

BARBU ȘTEFĂNESCU DELAVRANCEA AND I. L. CARAGIALE –FEATURES IN THE CONSTRUCTION OF THE NATURALIST CHARACTER – CASE STUDY

Ingrid Cezarina-Elena Bărbieru (Ciochină)
PhD. student „Lucian Blaga” University of Sibiu

Abstract: The naturalism, one of the most controversial literary movements, has particularly found its followers throughout all the 19th century, starting from France and spreading around the whole Europe. Being know as one of the most challenging literary movements of its times, the naturalism wanted itself to become an extension of the realism. Its focus was to display the hardest realities, the sickness, the death, the misery, all the human body and soul's less pleasant facts. In Romania, the naturalism was adopted by many representative writers, among which Barbu Delavrancea and Caragiale are to be found. Delavrancea, one of the romantics, adopted the naturalism to vivid his characters and to express the grotesque perspective upon them, while Caragiale, the classicism's most representative writer, adopted the naturalism to strengthen his dramas and sharpen his characters. This paper aim is to display both approaches of the naturalism as a literary movement and to identify two perspectives from the various ones this controversial literary movement has embraced around the 19th century.

Keywords: naturalism, Caragiale, Delavrancea, character, grotesque

Naturalismul, unul dintre cele mai controversate curente literare, și-a găsit adepți de-a lungul întregului secol al XIX-lea, propagându-se din Franța către întreaga Europă. Fiind cunoscut drept una dintre cele mai provocatoare mișcări literare ale timpurilor sale, naturalismul și-a dorit să devină o prelungire a realismului. Obiectivul său principal era să prezinte cele mai repudiate realități, precum boala, moartea, mizeria, fapte brute ale trupului și sufletului uman. În România, naturalismul a fost adoptat de mulți scriitori reprezentativi, printre care se numără Barbu Delavrancea și Caragiale. Delavrancea, unul dintre romanticii, a adoptat naturalismul pentru a-si desăvârși personajele și pentru a exprima perspectiva grotescă asupra lor, în timp ce Caragiale, scriitorul cel mai reprezentativ al clasicismului, a adoptat naturalismul pentru a-și întări dramele și a-și contura personajele. Scopul acestei lucrări este acela de a expune cele două moduri de abordare ale naturalismului și de a identifica două perspective diferite din multitudinea fațetelor pe care această mișcare literară controversată le-a îmbrățișat de-a lungul secolului al XIX-lea.

Vom încerca în cele ce urmează o identificare a elementelor naturaliste prezente în două dintre cele mai reprezentative nuvele ale celor doi scriitori, „O făclie de Paște” de I. L. Caragiale și „Zobie” de Barbu Delavrancea, prin realizarea unui tablou comparativ al celor două stiluri literare distincte.

Nuvela *Zobie* (1886) de Barbu Șt. Delavrancea, face parte din primele scrieri cu tente naturaliste din literatura română. Nuvela debutează sub influența romantică a descrierii naturii, elementul-cheie asupra căruia se insistă fiind Râul Târgului. Descrierea romantică abundă în adjective și mai ales în metafore, peisajul natural împletindu-se parcă, sub ochii cititorului: „D-o parte și de alta, dealurile smărdalii se încovoie și, depărtându-se, se prefac în muscele, muscelele se azvîrlă în munți năpraznici cu creștețile brăzdate de puhoie și pîrlite de arșița

soarelui. Și munții, încălecând unul peste altul, ceafă pe ceafă, se amestecă la hotarele țării în albăstrimea cerului.”¹ Și desigur, ceea ce face conexiunea cu romantismul, dar și cu intriga nuvelei, este raportarea sentimentelor umane la cadrul natural, metodă specifică operei lui Delavrancea: „Dacă frumusețea naturii deșteaptă închipuirea, bogăția ei năbușește orice tresărire a omului. Când ea nu-și mai stăpânește uriașele minuni, omului îi răpește mîntea, măriștea inimii...Deschizându-i belșugul sînului, îi răpește bogăția minții.”² În acest fragment citat, se relevă încă dintru-început, paralela construită între veșnicia naturii și nimicnicia ființei umane, care se simte absorbită de măreția naturii.

Descrierea are, cu siguranță, un rol foarte important în structura epicului. Funcția narativă pe care o realizează, și interferența sa cu narațiunea, i-a determinat pe critici literari, precum C-tin Cubleşan, să afirme despre Zobie : „[...] parcă azvîrlit în lume de dalta neinspirată a unui meșter cioplitor în piatră, Zobie descinde dintr-un pasaj de splendori naturale, ivit ca un inofensiv avorton al măreției și semeției cuprinsurilor montane [...]”³ Criticul literar aduce în prim-plan ideea enunțată anterior, completând portretul lui Zobie, ca fiind totalitatea elementelor grotești și monstruoase, pe care natura idilică nu le acceptă în alcătuirea sa. În acest fel, personajul este înstrăinat de la început, chiar din esența lumii, el e o excepție, o abatere, însumând ideea romantică a coexistenței frumosului și urâtului în lume. Dar pe parcursul nuvelei se va observa faptul că natura va fi singura care îl va ocroti și îi va bucura pe cei doi prieteni.

Spre deosebire de acest incipit în stil romantic, nuvela lui Caragiale, *O făclie de Paște* (1889), se deschide brusc, *ex abrupto*, chiar cu intriga acesteia. Cititorul este lansat efectiv în interiorul lumii narate, luând contact direct cu atitudinea personajului principal, evreul Leiba Zibal, care „stă pe gânduri la o masă sub umbrarul de dinaintea dughenii, așteptând diligența, care trebuia să fi sosit de mult: e o întârziere de aproape un ceas.”⁴ Astfel, odată cu prezentarea acestui detaliu esențial, personajul principal își va alcătui o *fișă proprie de observație*, cu ajutorul introspecției și al memorării. El se va întoarce în timp, la momentul concret al accidentului la care asisitase, relevându-și pas cu pas, toate etapele bolii pe care o căpătase. Procedeu de origine pur naturalistă, va dezvălui atât efectele bolii hangiului, dar și drama psihică pe care o purta acesta moment de moment. Desigur, finalul nu este greu de prevestit atâta vreme cât „antecedentele” dobândite sunt enumerate sub semnul unei cauzalități implacabile.

Spațiile în care se petrec acțiunile nuvelor sunt diferite. Dacă la Caragiale spațiul este reprezentat strict de han, loc închis și inaccesibil, atât prin propria așezare geografică, dar mai ales prin caracterul său de spațiu securizant, la Delavrancea spațiul narativ este unul foarte complex, Zobie având la dispoziție „întreaga natură și lume” pentru a locui. Așa cum el pare înghițit de marele oraș, găsindu-și alinarea doar în interiorul naturii, Leiba Zibal este captiv într-un han, unde nu și-a dorit să vină și unde se simte stingher. Pe plan figurat hanul ar putea fi simbolul psihicului, permanent amenințat al hangiului.

La fel ca în nuvela lui Caragiale, și Delavrancea realizează un portret complex al personajului său, gușatul Zobie. De această dată, avem de-aface cu un portret fizic ce atinge monstruosul și grotescul, umanitatea fiind aproape extirpată și înlocuită cu trăsături animalice: „Capul lui mare ca o baniță să reazămă p-un gît înfundat în umeri. Picioarele și mîinele-i cată anapoda. Fața, lată și scofâlcită, la fitece pas se strîmbă. Iar gușele, înflorite ca la un curcan, și

¹B. Delavrancea, *Nuvela*, Editura Pentru Literatură, București, 1965, p. 111

²*Ibidem*, p. 112

³Constantin Cubleşan, *Opera literară a lui Delavrancea*, Editura Minerva, București, 1982, p. 180

⁴I.L.Caragiale, *La Hanul lui Mânjoală*, Nuvele și povestiri, Ediția a III- a (B.P.T), revăzută, Editura Minerva, București, 1987, p. 1

le-aruncă pe spete, și le mișcă moale și gras în mersul lui șonticiit pe piciorul drept. Ochii adormiți nu spun nimic. Buza de jos se reșfrînge pe bărbie. Pieptul dezvelit e blănit cu păr roșcat, ca de vulpe. Zdrențos, murdar, desculț, cu părul capului vițioane, sărac, idiot și liniștit, Zobia își deapănă alene picioarele, fără a ști încotro.”⁵ Ceea ce șochează la Zobia, afară de trăsăturile monstruoase, este faptul că este „întovărășit de un copil, ca de vreo opt ani, bălai, cârlionțat, îmbrăcat într-o cămașe petec de petec.”⁶ Acest copil, Mirea, pare de o frumusețe angelică, părul blond și cârlionțat este în contradicție totală cu portretul fizic al lui Zobia. Copilăria, ca vârstă a inocenței și a purității supreme, va deveni, în nuvela lui Delavrancea, singura cale de deschidere totală în fața lumii, Mirea fiind singurul cu care se înțelege Zobia: „Veselia îi străluci în luminele ochilor. Îl înțelesese cineva pe pământ, și el numai atâta vroia.”⁷

Figura inadaptatului este foarte bine reprezentată de către ambele personaje principale ale nuvelor, scriitori dovedindu-și întreaga iscusință în realizarea acestui nou tip de personaj. La Caragiale, inadaptarea cunoaște cauze multiple pe toate planurile, atât social, dar mai ales religios, etnic, patologic, psihologic, fizic și moral. În primul rând, chiar de la începutul nuvelei, Caragiale enunță primul element, și poate cel mai important, prin care se relevă inadaptarea: boala de care suferea întreaga familie a lui Leiba Zibal: „De sărăcie, a scăpat Leiba, dar sunt toți bolnavi, și el și femeia și copilul – frigurile de baltă.”⁸ Dimensiunea aceasta a patologicului va juca rolul decisiv în desfășurarea conflictului nuvelei. Boala îi va înstăina sinele personajului, dar îl va înstrăina și de lume. Oamenii ajung să îl perceapă ca pe un personaj enigmatic, cu preocupări ciudate.

Dimensiunea bolii este prezentă încă de la începutul nuvelei. Ea se împletește pe tot parcursul scrierii cu cea psihologică. Pe de o parte, propria *fișă de observație* pe care și-o alcătuieste Leiba, conștiința acestui fapt redat permanent în nuvelă de către Sura („Leiba nu e bine de loc, e tare bolnav; Leiba are <<idei la cap>>...”),⁹ iar pe de altă parte, manifestările sale exterioare reprezentate de vedenii, vise ciudate, teamă permanentă, halucinații, tremurul corpului, zbuciumul psihic. Toate momentele-cheie ale nuvelei sunt create de această dimensiune a bolii. Episodul mai sus amintit, întregul conflict cu Gheorghe, care este îmbăcat într-o întreagă aură hiperbolizantă, accidentul petrecut într-un han oarecare, vizita celor doi studenți, așteptarea diligenței, toate acestea implicând desigur și celelalte dimensiuni. De exemplu dimensiunea religioasă este regăsită în crima petrecută la un han anume, de care amintesc cei doi studenți: „Cinci victime. Dar amănuntele! Dacă nu s-ar fi găsit casa prădată, s-ar fi crezut că a fost o cruntă răzbunare, sau fapta nebuniei religioase. În anecdotele despre sectarii iluminați, se povestesc câteodată executări de așa absurdă sălbăticie.” (p. 7). Manifestările exterioare ale bolii hangiului sunt imediat notate de către scriitor: „Leiba tremura scuturat de un puternic acces de friguri și asculta aiurit”. (ibidem)

În al doilea rând, un factor decisiv în deznodământul nuvelei, este dimensiunea religioasă. Termenul de *goi* utilizat de evrei, are la bază necredința, fiind folosit pentru a desemna un păgân, un necredincios. Gheorghe îl numește pe Leiba, *Iudă*, voind să se repeadă asupra sa. „...Și oamenii sunt răi și pricinași în Podeni!...Ocări...batjocuri...suduitori...acuzări de otrăvire prin vitriol...Dar amenințările! Amenințarea este mai grea pentru un suflet ce se

⁵B. Delavrancea, *Nuvele*, Editura Pentru Literatură, București, 1965, p. 112

⁶Ibidem

⁷Ibid, p. 114

⁸B. Delavrancea, *Nuvele*, Editura Pentru Literatură, București, 1965, p. 2

⁹Ibidem, p. 9

*clatină ușor decât chiar lovitura.*¹⁰ Iată astfel, cele trei dimensiuni îmbinate într-o dramă psihologică, din care va rezulta și conflictul cu Gheorghe. Pe de o parte este dimensiunea religioasă și cea socială, reprezentată de oamenii aspri și nemiloși, care îl batjocoresc la tot pasul, iar pe de altă parte dimensiunea aceasta a bolii, reprezentată de sentimentul fricii permanente. Adesea, acest sentiment experimentat continuu, ajunge să fie de mii de ori mai nociv față de o tragedie reală. Drama psihologică, cu implicații multiple, atât de ordin patologic, dar și de ordin social și religios, devine fundalul pe care se desfășoară tragicul evenimentelor.

Dimensiunea socială este prezentă pe tot parcursul nuvelei, începând cu repulsia cu care Liba Zibal este privit în Podeni, în special de către *goi* (creștini), apoi de către întreaga comunitate. Spre exemplu, atunci când merge la subprefect, să îl pedepsească pe Gheorghe, acesta „*a primit întâi peșcheșul <<modest>> adus de Leiba, pe urmă a început să rădă de jidanul fricos și să-l batjocorească.*”¹¹ Chiar visul pe care îl are, deși face parte din numeroasele halucinații și gânduri care constant îl bântuie pe hangiu, are sens profund revelator. Profilul nebunului scăpat de la Golia, are întocmai trăsăturile monstruoase ale lui Gheorghe. Dimensiunea bolii și teama constantă, se prezintă aici sub forma coșmarescului, a hiperbolizării formelor și contururilor. Profilul este printre cele mai de seamă portrete naturaliste din literatura noastră, fiind împins până la caracteristica de monstruoșitate umană. „*E un om cu o chereștea uriașe: un cap ca de taur, părul negru, des, barba și mustățile aspre și împâslite. Prin cămașa-i, sfâșiată de luptă, se vede pieptul lat, acoperit ca și capul de un stuț de păr. E cu picioarele goale; gura i-e plină de sânge, și stupește mereu firele pe care le-a smuls cu dinții din barba jidanului.*”¹² Dimensiunea socială, care constrânge în permanență, zbuciumul interior datorat sentimentului fricii, redau iluzia că oamenii, rău-intenționați, dezleagă nebunul, care se năpustește direct asupra soției și copilului hangiului. Acest lucru este redat și în afirmația acestuia: „*O lume întreagă mă lasă cu dinadinsul pradă unui nebun!*”¹³ Tot ceea ce se întâmplă pe fundalul exterior va fi caracterizat de o cauzalitate precisă și foarte bine înlănțuită, Caragiale construind evenimentele pe o gradație uluitoare.

Și la Barbu Șt. Delavrancea întâlnim aceleași dimensiuni esențiale procesul inadaptării, cea patologică dovedind un impact mult mai mare, din ea născându-se cea socială, iar mai apoi cea psihologică. Dimensiunea patologică este mult mai accentuată față de cea a lui Caragiale, acesta din urmă insitând mai mult pe analiza psihologică, în detrimentul portretului fizic de tip naturalist. Delavrancea insistă în principiu pe monstruoșitatea și grotescul profilului uman, în spatele căruia se ascunde adevărata dramă a conștiinței. Un detaliu semnificativ, este acela al dimensiunii animalice a ființei tarate, redată prin fel de fel de personificări și epitete: „*Capul mare cât o baniță*”, „*fața lată și scofâlcită*”, „*gușele, înflorite ca la un curcan*”, „*buza de jos se răsfrânge pe bărbie*”, „*pieptul dezvelit e blănit cu păr roșcat, ca de vulpe*”, „*sîn zbârcit și negru ca pământul*” (pp. 112-113), „*Nasul său, turtit și lat, cu nări răsfrânge și adânci, îi răpea orice asemănare de om.*” (p. 115). De asemenea și unele acțiuni și sunete produse de acest personaj pur naturalist, se identifică cu stagiul prim de dezvoltare, și anume cu cel animalic, conform *teoriei evoluționiste*. Sunetele nearticulate pe care le produce („*a, la, la la, lu, la lu!*”), verbe utilizate pentru descrierea acestor acțiuni stranii: *alălăie, cletănat pe picioare, orcăind, gîngîia*, toate îmbrăcate în această uriașă dramă a inadaptării.

¹⁰Ibidem

¹¹Ibid., p. 3

¹²B. Delavrancea, *Nuvele*, Editura Pentru Literatură, București, 1965, p. 6

¹³Ibidem

Dimensiunea socială este și ea foarte bine reprezentată în nuvelă, Zobie și Mirea nefiind acceptați și înțeleși de către societate, statutul lor mizerabil de cerșetori și mai ales, boala lui Zobie, împiedicându-i să aibă acces la comunitate.

„Cum ajunseră în dreptul Bărății, copiii de pe drumuri își făcură cu ochiu, asmuțindu-se asupra gușatului.

- *Ho! Ho! Uite și Zobie, frumușelul maichii!*
- *Miau! Miau!*
- *Huidu-ho! potca pământului!*
- *Hîr, ho! pe el, mă!*

Și unii azvârliră asupra-i cu coceni, alții cu cartofi și cu paie learcă de apă, adunate din canalul orașului.” (ibidem)

Dimensiunea socială este reprezentată în *Zobie* de copii și negustori. Copiii sunt, se pare, spiritele cele mai înverșunate, care nu jignesc doar, ci și reușesc să îi rănescă pe cei doi. Episodul final, poate unul dintre cele mai elocvente momente, redă transformarea gușatului Zobie, într-o adevărată fiară. Sentimentul fricii, regăsit și în această nuvelă, devine, cum vom observa și în *O făclie de Paște*, o nebănuită forță fizică, rezultată dintr-un imens zbucium interior.

Negustorii „se uitară urît la dânșii.

- *Ați venit cu noaptea în cap, cerșetorilor!*
- *Toată ziua, bună ziua, milogilor!*
- *Ai cărăbăniți-vă! N-are omul să se miște de voi!*
- *La o parte, că v-arunc troaca asta în spinare!*

Așa-i primiră și negustorii.” (p. 117).

Verbele care țin de acțiunea produsă de negustori contra lui Zobie și a lui Mirea, oferă o imagine clară a felului cum erau tratați și priviți aceștia de către comunitate: *gonit, înjurat, huiduit, îmbrâncit*. În acest moment se produce în planul conștiinței gușatului, sentimentul profund al alienării: „*Bietul Zobie nu-și mai găsea loc.*” (ibidem)

Critica literară a subliniat încă de la început importanța uriașă pe care o are socialul în nuvelistica lui Delavrancea. Socialul are funcție de determinare din toate punctele de vedere. El este cel care crează dramele psihologice, accentuând izolarea personajelor și respingând asiduu orice fel de acceptare a acestora. Al. Săndulescu este cel care se pronunță în defavoarea personajului nuvelilor lui Delavrancea, ca fiind de tip naturalist. El consideră că eroul este de origine pur romantică, desigur referindu-se mai ales la nuvelele *Trubadurul* și *Liniște*, în care societatea bolnavă și mizeră naște astfel de caractere anormale. Constantin Cubleșan este un alt critic literar care subliniază acest aspect: „*Or, dacă vrem numai decît să vorbim despre niște ... structuri malade, atunci, desigur, acestea trebuiesc căutate nu doar în universul individual și*

mai ales nu înainte de a le fi căutat în sistemul social generator.”¹⁴ Astfel, această dimensiune socială devine esențială, din ea rezultând toate celelalte.

Dimensiunea psihologică este și ea redată în câteva momente esențiale ale nuvelei. În primul rând, în momentele de intimitate, de fericire, care se petreceau între cei doi, sufletele lor având caracteristici foarte asemănătoare: „*Era vesel. Erau numai ei trei. Așa înțelegea viața gușatul. Obrajii săi întunecați i se luminau. Soarele, revărsându-și întreaga sa lumină și căldură, le îndulci viața. Mirea începu să întinză de ciomagul lui Zobie, iar el, cletănat pe picioare, zîmbi. Și câteva lacrimi, cotind după scofiliturile feții, îi alunecară la vale.*” (p. 114) După cum am amintit anterior, lui Zobie îi era mai mult decât suficient faptul că Mirea îl înțelegea. Caracterul sufletesc al acestui personaj zbuciumat este alcătuit din acceptare, din simplitate, modestie și seninătate, în ciuda condiției sale de ființă tarată și respinsă de către comunitate.

În al doilea rând, dimensiunea psihologică este prezentă mai ales în episoadele furiei dezlănțuite, în bestialitatea personajului, în care psihicul tulburat cedează în fața momentelor tragice. „*Zobie se zvîrcoli. Aruncă cu mâinele și cu piciorul sâng în sus. Fața i se învineți. Cu gura căscată, căută să muște, și, când văzu pe unul din ei trei azvîrlit în râu, își ieși din fire. Închise ochii și izbi în toate părțile cu pumnii încleștați. Urletul i se înăbuși de copiii cari veniră valvârtej asupra-i. Răsuflarea lui era o orcăială care se stingea din ce în ce.*” (p. 118) Delavrancea reușește astfel, din nou să realizeze unul dintre cele mai sugestive profiluri naturaliste de la noi, accentele bestialității, ale monstruosului și grotescului, pe fundalul patologicului, dar mai ales al tragicului, devin accente naturaliste de o reală forță artistică.

La Caragiale monstruosul se produce la nivelul psihicului uman alienat, într-o manieră cu totul deosebită. Efectele gradației vor deveni obsedante, psihicul hangului fiind încercuit din toate părțile de fel de fel de evenimente, mai mult sau mai puțin importante, dar cu remarcabile manifestări asupra psihicului său. Pe fundalul mistic al nopții Învierii, Leiba este prezentat de către narator *ascultând*: „*O încordare înaltă a atenției ascute simțirea auzului în singurătatea nopții ; când ochiul e dezarmat și neputincios, auzul pare că luptă să și vază.*” (p.10). Semnele patologicului sunt în mod clar rediate printr-o *osteneală* care îl cuprinde imediat pe hangiu, odată cu sosirea tâlharilor. Psihicul său devine din ce în ce mai greu de controlat: „*Între frânturile de gânduri ce se rostogoleau în capul său, el nu putu prinde un gând întreg. O horărire...*” Lumina lămpii care pîlpâie abia și care e ținută captivă între gratiile felinarului poate fi ideea crimei, născută în mintea lui Leiba și care este atent controlată de rațiunea acestuia. Naratorul explică: „*E o idee lumină.*” Deviațiile psihologice sunt atent urmărite cu ajutorul tehnicii observației minuțioase, analiza psihologică fiind îmbinată cu numeroase detalii ce țin de patologic. Sentimentul fricii ajunge la paroxism de unde va rezulta consecința tragică. În lumina metaforică a gândului izvorît, întâmplările capătă forme uriașe, halucinante, improprii unei gândiri umane: „*viața se ridicase la o treaptă de exaltare din care toate se vedeau, se auzeau, se pipăiau enorme, de proporții haotice.*” (p.13) Hangiul își desfășoară în minte tot ceea ce gândește că i se va întâmpla, dar, după cum vom observa, reversul acestor lucruri va caracteriza deznodământul. Originalitatea lui Caragiale constă tocmai în acest fapt, și anume, personajul său construit după principii naturaliste, va suferi o pierdere totală a sinelui, a psihicului său, chiar a condiției sale umane. „*[...] că de acuma ea însăși trebuie să se părăsească pe ea însăși*” (p.13); „*Câteva momente el stete astfel încremenit pe altă lume.*” (ibidem) Naratorul evocă uriașa schimbare pe un ton sentențios: „*Se petrecu atunci în această ființă un fenomen ciudat, o completă răsturnare;*

¹⁴Constantin Cubleşan, *Opera literară a lui Delavrancea*, Editura Minerva, București, 1982, p. 180

tremurătura lui se opri, abaterea dispăru și figura-i, descompusă de-o atît de îndelungă criză, luă o bizară seninătate.” (p.14) În cele din urmă, hangiul se înstrăinează total de condiția sa umană, și nu doar că își pierde mințile, dar își pierde și statutul religios, devine creștin, iar pe fundalul acesta mistic, Caragiale, un rafinat cunoscător al psihicului uman, realizează unul dintre momentele cu impact uriaș asupra cititorului, din literatura română. Hangiul, Leiba Zibal, evocă ființa umană, bântuită permanent de fantasmе menite să îi tulbure existența, și care, într-un moment de maximă tensiune psihologică, își pierde întreaga condiție umană, odată cu înstrăinarea sinelui și a rațiunii.

Crimele ce caracterizează deznodământul acestor două nuvele, vor fi puse exclusiv pe seama unor factori exteriori, în primul rând factorii de ordin patologic, iar mai apoi factorii sociali, presiunea mediului sau un moment reprezentat de o criză puternică de conștiință. Astfel, în nuvela lui Delavrancea, „*crima săvârșită de Zobie nu este determinată de instinctele sale bestiale, ci de reaua credință a semenilor săi. Zobie se certifică astfel a nu fi un fenomen al naturii ci, în cele din urmă, însăși întruchiparea monstruoasei conștiințe morale a colectivității dezumanizate. Față-n față, natura măreață care îi oferă, cu generozitate, scut și liniște oropsitului Zobie, și orașul, societatea meschină, înrăită în viciu, care se implică agresiv în echilibrul existențial al firii, exercitându-se atroce [...]*”¹⁵ Spre deosebire de Caragiale, Delavrancea ilustrează ideea romantică, conform căreia, civilizația, în special orașul, reprezintă spații ale degradării umane, spații caracterizate de corupție, violență și patimă, care năruiesc ființa și o supun. De aici rezultă și prezentarea idilică a naturii din această nuvelă, spațiu benefic pentru Zobie și pentru Mirea, care, atâta timp cât sunt în sânul acesteia, sunt protejați și sunt fericiți. Nefericirea lor apare doar când ajung în oraș, singurele ființe care par că îi acceptă fiind „*cocoanele cu betele de argint*”.

Aceeași strategie a crimelor din final, o utilizează și Caragiale, căruia i s-au reproșat aceste „lovituri de teatru”, ce caracterizează deznodământul nuvelor tragice, critica literară susținând faptul că, acestea au fost introduse doar pentru a spori efectul artistic al operelor. „*Dar indiferent de existența unor precedente, cel care citește pentru prima dată nuvela lui Caragiale resimte episodul prinderii și al schingiuirii lui Gheorghe ca pe o <<lovitură de teatru>> și accentul căzând pe <<execuția>> lentă a victimei, chiar dacă textul a fost construit dinspre final spre început, așa cum s-ar putea presupune, efectul este într-adevăr terifiant.*”¹⁶ Într-adevăr, această „lovitură neașteptată” din final, este de un efect artistic uluitor. Tehnica gradației, utilizată alături de cea a suspansului și alături de această mișcare „cu încetinitorul” în prezentarea întregii operații a prinderii și arderii mâinii răufăcătorului, rămâne un episod de seamă în literatura noastră.

În concluzie, deși ilustrează principiile aceluiași curent literar, și anume naturalismul, cei doi scriitori români abordează aceste noi orientări în măsura în care personalitatea lor artistică o cere. Dacă la Delavrancea, romantismul va fi baza la care totdeauna se va face raportarea, în ceea ce îl privește pe Caragiale, clasicismul și realismul vor fi coordonatele majore ale operei sale. Nuvelistica lui Delavrancea, impregnată de romantism, va apela la naturalism în prelungirea dorinței uriașe de a recupera trecutul, specifică romanticilor, unde totdeauna citadinul va însemna regres și va marca o ruptură iremediabilă cu trecutul idilic. Delavrancea este dispus spre fiziologie în construirea personajului naturalist, spre manifestările exterioare ale bolii, fondul sufletesc pe care îl abordează adesea, fiind unul marcat de tulburările spiritului romantic. Pe când

¹⁵Constantin Cubleşan, op.cit., pp. 181-182

¹⁶Florin Manolescu, *Caragiale și Caragiale, Jocuri cu mai multe strategii*, Editura Cartea Românească, București, 1983, pp. 156-157

la Caragiale, care insistă mai mult pe analiza psihologică și pe detaliile ce caracterizează psihicul uman în momente-cheie ale existenței, întâlnim un naturalism împins până la absurd, până la inexplicabil, adesea cauzalitatea atât de des utilizată de scriitor, nemaiaivând niciun sens în „dezlegarea” unei situații bizare.

BIBLIOGRAPHY

Caragiale, I. L., *La Hanul lui Mânjoală*, Nuvele și povestiri, Ediția a III- a (B.P.T), revizuită, Editura Minerva, București, 1987;

Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ediția a II-a, revăzută și adăugită, Editura Minerva, București, 1982;

Cubleșan, Constantin, *Opera literară a lui Delavrancea*, Editura Minerva, București, 1982;

Delavrancea, B. Șt., *Nuvele*, Editura Pentru Literatură, București, 1965;

Manolescu, Florin, *Caragiale și Caragiale, Jocuri cu mai multe strategii*, Editura Cartea Românească, București, 1983;

Săndulescu, Al., *Delavrancea*, Editura Tineretului, București, 1970;