>	22
<i>Testamente, sinucideri post-mortem, kitsch</i>	25
<i>Omul anti-kitsch: Pirgu</i>	30
<i>Naratorul</i>	36
<i>Cronologia internă:</i> <i>inferențe, potriviri, întrebări</i>	42
<i>Craii de Curtea-Veche:</i> <i>patru, trei, doi sau unul?</i>	58
„ <i>Comment peut-on être roumain</i> “	62
<i>În numele Tatălui...</i>	75
<i>Mottourile lui Mateiu:</i> <i>cîteva precizări paratextuale</i>	86
<i>Sexualitatea în Craii de Curtea-Veche</i>	106
<i>Craii de Curtea-Veche: ispitele (re)lecturii</i>	119
II. Remember	123
<i>De la Mateiu citire...</i>	123
„ <i>Autoportretul</i> “ <i>Mariei Mancini</i> <i>(după Mignard)</i>	130
<i>Relectură și numerologie mateină</i>	133
<i>Textul nu minte niciodată (chiar și cînd minte)</i>	135
<i>Aubrey de Vere: o mască fantasmatică?</i>	138

III. Sub pecetea tainei	142
<i>Naratorul narat: conu Rache</i>	142
<i>Secret versus taină</i>	147
<i>Iarăși despre „anxietatea influenței“</i>	150
<i>Ministrul și Pașadia</i>	154
<i>„Domnița“ din fotografie</i>	157
<i>O poveste cu impostori</i>	160
<i>Operă neterminată sau faux pas?</i>	163

www.polirom.ro

Bun de tipar: noiembrie 2007. Apărut: 2007
 Editura Polirom, B-dul Carol I nr. 4 • P.O. Box 266
 700506, Iași, Tel. & Fax (0232) 21.41.00; (0232) 21.41.11;
 (0232) 21.74.40 (difuzare); E-mail: office@polirom.ro
 București, B-dul I.C. Brătianu nr. 6, et. 7, ap. 33,
 O.P. 37 • P.O. Box 1-728, 030174
 Tel: (021) 313.89.78; E-mail: office.bucuresti@polirom.ro

Tipografia S.C. MERIAPRINT S.R.L.
 str. București, nr. 254-256, Călărași, 9100058
 tel. (0242) 31.12.95, fax (0242) 31.12.95

Contravaloarea timbrului literar
 se depune în contul Uniunii Scriitorilor din România,
 Nr. RO44RNCB510100001710001 BCR-UNIREA