

PROZELE DE TEROARE ALE LUI I.L. CARAGIALE¹

I. L. Caragiale's Prose of Terror

Lector univ. dr. Cătălin GHIȚĂ
Universitatea din Craiova

Abstract: My paper is aimed at evincing and subsequently analysing those plot techniques which help to create a dense atmosphere of narrative terror in I.L. Caragiale's prose works, În vreme de război and O făclie de Paște. Once certain theoretical issues related to the theme have been clarified, both texts are examined through the critical lenses afforded by a close reading exegetic approach.

Keywords: plot techniques, narrative terror, I.L. Caragiale, critical lense

Precum transpare cu claritate din titlu, lucrarea de față își propune să examineze acele instanțe narative ce pot fi citite într-o grilă a esteticii terorii ficționale, așa cum transpar acestea din opera caragialiană. Devastator de sarcasticul Caragiale nu putea, desigur, rata ocazia de a se încerca nu numai în comicul spumos, ci și în naturalismul tenebros. *O făclie de Paște* și *În vreme de război* posedă un substrat asemănător, însă eu le diferențiez în funcție de raportarea protagonistului la real. Astfel, dacă în primul caz, hangiul evreu Leiba Zibal este conștient, până în momentul declanșării nebuniei sale din final, că drama sa are loc în frontierele lumii reale, obiectul terorii sale fiind constituit de amenințarea concretă a unei foste slugi recalcitrante, Gheorghe, în al doilea caz, hangiul român Stavrance, chiar înainte de prăbușirea sa psihică de la sfârșit, crede că se confruntă cu o fantomă, obiectul terorii sale fiind reprezentat de apariția repetată a fratelui său, Iancu, socotit mort. În această falsă identificare rezidă, de altfel, originalitatea remarcabilă a ultimei proze, care glisează cu abilitate între natural și supranatural.

I

O făclie de Paște este, dincolo de orice, o realizare solidă a prozei românești, o bucată inevitabil antologabilă. Trebuie punctat, de la bun început, caracterul matur al scriiturii: deși lasă impresia unui studiu de caz lapidar, perspectiva narativă aleasă fiind heterodiegetică, deci lucidă

¹ Această lucrare a fost finanțată din contractul POSDRU/89/1.5/S/61968, proiect strategic ID 61968 (2009), cofinanțat din Fondul Social European, prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013.

și detașată, concizia stilistică este rezultatul unui exercițiu de șlefuire migăloasă. Faptul este cu atât mai remarcabil, cu cât știm foarte bine că autorul detestă travaliul de elaborare a unei bucați literare: „Ca un artist cu redactarea dificilă, Caragiale nu a iubit scrisul, deoarece nu compunea cu plăcuta spontaneitate a improvizatorilor” (Cioculescu, 1977: 79). Mai mult, episoadele care coagulează trama se încatenează natural și, în pofida relativei concizii a secvențelor, ansamblul narativ transcende cu ușurință cadrul cvasi-clinic al fișei de caz naturaliste.

Titlul însuși sublimează frica paralizantă a lui Leiba Zibal, iar substratul cu iz psihanalitic al acestuia se impune de la sine: Caragiale își transferă una dintre obsesiile cele mai pronunțate asupra personajului principal. Într-o antologie de *Amintiri despre Caragiale*, Ioan D. Gherea notează că scriitorul „avea o frică bolnăvicioasă de incendiu, care s-a accentuat cu vârsta” (1972: 75). În sprijinul acestei afirmații, trebuie plasată și mărturisirea lui Mateiu Caragiale, consemnată de același Gherea: la celebra Scala din Milano, în timpul unei reprezentații wagneriene (este vorba, mai precis, despre *Das Rheingold*, prima parte, din 1869, a tetralogiei *Der Ring der Nibelungen*), observând reflexele unui foc aprins intenționat pe scenă, Caragiale își scoate, grăbit, fiul din sală, complet imun la via reacție de dezaprobare venită, explicabil, din partea auditoriului. Ni se pare evident că această pirofobie stă la baza înspăimântătorului act sacrificial, care dobândește contururi maniacal-blasfematorii în finalul nuvelei.

Proza debutează *in medias res*, cu imaginea unui hangiu îngândurat, în așteptarea diligenței. Cadrul static și elementele descriptive reduse proporțional favorizează evocarea: viața lui Leiba Zibal, deși lungă, nu a fost una fericită. Tinerețea i-a fost marcată de violență inexplicabilă și gratuită, iar incidentul petrecut pe când era băiat de prăvălie anticipează, ca o stranie prolepsă narativă, drama din prezent: „Doi hamali coborâseră în beci un boloboc sub privigherea băiatului Zibal. O neînțelegere se ivi între dâșii la împărțeala câștigului. Unul dintre ei luă un crâmpei de lemn ce-l găsi la îndemână și lovi în frunte pe tovarășul său, care căzu amețit și plin de sânge la pământ. Băiatul, văzând sălbăticia, dete un țipăt de alarmă, dar mizerabilul se repezi să iasă din ogradă și, trecând pe lângă băiat, ridică mâna asupra-i... Zibal pică leșinat de spaimă”. Apare evident că episodul înspăimântător din copilărie se va dovedi crucial în evoluția psihologică a eroului tulburat.

Lent, dar sigur, tensiunea este generată, narativ, prin acumulare. Există o consecuție plină de paradoxuri, generată prin sincoparea fluxului gândirii, evidențiind o intuiție a unor tehnici de execuție literară ce vor face carieră mai ales în perioada interbelică. Iată cum este redată, de pildă,

starea de anxietate crescândă a lui Zibal, în rânduri lipsite de predicat, cu nimic mai prejos decât cele ale unor contemporani ai lui Caragiale, precum Knut Hamsun sau Édouard Dujardin: „... Și oamenii sunt răi și pricinași în Podeni!... Ocări... batjocuri... suduituri... acuzări de otrăvire prin vitriol... Dar amenințările!”. Introdus printr-o conjuncție adversativă, sugerând climaxul negativ, substantivul la numărul plural „amenințările” sublimează, *in nuce*, motorul dramei psihologice a lui Zibal: conflictul cu sluga violentă și plină de deprinderi urâte. Dat afară de hangiu, Gheorghe, simțindu-se nedreptățit, amenință să se răzbune și-și roagă, ironic, stăpânul evreu să-l aștepte în noaptea de Paști, ca să ciocnească ouă roșii împreună.

Naratorul prezintă în continuare, conform unei insolite rețete a suspansului (menționez că la fel procedează numeroși maeștri occidentali), topografia hanului. Se poate observa decorul cvasi-gotic al dramei, însă goticul caragialian posedă o factură specială, fiind transplantat, cu toate elementele specifice, într-un cadru răsăritean: „Valea Podenilor este o văgăună închisă din patru părți de dealuri păduroase. [...] Între partea băltoasă și partea mai ridicată, dinspre miazănoapte, în mijlocul văii, stă hanul lui Leiba: e o clădire veche de piatră, sănătoasă ca o mică cetățuie; deși terenul e mlăștinos, hanul are zidurile și beciurile bine uscate”. La fel de bine, inserarea acestei descrieri poate face parte din rețeta naturalistă practică² a prozatorului, pentru care mediul afectează în chip decisiv atât personajele, cât și intriga țesută între acestea.³

Din nou, naratorul face apel la tehnica sugerării prin acumulare, înregistrând fluxul unei gândiri deja atinse de maladiv și surprinse la frontiera dintre veghe și vis, atunci când succesiunea de idei din ce în ce mai vagi pune stăpânire pe psihic: „o moliciune plăcută cuprinse nervii omului, și gândul începu să depene pe fusul conștiinței *bolnave* (subl. mea) mai rar și tot mai rar și înmuind treptat formele și colorile închipuirilor... Gheorghe... Noaptea Paștelui... Talhar... Ieșii... O crâșmă în miezul târgului... O dugheană veselă, care merge bine... Sănătatea... Și ațipi...”.

Ochiul închis afară însă trebuie să se deștepte înlăuntru. Universul oniric, explorat cu atentă curiozitate de cel adormit, deschide priveliștea unui Iași febril, în mijlocul căruia își face loc un nebun evadat de la Golia. Înfațșarea acestuia este de o sălbăticie hiperbolizată. Văzându-

² Utilizez epitetul „practică” pentru a atrage atenția asupra unui aspect adesea neglijat în critica literară. Cu toate că eu, împreună cu majoritatea criticilor de astăzi, decelez în proza caragialiană un melanj de naturalism și de realism, Caragiale însuși, în articolul său de estetică din 1896, Câteva păreri, făcea apologia artei ca distilare sintetică a fanteziei. Astfel, un scriitor adevărat ar fi capabil să remodeleze realitatea în acord cu dezideratele subtile ale talentului său. Rețeta teoretică a lui Caragiale este, prin urmare, tributară unor concepții artistice din descendența romantismului.

³ Pentru o bună prezentare sintetică a conceptului de „naturalism”, cf. Williams, 1990: 216-219.

se, inexplicabil, cu mâinile dezlegate de către jandarmi, maniacul „dă un ocol cu ochii și-și oprește privirile care ard spre ușa lui Zibal; scrâșnește din dinți, se repede țință pe cele trei trepte și-ntr-o clipă, apucând în palma dreaptă capul copilului, în cea stângă pe al Surei, le izbește pe unul de altul cu atâta putere, că le confundă ca pe niște ouă moi...”. Coșmarul se întrerupe brusc, tocmai pe când Leiba visa că toată lumea conspiră ca să-i distrugă pe el și pe familia lui.

După sosirea diligenței, Zibal asistă la o savantă conversație polemică între un student la filosofie și un student la medicină, în marginea unei tâlhării sângeroase, petrecute la un han învecinat și soldate cu nu mai puțin de cinci morți. Pasajul este un tribut plătit de narator zolismului și aplicației determinismului științific în literatură, iar explicațiile furnizate integrează datele problemei în contururile plauzibile ale eredității deficitare. Se face aici, în cea mai bună tradiție naturalistă și chiar în tușe lombrosiene (de criminologie antropologică), portretul robot al maniacului criminal, în trăsăturile căruia, spre disperarea sa, Leiba îl identifică pe Gheorghe. Reveria posterioară coșmarului oniric este, prin detaliile de tortură, încă mai înspăimântătoare. Dar climaxul ororilor este constituit, migălos și rafinat, de starea de suspendare temporală, de plasare între paranteze cronologice, de amânare indefinită în care se găsește psihicul eroului, deoarece, propriu-zis, nici o agresiune fizică nu a avut loc după izgonirea slugii: „În tăcerea nopții [...], un bărbat, două femei și doi copii fragezi, [...] jertfiți unul câte unul... Țipetele nebune ale copilului retezate de junghiul care-i despică pânțele... Gâtul spart de secure, prin deschizătura căruia iese, după fiecă gâlgâitură de sânge, o horcăială surdă... Și cea din urmă jertfă, care, năucită într-un colț, asistă la toate astea așteptându-și rândul...”.

Nemaiputându-și struni tensiunea psihică, Zibal decide să închidă dugheana și să-și ascută securea, dovedind, astfel, că instinctul de conservare este mai puternic decât instinctul pecuniar. Sura, soția lui, află abia acum ceea ce lectorul a știut de la bun început, anume că „Leiba e în adevăr bolnav”.

Deși s-a înnoptat de-a binelea, hangiul nu poate dormi. Nu știe dacă frânturile de conversație din fața porții, pe care urechea sa amăgită le percepe, sunt ale unor tâlhari, conduși de Gheorghe. Tensiunea, acumulată până la refuz în paginile precedente, atinge contururi stranii. Zgomotele monotone îl tulbură pe anxios: nemaisuportând bătăile ceasornicului, „[o]mul nostru puse mâna pe limba ce se legăna și-i stinse mișcarea”. Exteriorul se mută, brusc, în interior; teroarea fenomenologică a obiectelor se transferă la nivel somatic. Astfel, trupul lui Zibal este cuprins de o senzație mistuitoare de sete: „Spălă un păhăruț [...] și voi să-și toarne rachiu [...]; dar

gâtul șipului începu să clănțânească tare pe buzele paharului. [...] A doua încercare, cu toată voința lui de a-și birui slăbiciunea, nu avu mai mult succes”.

Cele mai acute spaime ale eroului se materializează, după aceeași tehnică a aglomerării unor detalii care, înregistrate izolat, par infinit mai puțin periculoase sau chiar inofensive. Coregrafia gândită de narator este însă ireproșabilă; dansul circumstanțelor, suspendate de punctuație, are eficacitate maximă: „... O trosnitură de nisip strivit sub talpă!... Dar el e în colțuni și nici n-a mișcat măcar piciorul... A doua trosnitură... Mai multe... E desigur cineva afară, aci, foarte aproape”. De vreme ce a bătut ceasul din noaptea Învierii, intrusul malefic nu poate fi decât Gheorghe. Ceata asediatorilor forțează intrarea, străpungând lemnul porții cu un sfredel. Însă, vidat de orice simț al proporțiilor, psihicul hangiului intră în colaps: „Unealta, învârtindu-se mereu, creștea la infinit [...]. Ceea ce se petrecea în acel creier ieșea din sfera gândirii umane: viața se ridicase la o treaptă de exaltare din care toate se vedeau, se auzeau, se pipăiau enorme, de proporții haotice”. Este, aici, aceeași voce narativă din *Grand Hotel „Victoria Română”*, operând însă un transfer calitativ de la comic la dramatic.

Sfredelul nu este, în imaginația lui Zibal, doar instrument de efracție, ci și unealtă de execuție. Trebuie punctată antinomia inanimat-animat (lemn-stern), cu amănuntul că primul element îl contaminează, prin violență, pe ultimul: „Gheorghe [...] o să vâre încet, ca în blana de lemn moartă, sfredelul în osul viu al pieptului, adânc, mai adânc, până să atingă inima, pe care s-o oprească din zvâcniturile-i nebune și s-o țintuiască pe loc”. Refrenul acesta, desprins dintr-o teamă inițial paralizantă, galvanizează intențiile hangiului: „da! s-o țintuiască pe loc”. Metamorfoza psiho-somatică este completă: „tremurătura lui se opri, abaterea dispăru și figura-i [...] luă o bizară seninătate”. Personajul este gata de acțiune: „El se ridică drept, cu siguranța unui om sănătos și puternic”.

Odată opera de efracție încheiată, Leiba, întors din casă cu armele sale insolite, așteaptă ca mâna făptașului să forțeze intrarea. Când aceasta nu întârzie să pătrundă prin orificiu, în căutarea febrilă a bârnei zăvorului, „Zibal înfășură cu putere căpătâiul liber al lațului de butucul fix de la ușa gărliciului...”. Ucigașul i-a căzut deja în capcană; ceea ce urmează constituie doar o formalitate: „Zibal dete drumul ochiului și, apucând repede cu amândouă mâinile căpătâiul liber, cu o smucitură supremă trase înăuntru brațul întreg”. În timp ce acoliiții slugii se grăbesc să dispară, hangiul rămâne să-și pregătească în solitudine răzburarea, care se desface migălos, în falduri tenebroase. Sub povara efortului și a strânsorii, „[m]âna era umflată și degetele

încovoiate”. Contemplând-o la lumina lămpii, Leiba „atinse mâna tâlharului cu sticla fierbinte: o crispație violentă a degetelor se produse urmată de un vaiet surd...”. Hohotul de râs alienat care-l zguduie pe hangiu este semnalul materializării revanșei.

Ca un regizor dramatic experimentat, chiar înainte de consumarea propriu-zisă a climaxului, naratorul mută focusul asupra soției lui Zibal, care se trezește, brusc, din somn, pentru a descoperi că Leiba, bolnav deja recunoscut ca atare, nu-i este alături. Odată cu privirea mirată a Surei, unghiul de acțiune se limpezește și se canalizează în direcția dorită de narator: femeia „deschise oleacă fereastra; atunci auzi gemete înfundate la poartă. Înfiorată, coborî iute pe scărișică. Gangul era luminat. Ieșind pe gang, femeia fu izbită de o grozavă priveliște”.

Abia acum i se dezvăluie lectorului, și aceasta grație conștiinței reflectorii a unui personaj secundar, dimensiunile atrocității: „Zibal ține ochii ațintiți asupra unui lucru spânzurat, negru și inform, sub care [...] arde o făclie mare”. Într-un pasaj cu note protokafkiene, trebuie remarcată alura de entomolog pasionat a protagonistului, concentrat asupra experimentului său patologic, ca și descrierea detașată, cvasi-clinică a reacțiilor sale: „Zibal urmărise cu nesațiu toate contorsiunile, toate crispațiile stranii ale degetelor, apoi amorțeala cuprinzându-le încet pe unul câte unul – erau parcă etichetele unui gândac, care se zgârcesc și se întind”.

Țipetele Surei, care-și strigă, repetat, soțul pe nume, rămân fără răspuns din partea acestuia. De-abia când sătenii, întorși de la biserică, năvălesc în curte, hangiu are o reacție, încă mai terifiantă prin calmul aparent cu care este jucată. Astfel, el se hotărăște să meargă la Iași, ca să-i spună rabinului că nu mai este evreu, ci creștin, de vreme ce a aprins o făclie de Paște, întru slava lui Christos. Ieșirea din scenă a lui Zibal este pacifică: „Și omul plecă încet spre răsărit la deal, ca un călător cuminte, care știe că la un drum lung nu se pornește cu pasul pripit”.

Are nuvela happy-end? Da, dacă ne gândim, simplist, la mitul victimei transformate în călău, sub impulsul devastator al instinctului de conservare. Nu, dacă avem în vedere consecințele supraexcitării unei personalități anxioase, ale cărei mecanisme defensive se prăbușesc pe rând, dezvăluind un monstru mai înspăimântător decât cel care fusese obiectul spaimei sale inițiale. Oricum ar sta lucrurile, proza lui Caragiale este, simultan, una dintre cele mai valoroase contribuții autohtone la estetica naturalistă și un veritabil exemplu de scriitură terifiantă.

II

Trama „schiței” – desemnarea îi aparține autorului; în fapt, organizarea este tipică unei nuvele divizate în trei părți distincte, fapt punctat și de Nicolae Manolescu, care o consideră „[c]ea mai reușită dintre nuvele naturaliste (2008: 429) – *În vreme de război* (1898) constituie pandantul ambiguizat epic al nuvelei discutate anterior, *O făclie de Paște*. Substratul intrigii rămâne aproximativ același: un hangiu (de data aceasta, un etnic român) este torturat de propria conștiință, care suspectează manifestarea iminentă a unui pericol înspăimântător. Originalitatea scenariului caragialian rezidă în plasarea convenabilă a acțiunii între doi poli reflectorii: unul fiind constituit de naratorul omniscient (și, implicit, de lectorul informat), care prezintă situația reală, celălalt – de personajul central, Stavrance din Podeni, care deformează conflictul, crezând, de la un anumit punct, că se confruntă cu o apariție supranaturală, mai precis, cu stafia vindicativă a fratelui său, popa Iancu, *alias* conducătorul unei vestite bande de tâlhari ucigași.

În proza exemplificând teroarea de frontieră (precum se întâmplă la Caragiale, în literatura română, sau la Henry James ori la Joseph Sheridan Le Fanu în cea universală), fantomele reprezintă acele prezențe dintr-un spațiu negociat cu abilitate atât de coordonatele realului, cât și de geografia fantasticului. Mi se pare însă și mai semnificativ faptul că, spre deosebire de alte creaturi imaginare, care populează cu generozitate topografia acestui interval, multe dintre fantome (care, să ne înțelegem, apar în toate tradițiile culturale din lume)⁴ sunt circumscrise universului afectiv, chiar familial, al personajului pe care-l bântuie, fiind vorba, în acest caz, de spirite înrudite, pe parcursul existenței terestre, cu eroul. O simplă enumerare a câtorva dintre cei mai importanți scriitori care au produs proze centrate asupra fantomelor „de familie” este elocventă: Thomas Hardy, Edward Frederic Benson, Walter De la Mare (dintre cei mai vechi), Robert Bloch, Ramsey Campbell, Stephen King (dintre cei mai noi).

În istoria intelectuală europeană, concepțiile legate de prezența fantomelor își au rădăcinile în antichitatea greco-romană; practic, toată literatura modernă care are în centru un atare subiect este îndatorată, în grade diverse, acestei perioade clasice. Homer, citat de Daniel Ogden (2002: 146), vorbește despre nu mai puțin de patru tipuri de stafii: *aoroi* (cei dispăruți de timpuriu), *bi (ai)othanoi* (cei uciși prin violență), *agamoii* (cei morți înainte de căsătorie) și

⁴ Fantomele constituie un leit motiv în proza supranaturală, dar și în basmul clasic. Pentru o utilă trecere în revistă a topos-ului, cf. Sullivan, 1986: 168-170.

ataphoi (cei deposezați de o înmormântare). Ultima categorie face obiectul unei tratări serioase atât de către Platon, cât și de către Vergiliu. În *Phaidon*, primul susține că spiritele morților rămân în preajma mormintelor, iar în *Eneida*, cel de-al doilea pretinde că anumitor duhuri cărora nu le este înhumat trupul nu li se permite accesul în Hades. Ulterior, Pausanias discută chiar despre duhurile morților în bătălia de la Marathon, care continuă să bântuie câmpul de luptă fie din frustrarea de a fi fost măcelărite în mod violent, fie din supărarea produsă de absența unei ceremonii funerare. În *Metamorfozele* lui Apuleius, spiritele celor decedați pot înfăptui chiar crime: o vrăjitoare controlează stafia unei femei pentru a-și atinge un asemenea scop. Și exemplele ar putea continua.⁵ Fără îndoială, eroul caragialian crede că se confruntă cu stafia vindicativă a fratelui său, o combinație, dacă ar fi să împrumut clasificarea homerică, de *bi(ai)othanoi* și de *agamoï*, iar tensiunea epică rezultă, cum sugeram deja, atât din recunoașterea situației reale de către lectorul informat de naratorul omniscient, cât și din confuzia de identificare ontologică în care este învăluit, până la final, personajul central.

Premisele acțiunii, expuse în partea întâi, sunt simple: o ceată de briganzi tulbură, prin jaf și crimă, lumea rurală a hangiului Stavrache, om înstărit, care își face griji în privința siguranței avutului. Într-o seară, are surpriza să primească vizita fratelui său, popa Iancu, doritor să-i afle sfatul. Se produce, astfel, o subită inversare de roluri: cel care trebuia să fie duhovnicul devine spoveditul, în vreme ce mireanul capătă puterea unui confesor. Secretul care apasă conștiința mezinului se dezvăluie cumplit: Iancu este capul bandei de tâlhari, aflat, acum, în mare pericol de a fi trădat de foștii complici, arestați deja de autorități. Scena este întreruptă de sosirea, la han, a unui grup de voluntari, în drum spre teatrul militar de la sud de Dunăre (acțiunea este plasată în timpul Războiului de Independență). Sunt manifeste, în aceste rânduri, mici cochetării epice: naratorul omniscient mimează ignoranța, precizând că anume „[c]e și-au vorbit cei doi frați nu se poate spune, atât de n-ctet și de discret și-au șoptit”. Lucrurile se limpezesc din descrierea gesturilor ulterioare. Astfel, profitând de ocazie, fratele cel mare are o idee salvatoare: îi tunde barba și pletele popii și-l prezintă pe acesta din urmă, în dimineața următoare, militarilor, adăugând că „*domnul* (subl. în text) Iancu Georgescu” dorește să se înscrie ca voluntar în armată. Noii săi tovarăși îl acceptă bucuroși în mijlocul lor și, împreună, părăsesc hanul.

După trecerea unei bune perioade de timp lipsite de vești din partea fugarului, Stavrache primește o scrisoare redactată de Iancu în chiar ajunul asaltului redutei Plevna. În paralel, aflăm

⁵ Pentru informații complete, cf. Ogden, 2002: 146-178.

că, deși tâlharii fuseseră judecați și condamnați, magistrații nu reușiseră să elucideze misterul identității căpeteniei acestora. Pe când hangiul începe să se întrebe dacă popa are de gând să se întoarcă, o altă scrisoare, de data aceasta, oficială, îi risipește orice umbră de îndoială: sublocotenentul Iancu Georgescu a căzut la datorie, asemenea unui erou. Cum acesta nu avea familie, toată averea sa îi revine singurului moștenitor legal: fratele cel mare. Însă această aparentă sursă de liniște conține, în sine, semințele otrăvite ale tulburării iminente.

Partea a doua începe cu o anizocronie (elipsă diegetică): îl descoperim pe Stavrache deja intrat în posesia moștenirii mezinului. Totuși, naratorul nu omite un dialog, anterior timpului povestirii, dintre erou și un avocat, în care ultimul îi spune primului că un singur om l-ar mai putea deranja pe cel înavușit: Iancu. Stavrache, condescendent, îl contrazice pe omul legii: „Aș! nu mai poate călca, săracul!”. Aflăm, la capătul acestei reminiscențe textuale, că au trecut cinci ani de la sfârșitul războiului. La finalul acestei informații seci, naratorul introduce o completare tulburătoare atât prin răceala tonului, cât și prin naturalețea expunerii propriu-zise: „nimini, în adevăr, n-a supărat pe d. Stavrache, afară decât popa Iancu volintirul, care venea din când în de pe altă lume să turbure somnul fratelui său”. Subordonata atributivă proiectează, subit, proza desfășurată până în acest punct sub auspiciile realului la frontiera cu terifiantul fantastic.

Repetarea acestor vizite, spectrale în viziunea celui bătut, tocește emoțiile și adoarme simțurile torturate. Stavrache nu mai pare surprins de cererea de pomană a lui Iancu, însetat, se pare, la întoarcerea de pe lumea cealaltă. Nici contactul fizic, nici încheștarea cu decedatul nu-l mișcă pe erou, dar îl mișcă, desigur, pe lectorul din ce în ce mai surprins de încatenarea evenimentelor: „Se opinti încă o dată cu supremă energie, ridică de la pământ pe nenorocit; dar acesta fu apucat de un cutremur grozav, se zbătu din toate încheieturile și, biruind cu greutatea-i de mortăciune cea din urmă împotriva a lui Stavrache, îl îngenunchie, îl trânti jos și-i puse, ca un luptător teafăr, biruitor, genunchiul pe piept”. Sintagma „greutatea de mortăciune” este o indicație auctorială aptă de a-i oferi lectorului o privire asupra interiorului psihic al eroului, care crede, cu resemnare nevrotică evidentă, că se confruntă cu o fantomă incarnată. Că avem de-a face cu un calm aparent al victimei asaltului devine clar chiar în pragul următor, atunci când fragilele bariere raționale, pulverizate de oroarea apariției considerate supranaturale, reacționează prompt: „când nebunul a voit să-l sugrume, atunci hangiul, smintit și el de frica morții, a făcut o săritură deznădăjduită... Ocașul a sărit cât colo ca un mototol, a bufnit în ușă, ușa s-a deschis de

perete și mototolul a pierit în întunericul nopții”. Coordonate prin juxtapunere, propozițiile se rostogolesc implacabil, întocmai destinului eroului.

Rămas în prostrație, Stavrance își petrece restul nopții împărțit între confortul spiritual al religiei (mai puțin eficient) și cel fizic al alcoolului (vulgar, dar eficace): „Până la ziuă, d. Stavrance s-a plimbat pân oadaie de colo până colo; s-a-nchinat întruna rugându-se fierbinte pentru odihna sufletului răposaților și a băut mereu rachiu bun, ca să-și îndepărteze gândurile negre”.

La o oarecare distanță în timp, experiența cu aparență supranaturală se repetă. Privind parada militară a unei companii, hangiul recunoaște în căpitan pe fratele decedat. Acesta îl urmărește în tindă pe Stavrance, care, ajuns la limita rezistenței psihice, încearcă să-l sugrume. Efectul este însă contrar celui scontat: „Dar cu cât strânge mai tare, cu atât chipul căpitanului se luminează; cu cât el scrâșnește, cu atât militarul râde mai zgomotos și mai vesel”. În cele din urmă, ofițerul pleacă împreună cu trupa, lăsându-l pe erou pradă unei noi crize nervoase: „Dis-diminează, d. Stavrance, tremurând de friguri, era la popa satului, rugându-l să vină negreșit până seara, să-i facă sfeștanie acasă”. Lectorul știe deja că actul de exorcism *sui generis* ratează, fiindcă demonul care trebuie alungat nu vine din Infern, ci este un simplu muritor.

Partea a treia debutează cu o descriere de natură, în ipostaza ei cea mai ostilă: „Era o zloată nemaipomenită: ploaie, zăpadă, măzărică și vânt vrăjmaș”. Vitregia elementelor este, dacă luăm în calcul și prezentarea cadrului de un gotic răsăritean în mai vechea nuvelă *O făclie de Paște*, preludiul caragialian al unui eveniment terifiant, pregătit cu migala unui maestru al suspansului.

Totuși, deși suntem avertizați că „drumul parcă era pustiu”, mai ales fiindcă „a-nceput ninsoare mărunțică și deasă, și s-a pornit crivățul s-o vârtejească”, doi călători misterioși bat în poarta hanului. Sosirea lor are, din nou, valența unui *topos* premonitoriu la Caragiale (corespondentul vorbărețului cuplu de studenți întâmpinat de Leiba Zibal). Atunci când unul dintre oaspeți i se adresează hangiului pe nume, adăugând că i-a aflat identitatea din mărturisirile tovarășului său de călătorie, Stavrance, mirat, vrea să afle identitatea celui care pare a-l cunoaște atât de bine. Șocul descoperirii lui Iancu în persoana unuia dintre musafiri este însoțită de manifestări evidente de nebunie, coroborate, la rândul lor, cu simptome de paralizie fizică. În această scenă, se găsește unul dintre cele mai pure, mai convingătoare și mai memorabile tablouri ale terorii din literatura autohtonă, care merită să fie citat integral fie și numai din rațiuni de

expresivitate: „Hangiul deschise gura mare să spună ceva, dar gura făsă să scoată un sunet nu se mai putu închide; ochii clipiră de câteva ori foarte iute și apoi rămaseră mari privind țintă, peste înfățișarea aceea, în depărtări neînchipuite; mâinile voiră să se ridice, dar căzură țepene de-a lungul trupului, care se-ntinse-n sus, nălțându-și gâtul afară din umeri, ca și cum o putere nevăzută l-ar fi tras de păr vrând să-l desprindă de la pământ, unde parcă era înșurupat”.

Are loc, paradoxal, o mișcare de compresie fizică; brațele sunt străbătute de spasme; trupul hangiului se zăvorăște în sine ca într-o închisoare a minții, un Tartar pe care nici măcar lucida conștiință auctorială nu-l poate cuprinde în integralitate: „Dar după acest moment dintâi, trupul se înfundă repede chiar mai jos decât fusese, apăsându-și gâtul în umeri, ca și cum puterea nevăzută îl scăpase de păr; mâinile se ridicară și-ncepură să frământa-n sec din degete; ochii-și întoarseră privirile din adânci depărtări de-afară afundându-le treptat înăuntrul bolții capului, în alte depărtări mai adânci poate; gura se-nchise și fălcile se-cleștară”.

Mărturisirea care urmează elucidează, în maniera lui Ann Radcliffe, misterul, care, oricum, nu mai persista decât în unele nuanțe: Iancu, ajuns ofițer, are nevoie stringentă de o sumă de bani considerabilă (15000 de lei), pentru a acoperi la fel de consistentele delapidări din fondurile regimentului. Popa n-a murit; scrisoarea primită ultima dată a fost o simplă farsă. Reacția lui Stavrance este stranie: „se ridică în picioare foarte liniștit; se duse drept la icoane; făcu câteva cruci și mătâinii; apoi se sui în pat și se trânti pe o ureche”. Intrigat de manifestarea hangiului, mezinul încearcă să-l scoată pe acesta din starea de prostrație. Atingându-l pe umăr, Iancu provoacă prăbușirea întregii defensive psihice a lui Stavrance, care se lasă înghițit de nebunia violentă: „La acea ușoară atingere, un răcnet! [...] și omul adormit se ridică derpt în picioare, cu chipul îngrozitor, cu părul vâlvoi, cu mâinile-nceștate, cu gura plină de spume roșcate”.

Este inevitabilă o confruntare fizică între cei doi oaspeți și hangiu, care s-ar fi încheiat în favoarea ultimului dacă Iancu, ajutat de companionul său, a cărui identitate nu este niciodată devoalată, nu i-ar legat mâinile cu o curea și nu l-ar fi lovit cu hotărâre: „Fratele îi trase un pumn strașnic în furca pieptului, așa că Stavrance șovăind nu-l mai ajunse cu mâinile și se prăbuși ca un taur, scrâșnind și răgând”. Natura răspunde pe aceeași notă a haosului maladiv: „Viscolul afară ajuns în culmea nebuniei făcea să trosnească zidurile hanului bătrân”.

Legat fedeleș, Stavrance renunță, în cele din urmă, la luptă, dar și cei doi adversari se văd constrânși să se resemneze în fața implacabilului întâmplării. „N-am noroc” sunt cuvintele

fatidice pronunțate de popă, care sintetizează deznodământul. O pace stranie descinde asupra vulcanului de pasiuni alienante în momentul în care ochiul naratorului, asemenea unui obiectiv fotografic, închide tabloul hibernal, lăsând doar sunetele unei litanii straniu intonate de protagonist să răsunе, mai departe, în urechile tulburate ale martorilor: „Zdrobit de luptă și de gânduri, omul se așeză încet pe pat și privi lung asupra celui ținut jos, care cânta-nainte, legănându-și încet capul, pe mersul cântecului, când într-o parte, când într-alta”.

În vreme de război rămâne o bucată literară exemplară atât prin tehnica expunerii, cât și prin explorarea terifiantă a demonilor ce asaltează o minte bolnavă. O parte semnificativă din naturalistele obsesii caragialiene se distilează în proza lui Gib I. Mihăescu, unde resorturile psihanilitice sunt împinse la extrem.

În final, trebuie să punctez că, în afara celor două texte propuse și discutate de mine, accente ale terifiantului apar, desigur, sporadic, și în alte scrieri caragialiene, însă acelea nu exploatează tenebrosul epico-psihologic în chipul exemplar în care o fac *În vreme de război* și *O făclie de Paște*.

Bibliografie :

- Amintiri despre Caragiale*. Antologie și prefață de Ștefan Cazimir. București: Ed. Minerva, 1972.
- Caragiale, I.L. *Opere*. 2 vol. Ediție îngrijită și cronologie de Stancu Ilin, Nicolae Bârna și Constantin Hîrlav, prefață de Eugen Simion. București: Ed. Univers Enciclopedic, 2000.
- Cioculescu, Șerban. *Viața lui I.L. Caragiale. Caragialiana*. București: Ed. Eminescu, 1977.
- Manolescu, Nicolae. *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*. Pitești: Ed. Paralela 45, 2008.
- Ogden, Daniel. *Magic, Witchcraft, and Ghosts in the Greek and Roman Worlds: A Sourcebook*. New York: Oxford University Press, 2002.
- Sullivan, Jack, editor. *The Penguin Encyclopedia of Horror and the Supernatural*. With an introduction by Jacques Barzun. New York: Viking Penguin, 1986.
- Williams, Raymond. *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. London: Fontana Press, 1990.