

UNIVERSITATEA "BABEȘ-BOLYAI"
FACULTATEA DE LITERE
CLUJ-NAPOCA

**DIMENSIUNEA BAROCĂ
A OPEREI LUI
MATEIU I. CARAGIALE**

Rezumat

CONDUCĂTOR ȘTIINȚIFIC:
Prof. univ. dr. **CORIN BRAGA**

DOCTORAND:
RAMONA CONSTANȚA (LAZĂR) BURCĂ

2010

Cuprins

I. Ipoteză de lucru

Argumentul (re)lecturilor

II. Barocul. Trăsături definitorii și delimitări teoretice

- A. Barocul – evoluția unui concept ambiguu, controversat
- B. Barocul – constantă a vieții spirituale sau stil artistic independent
- C. Manierism, baroc și clasicism
- D. Constantele spiritului baroc
- E. Baroc – decadentism

III. Poietica operei lui Mateiu I. Caragiale

- A. Definiții: poietică, poetică
- B. Fragmentarium biografic
 - 1. “Întoarcerea autorului”
 - 2. Portrete. Un personaj al propriei “geografii” existențiale
 - 3. Caragiale: tatăl, fiul și sfântul duh al literaturii
- C. “Biblioteca” scriitorului
 - 1. “Biblioteca explicită”
 - 2. “Biblioteca implicită”
 - 3. “Biblioteca autoreferentă”
 - 4. Precursori și urmași în literatura română
- D. Forme literare

IV. Elemente baroce în prozele lui Mateiu Caragiale

- A. Definiții
- B. *Remember*. Rememorarea labirintului și labirintul rememorării
- C. *Craii de Curtea-Veche*. Reflectarea circulară a labirinturilor pluriaxiale
- D. *Sub pecetea tainei*. Geometria tridimensională a labirinturilor
- E. *Memorialistica*. Crize și vindecări
- F. *Corespondența*. Portretul artistului la tinerețe

V. Concluzii

VI. Bibliografie

Cuvinte-cheie

Mateiu I. Caragiale, *Pajere*, *Remember*, *Craii de Curtea-Veche*, *Sub pecetea tainei*, Jurnal, Agenda-Acta-Memoranda, *Corespondența*, poetică de compensație, baroc, manierist, decadent, balcanic, poietică, *poeta faber*, fragmentarium biografic, “biblioteca explicită”, “biblioteca implicită”, “biblioteca autoreferentă”, precursori și urmași, specii hibride, punere în abis, “metafore obsedante”, “mit personal”, inițiere, labirint, metamorfoze, oglindă, mască, vis, hagialâc, spovedanie, dandy, automistificare, dublu, criză, moarte.

Lucrarea despre **Dimensiunea barocă a operei lui Mateiu Caragiale** își are rădăcinile în lucrarea de doctorat susținută de Mariane Iliescu sub coordonarea științifică a domnului profesor Ion Vlad. Teoria “poeticii de compensație” pe care doamna Iliescu a elaborat-o demonstrează ideea conform căreia, în perioada interbelică, proza românească, și mai cu seamă romanul, a recuperat avataruri ale formei, absente la noi, a experimentat tehnici și modalități de expresie noi, achiziții în planul narativității și al configurării sale ca document ontologic și gnoseologic. Întregul nostru demers a avut ca țintă degajarea unor trăsături ale operelor mateine încadrabile în categoria barocului și, astfel, înscrierea autorului în această **poetică de compensație** specifică literaturii române interbelice.

Ne-am propus să întreprindem o incursiune în laboratorul unui scriitor român controversat, un autor ale cărui proze au intrigat lumea literară românească dintre cele două războaie mondiale și care continuă să rămână până azi singular printre confrății săi prin limbajul creației sale, prin efortul devorant și cronofag de cizelare la care și-a supus textele, prin refuzul încăpățânat de a-și constrânge prozele la încadrarea într-o formă literară precisă. În momentul când am inițiat cercetarea pe opera lui Mateiu Caragiale (noiembrie 1999) nu bănuiam că romanul său, *Craii de Curtea-Veche*, va genera comentarii și controverse prin plasarea pe primul loc în vestita anchetă a *Observatorului Cultural*, ale cărei rezultate au fost publicate în nr. 45-46 din 3 ianuarie 2001. Au intrat în “jocul serios” al redacției revistei, răspunzând la chestionarul propus, 102 critici și istorici literari (din cei 150 cărora le-a fost solicitată contribuția). Cerința a fost realizarea unui clasament personal al celor mai valoroase 10 romane românești din secolul al XX-lea, iar rezultatul a generat surpriză. Dincolo de orice ierarhie construită în mod fatalmente subiectiv pe gustul estetic, dincolo de vulgarizarea pe care o generează orice “sondaj de opinie” la nivel cultural, dincolo de metamorfozele suferite în timp și în spațiu de publicul receptor al operei, atât cel “inocent”, cât și cel “profesionist”, dincolo de capricii și de dimensiunea ludică a gestului “electoral” pe care l-a presupus ancheta, dincolo de maniera în care s-au acumulat punctele în finalizarea ierarhiei, situarea *Crailor de Curtea-Veche* pe primul loc în clasamentul celor mai valoroase romane românești din secolul al XX-lea nu face altceva, din punctul nostru de vedere, decât să reconfirme faptul că este o proză care își recheamă permanent cititorul la relectură, că lansează provocări noi fiecărei generații de lectori, certificându-se astfel din punct de vedere axiologic.

Chiar dacă abordarea nu este monografică, cercetarea noastră a avut ca material de lucru întreaga operă a scriitorului, atât textele literare, lirice sau epice (*Pajere, Remember, Craii de Curtea-Veche, Sub pecetea tainei*), cât și cele aflate la frontiera literaturii (*Agendele, Jurnalul, corespondența*), precum și fragmentele rămase din proiectele literare ale scriitorului, articolele publicate în presa vremii, ciornele și notele sale de lectură. Ne-am propus să punem în evidență elementele ce dau scrierilor lui Mateiu I. Caragiale caracter baroc, fără a absolutiza această

dimensiune a textelor sale și fără a contesta celelalte caracteristici stilistice, psihologice, istorice, tipologice, chiar și atunci când ele intră într-o relație de opoziție față de baroc.

Ne-am structurat lucrarea în 6 secțiuni, organizate, la rândul lor, în capitole și în subcapitole.

Prima secțiune cuprinde o *Ipoteză de lucru*, în care stabilim punctul de plecare al tezei noastre în poetica de compensație elaborată de Mariane Iliescu și în ideea conform căreia una dintre dimensiunile fundamentale ale operei lui Mateiu Caragiale este cea barocă. În acest capitol, afirmăm că ne situăm în abordarea noastră pe poziția cercetătorului care preferă accepția tipologică a acestui concept, de constantă universală, și nu accepția istorică, diacronică, ce fixează barocul între limite cronologice clare, bine delimitate.

Ne sprijinim această opțiune pe afirmația lui Jakob Burckhardt, conform căreia istoria este ceea ce o epocă găsește demn de atenție într-o alta. Sau, am putea completa, istoria este ceea ce un scriitor consideră demn de recuperat dintr-o epocă istorică, prin canalele estetice ale epocii sale. Mai mult decât atât, “un curent literar nu poate fi strict periodizat, el revenind și în alte epoci. Aceasta se datorează faptului că poartă în el o serie de valori și de probleme ce țin de ontologia ființei umane, universal valabile, și care nu încetează să apară pentru că nu au fost și nici nu vor fi soluționate”¹.

Acordăm întâietate în demersul nostru abordării tipologice a barocului, dar punem problema relativizând, căci “revenirile” (Eugenio d’Ors, Diana Adamek) barocului în literatură, mai ales în cea modernă, a secolului al XX-lea, se realizează în funcție de “stilul personal” (Heinrich Wölfflin) al fiecărui scriitor, în funcție de spațiul cultural și în funcție de epoca artistică.

A numi barocă opera lui Mateiu I. Caragiale nu înseamnă a o arunca înapoi în timp, în era barocului istoric. Ea recuperează din baroc unele constante, arhetipuri și imagini simbolice, reconfigurându-le, investindu-le cu sensuri noi, atribuindu-le o dimensiune modernă prin îmbogățirea lor cu particularități ale epocii contemporane scriitorului, privindu-le prin lentila modernă pe care i-o furnizează “monoclul” decadentismului la nivelul esteticii propriei opere literare și al dandysmului la nivelul esteticii existenței. Îl înscriem pe Mateiu în baroc într-o perspectivă istorică nouă, adaptată modernității, vorbim deci de un baroc istoric în sensul afirmației lui Burckhardt, sens ce nu renunță nici la accepția tipologică, nici la cea istorică. Astfel, se poate realiza o sinteză a barocului istoric și tipologic, o încercare de conciliere a celor două, într-o viziune modernă.

În modernitate, teza continuității în istorie pare încălcată, ceea ce conduce, în literatura română, spre două soluții posibile: inovația absolută (proprie avangardei) sau resemantizarea unor valori culturale dintr-un trecut îndepărtat, din spațiul autohton sau din cel occidental. Prezentul refuză să se construiască organic, dialectic, pe trecutul imediat anterior, practicând un

¹ Delia Ungureanu, (*P*)*revenirile barocului*, în *Observator cultural*, nr. 274/23 iunie 2005.

“antitraditionalism radical”², poate face salturi într-un trecut ce pare de mult apus și lipsit de interes. Modernitatea se sustrage deci de la angajarea într-o creștere în trepte istorice ce se succed una după cealaltă în mod tradițional. Așa se explică de ce, mai cu seamă în literatură, modernitatea interbelică românească s-a străduit să recupereze etape din literaturile Occidentului absente din tradiția noastră literară. E o formă de pionierat prin care moderniștii români fac, în mod paradoxal, istorie, reconfigurând perspectiva diacronică și pe cea sincronică.

Dedicăm secțiunea a doua a lucrării unei încercări de conturare a conceptului de baroc, prin abordarea evoluției sale, a relațiilor cu manierismul, clasicismul și decadentismul, prin delimitarea teoriilor ce consideră barocul un stil artistic independent, bine încadrat temporal, de cele care îl definesc drept o constantă a vieții spirituale, dincolo de limitele cronologice, prin degajarea constantelor spiritului baroc. În primul subcapitol, reconstituim definițiile și etimologia termenului, ambiguitățile și controversesele ce i-au marcat evoluția, făcând apel la informații din surse de autoritate precum Adrian Marino, Al Ciorănescu, Edgar Papu, Rosario Assunto, Heinrich Wölfflin. Al doilea subcapitol își propune să caute răspunsul la întrebarea pe care Adrian Marino o pune în *Dicționarul de idei literare*: “Există un baroc sincron sau numai unul diacronic?”³. Răspunsul nostru merge pe aceeași linie cu cel al cercetătorului: “Vom spune că ambele răspunsuri sunt posibile, întrucât corespund unor realități și analize diferite, asociate doar prin note generale.”⁴

Într-o definiție tipologică, Adrian Marino vorbește despre posibilitatea de a surprinde un stil baroc “etern”, cu apariții “istorice periodice și diferențiate, definit în sensul unui concept și fenomen estetic universal.”⁵ Operația de esențializare și generalizare ne permite obținerea unei serii de trăsături “baroce”, regășibile în diverse teritorii geografice, lingvistice și istorice, extrase din studierea tuturor artelor, cu punct originar în artele plastice.

Recunoașterea existenței barocului doar între anumite limite cronologice, cu un oarecare grad de precizie, aparține partizanilor definiției istorice. Aceștia fixează barocul ca “un concept pur istoric, caracteristic doar unor fenomene spirituale și culturale europene, bine limitate în timp, cu răsfrângeri numai în țările aflate sub influență occidentală.”⁶ El ar acoperi perioada cuprinsă între sfârșitul veacului al XVI-lea și prima jumătate a celui de-al XVIII-lea, înglobând în întregime secolul al XVII-lea. Există cercetători care propun periodizări foarte exacte, cum ar fi H. Hatzfeld, sau care tind să numească baroc secolul al XVII-lea, anterior considerat eminentemente clasic cel puțin în Franța (Marcel Raymond, Jean Rousset).

² Sanda Cordoș, *Literatura între revoluție și reacțiune. Problema crizei în literatura română și rusă a secolului XX*, ediția a II-a adăugită, Cluj-Napoca, Editura Biblioteca Apostrof, Colecția Ianus, 2002, p.24.

³ Adrian Marino, *Dicționar de idei literare*, A-G, vol. I, București, Editura Eminescu, 1973, p.236.

⁴ *Ibidem*, p.236.

⁵ *Ibidem*, p. 233.

⁶ *Ibidem*, p.237.

Adevărul pe care îl susține Al. Ciorănescu despre baroc în amplul său studiu, *Barocul sau descoperirea dramei*, se întemeiază pe faptul că “barocul n-a murit, ci s-a transformat”⁷, ajungând să reprezinte “o serie de cuceriri care se mențin sau, dacă sunt uitate, se ivesc din nou, mai devreme sau mai târziu, la suprafața conștiinței, datorită derivării lor logice dintr-un criteriu fundamental care niciodată n-a mai putut fi abandonat de-atunci încoace.”⁸ Admițând drept barocă “orice scriere care ar indica, nu numai ca o posibilitate a stilului său, dar și ca o constantă și o trăsătură fundamentală a compoziției sale, repetată pe toate planurile stilistice, procedeul dihotomic al unității în cadrul dualității, al contrastului, conflictului și dramei”⁹, Ciorănescu stabilește principiul de bază al artei baroce: pulverizarea unității și necesitatea dramei. Autorul situează cu aproximație începuturile experienței baroce în ultimul sfert al secolului al XVI-lea, dar se declară în impas în deciderea unui punct final, întrucât principiul fundamental amintit mai sus “corespunde perfect literaturii tuturor secolelor următoare.”¹⁰ Unificând perspectiva istorică și cea stilistică, cercetătorul concluzionează că barocul este “un proces istoric la fel de vechi ca și omenirea”¹¹, preferând practic tot o abordare tipologică.

Linia de sinteză este urmată și de Edgar Papu, care acreditează barocul “ca tip de existență” dedus din toate manierele de creație din universul baroc, dându-i atât atributele unui “eon”, cât și pe cele ale unui “stil istoric”, care se aseamănă cu alte stiluri prin aceea că “se dezvoltă de mai multe ori în decursul istoriei.”¹² Chiar dacă fixează expresia pleneră a barocului în secolele XVI și XVII, când el atinge și o răspândire planetară, Papu subliniază importanța recunoașterii în fenomenul baroc a unei anumite “atitudini emoționale”, a unei “trăiri”, a unui “sentiment al existenței”. El tinde să privească barocul “nu ca pe un fenomen de artă, și nici ca pe unul de idei, ci ca pe un fenomen de viață.”¹³ Acceptarea sa ca un “spirit” și nu doar ca un “curent” explică “multiplele apariții ale barocului de-a lungul secolelor, de-a latul meridianelor”.¹⁴

Dedicăm al treilea subcapitol al celei de-a doua secțiuni relației dintre baroc și manierism și raportării lor antitetice la clasicism, fie că barocul/manierismul și clasicismul sunt percepute ca stiluri, fie că sunt înțelese ca etape în evoluția oricărui stil sau ca niște curente bine delimitate istoric. Utilizăm ca surse studiile lui Ernst Robert Curtius, Gustav René Hocke, Matei Călinescu, Al. Ciorănescu, Jean Rousset, Edgar Papu. Considerăm concluzia lui Matei Călinescu drept o poziție de echilibru ce păstrează esența demersurilor analitice dedicate barocului. Cercetătorul admite că se poate realiza o distincție între baroc și manierism, “barocul stând sub categoria

⁷ Al. Ciorănescu, *Barocul sau descoperirea dramei*, în românește de Gabriela Tureanu, postfață de Dumitru Radulian, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1980, p.439.

⁸ *Ibidem*, pp. 439-440.

⁹ *Ibidem*, p.438.

¹⁰ *Ibidem*, p.438.

¹¹ *Ibidem*, p. 443.

¹² Edgar Papu, *Barocul ca tip de existență*, București, Editura Minerva, Colecția Biblioteca pentru toți, 1977, vol.I, p.19.

¹³ *Ibidem*, p. 26.

¹⁴ *Ibidem*, p.27.

exagerării și a *multiplicării*, manierismul sub aceea a *distorsiunii pur subiective* a imaginilor realului.”¹⁵ În ciuda acestei posibilități de diferențiere, Matei Călinescu preferă să cuprindă în cadrul barocului și “îndrumările manieriste”, pentru că, de fapt, contradicția centrală a epocii fixate anterior este cea care opune barocul clasicismului: “barocul postulând o infinită *libertate a creației*, clasicismul își va defini gradual o doctrină estetică opusă, inspirată din *spiritul critic* al raționalismului și construită ca un ansamblu complex de reguli pentru îndrumarea geniului creator.”¹⁶

În ceea ce privește situarea lui Mateiu Caragiale, trebuie să observăm că opera sa este traversată de un amalgam de elemente, unele revendicate de baroc, iar altele de manierism. În monografia pe care i-a dedicat-o, Ovidiu Cotruș se menține, în delimitările terminologice, într-un spațiu de ambiguitate, situându-l pe scriitor la interferența barocului și a manierismului: “Mateiu I. Caragiale a fost, în orice caz, un scriitor baroc (romantismul fiind un caz particular al barocului) sau manierist, în sensul atribuit de E.R. Curtius și G.R. Hocke acestui termen.”¹⁷ Nisipurile mișcătoare de la frontiera celor două concepte găzduiesc creația mateină, dar, ca termen generic, pentru a simplifica demonstrația, am preferat să ne raportăm la scrisul lui Mateiu ca la unul ce se construiește pe o dimensiune barocă, fără a-i acorda acestei laturi statut absolut. Nu am negat în acest fel existența unei dimensiuni manieriste, dar am asimilat-o celei baroce, urmând demersul demonstrativ al lui Matei Călinescu.

În al patrulea subcapitol al acestei secțiuni a lucrării, am reținut elementele recurente în estetica barocului, așa cum apar ele în studiile istoricilor și criticilor. Considerăm că se pot identifica, descrie și interpreta câteva **constante ale spiritului baroc**:

- ◆ creatorul meșteșugar, “poeta faber”;
- ◆ artistul nesubordonat naturii, preferând artificii, arta, în dauna naturii;
- ◆ imperativul imaginației, dimensiunea anti-mimetică;
- ◆ mișcarea, dinamica formelor;
- ◆ spiritul dilematic, omul problematic, dezechilibrul psihologic, ambiguitatea;
- ◆ naturile duale, logica dihotomiei, contrastul, opoziția, starea de criză, ruptura, dar, în același timp, armonia contrariilor (“concordia discors”);
- ◆ ostentația decorului, strălucirea exagerată, picturalul;
- ◆ viața ca vis, viața ca teatru, masca;
- ◆ metamorfoza;
- ◆ labirintul, inițierea;
- ◆ moartea.

Sigur că niciuna dintre aceste constante ale spiritului baroc nu poate fi analizată independent, căci își completează sensurile numai în rețeaua de semnificații care se creează între ele și pe care

¹⁵ Matei Călinescu, “Clasic”-romantic-baroc-manierist, în antologia *Clasicism, baroc, romantism*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1971, p.55.

¹⁶ *Ibidem*, p.55.

¹⁷ Ovidiu Cotruș, *Opera lui Mateiu I. Caragiale*, București, Editura Minerva, 1977, p.415.

am încercat să le subliniem în lucrare. Și mai mult decât atât, rețeaua se constituie ca o grilă de interpretare mai cu seamă la nivelul creațiilor din arta plastică. Literatura preia în manieră proprie constantele barocului, adaptându-le la capacitățile de expresie ale cuvântului, “materia primă” cu care “operează”. Acest subcapitol valorifică drept surse soluțiile și interpretările unor cercetători ca Rosario Assunto, Gustav René Hocke, Jean Rousset, Al. Ciorănescu, Edgar Papu, Romul Munteanu, Jurgis Baltrušaitis, Adrian Marino, Diana Adamek, Adrian Anghelescu, Corin Braga.

Călătoria noastră printre constantele universului baroc și-a fixat în acest subcapitol doar repererele fundamentale, întrucât ea este în mod necesar reluată și aprofundată în studiul operei lui Mateiu I. Caragiale. Câteva elemente fundamentale sunt ulterior urmărite în concretizările lor la nivelul operei scriitorului și sunt interpretate cu toate mutațiile pe care le suferă datorită materializării lor în creația unui autor ce se înscrie printre cei ce realizează o revenire a barocului într-o epocă ce depășește cu mult din punct de vedere cronologic secolul de aur al barocului istoric.

Ultimul subcapitol din secțiunea a doua a lucrării noastre este dedicat relației ce se stabilește între baroc și decadentism și manierei în care decadentismul a conservat, reconfigurând estetic, unele dintre constantele tematice, simbolice, psihologice, de mentalitate ale barocului:

- ◆ cultivarea artei pentru artă, a artificialului, în detrimentul naturii, antimimetismul;
- ◆ estomparea granițelor dintre viață și artă, dintre real și iluzie;
- ◆ subiectivismul, etalarea eului; tentația epatării;
- ◆ teatralitatea, activarea laturii histrionice a ființei;
- ◆ alăturarea contrastelor;
- ◆ metamorfoza;
- ◆ labirintul;
- ◆ ruptura, criza, omul dedublat, torturat de conflicte interioare.

Literatura acestui curent a fost adesea numită, mai ales în Europa Centrală (Mitteleuropa), cu un termen ce sugerează epoca istorică și starea de spirit dominantă, de sfârșit iminent, de declin: *fin-de-siècle*, identificat de Eugenio d’Ors sub numele de *barocus finesecularis*. Edgar Papu vorbește, în acest context, de “o specie de *neo-baroc*, prelungit sub diferite variante pînă adînc în veacul nostru [sec. XX, n.n.R.B.]”, care “devine, alături de alte stiluri, un fenomen general, conștient de identitatea lui. Așa se explică că tocmai acum [...] barocul se reabilitează complet și devine, pentru prima dată, obiectul unei riguroase priviri sistematice, care se va amplifica progresiv. Interesul teoretic asupra acestui stil nu poate fi străin de atmosfera timpului, în speță de existența concomitentă a unui neo-baroc pe planul creației.”¹⁸

Există și alte puncte de convergență a neo-barocului specific perioadei *fin-de-siècle*, în afara spațiului francez: Spania, Austria, în care, după epoca de glorie a barocului istoric, s-a înregistrat o oarecare continuitate a unor fenomene culturale baroce. Europa Centrală a sfârșitului de secol XIX,

¹⁸ Edgar Papu, *op.cit.*, vol. I, p.232.

al cărei centru focalizator a fost Viena, cunoscută ca Viena *fin-de-siècle*, a reprezentat un spațiu de manifestare a decadentismului, ca moștenitor al barocului. Dacă frontierele geopolitice ale Europei Centrale nu au fost fixate cu precizie, ele așezându-se pe hartă în funcție de perspectiva din care această parte a Europei este scrutată (franceză, engleză, germană), identitatea sa literară, în schimb, aceea de “altă Europă”, se profilează destul de clar, în opinia profesorului francez Jacques Le Rider, unul dintre marii specialiști ai istoriei culturale central-europene: “Prima configurare a identității culturale a Europei Centrale apare în momentul în care Renașterea și barocul se răspândesc, în epoca modernă, în Mitteleuropa prin intermediul curților de la Viena, Praga, Cracovia, Ofen (Ungaria), care întrețineau, din secolul al XV-lea mai ales, legături strânse cu Italia. Această Renaștere «întârziată» fuzionează cu arta și spiritul barocului, marcând profund și durabil întreaga regiune central-europeană.”¹⁹

Despre rolul Contrareformei în desenarea granițelor imaginare ale Mitteleuropei și în definirea naturii specifice a acestui spațiu prin baroc vorbește și Milan Kundera, într-un articol care pune în evidență *tragedia Europei Centrale*: “Natura specifică a culturii central-europene s-a manifestat dintr-o dată într-o explozie extraordinară de artă barocă, fenomen care a unificat această vastă regiune de la Salzburg și până la Viena. Pe harta continentului, Europa Centrală cea dominată de baroc (caracterizată de ofensiva iraționalului și preponderența artelor vizuale și a muzicii) a devenit polul opus al Franței clasice (caracterizată de predominanța raționalului și de poziția favorizată a literaturii și a filosofiei). Barocul este, de altfel, perioada în care se regăsesc originile extraordinarei dezvoltări central-europene.”²⁰

La sfârșitul anilor 1920, Europa traversează o criză culturală de amploare în care se situează, după părerea lui Jacques Le Rider, și reluarea, în epoca interbelică, a discuțiilor despre baroc, “pe care Josef Nadler, istoric al literaturii austriece, îl prezintă drept o chintesență a întregii identități culturale a monarhiei habsburgice și a Europei Centrale danubiene, un stil permanent, cu câteva variații, al Renașterii în timpul prezent și care se poate observa în toate domeniile: literatură, arhitectură, arte plastice și muzică, artele spectacolului, filosofie, politică, el caracterizând, în plus, un tip uman: «omul baroc».”²¹

Europa Centrală se delimitează, după cum observă Adriana Babeți, ca “un teritoriu mereu «între», având drept «comunitate de destin» criza.”²² În termenii lui Jacques Le Rider, sentimentul

¹⁹ Jacques Le Rider, *Europa Centrală sau paradoxul fragilității*, vol. coordonat de Dana Chetrinescu și Ciprian Vălcan, traducere de Izabella Badiu, Dana Chetrinescu și Ilinca Ilian, prefață de Ciprian Vălcan, postfață de Ilinca Ilian, Iași, Editura Polirom, 2001, p.113.

²⁰ Milan Kundera, *Tragedia Europei Centrale*, articol inclus în volumul *Europa Centrală. Nevroze, dileme, utopii*, antologie coordonată de Adriana Babeți și Cornel Ungureanu, Iași, Editura Polirom, Colecția “A treia Europă”, 1997, pp.221-235. Traducerea textului lui Kundera îi aparține Alinei Ghimpu și a fost realizată după versiunea engleză a articolului *Un Occident Kidnappé ou la tragédie de l'Europe Centrale (Le Débat, 27 noiembrie 1983)*, apărută în *The New York Review of Books*, 26 aprilie 1984, în traducerea lui Edmund White. Am citat de la pp.228-229.

²¹ Jacques Le Rider, *op.cit.*, pp.117-118.

²² Adriana Babeți, *Europa Centrală – un concept cu geometrie variabilă*, *Cuvînt înainte* la volumul *Europa Centrală. Nevroze, dileme, utopii*, ed.cit., p.11.

identității Europei Centrale se manifestă acut în epocile de ruptură, de tensiune, și se atenuază în perioadele de acalmie istorică. Relația țărilor central-europene cu istoria, de obicei nefericită prin modificarea hotarelor și prin amputarea teritoriilor, le dezvăluie acestora vulnerabilitatea. Fragilitatea statutului lor politic a dat naștere unei atitudini dureroase de îndoială, stăpânită de ideea descompunerii, a decăderii.

Experiența declinului și a amenințării cu dispariția este bine cunoscută de națiunile Europei Centrale și s-a prelungit uneori timp de câteva decenii, sau chiar secole. Nici spațiul istoric și cultural românesc, asimilat de către occidentali mai degrabă universului balcanic decât celui mitteleuropean, nu este străin de acest adevăr, fapt pentru care nu putem considera întâmplătoare resuscitarea, în literatura noastră, mai cu seamă în cea care aparține modernității, a viziunii decadente despre lume, ale cărei rădăcini istorice și tipologice se găsesc în baroc.

A III-a secțiune a lucrării este dedicată unei incursiuni ce are drept obiect *Poietica operei lui Mateiu I. Caragiale*. În primul capitol, propunem o scurtă definiție a termenului de poietică, așa cum apare în accepția Irinei Mavrodin²³. Considerăm că, din perspectiva operei lui Mateiu Caragiale, este necesară o abordare poietică, întrucât scriitorul se ipostaziază ca *poeta faber*, făurar migălos și atent la detalii, fără tangențe cu ideea de inspirație creatoare. Aducem în sprijinul afirmației noastre argumentul îndelungatei gestații a operelor sale, mărturisită de autorul însuși, precum și forfota de idei (nu multe, dar reluate, profund analizate, regândite) ce dinamizează “laboratorul” ascuns al creației sale.

Al doilea capitol reconstituie un *Fragmentarium biografic* matein, structurat în trei subcapitole. Primul, “*Întoarcerea autorului*”, justifică interesul nostru și al criticii pentru viața lui Mateiu Caragiale atât prin relația umană și literară cu tatăl său, cât și prin statutul particular al personalității sale, prin bizareriile caracterului și prin unicitatea traseului său existențial. După cum remarcă Ion Vlad în *Lectura prozei*, “dincolo de raporturile statuate între biografia lui Mateiu I. Caragiale și operă”²⁴, autorul *Crailor de Curtea-Veche* trăiește mistuit de lumea acestei opere. Desigur că ne-a interesat acest gen de abordare biografică, nicidecum cea anecdotică.

Adoptăm și noi punctul de vedere al lui Matei Călinescu, potrivit căruia “când un recititor cunoaște biografia unui autor, el va fi inevitabil tentat să regăsească în ficțiunile sale urmele (auto)biografiei și în (auto)biografie ceea ce este ficțional, manifestare a închipuirii de sine, a reveriei, a jocurilor fantasiei unui artist. Că această cale hermeneutică poate duce la confuzii, la ipoteze hazardate și chiar la absurdități interpretative e evident; de aceea unele metode critice o evită cu tot dinadinsul (critica pur textualistă, structuralismul), deși ea apare natural în procesul

²³ Irina Mavrodin, *Poietică și poetică*, București, Editura Univers, 1982.

²⁴ Ion Vlad, *Lectura prozei*, București, Editura Cartea Românească, 1991, cap. “...Această carte de înțelepciune” (*Mateiu I. Caragiale*), p.49.

lecturii reflexive.”²⁵ Ne sprijinim interesul în ceea ce privește viața lui Mateiu Caragiale și pe studiul lui Eugen Simion *Întoarcerea autorului. Eseuri despre relația autor-operă*, studiu ce trebuia să se numească în prima intenție a autorului său, *Contre Sainte-Prooust*, pentru a marca, după cum criticul însuși afirmă, “o dublă distanțare: față de critica biografică (Sainte-Beuve) și față de absolutizarea disocierii făcute de Proust” între “omul care scrie și omul care trăiește.”²⁶

Al doilea subcapitol al acestui capitol surprinde *Un personaj al propriei “geografii” existențiale* în câteva portrete ale lui Mateiu, creionate de critici și istorici literari (G. Călinescu, Tudor Vianu, E. Lovinescu, Ion Vartic) sau de apropiați ai familiei Caragiale (Cella Delavrancea), care îl așază în galeria dandy-lor. Dincolo de aceste schițe portretistice, observăm că ființa îndrăgostită de istorie a lui Mateiu, care se citește în paginile *Crailor...*, se dezvăluie și în viața cotidiană prin ținuta vestimentară, prin explorarea genealogiilor personale, reale sau imaginare, prin atitudinea înțepenită în imaginea unui dandy. Toate acestea par să genereze o ruptură între el și realitatea prezentului, dar paradoxal, prăpastia se umple la lectura paginilor *Jurnalului, Agendelor, Scrisorilor* și a celorlalte texte nonliterare, care mărturisesc despre un individ ce caută mereu să își satisfacă aspirațiile și ambițiile sociale, să parvină, să “dea lovitură”, ajungând până la automistificare, prin construirea unei biografii imaginare, false, pe care o întreține fraudulos chiar și în viața reală. În momentul căsătoriei cu Marica Sion, prin falsificarea propriului act de naștere, reușește să-și distrugă complexul fiului bastard prin propria voință, deținând, în sfârșit, la aproape un deceniu de la moartea tatălui, controlul asupra identității personale. Se poate remarca în acest gest faptul că “starea de legendă și mistificare în care s-a complăcut autorul *Crailor...* devenise la Mateiu o a doua natură, un mod firesc de existență.”²⁷ Masca fragilă ce se insinuează astfel pe chipul lui Mateiu ascunde o identitate refuzată, dar, în același timp, dezvăluie o personalitate scindată, izolată de colectivitate, aflată în criză și în permanentă căutare a legitimității.

O privire retrospectivă asupra scrisorilor adresate lui N.A. Boicescu va confirma “separarea simbolică de mediu” căci perioada redactării lor coincide cu aceea în care Mateiu își desenează coroana de conte și are iluzia de a se înscrie într-o anume descendență aristocratică. Negăsind în trecut dovezi convingătoare pentru descendența sa nobiliară, el își concentrează eforturile în prezent și în viitor pe elaborarea unui program de viață cu iz de utopie care să-l deosebească radical atât de cei din propria-i familie, cât și de restul întregii lumi. În simbioza operă-biografie, programul trece și la nivelul creației literare.

²⁵ Matei Călinescu, *Mateiu I. Caragiale: recitiri*, Cluj-Napoca, Editura Biblioteca Apostrof, Colecția Ianus, 2003, ed.cit., pp.63-64.

²⁶ Eugen Simion, *Întoarcerea autorului. Eseuri despre relația autor-operă*, București, Editura Minerva, Colecția Biblioteca pentru toți, 1993, vol. I, *Cuvânt înainte*, p.1.

²⁷ Constantin Popescu-Cadem face această observație în notele ce însoțesc documentele biografice prezentate în *Mateiu I. Caragiale – un personaj. Dosar al existenței*, volum coordonat de Al. Oprea, realizat în colaborare cu Barbu Brezianu, Barbu Cioculescu, Vasile Drăguț, Alexandru George, Tașcu Gheorghiu, Dumitru D. Panaitescu, Maria Polojințev, Constantin Popescu-Cadem, Aurelia Creția și Ruxandra Mihăilă, București, Editura Muzeului Literaturii Române, Colecția Biblioteca Manuscriptum, 1979, p. 288.

Ochiul permanent întors spre un trecut inevitabil superior și ancorarea destul de dramatică într-un prezent care, din nefericire, răspunde rareori exigențelor și nevoilor lui Mateiu Caragiale, îl situează pe scriitor în ipostaza de “om dublu”, specifică barocului, de *homo duplex* baudelairian, decadentist. Dacă la nivel biografic cercetătorii au identificat masca dandy-ului pe chipul său, opera livrează personaje ce se îndepărtează substanțial de model. De altfel, Angelo Mitchievici contestă parțial apartenența lui Mateiu la clasa dandy-lor adevărați, considerându-l, asemenea eroilor săi artistici, un Crai, “formulă degradată, decadentă a dandy-ului”²⁸, a cărui galanterie studiată și copiată alunecă spre grotesc, spre kitsch, spre excesul sufocant al rococoului. Să nu uităm că rococoul este etapa de criză, de decadentă a barocului. În acest context, nu credem că ne hazardăm atunci când afirmăm că în prozele mateine, Povestitorul (sub masca sa întrezărim o proiecție auctorială) și personajele, toate iubitoare ale trecutului, dar în același timp trăitoare într-o lume modernă, dar în disoluție, întruchipează în cheie decadentă modele baroce.

În al treilea subcapitol al acestui capitol, intitulat *Caragiale: tatăl, fiul și sfântul duh al literaturii*, am surprins unul dintre elementele biografice care a făcut să curgă multă cerneală analitică: relația cu tatăl, relație pentru care a fost blamat sau aplaudat, relație obsedantă atât pentru Mateiu, cât și pentru neobosiții căutători ai substanțelor din viața și din opera sa. Nu am stăruit decât asupra implicațiilor sociale și psihologice ale raporturilor tată-fiu, așezate de Al. Oprea într-o expresie pe care ne-o asumăm: “forma paradoxală a imitației”²⁹; ne-a interesat și orizontul intertextual al creațiilor celor doi scriitori, pe care l-am cercetat detaliat într-un capitol succesiv.

Punând în discuție cu multă subtilitate și teme teoretic problema crizelor modernismului, Sanda Cordoș afirmă că “despărțirea de celălalt este, în modernism, un fapt incontestabil”³⁰, indiferent dacă celălalt este predecesorul sau contemporanul din imediata vecinătate, ceea ce conduce la o trăire pe coordonatele individualismului și ale unei intratabile solitudini, o solitudine “semeț asumată” și “dureros îndurată”, după cum afirmă Jacques Le Rider³¹. Ilustrând relația cu predecesorul, în însăși definiția modernismului se înscrie o opoziție radicală față de tradiție, față de trecut, simbolizată prin imaginea fiului ce își înfruntă neînduplecat tatăl. La nivel superficial, acest fenomen pare să se oglindească și în relația reală a lui Mateiu cu I.L. Caragiale.

Al. Oprea afirmă că Mateiu se supune unei forme paradoxale a copierii prin permanenta preocupare de a face tot ceea ce reprezintă contrariul preferințelor tatălui, ajungând să nu-și trăiască propria viață, “ci, alta, construită în contrasens cu cea a «rivalului».”³² În consens cu observațiile lui Al. Oprea se situează și cele ale lui Ion Vianu: “Cu excepția pasiunii literare, dezvoltarea lui Mateiu

²⁸ Angelo Mitchievici, *Mateiu I. Caragiale. Fizionomii decadente*, București, Editura Institutului Cultural Român, Colecția Vocabular, 2007, p.32.

²⁹ Al. Oprea, *Mateiu I. Caragiale – un personaj. Dosar al existenței*, ed.cit., p. X.

³⁰ Sanda Cordoș, *op.cit.*, p.30.

³¹ Jacques Le Rider, *Modernitatea vieneză și crizele identității*, traducere de Magda Jeanrenaud, Iași, Editura Universității “Al. I. Cuza”, 1995, p.45.

³² Al. Oprea, *op.cit.*, p.XV.

Caragiale se face prin opoziție la predicățiile paterne.”³³ Citită în cheie modernistă, relația etern conflictuală a lui Mateiu cu tatăl apare ca o dorință de ruptură brutală cu trecutul, dar ea nu îi va aduce, în termenii Sandei Cordoș, “o fericită eliberare”³⁴. Dacă Mateiu și-a propus să scrie o operă radical nouă, diferită de a tatălui, aspirația sa a fost un parțial eșec: cercetătorii creației sale au descoperit insule de intertextualitate cu cea a părintelui său. Mai mult decât atât, producerea cu orice preț a noului absolut, prin raportare la opera tatălui, a condus la o formă de sterilitate artistică, manifestată prin numărul redus al paginilor literare mateine.

Al treilea capitol dedicat poieticii operei mateine se intitulează “*Biblioteca*” scriitorului, pe care o examinăm pentru dezvăluirea substratului cultural ce stă la fundamentul unei opere atât de provocatoare. Într-un exercițiu de imaginație vizuală, considerăm că putem figura “biblioteca” mateină într-o dispunere spațială pe trei nivele, la care accesul este treptat, concentric, în profunzime, dinspre exterior spre interior. Delimităm “rafturile” acestei “biblioteci” a scriitorului astfel:

1. “Biblioteca **explicită**” care conține nume de personaje (reale sau imaginare), titluri și autori (din toate sferele artei) citați în mod direct de Mateiu Caragiale în textele sale literare, în *Jurnal*, *Agende*, *Scrisori* sau în articole, studii, însemnări și note de lectură;
2. “Biblioteca **implicită**” care este restituită de comentariile prilejuite de creația literară sau nonliterară; acest nivel al “bibliotecii” scriitorului are un statut particular întrucât deține trimiteri la texte anterioare operei mateine, dar, din perspectiva cititorului “post-matein” conține referințe ce se prelungesc și la opere ulterioare scrierilor lui Mateiu;
3. “Biblioteca **autoreferentă**” care trimite la propriile texte și la propria existență prin tehnica – heraldică la origini – a “punerii în abis”.

Acestea sunt cercetate în detaliu în trei subcapitole distincte, ce poartă ca titlu chiar numele pe care le-am atribuit “rafturilor” bibliotecii mateine, cărora li se adaugă un subcapitol dedicat posibililor *Precursori și urmași în literatura română*. Am răsfoit “biblioteca explicită” a lui Mateiu la nivelul fiecărui text al autorului și am constatat că furnizează un număr important de nume și de trimiteri livești ce mărturisesc despre efortul autodidact al scriitorului de a-și făuri o cultură cât mai vastă, cu rădăcini atât în zona informațiilor serioase, valoroase, cât și în cea a nesemnificativului, a frivolității chiar.

Atât în textele literare, cât și în cele aflate la frontiera literarității, se remarcă interesul lui Mateiu pentru literatura amintirilor, a confesiunilor, a exhibării eului, pentru textele ce restituie istoria privată a unor personalități sau pentru textele ce profilează istoria dintr-o perspectivă personală, particulară. Curiozitatea lui Mateiu pentru biografiile unor personaje (mai cu seamă din

³³ Ion Vianu, *Investigații mateine*, Cluj-Napoca, Editura Biblioteca Apostrof, Colecția Ianus, Iași, Editura Polirom, 2008, p.15.

³⁴ Sanda Cordoș, *op.cit.*, p.27.

mediul nobiliar) maschează preocuparea intensă pentru propria biografie, ceea ce îl va determina să scrie, la rândul său, memorialistică.

Una dintre provocările “bibliotecii explicite” o reprezintă “inscripțiile epigrafice”, motto-urile aflate, după opinia lui Matei Călinescu, precum “niște chei muzical-semantice”³⁵ în fruntea unui text sau a unor capitole. Ele funcționează ca elemente paratextuale ce se decodifică la o atentă relectură și au rolul de a conduce lectura, fapt ce probează profunda conștiință de scriitor a lui Mateiu, care își ghidează cititorul.

În esență, Mateiu nu pare un cititor foarte selectiv, ci mai degrabă un colecționar de curiozități, căci, alături de opere importante care figurează în “biblioteca” ce o poartă cu sine, se regăsesc și texte obscure, autori de valoare secundară sau chiar uitați de istoria literaturii. Această “bibliotecă” îi confirmă spiritul autodidact, de “dilettante”, după cum el însuși se caracterizează în scrisori. Lecturile sale se deschid spre domenii variate, în mod haotic, neghidat, nesistematic. Singurul domeniu în care devine profesionist, prin eforturi proprii, dar fără diplomă, este heraldica, disciplină istorică minoră, periferică, dar profund legată de simbolizarea vizuală, de atribuirea unui statut prin reprezentare imagistică și de recunoașterea, de autentificarea nobleții. Dacă în heraldică devine profesionist prin lecturi și prin teorie, în literatură își câștigă statutul de profesionist, de scriitor, prin lecturi și prin practică, chiar dacă “este autorul unui singur roman, *Craii de Curtea-Veche*, al unei singure nuvele, *Remember* și al celor trei mici povestiri care alcătuiesc *Sub pecetea tainei*.”³⁶

“Biblioteca implicită”, restituită de comentariile critice la adresa scrierilor lui Mateiu, găzduiește nume și referințe diverse; faptul că cercetările au descoperit în creația sa literară înrudiri artistice dintre cele mai variate ne determină să înțelegem de ce critica îl declară pe Mateiu imposibil de înscris într-o direcție literară precisă. În studiul “bibliotecii implicite” a operei lui Mateiu ne vom opri asupra unui aspect care a marcat, de altfel, și biografia scriitorului: relația cu figura paternă. Unele voci ale exegezei au recunoscut numeroase fire intertextuale între proza tatălui și cea a fiului (Perpessicius, T. Vianu, Pompiliu Constantinescu, Alexandru Paleologu, Mihai Zamfir, Gheorghe Grigurcu, Matei Călinescu), altele contestă orice formă de înrudire artistică (Vladimir Streinu, Alexandru George, Liviu Petrescu). Linia de echilibru între aceste două opțiuni o reprezintă comentarii (E. Lovinescu, Al. Oprea, Teodor Vârgolici) care surprind apropierea și îndepărtarea lui Mateiu de Ion Luca prin câteva aspecte definitorii ale artei fiecăruia dintre ei (migala expresiei, înalta conștiință artistică ce generează o oarecare sterilitate creatoare, conservarea misterului, proiecția în fantastic a evenimentelor narate).

³⁵ Matei Călinescu, *op.cit.*, p.81.

³⁶ Angelo Mitchievici, *op.cit.*, p.7.

Ceea ce am numit “biblioteca autoreferentă” este un spațiu de intertextualitate care cuprinde comentariile aluzive ce leagă un text matein de alt text matein sau textul de el însuși. Fenomenul reflectării propriilor texte în ele însele sau în texte ulterioare ale scriitorului nu este unul ce trebuie judecat doar ca o consecință a mult discutatului narcisism de care a suferit, incontestabil, Mateiu. Narcisismul său, ce apare și datorită ambiguității statutului Povestitorului în prozele mateine în relația cu autorul însuși, are drept circumstanță atenuantă înalta conștiință artistică dobândită, aspirația și efortul de perfecționare permanentă ce au dominat existența și creația scriitorului.

La temelia autoreferențialității stă metafora oglinzii. Termenul “tehnic” ce denumește fenomenul este cel de “mise en abîme”, termen heraldic la origine, dar împrumutat limbajului picturii, formulă lansată de André Gide. În eseuul său despre narațiunea speculară, Lucien Dällenbach³⁷ reduce numeroasele realități acoperite de “punerea în abis” la trei figuri esențiale: “reduplicarea simplă” (raport de similitudine a fragmentului cu opera care-l include), “reduplicarea infinită” (fragmentul întreține cu opera un raport de similitudine și include, la rândul său, un alt fragment care întreține cu primul un raport de similitudine) și “reduplicarea aporistică” (fragmentul include la rândul său opera care îl conține). Dintre aceste procedee, Mateiu Caragiale le folosește pe primul și pe ultimul.

Reduplicarea simplă se regăsește, de pildă, în relația stabilită între cele trei proze mateine și titlurile lor, care se oglindesc în câteva secvențe textuale. În unele secvențe textuale ale *Crailor de Curtea-Veche*, punerea în abis se realizează în două sensuri: un fragment reflectă un alt text, din afara textului care îl conține, dar aflat în interiorul operei globale a aceluiași scriitor, pe de o parte, și, pe de altă parte, realizează o reduplicare aporistică, prin aluzia la romanul care îl include (cum ar fi confesiunea Povestitorului la începutul capitolului *Cele trei hagiâlăcuri*, referitoare la prietenia cu Pantazi). Un imens intertext se poate descifra între toate piesele creației mateine, chiar și între cele de la frontiera literaturii, ca într-un infinit palimpsest, făcut parcă să contribuie la o deficționalizare a textelor. Această permanentă autoreferențialitate, înlesnită și de discursul de tip homodiegetic, își are rădăcinile în secolul al XVIII-lea, mult iubit de Mateiu, secol în care romanul (formă hegemonică de ficțiune în toate epocile sale de existență) formulează convenții legate de strategiile de deficționalizare, de o “retorică de persuadare a cititorului cum că se află în fața unor texte de «dicțiune» și nu de «ficțiune», în terminologia lui Gérard Genette”³⁸.

Ultimul subcapitol din “*Biblioteca*” scriitorului aruncă o privire asupra unor posibili *Precursori și urmași în literatura română*, descoperind linii de convergență ale operei lui Mateiu Caragiale cu scrieri anterioare și cu creații din posteritate pe planul abordării barocului și a balcanismului și pe cel al construcției unui mitologem bucureștean. Neagoe Basarab, Miron Costin,

³⁷ Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Contributions à l'étude de mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.

³⁸ Mariane Iliescu, *O poetică a romanului românesc*, lucrare de doctorat, coordonator științific Prof. dr. Ion Vlad, susținută la Facultatea de Litere a Universității “Babeș-Bolyai” Cluj-Napoca, 2003, p.7.

Dimitrie Cantemir, Ion Budai-Deleanu sunt predecesorii pe care critica și istoria literară îi acreditează ca reprezentanți ai unui filon baroc în literatura română și, pe această direcție, precursori ai lui Mateiu. Numele ce domină familia literară a celor ce configurează spațiul și spiritul Bucureștiului sunt parțial coincidente cu cele ce se impun în filonul balcanic: Ion Ghica, Anton Pann, Nicolae Filimon, Alexandru Macedonski, I.L. Caragiale. În această linie a balcanismului nostru literar se înscriu și Tudor Arghezi, Ion Barbu, Panait Istrati, Eugen Barbu, Ștefan Agopian, Fănuș Neagu.

În traiectoria unei tradiții literare, pe filon baroc, balcanic sau bucureștean, Mateiu Caragiale își pierde statutul de ultim descendent. Într-o privire sintetică, remarcăm recurența relativă a acelorași nume, indiferent de perspectiva cercetării antecesorilor și a urmașilor lui Mateiu Caragiale în literatura română. Faptul nu e de neglijat și vine să sublinieze integrarea creației mateine într-o reprezentare diacronică ce nu exclude niște rădăcini, niște tipare mentale, apartenența la o anumită tradiție, călătoria într-un spațiu de intertextualitate care nu îi știrbește singularitatea.

Un caz aparte de dialog intertextual al posterității cu opera lui Mateiu este cel al unui cititor ce se poate defini drept “matein”, prin interesul constant arătat de-a lungul timpului biografiei și creației autorului interbelic. Este vorba de Ion Iovan, scriitor el însuși, care a imaginat *Ultimele însemnări ale lui Mateiu Caragiale însoțite de un inedit epistolar precum și de indexul ființelor, lucrurilor și întâmplărilor în prezentarea lui Ion Iovan*³⁹.

Alături de *Tratament fabulatoriu și Zodia scafandrului*, romanele lui Mircea Nedelciu, în care Mateiu apare ca proiecție literară sau în ipostază de personaj (episodic, e drept), cartea lui Iovan valorifică și ea un fragment din geografia existențială a scriitorului, în simbioză cu elemente tematice, stilistice, de limbaj și de univers literar, demonstrând programatic faptul că dialogul intertextual se poate deplasa și către spațiul biografiei, nu doar spre cel al operei. Fenomenul este foarte interesant, dacă îl judecăm ca pe o nouă ficționalizare a biografiei mateine, după cea încercată de Mateiu însuși. Ficționalizarea biografiei se produce în paralel cu o parțială deficționalizare a operei, căci autoreferențialitatea din interiorul prozelor mateine operează o îndepărtare de universul imaginar, însă gestul acesta este doar un truc narativ, căci, paradoxal, creația mateină este una profund anti-mimetică.

Ultimul capitol al celei de-a treia secțiuni a lucrării, intitulat *Forme literare*, ia în discuție genurile și speciile literare în care pot fi încadrate sau refuză să se încadreze textele lui Mateiu. Dificultatea de “clasificare” a scriitorului, fuga “de sub împovărătoarea armură a epitetelor”⁴⁰ ca semn al vitalității operei, cum spune Marian Papahagi, se verifică la nivel formal prin refuzul prozelor mateine de a răspunde exigențelor unei specii literare precise; lirica, în schimb, se remarcă

³⁹ Ion Iovan, *Ultimele însemnări ale lui Mateiu Caragiale însoțite de un inedit epistolar precum și de indexul ființelor, lucrurilor și întâmplărilor în prezentarea lui Ion Iovan*, București, Editura Curtea Veche, 2008.

⁴⁰ Marian Papahagi, *Eros și utopie*, ediția a II-a, postfață de Ion Pop, Cluj-Napoca, Editura Dacia, Colecția Discobolul, 1999, p.45.

prin preferința pentru forma fixă a sonetului. Situația a generat în critică, din nou, viziuni antagonice, pe care doar le inventariem și le comentăm succint. De asemenea, încercăm să găsim soluții pertinente și conforme cu realitatea operei, în sensul că demonstrăm preferința lui Mateiu pentru formele literare hibride, și prin aceasta, moderne, cu excepția poemelor din tinerețe, care au rolul asumării și consumării unei tradiții, prin forma fixă pe care o practică. Soluțiile antagonice la nivel formal pe care le înregistrează creația sa ne permit să-l situăm din nou pe autor într-o lumină de clar-obscur baroc: în opera sa se înregistrează iarăși o situație în care contrariile sunt conciliate prin coexistența formelor fixe, pure și a formelor hibride, nedefinite, în care coabitează specii literare distincte, printr-un fenomen de contaminare care șterge granițele dintre genuri, permițând astfel deschiderea unor forme către teritorii care nu le aparțin de drept, care le sunt interzise într-o delimitare tradițională. Întreaga creație a lui Mateiu Caragiale își trage sevele din coabitarea epicului cu liricul. Dramaticul este aproape exclus. Poate că respingerea dramaticului ca gen literar este o nouă manifestare a spiritului de frondă la adresa tatălui.

Sugerăm posibilitatea de a interpreta poemele mateine pe trei etaje, ce construiesc în final o viziune unitară. În primul rând considerăm *Pajerele* drept laboratorul de tinerețe al operei de mai târziu, fără a le minimaliza importanța pe care o au ca scrieri independente. În aceste poeme își exersează Mateiu, printr-o practică disciplinată de rigoarea versului, limbajul viitoarelor proze ce l-au consacrat ca scriitor. Unitatea ciclului de poezii, care nu a apărut ca volum decât postum, nu e generată numai de limbaj, de motivele literare sau de trimiterile heraldice pe care le concentrează, ci de alte două acumulări de sens ce ne permit întrezărirea celorlalte două etaje interpretative: în primul rând, *Pajerele* sunt transcrierea verbală a unor portrete, măști într-un teatru baroc, și a unor priveliști desprinse parcă dintr-o galerie de artă, iar, în al doilea rând, peisajele fotografiate și personajele celebrate coboară din epoca barocului și anunță spații, imagini, trăiri, “spovedanii” și figuri recognoscibile în proza ulterioară, mai cu seamă în *Craii de Curtea-Veche*

Considerată de unii cercetători punctul suprem al esteticii mateine, proza *Remember* instituie, în opinia noastră, o formă hibridă, situată între nuvelă și povestire, o formă literară în care se pot decanta fără dificultate caracteristici ale nuvelei, dar se pot foarte ușor delimita trăsături ale povestirii. Este nuvelă prin disciplina și rigurozitatea construcției, prin preferința pentru personajele dilematice, prin punerea în abis, atmosfera, clar-obscurul, tenebrosul și bizarul ce se citesc în substanța sa narativă, prin capacitatea sa de a “...estompa linia dintre real și ireal”⁴¹. Nuvelă și prin “forța recreării vieții, credibile, profund verosimile”, prin esențializarea evenimentului narativ. Este, simultan, povestire pentru că valorifică narațiunea la persoana I, al cărei narator este implicat în acțiune și își asumă apoi misiunea de a relata, retrăind prin amintire. Aparține, de asemenea,

⁴¹ Anton Holban, *Opere*, III, București, Editura Minerva, 1975, apud Ion Vlad, *Aventura formelor. Geneza și metamorfoza “genurilor”*, București, Editura Didactică și Pedagogică, Colecția Akademos, 1996, p.125.

teritoriului privilegiat al povestirii prin capacitatea de a construi și de a menține suspansul, de a conserva taina ce stă la baza deznodământului.

Asemenea altor cercetători, și noi credem cu tărie în conviețuirea și, concomitent, în confruntarea epicului cu liricul în *Craii de Curtea-Veche*, într-o formă literară impură, care este, în opinia noastră, incontestabil, roman, însă un roman poetic – în sensul atribuit de Irina Mavrodin⁴², în accepțiunea căreia este cel ce exprimă o subiectivitate sau, cu o sintagmă proustiană, “felul în care lumea este văzută de o conștiință”⁴³. În acest sens, *Craii de Curtea-Veche* se definește ca roman poetic și în aceeași măsură un roman-parabolă, roman-meditație asupra Ființei și asupra genezei, ontologiei și lecturii Cărții.

Dintre toate prozele lui Mateiu, *Sub pecetea tainei* are cea mai complicată situație la nivelul formei literare, căci contaminările între specii sunt mai numeroase. În opinia noastră, textul are trăsături de roman polițist (sau proiect al acestuia, sau chiar anti-roman polițist, dacă acceptăm opinia lui Matei Călinescu), specie recuperată astfel într-o formă originală, dar mai cu seamă de povestire în ramă. Nu e de neglijat detaliul conform căruia, așa cum susține Adrian Marino, “romanul à tiroir, Rahmenerzählung, constituie o formulă barocă «tipică», cu ascendență străveche.”⁴⁴ Nu este de neglijat dimensiunea memorialistică a textului matein care, suprapusă peste structura povestirii polițiste în ramă, este asemănătoare speciei amintirilor, scrise, de această dată, la două mâini. Tendința de a deficționaliza prin existența unui singur auditor, a unui singur povestitor, prin statutul naratorial-auctorial al povestitorului-ascultător apropie această proză mateină de teritoriul literaturii de frontieră, mai ales că naratorul-scriitor îi atribuie rolul unor memorii. *Sub pecetea tainei* apare ca o formă literară originală, bizară, hibridă, de memorii scrise la două mâini și de povestire în ramă cu miez de anti-policier.

Jurnalul are și el un caracter hibrid, conținând largi pasaje de rememorare narativă, de întoarcere spre evenimente cruciale din trecutul lui Mateiu. El se intersectează cu specia memoriilor, căci înregistrează multe fragmente de viață din perioade îndepărtate, pe care autorul le comentează și le învestește cu semnificații, meditații și pasaje de autoanaliză, refuzând parcă faptele cotidiene și impresiile de moment, care ar fi conservat puritatea formei de jurnal. Preferința lui Mateiu pentru literatura memorialistică (așa cum reiese și din “biblioteca explicită”) are o motivație în linia înscrierii autorului în paradigma barocului. Subiectivitatea închisă în scrierile de tip confesiv îl dezvăluie pe “el hombre secreto”, “el discreto”, “el prudente”, tipic baroc. De aici și aplecarea spre istorie și obsesia declinului. În opinia lui Mircea Muthu, barocul este “o constantă a balcanismului nostru literar”⁴⁵ și are o funcție compensativă, conștientizându-și complexul

⁴² Irina Mavrodin, *Romanul poetic*, București, Editura Univers, colecția Eseuri, 1977.

⁴³ *Ibidem*, p.63.

⁴⁴ Adrian Marino, *op.cit.*, p.251.

⁴⁵ Mircea Muthu, *Alchimia milenului*, București, Editura Cartea Românească, 1989, cap. *Însemnări la o categorie tipologică: barocul*, pp.171-182.

întârzierii și recuperarea unei etape istorice. *Agendele* au un aer sobru, pe alocuri chiar banal și plicticos, dar vorbesc despre succesiunea temporală a unor evenimente existențiale mai mult sau mai puțin importante, pe care Mateiu Caragiale le-a reținut sub impresia momentului trăit și marchează începutul unei etape noi în viața sa prin căsătoria cu Marica Sion. Ele îndeplinesc în realitate rolul de jurnal, în care scriitorul înregistrează evenimentele cotidiene și stările din clipa trăită. Aici notația este fugară, concisă, rareori așezată în frază. Dacă *Jurnalul* fixează evenimente și stări din trecut, încălcându-și astfel semnificația numelui, iar *Agendele* conțin pasaje care își proiectează notațiile în viitor, aceasta se traduce prin faptul că Mateiu fuge de prezent, îl refuză, căci nu se simte defel confortabil în el, iar scrierile sale reprezintă forme de evaziune din timpul său real, din prezentul cotidian. Dacă *Jurnalul*, *Agendele*, *Corespondența* reprezintă pentru creația literară o parte a laboratorului ce se dorește “tainic”, scrisorile au la rândul lor parte de o anticameră a elaborării compusă din conceptele de scrisori, pregătite de Mateiu în cazul primirii de noi ordine și decorații de la regi, papă sau principii. Ele cuprind reguli de redactare a corespondenței și formulări pe care scriitorul le-a extras din vreun manual de epocă și din formularistici oficiale din Occident.

Cea de-a patra parte a lucrării urmărește, în întruparea lor textuală, câteva *Elemente baroce în prozele lui Mateiu I. Caragiale*. În primul capitol clarificăm câteva *Definiții* ale simbolurilor și ne propunem să înțelegem în ce manieră se materializează în creația scriitorului două dintre constantele spiritului baroc: **labirintul** și **metamorfoza**, solicitându-le desigur în țesătura de semnificații și pe celelalte (masca, oglinda, teatrul, criza, moartea etc.). Nu le deslușim doar ca motive literare, ci ca tipare simbolice în țesătura textului, la nivel structural, narativ, tematic, și chiar la nivelul pragmatic al receptării, ca niște “metafore obsedante” ce structurează “mitul personal” al autorului, în termenii psihocriticii⁴⁶. Am utilizat drept ghiduri în demersul nostru studiile lui Paolo Santarcangelli, Mircea Eliade și *Dicționarul de simboluri* al lui Jean Chevalier și Alain Gheerbrant.

Toate celelalte cinci capitole ale acestei secțiuni a lucrării sunt dedicate, pe rând, scrierilor în proză ale lui Mateiu Caragiale, atât celor literare, cât și celor aflate la frontiera literarității. Primul dintre ele se intitulează *Remember. Rememorarea labirintului și labirintul rememorării* și reconstituie călătoriile inițiatice prin labirinturile ce se pot degaja la nivelul acestei creații mateine, prin raportare la alte constante baroce. Simbolurile ce structurează țesătura labirintică a inițierii sunt sfînxul, cifra șapte, albastrul, roșul, boala, oglinda (materializată ca tablou, apă, fereastră), podul, răspântia, noaptea, metamorfoza, moartea.

⁴⁶ Charles Mauron, *De la metaforele obsedante la mitul personal*, traducere de Ioana Bot, aparat critic, bibliografie și note pentru ediția românească de Ioana Bot și Raluca Lupu, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001.

Titlul *Remember* și maniera în care își introduce Mateiu cititorul în lumea nuvelei ne îndreptătesc să afirmăm că textul se situează dintru început în orizontul inițierii, în sensul unei priviri retrospective, conștiente, asupra unei experiențe de “viață” a naratorului care trece, prin scris, într-o experiență estetică. Incipitul nuvelei *Remember* se înscrie sub semnul unei înșelăciuni a simțurilor, al unui amestec de realitate și irealitate, de viață și vis, de adevăr și iluzie, în sensul percepției existenței sub specia dualismului, a oscilației, în viziune barocă. În contextul iluziei generate de înșelăciunea simțurilor, eul devine adevăratul subiect al realității, “singurul punct de sprijin în stabilirea realului”⁴⁷, fenomen specific mentalității baroce, în care onticul se mută dinspre obiect spre subiect, după cum observă, cu îndreptățire, Corin Braga.

Putem distinge în nuvelă două trasee labirintice: primul este cel al peregrinărilor tânărului narator prin Berlinul anului 1907 și al întâlnirilor cu Aubrey de Vere, iar cel de-al doilea se construiește în amintirea povestitorului la o distanță de șapte ani. Ele se circumscriu concentric, în sensul că traseul labirintic al amintirii, în care naratorul se detașează și se ipostaziază exclusiv ca narator, îl include prin oglindire pe cel al evenimentului trăit în trecut, în care naratorul deținea și rol de personaj, martor și participant nemijlocit la cele întâmplate. În ciuda complicației și a sinuozității, toate labirinturile, deci și cele mateine, sunt guvernate de ordine, însă de o ordine specifică, personală.

Primul traseu inițiativ, cel al tinereții berlineze, se subordonează logicii unei existențe boeme, de acumulari educaționale autodidacte, guvernate de verbele “a vântura” și “a colinda”. Cunoașterea este, în acest caz, oarecum dezordonată, neghidată și subordonată bunului-plac al subiectului. Acest fapt comportă atât avantaje, cât și dezavantaje. În prima categorie se înscriu sentimentul unei libertăți depline și posibilitatea de a selecta în manieră personală, conform intereselor și gusturilor proprii, domeniile de auto-educare. Dezavantajele principale constau în asimilarea haotică a unor experiențe și în pericolul superficialității actului autodidact.

Cea de-a doua călătorie este o inițiere marcată de cronologia subiectivă a amintirii. Ambele își articulează culoarele, răscrucile și obstacolele în aceleași puncte, cele decise de memoria povestitorului, de aceea considerăm că reconstituirea labirintului amintirii ne conduce și spre restabilirea traseului inițiativ original. Înscrierea circulară a celor două labirinturi are drept rezultat chiar textul nuvelei *Remember*, al cărei narator se construiește pe sine ca scriitor prin excepționala experiență de “viață” (e vorba de biografia naratorului matein) trăită la Berlin și prin experiența rememorării acesteia. Revelarea statutului său de scriitor se va produce abia mai târziu, în textul *Crailor de Curtea-Veche*, printr-o punere în abis ce ține de intertextualitatea internă a operei lui Mateiu Caragiale.

⁴⁷ Corin Braga, *10 studii de arhetipologie*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, Colecția Discobolul, 1999, cap. *Visul baroc – simbol al colapsului ontologic*, p.111.

Salvarea experienței dobândite într-o formă superioară, în fața degradării aduse de trecerea timpului, vine tocmai din zona esteticului, căci ieșirea din labirint, loc al revelației de sine în accepția lui Andrei Pleșu, se realizează în *Remember* prin **creație**, ca într-un paradis regăsit, capabil să ordoneze haosul. “Labirintul povestit” este o variantă a reflectării ce trimite la metafora oglinzii, atât de prezentă în baroc, în manierism: “partea noastră de umbră” e recuperabilă cu condiția conștientizării, a trăirii mediate prin reflectare. Mai mult, oglinda construiește un labirint abstract al totalei irealități și al iluziei, ea încorporează simultan realul și irealul, prin reflectarea celui dintâi în cel de-al doilea la nivel imaginar, ficțional, nicidecum concret, palpabil. Astfel, textul scris, ce face apel la istoria personală, printr-o evocare ficționalizantă non-mimetică ce șterge granițele dintre vis și viață, devine o oglindă a ființei ce povestește și se povestește.

La capătul celor două trasee labirintice se profilează două tipuri de deznodământ: cel al poveștii *cu* Aubrey de Vere, care rămâne “sub pecetea tainei”, și cel al poveștii *cu* Povestitorul, *despre* Aubrey de Vere, care are ca punct final însuși textul nuvelei *Remember*. Traseele inițiatice, labirintice, își ating centrul, deci nu se înscriu în viziunea decadentismului asupra rolului destructurant al labirintului, ci în perspectiva barocă a acestui element tematic și simbolic.

În centrul labirinturilor mateine din această proză se află **cartea**, textul literar însuși, născut din experiența nopților berlineze, și naratorul ce se clădește pe sine ca **scriitor**. În acest sens putem considera *Remember* o **artă poetică**, așa cum a definit-o Ion Vartic⁴⁸.

Următorul capitol, intitulat *Craii de Curtea-Veche. Reflectarea circulară a labirinturilor pluriaxiale*, descoperă în roman tiparul labirintului într-o structură mult mai complicată decât cea din nuvelă. *Craii de Curtea-Veche* dezvoltă arta poetică generată în *Remember*, îmbogățind labirinturile mateine cu elemente noi, dar păstrând simetria construcției textuale, ea însăși un labirint ce ordonează haosul. Un prim semn de simetrie este structurarea romanului în patru capitole: primul și ultimul își corespund circular, asemenea răsăritului și asfințitului, căci închid în ele o trezire, respectiv o adormire simbolică, iar hagialăcurile sunt dublate de spovedanii în capitolele din miezul textului. Un al doilea simbol de simetrie ar putea fi metafora valsului cântat la birtul din Covaci, care marchează deopotrivă pătrunderea în labirint și părăsirea acestuia în finalul călătoriei inițiatice. Valsul, muzica, în general, reprezintă o victorie asupra timpului, prin capacitatea de a-l supune prin ordine, prin măsură, prin ritm. Motivul valsului este secondat și accentuat de cel de-al treilea indicator de simetrie: motivul morții, prezent în *Întâmpinarea Crailor* în anticiparea de către Pirgu a morții lui Pașadia, iar în *Asfințitul Crailor* în moartea efectivă a acestuia și a Penei Corcodușa. Se poate identifica și un al patrulea semn de simetrie în obsesia temporală care domină toate cele patru părți, fie prin precizia, fie prin ambiguizarea sau anularea reperelor cronologice.

⁴⁸ Ion Vartic, *Clanul Caragiale*, Cluj-Napoca, Editura Biblioteca Apostrof, 2002, p.187.

Ca în *Remember*, intrarea în labirintul povestirii este provocată de prezența, de această dată insistentă și invazivă, a unei scrisori și de imprecizia hotarelor dintre real și ireal, în acest caz dintre somn și trezire, potențată de pierderea coordonatelor temporale. Ieșirea din timp marchează în mod simbolic începutul unei călătorii inițiatice, căci consecințele acestui parcurs de cunoaștere se proiectează în atemporal, devenirea ființei transpunându-se într-un text literar cu virtuți salvatoare în raport cu trecerea timpului, în romanul pentru care ia “note”.

Labirinturile *Crailor...* sunt multiple și se conturează pe planuri diverse. Există un labirint temporal la nivelul evenimentelor narrative din roman, precum și unul ce închide în sine biografiile personajelor, ale căror amprente sunt posibil de reconstituit în spovedanii sau hagialâcuri. Cele mai importante labirinturi sunt cele ale personajelor întrucât sunt circumscrise de labirintul central al romanului: cel al personajului narator care se proiectează pe sine în ceilalți eroi, ca în niște oglinzi așezate circular, și își asumă experiențele lor existențiale și de cunoaștere întru îmbogățirea propriei deveniri. Pluralitatea labirinturilor personajelor conduce la nașterea unei pluralități de voci naratoriale, aspect ușor de regăsit în structura oricărui roman modern. Triada vocilor naratoriale din hagialâcuri se subordonează celei a naratorului, cu rol unificator. Construcția de sine a Povestitorului este echivalentă cu aceea de autoconstruire în ipostază de Scriitor și de creare a unei Cărți. Labirintul Povestitorului are o axă dublă: cea a biografiei sale ca personaj al romanului și cea a povestirii pe care o construiește la nivel textual (care are o cronologie explodată, haotică, modelată de resorturile secrete ale evocării, ale relatării supuse adesea memoriei involuntare sau ale istorisirii după logica proprie, voluntară a naratorului auctorial).

Geometria labirintului fiecăreia dintre călăuzele “eu-lui” care narează se desenează într-un profil specific și ține seama de latura de personalitate reprezentată de respectivul personaj în figura totalizantă a Povestitorului: Pantazi corespunde inimii, fanteziei, Pașadia, capului, intelectului, iar Pirgu părții de umbră, simțurilor, poftelor. În triada platoniciană/neoplatonică a facultăților sufletului, Pantazi ar fi corespondentul pentru Psyché, Pașadia pentru Nous, iar Pirgu pentru Epithymia. Pentru a-i legitima în calitate de călăuze, Povestitorul le compune celor trei însoțitori ai săi portrete complexe și în evoluție, recurgând adesea la procedeul evocării, dar mai cu seamă la evaluarea lor în perspectivă subiectivă; nu îl interesează biografiile lor reale, ci mai ales felul în care îi percepe el însuși. Fiecare dintre personaje exercită asupra Povestitorului un transfer de semnificație, căci totul se raportează la eul său, iar în final rămâne doar el, martor al celor petrecute. Craii ce contribuie la inițierea Povestitorului apar ca personaje bine individualizate, dar rolul lor în inițiere îi transformă în figuri arhetipice, fapt ce ne permite să întrezărim aici o depășire a dimensiunii lor baroce.

Hagialâcurile și spovedaniile individualizează traseele inițiatice ale fiecărui personaj și se clădesc printr-o tehnică a apropiării și a distanțării privitorului-ascultătorului-povestitor. Așa cum

observă Alina Pamfil, în *Craii de Curtea-Veche*, “lumea este contemplată, văzută din exterior de un martor implicat și consanguin eroilor.”⁴⁹ Pare o formă paradoxală de inițiere, dar interiorizarea deplină a acestei exteriorități survine în visul simbolic al naratorului din final. Sciziunea triadică a ființei naratoriale corespunde situației baroce a “spectatorilor în interlumi”, textul definindu-se, în opinia Alinei Pamfil, pe urmele lui Rosario Assunto, ca o “reprezentare autoreprezentativă”. Ființa completă a “eroului” principal se naște în finalul romanului “centrată”, unificată, depășind astfel sciziunea tipic barocă, în perspectiva onirică întregitoare din ultimele pagini ale prozei mateine. Cele trei hagialâcuri evoluează ca trasee inițiatice pe două axe: cel al lui Pantazi și cel al lui Pașadia îl conduc pe tânărul Povestitor în spațiu și timp, în spiritual și livresc, îi descifrează semnele lumii sub zodia emoției, a rostirii, a creației, a esteticului, producând, în ordine simbolică, o ascensiune spre celest, sacru, imaginar. Hagialâcul ce-l are drept ghid pe Pirgu, circumscris în capitolul al II-lea și prelungit în ultimul, îl coboară în infernul “vieții care se viețuiește”, în concretul realului în expresia sa îngroșată și malignă reprezentată de “adevărații Arnoteni”. În acest context, se schimbă raporturile real-iluzorii: “viața care se visează” pare mai reală decât “viața care se viețuiește”, ce pare vis datorită caracterului său incredibil, șocant. Conjugate, cele două axe fundamentale oferă posibilitatea inițierii totale. Capitolul *Celor trei hagialâcuri* se sfârșește cu o cheie de lectură deosebit de prețioasă; ea dezvăluie caracterul deliberat al construcției labirintice a textului și conștientizarea de către Povestitor a parcurgerii unei călătorii inițiatice, la care se supune, de altfel, voluntar. Dezvăluirea deplină se realizează pe două căi. Prima este visul apoteotic din final, considerat de Vasile Lovinescu “al patrulea hagialâc”⁵⁰ al crailor, cel mai important dintre toate, cel care confirmă, de fapt, dimensiunea inițiatcă a întregului parcurs labirintic. A doua este o cale exterioară corpului textual al romanului și apare doar ca o sugestie: gestul transpunerii experienței în text scris, prin contopirea orizonturilor real și imaginar într-unul singur. Din acest punct de vedere, universul oniric și cel livresc sunt similare, căci ambele găzduiesc lumi simultan reale și iluzorii, impalpabile și proiectează viziuni ideale ce valorifică devenirea modelatoare a unei ființe creatoare.

Dacă *Remember* reconstruiește anamnetic inițierea Povestitorului scriitor în universul civilizației occidentale, *Craii de Curtea-Veche* conduc inițierea în spațiul Orientului, ambele realizându-se în capitalele – centre labirintice sacro-profane – ale unor țări reprezentative pentru culturile europene ale axei vest-est. Berlinul și Bucureștiul funcționează ca niște centre de tensiune ce rezumă simbolic, în complementaritate, dar și în reciprocitate, sub semnul dublului, spiritul apolinic al lumii apusene și spiritul dionisiac al lumii răsăritene.

⁴⁹ Alina Pamfil, *Spațialitate și temporalitate. Eseuri despre romanul românesc interbelic*, Cluj-Napoca, Editura Dacopress, 1993 (*Mateiu I. Caragiale: poetica melancoliei*), p.89.

⁵⁰ Vasile Lovinescu, *Al patrulea hagialâc*, București, Editura Cartea Românească, 1981.

Următorul capitol al lucrării descoperă *Geometria tridimensională a labirinturilor* în ultima creație a lui Mateiu, *Sub pecetea tainei*. Deslușim în această proză un labirint global, două labirinturi principale, însoțite de alte două secundare, ca într-o construcție tridimensională. Primul dintre ele, și cel mai important, întrucât și le subordonează pe toate celelalte, este labirintul textual, care se întinde pe întreaga suprafață a textului, care valorifică prezentul povestirii ca prezent al nașterii textului în scris, care dezvăluie structura planurilor narrative ale povestirii în ipostaza sa de text scris, în care personajul este însuși naratorul în ipostază de scriitor, ipostază care nu se definește explicit, dar se deduce din convingerea lui Teodor Ruse că amintirile sale nu se vor pierde, menite fiind consemnării în scris de către Povestitor. Este labirintul ce se profilează în actul scrierii și înghite practic toate celelalte labirinturi. Îi sunt specifice fragmentele din care se compune treptat portretul conului Rache, digresiunile descriptive și pasajele explicative ale Povestitorului în ipostază de voce naratorială auctorială, transcrierea propriilor replici și a replicilor conului Rache alternativ în vorbire directă și în vorbire indirectă.

Primul dintre labirinturile principale este cel în care se realizează inițierea Povestitorului scriitor și care îl are drept călăuză pe conu Rache, iar temporal se situează în săptămâna anterioară scrierii, iar personajele sale sunt chiar cei doi parteneri de dialog. Cel de-al doilea este labirintul memoriei profesionale și personale a lui Teodor Ruse, labirint retrospectiv ce se construiește prin activarea mecanismelor amintirii, pe cele două etaje ale alternanței trecut-prezent. Toate își subordonează, într-o așezare satelitară, labirintul spațial și pe cel temporal, absorbite și multiplicare de fiecare dintre labirinturile principale. Se poate discerne, plutind pe deasupra tuturor celorlalte labirinturi, un labirint lingvistic, în care abundă sensurile figurate, ce conduc spre o eufemizare a discursului, ilustrând astfel tehnica tipic barocă a ambiguității. Efortul de disociere a acestor labirinturi nu anulează coexistența lor, obligativitatea de a respecta țesătura de relații care le complică structura.

Labirintul textual, care valorifică inițierea Povestitorului reprezintă o completare a planului labirintic ce s-a conturat în celelalte două proze mateine, proze ce au operat, în statutul Povestitorului, câte o metamorfoză, prin acumulare de experiență, de cunoaștere, de creație. Încheierea scrierii nuvelei *Remember* a însemnat o primă moarte ritualică a naratorului-scriitor, dar și o promisiune de renaștere printr-o nouă creație. Într-adevăr, *Craii de Curtea-Veche* înregistrează o reînviere a sa, iar finalizarea sa o nouă moarte ritualică ce promite o nouă viață într-un alt text, care va fi *Sub pecetea tainei*. Succesiunea aceasta de morți și nașteri ritualice în existența de narator-scriitor se asociază cu imaginea oglinzii, printr-o poetică a reflectării, a punerii în abis. Finalizarea unui text a presupus o inițiere. Scrierea unui nou text necesită o nouă inițiere, cu alte modele, cu altă călăuză, în alte adevăruri ale cunoașterii, dar respectând același imperativ al tainei și același ritual al simetriei, al circularității narațiunii.

“Răsfârngerile simbolice unificatoare ale duratei și ale vechimii”⁵¹, specifice povestirii în ramă, confirmă importanța temporalității în construcția operelor mateine, subliniind obsesia pentru timpul devorator, obsesie ce traversează toată creația scriitorului: imaginea domniței de bal mascat din ultima povestire a seriei capătă valoare simbolică în fotografia învechită și redescoperită ca o mare revelație, fotografie ce funcționează ca o formă de supraviețuire; în prima povestire, soția lui Gogu Nicolau conservă în timp aceleași obiceiuri, același comportament ca în timpul vieții soțului, ca și când ar vrea să ignore dispariția bărbatului, dar fotografia purtată de ea în broșă se estompează în timp, precum amintirea celui dispărut în mod misterios.

În labirintul conului Rache, toate cele trei istorii rememorate de bătrânul polițist sunt răspântii ale labirintului său și închid în ele taine excepționale, resimțite ca atare chiar de cel ce le narează. În labirintul Povestitorului, prima povestire reprezintă o inițiere în maniera de producere a tainei, a doua constituie o inițiere în respectarea structurii povestirii, iar a treia, o inițiere sintetică în amândouă, cu amendamentul că lipsa finalului transformă în eșec inițierea în structura povestirii sau potențează poetica tainei. Insistența pe această poetică a tainei conduce povestirea spre o alunecare în fantastic.

La nivelul labirintului textual, faptul că tainele rămân nedezvăluite nu înseamnă că ele trunchiază povestirile, că acestea nu au deznodământ; în ordinea succesiunii clasice a subiectului literar, în toate istoriile conului Rache există la final o cădere de cortină, fie că ea acoperă taina, fie că o lasă parțial în lumină: prima se sfârșește cu clasarea cazului lui Gogu Nicolau și prin continuarea existenței văduvei lui, a doua se încheie cu moartea ministrului și a soției sale. Deznodământul celei de-a treia povestiri este chiar refuzul deznodământului, fapt care face posibil ca taina să rămână deplină: identitatea Domniței și a posibililor răufăcători nu este dezvăluită, felul în care se rezolvă cazul este un mister, ca și calea pe care fotografia Domniței a ajuns în proprietatea Povestitorului. Poetica tainei absolute pare astfel demonstrată, însă conu Rache însuși, apărătorul și propovăduitorul ei, o încalcă prin faptul că îi povestește naratorului, iar acesta o încalcă prin actul scrierii, deci taina nu poate fi niciodată totală.

Inițierea Povestitorului este reală, dar înregistrează un eșec în planul operei sale: transcrierea povestirilor conului Rache, ce s-ar fi putut multiplica la infinit, căci avea “tolba plină de amintiri”, îi solicită foarte puțin capacitățile creatoare și achizițiile din cursul inițierii, chiar dacă, prin copie, presupune o însușire a tipului de univers evocat de călăuza sa. În acest fel, el produce imposibilitatea finalizării verosimile a textului și o diluare a calității sale de scriitor, întrucât “semiologia copiatului infinit este opusă celei a creației absolute”⁵². Povestitorul devine un anti-

⁵¹ Sergiu Pavel Dan, *Povestirile în ramă. Ipostaze universale și românești ale unei structuri*, Pitești, Editura Paralela 45, Colecția Deschideri, Seria Poetică și teorie literară, 2001, p.117.

⁵² Victor Ieronim Stoichiță, *Efectul Don Quijote. Repere pentru o hermeneutică a imaginarului european*, traducere de Ruxandra Demetrescu, Gina Vieru, Corina Mircan, București, Editura Humanitas, 1995, cap. “Copiind ca odinioară” sau *Degas și maestrul*, p.240.

povestitor, căci nu își atribuie nicio povestire, urmând, poate involuntar, linia unui model impus de etalonul povestirilor în ramă din literatura română interbelică: naratorul auctorial din *Hanu Ancuței*. Dacă la Sadoveanu, naratorul auctorial, homodiegetic, este un simplu membru al auditoriului, deci are o funcție “mai degrabă ornamentală”⁵³, la Mateiu Caragiale, cu toate că are un rol vădit restrâns, statutul de scriitor, declarat, și cel de ucenic, care se inițiază în tainele povestirii și care va consemna ulterior cele auzite, îi deplasează semnificațiile, sporindu-i atributele. El este cel care conduce textul spre trecerea a două praguri, prin actul scrierii. Primul, de la oral, premisă a anonimatului și a efemerității, la scris, promisiune a immortalizării și a recunoașterii publice, și al doilea, de la experiența ontologică la cea gnoseologică.

Penultimul capitol al acestei secțiuni, *Memorialistica. Crize și vindecări*, are ca material de lucru textele diaristice ale lui Mateiu, *Jurnalul și Agenda-Acta-Memoranda*. Am descoperit în ele atât semnele diferitelor crize pe care le-a parcurs cel ce le-a redactat și maniera în care s-a produs vindecarea, cât și tiparul labirintic specific prozelor literare.

Jurnalul matein conține, de fapt, câteva secvențe de memorii, pentru a căror redactare scriitorul a utilizat notele cotidiene din *Agende*, acestea din urmă preluând mai degrabă rolul jurnalului. Astfel, *Jurnalul*, redactat sub acest titlu, este un text secund, o scriere elaborată cu intenții analitice clare, bazată pe un text prim care înregistrează adevăratele consemnări jurnaliere, care, în graba înregistrării, nu se preocupă de păstrarea detaliilor și, în plus, conțin numeroase elemente care prezintă doar tangențial interes pentru criticul sau istoricul literar, fapt ce a dus la rezumarea de către Perpessicius a unor pasaje, judecate drept nesemnificative, în transcrierea și traducerea filelor de manuscris ale *Agendelor* mateine. Este și aceasta o formă de oglindire, de migrare a unui text în altul, de auto-intertextualizare, de dublare a perspectivei, de filtrare a experienței redată în scris pentru obținerea unor esențe, a unor secvențe existențiale cu adevărat valoroase, speciale. E o formă de mistificare, de artificializare a discursului, de prelucrare a acestuia pentru a construi în spatele cuvintelor chipul unui om care poartă o mască, dar o mască voit vulnerabilă, căci lasă pe alocuri să se ghicească figura reală a scriitorului, ca într-un copilăresc joc de-a v-ați ascunselea cu sine și cu ceilalți. Acest demers reflectă cu prisosință perfecționismul matein, aplecarea sa către rafinarea textului scris, fie că el aparține câmpului estetic, fie că se situează în zonele limitrofe literaturii, fie că e adresat marelui public, fie că e păstrat, declarativ cel puțin, doar pentru sine. În plus, travaliul de cizelare și de completare a notelor din *Agende* pentru a obține însemnările din *Jurnal* corespunde unei metamorfoze, și ea de sorginte barocă, o prefacere prin multiplicare și prin adâncirea detaliului. Acest gest estetic poate fi interpretat ca un procedeu specific laboratorului scriitoricesc, în care Mateiu experimentează tehnici literare și pregătește creațiile artistice, dar și ca o încălcare a promisiunii de a-și dedica sieși rândurile notate în *Jurnal*.

⁵³ Sergiu Pavel Dan, *op.cit.*, p.114.

Utilizarea *Agendelor* ca sursă pentru redactarea ulterioară a *Jurnalului* coincide cu o atitudine prin care Mateiu își impune o distanțare față de faptul imediat, distanțare temporală ce aduce cu sine și una psihică, generatoare a unei sedimentări și decantări a aluviunilor experiențelor trăite, în vederea prelucrării lor estetice. Paradoxal, intervalul născut astfel călăuzește substanța relatărilor memorialistice din cuprinsul *Jurnalului* spre o ordonare labirintică. Descifrăm la nivelul acestui text matein două galerii sinuoase, labirinturi intrinseci: labirintul redactării și labirintul miezului însemnărilor. Putem descifra o desfășurare labirintică și în ceea ce privește receptarea și viața *Jurnalului* după moartea autorului său, ca și când tiparul sinuos prezent în întreaga operă mateină ar fi contaminat și maniera în care *Jurnalul* a fost reconstituit de editori.

Labirintul redactării, în care textul dispune de o conformație liniară, este unul descifrat și ordonat, iar datele sunt înregistrate cu o oarecare precizie, cu două excepții generate de imprecizia lui Mateiu în datare; greșeala aparține probabil celor care au adunat postum paginile memorialistice și au încercat să le unească într-un tot coerent. Labirintul conținutului însemnărilor are o structură complicată de către fluxul selectiv, subiectiv, al amintirii. Labirintul extrinsec, cel al vieții jurnalului matein de după decesul scriitorului, pare o replică, la nivel simbolic, a mitului egiptean al lui Isis și Osiris: manuscrisele însemnărilor lui Mateiu Caragiale au fost reconstituite, asamblate și transcrise de cei ce au avut acces la ele, mai târziu traduse și publicate. Acest tip de labirint se recunoaște și în cazul *Agendelor* scriitorului.

Toate straturile și substraturile pe care reușim să le descifrăm și să le tâlcuim în *Jurnalul* matein orientează interpretarea spre o concluzie care certifică dimensiunea barocă a figurii scriitorului: aceea a unei ființe plasate în eternă criză, în perpetuă sciziune, care și-a fixat o mască, pe care și-o asumă aproape integral, cu care se identifică în cea mai mare parte a vieții sale, chiar dacă, sub aceeași presiune a rupturii interioare, o deplasează parțial, lăsând să se zărească în străfundul nostalgic al figurii sale o altă aspirație, alte vise, cenzurate de disciplina programului de viață autoimpus, de accidente existențiale, de “un soi de instinct de autodistrugere” sau de o “inexplicabilă lipsă de inițiativă și de dinamism” de care se plânge și se auto-incriminează în *Jurnal*. Sciziunea, criza sunt echivalente ale celei mai semnificative trăsături a artistului de tip baroc. Nevoia de a scrie un jurnal aparține câmpului de luptă al autoconstruirii de sine pe care Mateiu o operează de-a lungul întregii sale existențe. Automistificarea la care se supune se înfăptuiește într-o autoinițiere, în parcurgerea unui labirint existențial al cărui centru nu satisface deplin aspirațiile scriitorului. Contradicția între eul dorit în procesul de automistificare și eul rezultat din acest proces, între masca râvnită și cea dobândită de-a lungul timpului produce o ruptură, contribuind la adâncirea crizei. Construirea de sine se produce printr-o disciplină comportamentală și o ucenicie autodidactă. Exorcizarea la care își constrânge propriul eu, emanciparea interioară pe care și-o impune este rezumată în ultimii trei ani de viață în programul de

“regenerare”, de “reformă” prin “descanaliere” (început timid din 1931, sub numele de “aera nova”, intensificat în 1934-1935 și în anul morții), întreținut prin notarea periodică în *Agende* a unor formule aproape sacre, cu valențe aproape incantatorii, ca o mantra (“cave, age, tace”, “energie, fermitate”, “afacerile sunt afaceri”, “morgă, snobism”, “calm, răceală glacială”). Jurnalul este o autoficțiune care dă sens existenței și care, în cazul lui Mateiu Caragiale, ar putea să rezolve criza, conflictul interior, confirmându-și misiunea vindecătoare.

Ultimul capitol al secțiunii a patra a lucrării reconstituie *Portretul artistului la tinerețe* în *Corespondența* particulară a lui Mateiu. Dacă jurnalul se închide în sine prin voința autorului care interzice accesul altcuiva la conținutul lui, și prin aceasta la chipul său autentic, corespondența operează o deschidere, o ieșire din cochilie care furnizează o altă față a scriitorului, pus în situație relațională cu un altul. Plasată într-un spațiu intermediar, într-un Purgatoriu al creației, corespondența, atentă la contururile imaginii chipului oglindit, se vedește mai atentă decât jurnalul și la calitatea limbajului întrebuințat.

Paginile de corespondență juvenilă cu prietenul N.A. Boicescu sunt foarte importante din mai multe perspective. În primul rând, sunt scrise într-o limbă română contaminată de câteva cuvinte germane și, mai cu seamă, de numeroase franțuzisme, mai mult sau mai puțin adaptate. De asemenea, la nivel lingvistic, se insinuează trimiteri licențioase care apropie limbajul lui Mateiu de cel al lui Pirgu. În al doilea rând, mustesc de referiri la lumea aristocratică. Adoptarea unui cod idiomatic prețios, dar și deșăntat, și aspirația spre a cunoaște și a se identifica cu lumea nobiliară produc o înstrăinare de sine, prin falsificarea unor sentimente și a unor gesturi naturale în scopul de a fi luat drept un altul. Această perioadă a adolescenței și a tinereții pare a fi cea mai efervescentă pentru Mateiu în ceea ce privește intrarea în pielea snobului, a dandy-ului. Mai târziu, chiar dacă nu renunță la aceste aspecte ale existenței sale, maturizarea aduce cu sine o oarecare acalmie, o potolire a elanului, o discreție mai apropiată de tiparele în care se înscriu gesturile caracteristice unui veritabil dandy, în linia lui Brummel. În al treilea rând, în scrisorile de tinerețe trebuie căutate rădăcinile automistificării mateine și ale crizelor pe care aceasta le generează. Deghizamentul, falsa identitate aristocratică, punerea în scenă a unui eu ideal, deformat și deformant, nu fac altceva, în esență decât să ascundă vidul din viața reală: absența identității aristocratice, existența anostă, starea materială mediocră, tristețea. Dar terapia cea mai eficientă pare a fi însuși faptul că are un partener de dialog, căruia să îi poată destăinui atât fața sa reală, cât și pe cea pe care se străduiește să și-o compună. Corespondența cu prietenul Boicescu are același rol terapeutic precum *Jurnalul* de mai târziu, dar, în ambele cazuri, vindecarea de sine este rezultatul unei acute auto-analize.

Bruioanele diferitelor tipuri de scrieri mateine, fragmentele rămase din proiectele literare ale scriitorului, articolele publicate în presa vremii, notițele de lectură, toate acestea ne permit să întrezărim ipostaza barocă de “homo artifex”, de “poeta faber” a scriitorului. Ele fac parte din

laboratorul secundar al creației și reprezintă mărturia unui travaliu autodidact de formare a personalității lui Mateiu și de cizelare torturantă a textelor literare. Pe de altă parte, memorialistica și corespondența luminează creatorul care “se vorbește” pe sine, care își “etalează” eul, care reprezintă un alt profil al chipului baroc al scriitorului. De altfel, sub această înfățișare apare Mateiu și în bucățile sale literare, iar traseele inițiatice pe care își conduce naratorul auctorial (Povestitorul personaj) reprezintă o atestare a acestui adevăr.

Secțiunea a cincea a lucrării conturează concluziile întregului demers științific ce și-a propus să decanteze dimensiunea barocă a scrierilor lui Mateiu Caragiale. De-a lungul acestui excurs demonstrativ, s-au putut stabili “metaforele obsedante” care conduc spre identificarea unui “mit personal” matein. “Metaforele obsedante” se pot delimita, în opera scriitorului, în două categorii aflate în raport de subordonare. Astfel, viața ca vis, trăirea în criză, dedublările, controlul propriei biografii, compunerea chipului prin suprapunere sau schimbare de măști, metamorfoza, oglinda, obsesia morții, toate acestea sunt piesele constituente ale unei rețele metaforice în universul imaginar matein ce se subordonează unei metafore obsedante totalizante: aceea a imaginii recurente a labirintului, care conduce spre circumscrierea unui mit personal centrat pe inițiere, pe hagiatic. Traseele inițiatice sunt prezente în opera lui Mateiu Caragiale ca structuri ce compun o matrice imaginativă. Confruntate cu evenimentele biografice, prin intermediul datelor empirice cunoscute, dar și prin medierea facilitată de textele memorialistice și de corespondență, aceste elemente, care sunt și niște constante baroce, se dovedesc a fi un reflex al personalității inconștiente a scriitorului.

Am descoperit în toate textele lui Mateiu un mod de organizare și o substanță textuală orânduite după logica labirintului. Se pot delimita labirinturi la nivelul conținutului, la nivelul formei, la nivelul operei globale mateine, la nivelul biografiei reale și al celei automistificate a scriitorului. Seria labirinturilor mateine se deschide, la nivelul operei văzute ca întreg, cu creațiile sale lirice, prin care se instituie pe sine ca scriitor. Din acest punct, Mateiu devine un fel de ucenic autodidact într-ale scrisului, pornind într-o călătorie inițiatcă ale cărei răspântii, menite să-i completeze destinul creator, sunt toate creațiile în proză, atât cele literare, cât și cele de la frontiera literarității.

După recapitularea și sublinierea “metaforelor obsedante” mateine, considerăm că opera mateină, pe care o așezăm sub emblema barocă obsedantă a labirintului, a dezvăluit un mit personal în care se citește aceeași structură întortocheată, dar și inițiatcă, dificilă, dar și revelatoare, plină de răspântii, dar și luminată de un centru izbăvitor. Printr-o proiecție de simetrie ordonatoare (ordine care nu îi este străină labirintului), închizând cercul într-o imagine de “uroboros”, acest miez salvator al mitului personal labirintic este însăși opera scriitorului, pentru care tot efortul său creator și existențial s-a organizat, conștient sau inconștient, ca o perpetuă inițiere.

Secțiunea finală o reprezintă *Bibliografia* consultată pentru realizarea cercetării și a lucrării, organizată astfel: *Ediții ale operelor lui Mateiu Caragiale, Dicționare, Lucrări teoretice și critice, Articole din periodice, Lucrări de artă, Site-uri pe internet.*

Bibliografie selectivă

- Mateiu I. Caragiale, *Opere*, Ediție, studiu introductiv și note de Barbu Cioculescu, București, Editura Fundației Culturale Române, 1994 (reeditare la Editura Național, 2001)
- Adamek, Diana, *Ochiul de linx. Barocul și revenirile sale*, București, Editura Didactică și Pedagogică, Colecția Akademos, 1997
- Assunto, Rosario, *Universul ca spectacol. Arta și filosofia Europei baroce*, traducere de Florina Nicolae, postfață de Ion Frunzetti, București, Editura Meridiane, Colecția Biblioteca de artă, Seria Biografii. Memorii. Eseuri, 1983
- Braga, Corin, *10 Studii de arhetipologie*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1999
- Călinescu, Matei, *Mateiu I. Caragiale: recitiri*, Cluj-Napoca, Editura Biblioteca Apostrof, Colecția Ianus, 2003
- Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, vol. I-III, traducere de Daniel Nicolescu, Doina Uricariu, Olga Zaicik, Laurențiu Zoicaș, Irina Bojin, Victor-Dinu Vlădulescu, Ileana Cantuniari, Liana Repețeanu, Agnes Davidovici, Sanda Opreșcu, București, Editura Artemis, 1995
- Cordoș, Sanda, *Literatura între revoluție și reacțiune. Problema crizei în literatura română și rusă a secolului XX*, ediția a II-a adăugită, Cluj-Napoca, Editura Biblioteca Apostrof, Colecția Ianus, 2002
- Cotruș, Ovidiu, *Opera lui Mateiu I. Caragiale*, București, Editura Minerva, 1977
- Eliade, Mircea, *Încercarea labirintului*, traducere și note de Doina Cornea, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1990
- Hocke, Gustav René, *Lumea ca labirint. Manieră și manie în arta europeană. De la 1520 pînă la 1650 și în prezent*, traducere de Victor H. Adrian, prefață de Nicolae Balotă, postfață de Andrei Pleșu, București, Editura Meridiane, Col. Biblioteca de artă, 1973
- Iliescu, Mariane Gerdlind, *O poetică a romanului românesc*, teză de doctorat susținută la Facultatea de Litere a Universității "Babeș-Bolyai", Cluj-Napoca, conducător științific prof.dr. Ion Vlad, 2003
- Le Rider, Jacques, *Europa Centrală sau paradoxul fragilității*, vol. Coordonat de Dana Chetrinescu și Ciprian Vălcan, prefață de Ciprian Vălcan, postfață de Ilinca Ilian, Iași, Editura Polirom, Colecția A Treia Europă, 2001

- Marino, Adrian, *Dicționar de idei literare, A-G*, vol.I, București, Editura Eminescu, 1973
- Mauron, Charles, *De la metaforele obsedante la mitul personal*, traducere de Ioana Bot, aparat critic, bibliografie și note pentru ediția românească de Ioana Bot și Raluca Lupu, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001
- Mitchievici, Angelo, *Mateiu I. Caragiale. Fizionomii decadente*, București, Institutul Cultural Român, 2007
- Muthu, Mircea, *Balkanismul literar românesc*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, Colecția Universitaria, 2002
- Oprea, Al., *Mateiu I. Caragiale – un personaj. Dosar al existenței*, București, Muzeul Literaturii Române, 1979
- Papahagi, Marian, *Eros și utopie*, ediția a II-a, postfață de Ion Pop, Cluj-Napoca, Editura Dacia, Colecția Discobolul, 1999 (*Figurile ambiguității*)
- Papu, Edgar, *Barocul ca tip de existență*, București, Editura Minerva, Colecția Biblioteca pentru toți, 1977
- Santarcangeli, Paolo, *Cartea labirinturilor. Istoria unui mit și a unui simbol*, traducere de Crișan Toescu, prefață de Grigore Arbore, București, Editura Meridiane, Colecția Biblioteca de artă, 1974
- Simion, Eugen, *Întoarcerea autorului. Eseuri despre relația autor-operă*, vol. 1-2, București, Editura Minerva, BPT, 1993
- Vartic, Ion, *Clanul Caragiale*, Cluj-Napoca, Editura Biblioteca Apostrof, 2002
- Villari, Rosario (coordonator), *Omul baroc*, traducere de Dragoș Cojocaru, Iași, Editura Polirom, 2000
- Vlad, Ion, *Aventura formelor. Geneza și metamorfoza "genurilor"*, București, Editura Didactică și Pedagogică, Colecția Akademos, 1996