

Parodiarea realismului în romanul *Craii de Curtea-Veche*

Roxana-Gina TITULEAC

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România

tituleac roxana gina@yahoo.com

Abstract: The present study develops the realistic and modernist procedures used for parodic purposes by Mateiu I. Caragiale in *Rakes of the Old Court*. These procedures are: the rejection of mirroring contemporary reality due to the author's appetite for the 18th century and for aristocracy, the caricaturization of the aristocrat typology, the parody of the veracity of spatio-temporal landmarks, the ironization of the process of creating a realistic work, the use of rejection of aesthetic idealism at the beginning of the text, the use of the technique of significant detail to caricature and the abandonment of narrative omniscience. In the work, parody becomes a manifestation of intertextuality, as it involves the dialogue between the novel and a previous volume of poems by the same author and marks the communication between the lyric and the epic. Mateiu I. Caragiale creates a critical parody in his novel, because he diversifies the literary trends of the era through the distinction between value and non-value, between noble and marginal. The parody of realism in *Rakes of the Old Court* has more the meaning of "criticism of reality", as the author does not explicitly aim to create humorous sequences, because his primary goal is the aesthetic finality of the novel.

Keywords: *parody, realism, irony, rejection of aesthetic idealism, intertextuality.*

Romanul *Craii de Curtea-Veche*, publicat în anul 1929, este atipic pentru începutul secolului al XX-lea, căci Mateiu I. Caragiale nu scrie în stil balzacian ori realist, conform tendințelor reprezentative perioadei interbelice. În opera mamei identificăm o „parodiare a stilului”, în termenii lui Boris Tomașevski, deoarece „caracterul parodic se obține din neconcordanța dintre stil și materialul tematic al limbajului” (Tomașevski 1973: 63), fapt ce poate fi constatat prin discrepanța dintre textul atent estetizat al romanului și utilizarea procedeelelor realiste lipsite de esența lor particulară.

În epocă, opera *Craii de Curtea-Veche* se bucură de apreciere, este bine vândută, aspect consemnat chiar de autor în jurnalul său, însă este percepută drept o bizareerie cu o construcție îndoielnică, din punctul de vedere al cadrului spațio-temporal, dar și o „impostură”, în termenii lui Marius Nica din *Oceanul balcanic*, căci este o „înlocuire voit înșelătoare” (Nica 2009: 132). Mai specific, spațiul citadin, trăsătură a romanului modern, nu redă cu fidelitate realitatea istorică și evoluția alertă a societății, căci acesta este imaginat, nemaifiind reprezentativ pentru respectivul timp istoric. De asemenea, romanul nu prevede un narator omniscient specific tiparelor secolului al XIX-lea, căci povestitorul

matein este un creator ezoteric, un estet rafinat al unui spațiu babilonian, Bucureștiul, surprins într-o formă decadentă a culturii bizantine, balcanismul. Capitala României a fost supusă contaminării cu elemente cu specific balcanic pe fondul poziționării geografice, la granița dintre Orient și Occident, fapt ce a favorizat diversitatea culturală, dar și pe cea a moravurilor cetățenilor. În studiul de față ne propunem să analizăm procedeele realiste și chiar moderniste folosite de Mateiu I. Caragiale în scop parodic precum: respingerea oglinzirii realității contemporane datorită apetenței autorului pentru secolul al XVIII-lea și pentru aristocrație, caricaturizarea tipologiei arivistului, parodiarea veridicității reperelor spațio-temporale, ironizarea procesului de creare a unei opere realiste, utilizarea anticalofiliei în incipit, utilizarea tehnicii detaliului semnificativ pentru a caricaturiza și renunțarea la omnisciența narativă.

Referitor la respingerea oglinzirii realității contemporane datorită apetenței autorului pentru secolul al XVIII-lea și pentru aristocrație, textul romanului se remarcă printr-un balcanism estetic animat de trăirea frumosului în mod concret, de dorința retrăirii unui *fin de siècle* ideal, poziționat la granița dintre vechi și nou, la periferia Porților Orientului. Bucureștiul secolului al XVIII-lea este văzut de autor drept reperul spațio-temporal potrivit pentru opera sa, căci în acea perioadă nivelul de dezvoltare al capitalei și realitatea istorică erau diferite de timpul cotidian al autorului. Relevantă în acest sens este următoarea comparație, propusă anterior de Marius Nica, între *Calea Victoriei* (1930), scrisă de Cezar Petrescu, și *Craii de Curtea-Veche*, căci sunt două opere apărute în aceeași perioadă (Nica 2009: 135). Primul text este în mod cert realist, deoarece surprinde noul București, aflat în plină dezvoltare la începutul secolului al XX-lea, fiind din ce în ce mai populat de mașini și tramvaie, însă în cel de-al doilea roman remarcăm faptul că personajele încă se deplasează cu trăsura. Paul Georgescu, în *Prieteni de taină* tratează evaziv apetența lui Mateiu I. Caragiale pentru veacul al XVIII-lea, pe care îl vede ca pe un spațiu compensatoriu, însă nu în sens romantic. Numai în acea perioadă autorul *Crailor de Curtea-Veche* găsește valorile după care tânjește și care ar putea constitui o zonă de confort din punct de vedere moral, „așa cum Eminescu va căuta, în vremea lui Mircea, nu realitățile sociale, obiective, ci valorile morale pe care nu le găsea în jurul său” (Georgescu 1985: 150). Aceste principii se regăsesc predominant în aristocrație, clasă socială ce va dispărea treptat la începutul secolului al XX-lea, dar care este idolatrizată de Mateiu I. Caragiale, fapt ce îl aseamănă pe scriitor cu Honoré de Balzac. Observăm, astfel, că trăsătura realistă a veridicității reperelor spațio-temporale este și ea parodiată, căci nu mai este folosită cu scopul de a contura încă de la început cadrul operei și de a plasa concret, din punct de vedere istoric, evenimentele.

Totodată, Paul Georgescu condamnă faptul că, prin respingerea realității actuale, aristocrația (care îi servește drept model de existență romancierului) este falsă, de o convenționalitate fantomatică, constatând că „umbrește generozitatea concepției” (Georgescu 1985: 150). Suntem de acord cu perspectiva criticului literar care sesizează atitudinea scriitorului vizavi de „bruma de aristocrație autohtonă” (Georgescu 1985: 150), căci sunt puține personaje nobile în romanul *Craii de Curtea-Veche*, iar atmosfera vremii este conturată într-o manieră ce stă sub semnul disprețului. Prin urmare, aristocrați sunt numai Pașadia, Pantazi și

„adevărații Arnoteni” (Caragiale 1994: 62), restul personajelor precum: naratorul, Gore Pirgu, Pena Corcodușa, Masinca, Rașelica etc. au un statut social umil sau nespecificat. Ceea ce îi diferențiază pe aristocrați este felul în care au ajuns să fie nobili, Pașadia și Pantazi fiind imaginea aristocratului fanariot, înnobilit prin avere de puțin timp, pe când Arnotenii sunt descendenții depravați ai unei seminții alese, fiind urmașii domnitorilor Constantin Brâncoveanu și Neagoe Basarab. Astfel, această clasă socială este parodiată de autor prin noblețea parvenită a celor doi crai, dar și prin descendența domnească a Arnotenilor, pângărită de viciile și desfrâul în care aceștia se complac.

Petru Mihai Gorcea, în lucrarea sa *Mateiu I. Caragiale. Eseu*, constată că în romanul *matein* aristocrația este un ideal etic, un model de existență care are la bază principii eroice, iar un aristocrat autentic „trăiește sub idealul eroic-cavaleresc” (Gorcea 1995: 28), degradat fiind acela care renunță la acest mod de trai. Tot el susține și că putem considera protagoniștii romanului, craii, drept „decăzuți” numai în situația în care cineva „s-a ridicat cu adevărat la condiția de veritabil «aristocrat», adică de erou sau cavaler, cu conotațiile antice sau evumediale ale cuvintelor” (Gorcea 1995: 27). Există în operă două personaje care se află în ipostaza de aristocrat autentic, cu o descendență nobilă veritabilă și aproape desăvârșite din punct de vedere etic: Serghie de Leuchtenberg-Beauharnais și Ilinca Arnoteanu. Serghie, „mândrul cavaler-gard” (Caragiale 1994: 125), nepot al împăratului rus, ucis în 1877 în războiul ruso-turc, moare în cel mai înălțător mod pentru un cavaler, pe câmpul de luptă din Balcani, ca un cruciat. Asemeni cavalerilor Evului Mediu, tânărul aristocrat pune preț pe iubirea adevărată pe care o va găsi în România, în perioada în care trupele sale tranzitează Bucureștiul în drum spre Bulgaria. Singura abatere de la morala cavalească este faptul că mult iubita sa domniță, cu care are de gând să se întoarcă în Rusia după luptă, este o „floare-de-maidan” (Caragiale 1994: 61), o tânără din societatea marginală a Bucureștiului, Pena Corcodușa. Și de această dată este parodiată clasa privilegiată a aristocraților, căci modelul feminin este unul umil, pe când cavalerii aveau drept ideal o fată distinsă, adesea o prințesă, pe care să o venereze și față de care să își manifeste loialitatea. Asemeni lui, și Ilinca Arnoteanu este o persoană virtuoasă, cu o educație aleasă, intransigentă, cu principii morale clar delimitate, însă abaterea din punct de vedere etic vine tot în plan personal-amoros. Spre deosebire de Serghie, Ilinca nu găsește pe cineva lângă care să poată descoperi iubirea pură. Ea este ultima membră a familiei Arnotenilor demnă de descendența pe care o are. Cu toate acestea, ea este o aristocrată cu impulsuri sexuale asemănătoare cu cele ale surorilor sale, însă reprimată prin voință.

Din romanul *matein*, Ilinca este idealul feminin care s-ar fi potrivit din punct de vedere etic și social cu Serghie, însă, la 33 de ani de la moartea prințului rus, ca majoritatea fetelor din familiile nobile, ea nu prioritizează iubirea și alege să se căsătorească în chip avantajos cu Pantazi, cu scopul de a-și salva financiar stirpea. Ilinca moare chiar înainte de nuntă, iar dispariția ei condamnă definitiv familia Arnoteanu la pierzanie, la sărăcie și la acutizarea regresului cauzat de viciile la care se dedau. Prin aceasta, suntem de acord cu afirmația lui Petru Mihai Gorcea menționată anterior, căci este impropriu să îi apreciem pe protagoniștii din *Craii de Curtea-Veche* drept „decăzuți”, având în

vedere că în roman nu există nici un aristocrat veritabil din toate punctele de vedere. Și cei mai distinși dintre aceștia fac rabat de la principiile eroico-cavaleresti: prințul se îndrăgostește de o fată inferioară în plan social, provenită dintr-o lume în care nu primează virtuțile, iar domnița castă cu o descendență nobilă seculară caută să parvină printr-o căsătorie din interes. Craii lui Mateiu I. Caragiale sunt „decăzuți” numai în raport cu niște principii morale ideale, care nu mai există în universul Bucureștiului balcanic nici măcar ca exemplu ipotetic sau prin existența unui personaj-reper.

Mateiu I. Caragiale nu a intenționat să stilizeze utopic veacul al XVIII-lea, ci a dorit să releve problemele contemporaneității sale prin intermediul lor. Autorul nu este un clasic observator care își ia inspirația din propria realitatea, căci „își însușește optica unei clase muribunde și o proiectează asupra întregii vieți, interpretându-i acesteia cursul ca o decadere generală” (Crohmălniceanu 1995: 154), după cum spune Ov. S. Crohmălniceanu. Această optică auctorială relevă cititorului involuția lumii *Crailor*, urâtenia veacului ce stă sub semnul ruinei și al morții, dar și stilul de viață hedonist al eroilor acestui cadru spațio-temporal însuflețit de un „morb al disoluției” (Crohmălniceanu 1995: 154). Mateiu I. Caragiale conturează o lume caricaturală ce parodiază timpul de odinioară, căci mahalaua pune monopol asupra vechii curți domnești despre care își vor aminti doar supraviețuitorii, iar personajele operei își trăiesc lăuntric tragedia, însă în plan exterior se derulează comedia (Glodeanu 2003: 100).

Cât despre ironizarea procesului de creare a unei opere realiste, observăm că, încă de la începutul romanului, naratorul se află în plină desfășurare creativă, căci are în vedere scrierea unui „roman de moravuri bucureștene” (Caragiale 1994: 102), cel care va fi, ca produs finit, romanul *Craii de Curtea-Veche*. Naratorul este un tânăr scriitor aflat încă sub protecția figurii paterne exercitată de la distanță. Acest fapt reiese tot din incipit, când, spre binele său, tatăl îi adresează o scrisoare moralizatoare. Putem stabili o corespondență între această secvență și opera lui Marcel Proust, contemporanul european al lui Mateiu I. Caragiale și creatorul lui Marcel, personajul care, asemeni naratorului matein, este scriitor. La Proust identificarea autorului cu personajul este evidentă, mai cu seamă pentru că poartă același nume. Însă în ceea ce-l privește pe naratorul din *Craii de Curtea-Veche*, nu este vădită suprapunerea autorului cu personajul căruia nu i se dezvăluie identitatea, fapt ce adâncește misterul operei. Cu toate acestea, dacă cercetăm personajul plecând de la informațiile pe care le aflăm din text, constatăm că vârsta naratorului din perioada în care se petrece acțiunea, 1910-1911, corespunde cu cea în care Mateiu I. Caragiale începe să scrie romanul. Prin aceasta, cititorii află cum se scrie un roman încă din stadiul de „studiu de caz”, naratorul folosindu-i drept surse de inspirație pe Pașadia și Pantazi. Pe parcursul narațiunii asistăm la desăvârșirea subiectului operei datorită traiului într-un spațiu marginal și a descoperirii tenebrei „vieții care se viețuiește” (Caragiale 1994: 76), al cărui exponent este Gore Pirgu, cel care va deveni călăuză crailor.

În opera de față, Pirgu întrunește tipologia arivistului, căci este rezultatul societății bucureștene aflate în declin, în care descendența nobilă nu este suficientă pentru a determina statutul social al individului, iar calea sigură către ascensiune este parvenirea. Totuși, Pirgu nu este decât o caricatură a acestei

tipologii de personaj, deoarece ascensiunea socială alternează cu plăcerile vieții și cu viciile ca mod de existență. Mai mult decât atât, spre deosebire de arivistul clasic, Pirgu nu plasează pe primul loc evoluția sa, cu toate că o va obține cu orice preț, ci, prin ipostaza de mentor al celor trei crai, îndeplinește un rol mult mai important pentru spațiul de care aparține, acela de creator, perpetuator și revelator al stricăciunii locului. Pirgu este și el un crai, însă unul malefic, care ispitește și accelerează călătoria discipolilor săi spre moarte, spre o existență superioară căci, așa cum spune Angelo Mitchievici, el este „o încarnare a demonului decadent al orașului, singurul care poate construi în plan real” (Mitchievici 2007: 247). Prin aceasta, este de înțeles de ce Gore Pirgu este singurul personaj pe care finalul operei îl surprinde pe culmile succesului, fiind fruntașul societății balcanice, bucurându-se de roadele parvenirii sale. Pirgu este acum un potențial „scriitor de frunte al neamului” (Caragiale 1994: 76), informație ce trimite din nou la parodiarea realismului, după cum spune Sergiu Ailenei în lucrarea sa dedicată stilurilor prozei interbelice, căci „exigențele scriitorului de tip realist se reduc la o cunoaștere artistică limitată la aspectul strict social” (Ailenei 2000: 83). Putem considera că Pirgu este proiecția parodică a scriitorului de tip realist, căci se precizează concret în roman „amănunțita lui cunoaștere a lumii de mardeiași, de codoși și de șmecheri, de teleleici, de târfe și de țate” (Caragiale 1994: 76). În viziunea autorului, Pirgu este tipul scriitorul mediocru care are succes în fața diletanților, „de cea mai joasă speță” (Ailenei 2000: 84), după cum îi numește Sergiu Ailenei. Totodată, Pirgu condamnă literatura în baza unor prejudecăți învechite conform căreia lectura în exces dăunează minții, fapt ce denotă superficialitatea cu care se raportează la activitatea primă, indispensabilă unui intelectual, pledând, de fapt, pentru înțelepciunea practică, pentru „știința vieții” (Caragiale 1994: 102):

– Nu te mai lași, nene, odată de prostii? Până când? Ce-ți faci capul ciulama cu atâta citanie, vrei să ajungi în doaga lui Pașadia? Ori crezi că dacă ai să știi ca el cine l-a moșit pe Mahomet sau cum îl chema pe ăl care a scos întâi crucea la Boboteaza e mare scofală? Nimic; cu astea te usuci. Adevărata știință e alta: știința vieții de care habar n-ai, aia nu se învață din cărți. (Caragiale 1994: 102).

Un alt procedeu realist folosit de Mateiu I. Caragiale este utilizarea tehnicii detaliului semnificativ cu scopul de a caricaturiza, dar și pentru a accentua distincția dintre frumosul nobiliar și urâtul societății marginale. Un exemplu reprezentativ este descrierea casei Arnotenilor care poate fi pusă în opoziție cu locuința „miezoasă și cuprinzătoare, reținută și măiestrită, fără lăbărțări, razne și prisosuri” (Caragiale 1994: 54) care „învăluia în mreje puternice, uimea, răpea, fermeca” (Caragiale 1994: 55) a distinsul intelectual descendent al unei seminții alese, Pașadia. Spre deosebire de aceasta, reședința Arnotenilor pare a fi o miniatură a lumii balcanice, o parodie a procedeeului realist de tip balzacian prin detaliile caricaturale, absurdul și lipsa armoniei arhitecturale:

Unui vechi trup de clădire pătrat și cu un singur rând i se înădise mai târziu, în dos, pieziș, o coadă deșirată și îngustă cu două caturi, rămasă netencuită și fără geamuri la șubredul pridvor care o încingea sus de la un capăt la altul și da într-un soi de turn de scânduri cârpit cu tinichele ce adăpostea scara. (Caragiale 1994: 109).

Mai mult decât atât, casa care „dobândește, în bătaia lunii, ceva tainic” (Caragiale 1994: 109) și lătratul auzit ce nu părea a fi al unui câine sugerează tranziția de la real la fantastic prin intermediul echivocității și al misterului. Mateiu I. Caragiale nu are intenția de a crea o lume ordonată prin atenția sporită asupra detaliilor, ci dorește potențarea misterului, a stranieții, iar prin descrierea casei Arnotenilor acesta demonstrează ineficiența tehnicii balzacice în situația în care însăși realitatea devine absurdă.

Revenind la parodiarea veridicității reperelor spațio-temporale, tehnica detaliului semnificativ este folosită și cu scopul de a oferi o viziune balcanică, din alte vremuri, asupra Bucureștiului. De asemenea, acțiunea este mutată dintr-un timp real în unul istoric plăsmuit, dar care se vrea a fi autentic prin prisma povestirilor personajelor. Mai specific, naratorul matein, spre deosebire de un narator realist precum Felix Sima al lui George Călinescu, nu acordă importanță străzilor Bucureștiului, nu descrie în detaliu cârciumile pe care le frecventează, ci, în schimb, prezintă explicit și minuțios visul din finalul romanului, povestea de viață a Penei Corcodușa, a lui Pantazi ori a lui Pașadia. Prin aceasta, și balzaciana legătură dintre personaj și mediul social în care trăiește este „prelucrată” în stil parodic, deoarece, după cum spune Petru Mihai Gorcea, personajul nu mai este modelat de circumstanțele sociale, ci „invers, mediul este o creație voluntară a personajului a cărei voință de singurătate își pune amprenta pe întregul său ambiant” (Gorcea 1995: 50). Bucureștiul decadent al *Crailor* este surprins adesea pe timpul nopții, centrul său fiind destinat despărțirii, a întoarcerii în solitudine, căci Pașadia se va îndrepta spre munte, Pirgu spre locuri rău famate, iar Pantazi și naratorul vor merge în Cișmigiu. Angelo Mitchievici observă că protagoniștii „par să utilizeze cu totul alt calendar și un alt București. Cișmigiu devine un loc de evaziune, o grădină suspendată, grădină a miracolelor, unde Bucureștiul este părăsit pentru ținuturi exotice” (Mitchievici 2007: 237).

Deși autorul a încercat să reconstituie o realitate, care, de fapt, este doar o convenție socială, care se dovedește a fi „mai himerică decât celelalte fantasmе ce pot izvorî din aceeași informație ambiguă a textului. Lumea personajelor mateine este prin excelență evanescentă” (Gorcea 1995: 33), spune Petru Mihai Gorcea. Tot el observă că timpul acțiunii în roman este mitic și, prin diverse calcule matematice, constată că aritmetica anilor este sacră, iar anii și vârstele personajelor precizate nu stau sub semnul hazardului. De exemplu, Ilinca Arnoteanu moare la 16 ani, iar vârsta peștorilor ei nu este cunoscută, dar autorul estimează astfel: Pantazi are între 53 și 56 de ani, iar Pașadia se apropie de 50. Cu exactitate poate fi calculată etatea prințului Serghie, care, în 1910, anul morții Ilinței Arnoteanu, ar fi avut inversul vârstei ei, 61 de ani, la 33 de ani de la moartea lui. Timpul mitic este susținut astfel de simbolistica numărului 7 (suma lui 1 adunat cu 6) care sugerează moartea timpurie a ambelor personaje, fapt sugerat și de numărul cu însemnătate cristică, 33.

Valențe parodice capătă și incipitul *Crailor de Curtea-Veche*, secvență anticalofilă realizată prin tehnica detaliului semnificativ. Scrierile mateine obișnuiesc cititorul cu migala estetică și cu accentul pus pe latura artistică a operei, însă în romanul de față este parodiat un incipit specific romanului realist

balzacian, în care, de la început, este portretizat protagonistul, plasat cu rigurozitate într-un context spațio-temporal veridic. După primele paragrafe ale textului apar treptat și structuri atent stilizate, prima fiind descrierea lirică a valsului cântat de lăutarii din cârciuma din Covaci, secvență care „ar putea figura într-o antologie a kitsch-ului sublim din literatura universală” (Călinescu 2017: 431), după cum afirmă Matei Călinescu: „un vals domol, voluptos și trist, aproape funebru. În legănarea lui molatecă, pâlpâia, nostalgică și sumbră fără sfârșit, o patimă așa sfâșietoare că însăși plăcerea de a-l asculta era amestecată cu suferință” (Caragiale 1994: 52). Incipitul este cea mai amplă secvență anticalofilă a operei, treptat făcându-se trecerea, din punct de vedere stilistic, de la narațiunea dominată de verbe, la narațiunea estetizată, predominată de grupul nominal substantiv-adjectiv. Descrierea valsului conferă ciclicitate operei, căci se regăsește atât la începutul operei, cât și la finalul acesteia. În incipit, cântecul prevestește moartea lui Pașadia, iar în final o confirmă, decesul său fiind succedat de cel al Penei Corcodușa, fapt ce oferă romanului un „deznodământ de factură românească tradițională” (Ailenei 2000: 93), spune Sergiu Ailenei.

Parodia și comicul sunt adesea puse în relație, însă comicul parodic are implicații diferite față de comicul obișnuit, specific pieselor de teatru, căci se așteaptă o solidă formare culturală a lectorului. Livia Iacob, în *Parodia literară. Șapte rescrieri românești*, oferă un exemplu referitor la caracterul parodic al romanului *Don Quijote de la Mancha*: „nu orice lector dispune de capacitatea să reconstituie normele codului de comportament cavaleresc bazându-se pe «măimutașelile» din Don Quijote” (Iacob 2011: 62). Această constatare este relevantă și pentru romanul *Craii de Curtea-Veche*, căci substratul parodic al acestuia poate fi dedus cu acuratețe numai de către un cititor experimentat din punct de vedere estetic, stilistic și cultural-istoric. De pildă, în *Întâmpinarea crailor*, după secvența în care a luat foc un coș de lână Biserica Curtea-Veche, este surprinsă dezaprobarea naratorului față de Pașadia vizavi de trecutul României: „cum nu i se putea tăgădui nici partea lui de dreptate, găsi de prisos să mă ridic ca să apăr acel trecut, vedeniei căruia datora o minunată tâmplă de icoane ce măgulisem în tinerețe cu o osârdie aproape cucernică” (Caragiale 1994: 59). (Re)cititorul, așa cum îl numește Matei Călinescu, poate remarca aici

un intertext de autor care înnobilează poetic viziunea acestui trecut național sumbru, crud, plin de înfrângeri, dar nu lipsit de o inexplicabilă trufie în fața uitării și a zădărniciilor: e vorba desigur de poemele sale strânse postum în volumul *Pajere* (1936). (Călinescu 2017: 456).

Astfel, parodia devine o formă de manifestare a intertextualității, căci asigură dialogul între roman și volumul anterior de poeme al aceluiași autor și, mai mult decât atât, marchează atât comunicarea dintre liric și epic, cât și evoluția autorului de la vers la proză poetică.

Parodiarea realismului în opera mateină are mai mult sensul de „critică a realității”, căci autorul nu urmărește în mod explicit crearea unor secvențe umoristice, scopul prim al acestuia fiind finalitatea estetică a romanului. Acest procedeu stilistic sugerează în textul dat „lumea pe dos”, reversul normei literare și a lumii de la începutul secolului al XX-lea, iar carnavalescul sugerat de

prezența lui Pirgu, a „măscăriciului” de joasă speță, caricaturizează imaginea scriitorului, a intelectualului, a nobilului. Conform tripartiției tipurilor de parodie realizată de Daniela Petroșel (parodia-critică, parodia-omagiu, parodia-pretext) (Petroșel 2006), constatăm că Mateiu I. Caragiale realizează în romanul său o parodie-critică¹, deoarece diversifică tendințele literare ale epocii, oferindu-le un plus de valoare prin distincția între valoare și non-valoare, între nobil și periferic. Spre deosebire de I. L. Caragiale care compune parodii orientate către contemporani precum Alexandru Macedonski (realizate pe fondul circumspecției sale vizavi de simbolism și de antipatia față de poet) ori Barbu Ștefănescu Delavrancea (din care reiese simpatia față de acesta), la Mateiu I. Caragiale parodia reliefează originalitatea scriitorului în raport cu trăsăturile clișeizate ale prozei realiste de secol XX.

Mai mult decât atât, Mateiu I. Caragiale impune prin romanul *Craii de Curtea-Veche* un model narativ experimental, renunțând la „prerogativele omniscienței”, deoarece, explică Gheorghe Glodeanu, are loc „o schimbare a perspectivei auctoriale, perspectiva naratorului devenind subiectivă și limitată” (Glodeanu 2003: 11), spre deosebire de romanul tradițional, unde naratorul omniscient oferă cititorului impresia obiectivității. Pentru romancier scrisul devine o aventură spirituală și estetică, nefiind pus accentul pe natură ori pe firesc. Prin refuzul realității și multiplicarea vocilor auctoriale (naratorul, Pașadia, Pantazi, Pirgu), Mateiu I. Caragiale se integrează în calitate de personaj în universul decadent al unui București balcanic dintr-un timp de mult apus, în care tainele nu sunt relevate, ci adâncite în mister. Acest fapt plasează romanul „în proximitatea fantasticului” (Glodeanu 2003: 14), iar autorul devine un „creator de semnificații ezoterice” (Glodeanu 2003: 13).

În încheiere, cu toate că acțiunea romanului *Craii de Curtea-Veche* este plasată în trecut, într-un timp marcat de melancolia sfârșitului de eră, autorul este bine ancorat în actualitatea literară a începutului secolului al XX-lea și chiar anticipează trenduri literare moderne ca artificialitatea limbajului sau metaromanul și utilizează concepte moderniste în creație precum orientarea către interioritatea psihologică a personajului ori către ereditatea patologică. Mai mult decât atât, în *Craii de Curtea-Veche* se pot remarca influențe proustiene precum: principiul memoriei involuntare –folosit pentru realizarea evocărilor personajelor– și prezența eului multiplu ipostaziat, deoarece povestitorului i se poate alcătui o identitate care corespunde cu cea a lui Mateiu I. Caragiale, însă, și ceilalți crai, inclusiv Pirgu, reprezintă extensii livrești ale acestuia.

Astfel, așa cum constată Ion Vartic, „la capătul drumului hermeneutic ne așteaptă autorul” (Vartic 2002: 227), un autor care prin parodiarea realismului reușește să facă din romanul de față o lucrare de referință a perioadei interbelice a literaturii române care inovează tocmai prin melancolia sfârșitului de eră și a contrastului dintre nobil și decăzut.

¹ Parodia critică este definită de Daniela Petroșel astfel: „este tipul de parodie cel mai răspândit și este frecvent orientată spre contemporani. În spatele actului parodic stă, adesea, o relație de prietenie sau conflictuală cu autorul vizat. Astfel de parodii apar la Caragiale, Topîrceanu și Sorescu. Ei realizează o diversificare a discursurilor literare existente în epocă, de multe ori, repudiind non-valoarea.” (Petroșel 2006: 8).

BIBLIOGRAFIE

- Ailenei 2000: Sergiu Ailenei, *Stiluri în proza interbelică*, Iași, Editura Timpul.
- Caragiale 1994: Mateiu I. Caragiale, *Opere*, Ediție, studiu introductiv și note de Barbu Cioculescu, București, Editura Fundației Culturale Române.
- Călinescu 2017: Matei Călinescu, *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*, București, Humanitas.
- Crohmălniceanu 1985: Ov. S. Crohmălniceanu, *Proza artistă- Mateiu Caragiale*, în vol. *Mateiu Caragiale interpretat de...* București, Editura Eminescu.
- Georgescu 1985: Paul Georgescu, *Prietenii de taină*, în vol. *Mateiu Caragiale interpretat de...*, București, Editura Eminescu.
- Glodeanu 2003: Gheorghe Glodeanu, *Poetica misterului în opera lui Mateiu I. Caragiale*, Cluj-Napoca, Editura Dacia.
- Gorcea 1995: Petru Mihai Gorcea, *Mateiu I. Caragiale. Eseu*, Casa Editorială, Cuget, Simțire și Credință.
- Iacob 2011: Livia Iacob, *Parodia literară. Șapte rescrieri românești*, Iași, Institutul European.
- Mitchievici 2007: Angelo Mitchievici, *Mateiu I. Caragiale. Fizionomii decadente*, București, Institutul Cultural Român.
- Nica 2009: Marius Nica, *Oceanul balcanic, Privire asupra imaginarului literar în opera lui Mateiu I. Caragiale*, Iași, Editura Institutul European.
- Petroșel 2006: Daniela Petroșel, *Retorica parodiei*, București, Ideea Europeană.
- Tomașevski 1973: Boris Tomașevski, *Teoria Literaturii, Poetica*, Traducere, prefată și comentarii de Leonida Teodorescu, București, Editura Univers.
- Vartic 2002: Ion Vartic, *Clanul Caragiale*, Cluj-Napoca, Biblioteca Apostrof.