

MOARTE ȘI BALCANISM ÎN *SUB PECETEA TAINEI*

MARIUS NICA,

Universitatea „Petrol-Gaze” din Ploiești, România

Abstract

The paper attempts a new approach of Mateiu Caragiale's short-story and the detachment of some specific constants of the Balkan space. Death (seen as show in the novel of the same author) may thus receive different functions and meanings according to its relation to the fictional world of the text itself.

Dacă romanul *Craii de Curtea-Veche* al lui Mateiu Caragiale poate fi considerat o provocare pentru critica literară, *Sub pecetea tainei* se constituie într-un text ce forțează limitele interpretării atât prin caracterul de operă neterminată¹, cât și prin disimularea fină a realității. Textul adună trei povestiri spuse de conu Rache (Teodor Ruse), trei întâmplări ale Tainei, în care cititorul este convins de autenticitatea acestora prin referiri directe la anumite toponime sau persoane: „De când am apucat a ne prelungi șederile afară din București, el la Valea Rugului, eu la Sion, el la crama unde a fost ucisă Sița Gârbu, eu la armanul unde a fost răpus Nicolae Schina, adică de vreo doi ani, nu mi se mai întâmplase până săptămâna trecută să-l întâlnesc pe Teodor ***, veche cunoștință moștenită, conu Rache cum i se zicea îndeobște”. Lectorul familiarizat cu lumea *Crailor de Curtea-Veche* își va pune evident întrebarea: se continuă această lume și în *Sub pecetea tainei*? Detaliile spațiale și evenimentțiale (Nicolae Schina a fost într-adevăr ucis la 8 octombrie 1882 de banda lui Enache Marcu) propun și forțează, de fapt, identificarea Bucureștiului ficțiunii cu cel al realității sfârșitului de secol XIX și început de secol XX. Mai rezistă însă acel București „de la porțile Răsăritului”, acel topos balcanic pe care l-au consacrat craii? Textul propriu-zis nu o afirmă – constantele acestei spiritualități, ale acestui mod de a exista trebuie identificate în desfășurarea celor trei povestiri.

Toate povestirile lui conu Rache „suferă” de lipsa sfârșitului, de lipsa, de fapt, a unei explicații plauzibile care ar putea arunca o rază de lumină asupra misterului provocat de diversele dispariții ale personajelor. Prima dintre aceste povestiri – cea despre Gogu Nicolau – este provocată

de apariția soției acestuia, momentul comportând semnificații sinestezice pentru conu Rache. Aflat „la *Carul cu bere*, în partea din stânga a localului, singur la o masă, în fund”, bătrânul polițist îl introduce pe interlocutorul său – naratorul propriu-zis al romanului – în adâncimile trecutului, ale mult prețuitului Trecut. Femeia ce intră în local aduce cu dânsa imaginea soțului ei, prilej pentru Teodor Ruse de a începe povestirea și, de fapt, retrăirea unor evenimente întâmplare demult, care pentru sine vor însemna un veșnic prezent, prin partea de Taină ce o poartă:

„Ei, ai văzut-o? Mă întrebă conu Rache care până atunci nu mai rostise nici un cuvânt. Asta e văduva lui Gogu Nicolau. [...] Cât a stat dânsa, alături, parcă l-am văzut, în carne și oase, și pe el – la masa aia chiar se așezau când veneau împreună – da, parcă l-am văzut așa cum era: îndesat și mărunț, cu gâtul scurt și capul rotund lăsat pe ceafă, la față plin, cu nas și ochi mici, cu mustăcioara cânepie, tunsă...

Câțiva ani, cucoana Lina, așa o cheamă pe văduvă, a purtat o broșă cu fotografia lui, dar nu pe smalt; de hârtie, cu sticlă deasupra. Din ce în ce chipul a ieșit, până nu s-a mai deosebit deloc. Așa s-a întâmplat și cu amintirea lui. Afară de nevastă-mea și de mine, poate nu mai e nimeni care să i-o păstreze”.

În confesiunile sale, conu Rache mărturisește indirect spiritul unui individ ce a rămas definitiv prins de mrejele unui timp și ale unei lumi din care a făcut parte și de care refuză (sau îi este imposibil) să se despartă. Mai mult: povestirile sale, întâmplările pe care le aduce la viață prezintă acea Taină ce transcende momentul la care au avut loc; misterul lor este ceea ce le face actuale și în momentul relatării. Gogu Nicolau, personajul primei povestiri, este modelul prin excelență al individului obișnuit. „Șef de birou, la finanțe, la contabilitate”, „însurat, fără copii”, el nu prezintă „riscul” de a oferi posibilitatea misterului să se întâmple, să se manifeste. În *Remember*, Aubrey de Vere frapează de la prima sa apariție și pregătește parcă cititorul pentru eventuale întâmplări ce vor depăși limita înțelegerii, „căci despre el s-ar fi putut cu drept zice că-l desprinsese de pe o pânză veche o vrajă”. În lucrarea sa, *Infernul balcanic*, Sergiu Ailenei afirmă că „dispariția lui Aubrey de Vere constituie prototipul cazului Gogu Nicolau, protagonistul primului «mister» din *Sub pecetea tainei*. Personajul nu este investit cu semnificații multiple, ca tânărul dandy englez, fiind limitat la statutul de ilustrație a unei categorii care își justifică existența exclusiv prin sfârșitul neobișnuit”². Nu putem fi de acord cu o astfel de idee și aceasta din cel puțin două motive. În primul rând, cele două texte prezintă două subiecte independente, oricât de mult s-ar încerca apropierea în ordine simbolică a celor două „dispariții”. Evenimentele prezentate în *Remember* nu pot constitui un „prototip” pentru cazul prezentat de conu Rache, deoarece evenimentele din cel de-al doilea text aparțin unei alte lumi, în care există alte legi, iar semnificația acestora nu o întâlnește pe cea din existența lui Aubrey de Vere. Pe de altă parte, cele două personaje sunt fundamental și ontologic diferite, *necesitatea* disparițiilor fiind în fiecare caz alta. Și, în cazul lui Gogu Nicolau, nu

se poate afirma că sfârșitul îi este motivat de însăși existența sa, deoarece, cum afirmam și mai sus, personajul se înscrie în acea panoplie a indivizilor comuni, al căror parcurs existențial nu presupune manifestări ale Tainei și cu atât mai puțin conștientizarea acesteia. Gogu Nicolau prevestește cumva personajele ce vor însufleți fantasticul din proza lui Mircea Eliade: aceleași gesturi simple, lipsite parcă de importanță, aceleași scopuri mici burgheze și aceeași neștiință în fața lumii; și, ironic, parcă același tramvai ...

Personajul lui Mateiu Caragiale nu este complex – povestea lui conu Rache este prea scurtă pentru ca lui Gogu Nicolau să i se acorde un timp „al devenirii”. Și nici nu este necesar să o facă, existența lui neavând nimic spectaculos. Sfârșitul însă provoacă și frustrează în același timp. Mergând la Bușteni, unde aranjează să-și petreacă luna de odihnă, Gogu Nicolau se întâlnește cu Lică Ștefănescu, „șef de birou la domenii, prieten de când erau amândoi copii...” Cei doi se întorc în București pe înnoptate și, la Gara de Nord, (deci la *intrarea* în spațiul orașului și, implicit, a unui tip de existență) urmează a lua „tramvaiul roșu, de Luther, 12, să-i lase la Casa de Depuneri, de unde să meargă, tot împreună, pe jos, până acasă”. Privit în sens simbolic, fragmentul ar putea fi tradus astfel: cei doi prieteni (și vecini) se întorc spre casă, spre orașul din care ieșiseră. Pentru a-și putea asigura (re)intrarea, personajele trebuie să își asume călătoria *în* condiție, traversarea din exteriorul orașului și a tot ceea ce presupune acesta, înăuntrul lui. Iar acest lucru trebuie înfăptuit prin urcarea în *tramvaiul roșu*. Gestul se încadrează perfect în necesitatea simbolului; cum altfel am putea explica faptul că cele două persoane care, la Bușteni, *se plimbă și se cinstesc* până la venirea trenului (deci un peripatetism balcanic inaugurat în ordine ficțională de craii cei de la Curtea-Veche) optează pentru tramvai, în loc să meargă pe jos? Ora este înaintată („pe înnoptate”), ceea ce presupune că tramvaiele ar fi circulat foarte rar și, astfel, cei doi sunt nevoiți să *aștepte* – ori așteptarea este un gest ce nu se încadrează în tipologia individului balcanic. În întreaga proză mateiană, singurul care așteaptă – în sens epic revelator – este naratorul din *Remember*, dar tocmai acest text se dezice de întreg universul balcanic decelabil, de altfel, în scrierile ulterioare ale lui Mateiu Caragiale. Deci Gogu Nicolau și Lică Ștefănescu așteaptă nu din plăcere, ci din necesitatea drumului întru spațiul orașului, a re-intrării în condiția pe care o părăsiseră. Ei trebuie să se urce în tramvai în măsura în care doresc confirmarea condiției.

Gogu Nicolau însă înfăptuiește „greșeala”, gestul revelator: el alege să nu se urce în tramvaiul roșu, 12, ci, pentru a lăsa undeva o vorbă, va lua „tramvaiul albastru, 10, la Matache Măcelaru și să-i iasă poate lui Lică înainte”. Simbolurile cromatice și cele numerologice sunt mai mult decât evidente: culoarea roșie induce ideea principiului vital, al vieții, pe când numărul 12 este numărul prin excelență al diviziunilor spațio-temporale și simbolul astfel al complexității universului, al desăvârșirii și al deplinătății. Doisprezece este întotdeauna numărul unei împliniri, al unui ciclu încheiat și astfel, încărcătura semantic-simbolică pe care o poartă tramvaiul roșu, 12 este

cum nu se poate mai clară: intrarea în oraș echivalează cu o intrare în ordine, o restaurare a unui echilibru pierdut în momentul ieșirii. Dar Gogu Nicolau refuză și, mai mult, se încarcă de semnificațiile culorii albastre, culoare pe care o poartă tramvaiul ce urmează să îl ia: „Aplicată pe un obiect, culoarea albastră despovărează formele, le deschide, le desface. O suprafață colorată în albastru încetează să mai fie o suprafață, un zid albastru nu mai este zid. Mișcările și sunetele, dar și formele dispar în albastru, se cufundă în el, se evaporă ca o pasăre în văzduh. Lipsit de materialitate în sine, albastrul dematerializează tot ce pătrunde în el. Albastrul este un drum al infinitului în care realul se transformă în imaginar”³. Să ne reamintim că Aubrey de Vere este de asemenea caracterizat de puterea simbolică a acestei culori și că, de fapt, ea traduce ideea morții (sau a dispariției în sens larg) în întreaga operă mateină.

Dispariția personajului pare să se circumscrie acelor „fapte diverse atroce” ce nu impresionează și nu interesează pe mulți. Doar pe conu Rache evenimentul îl subjugă prin tocmai partea lui de Taină.: „Dintre tainele ce am întâlnit în cei patruzeci și doi de ani de meserie, și sunt multe, e netăgăduit cea mai desăvârșită, cea mi adâncă. Ce a fost acea vorbă pe care a ținut să o lase, cui și unde? Toate întrebările ce s-au pus au rămas fără răspuns, toate presupunerile, neîndreptățite, toate cercetările, sterpe”. Gogu Nicolau, cel care se lasă pradă imaterialității albastrului pare că moare pentru lumea aceasta, dar, de fapt, el doar dispare din ea. „A pierit – pace bună!” îi strigă prefectul lui conu Rache. Dar, polițistul știe alta: el a scotocit orașul, a „descusut pe toată lumea de la mic la mare”, a „surchidit mișuna bărbătească și femeiască a hanurilor, cârciumilor și cafenelelor din apropierea gării”, dar nimic nu a putut afla. Îi recunoaște interlocutorului că „am fost și la vestita ghicitoare de la Cotroceni. Ei bine, mi-a spus că-l vede cu un alt bărbat oacheș, merg împreună până la poartă. Apoi cărțile se închideau; așa cum a fost: de când în poarta gării, Gogu Nicolau s-a despărțit de tovarășul său de drum, parcă l-a înghițit pământul sau s-a înălțat la cer”. Conu Rache intuiește, deci, că, la întoarcere în București, Gogu Nicolau nu piere, ci doar trece *dincolo* (prin poarta simbolică a gării), înspre pământ sau înspre cer, înspre un altfel de existență. „[...] în context, cuvântul «poartă» are o dublă semnificație mitică, insinuată cu abilitate laconică, aproape insesizabilă: poarta aceasta este o dată *Ianua inferni* («l-a înghițit pământul») și, apoi, *Ianua coeli* («s-a înălțat la cer»). Poarta conține, deci, un înțeles eshatologic, ca loc de trecere dintr-un tărâm în altul, de la un tip de existență spre alt tip de existență, de la un ciclu de viață la altul, superior. Căci Ianus, zeul latin al porții, este totodată și zeul veșnicului început. Odată trecut pragul, se produce o transmutare a omului din ființă vizibilă într-una invizibilă”⁴.

Numeroase sunt astfel de elemente de intertextualitate în opera lui Mateiu Caragiale. Simboluri ce își împart Taina dintr-un text într-altul, personaje (Masinca Drânceanu) ce apar parcă pentru a aminti de lumea crailor și, poate cel mai interesant și profitabil pentru studiul nostru,

aceleași gesturi asumate de personaje diferite. În fața *morții* (a se înțelege *dispariției*) lui Gogu Nicolau, polițistul Teodor Ruse apelează la tot ceea ce meseria îl învățase pentru a putea dezlega misterul. El se duce „până și la vestita ghicitoare de la Cotroceni”. Interesant este că același lucru îl face și Pantazi: el îl invită pe Povestitor la Hanul dracului unde, „ca din pământ, se ivise o țigancă bătrână în zdrențe⁵. După câteva cuvinte schimbate cu Pantazi în țigănește, se lăsă pe vine și începu să vrăjească, aruncând bobii pe un taler”. Atât ghicitoarea din *Craii de Curtea-Veche*, cât și cea din *Sub pecetea tainei* anunță *moartea*, respectiv *dispariția* vreunui personaj. Într-o lume balcanică, încă mult stăpânită de superstiții și în care legile neînțelese ale supranaturalului par să hotărască destinul indivizilor, este normal ca atât Pantazi (cel atât de apropiat de acest univers – doar vorbește țigănește!), cât și Teodor Ruse să plece gândul la ceea ce le pot comunica cele două ghicitori. Este o caracteristică fundamentală a individului aflat în spațiul mental balcanic, aceea de a căuta și a crede în eresurile și tradițiile precreștine. O civilizație ce datorează enorm mentalității orientale este de așteptat a fi influențată de aceste încercări de a desluși și înțelege evenimente și fenomene de dincolo de posibilitățile de acceptare ale individului obișnuit.

Subiectul primei povestiri pe care conu Rache o împărtășește naratorului este evident dispariția lui Gogu Nicolau. Este însă aceasta și Taina pe care o ascunde textul? Răspunsul ar putea fi afirmativ în măsura în care analiza s-ar limita la persoana lui Gogu Nicolau și dacă nu s-ar lua în considerare tehnicile narrative mateine. În povestire apare și o a treia persoană: Lina Nicolau, soția celui dispărut, care apare la Carul cu bere cu aceeași detașare și parcă neinteres ca și în duminica ce a urmat misterioasei întâmplări. „Nenorocirea care a lovit-o – dacă pentru dânsa a însemnat nenorocire – a întâmpinat-o cu o seninătate aproape disprețuitoare, mergând până la nesimțire sau... știu eu ce să mai zic? – tulburată nu s-a arătat o singură clipă, o lacrimă, un suspin cât de ușor, un cât de slab semn de părere de rău măcar n-a surprins la dânsa nimeni, port cernit n-a îmbrăcat niciodată, viața ei n-a suferit nici o schimbare: în duminica următoare aceleia în care soțul ei s-a dus și n-a mai venit, am văzut-o cu ochii mei, tot la masa de acolo, singură, luându-și liniștită crenvirștii și berea [...]”. Bătrânul polițist găsește astfel în atitudinea femeii o taină cu mult mai mare și mai provocatoare decât cea oferită de dispariția șefului de biroul de la finanțe. Iar acest sentiment este alimentat și de ultimul paragraf al povestirii. Ca și în nuvela *Remember*, unde finalul deschide adâncimile misterului și prelungește dincolo de lectură posibilitățile de descifrare a înțeleșurilor, și în *Sub pecetea tainei* este folosită această tehnică a finalului deschis. „Au trecut de atunci atâția amari de ani, treizeci și doi. Estimp curiozitatea de a ști ce a fost cu Gogu Nicolau s-a stins. Să aflui, cred că nu m-ar mai interesa. Dar e alta care mi-a rămas, tot vie, și-mi va rămâne totdeauna: dacă femeia cu crenvirștii și cu berea, nu știe ea ceva?”. Și am considera îndreptățit dacă, încercând să deslușim moartea-dispariție a lui Gogu Nicolau, am concentra analiza asupra Linei Nicolau. Deoarece, credem noi, ea într-adevăr ... „știe ceva”. Apariția ei în timpul conversației conului Rache

cu naratorul nu aduce nimic deosebit, se poate chiar observa că imaginea ei traduce o „normalitate” exagerată, lipsa de fapt a vreunei modificări atât de ordin fizic, cât și psihic: „Între două vârste, nici bătrână nici tânără, nici frumoasă nici urâtă, nici înaltă nici scundă, nici grasă nici slabă, la trăsături potrivită și fără vreun semn anume. Nu chiar la modă și nu demodată, nu avea nimic, dar nimic deosebit”. Văduva lui Gogu Nicolau pare să nu fi fost afectată nu doar de dispariția soțului (cum bine observă bătrânul polițist), dar nici de trecerea celor treizeci și doi (!) de ani. „Viața ei n-a suferit nici o schimbare”, afirmă conu Rache. Am putea continua sugerând că existența ei a ieșit din timpul normal cronologic al acestei lumi, că ea nu mai aparține acestui univers în care timpul aduce cu sine modificări. Dacă, în broșa purtată o vreme de Lina Nicolau, chipul din fotografie se șterge, imaginea femeii rămâne la fel, gesturile sunt conservate și reiterate în fiecare duminică, iar toate acestea nu pot afirma decât un singur fapt: că ea și-a urmat într-un fel soțul și că, la masa unde își servește „liniștită crenvirștii și berea” se află într-adevăr și Gogu Nicolau... „Cât a stat dânsa, alături, parcă l-am văzut în carne și oase, și pe el – la masa aia chiar se așezau când veneau împreună – da, parcă l-am văzut așa cum era: îndesat și mărunț, cu gâtul scurt și capul rotund lăsat pe ceafă, la față plin, cu nas și ochi ici, cu mustăcioara cânepie, tunsă...”. Dar, evident, Gogu Nicolau nu mai există în această lume, ci se află undeva dincolo de ființă, undeva dincolo de pecetea pe care Taina o afirmă.

Cea de a doua povestire a conului Rache este, așa cum îi spune însuși bătrânul polițist, „zguduitoare”. Intrat pe încredere și muncă onestă în familia și în grațiile unui ministru, Teodor Ruse are parte de o experiență dintre cele mai ciudate, nu atât prin partea lor de taină, cât prin insolitul lor. Într-o seară, în care ministrul se afla la o gală oferită de ambasada Austriei, conu Rache primește vizita (aproape de miezul nopții) a soției ministrului care îl informează de dispariția acestuia, mărturisind totodată „vechea lui racilă”, care ar fi rămas ascunsă, de nu ar fi fost zbuciumul și neconținută ațâțare a vieții politice. Tot ceea ce se știa era că „ministrul ieșise de la legație și, ajutat de fecior, se urcase în trăsură, 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 până acasă. Când a tras la scară, feciorul care a sărit de pe capră să-și ajute stăpânul să coboare a scos un țipăt: ministrul nu mai era în trăsură”.

De data aceasta Taina nu se mai dovedește a fi de domeniul supranaturalului, ci va trebui doar să acopere „mizeria fiziologică” a ministrului în fața celor „de sus”. Sau, cel puțin, așa se poate crede. Ministrul este găsit întins cu fața în jos, pe un loc viran, și dus, într-o odăiță a unei cârciumi din apropiere, de către Petrică Ștefu, nepotul lui conu Rache. De acolo, polițistul avea să îl ia, să îl urce într-o birjă și să-l ducă „pe Romană [...], la dânsul acasă”. După criza probabilă de epilepsie, chipul ministrului trădează slăbiciunea ființei umane, slăbiciunea și neputința în fața bolii: „Cu chipul acela umilit, prostit, cu trăsăturile schimbate, nu-l recunoșteam, precum nici dânsul nu arăta

să mă recunoască. Ochii în cari eram învățat să văd scăpărând fulgere se țintuiau acum în gol, ca fierți, fălcile acelea puternice împlinite de favoriți erau căzute, larga bărbie tremura”. Mizeria fiziologică dezumanizează ființa ministrului și provoacă „o milă adâncă” în sufletul lui conu Rache. Ca într-o veritabilă proză realistă, descrierea personajului este efectuată cu atenție deosebită asupra detaliilor și a gesturilor semnificative. Și aceasta cu scopul de a sugera abisul în care boala poate arunca ființa umană, metamorfozele pe care aceasta le suportă în fața capriciilor fiziologiei. Și astfel, apropierea interpretativă a personajului Pașadia din *Craii de Curtea-Veche* de figura ministrului nu ar părea deloc nejustificată: ambele personaje dovedesc o mare complexitate, cu secrete ale existenței și cu nebănuite profunzimi ale ființei. Și unul și celălalt sunt obiectul admirației naratorului și, cel mai important, amândoi ascund o boală, o meteahnă ce va rămâne, cel puțin în cazul lui Pașadia, necunoscută până la final.

Povestirea lui conu Rache nu pare să se mai încadreze în domeniul fabulosului sau al transcendentului – așa cum era cazul întâmplării cu Gogu Nicolau –, dar ea frapează totuși prin această incongruență ce se naște între statura ministrului, a poziției sociale și a imaginii sale și criza de care este cuprins – anulare bruscă a vitalității și a ființei. Iar aceasta determină povestitorul (conu Rache) să realizeze o atentă observare și descriere a locuinței ministrului: „Bogata locuință avea aerul lugubru al tuturilor (*sic*) încăperilor mari cu plante și cu oglinzi, slab luminate”. Pertinentă ni s-ar părea întrebarea: de ce până atunci nu există această observație? Se pare că habitatul reflectă starea individului și astfel, ca într-o proză cu tehnici balzaciene, exteriorul locuinței sugerează abisurile interioare ale ființei umane. Mai mult decât atât: „aerul lugubru” al încăperilor nu prevestește nimic bun, sentimentul decăderii umane, al morții în final, fiind ceea ce textul vrea să transmită. Sugestia unei posibile modificări de condiție este susținută și de oglinzile slab luminate, de întunecarea prezentă în apele acestora. Dar o altă valență simbolică, cu mult mai puternică (și mai profitabilă pentru interpretarea noastră) pe care imaginea oglinzii o subscrie, este cea de *mediu reflectant*. Oglinda reflectă Adevărul, sinceritatea, realitatea ascunsă. Și astfel, devine evident de ce abia în momentul în care ministrul este adus acasă după criza de epilepsie (?), conu Rache observă (și înțelege) aspectul pe care îl are locuința acestuia: identitatea ființei ministrului este revelată, iar secretul „mizeriilor fiziologice” este scos la suprafață. În realitatea cotidiană este aruncat un fapt ascuns, o stare ce fusese până atunci cu grijă tănuțită. Și, de aceea, tânărul polițist observă locuința cea cu „aer lugubru” abia acum când ființa ministrului i-a fost descoperită, spațiul habitant traducând în imagine suferința și boala individului. Casa constituie „între microcosmosul trupului omenesc și cosmos, un microcosmos secundar, un termen de legătură a cărui configurație iconografică e tocmai de aceea foarte importantă în diagnosticul psihologic și psihosocial. [...] Casa în totalitatea ei e mai mult decât «locul unde se trăiește», e o făptură vie. Casa e un dublu, o supradeterminare a personalității celui ce locuiește în ea”⁶.

După câteva zile în care ministrul nu își va părăsi locuința, lipsind astfel de la consiliu, motivând aceasta prin faptul că era bolnav, el își va face apariția la Cameră pentru a ține ceea ce avea să fie ultimul său discurs. „Niciodată duhul său n-a strălucit mai deplin, mai viu, niciodată cugetarea lui gravă nu s-a întraripat, nu s-a avântat atât de sus, ca în acea cuvântare nepregătită ce cuprindea crezul și testamentul său politic, cuvântare ce avea să-i fie cea din urmă”. Iar restul este Taină... Teodor Ruse nu va afla niciodată mai mult decât știrea publică, deși observă – fără însă a le înțelege – acele semne ce anunță dispariția definitivă a ministrului. Ajuns într-o seară la locuința acestuia, polițistul o găsește „cufundată în întuneric” și cu „porțile închise”. Este semnul evident al interdicției de a pătrunde într-un univers diferit de cel al realității imediate, un univers în care funebrul refuză lumina. Ministrul va muri peste puține zile la Paris sau, cel puțin, așa se vrea a crede, deoarece „amănunte lipseau și nici nu s-au aflat vreodată”. Evenimentul îi oferă însă lui Teodor Ruse șansa contemplării în sens spiritual și implicit a unei schimbări de atitudine: „...a fost ziua cea mai frumoasă din câte am apucat să văd, o zi mistică, sfântă. Limpezimea adâncă a văzduhului ei s-a răsfrânt pentru totdeauna în cugetul meu; cu acel trist prilej mi-a fost dat a pătrunde, în toată grozăvia lui amară, înțelesul cuvântului «deșertăciune». Clipele de reculegere în fața aceluia sicriu pecetluit au cântărit pentru mine mai greu decât toate încercările și dinainte și de pe urmă; sufletește m-am simțit schimbat atunci cu totul ca și cum printr-o vrajă aș fi devenit alt om”. Într-adevăr, moartea individului produce modificări în ființa celor apropiați, evenimentul funerar exercitând o influență magică asupra celor rămași în universul comun. Dacă Teodor Ruse, polițistul ce asistă la „strălucita paradă a înmormântării” ministrului suferă o schimbare aproape ontologică, la fel se întâmplă și la Curtea-Veche cu cei crai martori ai dispariției tinerei Ilinca Arnoteanu sau atunci când află de grozava moarte a lui Pașadia. Toate aceste personaje intră ca sub o vrajă sub forța de transformare pe care evenimentul morții o posedă; toți *devin*, suferă modificări și, de fapt, își asumă o nouă percepție a existenței.

Sentimentul de noblete care transpare din întreg evenimentul este însă cel mai bine susținut de însăși soția ministrului, de prezența ei neașteptată ce oferă parcă contraponderea feminină a imaginii ministrului: „Înaintase fără grabă, pășind ușor și respingând cu o mișcare semeață a capului, perna ce i se așezase pentru ca, potrivit obiceiului, să îngenunche pe treptele catafalcului, își ridicase vălul și rămase în picioare, dreaptă, cu fruntea sus. Afară de marele doliu, foarte elegant și acela, nu avea nimic schimbat, tot dichisită, tot sulemenită, răspândind departe acel amețitor parfum gras și greu. Și atât de înțepenită, în trufia vechiului sânge de Bizanț, încât părea că, îmbălsămată, dânsa era moarta ce se prohodea între atâtea lumini și flori, și s-ar fi zis că era într-adevăr neînsuflețită, dacă mâna dreaptă în care ținea o batistă n-ar fi ridicat-o mereu, ca să o aducă nu la ochi, ci la gură, de unde o lua pătată de roșu. Și după ce roșea batista, o schimba cu alta...”. Ca în întreaga operă mateină, Bizanțul este asociat ideii nobiliare, iar personajele cărora le este oferit

acest atribut sunt mereu prezentate în opoziție calitativă cu lumea în care se întâmplă să existe la un moment dat. Fiindcă, și în această proză, individul balcanic nu dispare – el continuă să existe însă la un alt nivel și camuflat de sugestiile de mister ale povestirii. Astfel, pentru a ajunge la catafalcul unde se afla sicriul ministrului, soției acestuia trebuie să i se facă loc prin „gloata ticsită din biserică”. Este evident, credem noi, faptul că Mateiu Caragiale sugerează voit acest tip de societate pentru care „faptul divers atroce” devine de interes maxim, pentru care moartea devine spectacol și pentru care bucuria de a fi în mulțime, de a se afla în mijlocul ei devine filosofie de viață. Familia ministrului aparține însă unei alte lumi, iar această diferență de statut și mentalitate vrea să o transmită autorul prin vocea personajului său. Cu siguranță Mateiu Caragiale nu iubea „gloata” de aici, de „la porțile Răsăritului”, deși este scriitorul care o intuiește poate cel mai bine și îi descoperă acele trăsături spirituale specifice în cele mai relevante amănunte; el se folosește însă de ea și de tarele ei pentru a construi sugestia superiorității unei lumi și a unei societăți de mult apuse căreia atât de mult i s-a îndatorat autorul și în existența reală.

Revenind la fragmentul mai sus citat, imaginea soției ministrului este cu atât mai frapantă cu cât sugestia morții este transpusă asupra ei: „Și, atât de înțepenită, în trufia vechiului sânge de Bizanț, încât părea că, îmbălsămată, dânsa era moarta ce se prohodea între atâtea lumini și flori, și s-ar fi zis că era într-adevăr neînsuflețită, dacă mâna dreaptă în care ținea o batistă n-ar fi ridicat-o mereu, ca să o aducă nu la ochi, ci la gură, de unde o lua pătată de roșu”. Să fie întâmplătoare această sugestie? Lipsa de viață este mult prea puternic accentuată pentru a crede aceasta un simplu artificiu stilistic în descrierea femeii. Primele două povestiri ale lui conu Rache privesc de fapt două cupluri în care *se întâmplă* (?) ca bărbatul să dispară, respectiv să moară, iar soțiile lor par amândouă a nu fi străine de cauzele acestui eveniment. Mai mult, prima dintre ele, Lina Nicolau, păstrează memoria soțului în întreg comportamentul ei, pe când, cea de a doua, soția ministrului îl va urma pe acesta, în scurt timp, în neființă. Poate într-adevăr nu există nici o legătură semnificativă între cele două cazuri, însă apropierea trebuie făcută. Cazul morții ministrului ascunde o Taină cel puțin la fel de provocatoare ca și dispariția lui Gogu Nicolau. Iar soția lui, cu a ei batistă mereu „pătată de un roșu ce nu putea fi numai de la buze”, pare să confirme, prin moartea ei, motto-ul povestirii: „Sur les misères physiologiques le secret ne sera pas toujours gardé”.

A treia povestire pe care conu Rache i-o mărturisește naratorului – în stilul său atât de mult asemănător cu cel al spovedaniilor ce le înfăptuiesc craii de la Curtea-Veche – nu prezintă nici o dispariție, nici un personaj nu moare, motiv în plus, credem noi, de a considera textul neterminat. Celelalte texte mateine (finalizate!), inclusiv textele *Pajerelor*, prezintă în mod *semnificativ* imaginea morții, a trecerii în neființă cu implicații ce depășesc simpla încărcare epică. Dacă *Sub pecetea tainei*

s-a dorit alcătuită din trei fragmente ce explică tot atâtea întâmplări mai mult sau mai puțin misterioase, iar primele două prezintă moartea sau dispariția personajelor, putem crede că și cel de-al treilea ar fi trebuit (probabil într-un final ce nu am mai reușit a fi scris) cel puțin să sugereze o astfel de schimbare de condiție, poate moartea Lenei Ceptureanu, poate dispariția acesteia în mod misterios împreună cu unul dintre cei trei cavaleri „pe drum de seară”. Singura aluzie la vreun astfel de eveniment apare în momentul în care conu Rache explică destinul nefericit al lui herr Alois Hartmann, „prieten și coleg”. Acesta avea să investigheze „taina marilor hoții de diamanticele” și care va fi „găsit dimineața, spânzurat scurt și țepăn, cu nod marinăresc, de scândura spatelui unei bănci”. Este evident un fragment ce reușește să creeze o aură de mister în jurul acestui personaj („polițist născut”, după cum îl numește conu Rache) și mai ales în jurul morții sale, dat fiind faptul că „zgomotul ce urma să se isce a fost și el repede sugrumat, cum de altfel era politic; victima fusese în slujba Curții, Curtea cea mai sătulă de scandal”. Nimic însă nu face din moartea aceasta una demnă de Taina anunțată de titlu. Aceasta urma să își descopere faldurile în casa Lenei Ceptureanu, la ora serii, în momentul, probabil, al apariției celor trei cavaleri.

Misiunea lui conu Rache era să o anunțe și să o păzească pe Lena Ceptureanu de posibile violențe din partea musafirilor tainici ce apăreau sâmbăta seară. Dorind să afle mai multe, polițistul se hotărăște să „iscodească” chiar posibila victimă. Și astfel, se va înființa la dânsa sâmbătă, dar „la ora samsarilor și arendașilor”. Este episodul care urma să deschidă Taina..., dar care nu a mai fost niciodată terminat. Ajuns acasă la Lena Ceptureanu, conu Rache întâlnește un personaj cel puțin straniu: „la o masă în fața unor cărți de dat întinse, nemișcată, înlemnită, sta madam Iuli – Iuli de Berbely. O știi, una înaltă, numai pielea și osul, cu perucă galbenă și ochelari de aur, gătită sorcovă în culori țipătoare – nu se poate să nu o știi pe macabra brezae cu privire și umblet de lunatică ce stârnea hazul trecătorilor de pe Calea Victoriei de unde era nelipsită pe partea palatului”. Imaginea femeii ne pare mai mult decât tulburătoare: de la fizionomie până la felul de a se găti, totul amintește parcă de un alt personaj matein, în al cărui nume am putea recunoaște ușor anagramat pe cel de Berbely... Un personaj ce își presară părul cu „o pulbere de aur” și care este uneori confundat cu „o femeie slabă și osoasă”, un personaj posomorât ce își legăna tristețea n albastrul unor safire de Ceylan: Aubrey de Vere. Posibil totuși ca aceste coincidențe să fie defulări ale sensibilității autorului, dar, în încercarea de a desluși Taina, „un sâmbure de cireașă” este uneori de ajuns. Și dacă madam Iuli are ceva din ființa acelui dandy demn de Calea Victoriei? Și dacă cele două personaje împart o aceeași plăcere pentru „cercetări oculte” având „mai multe legături cu duhurile decât cu cei vii”? Fiindcă iată că Iuli de Berbely este cea care dă în cărți Lenei Ceptureanu, este cea care crede și înfăptuiește eresurile.

După cum am observat și în afirmațiile de mai sus, în opera mateină apar anumite recurențe semnificative, cum ar fi cea a *ghicitului în cărți*. Interesant și nu lipsit de înțeles este faptul că

fiecare acest gest (și în *Craii de Curtea-Veche* și în *Sub pecetea tainei*) este urmat (el, de fapt anunțând acest lucru) de moartea unui personaj! Iar, așa cum spune chiar madam Iuli: „cărțile nu mint !” Drept e că, în această a treia povestire a conului Rache, ghicitul în cărți nu anunță *decât* prezența unor personaje – dar personajele sunt bănuite de către polițist a fi autorii unor crime, deci ideea morții (violente) transpare la o analiză atentă. Și cu atât mai mult, cu cât este anunțată prezența unui personaj necunoscut, o ieșire din obișnuința prezenței celor doi cavaleri și crearea unui dezechilibru. Coroborând toate aceste indicii semnificativ simbolice, analiza ne îndreptățește să considerăm că, în paginile ce ar fi urmat acestui episod (și care nu au mai apucat a fi scrise), ar fi avut loc un eveniment straniu, un eveniment ce ar fi echivalat cu o schimbare de condiție (nu în mod necesar moartea fizică a vreunui personaj!) Ultimul paragraf al textului sugerează tocmai *dispariția, îndepărtarea* de un loc a personajului (personajelor) și nu moartea: „Dacă mai sunt pe lume, ce s-au făcut cu ea și el, nu știu și nu se va afla, cred, niciodată”.

În studiul său asupra operei lui Mateiu I. Caragiale, Ovidiu Cotruș afirmă: „Lipsit de inventivitate epică, scriitorul nu putea duce la bun sfârșit ciclul povestirilor sale polițiste”⁷. Nu putem să fim de acord cu o astfel de afirmație și aceasta, cu atât mai mult cu cât am încercat să demonstrăm tocmai profunzimea ce o ascunde textul matein. Într-adevăr, aceasta nu se ridică la nivelul celei ascunsă în rândurile *Crailor de Curtea-Veche*, dar analiza ce am propus-o reliefează, credem noi, tocmai această putere epică, în sensul unei bune dozări a „faptului divers”, a evenimentului și, nu în ultim rând, a semnificațiilor acestuia. *Sub pecetea tainei* este un text ce continuă prin plăcerea povestirii și sugestiile de mister forța ficționalității din romanul anterior. Iar „păcatul” de a fi un text neterminat nu se datorează cu siguranță „lipsei de inventivitate epică” a autorului.

Personajele acestei nuvele afirmă toate un mister al destinului uman, un mister ce asigură substanța epică și care, bineînțeles, provoacă fiecare lectură. Și Gogu Nicolau, și ministrul și, împreună cu ei, soțiile lor reușesc să susțină ideea textului și semnificațiile profunde pe care evenimentul morții sau al dispariției le construiește. Iar în fața Tainei, „frumoșii ochi *albaștri*” (s.n.) ai Lenei Ceptureanu – semne ale nemărginirii și necunoscutului – vor rămâne mereu „sticliți de uimire” așteptând o întâmplare ce nu va mai avea loc niciodată.

NOTE

¹ Nicolae Manolescu afirmă în studiul *Un brelan de dame* că nu există „nici o dovadă în sprijinul ideii că ultima povestire e neterminată și că punctele de suspensie de dinaintea finalului ar fi trebuit «umplute», așa cum a și făcut Radu Albală. De ce n-am proceda la fel cu golurile din celelalte două povestiri? Întregul text mi se pare unitar conceput și nu văd rostul de a strica această unitate prin imaginarea unor evenimente, pe care altfel Mateiu Caragiale le-ar fi relatat el însuși dacă ar fi vrut.” (în Mateiu I. Caragiale – *Sub pecetea tainei*, Editura Echinox, Cluj, 1994, p. 10). Nu

credem însă că aceste argumente (de altfel, mai mult de ordin grafic) pot susține o demonstrație definitivă a ideii conform căreia *Sub pecetea tainei* este sau nu un text finalizat. Vom observa în studiul nostru anumite sugestii semnificative ce ne îndreptățesc să credem că cea de a treia povestire a conului Rache este un text ce nu a fost definitivat, chiar dacă a fost publicat sub această formă în *Gândirea*, în timpul vieții autorului.

² Sergiu Ailenei – *Infernul balcanic: o monografie a operei lui Mateiu I. Caragiale*, Editura Junimea, Iași, 2001, p. 70

³ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant – *Dicționar de simboluri*, vol. I, Editura Artemis, 1994, p. 79

⁴ Ion Vartic – *Sâmburele de cireașă al celui din urmă senior*, postfață la Mateiu I. Caragiale – *Sub pecetea tainei*, Editura Echinox, Cluj, 1994, p. 124

⁵ De remarcat faptul că, în aria spirituală a Balcanilor, calendarul popular și anumite legende oferă imagini antropomorfizate ale bolilor și ale morții – sunt înfățișări tipice pentru personajele demonice: femeie bătrână, foarte urâtă, chiar hidoasă și, de cele mai multe ori, în zdrențe. (v. I. A. Cândrea – *Folclorul medical comparat. Privire generală. Medicina magică*, București, 1944, pp. 134-136)

⁶ Gilbert Durand – *Structurile antropologice ale imaginarului*, Editura Univers enciclopedic, București, 1998, p. 237

⁷ Ovidiu Cotruș – *Opera lui Mateiu I. Caragiale*, Editura Minerva, București, 1977, p. 366

Bibliografia operei

Mateiu I. Caragiale – *Sub pecetea tainei*, postfață semnată de Ion Vartic [*Sâmburele de cireașă al celui din urmă senior*], Editura Echinox, Cluj, 1994

Bibliografie critică

Sergiu Ailenei – *Infernul balcanic: o monografie a operei lui Mateiu I. Caragiale*, Editura Junimea, Iași, 2001

A. Cândrea – *Folclorul medical comparat. Privire generală. Medicina magică*, București, 1944

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

Jean Chevalier, Alain Gheerbrant – *Dicționar de simboluri*, vol. I, Editura Artemis, 1994

Gilbert Durand – *Structurile antropologice ale imaginarului*, Editura Univers enciclopedic, București, 1998

Mircea Muthu - *Balcanismul literar românesc*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002