

MATEIU I. CARAGIALE: „STRANIETATE” ȘI CANONICITATE

Mateiu I. Caragiale: Strangeness and Canonical Value

Laurențiu HANGANU¹

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 fundamentals 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 și canonicitate

Scriere „singulară”² și „izolată”³, producție cu „caracter hibrid”⁴ și „imposibil de subsumat unui gen anume”⁵, narațiune cu o „savoare ciudată”⁶ aparținând „celui mai bizar scriitor român”⁷, *Craii de Curtea-Veche* are, în gradul cel mai înalt, „stranietatea” insondabilă și fascinatorie care, semn al irumpției contranormative a originalității creatoare, se constituie în garanția statutului canonic – în sens modern – al unei opere literare⁸. În contrast cu viziunea tradițională, pentru care desăvârșirea estetică înseamnă, în termenii lui Toma de Aquino, *consonantia, claritas și integritas*, urmărind să inducă receptorului, prin simetria și euritmia liniilor sale, o stare de luciditate meditativă și distanțare imperturbabilă, accepția modernă a frumosului, în orizontul căreia se desfășoară scrisul lui Mateiu Caragiale, are drept notă definitorie ex-centricitatea – ciudățenia, bizareria și singularitatea – înfiorarea sumbră și neliniștitoare care, dizolvând limitele apotropaice ale formei apolinice, transmută contemplativitatea în fascinație și sentimentul de siguranță și echilibru în senzație de disonanță, incertitudine și vertij.

Descumpănit, și 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 științific gr. II, Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu” al Academiei Române.

² Matei Călinescu, *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*, Editura Polirom, Iași, 2007, p. 321.

³ Mihai Zamfir, *Palatul fermecat. Antologia poemului românesc în proză*, Editura Minerva, București, 1984, p. 223.

⁴ Ovidiu Cotruș, *Opera lui Mateiu I. Caragiale*, Editura Minerva, București, 1977, p. 107.

⁵ Alexandru George, *Mateiu I. Caragiale*, Editura Minerva, București, 1981, p. 97.

⁶ G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, București, 1986, p. 900.

⁷ Vladimir Streinu, *Pagini de critică literară*, Fundația pentru Literatură și Artă, București, 1938, p. 195.

⁸ Cf. Harold Bloom, *Canonul occidental. Cărțile și Școala Epocilor*, traducere de Delia Ungureanu, Grupul Editorial Art, București, 2007, p. 32.

⁹ Ion Negoitescu, *Istoria literaturii române*, vol. I, Editura Minerva, București, 1991, p. 223.

origini până în prezent, sentimentul de straniețe și contrariețe generat de lectură, netăgădui altminteri, asupra personalității empirice a autorului, într-un act de proiecție psihologică a cărui justificare, argumentată prin anacronismul vestimentar al omului ce traversa piața bucureșteană Sfântu Gheorghe într-o zi de iarnă interbelică, este una doar parțială și finalmente ineficace, de vreme ce demersul analitic sfârșește prin a-l situa pe fiul natural al lui I.L. Caragiale – tratat cu învederată și psihanalizabilă condescendență – tocmai în „grupa suprarealiștilor”. În fapt, validitatea – câtă este – a radiografiei critice călinesciene se regăsește în plasticitatea formulărilor paradoxale (scriere a unui „ratat superior, mai valabil decât izbutiții”, care „valorează nu prin ceea ce este, ci prin ceea ce sugerează”), a căror pregnanță expresiv-oximoronică nu este altceva decât recunoașterea intuitivă a echivalenței – definitive pentru modernitatea teoretizată de Edgar Poe și Baudelaire – dintre „ciudățenia” operei și „aerul ei de puternică originalitate”¹⁰.

În ordine conceptuală – într-o istorie literară definitiv sedusă de figura „ultimului Caragiale” –, amprenta noii canonicități își propagă efectul hipnotic-deconcertant ca ambiguitate taxinomică, «stupefiind» rațiunea clasificatoare și închizând-o, insidios și perfid, în cercul vicios al strădaniilor, compulsiv reluate, de cuprindere și fixare a scrierii în interiorul granițelor normative general acceptate – travaliu teoretic care sfârșește însă, de cele mai multe ori, în zona indeterminării și aporiei („*Craii de Curtea-Veche* este tot ce poate fi mai puțin 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 înțelesul propriu al cuvântului”¹⁵; „Cartea nu se supune nici pe departe regulilor romanului, dar nici măcar acelorale ale stilului narativ”¹⁶). De unde mulțimea neclarităților și a impasurilor argumentative, care prelungesc involuntar „taina” operei mateine în discursul interpretativ și tulbură balanța judecății estetice, dezechilibrând-o când într-un sens – al abordărilor metodologice ratate, al neînțelegerilor și al opacităților idiosincratice –, când în celălalt – al inflației hermeneutice și al supralicitării conștiinței 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” și al „impunerii unui nou tip de proză”¹⁷, ba chiar prototipul de structură narativă deschizătoare de drumuri către paradigma postmodernă.

Neexplicitată ca atare, cheia controverselor 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, *Prefață la Mateiu I. Caragiale, Opere*, Editura Fundațiilor Regale, București, 1936, p. VI.

¹² Pompiliu Constantinescu, *Craii de Curtea-Veche*, în „Acțiunea”, 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 „Viața românească”, nr. 4/1929.

¹⁵ Edgar Papu, *Mateiu Caragiale și structura excepției*, în vol. *Din clasiicii noștri*, Editura Eminescu, București, 1977, p. 167.

¹⁶ Alexandru George, *op. cit.*, p. 97.

¹⁷ Alexandru George, *op. cit.*, p. 107.

tiparelor, normativelor și canoanelor, ci în aceea politic-diacronică a schimbărilor și 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 și 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 romanească ajunge să fie socotită, cum bine se știe, drept forma estetică cea mai complexă a modernității literare. În această perspectivă, pe măsură ce își afirmă și consolidează o poziție din ce în ce mai autoritară, romanul tinde să-și aproprieze nu numai măreția și gravitatea sferelor tematice înalte – accesibile altădată exclusiv poemului epic sau tragediei – ci și veleitățile vechii ideologii a nobleții, provocând reșezarea paradigmelor interpretative și deplasând problematica acceptării diversității formelor artistice din aria contingentei factuale în zona ideatică-normativă, a rigurilor, prescripțiilor și 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 și imprecizii evaluative, declanșând, în cazul emblematic al *Crailor de Curtea-Veche*, o capcană a controverselor și a disputelor nepuizabile. De aceea, pentru a pune între parantezele istoriei literare o dezbateră prolixă și, 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 desăvârșire”. 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 și motive definitorii, precum melancolia, „patima nopții”¹⁹, revolta, demonismul, singurătatea, exotismul, evaziunea în vis, *structuralistă* – în dualismul compozițional și stilistic, coroborat cu simetria savantă și periodicitatea muzicală ale frazei, *fenomenologică* – în cristalizarea nucleelor imaginare în conformitate cu figurile arhetipale ale coborârii, exilului, rătăcirii și reintegrării, *psihanalitică* – în flagranța dihotomiilor psihologice, consistența fantas(ma)tică a personajelor și narcisismul auctorial, ori *poststructuralistă* – în caracterul sincopat al tramei narrative, ambivalența simbolică a imaginilor și anticonformismul politic al concentrării interesului creator asupra individualității ex-centriche. Un substrat decelabil în stare genuină în poemul *Singurătatea*, care vădește în ritmurile sale elegiace – „voluptuoase și triste”, asemenea valsului domol al lui Pantazi –

¹⁸ Friedrich Schlegel, *Epistola despre roman*, traducere de Doina Condrea Derer, în *Arte poetice. Romantismul*, Editura Univers, București, 1982, pp. 11–12.

¹⁹ Ovidiu Cotruș, *op. cit.*, p. 32.

mărcile singularizante ale atitudinii și expresivității veacului al XIX-lea: „Melancolia face în pieptu-mi să tresalte/ Neînțelese doruri, în vreme ce-așipind/ Fiuța 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 pribegește/ Și nesfârșit de tristă, se pierde, se topește/ Într-un noian albastru de mistice visări...” Publicat în 1929, dar scris probabil cu mult înainte, unicul poem cu sonorități eminesciene al lui Mateiu Caragiale proiectează asupra „tâmplei de icoane” din ciclul *Pajere* (apărut în periodice între 1912 și 1916) lumina difuză a trăirii care, modulată estetic de priveliștea tristă a ruinelor (*Curțile Vechi*) și fantasticul vedeniei și nălucirii (*Clio, Grădinile amăgirii*), lasă să se desprindă contrapunctic, în reflexia aceleiași partituri, tăietura severă a basoreliefului portretistic (*Călugărița, Aspra*), cruzimea trufașă a războinicului (*Lauda cuceritorului, Portretul războinicului*) și elanurile înghețate în emailuri ale stemelor și blazoanelor (*La Argeș, Clio*) – la fel cum, în ordine formală, ritmicitatea declamator-muzicală a versului lui Bolintineanu (*Sibastrul și umbra*) își află complinirea restrictivă – iar nu adversitatea antinomică – în disciplina și gravitatea compozițională proprii sonetului. În această perspectivă, apropierea de parnasianism, neoclasicism ori simbolism invocate de critica de întâmpinare, legitime până la un anumit punct, ajung să umbrească și să disimuleze (așa cum observa Ovidiu Cotruș) adevăratele semne ale pătrunderii în discursul poetic matein a elementelor și accentelor moderniste: este vorba, în esență, despre figura nietzscheeană a războinicului-cuceritor – viril, sanguinar și amoral – și, mai ales, de turnura decadentă a sensibilității romantice coborâte în amurg: „De veacuri, părăsite pe-ascunsele coline,/ Zac curți pustii... Acolo tăcerea stăpânește/ Și-n verde mantă mușchiul cuprinde și-nvește/ Surpata zidărie și frântele tulpine” (*Curțile Vechi*). Deloc întâmplător, poemul cel mai apreciat și 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/ Urmașul lor. Urât e, bondoc, sașiu, peltic./ El antereu alb poartă, metanii și ișlic./ În puf, în blăni și-n șaluri se-ngrașă și dospește.// [...] Îl leagănă maneaua, e veșnic beat de vutcă,/ Să-ncalece i-e frică, pe brațe-l duc la butcă;/ Dar, el, ce os de Domn e și viță de-Împărat,// Ades, făr’ să-și dea seama, își mângâie hangerul,/ Și când în fața morții odată s-a aflat,/ În trântorul becisnic s-a deșteptat boerul”.

Ficțiune și esteticism

Întezărită în tendința imaginarului poetic de transgresare a posturilor și tiparelor romantice, dimensiunea modern-decadentă a scrisului lui Mateiu Caragiale se dezvăluie fastuos în nuvela *Remember*, ale cărei parfumuri tari și luciri enigmatice ademenesc conștiința receptoare, sedusă de muzicalitatea incantatorie a frazei, în labirintul oglindirilor infinite, autoscopice și echivoce, al existenței estetice. Istorie a unui „fapt divers atroc” (cel mai probabil o crimă pasională), povestea misteriosului lord Aubrey de Vere, aristocratul englez ce-și transpune metonimic simbolică sângelui în albastrul machiajului și în apa litificată a safirelor de Ceylan, își degajă semnificațiile condensate nu prin

înlănțuirea fragmentelor scenice într-o dinamică narativă – a cărei iluzorie consistență se naște în chip mecanic, din ceremonialul gol al spunerii („Sunt vise pe care parcă le-am trăit cumva și undeva, precum sunt lucruri viețuite despre cari ne întrebăm dacă n-au fost vis. La asta mă gândeam deunăzi seara când [...] am dat peste o scrisoare care mi-a deșteptat amintirea unei întâmplări ciudate”) –, ci prin rafinata punere în scenă și focalizare a instanței auctoriale, ale cărei fațete se juxtapun și augmentează în orizontul filigranat al scrierii ca tot atâtea ipostaze ale imaginarului *fin-de-siècle* european. Astfel, estet-decadentă – în sensul conotând artificialitate și antinaturalism – este întreaga viziune regizorală în care sunt înrămate, preraphaelit, tablourile ficționale ce se urmează diaporamatic, de la galeria de artă berlineză Frederic, cu pânzele sale vechi, purtând semnăturile lui Ruysdaël, Van Dyck și Van-der-Faës, și din care privesc, surâzând hieratic, lorzi din alte vremuri, „înmulțit înrudiți” și izomorf reprezentați ca imagini mișcate ale aceleiași identități, până la rachieria neerlandeză, cu miresmele sale exotice de Java și Antile și pereții îmbrăcați în stejar afumat, pe polițele cărora se răsfață, în neclintire muzeală, ulcioare de Delft; decadent este însuși Berlinul începutului de veac, spațiul citadin prin excelență, riguros delimitat și pietruit, cu terase ninse de petale de trandafiri și fântâni iluminate feeric, ale cărui parcuri, forme îmblânzite estetic ale unei naturi sălbatice și amenințătoare, se conturează ca reflexii speculare ale peisajelor melancolice zugrăvite de pictorii olandezi, în preajma cărora se regăsesc, în reminiscențe livrești, fereastra înaltă luminată la ore târzii, licărind sibilinic între „case oarbe”, din *Perdeaua cărmezii* a lui Barbey d’Aureville, ori canalul „sinistru” din romanul lui Georges Rodenbach *Bruges-la-morte*, cu ape fumegoase și maligne, pe care alunecă în tăcere trupurile sinucigașilor înecați.

Coborât parcă dintr-o cadră a maeștrilor clarobscurului, într-o clipă de extatică întrepătrundere a fantasmaticului cu realul, sir Aubrey de Vere – «holograma» scânteietoare și halucinogenă a eului estetic matein – traversează ecranul ficțiunii cu nepăsarea și trufia rece a urmașilor lordului Brummel, polarizând în singularitatea înfățișării excentrice a dandy-ului tensiunile violente și obscure ale tectonicii originalității și coagulând în plenitudinea mitică a personalității, non-tangibilă și autosuficientă, noul ideal al timpurilor moderne – *homo aestheticus*:

Pudra cu care își văruise obrazul era albastră, buzele și nările și le spoise cu o vopsea violetă, părul și-l poleise, presărându-l cu o pulbere de aur, iar ochilor le trăsese jur-împrejur largi cearcăne negre-vinete ce-i dădeau o înfățișare de cântăreață sau de dănțuitoare. Încolo, îmbrăcat tot fără cusur, în frac albastru, sub mantaua ușoară de seară, cu orchideea la cheutoare, nelipsindu-i nici brățara de la mână, nici inelele din degete. [...] Dar toată această migăloasă găteală nu era la dansul decât un amănunt dintr-un întreg desăvârșit, de o fericită armonie. Aubrey de Vere avea un creier de minune alcătuit și un duh scânteietor, el ar fi făcut fala clubului cel mai închis și nu s-ar fi simțit la strâmt nici într-o adunare de cărturari [...]. Atât am putut afla din viața lui: că văzuse multe, cutreierând mări și țări și că citise și mai multe, prea multe chiar, pentru anii lui, fiind fost cu puțință să fi amestecat ce văzuse cu ce citise, sau să fi privit cele văzute prin geamul înșelător al citirii, care laolaltă cu bogăția îi cam sucise capul deși, de la fire, avea judecata limpede și rece.

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

inexorabil să facă parte –, dar și cu *Des Esseintes* al lui K.-J. Huysmans, de care îl leagă pasiunea pentru florile rare, voluptatea răsfoirii cărților cu legături scumpe în „suntuoasa singurătate a odăilor cu oglinzi adânci”, precum și predilecția pentru „băuturile cele mai dulci și mai parfumate, asemenea unor nestimate topite, ațățătoare de visări exotice și de îndepărtate nostalgii”, Aubrey de Vere își revelează straniețea în «apariții» și «stingeri» meteorice – de la silueta insolită și eterică, părând „a trăi [...] în afară de orice lume”, a tânărului vizitator din muzeul Frederic, trecând prin amăgitoare «coborâre» și «fixare» în zona umanului comun a „prietenului” așezat alături de narator pe lavița 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 roșu sub o pălărie mare cu pene, o femeie slabă și osoasă, fără șolduri și fără sâni, într-o rochie strămtă de fluturi negri. Ea pășea țepănă ca o moartă, care ar fi împinsă sau atrasă de o putere din afară, străină de voința ei, spre un țel tainic în noapte. Nu știu de ce nu mi-a venit să cred că e o femeie ca toate femeile, din capul locului, chiar înainte ca în ochii ei țintiți mari, ce arătau a privi înăuntru, și în trăsăturile feței sale prea sulimenite să-mi pară a recunoaște... Dar, mai trebuia să mă îndoiesc, mai putea fi numai o bănuială când în mâna cu degete lungi rânjeau șapte safire de Ceylan?

Jocul metamorfozelor desfășurate în apele abisale ale oglinzii textuale se încheie în noaptea „de catifea și plumb”, mirosind „a taină, a păcat, a rătăcire”, în care, epuizat de insistența autoscopică a privirii auctoriale („mă simțeam 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 și risipi, dizolvându-și elocvența polimorfă în incoerență și nondeterminare („Împotriva obiceiului lui, vorbea pripit și tremurat, rugându-mă să rămân cu el [...]. Îl simțeam cum dărdăie din toate încheieturile, scuturat de friguri, și vedeam cum ochii aci i se ținteau în gol, sticloși ca ai femeii cu păr roșu, aci îi lăcrămau lăncezi și pierduți”), pentru ca, recompus într-o ultimă licărire, literar-mimetică, a safirelor de Ceylan („Să fi avut pietrele lui virtuți ascunse? Treptat se redobândise pe sine, se îndreptase, înțepase nările și acum sta țepăn, rece și mândru, foarte mândru”), să pășească, semeț, către momentul căderii cortinei – final care, desemnat ca «moarte» în planul secundar al istoriei narrative, nu este decât întoarcerea în oglindă a vedeniei vremelnice desprinse din gheața propriei substanțe. Înțeleasă în termenii paradigmei vieții ca operă de artă, „existența este absolut «artificială», adică își este propriul produs”²⁰, scrie Cornel Mihai Ionescu, aglutinând în dimensiunea amorală a ființării autotelice pulsivitatea dorinței și obiectul ei fantasmatic și identificând în spațiul nespațial al suprapunerii dintre realitate și fantezie personalitatea și *persona*, individul și „umbră” sa, psihologică și estetică deopotrivă: „Adevărata construcție estetică nu este textul ca atare, însuflețit, încă, de o exigență de «verosimil» al misterului și de credibilitate a straniului, ci această plămuire cu

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

valoare ontică a unui «artifex» hermetic, viața omenească trăită, deopotrivă, ca operă de artă și creație de artă, tărâmul extrem în care facerea este identică cu rodul ei.”²¹

Epilogul lugubru al „ciudatei întâmplări” berlineze – arderea cu acid a feței cadavrului pescuit în apele Spreei, laolaltă cu distrugerea însemnelor croitorului de pe haine și dispariția capacului de ceasornic cu semnătura aurfarului – marchează, o dată în plus, sfârșitul epocii identității în sens tradițional-metafizic – era elanurilor transcendente și a fervorilor mistico-anamnetice – și debutul unei noi vârste a spiritului european, prefațată de convingerea nietzscheeană că strălucirea fulgurantă a aparenței poate reuși, în clipa fără durată a „eternei reîntoarceri”, să circumscrie „atrocitatea” alterității în perimetrul apotropaic al trăirii și comprehensiunii estetice.

Hermetism și symbolism

În vreme ce poetica de tip alchimic din *Remember* distilează, în spațiul hermetic al athanorului „desfătării mohorâte”, elixirul opiaceu al frumuseții stranii, neliniștitoare și obsedante – focalizând, în transparența albastrului de Ceylan, chintesența literaturii lui K.-J. Huysmans, Oscar Wilde, Barbey d’Aureville, Théophile Gautier sau Villiers de l’Isle-Adam (vegheați, astral, de spiritul lui Edgar Allan Poe) –, *Craii de Curtea-Veche* revelează, prin proiecții semnificante duale și constelări textuale simetrice, polaritățile abisale, generatoare de fascinație și vertij, ale modernismului baudelairian: idealitatea și viciul, puritatea și corupția, avântul ardent urmat de căderea ineluctabilă – pendularea schizoidă a ființei umane între propensiunea spre înalt și atracția, infinit mai seducătoare, către adâncimile și bolgile fosforescente ale genurilor morale. Peregrinările nocturne ale crailor mateini – dezvăluți ca atare, într-un moment de enigmatică și hipnotică luciditate, de Pena Corcodușa („Crailor! Crai de Curtea-Vechel”) – poartă imaginația pe traiectul möebiusian ce duce de la umilul birt din strada Covaci, unde „grosolana petrecere negustorească pornise să se înfierbânte”, la reședința poescă, înălțându-se izolată și „posomorâtă” în „umbra unei grădini fără flori”, a lui Pașadia și apoi, simetric-descendent, din interiorul somptuos al locuinței lui Pantazi, mobilat cu „belșug de abanos și de mahon, de mătăsării, de catifele și de oglinzi”, la casa grotescă, „dărăpănată” și „deșuheată” a Arnotenilor, îmbinând polifonic, în „armonia legănată a largilor perioade”²², tonalitățile solemne ale amurgului revărsat peste arborii înalți ai Cișmigiului, când „vremea însăși își contenește mersul”, cu chemarea cavernoasă, vulgară și obscenă, a cârciumilor cu „poșircă mucegăită și turbure” într-o „artă a fugii” în care drumul în sus și drumul în jos își corespund ca extensii funcționale ale aceleiași tensiuni interioare, iar extremele se juxtapun într-o contiguitate contrapunctică, dezvoltată în partituri dramatice și „hagialâcuri” poematice ce se supun aceluiași tipar opozitiv:

²¹ *Ibidem*, p. 86.

²² Tudor Vianu, *Studii și portrete literare*, Editura Ramuri, Craiova, 1938, p. 35.

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 îmbrățișa numai lucruri frumoase: călătoriile, artele, literele, istoria – istoria mai ales – plutind în seninătatea slăvilor academice, de unde îl prăbușea în noroi gluma lui Pirgu.

Personajele înseși urmează jocul maniheist al calităților și trăsăturilor violent contrastante, căci, în vreme ce Pașadia este „un luceafăr”, impunând, în descendența titanismului romantic, atât prin „portul semeț și înfățișarea nobilă” a „omului de carte și de Curte care ar fi făcut podoaba zilelor de la Weimar”, cât și prin „trufia aprigă și haină” a tăriei personalității, iar Pantazi încântă prin sensibilitate și delicatețe, transpuse într-o „curtenie binevoitoare, nesilită, ce trăda în el un boer mare în înțelesul înalt al cuvântului”, Gorică Pirgu, dimpotrivă, este „o lichea fără seamăn și fără pereche”, „soitar obraznic” cu „suflet de hengher și de cioclu”, „stricat până în măduvă, giolar, rișcar, slujnicar, înhăitat cu toți codoșii și măsluitorii”, acumulând în josnicia personalității imunde întreaga încărcătură a urii și disprețului unui narator prea puțin preocupat de echidistanța aseptică, balzaciană, a poeziei canonului realist.

Edificat pe opoziții și antinomii rizomatice, proliferând în straturile cele mai subtile ale tiparelor compoziționale, *Craii de Curtea-Veche* persuadează gândirea analitică să zăbovească pe traseele meandrice ale unei viziuni fundamental gnostice, în orizontul căreia orice scriere ascunde sensuri și planuri secunde, disimulând, în faldurile opulente ale figurilor alegorice, semnele adevărului absolut și invitând la incizii interpretative care, patronate de Hermes „cel de trei ori mare”, descifrează inițiativ corespondențele dintre lucruri în conformitate cu legea simpatiei și asemănării universale. Este calea urmată laborios de Vasile Lovinescu, «mistagogul» care identifică în figurile crailor, ale căror nume încep, tulburător chiar și pentru sceptici, cu aceeași literă, avatarurile mundane ale unor „agenți cosmici”, saturați de semnificații cabalistice și modelați în materia istoriei ca măști ale Principiului prim postulat de știința tradițională.²³ Confruntat cu exemplaritatea istoriei gnostice însă, visul apoteotic, încărcat de valențe simbolice și heraldice, din finalul romanului – piatra unghiulară a abordărilor de tip anagogic – deplasează, în cheia estetică și autoreflexivă a modernismului, cunoașterea eliberatoare propăvăduită de vechiul mesianism mitic, normativ și ritualic repetitiv, către noile virtuți, aristocrat-răscumpărătoare, ale singularității, extravagantei și „trufiei” originalității 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 paloșul la coapsă și cu crucea pe piept și afară de scarlatul tocurilor, înveșmântați, împanglicați și împănoșați numai în aur și verde, verde și aur, așteptam ca surghiunul nostru pe pământ să ia sfârșit. O lină cântare de clopoșel ne vestea că harul dumnezeiesc se pogorâse asupra-ne; răscumpărați prin trufie, aveam să ne redobândim înaltele locuri. Deasupra stranelor, scutarii nevăzuți coborâseră prapurile înstamate și una câte una se stinseseră cele șapte candelă de la altar. Și plecăm tustrei pe un pod aruncat spre soare-apune, peste bolți din ce în ce mai uriașe în gol. Înaintea noastră, în port bălțat de măscărici, scâlambându-se și schimonosindu-se, țopăia de-a-ndăratele, fluturând o năframă neagră, Pirgu. Și ne topeam în purpura asfințitului...

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

Incițând la nenumărate interpretări și exegeze, scena îndelung finisată a apoteozei crailor încheagă în somptuozitatea gotică a arhitecturii stilistice nu numai gravitatea meditației asupra sensului vieții, destinului și fatalității morții, ci și direcția logică a oricărei hermeneutici judicioase, punând în lumină, în ambivalența simbolică și reversibilitatea sistemică ale figurilor și ipostazelor ficționale – adevărate, în istoria receptării operei mateine, de problematica mereu reluată a numărului real al crailor –, faptul că, dincolo de dihotomiile ontologice ale hermetismului tradițional, adevăratul gnosticism al scrierii este unul estetic, de esență și extracție baudelairiană, în a cărei oglindă sensurile se metamorfozează și se convertesc unul în celălalt într-un joc caleidoscopic fără sfârșit; căci, în ciuda aparentului imobilism și schematism caracterologic, amintind de dualismul rigid al conflictualității romantice, personajele trăiesc într-o dinamică a dedublărilor succesive, tăinuind în apele întunecate ale psihismului aceeași mișcare de continuă alternanță de la cumpătarea solară și grandoare la imoralitate, corupție și depravare („Pașadia trăia cu schimbul două vieți. [...] Cineva care nu l-ar fi cunoscut, văzându-l trecând seara, când ieșea, țepăn și grav, cu trăsura la pas după el, pentru nimic în lume n-ar fi voit să creadă în ce murdare și josnice locuri mergea acel impunător domn să se înfunde până la ziuă”) și de la înflăcărare patetică și entuziasm la resemnare melancolică, distanțare și indiferență (cazul lui Pantazi, fixat în compulsiunea repetitivă a iubirii de tinerețe pentru Wanda) – proiectate, în persoana lui Pirgu, în sobrietatea neașteptată a fostului „măscărici”, care, „limpezindu-și în chipul cel mai fericit partea de moștenire” și având perspectiva unei ascensiuni sociale fulgerătoare, condamnă, cu superioritate emfatică, obiceiurile devenite descalificante a vizitelor naratorului la decăzuții Arnoteni. În acest sens, nu dimensiunea metanarativă, fragilă și neesențială, a romanului merită atenția și scrupulozitatea privirii analitice, ci postura problematică, ezitantă și echivocă a naratorului-personaj, care, prins între prețuirea și admirația „evlavioasă” față de Pantazi și Pașadia, pe de o parte, și fascinația malignă a căii indicate histrionic de Pirgu („[Gore] intrase în anul maimuțelor, ceea ce se cam putea spune și despre mine care, de unde mai înainte îl ocoleam cu grijă, ajunsese să mă țiu după el”), dă seama de dimensiunea fundamental schizoidă a eului (estetic) modern, traversat și fragmentat de îmbolduri și dorințe radical contradictorii – disociative, paralizante, și, în ultimă instanță, irezolvabile. Pentru că, dacă la capătul „hagialăcurilor” și al rătăcirilor imaginar-fantasmatic ale crailor, Pașadia moare, „stingându-se la zenit”, Pantazi își vinde proprietățile din țară și se autoexilează pentru totdeauna, iar Pirgu reușește să-și depășească definitiv condiția – „însurat cu zestre și despărțit cu filodormă, [...] prefect, deputat, senator, ministru plenipotențiar” –, naratorul rămâne captiv în aceeași oscilație dilematică, autoanihilantă, prizonier al „valsului voluptuos și trist” care deschide și închide romanul în cercul fără ieșire al dramei, întunecată și lipsită de transcendență, a omului modern.

În plan retoric-stilistic, „principiul compozițional al oglinzii”²⁴ care ordonează întreaga textură narativă și poetică din *Craii de Curtea-Veche* se regăsește în ceea ce Ovidiu Cotruș numește „dublul registru al operei” – corespondența și întrepătrunderea

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

iluminant-contrastivă dintre regimul discursiv elocvent, cu accente imnic-sacerdotale, reprezentat de vorbirea și posturile carismatice ale lui Pașadia și Pantazi, și registrul „bufon, trivial și argotic”²⁵, mânuit, cu spontaneitate și ingeniozitate inepuizabilă, de „soitarul” Pirgu – păpușarul figurilor grotești, pervertite și declassate, ale „adevăraților Arnoteni”. În acest context, conștiința creatoare mateină – adeptă, în chip programatic, a dimensiunii sublime, «aristocrate», a artei – reafirmă o paradigmă literar-filosofică de două ori milenară²⁶, în perspectiva căreia se impun a fi reevaluate, din punct de vedere strict estetic, și rândurile acide ale scriitorului referitoare la opera tatălui său – comentate în mod constant drept o manifestare inflamată și resentimentară a fiului abandonat, sau, în cel mai bun caz, drept o ilustrare a complexului psihanalitic oedipian.

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

²⁵ Ovidiu Cotruș, *op. cit.*, p. 249.

²⁶ Anume, distincția aristoteliană dintre natura «nobilă» a tragediei – transmisă și «distilată» în lirismul încordat al modernității – și caracterul «vulgar» al producțiilor literare comice.

²⁷ Ion Barbu, *Răsăritul Crailor*, în „Ultima oră”, nr. 103, 1 mai 1929; reluat în *Poezii. Proză. Publicistică*, Editura Minerva, București, 1987, pp. 138–39.