

## Ficțiunea ca lume posibilă în *Abu Hassan* de I.L. Caragiale

Ioan FĂRMUȘ

Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava

[farmusioan@yahoo.com](mailto:farmusioan@yahoo.com)

---

**Abstract:** The following paper is a metafictional reading of Caragiale's *Abu Hassan*, a tale usually neglected by many critical voices. The game that the Calif, an authorial figure, initiates makes his victim, the young Abu Hassan, whom we may see as the intended reader of the text, aware of the illusionary nature of the world that he thought he lived in. Because he wished to be a calif for one day, he was abducted and made the ruler of Bagdad, while the actual Calif watched his every move from a window above. When Abu Hassan returned to his actual life, he refused to acknowledge it and got mad. After a long period of suffering his sanity came back, but he was abducted once again. This time, the Calif revealed to him the game he was playing all along. Thus, his story may be interpreted as a meditation on the concept of fiction. His abduction is similar to a relocation from the actual world to the possible world initiated by the game of the Calif. What he failed to understand in the first place is the ontological status of the world he got to live in temporarily: a textual one, an illusion, an artefact. Thus, the calif, as an authorial figure, shares his reader the knowledge necessary for him to finally understand the dual nature of the world he is reading: as narrative and as text.

**Keywords:** *metatext, author, reader, fiction, possible world.*

Rămâne un mister și astăzi motivul pentru care Caragiale alege să rescrie una dintre poveștile ciclului *1001 de nopți* în basmul *Abu Hassan*. Povestea califului, care înscenează tânărului Abu Hassan o farsă, îndeplinindu-i dorința și făcându-l stăpân pentru o zi, trebuie să i se fi părut nostimă, prin doza mare de cinism, unui Caragiale despre care știm astăzi că avea o slăbiciune pentru astfel de scenarii. Dacă nu cumva, situația aceasta nu i s-ar fi părut interesantă și dintr-un alt punct de vedere, unul care implică o meditație pe seama puterii ficțiunii de a înstitui lume. O explicație în favoarea acestei interpretări o oferă Mircea A. Diaconu, în articolul *I.L. Caragiale și conștiința dublei apartenențe*: „Căci ce altceva este acest text decât o deconspirare a mecanismelor prin care lumea capătă în operă existență? Ceea ce se întâmplă cu eroul central al basmului este consecința înscenărilor puse la cale de calif, care se amuză, dincolo de bine și de rău, de viața sărmanei marionete Abu Hassan pusă la mari cumpene existențiale. În spatele ei, un regizor care înscenează fapte, un farseur hedonist care privește totul printr-o gaură în tavan, expresie a convingerii că lumea, lumea propriu-zisă, e situabilă în planul convențiilor.” [Diaconu, 2018: 203] Iată câteva argumente care încurajează o lectură metatextuală în care miza o reprezintă – susținem noi – o meditație asupra conceptului de ficționalitate. Dacă putem vedea în calif o figură auctorială,

atunci putem vedea și în Abu Hassan o imagine a cititorului. Și atunci, farsa pe care Harunal-Rașidi-o înscenează îi verifică celui din urmă puterea de a înțelege jocul la care participă, iar jocul acesta nu este nimic altceva decât o metaforă a literaturii înțelese drept iluzie, construct, lume posibilă.

O narațiune nu este doar un text care spune o poveste. În aceeași măsură, ea aduce în fața cititorului o lume, o lume ficțională pe care niște personaje o populează. Pentru început, să vedem ce este o lume. Dar nu putem răspunde la această întrebare fără să implicăm o alta: ce face lumea respectivă să fie o lume? Or, aici avem nevoie de toată acea literatură de specialitate construită în jurul conceptului de *lume posibilă*, concept pe care astăzi din ce în ce mai multă lume îl folosește. Terenul este extrem de generos, dar interesul nostru se îndreaptă către două dintre variantele sale: *lume ficțională* (căci în centrul atenției noastre se află un text ficțional) și *lume narativă* (pentru că textul este în fond unul narativ).

Primul critic care a articulat în mod concis problematica lumilor în literatură este românul Toma Pavel, prin studiul *Fictional Worlds* (1986), tradus și în limba română în 1992 cu titlul *Lumi ficționale*. El susține că pentru ca o lume ficțională să existe, textul trebuie să își impună propriile legi; de aceea, cititorului i se cere să adopte noua perspectivă ontologică, viziunea asupra lumii pe care o narațiune o instituie (lume pe care oricum o va compara cu cea care există). De aceea, propozițiile care sunt enunțate într-un text, susține același teoretician, trebuie considerate adevăruri în lumea ficțională, aceasta pentru că lumea creată este autonomă. Ea e o realitate menită a rezista (a ființa, adică) prin ea însăși. Totuși, ne avertizează Pavel, nu trebuie stabilită o graniță foarte rigidă între *lumea actuală* (cea reală, cea pe care o locuim în momentul de față) și *lumea posibilă* (aceea propusă de text și imaginată de cititor) pentru că împiedică ficțiunea de a ne oferi adevăruri despre existența noastră și despre lumea în care trăim. În fond, dimensiunea etică, existențială, chiar politică a literaturii nu poate fi negată; textele nu sunt creații inocente, ele acționează asupra credințelor noastre pe care aspiră să ni le modifice. Revenind, această abordare a conceptului de lume ficțională salvează într-un fel conceptul de personaj de la viziunea pe care structuralismul și apoi semiotica o propuseseră asupra sa: el nu mai este o colecție de semne, un construct lingvistic, ci o ființă ficțională care trăiește într-o altă lume, alta decât cea actuală. Iată ce ne spune Toma Pavel, raportându-se la protagonistul primului roman al lui Charles Dickens, Samuel Pickwick: „de îndată ce ficționalitatea d-lui Pickwick este recunoscută, întâmplărilor romanului li se atribuie un gen de realitate proprie, iar cititorul poate fi profund mișcat de aventurile și reflecțiile personajelor.” [Pavel, 1992: 17] E o reîntoarcere la percepția mimetică, aristotelică, ar putea spune unii, însă de pe o altă poziție diferită, mult mai adecvată realităților lecturii, fie ele critice sau de plăcere.

Un pas înainte îl reprezintă articolul lui David Lewis, “Truth in Fiction”. Lui i se datorează una dintre cele mai bune definiții ale conceptului de lume ficțională. În viziunea acestuia, ficțiunea este o poveste, spusă ca adevărată, a unei lumi sau a unor lumi, altele decât cea actuală. Experiența ficțională presupune o *recenterare* a cititorului din lumea actuală în lumea ficțională, instituită de adevărurile spuse în ea: „Lumile care ne interesează, susțin eu, sunt lumile în care ficțiunea este spusă, ca adevăr însă, nu ca ficțiune. Actul narării are loc exact cum se întâmplă în lumea noastră; dar ceea ce aici se pretinde a fi fals, acolo există: un adevăr spus despre lucruri pe care povestitorul le cunoaște. Lumea noastră nu poate fi o astfel de lume; căci dacă am avea de-a face într-adevăr cu o ficțiune, atunci actul povestirii îndreptat către lumea noastră nu este ceea ce se pretinde a fi.” [Lewis, 1983: 266] (t.n.) (“The worlds we should consider, I suggest, are the worlds where the fiction is told, but as known fact rather than fiction. The act of storytelling occurs, just as it does here at our world; but there it is what here it falsely purports to be: truth-telling about matters whereof

the teller has knowledge. Our own world cannot be such a world; for if it is really a fiction that we are dealing with, then the act of storytelling at our world was not what it purported to be.”) Deci, chiar dacă știu că lumea ficțională e creată de text, cititorii aleg să creadă în ea, considerând-o la fel de reală ca cea actuală. Așa se explică, în fond, de ce cititorii privesc personajele ca oameni reali și de ce exprimă emoții față de ele, în loc să le considere simple constructe textuale sau de limbaj. În timpul lecturii, cititorii se recentrează în această lume ficțională căreia în acordă legitimitatea și credibilitatea pe care o acordă în mod obișnuit lumii actuale, deși știu că ceea ce citesc e ficțiune.

Și, ca să restrângem și mai mult problematica – și să ajungem în zona care constituie direcția abordării noastre –, ne vom opri în continuare la un concept mai nou, acela de *lume narativă*, propus de cercetătoarea Marie-Laure Ryan, în articolul “Worlds to Storyworlds: On the Worldness of Narrative Representation”. Ea continuă direcția instituită de Pavel și Lewis și susține că lumile narrative sunt lumi ficționale care trebuie să asigure condițiile narativității: să instituie o legătură între actul narării, acțiune, personaje și cadru. Un concept util înțelegerii specificului ficțiunii – asupra căruia cercetătoarea insistă – este acela de *relocare*. Atunci când citesc, cititorii se mută, cu ajutorul imaginației, într-o altă lume, o lume narativă. Ei pretind despre aceasta că are o existență autonomă, căci fiecare scrierici întemeiază *propriile reguli ontologice* care admit sau resping ceea ce este verosimil în lumea narativă respectivă. De aceea, fiecare tip de ficțiune are propria ontologie care lărgeste sau micșorează categoria verosimilului. De exemplu, într-un basm, prezența fabulosului ține de specificul lumii instituite și, astfel, prezența unui cal înaripat nu deranjează pe cititor, căci el cunoaște convenția și știe care îi sunt regulile, adică ceea ce este admis și ce nu. Totodată, autoarea susține că lumea narativă nu ar putea exista în afara textului (în înțeles semiotic de produs al unor coduri) care o instituie, o generează. Cititorii știu că ceea ce citesc e un artefact, dar obișnuința i-a învățat să-și reprezinte lumea mental (fenomenologic, deci): „Deși cititorii știu că o lume narativă nu există fără text (sau texte), ei pretind că are o existență autonomă pe care textul o reprezintă mai mult decât o creează. Asta înseamnă că cititorii construiesc lumi narrative și personajele lor ca împărtășind statutul ontologic al lumii reale și al locuitorilor ei, dacă nu se specifică altceva.” [Ryan 2019: 75] (t.n.) (“While readers know that the storyworld would not exist without the text (or texts), they pretend that it has an autonomous existence and that the text represents it rather than creates it. This means that readers construct storyworlds and their characters as sharing the ontological status of the real world and of its inhabitants unless otherwise specified.”) Conceptul pe care îl propune Ryan rezolvă cumva problema prezenței descrierii în narațiune, problemă sensibilă, adesea evitată de naratologi, care vedeau în ea un factor care induce o pauză, o deviere, o digresiune de la firul narativ. Autoarea susține că, fără descrieri, cititorul nu își poate forma imagini mentale complexe asupra personajelor sau cadrului acțiunii. Prin urmare, descrierea este absolut necesară.

Introducerea conceptului de lume narativă (“storyworld”) schimbă total paradigma, oferind o alternativă față de abordarea textualistă (structuralistă/ semiotică) care consideră că toate textele literare sunt cu și despre limbaj și că lumea ficțională e un construct, o coagulare de semne. În această nouă viziune naratologică, textul nu există decât ca un generator de „urme necesare construcției de lume” (“blueprints for worldmaking”). Același concept asigură baza pentru ceea ce se numește *imersiune* (plonjare într-o nouă lume). Experiențe precum a fi absorbit de poveste, a fi prezent pe scena derulării evenimentelor, a simți empatie sau un alt sentiment față de un personaj ori a aștepta cu nerăbdare să vezi cum se termină povestea, așa cum susține Ryan, nu pot avea loc, nu pot căpăta consistență dacă nu există un text care să proiecteze o lume, lume care să

includă o acțiune, un cadru al ei, un număr de personaje, toate trei generate în urma unui act, bine controlat (institutor, deci), al narării.

Odată dezbătute conceptele, ne putem întoarce la povestea califului. O mică trecere în revistă a acțiunii ne-ar ajuta. Risipind cea mai mare parte a averii, tânărul Abu Hassan decide să găzduiască în fiecare seară câte un străin de la care să primească recunoștința pe care nu a primit-o de la prietenii săi, după ce irosise avutul moștenit de la tatăl său. Unul dintre oaspeți se întâmplă a fi califul orașului Bagdad căruia Abu Hassan îi mărturisește una dintre marile sale dorințe: aceea de a fi calif pentru o zi. Lucru care se și întâmplă, atunci când, turnându-i prafuri în băutura, Harun-al-Rașid ordonă slugii sale să îl ducă la palat, să îl îmbrace în haine de calif, iar celorlalți slujitori să se comporte ca și cum califul ar fi tânărul răpit. Deși buimăcit, datorită dovezilor primite în mod repetat, Abu Hassan ajunge să creadă în noul său statut social. În tot acest timp, califul se ascunde într-o cameră superioară de unde privește, din afară, întreaga scenă. A doua zi, când se trezește din nou în patul său, tânărul suferă un șoc, refuză să-și accepte vechea identitate, înnebunește și este dus la balamuc. După clipe îndelungate de suferință își revine, dar, reîntâlnindu-l pe calif, este răpit pentru a doua oară. De data această însă Harun-al-Rașid i se dezvăluie și confuzia se risipește.

Lecturile critice care au văzut în acest basm un metatext s-au concentrat asupra figurii califului, în care s-a văzut, pe bună dreptate, un regizor, un farseur, un alter-ego cinic-glumeț al autorului. Mai puțin s-a vorbit despre congenerul său și despre statutul de cititor al lui Abu Hassan. Or, în acest caz, utilă ar fi aducerea în discuție a conceptului de lume posibilă, așa cum a fost el dezbătut de teoreticieni precum Toma Pavel, David Lewis sau Marie-Laure Ryan, căci jocul pe care îl instituie califul (răpirea tânărului arab) seamănă cu ceea ce ultima teoreticiană invocată numea *relocare*. Să o luăm însă punctual.

În fond, care sunt motivele pentru care putem vedea în calif o figură auctorială? Primul argument îl constituie faptul că lumea posibilă care constituie miezul basmului (farsa pe care i-o înscenează lui Abu Hassan) este generată de el. În realitate un joc, mica înscenare, pentru a reuși, trebuie crezută, deci trebuie să își impună regulile ontologice asupra naivului Hassan. Este motivul pentru care le și ordonă servitorilor să-i respecte convențiile și să se comporte cu tânărul răpit ca și cum acela ar fi califul. Așa se face că, printr-o complicitate de un cinism dus la extrem, toată lumea încurajează această identificare (care nu ocolește conceptul de travesti, pe care orice experiență estetică îl presupune), condiție esențială pentru un “make-believe” consistent (a face pe cineva să creadă). În tot acest timp, ca un regizor ce se află, califul rămâne ascuns, departe de lumea ficțională pe care o instituie, într-o cameră superioară (frumoasă metaforă a omniscienței și a transcendenței auctoriale), supraveghind totul din afară. Miza jocului ar fi aceea de a provoca puterea de înțelegere a lui Abu Hassan, a cărui interpretare a lumii în care se află va oscila între o lume virtuală și o lume reală.

Prima relocare (care corespunde celei dintâi răpiri) generează, după ieșirea lui Hassan din ea, o interpretare în care statutul ontologic al lumii devine cauza unei confuzii. Nu e propriu-zis o relocare, cât o *imersiune* (o plonjarea înconștientă). Hassan nu e conștient, nu înțelege, doar trăiește (printr-o identificare primară) lumea și iluzia generată de ea. Nerevelându-i-se, statutul ontologic al lumii îi rămâne ascuns, motiv pentru care va deveni nimic altceva decât o victimă, un prizonier al ei. Așa se face că el trăiește iluzia puterii, a controlului, deși percepția sa este mereu supravegheată, controlată. Ajunge la un moment dat să creadă că el e sursa, originea acestei lumi (principiul adică care-i acordă coerență) și, printr-o eroare de judecată, se identifică cu ea. Dar se înșală. Adevărul care se ascunde în inima ficționalității acestei lumi – iluzia construită prin joc – i se refuză pentru

că sursa ei – califul-autor și conștiința prezenței sale în lume – îi rămâne ascunsă. De aceea, consecințele acestei erori de judecată vor fi dure. Iar puterea sa de interpretare este imediat provocată; după ce părăsește lumea posibilă și este relocalat în lumea reală, tânărul confundă cele două lumi. Or, asta demonstrează că, rămas captiv, el a căzut victimă nu numai iluziei generate de calif, ci și propriei automatizări. Eroarea de judecată face ca interpretarea sa se apropie de nebunie, motiv pentru care este și dus la balamuc.

De ce eșuează? Pentru că nu înțelege nici jocul, nici natura lumii în care a plonjat și care i-a rămas astfel străină. A consumat ficțiunea generată de calif fără a-i înțelege statutul, puterea, adevărul, sursa. Și în felul acesta a căzut într-o capcană (jumătate generată de setea sa de iluzie, de putere; cealaltă jumătate generată de jocul autorului). Iluzia ficțională, fundamentală pentru orice tip de lectură, a fost trăită la modul inocent, prin identificare primară, și în felul acesta a lăsat porțița deschisă (detaliul acesta există în operă, dar Hassan pune intervenția pe seama Necuratului) pentru ca dorințele să îi fie manipulate; cumva, natura procedurii i-a rămas ascunsă. Neînțelegând convenția, lumea posibilă a devenit pentru el reprezentare (adică lume actuală). Ca într-o scriere realistă, în care autorul încearcă să ștergă granițele dintre realitate și ficțiune, Abu Hassan a rămas prizonierul unei iluzii mimetice. Identificându-se cu califul, preluând rolul generat de ficțiune, el și-a pierdut nu doar reperele, ci și identitatea. După suferințe cumplite, mutat la balamuc (relocat deci într-un spațiu marginal, situat dincolo de adevăr și de rațiune, lucru firesc, într-un fel, având în vedere eroarea de judecată care îi încețoșează percepția), își revine: își reamintește cine este, unde se află și își recapătă identitatea și coordonatele existenței. Cuvintele pe care le folosește pentru a da nume primei sale experiențe a relocării sunt sugestive: himeră, iluzie, sminteală, magie, vis, fabulație.

A doua relocare însă generează o altă interpretare, aceasta după ce adevăratul calif i se revelează lui Hassan. Abia aceasta devine o relocare adevărată, pentru că se face în cunoștință de cauză. Autorul, ca sursă a jocului, i se arată lui Hassan, perdeaua de peste ochi i se ridică, iar statutul ontologic al lumii (al lumilor) îi devine clar acum. De aceea, putem spune că acest final dezvrăjitechivalează cu o nouă înțelegere a ficțiunii, care devine efect, procedeu, iluzie. Înlăturarea confuziilor echivalează pentru el cu o inițiere, pentru că lumea posibilă, pe care o crezuse actuală, se dovedește a fi nimic altceva decât un joc, o convenție, un artefact. Experiența ficțională nu exclude conștiința textului. Familiarizarea cu ea s-a produs, iar ceea ce la început fusese perceput ca ruptură de nivel existențial a devenit acum interacțiune. Drept răsplată, autorul îi lasă calea deschisă, îl primește în castelul (textului) său. El va putea pătrunde oricând pe porțile lumii sale față de care nu mai este un străin.

Sunt aici suficiente argumente pentru a înțelege, parțial măcar, unul dintre motivele rescrierii acestui basm. Iată, textul poate fi citit ca o meditație pe seama ficționalității care, pentru Caragiale înseamnă relocare, distanță, conștiință a textului. Având în vedere revelațiile finale, a doua mutare în spațiul ficțiunii leagă transferul dintr-o lume în alta de ideea de joc, de travesti. Conștiința textului e necesară pentru ca lumea posibilă să fie acceptată din start ca ficțiune. Distanța pe care o implică aceasta nu îi anulează farmecul. Abia acum, acel *make-believe* (care înseamnă a pretinde că ce nu este real e real), fundamental pentru experiența ficțiunii, se împlinește. Identificând sursa iluziei, cititorul are acces la regulile acestui joc care este literatura. Astfel, deși știe că lumea adusă sub ochii săi e ficțiune, el continuă să citească.

Iată deci o imagine modernă a autorului, definit ca instanță generatoare a lumii, ca sursă a jocului, ca artizan, ca inițiator. Da, el atrage în acest joc un cititor cărui adesea îi joacă feste, dar dacă îl pune pe marginea abisului (cum i se întâmplă tânărului Abu Hassan),

întinzându-i la maxim limitele (corzile) interpretării, o face pentru a-i face lumea cunoscută într-o altă lumină. Adevărul revelat este cel al Textului, care nu exclude narațiunea, subiectul, intriga. Mircea A. Diaconu are dreptate să vorbească despre această poziționare *între* a cititorului: „tocmai acest fapt permițând jocul, joc însemnând și conștiința dublei apartenențe: *la lume și la iluzia textuală*. La text și la meta-text. A recunoaște convenției statutul de convenție este marea cucerire a lui Caragiale. În fapt, opera oricărui mare scriitor este (și) o problematizare a condiției literaturii și, în acest sens, ea conține chei atât pentru o înțelegere proprie aliteraturii, cât și pentru înțelegerea propriei literaturi.” [Diaconu, 2018: 194] E foarte important, pare a ne spune Caragiale, atunci când plonjăm într-o narațiune să știm ce lume este aceea pe care o citim, să știm unde ne aflăm, cine suntem sau de ce ne aflăm acolo. Literatura, înțeleasă ca performanță, are asupra celui care citește un extraordinar impact: manipulează dorințe, credințe, valori. Finalul dezvăluit, o practică frecventă în universul caragialean, ar fi atunci un gest demascator (al iluziei pe care o implică ficțiunea, al lumii ca Text). În ciuda acestui aspect, el dă basmului său o logică rar întâlnită în scrisul său. Am putea spune chiar că e un final idilic, liniștitor. Drept răsplată pentru că a suferit atât de mult de pe urma experienței instituite de calif, tânărul primește de soție pe una dintre roabele lui, pe Vraja inimii, deci pe aleasa inimii sale, făptură de poveste, practic un *vis devenit realitate*. Aș mai adăuga atât: cu cine se căsătorește Hassan?

## BIBLIOGRAFIE

- Diaconu, 2012: Mircea A. Diaconu, *I.L. Caragiale. Fatalitatea ironică*, București, Editura Cartea Românească, 2012.
- Diaconu, 2018: Mircea A. Diaconu, *I.L. Caragiale și conștiința dublei apartenențe*, în Ofelia Ichim, Emanuela Ilie (coord.), *Dan Mănuță 80. In memoriam*, București, Editura Tracus Arte, 2018, p. 203.
- Lewis, 1983: David Lewis, *Philosophical Papers*, vol. I, Oxford University Press, 1983.
- Manolescu, 1983: Florin Manolescu, *Caragiale și Caragiale. Jocuri cu mai multe strategii*, București, Editura Cartea Românească, 1983.
- Pavel, 1992: Toma Pavel, *Lumi ficționale*, București, Editura Minerva, 1992.
- Petroșel, 2006: Daniela Petroșel, *Retorica parodiei*, Iași, Editura Ideea europeană, 2006.
- Ryan, 2019: Marie-Laure Ryan, *From Possible Worlds to Storyworlds: On the Worldness of Narrative Representation*, în Alice Bell, Marie-Laure Ryan (coord.), *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*, University of Nebraska Press, 2019, p. 75
- Tomuș, 2012: Mircea Tomuș, *Pentru un alt Caragiale*, București, Editura Academiei Române, 2012.