MATEIU I. CARAGIALE: „STRANIETATE" ŞI CANONICITATE

Mateiu I. Caragiale: Strangeness and Canonical Value

Laurenţiu HANGANU[1]

Abstract

The article analyses Mateiu I. Caragiale's work in the light of the modern relationship between strangeness and beauty, which, pointed out by Edgar Allan Poe ('there is no exquisite beauty without some strangeness in the proportion'), and, later, Baudelaire ('Le Beau este toujours bizarre'), was made into a critical principle by Harold Bloom's *The Western Canon*. Taking into account the modern equivalence between eccentricity and literary value, the writing of Mateiu Caragiale reveals the fundaments of its power of fascination and establishes its relevance as a turning point for the Romanian literature as an aesthetic phenomenon.

Keywords: modernism, Western canon, strangeness, aestheticism

Modernitate şi canonicitate

Scriere „singulară"[2] şi „izolată"[3], producţie cu „caracter hibrid"[4] şi „imposibil de subsumat unui gen anume"[5], naraţiune cu o „savoare ciudată"[6] aparţinând „celui mai bizar scriitor român"[7], *Craii de Curtea-Veche* are, în gradul cel mai înalt, „stranietatea" insondabilă şi fascinatorie care, semn al irumpţiei contranormative a originalităţii creatoare, se constituie în garanţia statutului canonic – în sens modern – al unei opere literare[8]. În contrast cu viziunea tradiţională, pentru care desăvârşirea estetică înseamnă, în termenii lui Toma de Aquino, *consonantia*, *claritas* şi *integritas*, urmărind să inducă receptorului, prin simetria şi euritmia liniilor sale, o stare de luciditate meditativă şi distanţare imperturbabilă, accepţia modernă a frumosului, în orizontul căreia se desfăşoară scrisul lui Mateiu Caragiale, are drept notă definitorie ex-centricitatea – ciudăţenia, bizareria şi singularitatea – înfiorarea sumbră şi neliniştitoare care, dizolvând limitele apotropaice ale formei apolinice, transmută contemplativitatea în fascinaţie şi sentimentul de siguranţă şi echilibru în senzaţie de disonanţă, incertitudine şi vertij.

Descumpănit, şi el, de singularitatea „cântecului de sirene"[9] al textului matein, G. Călinescu transferă, în portretul pe care i-l face scriitorului în *Istoria literaturii române de la*

[1] Cercetător ştiinţific gr. II, Institutul de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu" al Academiei Române.
[2] Matei Călinescu, *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*, Editura Polirom, Iaşi, 2007, p. 321.
[3] Mihai Zamfir, *Palatul fermecat. Antologia poemului românesc în proză*, Editura Minerva, Bucureşti, 1984, p. 223.
[4] Ovidiu Cotruş, *Opera lui Mateiu I. Caragiale*, Editura Minerva, Bucureşti, 1977, p. 107.
[5] Alexandru George, *Mateiu I. Caragiale*, Editura Minerva, Bucureşti, 1981, p. 97.
[6] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, Bucureşti, 1986, p. 900.
[7] Vladimir Streinu, *Pagini de critică literară*, Fundaţia pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1938, p. 195.
[8] Cf. Harold Bloom, *Canonul occidental. Cărţile şi Şcoala Epocilor*, traducere de Delia Ungureanu, Grupul Editorial Art, Bucureşti, 2007, p. 32.
[9] Ion Negoiţescu, *Istoria literaturii române*, vol. I, Editura Minerva, Bucureşti, 1991, p. 223.

BDD-A2938 © 2012 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:56:12 UTC)

origini până în prezent, sentimentul de stranietate şi contrarietate generat de lectură, netăgăduit altminteri, asupra personalităţii empirice a autorului, într-un act de proiecţie psihologică a cărui justificare, argumentată prin anacronismul vestimentar al omului ce traversa piaţa bucureşteană Sfântu Gheorghe într-o zi de iarnă interbelică, este una doar parţială şi finalmente ineficace, de vreme ce demersul analitic sfârşeşte prin a-l situa pe fiul natural al lui I.L. Caragiale – tratat cu învederată şi psihanalizabilă condescendenţă – tocmai în „grupa suprarealiştilor". În fapt, validitatea – câtă este – a radiografiei critice călinesciene se regăseşte în plasticitatea formulărilor paradoxale (scriere a unui „ratat superior, mai valabil decât izbutiţii", care „valorează nu prin ceea ce este, ci prin ceea ce sugeră"), a căror pregnanţă expresiv-oximoronică nu este altceva decât recunoaşterea intuitivă a echivalenţei – definitorie pentru modernitatea teoretizată de Edgar Poe şi Baudelaire – dintre „ciudăţenia" operei şi „aerul ei de puternică originalitate"[10].

În ordine conceptuală – într-o istorie literară definitiv sedusă de figura „ultimului Caragiale" –, amprenta noii canonicităţi îşi propagă efectul hipnotic-deconcertant ca ambiguitate taxinomică, «stupefiind» raţiunea clasificatoare şi închizând-o, insidios şi perfid, în cercul vicios al strădaniilor, compulsiv reluate, de cuprindere şi fixare a scrierii în interiorul graniţelor normative general acceptate – travaliu teoretic care sfârşeşte însă, de cele mai multe ori, în zona indeterminării şi aporiei („*Craii de Curtea-Veche* este tot ce poate fi mai puţin roman istoric"[11]; „Format din patru capitole – mai just patru lungi poeme"[12]; „Romanul (e un fel de a zice roman)"[13]), atunci când nu se abandonează de-a dreptul «logicii» negative a gândirii apofatice („Cartea d-lui Mateiu Caragiale nu e un roman"[14]; „*Craii de Curtea-Veche* nu este un roman în înţelesul propriu al cuvântului"[15]; „Cartea nu se supune nici pe departe regulilor romanului, dar nici măcar acelora ale stilului narativ"[16]). De unde mulţimea neclarităţilor şi a impasurilor argumentative, care prelungesc involuntar „taina" operei mateine în discursul interpretativ şi tulbură balanţa judecăţii estetice, dezechilibrând-o când într-un sens – al abordărilor metodologice ratate, al neînţelegerilor şi al opacităţilor idiosincratice –, când în celălalt – al inflaţiei hermeneutice şi al supralicitării conştiinţei critice auctoriale, până într-acolo încât romanul *Craii de Curtea-Veche* ajunge să fie socotit, alături de scrieri precum *Paradisul suspinelor* a lui Ion Vinea, „momentul dezagregării prozei narative de tip clasic" şi al „impunerii unui nou tip de proză"[17], ba chiar prototipul de structură narativă deschizătoare de drumuri către paradigma postmodernă.

Neexplicitată ca atare, cheia controversei legate de statutul categorial al scrierii lui Mateiu Caragiale este de căutat însă nu în dimensiunea sincronică, didactic-academică, a

[10] Cf. G. Călinescu, *op. cit.*, p. 900.
[11] Perpessicius, *Prefaţă* la Mateiu I. Caragiale, *Opere*, Editura Fundaţiilor Regale, Bucureşti, 1936, p. VI.
[12] Pompiliu Constantinescu, *Craii de Curtea-Veche*, în „Acţiunea", 21 nov. 1929.
[13] Nicolae Manolescu, *Necunoscutul Mateiu Caragiale*, în „Contemporanul", nr. 16/ 1966.
[14] Al. A. Philippide, *Mateiu Ion Caragiale: „Craii de Curtea-Veche"*, în „Viaţa românească", nr. 4/1929.
[15] Edgar Papu, *Mateiu Caragiale şi structura excepţiei*, în vol. *Din clasicii noştri*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1977, p. 167.
[16] Alexandru George, *op. cit.*, p. 97.
[17] Alexandru George, *op. cit*, p. 107.

BDD-A2938 © 2012 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:56:12 UTC)

tiparelor, normativelor şi canoanelor, ci în aceea politic-diacronică a schimbărilor şi permutărilor aduse de viziunea modernă în ierarhiile literare: astfel, dacă până în secolul al XVIII-lea romanul trecea drept o specie literară umilă, lipsită de aura de noblețe a marii arte – o creație fără reguli precise, marginală şi versatilă, întotdeauna gata a se adapta la cerințele unui public puțin cultivat –, gândirea postiluministă provoacă o dislocare fără precedent a scării de valori tradițional consfințite, la capătul căreia specia romanescă ajunge să fie socotită, cum bine se ştie, drept forma estetică cea mai complexă a modernității literare. În această perspectivă, pe măsură ce îşi afirmă şi consolidează o poziție din ce în ce mai autoritară, romanul tinde să-şi aproprieze nu numai măreția şi gravitatea sferelor tematice înalte – accesibile altădată exclusiv poemului epic sau tragediei – ci şi veleitățile vechii ideologii a noblеții, provocând reaşezarea paradigmelor interpretative şi deplasând problematica acceptării diversității formelor artistice din aria contingenței factuale în zona ideatico-normativă, a rigorilor, prescripțiilor şi impunerilor. În consecință, lipsa de conformare a noilor creații la exigențele canonice proaspăt instituite – precum realismul, simbolismul ori naturalismul – a dus, mai cu seamă într-o literatură aflată în plin proces de afirmare a propriei identități, la importante oscilații în apreciere şi imprecizii evaluative, declanşând, în cazul emblematic al *Crailor de Curtea-Veche*, o capcană a controverselor şi a disputelor inepuizabile. De aceea, pentru a pune între parantezele istoriei literare o dezbatere prolixă şi, în ultimă instanță, infructuoasă, este imperativ necesar a readuce în atenție câteva considerații ale lui Friedrich Schlegel din 1800, care, în *Epistola despre roman*, sublinia faptul că „un roman este o carte romantică", înțelegând prin „romantic" „nu numai un gen, ci un element al poeziei, care poate predomina în măsură mai mare sau mai mică, dar care nu poate lipsi niciodată cu desăvârşire". Ca urmare, răspundea încă la acea dată gânditorul german tentativelor teoretice ale unor contemporani de subordonare totală a romanului față de imperativele genului epic, „nici nu-mi pot imagina un roman decât alcătuit dintr-un amalgam de substanță epică, lirică, dramatică"[18].

Că opera lui Mateiu Caragiale are un substrat în esență romantic, lucrul se observă fără dificultate din orice perspectivă metodologică, fie ea *istoric-comparatistă* – în recurența de teme şi motive definitorii, precum melancolia, „patima nopții"[19], revolta, demonismul, singurătatea, exotismul, evaziunea în vis, *structuralistă* – în dualismul compozițional şi stilistic, coroborat cu simetria savantă şi periodicitatea muzicală ale frazei, *fenomenologică* – în cristalizarea nucleelor imaginare în conformitate cu figurile arhetipale ale coborârii, exilului, rătăcirii şi reintegrării, *psihanalitică* – în flagranța dihotomiilor psihologice, consistența fantas(ma)tică a personajelor şi narcisismul auctorial, ori *poststructuralistă* – în caracterul sincopat al tramei narative, ambivalența simbolică a imaginilor şi anticonformismul politic al concentrării interesului creator asupra individualității ex-centrice. Un substrat decelabil în stare genuină în poemul *Singurătatea*, care vădeşte în ritmurile sale elegiace – „voluptuoase şi triste", asemenea valsului domol al lui Pantazi –

[18] Friedrich Schlegel, *Epistola despre roman*, traducere de Doina Condrea Derer, în *Arte poetice. Romantismul*, Editura Univers, Bucureşti, 1982, pp. 11–12.
[19] Ovidiu Cotruş, *op. cit*, p. 32.

BDD-A2938 © 2012 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:56:12 UTC)

mărcile singularizante ale atitudinii şi expresivităţii veacului al XIX-lea: „Melancolia face în pieptu-mi să tresalte/ Neînţelese doruri, în vreme ce-aţipind/ Fiinţa mea de astăzi, în locu-i răsar alte/ Vechi suflete apuse, mult mândre, mult înalte/ Zguduitoare patimi cu foc mărturisind.// [...] Nostalgică gândirea-mi în voie pribegeşte/ Şi nesfârşit de tristă, se pierde, se topeşte/ Într-un noian albastru de mistice visări..." Publicat în 1929, dar scris probabil cu mult înainte, unicul poem cu sonorităţi eminesciene al lui Mateiu Caragiale proiectează asupra „tâmplei de icoane" din ciclul *Pajere* (apărut în periodice între 1912 şi 1916) lumina difuză a trăirii care, modulată estetic de priveliştea tristă a ruinelor (*Curţile Vechi*) şi fantasticul vedeniei şi nălucirii (*Clio*, *Grădinile amăgirii*), lasă să se desprindă contrapunctic, în reflexia aceleiaşi partituri, tăietura severă a basoreliefului portretistic (*Călugăriţa*, *Aspra*), cruzimea trufaşă a războinicului (*Lauda cuceritorului*, *Portretul războinicului*) şi elanurile îngheţate în emailuri ale stemelor şi blazoanelor (*La Argeş*, *Clio*) – la fel cum, în ordine formală, ritmicitatea declamator-muzicală a versului lui Bolintineanu (*Sihastrul şi umbra*) îşi află complinirea restrictivă – iar nu adversitatea antinomică – în disciplina şi gravitatea compoziţională proprii sonetului. În această perspectivă, apropierile de parnasianism, neoclasicism ori simbolism invocate de critica de întâmpinare, legitime până la un anume punct, ajung să umbrească şi să disimuleze (aşa cum observa Ovidiu Cotruş) adevăratele semne ale pătrunderii în discursul poetic matein a elementelor şi accentelor moderniste: este vorba, în esenţă, despre figura nietzscheeană a războinicului-cuceritor – viril, sanguinar şi amoral – şi, mai ales, de turnura decadentă a sensibilităţii romantice coborâte în amurg: „De veacuri, părăsite pe-ascunsele coline,/ Zac curţi pustii... Acolo tăcerea stăpâneşte/ Şi-n verde mantă muşchiul cuprinde şi-nveleşte/ Surpata zidărie şi frântele tulpine" (*Curţile Vechi*). Deloc întâmplător, poemul cel mai apreciat şi citat de istoriile literare este *Trântorul*, în care tresărirea de o clipă a sângelui războinic răscumpără prin iluminare anamnetică sleirea prezentului decăzut: „În trândavă-aromeală stă tolănit grecește/ Urmaşul lor. Urât e, bondoc, saşiu, peltic./ El antereu alb poartă, metanii şi işlic./ În puf, în blăni şi-n şaluri se-ngraşă şi dospeşte.// [...] Îl leagănă maneaua, e veşnic beat de vutcă,/ Să-ncalece i-e frică, pe braţe-l duc la butcă;/ Dar, el, ce os de Domn e şi viţă de-Împărat,// Ades, făr' să-şi dea seama, îşi mângâie hangerul,/ Şi când în faţa morţii odată s-a aflat,/ În trântorul becisnic s-a deşteptat boerul".

Ficţiune şi estetism

Întrezărită în tendinţa imaginarului poetic de transgresare a posturilor şi tiparelor romantice, dimensiunea modern-decadentă a scrisului lui Mateiu Caragiale se dezvăluie fastuos în nuvela *Remember*, ale cărei parfumuri tari şi luciri enigmatice ademenesc conştiinţa receptoare, sedusă de muzicalitatea incantatorie a frazei, în labirintul oglindirilor infinite, autoscopice şi echivoce, al existenţei estetice. Istorie a unui „fapt divers atroce" (cel mai probabil o crimă pasională), povestea misteriosului lord Aubrey de Vere, aristocratul englez ce-şi transpune metonimic simbolica sângelui în albastrul machiajului şi în apa litificată a safirelor de Ceylan, îşi degajă semnificaţiile condensate nu prin

BDD-A2938 © 2012 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:56:12 UTC)

înlănţuirea fragmentelor scenice într-o dinamică narativă − a cărei iluzorie consistenţă se naşte în chip mecanic, din ceremonialul gol al spunerii („Sunt vise pe care parcă le-am trăit cumva şi undeva, precum sunt lucruri vieţuite despre cari ne întrebăm dacă n-au fost vis. La asta mă gândeam deunăzi seara când [...] am dat peste o scrisoare care mi-a deşteptat amintirea unei întâmplări ciudate") −, ci prin rafinata punere în scenă şi focalizare a instanţei auctoriale, ale cărei faţete se juxtapun şi augmentează în orizontul filigranat al scrierii ca tot atâtea ipostaze ale imaginarului *fin-de-siècle* european. Astfel, estet-decadentă – în sensul conotând artificialitate şi antinaturalism – este întreaga viziune regizorală în care sunt înrămate, prerafaelit, tablourile ficţionale ce se urmează diaporamatic, de la galeria de artă berlineză Frederic, cu pânzele sale vechi, purtând semnăturile lui Ruysdaël, Van Dyck şi Van-der-Faës, şi din care privesc, surâzând hieratic, lorzi din alte vremuri, „înmulţit înrudiţi" şi izomorf reprezentaţi ca imagini mişcate ale aceleiaşi identităţi, până la rachieria neerlandeză, cu miresmele sale exotice de Java şi Antile şi pereţii îmbrăcaţi în stejar afumat, pe poliţele cărora se răsfaţă, în neclintire muzeală, ulcioare de Delft; decadent este însuşi Berlinul începutului de veac, spaţiul citadin prin excelenţă, riguros delimitat şi pietruit, cu terase ninse de petale de trandafiri şi fântâni iluminate feeric, ale cărui parcuri, forme îmblânzite estetic ale unei naturi sălbatice şi ameninţătoare, se conturează ca reflexii speculare ale peisajelor melancolice zugrăvite de pictorii olandezi, în preajma cărora se regăsesc, în reminiscenţe livreşti, fereastra înaltă luminată la ore târzii, licărind sibilinic între „case oarbe", din *Perdeaua cârmezie* a lui Barbey d'Aurevilly, ori canalul „sinistru" din romanul lui Georges Rodenbach *Bruges-la-morte*, cu ape fumegoase şi maligne, pe care alunecă în tăcere trupurile sinucigaşilor înecaţi.

Coborât parcă dintr-o cadră a maeştrilor clarobscurului, într-o clipă de extatică întrepătrundere a fantasmaticului cu realul, sir Aubrey de Vere – «hologramа» scânteietoare şi halucinogenă a eului estetic matein – traversează ecranul ficţiunii cu nepăsarea şi trufia rece a urmaşilor lordului Brummel, polarizând în singularitatea înfăţişării excentrice a dandy-ului tensiunile violente şi obscure ale tectonicii originalităţii şi coagulând în plenitudinea mitică a personalităţii, non-tangibilă şi autosuficientă, noul ideal al timpurilor moderne – *homo aestheticus*:

> Pudra cu care îşi văruise obrazul era albastră, buzele şi nările şi le spoise cu o vopsea violetă, părul şi-l poleise, presărându-l cu o pulbere de aur, iar ochilor le trăsese jur-împrejur largi cearcăne negre-vinete ce-i dădeau o înfăţişare de cântăreaţă sau de dănţuitoare. Încolo, îmbrăcat tot fără cusur, în frac albastru, sub mantaua uşoară de seară, cu orchideea la cheutoare, nelipsindu-i nici brăţara de la mână, nici inelele din degete. [...] Dar toată această migăloasă găteală nu era la dânsul decât un amănunt dintr-un întreg desăvârşit, de o fericită armonie. Aubrey de Vere avea un creier de minune alcătuit şi un duh scânteietor, el ar fi făcut fala clubului cel mai închis şi nu s-ar fi simţit la strâmt nici într-o adunare de cărturari [...]. Atât am putut afla din viaţa lui: că văzuse multe, cutreierând mări şi ţări şi că citise şi mai multe, prea multe chiar, pentru anii lui, fiind fost cu putinţă să fi amestecat ce văzuse cu ce citise, sau să fi privit cele văzute prin geamul înşelător al citirii, care laolaltă cu bogăţia îi cam sucise capul deşi, de la fire, avea judecata limpede şi rece.

Înrudit cu Dorian Gray, cu care împarte narcisismul structural, cruzimea inocentă şi veghea complice a oglinzilor şi tablourilor – din care, în aparenţă desprins, continuă

BDD-A2938 © 2012 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:56:12 UTC)

inexorabil să facă parte –, dar şi cu Des Esseintes al lui K.-J. Huysmans, de care îl leagă pasiunea pentru florile rare, voluptatea răsfoirii cărţilor cu legături scumpe în „somptuoasa singurătate a odăilor cu oglinzi adânci", precum şi predilecţia pentru „băuturile cele mai dulci şi mai parfumate, asemenea unor nestimate topite, aţâţătoare de visări exotice şi de îndepărtate nostalgii", Aubrey de Vere îşi revelează stranietatea în «apariţii» şi «stingeri» meteorice – de la silueta insolită şi eterică, părând „a trăi [...] în afară de orice lume", a tânărului vizitator din muzeul Frederic, trecând prin amăgitoarea «coborâre» şi «fixare» în zona umanului comun a „prietenului" aşezat alături de narator pe laviţa rachieriei neerlandeze („acolo, parcă nu mai eram străini unul de altul"), până la alteritatea radicală, corespunzând «soarelui negru» alchimic, a femeii îmbrăcate în rochie de fluturi zărită târziu în noapte pe străzile pustii ale Berlinului:

> Trecea o femeie înaltă, cu un bogat păr roşu sub o pălărie mare cu pene, o femeie slabă şi osoasă, fără şolduri şi fără sâni, într-o rochie strâmtă de fluturi negri. Ea păşea ţeapănă ca o moartă, care ar fi împinsă sau atrasă de o putere din afară, străină de voinţa ei, spre un ţel tainic în noapte. Nu ştiu de ce nu mi-a venit să cred că e o femeie ca toate femeile, din capul locului, chiar înainte ca în ochii ei ţintiţi mari, ce arătau a privi înăuntru, şi în trăsurile feţei sale prea sulimenite să-mi pară a recunoaşte... Dar, mai trebuia să mă îndoiesc, mai putea fi numai o bănuială când în mâna cu degete lungi rânjeau şapte safire de Ceylan?

Jocul metamorfozelor desfăşurate în apele abisale ale oglinzii textuale se încheie în noaptea „de catifea şi plumb", mirosind „a taină, a păcat, a rătăcire", în care, epuizat de insistenţa autoscopică a privirii auctoriale („mă simţeam îmboldit de o curiozitate josnică, ce m-a făcut câteva seri să pândesc mereu pe acolo"), magnificul chip al lui Aubrey de Vere este pe punctul de a se destrăma şi risipi, dizolvându-şi elocvenţa polimorfă în incoerenţă şi nondeterminare („Împotriva obiceiului lui, vorbea pripit şi tremurat, rugându-mă să rămân cu el [...]. Îl simţeam cum dârdâie din toate încheieturile, scuturat de friguri, şi vedeam cum ochii aci i se ţinteau în gol, sticloşi ca ai femeii cu păr roşu, aci îi lăcrămau lâncezi şi pierduţi"), pentru ca, recompus într-o ultimă licărire, literar-mimetică, a safirelor de Ceylan („Să fi avut pietrele lui virtuţi ascunse? Treptat se redobândise pe sine, se îndreptase, înţepase nările şi acum sta ţeapăn, rece şi mândru, foarte mândru"), să păşească, semeţ, către momentul căderii cortinei – final care, desemnat ca «moarte» în planul secundar al istoriei narative, nu este decât întoarcerea în oglindă a vedeniei vremelnic desprinse din gheaţa propriei substanţe. Înţeleasă în termenii paradigmei vieţii ca operă de artă, „existenţa este absolut «artificială», adică îşi este propriul produs"[20], scrie Cornel Mihai Ionescu, aglutinând în dimensiunea amorală a fiinţării autotelice pulsiunea dorinţei şi obiectul ei fantasmatic şi identificând în spaţiul nespaţial al suprapunerii dintre realitate şi fantezie personalitatea şi *persona*, individul şi „umbra" sa, psihologică şi estetică deopotrivă: „Adevărata construcţie estetică nu este textul ca atare, însufleţit, încă, de o exigenţă de «verosimil» al misterului şi de credibilitate a straniului, ci această plăsmuire cu

[20] Cornel Mihai Ionescu, *Hermă pentru Aubrey de Vere*, în vol. *Palimpseste*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1979, p. 88.

BDD-A2938 © 2012 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:56:12 UTC)

valoare ontică a unui «artifex» hermetic, viaţa omenească trăită, deopotrivă, ca operă de artă şi creaţie de artă, tărâmul extrem în care facerea este identică cu rodul ei."[21]

Epilogul lugubru al „ciudatei întâmplări" berlineze – arderea cu acid a feţei cadavrului pescuit în apele Spreei, laolaltă cu distrugerea însemnelor croitorului de pe haine şi dispariţia capacului de ceasornic cu semnătura aurfarului – marchează, o dată în plus, sfârşitul epocii identităţii în sens tradiţional-metafizic – era elanurilor transcendente şi a fervorilor mistico-anamnetice – şi debutul unei noi vârste a spiritului european, prefaţată de convingerea nietzscheeană că strălucirea fulgurantă a aparenţei poate reuşi, în clipa fără durată a „eternei reîntoarceri", să circumscrie „atrocitatea" alterităţii în perimetrul apotropaic al trăirii şi comprehensiunii estetice.

Hermetism şi simbolism

În vreme ce poetica de tip alchimic din *Remember* distilează, în spaţiul hermetic al athanorului „desfătării mohorâte", elixirul opiaceu al frumuseţii stranii, neliniştitoare şi obsedante – focalizând, în transparenţa albastrului de Ceylan, chintesenţa literaturii lui K.-J. Huysmans, Oscar Wilde, Barbey d'Aurevilly, Théophile Gautier sau Villiers de l'Isle-Adam (vegheaţi, astral, de spiritul lui Edgar Allan Poe) –, *Craii de Curtea-Veche* revelează, prin proiecţii semnificante duale şi constelări textuale simetrice, polarităţile abisale, generatoare de fascinaţie şi vertij, ale modernismului baudelairian: idealitatea şi viciul, puritatea şi corupţia, avântul ardent urmat de căderea ineluctabilă – pendularea schizoidă a fiinţei umane între propensiunea spre înalt şi atracţia, infinit mai seducătoare, către adâncimile şi bolgiile fosforescente ale genunilor morale. Peregrinările nocturne ale crailor mateini – dezvăluiţi ca atare, într-un moment de enigmatică şi hipnotică luciditate, de Pena Corcoduşa („Crailor! Crai de Curtea-Veche!") – poartă imaginaţia pe traiectul möebiusian ce duce de la umilul birt din strada Covaci, unde „grosolana petrecere negustorească pornise să se înfierbânte", la reşedinţa poescă, înălţându-se izolată şi „posomorâtă" în „umbra unei grădini fără flori", a lui Paşadia şi apoi, simetric-descendent, din interiorul somptuos al locuinţei lui Pantazi, mobilat cu „belşug de abanos şi de mahon, de mătăsării, de catifele şi de oglinzi", la casa grotescă, „dărăpănată" şi „deşucheată" a Arnotenilor, îmbinând polifonic, în „armonia legănată a largilor perioade"[22], tonalităţile solemne ale amurgului revărsat peste arborii înalţi ai Cişmigiului, când „vremea însăşi îşi conteneşte mersul", cu chemarea cavernoasă, vulgară şi obscenă, a cârciumilor cu „poşircă mucegăită şi tulbure" într-o „artă a fugii" în care drumul în sus şi drumul în jos îşi corespund ca extensii funcţionale ale aceleiaşi tensiuni interioare, iar extremele se juxtapun într-o contiguitate contrapunctică, dezvoltată în partituri dramatice şi „hagialâcuri" poematice ce se supun aceluiaşi tipar opozitiv:

[21] *Ibidem*, p. 86.
[22] Tudor Vianu, *Studii şi portrete literare*, Editura Ramuri, Craiova, 1938, p. 35.

BDD-A2938 © 2012 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:56:12 UTC)

> În felul acesta petreceam noi. Cultul lui Comus ne întrunea, cam de o lună aproape zilnic, la prânz sau la cină. Dar adevărata plăcere o aflam în vorbă, în taifasul ce îmbrăţişa numai lucruri frumoase: călătoriile, artele, literele, istoria – istoria mai ales – plutind în seninătatea slăvilor academice, de unde îl prăbuşea în noroi gluma lui Pirgu.

Personajele înseşi urmează jocul maniheist al calităţilor şi trăsăturilor violent contrastante, căci, în vreme ce Paşadia este „un luceafăr", impunând, în descendenţa titanismului romantic, atât prin „portul semeţ şi înfăţişarea nobilă" a „omului de carte şi de Curte care ar fi făcut podoaba zilelor de la Weimar", cât şi prin „trufia aprigă şi haină" a tăriei personalităţii, iar Pantazi încântă prin sensibilitate şi delicateţe, transpuse într-o „curtenie binevoitoare, nesilită, ce trăda în el un boer mare în înţelesul înalt al cuvântului", Gorică Pirgu, dimpotrivă, este „o lichea fără seamăn şi fără pereche", „soitar obraznic" cu „suflet de hengher şi de cioclu", „stricat până în măduvă, giolar, rişcar, slujnicar, înhăitat cu toţi codoşii şi măsluitorii", acumulând în josnicia personalităţii imunde întreaga încărcătură a urii şi dispreţului unui narator prea puţin preocupat de echidistanţa aseptică, balzaciană, a poeticii canonului realist.

Edificat pe opoziţii şi antinomii rizomatice, proliferând în straturile cele mai subtile ale tiparelor compoziţionale, *Craii de Curtea-Veche* persuadează gândirea analitică să zăbovească pe traseele meandrice ale unei viziuni fundamental gnostice, în orizontul căreia orice scriere ascunde sensuri şi planuri secunde, disimulând, în faldurile opulente ale figurilor alegorice, semnele adevărului absolut şi invitând la incizii interpretative care, patronate de Hermes „cel de trei ori mare", descifrează iniţiatic corespondenţele dintre lucruri în conformitate cu legea simpatiei şi asemănării universale. Este calea urmată laborios de Vasile Lovinescu, «mistagogul» care identifică în figurile crailor, ale căror nume încep, tulburător chiar şi pentru sceptici, cu aceeaşi literă, avatarurile mundane ale unor „agenţi cosmici", saturaţi de semnificaţii cabalistice şi modelaţi în materia istoriei ca măşti ale Principiului prim postulat de ştiinţa tradiţională.[23] Confruntat cu exemplaritatea istoriei gnostice însă, visul apoteotic, încărcat de valenţe simbolice şi heraldice, din finalul romanului – piatra unghiulară a abordărilor de tip anagogic – deplasează, în cheia estetă şi autoreflexivă a modernismului, cunoaşterea eliberatoare propăvăduită de vechiul mesianism mitic, normativ şi ritualic repetitiv, către noile virtuţi, aristocrat-răscumpărătoare, ale singularităţii, extravaganţei şi „trufiei" originalităţii creatoare:

> Se făcea că la o curte veche, în paraclisul patimilor rele, cei trei Crai, mari-egumeni ai tagmei prea-senine, slujeau pentru cea din urmă oară vecernia, vecernie mută, vecernia de apoi. În lungile mante, cu paloşul la coapsă şi cu crucea pe piept şi afară de scarlatul tocurilor, înveşmântaţi, împanglicaţi şi împănoşaţi numai în aur şi verde, verde şi aur, aşteptam ca surghiunul nostru pe pământ să ia sfârşit. O lină cântare de clopoţel ne vestea că harul dumnezeiesc se pogorâse asupră-ne; răscumpăraţi prin trufie, aveam să ne redobândim înaltele locuri. Deasupra stranelor, scutarii nevăzuţi coborâseră prapurile înstemate şi una câte una se stinseseră cele şapte candele de la altar. Şi plecam tustrei pe un pod aruncat spre soare-apune, peste bolţi din ce în ce mai uriaşe în gol. Înaintea noastră, în port bălţat de măscărici, scălămbăindu-se şi schimonosindu-se, ţopăia de-a-ndăratele, fluturând o năframă neagră, Pirgu. Şi ne topeam în purpura asfinţitului...

[23] Cf. Vasile Lovinescu, *Al patrulea hagialâc*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1981, p. 81.

BDD-A2938 © 2012 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:56:12 UTC)

Incitând la nenumărate interpretări şi exegeze, scena îndelung finisată a apoteozei crailor încheagă în somptuozitatea gotică a arhitecturii stilistice nu numai gravitatea meditaţiei asupra sensului vieţii, destinului şi fatalităţii morţii, ci şi direcţia logică a oricărei hermeneutici judicioase, punând în lumină, în ambivalenţa simbolică şi reversibilitatea sistemică ale figurilor şi ipostazelor ficţionale – adeverite, în istoria receptării operei mateine, de problematica mereu reluată a numărului real al crailor –, faptul că, dincolo de dihotomiile ontologice ale hermetismului tradiţional, adevăratul gnosticism al scrierii este unul estetic, de esenţă şi extracţie baudelairiană, în a cărui oglindă sensurile se metamorfozează şi se convertesc unul în celălalt într-un joc caleidoscopic fără sfârşit; căci, în ciuda aparentului imobilism şi schematism caracterologic, amintind de dualismul rigid al conflictualităţii romantice, personajele trăiesc într-o dinamică a dedublărilor succesive, tăinuind în apele întunecate ale psihismului aceeaşi mişcare de continuă alternanţă de la cumpătarea solară şi grandoare la imoralitate, corupţie şi depravare („Paşadia trăia cu schimbul două vieţi. [...] Cineva care nu l-ar fi cunoscut, văzându-l trecând seara, când ieşea, ţeapăn şi grav, cu trăsura la pas după el, pentru nimic în lume n-ar fi voit să creadă în ce murdare şi josnice locuri mergea acel impunător domn să se înfunde până la ziuă") şi de la înflăcărare patetică şi entuziasm la resemnare melancolică, distanţare şi indiferenţă (cazul lui Pantazi, fixat în compulsiunea repetitivă a iubirii de tinereţe pentru Wanda) – – proiectate, în persoana lui Pirgu, în sobrietatea neaşteptată a fostului „măscărici", care, „limpezindu-şi în chipul cel mai fericit partea de moştenire" şi având perspectiva unei ascensiuni sociale fulgerătoare, condamnă, cu superioritate emfatică, habitudinea devenită descalificantă a vizitelor naratorului la decăzuţii Arnoteni. În acest sens, nu dimensiunea metanarativă, fragilă şi neesenţială, a romanului merită atenţia şi scrupulozitatea privirii analitice, ci postura problematică, ezitantă şi echivocă a naratorului-personaj, care, prins între preţuirea şi admiraţia „evlavioasă" faţă de Pantazi şi Paşadia, pe de o parte, şi fascinaţia malignă a căii indicate histrionic de Pirgu („[Gore] intrase în anul maimuţelor, ceea ce se cam putea spune şi despre mine care, de unde mai înainte îl ocoleam cu grijă, ajunsesem să mă ţiu după el"), dă seama de dimensiunea fundamental schizoidă a eului (estetic) modern, traversat şi fragmentat de imbolduri şi dorinţe radical contradictorii – disociative, paralizante, şi, în ultimă instanţă, irezolvabile. Pentru că, dacă la capătul „hagialâcurilor" şi al rătăcirilor imaginar-fantasmatice ale crailor, Paşadia moare, „stingându-se la zenit", Pantazi îşi vinde proprietăţile din ţară şi se autoexilează pentru totdeauna, iar Pirgu reuşeşte să-şi depăşească definitiv condiţia – „însurat cu zestre şi despărţit cu filodormă, [...] prefect, deputat, senator, ministru plenipotenţiar" –, naratorul rămâne captiv în aceeaşi oscilaţie dilematică, autoanihilantă, prizonier al „valsului voluptuos şi trist" care deschide şi închide romanul în cercul fără ieşire al dramei, întunecată şi lipsită de transcendenţă, a omului modern.

În plan retorico-stilistic, „principiul compoziţional al oglinzii"[24] care ordonează întreaga textură narativă şi poematică din *Craii de Curtea-Veche* se regăseşte în ceea ce Ovidiu Cotruş numeşte „dublul registru al operei" – corespondenţa şi întrepătrunderea

[24] Cf. Matei Călinescu, *op cit.* p. 342.

BDD-A2938 © 2012 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:56:12 UTC)

iluminant-contrastivă dintre regimul discursiv elocvent, cu accente imnic-sacerdotale, reprezentat de vorbirea şi posturile carismatice ale lui Paşadia şi Pantazi, şi registrul „bufon, trivial şi argotic"[25], mânuit, cu spontaneitate şi ingeniozitate inepuizabilă, de „soitarul" Pirgu – păpuşarul figurilor groteşti, pervertite şi declasate, ale „adevăraţilor Arnoteni". În acest context, conştiinţa creatoare mateină – adeptă, în chip programatic, a dimensiunii sublime, «aristocrate», a artei – reafirmă o paradigmă literar-filosofică de două ori milenară[26], în perspectiva căreia se impun a fi reevaluate, din punct de vedere strict estetic, şi rândurile acide ale scriitorului referitoare la opera tatălui său – comentate în mod constant drept o manifestare inflamată şi resentimentară a fiului abandonat, sau, în cel mai bun caz, drept o ilustrare a complexului psihanalitic oedipian.

Cât priveşte locul operei lui Mateiu Caragiale în literatura română, în ciuda bogăţiei şi a tenacităţii receptării critice de mai târziu, nu există verdict mai sugestiv, judecată mai pregnantă şi mai empatică decât rândurile pline de savoare stilistică ale lui Ion Barbu din primăvara anului 1929: „Necuvenită cinste! Astăzi prostescul nostru scris se căftăneşte. [...] Căci spiritul acestor locuri a fost numit: înnoptata arătare a precupeţei Pena, ridicată prin arsele vămi ale pătimirii şi nebuniei aproape de Sfintele Trepte – ce flamură vreţi mai vrednică de oraşul vostru creştin. [...] Neputând clădi în afară (e şi prea târziu şi prea zadarnic pentru aceasta), în inimile noastre se cade să întemeiem: turnuri vibrătoare, speranţei; aurite bolţi, laudei; clopotniţe, adâncimi, soarelui netemporal. Iată sensul Cetăţii voastre lămurind din *Craii de Curtea-Veche*".[27] Interpretată în mod curent drept o reliefare a laturii stilistice ornamentale («decorativă» şi «artizanală») a scrisului matein, afirmaţia lui Ion Barbu are un sens mai adânc, şi, în acelaşi timp, mai transparent şi direct: romanul lui Mateiu Caragiale „căftăneşte" – „lămurind-o" alchimic şi „numind-o" extatic – literatura română ca literatură. Dacă poezia lui Bacovia pune în lumină, de pe coordonate literare şi spirituale înrudite, adevărata dimensiune, reverberant-întemeietoare şi nonepigonică, a eminescianismului, proza lui Mateiu Caragiale, încununare a efortului creator al unui secol, în esenţa sa, romantic – în care se urmează Ion Heliade-Rădulescu, Grigore Alexandrescu, Mihail Kogălniceanu, Dimitrie Bolintineanu, Bogdan Petriceicu Hasdeu, Ion Ghica, George Baronzi, Gr. H. Grandea, Nicolae Filimon şi Alexandru Macedonski –, converteşte, prin triumful proclamat şi desăvârşit înfăptuit, în monumentalitatea capodoperei, al autonomiei esteticului, o istorie literară febrilă, marcată de urgenţa cultural-identitară a scrisului, în literatură în sensul înalt, modern estetic, al conceptului.

[25] Ovidiu Cotruş, *op. cit*, p. 249.
[26] Anume, distincţia aristoteliană dintre natura «nobilă» a tragediei – transmisă şi «distilată» în lirismul încordat al modernităţii – şi caracterul «vulgar» al producţiilor literare comice.
[27] Ion Barbu, *Răsăritul Crailor*, în „Ultima oră", nr. 103, 1 mai 1929; reluat în *Poezii. Proză. Publicistică*, Editura Minerva, Bucureşti, 1987, pp. 138–39.

BDD-A2938 © 2012 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:56:12 UTC)