

ROMANUL UNUI CEREMONIAL DE INIȚIERE: CRAII DE CURTEA-VECHE

THE NOVEL OF AN INITIATION CEREMONIAL: GALLANTS OF THE OLD COURT

Aritina IANCU (MICU-OȚELEA)

Abstract: *The Carnival and the liturgical, as forms of valorisation announcing the failure, are fundamental notions used by Ioan Dersidan in interpreting Mateiu I. Caragiale's work: "We understand by liturgical the relationship of matein characters with transcendence, their metaphysical/religious position, their conditioning between esse and non-esse, the corresponding literary motifs and their specialized forms of expression. The Carnival reflects the characters' relationship with history and with 'life which lives itself' and their fall into temporality, indifference and disorder". A characteristic of Craii de Curtea- Veche (Gallants of the Old Court) is the complementarity of the two, also illustrated by the South-Eastern concept according to which God and the Non-Brother are a simultaneous, indestructible presence. The Carnival style, seen as a bond between two liturgical realities, is not "an illicit presence in the Gates of Transcendence, but part of the script and plays a role in the show"². The initiation supposes the presence of the liturgical and of the carnival as well, whereas the crossing of a labyrinth path towards the spiritual/ metaphysical centre means not only exaltation through dreaming, but an immersion in the immune/ filth, into that "life which lives itself". The path to the centre includes in the analysed novel an ascending dynamics by liturgical exploration, by the pilgrimages proposed by two of the three guides, Pantazi and Pasadia, but also the survival in the inferno of the carnival, conducted in real art by another ceremonial master, Pirau, though in a grotesque manner. Valorisation of existence in a double register, carnaval-liturgical, "certifies a special code of experience and imagining in which*

¹ Ioan Dersidan, *Mateiu I. Caragiale – carnavalescul și liturgicul operei*, București, Editura Minerva, 1997, pp. 12-13.

² *Ibidem*, p. 31.

*mysticism is also present (subl. ns. – M.A.), mystification and the search of a centre in its own being*³.

Keywords: mystical slum, initiation, labyrinth, feminine hypostases.

Considerat „autor al unui singur roman, *Craii de Curtea-Veche*, al unei singure nuvele, *Remember*, și al celor trei mici povestiri care alcătuiesc *Sub pecetea tainei*”⁴, Mateiu I. Caragiale a generat de-a lungul timpului o multitudine de reacții critice, ilustrând ideea că o operă valoroasă nu este reglată de principiul cantitativ. *Carnavalescul și liturgicul*, ca forme de valorizare, de întâmpinare a eșecului, sunt noțiuni fundamentale utilizate de Ioan Dersidan în interpretarea operei mateine: „Întelegem prin *liturgic* raportul personajelor mateine cu transcendentă, poziția lor metafizică/religioasă, condiționarea lor de *esse* și *non-esse*, motivele literare corespunzătoare și formele de expresie specializate ale acestora. *Carnavalescul* indică raportul personajelor cu istoria și cu «viata care se vietuiește» și căderea lor în temporalitate, nepăsare și dezordine”⁵. Caracteristică pentru *Craii de Curtea-Veche* este complementaritatea celor două, ilustrată și de concenția sud-est europeană potrivit căreia Dumnezeu și Nefratele sunt o prezentă simultană, nescindată. *Carnavalescul*, văzut ca un liant între două realități liturgice, nu este „la Portile transcendentă o prezentă ilicită, ci face parte din scenariu și are rol în spectacol”⁶. Inițierea presupune prezența liturgicului, dar și a *carnavalescului* în egală măsură, iar parcurgerea unui traseu labirintic spre centrul spiritual/metafizic înseamnă nu doar înălțarea prin visare, ci o imersiune în imund, în „viata care se vietuiește”. Drumul spre centru include în romanul matein o dinamică ascendentă prin explorarea liturgică, prin hașialăcurile propuse de două dintre cele trei călăuze, Pantazi și Pasadia, dar și supraviețuirea în infernul *carnavalescului*, dirijată cu adevărată artă de un alt maestru de ceremonii, Pirgu, dar în regim grotesc. Valorizarea existenței în dublu registru, *carnavalesc-liturgic*, „atestă un cod aparte al trăirii și imaginării din care nu lipsesc **mistica** (subl.

³ *Ibidem*, p. 13.

⁴ Angelo Mitchievici, *Mateiu I. Caragiale. Fizionomii decadente*, București, Institutul Cultural Român, 2007, p. 7.

⁵ Ioan Dersidan, *Op. cit.*, pp. 12-13.

⁶ *Ibidem*, p. 31.

ns. – M.A.), mistificarea si căutarea unui centru în propria făptură⁷. Această delimitare strictă între cele două axe. esentiale pentru o initiere totală, permite anexarea Bucurestiului real, ca loc al pierzaniei, în zona carnavalescului. Inevitabil apare întrebarea: Cât de real este Bucurestiul în care își târăște personajele autorul? Ovidiu Cotrus consideră cele trei pelerinaie „ca forme de petrecere, de fugă de realitate în **irealitate** (subl. ns. – M.A.)⁸, respingând termenul de idealitate imposibil de aplicat, mai ales în cazul celui de-al treilea hagialc, din cauza dimensiunii etice. Ceea ce în cazul primelor două evadări se realizează printr-o diluare, subtiere a realității, prin visare, în cazul ultimei călătorii se obține prin îngrosare excesivă, „prin aglomerarea de detalii dezgustătoare, care o fac neverosimilă⁹. Aceeași impresie de irealitate este susținută și de Vasile Lovinescu, în termenii alchimici de *solve et coagula*: „Peste orasul arhibanal presară o pulbere radioactivă, o vaporizare de natură «panică», **și iată toată lumea cuprinsă de descreierare, de sminteală, de delir, prin urmare în stare de receptivitate, dar și de dăruire a străfundului, de exteriorizare a oculului**”¹⁰.

Bucurestiul matein se configurează labirintic și circumvolutiv în funcție de reperul simbolic al Curtii-Vechi, o ipostaziere a Centrului, „un perfect substitut, o mască desăvârșită pe un model ce poate fi desemnat ca fiind Curtea Primordială”¹¹. Geometria labirintică a textului este susținută prin simetria construcției, prin dimensiunea temporală a textului, dar, mai ales, prin tripla initiere a personajului narator, realizată cu sprijinul celor trei călăuze. Umberto Eco semnalează existența mai multor tipuri de labirint. Unul clasic, unicursual, care, deșirat, ia forma unui singur fir și întotdeauna duce „acolo

⁷ *Ibidem*, p. 13.

⁸ Ovidiu Cotrus, *Opera lui Mateiu I. Caragiale*, București, Editura Minerva, 1977, p. 146.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Vasile Lovinescu, *Al patrulea hagialc. Exegeză nocturnă a Crailor de Curtea veche*. Ediție îngrijită de Florin Mihăiescu și Roxana Cristian. Ediția a II-a, București, Editura Rosmarin, 1996, p. 55.

¹¹ *Ibidem*, p. 78.

unde trebuie să ducă și nu poate să nu ducă¹², iar prezenta unui Minotaur se impune drept condiție a complicării traseului. Al doilea tip e labirintul manierist sau *Irweq*, care propune mai multe variante, dar numai una conduce la ieșire, iar desirarea lui „ia forma unui arbore, e o structură cu fundături oarbe”¹³. În această ipostază, rolul Minotaurului este jucat de vizitatorul însuși care poate să se păcălească, fiind nevoit să se reîntoarcă. Ultimul tip de labirint este o rețea, în care orice punct poate fi legat de orice alt punct, ceea ce face imposibilă desfășurarea lui. Se poate complica la infinit din cauza absenței delimitărilor de tipul exterior/interior, prin multiplicare conexiunilor. Pentru această formă de labirint, Eco propune metafora rizomului. *Craii de Curtea-Vechi* ilustrează prima structură labirintică, care presupune parcurgerea unui traseu spre un centru care trebuie atins, iar Curtea-Vechi este o suprapunere simbolică a punctului de plecare și a celui de finalizare a ceremonialului. Rolul Minotaurului de a complica parcursul labirintic este adjucecat de ultimul hagialâc, cel care ar putea să împiedice recuperarea centrului, printr-o abandonare în zona înșelătoare a Boemei: „Boema, odioasă, imunda Boemă ucide și adesea nu numai la figurat”¹⁴.

Evocarea Curtii-Vechi se realizează prin prisma informațiilor oferite de eruditul Pasadia, care le contestă valoarea istorică și estetică, dar le recunoaște farmecul, capacitatea de a-i alimenta imaginația și puternica încărcătură afectivă: „E ciudat totuși, mărturisi el, deși ca artă le găsesc mai preios chiar decât amintirea lor istorică, vestigiilor acestea umile nu le pot contesta deosebitul farmec. În fața celor mai neînsemnate, închipuirea mea prinde aripi, mă simt miscat, miscat adânc”¹⁵. Disipată în întreaga mahala, Curtea-Vechi concentrează destinul orașului și rămâne vie în mentalul colectiv printr-o ultimă

¹² Umberto Eco, *Anti-Porfiriu*, în vol. Gianni Vattimo, Pier Aldo Rovatti (coord.), *Gândirea slabă*. Traducere de Ștefania Mincu, Constanța, Editura Pontica, 1998, p. 69.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Mateiu I. Caragiale, *Craii de Curtea-Vechi*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2007, p.125.

¹⁵ *Ibidem*, p. 25.

rămăsită: „(...) biserica cu turlă verde ce-i poartă numele”¹⁶. Ilustrând principiul camuflării sacrului în profan, semnele centrului original sunt îngropate în formele degradate ale prezentului și afectate de un discurs intentionat denigrator al celui care „privind și judecând cu o neînduplecată asprime tot ce era românesc, mergea adesea cu înversunarea până la a fi de rea-credință”¹⁷. Strâns legată de acest topos este Pena Corcodusa, un adevărat *genius loci*, căreia îi revine un rol privilegiat în „ceremonialul aparent degradat, dar în măsură să camufleze o reală investire, căftănire a Crailor”¹⁸. În „scena generatoare a cărții, sâmburele ei”¹⁹, văduva cavalerului gvard, considerată un actor principal, este o apariție dintr-o altă lume, prin vocea căreia personajele își aud rostit numele de taină: „Crailor, ne mai strigă totuși. Crailor de Curtea-Veche”²⁰. Aruncat de un „ghem de oameni”²¹ în fata celor patru, personajul feminin este privit de aproape, ceea ce îi permite naratorului înregistrarea tuturor detaliilor grotesti: „Bătrână și vestejită, cu capul dezbrobodit și numai zdrente toată, cu un picior desculț, ea părea în turba-i cumplită, o făptură a iadului. Beată moartă, vărsase pe ea și o trecuse neputința, ceea ce umplea de o bucurie nebună droaia de derbedei și de femei pierdute ce-i făceau alai strigând: «Pena! Pena Corcodusa!»”²². Furia pe care i-o trezeste femeii grupul celor patru se concretizează într-un limbaj injurios care îl lasă cu gura căscată chiar și pe Pîrgu, bun cunoscător al acestui tip de discurs care abundă în imprecatii. Dar naratorul nu reproduce niciuna dintre expresiile femeii, notează doar efectele asupra martorilor, singura formulă pe care o păstrează fiind cea pe care personajele o acceptă ca pe o reală investire. Intercalată în tesutul romanului ca micropovestire independentă, istoria Penei, cu accente

¹⁶ *Ibidem*, p. 23.

¹⁷ *Ibidem*, p. 25.

¹⁸ Angelo Mitchievici, *Op. cit.*, p. 119.

¹⁹ Matei Călinescu, *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*. Traducere din engleză de Virgil Stanciu, Editura Humanitas, București, 2017, p. 450.

²⁰ Mateiu I. Caragiale, *Op. cit.*, p. 29.

²¹ *Ibidem*, p. 27.

²² *Ibidem*, pp. 27-28.

tragice, este reactualizată după treizeci și trei de ani (număr simbolic) prin vocea lui Pantazi. De asemenea, prin referirea la Războiul de Independență, se poate plasa acțiunea din timpul narat în anul 1910²³.

Despre sintagma care dă și titlul romanului, Barbu Cioculescu specifică două surse care ar fi putut să influențeze scriitorul. În *Istoria generală a Daciei sau a Transilvaniei, Terei Muntenesci și Moldovei* de Dionisie Fotino, se relatează un episod tragic în care, după retragerea autorităților din București, puterea este preluată de un grup de „oameni disperati și fără căpătâi, care se numesc în limba poporului Crai”²⁴; expresia anarhiei este sintetizată în imaginea lui Melamos, căpitanul lor, care se afișează cu însemnele voievodale (purtând cuca domnească). O altă sursă, pe care cu siguranță o cunostea Mateiu I. Caragiale²⁵, este cartea lui Ionescu-Gion, *Istoria Bucureștilor*, unde se menționează transformarea Curților Domnești într-o adevărată Curte a Miracolelor, adăpost pentru lepădăturile Bucureștilor. Elementul comun al celor două istorii este intervenția autorităților prin persoana unui pașă turc, care restabilește ordinea după ce îi pedepsește pe Crai. Considerată de Pasadia „o asociație de cuvinte dintre cele mai fericite”²⁶, denumirea depășește stilistic formularea „Curtenii calului de spiiă”²⁷, având „ceva ecvestru, mistic (subl. ns. – M.A.)”²⁸. În aceeași replică se sugerează și funcția poetică a sintagmei, care „Ar fi un minunat titlu pentru o carte”²⁹. E o primă trimitere la imortalizarea estetică a experienței, în ultima parte a romanului sugestiile poetice multiplicându-se prin tehnica punerii în abis. De altfel, naratorul se identifică de la început cu

²³ Ulterior naratorul confirmă acest an ca timp al întâmplărilor evocate.

²⁴ Dionisie Fotino apud Barbu Cioculescu *Note*, în *Mateiu I. Caragiale. Opere*, p. Ediție, studiu introductiv și note de Barbu Cioculescu, București, Editura Fundației Culturale Române, 1994, 130.

²⁵ Vezi Barbu Cioculescu, *Studiul introductiv*, în *Mateiu I. Caragiale. Op. cit.*, p. 131.

²⁶ Mateiu I. Caragiale, *Craii de Curtea-Veche*, p. 29.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

autorul nuvelei *Remember*, ceea ce susține îndemnul lui Ovidiu Cotruș la o lectură sincronă a operei lui Mateiu Caragiale.

Numărul Crailor a fost un adevărat *nod gordian* pentru exegetii operei mateine, soluțiile propuse fiind diferite și justificate prin complexe demersuri argumentative: cvartetul care implică recunoașterea statutului de Crai în cazul tuturor personajelor principale ale romanului, triada cu o componentă variabilă (Pantazi/Pasadia/Pirgu sau Pantazi/ Pasadia/ Povestitorul) și chiar dubletul Pantazi/Pasadia. Excluderea lui Pirgu din acest grup a fost justificată prin rolul său malefic, prin dimensiunea carnavalescă a personajului, iar eludarea naratorului se explică prin statutul său de novice, a cărui inițiere este finalizată abia în ultimul capitol și transpusă în metafora visului revelator. Matei Călinescu, pornind de la această întrebare, lasă deschis jocul interpretărilor care „poate fi continuat *ad infinitum*”³⁰. Interpretarea textului ca scenariu inițiativ impune formula triadică care îi reuneste pe cei trei P, Pantazi, Pasadia și Pirgu, în ipostaza „celor care au pătruns tainele, celor care știu”³¹ și facilitează maturizarea neofitului (aici însuși naratorul), asumându-și succesiv rolul de călăuze. Cele trei hagiolăcuri reprezintă etape ale parcursului labirintic, iar Craii sunt „paradigmii imaginativi”³², prin care, narcisiac, Povestitorul își proiectează eul ideal, dar și partea imundă, romanul fiind „o autoficționalizare cu

³⁰ Matei Călinescu, *Op. cit.*, p. 451.

³¹ Mircea Eliade, *Sacrul și profanul*. Ediția a III-a. Traducere din franceză de Brândușa Prelipceanu, București, Editura Humanitas, p. 142.

³² Ovidiu Cotruș, *Op. cit.*, p. 155. Termenul de paradigmă imaginativ propus de Ovidiu Cotruș ilustrează profundul „fond narcisic al scriitorului român”, care a apelat la acest „alibi transfigurator”. Proiecții ale naratorului și prin extensie ale scriitorului, personajele devenite oglinzi mai mult sau mai puțin îngăduitoare îi ilustrează diferite ipostaze în care se recunoaște: „Dacă Pasadia îl reprezintă așa cum îi plăcea să se vadă, Pantazi, acest «alt eu însumi» este dublul său umanizat, născut și crescut sub zodii binevoitoare: așa ar fi vrut să fie mateiu, ca să se poată considera apt de fericire (...). mai mult chiar, ele au îndeplinit o funcție terapeutică, de-a dreptul salvatoare în viața scriitorului român”.

măști”³³. Finalizarea traseului inițiativ marcată printr-o reîntregire presupune asimilarea acestor fragmente, ipostazieri ale sinelui, euri bovarice și reale într-un tot unitar și integrator. Dacă Pasadia și Pantazi reprezintă „produsi ai contemplației idealizatoare și consolatoare”³⁴, Pirgu „nu e decât o oglindă blestemată”³⁵, nelinistitoare, dar de care naratorul trebuie să și-o asume pentru a cunoaște toate dimensiunile existenței. Jocul oglinzilor și al oglinzirilor se prelungește și la nivelul fiecărui personaj, printr-o dedublare: personalitatea lui Pasadia e scindată în eul diurn și cel nocturn (dedublare antagonică), Pantazi este doar o mască temporară, o identitate asumată pentru scurtă vreme care presupune și existența unui alt eu, dar de care Povestitorul se simte înstrăinat; până și Pirgu, aparent egal cu sine însuși, renunță în finalul romanului la ceea ce îl definise până în acel punct, parvenirea presupunând o schimbare cel puțin a aparențelor, care îl determină să părăsească lumea pe care o guvernase până atunci și să frecventeze spațiul centrului. Iesirea din scenă a personajelor, sub diferite forme (moartea lui Pasadia, plecarea lui Pantazi după ce își vinde și ultima afacere, ascensiunea socială a lui Pirgu), are loc numai după finalizarea inițierii, numai după integrarea „paradigmilor imaginativi” în personalitatea totalizatoare a naratorului.

Coborârea în lumea care se viețuiește ³⁶ echivalează, în ecuația unui ritual de inițiere, cu o moarte simbolică, anunțând asumarea unei noi identități: „(...) o stare nu poate fi modificată fără a fi mai întâi anihilată (...). Moartea inițiativă este indispensabilă începutului vieții spirituale. Funcția ei trebuie înțeleasă în legătură cu ceea ce se pregătește: nașterea într-un mod superior de a fi”³⁷. Ultimul prag în ceremonialul inițiativ la

³³ Matei Călinescu, *Op. cit.*, p. 447.

³⁴ Ovidiu Cotruș, *Op. cit.*, p. 207.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Vezi* Gilbert Durand, *Structuri antropologice ale imaginarului. Introducere în arhitectologia generală*. Traducere de Marcel Aderca. Prefața și postfața de Radu Toma. București, Editura Univers, 1977. În cazul romanului matein este coborâre și nu cădere în termenii pe care îi propune Gilbert Durand.

³⁷ Mircea Eliade, *Nașteri mistice*, p. 13.

care este supus naratorul matein presupune o explorare ghidată a spațiului infernal, mahalaua mistică, facilitând în final refacerea întregului prin asumarea de către Povestitor a eului său instinctual, incomod, malefic.

Gheorghe Glodeanu stabilea o localizare a fiecărei călăuze: „anteicul Pașadia”³⁸ își adjucecă muntele, unde se refugiază periodic, Pantazi e subjugat de „chemarea departelui”³⁹, căruia îi corespunde peisajul marin, iar Pirgu este „un locuitor tipic al cetății decadente, spațiul său vital fiind orașul”⁴⁰. Craiul lumii citadine este „duhul impur, principiul negativ fără de care viața ar înțepeni într-o succesiune de gesturi hieratice”⁴¹. În mișcarea sa continuă, care îi asigură o formă de ubicuitate, face legătura între centru și periferie, cunoaște „Lume de tot soiul și de toată teapa, lume multă, toată lumea. Pe cine nu cunoștea într-adevăr, unde nu pătrunsese? În zăvorâtele case ale negustoriei sperioase și speriate, în ferecata cetățuie a ovreimei îmbuibate de belșug, în șubredele cuiburi ale râiei ciocoiești, pretutindeni, Gorică era primit cu brațele deschise, deși nu totdeauna pe ușa din față”⁴². Stăpânit de un „demon al socializării”⁴³, are capacitatea de a se infiltra în toate categoriile sociale, transformând călătoriile nocturne ale Craiilor într-o aventură unică, irepetabilă în lipsa lui. Și în cazul portretizării acestui personaj autorul apelează la o serie de superlative, dar toate realizate în registru negativ:

„Din ațâțarea la desfrâu, căruia își închinase trupul și sufletul, își făcuse un apostolat. Iscusit în samsarlăcuri și pezevenglăcuri, fusese faurul ruinei câtorva feciori de bani gata și al căderii mai multor femei; mulțumită lui, nume cunoscute se mânjiseră de necinste. Rar se petrecea murdărie în care să nu fi fost amestecat și dânsul, și adesea numai dintr-o crudă și fără sațiu poftă de a-și bate joc, pentru care nu se da înapoi de la nimic: iscodirea, defăimarea, bârfeala, zâzania, pâra, amenințarea cu darea în vileag a tainei încredințate sau smulse, răvașele

³⁸ Gheorghe Glodeanu, *Poetica misterului în opera lui Mateiu I. Caragiale*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2003, p. 81.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Ovidiu Cotruș, *Op. cit.*, p. 336.

⁴² Mateiu I. Caragiale, *Op. cit.*, p. 20.

⁴³ Angelo Mitchievici, *Op. cit.*, p. 32.

neiscălite - toate îi păreau deopotrivă de bune, fiecare după cerință⁴⁴.

„Vocația de îndrumător în domeniul răului”⁴⁵ se manifestă nediferențiat, perseverent, de multe ori fără o utilitate imediată, doar din plăcerea de a urmări decăderea celorlalți „ajută răbdător și metodic, viciul să încolțească și să dea în pârg”⁴⁶. Prin „vocea zeflemistă și profanatoare”⁴⁷ a lui Pîrgu sunt emise judecăți opuse celor formulate de ceilalți paradigmi imaginativi, într-un efect de contrast care permite și o schimbare abruptă a registrului stilistic. Privirea admirativă este înlocuită de o scrutare tăioasă și batjocoritoare, adâncind perspectiva asupra lumii și relativizând grila axiologică impusă prin vocile celorlalte personaje. Schimbarea tonalității este susținută și prin limbajul personajului trivial, brutal, dar în egală măsură inventiv și pitoresc:

„- La mai mare, solzoșia ta, se închină cu temenele, al nostru ești. Umbli să-ți lași lapții cu folos. Bre, cum te mai înfigei în undiță la Masinca, o luași pe coarda razachie, tu sacâz dulce, ușor. Ce pramatie; faci pe cocoșu, cotoi mare dumneata. Ei, dar ai de învățat încă multe; ești junic; ca să le fii pe plac maimuțelor trebuie să fii porc, și cu șoricul gros”⁴⁸.

În al doilea capitol al romanului, Povestitorul evocă primul contact cu dubletul Pașadia-Pîrgu, care completează nucleul deja format al grupului, intrarea lor în scenă fiind spectaculoasă: în birtul franțuzesc unde lui Pantazi i se păstra cu sfințenie o masă în colțul cel mai adăpostit, într-o seară plină de zarvă, și-au făcut apariția „două fiare hămesite”⁴⁹. Această însoțire bizară, „împerechere strânsă”⁵⁰, care revine obsedant în conștiința naratorului, este explicată de la început pe baza criteriului etic, gustul viciului. Deși ulterior Pașadia dă și o explicație nobilă apropierii de Pîrgu, blochează ascendența

⁴⁴ Mateiu I. Caragiale, *Op. cit.*, p. 20

⁴⁵ Ovidiu Cotruș, *Op. cit.*, p. 187.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 213.

⁴⁸ Mateiu I. Caragiale, *Op. cit.*, p. 152.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 48.

⁵⁰ *Ibidem*.

acestui în ierarhia socială, dar adevăratul motiv, egoist, rămâne imposibilitatea de a renunța la serviciile lui: „E desigur tot ce am făcut mai drept în viață, mai cinstit; să fi procedat altminteri, ar fi fost imoral. Și deosebit de aceasta, **lăsându-l să se ridice l-aș pierde, m-ar părăsi și mi-ar veni tare greu să mă lipsesc de serviciile sale** (subl. ns.—M.A.)”⁵¹. Intermediar în acest spațiu al declinului, Pirgu este vital pentru Pașadia, căruia îi facilitează vânătoria, negociază, scutindu-l de contactul direct cu „mlaștinile vițului”⁵². Relația dintre cei doi se bazează pe necesitate, în spatele ei fiind numeroase resentimente, antipatie, agresivitate verbală, stări care însoțesc orice dependență maladivă. Apelativele denigratoare pe care le folosește Pașadia la adresa însoțitorului său îl proiectează pe acesta la marginea umanității, împingându-l spre animalitate și derizoriu: „bufon abject”⁵³, „hienă”⁵⁴. Portretul fizic, caricatural, este îngroșat, prin antiteză, cu imaginea impunătoare a însoțitorului său și e „amprentat de stigmatul viciului”⁵⁵:

„Celălalt, mai tânăr mult, coclit însă și buhav, care legăna pe niște picioare subțiri arcuite în afară o burtică ascuțită, oglinda pe fața-i rânjitoare și botoasă josnicia cea mai murdară. Cel dintâi, foarte rece, își rotise încet privirea posomorâtă pe deasupra capetelor, celui de al doilea îi jucau fără astâmpăr ochișorii vioi și refecați sclipind de vicleană răutate. În tot, impresia ce o da acesta din urmă era numai în paguba lui, iar alătura de domnul cel trufaș, făcea să-i reiasă și mai respingătoare mutra obraznică de marțafoi”⁵⁶.

Aparențele sunt înșelătoare și periculoase, pentru că bufonul se dovedește a fi, cel puțin în optica naratorului, adevăratul Păpușar, care îi manipulează fără scrupule și fără slăbiciuni empatizante pe ceilalți:

„Mai cuminte poate, dânsul se mulțumea a le pune la cale, a trage sforile și în aceasta rămânea neîntrecut. Așa cum

⁵¹ *Ibidem*, pp. 123-124.

⁵² *Ibidem*, p. 124.

⁵³ *Ibidem*, p. 50.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 124.

⁵⁵ Angelo Mitchievici, *Op. cit.*, p. 71.

⁵⁶ Mateiu I. Caragiale, *Op. cit.*, p. 49.

sucea el treburile, cum le învârtea, cum îi prostea Și-i zăpăcea de la mic la mare, scoțându-se pe el basma curată, era o minune; un târg întreg îl juca giurgiuna și noi înșine nu am făcut tustrei oare parte din Vicleimul ale cărui păpuși le arunca una într-alta, le smucea, le surchidea, fără să se sinchisească dacă i se întâmpla să le ciobească sau să le sfarâme”⁵⁷.

Această „javră primejdioasă și murdară”⁵⁸ se dovedește cea mai potrivită călăuză pentru cea de-a treia călătorie în „viața care se viețuiește, nu în aceea care se visează”⁵⁹. Bucureștiul subteran, labirintic se deschide numai prin intermediul lui Pirgu, dezvăluindu-și latura pitorească și degradată într-un amestec amețitor. Lăsându-se conduși, devirilizați prin acceptarea fără ripostă a traseului impus de Pirgu, Craii par ruși de această realitate, pierduți într-un vis care îi protejează de contactul direct cu mediul viciat. Derealizarea realității este susținută și prin detașarea lui Pașadia și Pantazi, care nu par să fie influențați de ceea ce se întâmplă în jurul lor: în toiul scandalurilor care încheie fiecare ieșire, ei își urmează în tăcere visarea, ca și cum ar fi la mii de poște depărtare. Gălăgia, aglomerația sunt pentru Crai, mai ales pentru Pașadia, o formă de evitare a singurătății copleșitoare, iar pentru Gorică, mediul în care se simte în largul său și care îi alimentează energia inepuizabilă:

„În jurul nostru foiau și forfoteau sinistre jivinele strejinopți ale orașului”⁶⁰. Fără această călăuză, porțile orașului ascuns nu se deschid, totul e șters și lipsit de culoare în absența elementului care să potențeze și să îngroașe contururile: „(...) acelei lumi de noapte însufletitor fiindu-i numai el, el, **întruparea vie a însuși sufletului spurcat și scârnav al Bucureștilor** (subl. ns.—M.A.)”⁶¹.

Urmându-l fără nicio vorbă pe Pirgu în aceste rătăcirii nocturne, Craii ajung în locuri pe care ulterior nu le mai pot

⁵⁷ *Ibidem*, p. 71-72.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 72.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 45.

⁶¹ *Ibidem*, p. 74.

repera, iar scufundarea lor este din ce în ce mai adâncă, atingând treptat fiecare cerc al infernului:

„(...) cu dânsul am târbăcit, pe lapoviță și pe zloată, clisa ulițelor fără caldarâm și fără nume de pe la margini, prin funduri de maidane pline de gunoaie și de mortăciuni, am intrat pe brânci aproape, în zăpușala chițimiilor scunde, cu pământ pe jos și spoite tot așa proaspăt ca țigăncile ce, în flenderițe roșii sau galbene și desculțe, legate numai cu o vipușcă de cârpă sub genunchi, se dădeau acolo parlagiilor și mățarilor pe o băncuță, o cinzeacă de trascău sau un pac de mahorcă. Și cu toate că nu mergeam în familii, am izbutit să coborâm și mai jos...”⁶²

Trezirea, destrămarea vrăjii, are loc odată cu venirea zorilor, iar personajele își târăsc cu greutate trupurile spre ritualuri de purificare care trebuie realizate individual: „Ne despărțeam în sfârșit ducându-ne fiecare leșurile: Pașadia și Pantazi de-a dreptul acasă, eu la baia de aburi, Pirgu la moașă să-l tragă cu oțet de trandafiri și cu opodeldoc”⁶³.

„Forțarea ultimei bolgii”⁶⁴ presupune consumarea dramei burgheze⁶⁵, pătrunderea la Arnoteni, „adevărații Arnoteni”⁶⁶. Deși chemarea este formulată încă din primul capitol, e declinată de fiecare dată de Pașadia, Pantazi și Povestitor, până în momentul potrivit în succesiunea ceremonialului inițiativ, după parcurgerea primelor două hagialăcuri, trepte esențiale pentru depășirea ultimei probe. Acceptarea are loc în ziua cea mai fericită pentru Pirgu: ziua morții tatălui său, când, pentru fiul înstrăinat, se deschid generoase porțile viitorului prin moștenirea primită. Omul fără trecut își neagă rădăcinile, iar dispariția imaginii paterne reprezintă pentru el un prilej de bucurie, condoleanțele celorlațle considerându-le jignitoare. Singurul regret este că nu a murit Sumbasacu Pirgu mai repede, un impediment în parcurgerea unor posibile trasee existențiale

⁶² *Ibidem*, p. 75.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ Mircea Braga, *Op. cit.*, p. 305.

⁶⁵ Ultimul motto al romanului extras din Monselet se referă la pătrunderea în casa Arnotenilor și include sintagmă de dramă burgheză care, potrivit lui Matei Călinescu „trebuie luată, cred, în sensul de seducție” în Matei Călinescu, *Op. cit.*, p. 475.

⁶⁶ Mateiu I. Caragiale, *Op. cit.*, p. 138.

marcate de succes. Deplângându-și condiția degradată de „nemțoică la hodorogi”⁶⁷, Pirgu își exprimă dorința de a deveni „nene” la Crucea de Piatră „să am și eu țățaca mea și cadănele mele și pitpalacul meu, și am să mă aleg epitrop la biserică; mai încolo, la bătrânețe, am să mă călugăresc chiar, pe onoarea mea!”⁶⁸. Bufonul, agitat de o bucurie ieșită din comun, dă un spectacol comic-grotesc în fața celorlalți, din care nu lipsește nici arborarea patriotismului. În mod ironic, tocmai lui Pirgu autorul îi acordă rolul de apărător al țării, deși patriotismul acestuia degenerază în ridicol și alunecă în kitsch prin exagerarea gesturilor:

„– Cum, nu auziți? zise... «trâmbița răsună, tricolorul s-a nălțat». Și, cu deznădejde, urlând: «Dați-mi, dați-mi arma mie, vreau să mor în bătaie, nu ca sclavul în sclavie, dați-mi, dați-mi calul meu!», își încălecă scaunul, și dete să se avânte, dar se împiedică de covor și căzu peste o răcitoare, fără a-și face însă vreun rău, căci se sculă numaidecât, sprinten, și, ușor de parcă nu atingea podelele, ne arată cum avea să joace peste Carpați, între Tisa și Nistru, hora cea mare, hora unirii tuturor românilor, și chiuia și se fleorțăia: «ti cu flori la pălărie, ti cu flori la pălărie, uite-așa, uite-așa, hăi, hăi, hăi, hăi!»⁶⁹.

Cele cinci săptămâni petrecute la Arnoteni reprezintă pentru Povestitor o „inițiere mefistofelică”⁷⁰, printr-o experiență condensată, care îi oferă posibilitatea „de a pătrunde sufletul omenesc în toată ticăloșia de care e în stare”⁷¹. Naratorul, „adevărat explorator implicat al acestui mediu de perdiție”⁷², notează cu atenția clinicianului tarele acestei adunări de anonimi patologici, fiecare ilustrând o deviere înspre anormalitate:

„(...) jucătorii și cheflii de meserie, desdrumații, poticniții și căzuții, curățații rămași în vânt, chinuiții de pofta traiului fără muncă și mai presus de putere, gata de orice

⁶⁷ *Ibidem*, p. 135.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 137.

⁷⁰ Gheoghe Glodeanu, *Op. cit.*, p. 97.

⁷¹ Mateiu I. Caragiale, *Op. cit.*, p. 155.

⁷² Angelo Mitchievici, *Op. cit.*, p. 90.

ca să și-o satisfacă, cei cu mijloace nemărturisite, sau necurate, cei fără-de-căpătâi și cei afară din rândul oamenilor, unii foști în pușcărie, alții pe cale să intre, și apoi femeile, mai respingătoare încă: bătrâne mucigăite la masa verde, somnoroase și arțăgoase, cu mâinile tremurând pe bani și pe cărți, tinere desmăritate cel puțin o dată și de timpuriu borșite de avorturi și de boale, la pândă după vânat și ferindu-se de chiul și, între ei și ele, de tot felul și schimbătoare întovărășiri și nade, dezbinări și dușmăni⁷³.

Casa-tripou ilustrează prin structura sa „deșucheată”⁷⁴, hibridă, a „unui vechi trup de clădire pătrat și cu un singur rând [căruia] i se înădăise mai târziu, în dos, pieziș, o coadă deșirată și îngustă cu două caturi”⁷⁵, specificul lumii pe care o adăpostește. „O pâclă râncedă de vițiu”⁷⁶, apăsătoare, domină lumea declasaților adăpostită în casa Arnotenilor, un spațiu al insanității generalizate, care se extinde la nivelul întregului oraș. Bucureștiul matein este orașul în care, mai mult decât depravarea, proliferază nebunia, singurul caz cu adevărat interesant și demn de atenția naratorului, fiind cel al lui Pașadia⁷⁷. Totuși, ceea ce păstrează această ultimă verigă degradată a Arnotenilor din renumele familiei, un ultim argument capabil să le susțină autenticitatea, ca semn distinctiv al stirpei, este „orgoliul, țâfna, o demnitate în viciu”⁷⁸. În capitolul *Spovedanii*, Pașadia îi reproșă mai tânărului său prieten, într-un exercițiu de sinceritate dureroasă, o „culpabilă slăbiciune ce ai de tot ce poartă stigmatele declasării, de tot ce e tarat, ratat”⁷⁹, avertizându-l asupra pericolului pe care îl presupune contactul cu „imunda Boemă”⁸⁰. Nici măcar scuza scriitorului care își pregătește schițele pentru un roman, nu i se pare suficientă lui Pașadia, acesta considerând că prețul plătit este mult prea mare.

⁷³ Mateiu I. Caragiale, *Op. cit.*, pp. 155-156.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 148.

⁷⁵ *Ibidem*

⁷⁶ *Ibidem*, p. 156.

⁷⁷ *Vezi* Angelo Mitchievici, *Op. cit.*, p. 103.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ Mateiu I. Caragiale, *Op. cit.*, p. 124.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 125.

În prima seară la Arnoteni, rolul călăuzei este preluat de o prezentă feminină, cocoana Masinca Drânceanu, „sufletul maichii”⁸¹, care, în ciuda vârstei „avea un «vino-încoace» căruia nu era chip să te împotrivești și dichisurile toate, și tabieturile, și ochiadele”⁸². Primul ceas petrecut acolo este unul al răfuielii interioare, naratorul deplângându-și starea de „încanaliare”⁸³ și retrăind amara muștrare a lui Pașadia. Hotărârea de a pleca, fără să fie văzut, și de a nu reveni în acest spațiu infernal este deturnată de apariția Masincăi Drânceanu, care apoi preia rolul lui Pirgu prezentându-i această realitate prin intermediul reflexiei deformatoare și în același timp protectoare a oglinzii. Privirea meduzantă nu mai împietrește pentru că este, interceptată doar ca reflex estetic în oglinda unui tablou, evitând confruntarea directă, mortificantă”⁸⁴. Într-un complicat „joc optic al suprafetelor reflectante”⁸⁵, este ilustrată realitatea terifiantă prin grotesc, iar imaginea se îmblânzește, devenind acceptabilă pentru tânărul nepregătit încă să o asimileze direct. Așezați la „o măsuță în fața unei oglinzi în care se putea vedea tot ce se petrecea în salonul vecin unde se juca”⁸⁶, Povestitorul ascultă cu interes comentariile femeii care îi livrează propria viziune asupra Arnotenilor. Maiorică, „stârpitură bătoasă”⁸⁷ cu „scăfârlia scofâlcită și smochinită”⁸⁸, semn al degradării prin altoi țigănesc, nu mai are nimic în comun cu replica sa mult mai tânără, immortalizată de lentila fotografică: „ofițerașul încârlișat dintr-o fotografie îngălbenită de pe măsuță, frumușel și firav”⁸⁹. Atrofierea sentimentelor paterne, egoismul sunt semne ale involuției afective, care culminează cu hotărârea de a-și vinde propria fiică, singura neatinsă de murdăria viciului lui Pașadia. Elvira, stăpâna casei, dovedind aceeași indiferență față de soarta fetelor sale, își concentrează atenția asupra „mairelului”⁹⁰ său și este o apariție dizgrațioasă:

⁸¹ *Ibidem*, p. 140.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ *Ibidem*, p. 141.

⁸⁴ Angelo Mitchievici, *Op. cit.*, p. 117

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ Mateiu I. Caragiale, *Op. cit.*, p. 141.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 142.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ *Ibidem*, pp. 142-143.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 142.

„ea își plimba voioasă printre mosafiri maldărul de carne fleșcăită, legănându-și sânii căzuți și coapsele dolofane”⁹¹. Celelalte membre ale familiei ilustrează în diferite forme cazuri teratologice. Mima, impudică, grosolană, reprezintă un antimodel pentru arta seducției care implică o notă idilică, o formă de amânare, „școala străveche și pururi nouă a cochetăriei”⁹²; bățăioasă, masculină și, printr-un defect de „croială din născare”⁹³ care explică și preferința pentru legături împotriva firei, se încadrează într-o formă de psihopatia sexualis. Tita, cealaltă fiică a Arnotenilor, „tembelă și toantă”⁹⁴, păstrează fizic amprenta neamului aristocrat din care face parte: „ (...) purta înfipt între umerii înguști un cap de ctitoareasă din veacul fanariot, cu ochii căprui și codați, cu nas coroiat și lung, cu buze subțiri și tivite”⁹⁵. Sultana Negoianu, mama lui Maiorică, este ilustrarea pulsionilor erotice împinse până la forme rare de perversiune, zoofilie, conducând în final la coborârea în animalitate prin nebunie. Reversul acestor ipostaze feminine dedate viciului, dar aparținând aceleiași „colecții de bizarerii”⁹⁶, este Ilinca Arnoteanu, tânăra replică a Wandei, de care se reîndrăgostește Pantazi cu o patimă „pârdalnică, pustiitoare”⁹⁷. Portretul tinerei se bazează pe efectul de contrast, ceea ce îi potențează calitățile în raport cu surorile ei: își domină impulsurile sexuale, „sângele încins al bunicăi vorbise de timpuriu și într-însa”⁹⁸, refugiul fiind cărțile. Acceptarea căsătoriei cu Pantazi nu are la bază iubirea, lipsa de afect fiind evidențiată prin nepăsarea pe care o arată în legătură cu toate pregătirile pentru nuntă. Zâmbetul Sultanei Negoianu din tabloul care o înfățișează în plină glorie, reflectat și pe chipul nepoatei, este o dovadă a conservării elementului ereditar maladiv, într-o formă aparent irecognoscibilă. Fiecărui personaj naratorul îi găsește un dublu estetic, „un corespondent artistic, fie că este vorba despre un tablou, de un bibelou sau de

⁹¹ *Ibidem*, p. 143

⁹² *Ibidem*, p. 145..

⁹³ *Ibidem*, pp. 145-146.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 146.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 147.

⁹⁶ Angelo Mitchievici, *Op. cit.*, p. 107.

⁹⁷ Mateiu I. Caragiale, *Op. cit.*, p. 170.

⁹⁸ *Ibidem*.

o statueta de ceară⁹⁹. Ilinca Arnoteanu este și motivul care dinamitează relația dintre Pașadia și Pantazi. Dacă primul, prin intermedierea lui Pirgu, dorește să profite de inocența fetei printr-un viol care urma să aibă loc în spațiul destinat recluziunii, mănăstirea, al doilea își dorește o împlinire a mariajului pe care îl ratase cu Wanda. Deși cele două comportamente par antitetice, amândouă ascund forme ale unor devieri sexuale: poate violul este „printre puținele afrodisiace în măsură să-l stimuleze pe aristocratul decrepit”¹⁰⁰, iar pentru Pantazi, iubirea se reduce la o formă de fetișism, prin înlocuirea persoanei reale cu o proiecție idealizatoare, care implică distanțare. Ilinca moare stupid, se îmbolnăvește după ce intră în contact cu o fetiță „abia sculată după scarlatină”¹⁰¹, pe care își dorește să o fotografieze. Aparatul de fotografiat, unul din puținele elemente de modernitate menționate în roman, se dovedește un instrument malefic, „unealta de care soarta ei se sluji ca să se împlinească”¹⁰².

Odată inițierea finalizată prin asumarea de către povestitor a eurilor bovarice și reale, se impune ieșirea din scenă a paradigmatelor imaginativi. Cearta celor doi mentori degenerază „în chelfăneala cea mai deznădăjduită”¹⁰³, iar duelul, ca soluție elegantă de refacere a onoarei, este propus tardiv și până la urmă împiedicat prin intervenția naratorului. Moartea lui Pașadia, este urmată de plecarea simbolică a lui Pantazi, care, după ce își lichidează și ultima afacere din București, își asumă identitatea reală. O altfel de retragere se realizează în cazul lui Pirgu, acesta renunțând la zona mahalalei și migrând spre centru, într-o ascensiune rapidă: „Pirgu însuși de mai multe zeci de ori milionar, însurat cu zestre și despărțit cu filodormă, pe Pirgu prefect, deputat, senator, ministru plenipotențiar, prezidând o subcomisie de cooperare intelectuală la Liga Națiunilor și oferind colegilor săi străini veniți în România cu pantahuza sau în «anchetă» o somptuoasă și sibarită ospitalitate în castelul său istoric din Ardeal”¹⁰⁴.

⁹⁹ Angelo Mitchievici, *Op. cit.*, p. 107.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 67.

¹⁰¹ Mateiu I. Caragiale, *Op. cit.*, p. 180.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 175.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 185.

Visul apoteotic al naratorului, „cel mai frumos din întreaga mea viață”¹⁰⁵, chiar dacă, în puterea unui „amurg coplesitor”¹⁰⁶, marchează finalizarea ceremonialului de inițiere, iluminarea, într-o imagine sintetizatoare, dincolo de timp, „un mod elegant de a «înărma» alegoria celor patru euri generate prin duplicare și contrast”¹⁰⁷:

„Se făcea că la o curte veche, în paraclisul patimilor rele, cei trei Crai, mari egumeni ai tagmei prea senine, slujeau pentru cea din urmă oară vecernia, vecernie mută, vecernia de apoi. În lungile mante, cu paloșul la coapsă și cu crucea pe piept și afară de scarlatul tocurilor, înveșmântați, împanglicați și împănoșați numai în aur și verde, verde și aur, așteptam ca surghiunul nostru pe pământ să ia sfârșit. O lină cântare de clopoței ne vestea că harul dumnezeiesc se pogorâse asupra-ne: răscumpărați prin trufie aveam să ne redobândim înaltele locuri. Deasupra stranelor, scutarii nevăzuți coborâseră prapurile înstematate și una câte una se stinseseră cele șapte candelă de la altar. Și plecam tustrei pe un pod aruncat spre soare-apune, peste bolți din ce în ce mai uriașe în gol. Înaintea noastră, în port bălțat de măscărici, scâlbâindu-se și schimonosindu-se, țopăia de-a-ndăratelea, fluturând o năframă neagră, Pîrgu. Și ne topeam în purpura asfințitului...”¹⁰⁸.

Referințe (selectiv):

- Braga, Mircea, *Rătăcind prin canon*, Iași, Editura TipoMoldova, 2013.
- Caragiale, Mateiu I., *Craii de Curtea-Veche*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2007.
- Călinescu, Matei, *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*. Traducere din engleză de Virgil Stanciu, București, Editura Humanitas, 2017.
- Cioculescu, Barbu, *Studiul introductiv* la ediția Mateiu I. Caragiale. *Opere*, Ediție, studiu introductiv și note de Barbu Cioculescu, București, Editura Fundației Culturale Române, 1994.
- Cotruș, Ovidiu, *Opera lui Mateiu I. Caragiale*. Ediția a II-a, Colecția Cercului literar de la Sibiu, Editura Paralela 45, 2001.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 182.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ Matei Călinescu, *Op. cit.*, p. 441.

¹⁰⁸ Mateiu I. Caragiale, *Op. cit.*, pp. 182-183.

- Derșidan, Ioan, Mateiu I. Caragiale – carnavalescul și liturgicul operei, București, Editura Minerva, 1997.
- Eco, Umberto, *Anti-Porfiriu*, în vol. Gianni Vattimo, Pier Aldo Rovatti (coord.), *Gândirea slabă*. Traducere de Ștefania Mincu, Constanța, Editura Pontica, 1998.
- Lovinescu, Vasile, *Al patrulea hașgialăc. Exegeză nocturnă a Crailor de Curtea veche*. Ediție îngrijită de Florin Mihăiescu și Roxana Cristian. Ediția a II-a, București, Editura Rosmarin, 1996.
- Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, București, Editura 100+1 GRAMAR, 2005.
- Mitchievici, Angelo, *Mateiu I. Cargiale. Fizionomii decadente*, București Institutul Cultural Român, 2007.
- Tomuș, Mircea, *Secretul Crailor de Curtea-Veche*, Florești Cluj, Editura Limes, 2014.

~~~~~

**Aritina MICU**, Teacher of Romanian Language and Literature at “Brassai Samuel” Theoretical High School, Cluj-Napoca. PhD Ass. With scholarship at “1 Decembrie 1918” University Alba Iulia, Faculty of History and Philology, Department Philology. Member of the Research Center of the Imaginary “Speculum”, Faculty of History and Philology of „1 Decembrie 1918”. Published articles: *Amantul Colivăresei sau mahalaua „omului nou”/ The Lover of Colivareasa or the slum of the new man* in the volume of the conference Globalization, Intercultural Dialogue and National Identity (2014), *Dragoste și sexualitate în romanele lui G.M. Zamfirescu/Love and Sexuality in the novels of G.M. Zamfirescu* in the international conference volume Communication, Context, Interdisciplinarity (2014), *Mahalaua-oglinzi românești contemporane/ The Slum – Contemporary Romanian Mirrors* in the international conference volume Literature, Discourse and Multiculturale Dialogue 2<sup>nd</sup> edition (2014), *Fetele „ingerului negru” în lumea periferiei/ Faces of the black angel in the world of the periphery*, in the international conference volume Globalization, Intercultural Dialogue and National Identity 2<sup>nd</sup> edition (2015) and *Petru Cimpoeșu sau comprimarea mahalalei într-o scară de bloc/ Petru Cimpoeșu or the compression of the slum in the staircase of a block of flats* in the international conference volume Literature, Discourse and Multiculturale Dialogue 3rd edition (2015), „Mahalaua decăzuților”/The Slum of the Fallen – reconfiguring the literary space in *Diplomatul, tăbăcarul și actrița/ The Diplomat, the tanner and the actress* in vol. *Incursiuni în imaginar/ Incursions into the imaginary* (2018), *Panait Istrati sau revolta marginalului /Panait istrati or the revolt of the marginal* in vol. *FESTSCHRIFT. Mircea Braga-80* (2018)