

## TEXTUAL STRATEGIES OF THE FANTASTIC AT THE BEGINNINGS OF THE GENRE IN ROMANIAN LITERATURE

**Anda Alexandra SANDULOVICIU, Assistant Professor, PhD, "Alexandru Ioan Cuza" University of Iași**

*Abstract: In this article we shall attempt to demonstrate how the textual mechanism of the literature of the uncanny functions in the short stories of Romanian writers such as I. L. Caragiale, Al. Macedonski, Gala Galaction, Mateiu I. Caragiale, and Cezar Petrescu, who belong to the first stage in Romanian fantastic literature. While less known writers such as Radu Baltag, Vasile Savel or N. N. Beldiceanu did not exploit the narrative function appropriately, because they lacked the necessary narrative maturity, I. L. Caragiale, Al. Macedonski, Gala Galaction or Mateiu I. Caragiale, and later Cezar Petrescu, resorted to textual and narrative strategies that support the uncanny, together with an equally important element, namely language. These writers start using a technique which is specific to the supernatural genre only. It is actually a meta-technique, in which the use of the narrative function, which derives from the game with narrative instances, holds a primordial role.*

*Keywords: fantastic literature, narration in fantastic, narrator, Romanian literature.*

Ne-am propus să demonstrăm, în textul care urmează, că fantasticul literar este total condiționat de narativitate, că efectele tulburătoare, de neliniște și confuzie, pe care le provoacă lectura unui text fantastic bine scris asupra receptorului (se știe cât de importantă este în fantastic relația cititor-operă) au drept piatră de încercare o organizare narativă specifică a materiei epice. Astfel, dacă la scriitorii precum Radu Baltag, Vasile Savel sau N. N. Beldiceanu<sup>1</sup> *funcția narativă* nu este exploatată corespunzător, pentru că ei nu dețin încă maturitatea epică necesară, în schimb I. L. Caragiale, Al. Macedonski, Gala Galaction sau Mateiu I. Caragiale, apoi Cezar Petrescu (într-o primă etapă a prozei fantastice românești) recurg la o serie de strategii textuale și de narație care susțin fantasticul, alături, bineînțeles, de un al doilea element la fel de important, limbajul. Acești scriitori încep să pună în aplicare o tehnică proprie numai genului supranatural, în fapt o *metatehnică*<sup>2</sup>, în care întrebuințarea funcției de narație, decurgând din jocul cu instanțele narative, ocupă un rol primordial.

Povestirea *Masca* a lui Macedonski are doar o vagă nuanță de fantastic, datorată atmosferei provenite din descriere („Casa, în fundul curței, coprinsă între ziduri, se desfășura maiestuosă în tihna întunericului [...] Dar un zgomot ciudat turbură liniștea îngrijorătoare a casei. Păreau lovituri înăbușite, cu toate acestea stăruitoare, iar uneori, lovituri ce aveau

<sup>1</sup> Avem în vedere câțiva autori români care încearcă să se apropie de fantastic – tentativele lor soldându-se de cele mai multe ori prin povestiri nu foarte reușite din punct de vedere narativ și al fantasticului, dar utile în analiza fenomenului pe care l-am numit *pre-fantastic* – foarte puțin cunoscuți astăzi, poate chiar dați uitării în totalitate. Însă publicarea textelor lor în primele trei decenii ale secolului anterior arată că publicul, format prin traduceri din autorii străini, precum și prin literatura precursorilor români, începe să devină mai responsabil vizavi de receptarea fantasticului, intrând în jocul specific al strategiei de narație a genului.

<sup>2</sup> Textul fantastic se auto-explică, exhibă modalitățile proprii de formare, oferind lectorului o mulțime de referințe, vorbește despre procesul propriei redactări, îl justifică etc., ceea ce se poate numi *mise en abyme*.

tonalitățile brutale ale unei spargerii de uși. Licescu, care [...] nu era spiritist, îndată își dete seamă de împrejurare”<sup>3</sup>), apoi reacției pe care eroul o obține din partea hoților prin îmbrăcarea unei măști satanice („blondul tânăr păși tot neturburat către un scaun pe care se afla desfășurarea mătăsoasă de domino roșu și masca oribilă de Satana [...] El, - blondul tânăr, - îmbrăca mantia cea roșie de demon cu aceeași liniște ca și cum ar fi fost să plece iar la balul din ajun, și cu masca pusă pe obraz, - Satană cu ochi electrici și cu rânjire îngrozitoare, - apăsarea, - vedenie! – în pragul ușei pe care o dezvăvora cu zgomot”<sup>4</sup>). Izbutită este, de asemenea, tehnica gradației în foarte scurta povestire, împrumutată parcă din Poe, din care Macedonski traduce și adaptează câteva povestiri. Apoi, deopotrivă inovatoare este maniera în care naratorul, exterior și omniscient, își orientează, cu detașare totală, camera asupra eroului, urmărind crâmpie din conștiința și gândurile acestuia, creionându-se astfel un personaj calm, calculat, care acționează cu sânge rece în fața primejdiei reprezentate de invazia hoților. Din păcate, însă, apariția spectrală îi sperie doar pe aceștia; doar ei o consideră una supranaturală; în concluzie, povestirea poate fi încadrată cel mult în rândul textelor cu o nuanță de ambiguu, de straniu.

În schimb, se poate afirma că I. L. Caragiale experimentează, într-un ciclu de câteva povestiri, mai multe nuanțe ale supranaturalului, de la fabulosul cu aer de legendă, până la fantasticul autentic. Fantasticul se dezvoltă, deci, în proza caragialiană, progresiv, pe mai multe niveluri.<sup>5</sup> Dacă în *Kir Ianulea* cititorul descoperă o povestire cu aer oriental, parcă desprinsă din *O mie și una de nopți*, la rândul lor *Calul dracului*, *La conac* și, cu precădere, *La hanul lui Mânjoală* pot fi situate pe o treaptă superioară în realizarea fantasticității.<sup>6</sup> Se confirmă, și de data aceasta, constatarea potrivit căreia scriitorii realiști sunt cei mai buni constructori de fantastic. Autorul *Momentelor* este un adevărat maestru în ceea ce privește procesul treptat și foarte bine disimulat al însinuării fantasticului în planul real al națiunii. Atmosfera ficțiunii fantastice se formează, la Caragiale, din descrierea amănunțită a locurilor și a personajelor, între care unele dețin puteri neobișnuite, paranormale, orientate asupra eroului, tânăr naiv aflat de cele mai multe ori într-o călătorie ce dobândește astfel un rol inițiativ. Dar, mai mult decât atât, se poate afirma că pentru prima oară în proza fantastică românească, *funcția narativă* susține (cu precădere în *La hanul lui Mânjoală*) eșafodajul fantastic.

*La hanul lui Mânjoală*, de bună seamă una dintre capodoperele fantasticului românesc, este scrisă într-o manieră care amintește de stilul epurat de orice detaliu nelalocul lui (de altfel, și Caragiale povestea adesea despre operațiunea de „pieptănare a stilului”<sup>7</sup>) și de tehnica echivocului și *suspens*-ului folosite în proza sa fantastică de Guy de Maupassant. Situația narativă, foarte modernă, propusă de text are în prim-plan vocea unui narator-erou, deci autodiegetic, în termenii propuși de Gérard Genette. Fănică, personaj care ocupă în economia narativă două funcții distincte, de actor și de narator (ceea ce se mai numește în naratologie, de asemenea, eu-narat și eu-narant), povestește, din perspectiva prezentului, o

<sup>3</sup> În *Opere*, vol. VI, București, Editura Minerva, 1973, p. 86.

<sup>4</sup> *Idem*, p. 87-88.

<sup>5</sup> Vezi Mircea Braga, *Destinul unor structuri literare*, Cluj, Editura Dacia, 1979, p.72.

<sup>6</sup> Critica vorbește, în privința fantasticului, de existența unor grade de fantasticitate, așa cum s-a stabilit că există grade de literaritate. V. Valérie Tritten, *Le Fantastique*, Paris, Ellipses, 2001, p. 23.

<sup>7</sup> Cf. I.L. Caragiale, *Opere*, vol. III, ediție critică de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu și Liviu Călin, cu o introducere de Silviu Iosifescu, București, Editura pentru Literatură, 1962, p. 684.

istorie de demult, din tinerețea sa, când pornise la drum spre polcovnicul Iordache pentru a o cere de nevastă pe fiica acestuia. Caracteristic este faptul că diavolul, inventiv și plin de imaginație ca întotdeauna, intervine în viața eroilor lui Caragiale în niște momente cruciale pentru ei: dacă în *La hanul lui Mânjoală* tânărul Fănică nu va mai ajunge nicidecum la vremea stabilită la casa viitorului socru, fiind necesară claustrarea sa într-un schit de munte, cu postul, mătăniile și molitvele aferente, pentru a fi vindecat de vrăjile Mânjoloaiei, și în povestirea *La conac* protagonistul, în urma întâlnirii cu un om roșcat și șașiu și a influenței nefaste a acestuia, va pierde toți banii de arendă cu care mergea la târg, la boier.

Ceea ce este important, privitor la evoluția realizării interne a fantasticului, este modul inovator în care scriitorul folosește, pentru prima oară, *funcția de narare*, recurgând la formula *naratorului reprezentat* și, totodată, autodiegetic. Devine posibilă, în acest fel, o *dublă focalizare* în cazul unui singur personaj, mai întâi asupra gândurilor și a acțiunilor din trecut ale lui Fănică, și apoi a perspectivei actuale pe care el o îndreaptă asupra evenimentelor diegetice. Astfel, prin faptul că naratorul nu este numai martor al întâmplărilor de altădată, ci și erou, acreditând acum, în prezent, veridicitatea pățaniei de la han, trama supranaturală devine, pentru receptorul textului, mult mai veridică. În interiorul diegezei, insolitul se construiește, mai întâi, prin strecurarea insidioasă în discursul naratorului a unor detalii bizare, care trimit însă, în mod explicit, la fantastic.<sup>8</sup> Hanul la care urmează să poposească tânărul și naivul Fănică este ținut de Mânjoloaia, o femeie puternică, strașnică, pe care „unii o bănuiesc că o fi găsit vreo comoară... alții că umblă cu farmece.”<sup>9</sup> Dialogurile între cocoana Marghioala și protagonist reprezintă, de asemenea, o culme a echivocului. Mai tot timpul, cititorul trebuie să descifreze, în subtext, adevărata semnificație a comunicării dintre cele două personaje:

„Cocoana Marghioala era frumoasă, voinică și ochioasă, știam. Niciodată însă de când o cunoșteam – și-o cunoșteam de mult [...] – niciodată nu mi se păruse mai plăcută [...] M-am apropiat pe la stânga ei, cum era aplecată spre vatră, și am apucat-o peste mijloc; [...] m-am pîns dracul s-o ciupestc.

- N-ai de lucru? zice femeia și s-a uitat la mine chiorăș...

Dar eu, ca s-o dreg, zic:

- Strașnici ochi ai, coană Marghioalo!
- Ia nu mă-ncânta; mai bine spune ce să-ți dau.
- Să-mi dai...să-mi dai... Dă-mi ce ai dumneata...
- Zău...”<sup>10</sup>

Alte semne din ce în ce mai clare nu întârzie să apară, construind pas cu pas o atmosferă de ambiguitate și inducând lectorului sentimentul prezenței fantasticului: în camera

<sup>8</sup> Se poate vorbi, deja, de un intertext comun povestirilor fantastice ale lui Caragiale, format prin prezența personajului malefic – cocoana Marghioala, omul roșcat și șașiu – care deține funcția importantă de declanșator al insolitului. Acesta are mai întotdeauna o privire rea, care farmecă sau deoache: „- N-ai de lucru? zice femeia și s-a uitat la mine chiorăș... Dar eu, ca s-o dreg, zic: - Strașnici ochi ai, cucoană Marghioalo!” ( în *La hanul lui Mânjoală*) sau „Călătorul după chip și port e un negustor [...] om plăcut la înfățișare, numai atâta că e șașiu, și când se uită drept în ochii tânărului, îi face așa, ca o amețală, cu un fel de durere la apropierea sprâncenelor” (în *La conac*), cf. *Opere*, vol. III, p. 107, 129.

<sup>9</sup> I. L. Caragiale, *op. cit.*, p. 106.

<sup>10</sup> *Idem*, p. 107.

Marghioalei lipsesc sfintele icoane, însă stă așezat sub masă un motan bătrân, probabil și negru care, atunci când eroul își face cruce, o zbughește pe ușă afară ca un apucat. Tot arsenalului de vrăji al Mânjoloaiei (alt indiciu care îl racordează pe lector la fantastic) se pare că îi aparține și vijelia care începe ca din senin când Fănică se hotărăște, în sfârșit, să plece de la han. Fără să asculte de sfaturile femeii, tânărul pornește la drum asupra nopții. Retrospectiv, el menționează episodul cu căciula, în care hangița îi pusese, cu siguranță, farmece, așa cum crede și socrul lui Fănică: „Femeia, dusă pe gânduri, ședea pe pat cu căciula mea în mână, o tot învârtea ș-o răsucea [...] Mergând cu capul plecat ca să nu mă-nece vântul, începui să simț durere la cerbice, la frunte și la tâmple fierbințeală și bubuituri în urechi. Am băut prea mult! m-am gândit eu, dându-mi căciula mai pe ceafă și ridicându-mi fruntea spre cer. Dar vârtejul norilor mă amețea; căciula parcă mă strângea de cap ca o menghinea; am scos-o și am pus-o pe oblânc... Mi-era rău... N-am făcut bine să plec!”<sup>11</sup> O a doua secvență a textului, aceea a rătăcirii eroului prin furtună, se încheie cu întoarcerea în spațiul protector al hanului, unde gazda îl așteaptă ca și cum ar fi cunoscut dinainte tot scenariul incredibil al rătăcirii drumului de către erou. Ultimul indiciu al prezenței și manifestării forțelor oculte îl reprezintă apariția unui ied negru care, de fapt, îl readuce pe Fănică înapoi la cocoana Marghioala.

În concluzie, schimbarea de *perspectivă narativă* în interiorul textului – pentru că există două planuri, al percepției *de atunci* și al celei *de acum* asupra evenimentului fantastic – duce la acceptarea de către lector a istorisirii cu pretenții de supranatural a lui Fănică. Tehnica este larg utilizată de autorii de proză fantastică: fenomenul combinării mai multor perspective, prin diverse tipuri de focalizare, se întâlnește în *Aranca, știma lacurilor* de Cezar Petrescu, în *Secretul doctorului Honigberger* de Mircea Eliade, în *Casa Weber sau Ieșirea din noapte* de Paul Al. Georgescu, în *Omul cu nisipul* de E.T.A. Hoffmann, în *La maison de poupées hantée* de Montague Rhodes James (traducere franceză), în *O coardă prea întinsă* de Henry James, în *Dormind la soare* de Adolfo Bioy Casares, în *La ruelle ténébreuse* de Jean Ray ș.a. Există însă și situația opusă, atunci când alternarea perspectivelor narative duce la desființarea sau la „explicarea” fantasticului. Acest fenomen se produce în *Hanul* de Guy de Maupassant, în *Castelul din Carpați* de Jules Verne sau în *Gradiva* de Wilhelm Jensen. Doar în acest fel reușește textul fantastic să mențină ezitarea și să nu se îndepărteze prea tare de real, prin modalitatea reunirii mai multor puncte de vedere asupra aceluiași eveniment. În cazul de față, o ultimă secvență narativă propune și ipoteza prezentată de un al doilea personaj, invocat, însă, mereu până acum în povestire, care deține și rolul de participant, este adevărat, mai de departe, la evenimente, dar mai ales pe cel de *martor*: socrul naratorului: „A băgat-o în sfârșit la jărat pe matracuca! a zis socru-meu râzând. Și m-a pus să-i povestesc iar istoria de mai sus pentru a nu știu câta oară. Pocovnicul o ținea într-una că în fundul căciulii își pusese cocoana fermece și că iedul și cotoiul erau totuna...

- Ei aș! am zis eu.

- Era dracul, ascultă-mă pe mine.

- O fi fost – am răspuns eu – dar dacă e așa. pocovnice, atunci dracul te duce, se vede, și la bune...”<sup>12</sup>

<sup>11</sup> *Idem*, p. 109.

<sup>12</sup> *Idem*, p. 112.

În povestirea *La conac*, în schimb, întrebuițarea elementului narativ în sprijinul acreditării fantasticului nu se produce printr-o practică la fel de subtilă. Ceea ce este specific rezidă în maniera în care scriitorul dispune planurile temporale în narațiune. Textul este relatat la prezent, asemenea unei transmițeri în direct, cu intervenții de regie din partea naratorului, făcute la un timp trecut: „Din Poenița vine domol la vale un călăreț tânăr în buestru țcănit... *N-are de ce să gonească*: soarele nu s-a ridicat nici de două sulite [...] Flăcăul *nu a luat seama* că negustorul i-a fost trecut înainte. Firește că așa *a trebuit să fie*: în pământ n-ar putea intra un călăreț cu cal cu tot.... La conac, tingirile și căldările *locotesc*, grătarele *sfârâie*, *cântă* lăutarii.”<sup>13</sup> (s.n.) De această dată, naratorul ocupă o poziție heterodiegetică iar focalizarea externă oscilează între punctele de vedere a trei personaje: protagonistul, unchiul acestuia și călătorul roșcat și șasiu a cărui prezență are consecințe din cele mai nefaste asupra primului. Fantasticul se naște mai curând din punctarea și descrierea relației dintre tânăr și negustorul roșcat, care îl dirijează și îi influențează deciziile; el îi transmite, printr-un fel de magnetism, hotărârea de a participa la jocul de cărți și, apoi, îl convinge să-i adoarmă pe ceilalți oameni rămași peste noapte la conac.

Cu totul diferită este atitudinea în fața misterului, a insolitului la Mateiu I. Caragiale. Dacă scriitorii de până acum urmează mai ales linia filonului popular, în schimb Mateiu este creatorul unei proze bazată mai ales pe descriere, pe construcția de atmosferă. Poate că și scurta povestire *Masca*, a lui Macedonski, dacă ne gândim la literatura română, îl va fi influențat în imaginarea subiectului din *Remember*. La fel ca la autorul *Noptilor*, ideea de supranatural înfloreste și se dezvoltă în interiorul conștiinței unui personaj, nu mizează pe anecdotă, pe desfășurarea epică.

Nuvela *Remember* (1921) se înscrie mai curând pe traiectoria straniului decât pe aceea pur fantastică. Neobișnuitul se iscă aici din atmosfera cețoasă a descrierilor, aliată la rândul său tainei de nepătruns pe care naratorul o țese în chip voit în jurul existenței lui Aubrey de Vere. În privința procedeelelor narrative, scrisul matein recurge la o serie de modalități de construcție care susțin, de obicei, instaurarea, în spațiul narativ, a insolitului. Un prim aspect ar fi cel al prezenței naratorului autodiegetic, implicat afectiv, așa cum mărturisește în numeroase rânduri, în istoria povestită. Deși este dificil de hotărât, până la urmă, dacă acest narator este unul auto- ori homodiegetic. Pentru că în interiorul evenimentelor situate temporal în urmă cu șapte ani față de prezentul povestirii („S-au perindat de atunci șapte ani. A fost parcă ieri, parcă niciodată”<sup>14</sup>) el ocupă mai curând un rol de martor, de narator-relev, adevăratul erou fiind tânărul aristocrat englez. Figurii naratorului îi corespunde, strategic, aceea a unui narator desemnat în mod explicit în povestire. Este o veche cunoștință, un bucureștean cu care își amintește a-și fi intersectat drumurile, cândva, și la Berlin. Prietenul acesta de ocazie, introdus în rama narativă plasată în încheierea textului, deși nedemn pentru o asemenea dezvăluire, precum subliniază povestitorul mai tot timpul, are șansa de a afla o parte din taina care-l învăluie pe Aubrey de Vere („Întârziasem pe vreme rea, într-un local de noapte bucureștean și

<sup>13</sup> *Idem*, p. 128-129.

<sup>14</sup> *Pajere. Remember. Craii de Curtea-Veche. Sub pecetea tainei*, antologie și postfață de Const. Trandafir, București, Editura Minerva, 1988, p. 41.



căzuse peste mine un cunoscut de prin școală; îl zărisem, de departe, și pe la Berlin, învăța ceva pe acolo, pare-se. Limbut peste măsură și în felul lui hazliu, mi-a împuiat urechile cu o sumă de fleacuri [...] Câtă deosebire între cum văzusem eu Berlinul și cum omul care sta în fața mea, fălindu-se cu însăși nerușinarea lui ieftină! [...] Nu m-am împotrivit unui imbold neîncercat până atunci, acela de a povesti cuiva istoria lui *sir Aubrey de Vere*.”<sup>15</sup>)

După Ion Luca, Mateiu I. Caragiale este, probabil, al doilea scriitor român la care modalitățile epice de realizare a narațiunii fantastice progresează enorm. Alături de formula naratorului reprezentat, una dintre *mărcile generice* ale fantasticului, în *Remember* mai apar câțiva indici ai tehnicii textuale specifice supranaturalului: mai întâi, procedeul „punerii în abis.” *La mise en abyme* constă aici în citarea, în primele rânduri ale diegezei, a mai multor nume de pictori (Ruysdaël, Mignard, van Dyck ș.a.) și a pânzelor lor celor mai cunoscute; imaginile din tablouri constituie un fel de oglindire, de reflectare și a figurii singulare, dar prezentată de text drept reală, adevărată, a neobișnuitului Aubrey de Vere și, în al doilea rând, o anticipare a poveștii pe care naratorul se pregătește să o enunțe; mai mult, conferă veridicitate și dau aparența realului apariției și prezenței atât de bizare a eroului: „Mergeam la muzeu foarte des. Cât de cufundat eram în contemplarea cadrelor nu treceam cu vederea nici pe oaspeți, interesanți uneori, așa că printre ei băgasem de seamă că se afla nelipsit un tânăr, care, acolo mai ales, ar fi atras privirile oricui, căci *despre el s-ar fi putut cu drept zice că-l desprinsese de pe o pânză veche o vrajă*. (s.n.)”<sup>16</sup>. Imaginea incertă a tânărului, așa cum este înfățișată de narator, se află într-un contrast total cu aceea a contemporanilor săi, oameni perfect obișnuiți, și încheie în ea acel *ceva* fantasmatic, atât de greu de descris în cuvinte, care poate da naștere unor stranii sentimente de *déjà-vu* sau de *déjà-vécu*. De unde vine și încotro se îndreaptă acest Aubrey de Vere? Naratorul însuși nu vrea să afle până la capăt taina care învăluie existența sa anterioară. Astfel, povestirea se constituie într-un permanent joc al luminilor și umbrelor aruncate de presupunerile povestitorului asupra originii sau al adevăratului fel de viață al eroului: „Dacă el nu destăinuia nimic, apoi eu îl întrebam și mai puțin și presupun că tocmai asta a fost pricina că am legat prieteșug. O veșnicie să ne fi întâlnit, tot mai lesne i-ar fi scăpat lui o destăinuire decât mie o întrebare. De altfel, nici nu țineam să aflu ceva: ce mă privea pe mine?”<sup>17</sup>

Oricum, repetatele referiri și trimiteri ale povestitorului la diferite tablouri înfățișând vechi portrete își descoperă, probabil, sensul numai la o re-lectură a densului text matein. Se știe că tabloul, ca imagine, joacă în fantastic un rol bine determinat: el permite, facilitează dedublarea de planuri, fisura real-fantastic. Pentru că niciodată, într-un text care aspiră la realizarea fantasticului, prezența și descrierea tabloului nu rămâne gratuită, fără urmări. Se stabilește astfel, și în situația prezentă, o legătură stranie între tablou (ca obiect sau imagine fantastică, în spatele căruia se poate bănuși că există o lume paralelă celei reale) și personajul-erou, care poate fi văzut și ca o întrupare aici, în profan, a lumii de altădată, de esență nobilă, care îl urmărește pe narator în visurile treze și în fantezmele sale despre trecut. Ducând interpretarea puțin mai departe, lectorul își poate imagina tabloul ca pe o poartă de trecere, de comunicare cu un alt spațiu, diferit de cel

<sup>15</sup> *Idem*, p. 42.

<sup>16</sup> *Idem*, p. 27.

<sup>17</sup> *Idem*, p. 32.

obișnuit. Prin el se intră în acel „dincolo” ori se pătrunde de „dincolo” „aici”.<sup>18</sup> Asemănarea lui de Vere cu un portret reprezentând figuri nobile de altădată este „pusă în abis” printr-o precizare introdusă în text aproape concomitent cu prima descriere a tânărului: „Cu doi ani înainte văzusem în sala franțuzească a muzeului o coconiță care copia după Mignard pe Maria Mancini și avea o așa izbitoare asemănare cu modelul, încât ai fi crezut că, privindu-se în oglindă, își zugrăvește, împodobindu-l, propriul ei chip. Tot astfel semăna tânărul cu unii din acei lorzi, ale căror priviri, mâini și surâsuri Van Dyck și, după el, Van-der-Faës le-au hărăzit nemuririi. Zic unii dintre acei lorzi fiindcă mai toți sunt la fel. În trecut, în castele restrânse, celor de aproape și înmulțit înrudiți, trăind împreună, cu același port și obiceiuri, fiecare epocă le întipărește același aer, dacă nu chiar aceeași înfățișare.”<sup>19</sup> Eul narant utilizează, în orice caz, foarte abil informația epică. Cititorul nu știe aproape nimic din ceea ce gândește Aubrey de Vere, deoarece asupra sa este orientată în permanență focalizarea externă. O singură dată, la întâlnirea celor doi noaptea, în Tiergarten, el are dreptul de a interveni în discurs, prin câteva replici prin care își anticipează, de fapt, moartea: „ – E o stranie noapte, zise el grav. Asemenea nopți sunt mai de temut ca beția; vântul cald împrăstie friguri rele. Stendhal scrie că la Roma, când bate un anumit vânt în Transtevere, se ucide.”<sup>20</sup> S-ar putea spune că funcția de narare este importantă, în *Remember*, tocmai prin rolul său de păstrare a ambiguității. În povestire ia naștere, în această manieră, dacă nu un plan fantastic, atunci cel puțin unul fantasmatic, a cărui construcție pornește încă din incipit și se continuă, apoi, prin repetatele comentarii care întrerup planul temporal al diegezei. Toate aceste intervenții aparțin, de fapt, prezentului povestirii și sunt spuse nu de narator, ci de acea instanță de narare numită de Umberto Eco autorul-model, ale cărui fine trimiteri nu pot fi înțelese într-adevăr, în planul receptării, decât de un cititor-model: „Sunt vise ce parcă le-am trăit cândva și undeva, precum sunt lucruri viețuite despre cari ne întrebăm dacă n-au fost vis”, sau „E înnăscută în mine, drojdie de străvechi eres, o iubire păgână și cucernică pentru copacii bătrâni”, sau „Aubrey de Vere. când mă gândesc...”<sup>21</sup> În al treilea rând, alături de *poziția* pe care o ocupă *instanța de narare* (*naratorul reprezentat ca marcă a fantasticului*), apoi de „*punerea în abis*”, scriitorul recurge și la *citarea* unor nume literare care situează povestirea într-un anumit *intertext*, cel al straniului și al fantasticului, într-o descendență literară specifică. Ar fi vorba, în primul rând, de Barbey d’Aurevilly – el însuși autor al unei proze cu accente de straniu ori de fantastic bazate pe motive folclorice – și de *aluzia* la

<sup>18</sup> Prezența *portretului* în literatura fantastică este, statistic, una foarte mare. În *Remember*, scriitorul se așază, atunci când apelează la numeroasele referințe artistice, într-o anumită filiație, determinată de preferințele sale literare (de exemplu, poate fi vorba de *Portretul oval* și *William Wilson* de E. A. Poe, de *Portretul lui Dorian Gray* de Oscar Wilde, sau de unele povestiri din *Contes cruels* ale lui Villiers de l’Isle-Adam.) Cf. și Matei Călinescu, *Mateiu I. Caragiale: recitiri*, Cluj-Napoca, Editura Biblioteca Apostrof, 2003, p. 124. Tema dedublării fantastice portret-personaj sau a influenței și atracției manifestate de un anumit tablou asupra eroului apare, de exemplu, la Fitz James O’Brien, în povestirea *La chambre perdue*, la Théophile Gautier, în *La Cafetière*, la Wilhelm Jensen, în *Gradiva*, unde basorelieful deține același rol al imaginii ce facilitează proiecția în fantastic, la H. P. Lovecraft, în *Le modèle de Pickman*, ș.a. iar în literatura română la Mircea Eliade, în *Domnișoara Christina*, la Cezar Petrescu, în *Aranca, știma lacurilor* ș.a.

<sup>19</sup> *Idem*, p. 27-28.

<sup>20</sup> *Idem*, p. 35.

<sup>21</sup> *Idem*, p. 26, 30, 35.

narațiunea acestuia *Le rideau cramoisi*<sup>22</sup>: „Ah! farmecul ferestrelor luminoase în întunecime, cine s-ar mai încumeta a-l spune după Barbey d’Aureilly? Dar, în nemuritoarea sa povestire e perdeaua, cârmezie, în altele scrise mai târziu și atât de timpuriu uitate, sunt geamuri de nu mai știu ce colorii; la fereastra mea nu era nici perdeaua, nici geam și totuși, în ceața verzuie, afară de poleieli și de oglinzi ce și ele păreau înzăbrănite, nu se vedea nimic.”<sup>23</sup> Tehnica trimiterilor intertextuale este continuată de scriitor în *Craii de Curtea-Veche* (1929). În fapt, cititorul descoperă, desigur, tot la o lectură atentă sau repetată, că naratorul *Crailor* își „clarifică” identitatea atrăgând atenția a fi *aceeași* voce din *Remember*.<sup>24</sup> La începutul capitoului al doilea din *Craii, Cele trei hașgialâcuri*, apare o primă trimitere la întâmplarea pe care naratorul o avusese, câțva timp în urmă, cu Aubrey de Vere: „Sunt ființe cari prin câte ceva, uneori fără a ști ce anume, deșteaptă în noi o vie curiozitate, ațâțându-ne închipuirea să făurească asupra-le mici romane. M-am muștră pentru slăbiciunea ce-am avut de asemenea ființe; nu destul de scump era s-o plătesc în pățania cu sir Aubrey de Vere?”<sup>25</sup> O a doua trimitere, deci așezare a *Crailor* în descendența narativă a povestirii *Remember*, nu întârzie să fie menționată de aceeași voce la persoana I, care capătă astfel o oarecare independență, prin circulația liberă de la un text la altul: „Nu era singura lui ciudățenie. Mi-aducea uneori aminte de acel tânăr englez a cărui tristă istorie am scris-o. (s.n.) Avea același fel neprețuit de a tivi descrierile de călătorii cu amănunte istorice rare; și el ținuse să întrebe fiecare colț de țărâm sau de apă la ce fusese în trecut martor, îmbinând pretutindeni priveliștea de azi cu vedenia de odinioară [...] Dar pe când vastele peisagii ce sir Aubrey zugrăvea dintr-un cuvânt erau pustii de suflare omenească, ca după un potop, în ale noului prieten se îmbulzea, în pitorești veșminte, o lume întregă.”<sup>26</sup> Mai mult, același povestitor *comun* face o altă precizare importantă, și anume că istoria lui sir Aubrey nu a fost doar *povestită*, ci și *scrisă* („acel tânăr englez a cărui tristă istorie am scris-o”). El își arogă astfel și un al doilea rol, de autor/scriitor al nuvelei. Dialogul intertextual, dar și intratextual, pe care îl pune în practică vocea naratoare din proza lui Mateiu I. Caragiale provoacă, în interiorul lumii fictive mateine, o permanentă conversație între texte – iar aici între narator și personaje – ori între acestea și alte producții literare. Destinele personajelor rămân mai mereu sub un con de umbră, iar misterele nu sunt niciodată elucidate până la capăt. Cam aceasta ar fi *funcția naratorului* în *Remember*, una de punere în scenă a unei poetici a ambiguității și distanțării eului narant de evenimentele relatate, de nedezlegare a tainei care plutește în jurul personajelor ori a eroului. La sfârșit,

<sup>22</sup> Mai curând, este vorba de un comentariu *metatextual*, dacă avem în vedere clasificarea făcută de G. Genette asupra a ceea ce el numește « transtextualitate » sau « transcendență textuală a textului », adică „tot ceea ce-l pune în relație, manifestă sau secretă, cu alte texte.” Sunt stabilite astfel 5 subtipuri: 1-- *intertextualitatea* propriu-zisă (citatul, plagiatul, aluzia); 2 – *paratextualitatea* (relația textului cu titlul, prefața, notele marginale și infrapaginale, ilustrațiile etc); 3 – *metatextualitatea* (relația de comentariu care leagă un text de altul, fără ca necesarmente să-l citeze sau să-l numească); 4 – *hipertextualitatea* (relația de derivare a unui text din altul prin transformare ori imitație); 5 – *arhitextualitatea* (relația de apartenență taxinomică, de gen; e cea mai implicită și abstractă formă a transtextualității ( G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, 1982, p. 7-11, ap. Paul Cornea). La cele 5 subtipuri, Paul Cornea mai adaugă unul, pe care îl numește *contextualitate*, privind „relațiile textului cu câmpul socio-cultural de apartenență” (*Introducere în teoria lecturii*, București, Editura Minerva, 1988, p. 95).

<sup>23</sup> *Idem*, p. 35-36.

<sup>24</sup> V. Matei Călinescu, *op. cit.*, p. 118-119.

<sup>25</sup> *Opere*, ediție, studiu introductiv și note de Barbu Cioculescu, București, Editura Fundației Culturale Române, 1994, p. 63.

<sup>26</sup> *Idem*, p. 67-68.



același narator își ia distanță, se depărtează (în *Remember*) de evenimentele în care el însuși a fost implicat, recunoscând cu modestie că „unei istorii frumusețea îi stă numai în partea ei de taină; dacă i-o dezvălui, găsesc că își pierde tot farmecul.”<sup>27</sup> Povestirea se încheie circular, prin enunțarea, de către instanța de narare, a aceleiași idei cu care lectorul era introdus în universul fictiv, în paragraful de debut: această „întâmplare trăită” (s.n.) se va desprinde de *real*, va apărea mai târziu asemenea imaginii neclare și îndepărtate a unui vis, tot așa cum, invers, „sunt vise ce parcă le-am trăit cândva și undeva.” Imboldul naratorului trasează cititorului, fie el unul ideal, așa cum îl vrea textul, ori mai modest, o direcție de lectură destul de convingătoare, aceea a situării figurii și apariției halucinante a lui Aubrey de Vere, parcă scoborâtă din alt ev, poate cel gotic, undeva la granița dintre real și suprafiresc.

Elementele de poetică a genului incluzând în primul rând *tehnica narativă*, apoi o seamă de particularități decelabile la *nivel stilistic* (despre care s-a vorbit însă foarte puțin) prezente la Ion Luca și la Mateiu I. Caragiale și, de bună seamă, la o serie de alți autori, facilitează și deschid, în literatura română, posibilitatea dezvoltării fantasticului, de acum înainte, de pe poziția unui gen determinat, recunoscut de critică, dar și de public. Într-o a doua etapă cronologică pot fi regăsite, la majoritatea autorilor care vor fi atrași de experimentarea și scrierea în registrul epic al supranaturalului, *mărcile constitutive* sau *indicii* ce orientează lectorul spre un anumit tip de interpretare și produc asupra lui efectele speciale comune numai dispozitivului narativ fantastic.

## Bibliografie

### Opere literare

I.L. Caragiale, *Opere*, vol. III, ediție critică de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu și Liviu Călin, cu o introducere de Silviu Iosifescu, București, Editura pentru Literatură, 1962.

Mateiu I. Caragiale, *Pajere. Remember. Craii de Curtea-Veche. Sub pecetea tainei*, antologie și postfață de Const. Trandafir, București, Editura Minerva, 1988.

Mateiu I. Caragiale, *Opere*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1994.

*Masca. Proză fantastică românească*, prefață și antologie de Alexandru George, București, Editura Minerva, 1982.

Al. Macedonski, *Opere*, vol. VI, București, Editura Minerva, 1973.

### Critică literară

Mircea Braga, *Destinul unor structuri literare*, Cluj, Editura Dacia, 1979.

Matei Călinescu, *Mateiu I. Caragiale: recitiri*, Cluj-Napoca, Editura Biblioteca Apostrof, 2003.

Paul Cornea, *Introducere în teoria lecturii*, București, Editura Minerva, 1988.

Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, 1982.

Valérie Tritten, *Le Fantastique*, Paris, Ellipses, 2001.

<sup>27</sup> *Idem*, p.42-43.