# Patru sau unu?

**Daniel COMAN**

**Universitatea „Lucian Blaga" din Sibiu, Facultatea de Litere și Arte**
**"Lucian Blaga" University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts**
Personal e-mail: emildaniel.coman@gmail.com

*Four or One?*

This paper proposes a new analysis of Mateiu Caragiale's novel *Craii de Curtea-Veche,* belonging to the Romanian literary canon, which to demonstrate that the well-known characters in the novel lack substantiality in the traditional form of the realist novel and are thus mere epitomes of vices.

Keywords: modern Romanian literature, Mateiu Caragiale, aestethicism, characters consistency, identitary categories

Tot un povestitor deschide și *Craii de Curtea-Veche*, romanul lui Mateiu Caragiale din 1929, însă se vor observa și diferențe față de celelalte narațiuni ale interbelicului românesc: față de lipsa soluției pentru problema existențială din *Întâmplări în irealitatea imediată*, „craii" reușesc să se transfigureze prin artă sau, mai degrabă, existențele lor sunt sublimate prin artă de visul personajului-narator, fapt care atestă și estetismul balcanic în care se scaldă personajele textului, vis care le eternizează, le face memorabile, *topindu*-le *în purpura asfințitului…* Povestea este a două perechi de prieteni care, funcționând după afinități, își petrec o parte din existență împreună cu niște scopuri care par la prima vedere misterioase, însă *în orice caz, cel mai important mister rămâne în* Craii *acela al artei însăși*[1]. Deșănțarea, devergondajul se produc la un nivel atât de intens, încât însuși procesul desfășurării lor are impactul desecretizării, pare că devoalează o taină; deși sunt reale, ia naștere senzația că nu au echivalent în realitate, par imaginate în abjecția lor: acesta e subiectul cărții lui Mateiu Caragiale – prezentarea abominabilului în detaliu, condensat în limitele înțelegerii umane. Din câteva perindări se construiește acțiunea romanului, iar aceasta pare simplistă și superficială, fapt pe care-l reclamă și G. Călinescu: *Compunerea scrisă de-a lungul a mulți ani, deși scurtă, cu mari sforțări mândre și conștiente, este totuși lipsită de compoziție. Substanța întrevăzută n'a fost trasă toată în paginile cărții. Facem cunoștință prin creionări fugitive cu trei « crai », Pașadia, Pantazi și Pirgu, tovarăși nedespărțiți de inimaginabil desfrâu, cei doi de structură aristocratică (în modul particular al lui Mateiu Caragiale), cel de al treilea obscur bucureștean, care va face carieră de parvenit*[2]. Lipsită de compoziție nu este nicidecum cartea, aceasta observându-se și prin artificii chițibușărești care par lipsite de importanță, însă poartă, totuși, informație structurală pentru înțelegerea textului. Una dintre ele ar fi motivul muzicii (tot o artă), mai specializat, cel al valsului, cu care se deschide și închide călătoria crailor. Lăutarii încep să cânte *un vals domol, voluptos și trist, aproape funebru*. Acestea două sunt singurele momente în care se vorbește explicit despre arta auditivă, însă autorul reușește să impregneze ritmicitatea acesteia în însăși personalitatea personajelor. Că fiecare are ritmul lui e aparent, finalul apoteotic omogenizează sunetul și-l transformă într-un element sublimant: *în legănarea lui molatecă, pîlpîia, nostalgică și sumbră fără sfârșit, o patimă așa sfâșietoare că însăși plăcerea de a-l asculta era amestecată cu suferință*. Mișcarea descrisă a valsului definește deopotrivă povestirea, cât și personajele.

Atmosfera narațiunii și personajele sunt impregnate de oțium în toate formele lui: fie că e vorba de Pantazi care visează mereu, fie că Pașadia umple în timpul zilei camera cu desfrâiele duhului academic, fie că Pirgu se desfată stând chibiț la jocul de poker, fie că asistă toți, împreună cu naratorul, la spectacolul Arnotenilor. Muzica aceasta este „o patimă", e dulce și amară, fascinând prin contradicția aparentă. Unitatea ei rezidă în posibilitatea ei de a se repeta, devenind tot mai puternică, în mod paradoxal, transformându-se în muzică de fundal, de ambianță, repetându-se pe sine fără a da impresia de fragmentare: aceasta este atmosfera sfârșitului, când cei patru crai se estetizează, devenind categorie estetică. Ideologia estetismului balcanic este paradoxală tocmai prin faptul că îmbină extremele prin reducerea la forma lor elementară: în formele lor concrete, Răul și Frumosul nu pot coexista, însă sublimate în artă constituie o unitate: *Suntem în Bucureștii semi-balcanici, semi-occidentali,* spune G. Călinescu, *unde finețea cea mai înaintată se amestecă cu înjurătura și pofta grosolană*[3]. Nu trebuie să vedem în **estetismul** acesta o idee nouă, întrucât și Baudelaire, spre exemplu, a transpus-o prin poemele sale, mai degrabă toți simboliștii. Ceea ce frapează aici este suavitatea sentimetelor, a modului de simțire din estul Europei, prevalența deșănțării care până la urmă cucerește și modalitatea ei de a se exprima prin intermediul Povestitorului. *« Craii » sunt niște stricați subțiri, un amestec de murdărie și sublim, cel puțin cât privește pe Pașadia și Pantazi*[4]. Formele infamiei sunt cele care fascinează și atrag atenția, căci tot ce e stricat se percepe în fragmente, pe când Frumosul sugerează omogenitate. Iată două ipostaze ale Penei Corcodușa și modalitatea limbajului de a transmite informație: *era o fată de mahala, nu prea tânără puțin căruntă la tâmple; o știam de la balurile mascate și de la școala de vară. **Farmecul** acestei ființe, de obicei posacă, mai mult ciudată decât frumoasă, **îi sta în ochi, niște ochi mari verzi, verzi-tulburi, lături-de-pește**, cum le zice românul, genați și sprâncenați, **cu privirea cam rătăcită*** (s. n.). Frumusețea mereu scapă printre degete când e vorba să fie descrisă, cuvintele folosite, sintagmele sunt mereu ambigue literar, nimic nu se sprijină pe un punct fix - totul se împrăștie, e dinamic. E important că Pena a fascinat *Făt-frumosul în ființa căruia se răsfrângeau, întrunite, strălucirile a două cununi împărătești* cu ochii ei, acea fereastră a sufletului. Episodul iubirii lor este un fel de recunoaștere a frumuseții care sălășluiește în tot, având puterea de a se dezvolta la momentul oportun. Frumosul nu e concret și nu apare nici la primul nivel al percepției; de asta, Serghie o alege pe Pena, deși ea era o femeie obișnuită, pentru că prințul era cu totul un exponent al celor nedecăzuți încă, al celor care mai pot schimba ceva: nu degeaba tânărul rus este descris cu apelativul de basm, descinzând din două familii nobiliare. Ar fi putut și el doar să plătească orice femeie, dar alegerea lui e Pena Corcodușa, o alegere magnetică în sensul de stabilire a unui echilibru, a unei unități. În cealaltă ipostază, exactitatea limbajului surprinde, concretețea materialității transpare prin specializarea cuvintelor. Dualitatea ființei este exprimată de o fetiță (element care poate sintetiza, lăsând nuanțele pe din afară) pe care Pantazi o întreabă în legătură cu identitatea beției. În plus, fetița explică: *E Pena Corcodușa. S-a îmbătat iar. Când e trează e cumsecade, dar dacă se ciupește, face urât*. Explicația aceasta demonstrează că ne aflăm în prezența josnicului, întrucât și Urâtul, și Frumosul fascinează, dar numai cea dintâi categorie estetică generează rușine, adică nevoia unei explicații. Serghie e, de fapt, în economia romanului, valoarea ideală la care tânjește individul, iar întâmplarea cu Pena descrie epectaza sufletului omenesc. Povestitorul o denumește fiară a iadului în cea de-a doua ipostază, post Serghie: *Bătrână și veștejită, cu capul dezbrobodit și numai zdrențe 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 strigînd: „Pena! Pena Corcodușa!"*. Descrierea este realistă, exactă. Cele două ipostaze funcționează la nivel structural în roman, sunt limitele extreme ale existenței omului. Între acestea, niște personaje compozite sunt Pantazi, Pașadia, Pirgu și Povestitorul, la fel ca cei patru călăreți din romanul lui Bulgakov care, deși vin în numele Răului, purifică lumea. Însă trei sunt doar auxiliari, căci puterea stă numai într-unul. Registrul întrebuințat este un indiciu al unor atitudini identitare, căci, de fapt, personajele trăiesc doar prin **limbaj**, așadar Povestitorul are o natură autoritară. Limitele lui sunt limitele personajelor. Povestitorul *se împrietenește cu Pantazi, care însă nu e decît un dublu sau un* alter ego (s. a.) – *singuraticul unu își găsește perechea ideală „de când lumea": cei doi, apoi, se apropie de Pașadia, dublul aristocratic negativ al lui Pantazi, formând un trio; dar cei trei, din pricina ciudatului Pașadia, trebuie să-l suporte și pe măscărciul acestuia, Pirgu*[5], spune Matei Călinescu când interoghează problema numărului crailor. Elucidarea nu se produce, problema rămânând deschisă pentru profesorul american, însă o idee se sugerează în subtext: există **un singur crai**, iar acela e Povestitorul și îi conține pe toți; restul e fantazare, contrafacere. G. Călinescu consideră că *faptele și stilul sunt pitorești, dar în ele însele nu sunt suficiente. Ceea ce stânjenește constituirea tabloului este metoda monografică folosită de Mateiu Caragiale, cu calificative date de autor, cu o sumă de caracterizări îngrămădite, care în cele din urmă dau o impresie de prolixitate și sting semnificația faptelor*[6]. Acțiunea romanului este redusă la minim, pare rezumată, iar pesonajele sunt caracterizate din prisma naratorului-personaj. Tot ceea ce este văzut există prin prisma vederii sale. Există, așadar, un singur personaj,

un singur crai de Curtea-Veche, celelalte sunt doar niște **categorii identitare**, care se deosebesc între ele prin atitudini. Călătoriile întreprinse sunt, de fapt, niște fragmente din marea călătorie a spiritului uman care înțelege legile universului prin trăirea lor. Romanul lui Matei Caragiale dă senzația unui poem alegoric. Traseul dinspre Abject înspre Frumos seamănă cu cele istorice și geografice ale lui Pantazi și Pașadia. Sunt timpuri imemoriale, eterne, magice pricinuite doar de imaginație: *Dar adevărata plăcere o aflam în vorbă, în taifasul ce îmbrățișa numai lucruri frumoase: călătoriile, artele, literele; istoria – istoria mai ales – plutind în seninătatea slăvilor academice, de unde îl prăbușea în noroi gluma lui Pirgu*. **Vorba** este foarte importantă aici, întrucât limbajul determină existența. **Povestirea** are rolul de a compensa ratarea existenței, de a o contraface, artificializând-o, transformându-i în mod simbolist detaliile în esențe, decantând-o. Din realitate concretă, Frumosul și Abjectul devin registre stilistice, atitudini ale interlocutorului. În episodul cu Pena Corcodușa, Pirgu este extrem de mirat sau, mai degrabă, gelos că Pantazi o cunoaște pe sărmana ființă, întrucât această posibilitate este surprinzătoare. Dintre toți craii, Pantzi este cel care poate face incursiunile în istorie, poate face Trecutul să pară prezent, aducând Frumusețea lumii la suprafață. Detaliul important este că el are avantajul de a ști mai multe despre Pena Corcodușa decât ceilalți: dacă toți s-au familiarizat cu persoana ei în momentul ieșirii din cârciumă, Pantazi poate să dea informații despre istoria ei, și nu despre orice moment, ci despre unul care conține Binele, Frumosul și Adevărul lumii. De glosat și pe marginea cifrei 33: *Sînt de atunci treizeci și trei de ani*. Povestea acestei femei surghiunite pare asemănătoare, păstrând proporțiile, cu cea a venirii pe lume a lui Iisus Hristos. Acesta reprezenta și a venit în numele Binelui, al Frumosului și al Adevărului din iubire pentru oameni și a trăit o existență umană care a însemnat degradarea; ambele personaje au sfârșit prin a fi imobilizate: unul, legat – celălalt, răstignit. Asociat cu genul acesta de întâmplări, care implică sentimente de iubire, se poziționează la spectrul opus față de Pirgu, care reprezintă ceea ce este decăzut, întrucât Frumosul implică Abjectul, reciproca nefiind valabilă. Așadar, din punct de vedere a ceea ce reprezintă fiecare personaj (le vom numi în continuare așa până la distincția decisivă) în cadrul romanului, se observă o fină linie de demarcație între personaje, și anume Povestitorul și Pantazi reprezintă o primă pereche a cărei atitudine se relevă a fi *solemnitatea*, *vulgaritatea* fiind atributul cuplului Pașadia și Pirgu[7]. Tot în episodul întâlnirii Penei Corcodușa, observă Nicolae Manolescu deosebirile făcute anterior: Pantazi, prin explicația lui, reușește să funcționalizeze două temporalități în legătură cu evenimentul dintre Pena și Serghie. Prin modalitatea prin care se exprimă plasează o acțiune întâmplată cu treizeci și trei de ani în urmă în atemporalitate, investind-o cu caracter universal: *Da, e o istorie veche; o* ***istorie*** *de dragoste, și* ***nu de toate zilele***. A se observa opțiunea personajului pentru substantivul *istorie*, iar nu *întâmplare*; ultimul ar fi generat o fragmentare a temporalității, nu s-ar mai fi putut crea o poveste romantică în care contrastele se atrag și în care ceea ce aparține regalității se acuplează cu mediocrul. Tonul rezumativ și solemn, conturarea contrastului sunt cele care ridică istorioara lui Pantazi la nivelul de ***povestire***. Sigur, și tematica ei este importantă: dintre toate poveștile din timpul războiului din 1877, aceasta este cea care este cea mai interesantă prin natura actanților săi. O analiză mai amănunțită din punct de vedere stilistic o face Nicolae Manolescu, acum interesează doar rezultatele acesteia: *Cea mai importantă* [opoziție, n. n.] *nu mi se pare însă aceea, existentă și la T. Vianu și la Ovidiu Cotruș, privitoare la nivelul material al lexicului „nobil" sau „vulgar", planuri de altfel în permanență amestecate de Mateiu Caragiale, ci opoziția dintre două atitudini față de vorbire – una zeflemitoare, alta serioasă – și, implicit, dintre domeniile pe care fiecare din acestea le creează: seriozitatea (transfiguratoare, idealizantă, poetizantă) dă naștere domeniului* povestirii (s. a.) *(trecut, spirit cărturăresc, și eroic, patetism, imaginație, iluzie, vrajă);* zeflemeaua (s. a.) *(caricaturizantă, realistă, pragmatică) dă naștere domeniului* vorbirii (s. a.) *(prezent, spirit comun, viață, comic, luciditate)*[8]. Cele două atitudini nu se opun, ele doar se distanțează, fiind extremele spectrului pe care personajul-narator îl investighează: solemnitatea este mantaua în care se afișează Frumosul, categoria idealului, în fața căruia înmărmurește orice reacție umană; pe când, zeflemeaua se constituie ca atitudine reprezentativă a Abjectului, categorie a pragmaticului. Romanul acesta nu încearcă să reproducă o realitate, ci să investigheze un întreg spectru estetic (deci existențial în acest context) al realității. În condițiile în care toată această investigație este polarizată între două tipuri de atitudini, trebuie să existe și un povestitor: *Dar, ceea ce este esențial, atât povestirea, cât și vorbirea poartă pecetea unui stil, a unei arte de expresie, neurmărind să reproducă vreo realitate lingvistică. Descoperim, astfel, în însăși limba prozei lui Mateiu Caragiale, o caracteristică fundamentală a întregii opere și anume tendința spre contrafacere artistică, spre artificialitate, spre estetism*[9]. Acum trebuie amintite năzuințele personajului-narator. Pașadia imediat sesizează posbilitatea expresiei *Crai de Curtea-Veche* de a deveni un titlu de carte. *Prin urmare,* consideră Paul Cernat*, botezul cărții are loc înainte ca ea să fi fost concepută… în mod normal, titlul ar fi trebuit să vină la urmă; el „vine" însă de la început, prin vocea de Cassandră a nebunei spălătoare de morți. Ca și cum epitaful simbolic ar vesti – ar prezida* ab initio *aventura efemeră a crailor...*[10] De acord, cu mențiunea că cel care se va folosi de titlu nu va fi Pașadia, ci el îi va fi integrat.

Se poate presupune că, pe baza acestei călătorii cu aparență de basm pe dos, povestitorul, naratorul-personaj și-a creat stilul, iar cartea cu titlul în cauză este rezultatul fanteziei lui. În compania celor trei, povestitorul își imaginează; ei l-au inițiat deopotrivă în sublim și abject. Despre Pirgu crede că *mai primejdioasă javră și mai murdară nu se putea găsi, dar nici mai bună călăuză pentru călătoria a treia ce făceam aproape în fiecare seară, călătorie în care viața se viețuiește, nu în aceea care se visează. De câte ori totuși nu m-am crezut în plin vis*, concluzionează Povestitorul. E de observat aici mintea lucidă a personajului-narator (ulterior scriitor), care aplică simetrie de construcție povestirii sale: interependența etapizării *hagialâcurilor* și concluzionarea din fragmentul de mai sus. Primul hagialâc este cel descris de Pantazi, care îi conduce pe ascultători într-o pletoră de spații geografice: trec din Orient, prin tărâmul scandinav, prin Mediterană, ajung până în Florida. Îngemănat cu acesta, vine al doilea, de care se ocupă Pașadia, față de care Povestitorul are admirație pentru știe foarte bine *istoria*; el va descrie secolul al XVIII-lea *scump nouă și nostalgic între toate*, în care imaginează trei cavaleri de Malta care luptă, precum cavalerii, pentru și în subordinea *florilor de crin*. Până acum acestea două călătorii sunt incursiuni în lumea Trecutului, așadar, un spațiu al idealității și care devine unul al admirației. Alexandru George observă că *trecutul, în felul în care apare în scrisul lui Matei Caragiale, există numai ca efect al nostalgiei pe care o încearcă un ins lucid, cu conștiința foarte clară a prezentului. De aceea, personajele sale nu sunt înfățișate cu precădere în comportamentul și mișcările lor actuale, ci pornind de la străfundurile lor istorice, uneori chiar legendare, dar mai ales, firește, numai obscure*[11]. Mișcările lor actuale ar fi neinteresante ca situații narative în economia romanului. Sigur, Pantazi vrea să se căsătorească cu o fată de 16 ani; Pașadia cumpără fata înainte ca Pantazi să se poată oficia nunta, iar averea lui și-o face prin omisiune de adevăr. Între toate acestea, intermediar este Povestitorul – ceea ce pare să-i reducă rolul la un minim ridicol, însă n-ar fi existat clubul celor patru de n-ar fi fost întâlnirea din Cismigiu. În plus, rolul Povestitorului se revelează doar la nivel structural: el scrie Cartea cu titlul dat de Pena Corcodușa. În această carte, al treilea hagialâc (și cel care fascinează) este cel al lui Pirgu, în care reușește să deconstruiască tot universul nostalgic (sau nostalgia universului) pe care Pantazi și Pașadia l-au creat prin poveștile lor: *Ia mai lăsați, nene, ciubucele astea, ne întrerupea satisit Pirgu, să mai vorbim și de muieri*. Paul Cernat considera că iubirea nu există decât în afara romanului, interiorul lui fiind căptușit doar de *pohtă* și lubric. Sexualul se dezvăluie în mod direct și are efecte contradictorii asupra celor care mai au încă valori, cei săraci cu duhul fiind pur și simplu hipnotizați de senzualitate, însă nu sentimentul superior de iubire este mereu cunoscut prin filtru nostalgic, deci în mod indirect, individul nerezistând efectului său copleșitor. Craii se perindă prin două zone ale Bucureștiului: una liniștită, mozartiană și alta constuită din mahalale locuite de țigănci murdare care se dau pe bani. *Pendulând permanent între cele două fețe ale Orașului Vechi „craii" practică un multiplu evazionism: în alcool și visare, în evocări și în fantasmele trecutului, în desfrâu și viciu*[12]. Decadența este atmosfera generală în romanul acesta, având reverberații în muzica ce flanchează narațiunea, care *are un caracter de recviem și o perfecțiune „definitivă", mortuară*[13] și constă în descrierea unei lumi decăzute, care, în parte, se cunoaște și se urăște, dar nu poate rezista viciului și se afundă în el, hipnotizată de puterea acestuia. În plus, încercarea Povestitoului (/ scriitorului) de a o înnobila prin investigarea spectrului moralitate-imoralitate este dejucată: în vis, Pantazi, Pașadia și Povestitorul sunt trași după Pirgu într-o imagine eternizantă; însă singurul care-și mai poate continua existența „vieții care se viețuiește" este doar Pirgu, întrucât Pantazi părăsește țara, iar Pașadia moare. Așadar, tot ceea ce e moral va dispărea.

Am mai spus că din însăși persoana Povestitorului izvorăsc și celelalte constructe textuale, ele nefiind propriu-zis personaje. G. Călinescu a observat și el că, cel puțin, Pantazi și Pașadia, totuși, și Pirgu nu sunt dezvoltate destul. Se prea poate ca aceasta să nu fi fost intenția autorului, însă rezultatul este unul interesant, nicidecum unic în literatura noastră, întrucât și în *Pădurea spânzuraților* de Rebreanu se întâmplă la fel. Dacă la cel din urmă, Klapka, Gross și Varga sunt doar niște vârste ale conștiinței a lui Apostol Bologa, aici procedeul este mai simplist: Pantazi, Pașadia și Pirgu sunt doar niște valori morale / imorale personificate ca în *Ordo Virtutum* de Hildegard von Bingen. Viziunea aceasta o au și Nicolae Manolescu și Paul Cernat, fiecare conținându-și diferențele. Iată ce spune ultimul: *Pe de altă parte,* Craii… *are la bază o poetică a înnobilării identitare, compus fiind ca* ficțiune heraldică (s.a.) *și conținând în el o dublă proiecție: a sinelui și a eului ideal*[14].

Date fiind limitele acestui text romanesc, este imposibil să aplic clasificarea psihiatrului german Karl Leonhard, întrucât lipsa de substanță romanescă a „personajelor" împiedică orice încadrare. Desigur, oricare dintre constructele textuale ar putea fi etichetate pe baza caracteristicilor pe care le-a dat Povestitorul, însă ar fi o operație lipsită de sens, întrucât ele nu sunt o formă textuală vie, ci pur și simplu niște idei. Metaforizat, Pantazi, Pașadia, Pirgu, Pena Corcodușa, Mima, Tita, Serghie etc. sunt neuronii narațiunii, Povestitorul fiind sinapsele dintre ei și cadrul lor. Singurul cu posibilitate de analiză din acest punct de vedere ar fi Povestitorul, însă datele despre el sunt mult prea puține, el având calitatea de intermediar și observator. Întrucât am stabilit că „personajele" sunt,

de fapt, doar niște constructe ideatice, mai putem vorbi de posibilitatea existenței unor psihologii? Cu siguranță că nu – dacă luăm romanul în parte, prin prisma psihismelor personajelor; nici dacă ne gândim la încercarea de metanoizare a unei lumi decadente prin funcționalizarea ei ca construct textul și încercarea de transpunere în ficțiune prin stilizare lingvistică. Însă observăm în cazul acestei narațiuni că ea nu interesează prin tipologia personajului, ci prin însăși situația excepțională pe care o propune: inversarea categoriilor logice, mai exact mântuirea prin artă. În mod analog ideii lui G. Călinescu, conform căreia romanul *se bazează chiar pe mediocritatea personajelor, care, nemaifiind unice, pot fi astfel categorisite pe „tipuri"*[15], situațiile narative românești nu trebuie să fie tipice, pot fi uzuale, căci personajul este cel care trezește curiozitatea: în cazul *Crailor de Curtea-Veche* situația narativă nu importă deloc interes, pentru că nu se întâmplă nimic, există un personaj martor care observă și participă la anumite evenimente. Însă personajele sunt cele care modelează evenimentele prin tipologia lor: Pirgu îi duce până la urmă pe toți în casa Arnotenilor. În romanul acesta avem, așadar, cea mai elocventă formă de concretizare a afirmației autorului *Istoriei…*: **Ideea** Abjecției se exprimă cel mai bine prin persoana lui Pirgu.

Note:

1. Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, Ed. Gramar, București, 2000, p. 604.
2. G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ed. Semne, București, 2003, p. 814.
3. G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ed. Semne, București, 2003, p. 814.
4. G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ed. Semne, București, 2003, p. 814.
5. Matei Călinescu, *Mateiu I. Caragiale: recitiri*, Ed. Biblioteca Apostrof, 2007, p. 60.
6. G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ed. Semne, București, 2003, p. 815.
7. Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, Ed. Gramar, București, 2000, p. 583.
8. Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, Ed. Gramar, București, 2000, p.583.
9. Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, Ed. Gramar, București, 2000, p. 584.
10. Paul Cernat, *Modernismul retro în romanul românesc interbelic*, Ed. Art, 2009, p. 86.
11. Al. George, *Semne și repere*, Ed. Cartea Românească, București, 1971, p. 57 - 58.
12. Paul Cernat, *Modernismul retro în romanul românesc interbelic*, Ed. Art, 2009, p. 83.
13. Paul Cernat, *Modernismul retro în romanul românesc interbelic*, Ed. Art, 2009, p. 89.
14. Paul Cernat, *Modernismul retro în romanul românesc interbelic*, Ed. Art, 2009, p. 65.
15. Andrei Terian, *G. Călinescu: A cincea esență*, Ed. Cartea Românească, București, 2009, p. 209.

Bibliography

Primary Literature

Mateiu Caragiale, *Craii de Curtea-Veche*, Ed. Eminescu, București, 1970.

Literary Criticism

Walter Benjamin, *Illuminations*, trand. de Harry Zohn, Ed. Schocken Books, New York, 1969.
Al. Călinescu, *Anton Holban: Complexul lucidității / Anton Holban: The Complex of Lucidity*, Ed. Albatros, 1972.
G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent / The History of Romanian Literature from Its Origins to the Present Days*, Ed. Semne, București, 2003.
Matei Călinescu, *Mateiu I. Caragiale: recitiri / Mateiu I. Caragiale: Rereadings*, Ed. Biblioteca Apostrof, 2007.
Al. George, *Semne și repere / Signs and Marks*, Ed. Cartea Românească, București, 1971.
Paul Cernat, *Modernismul retro în romanul românesc interbelic / Retro Modernism in Interwar Romanian Novel*, Ed. Art, 2009.
Karl Leonhard, *Personalități accentuate în viață și literatură / Acute Personalities in Life and Literature*, trad. de Dr. Virgil Sorin și Mariana Zoltan, Ed. Enciclopedică Română, București, 1972.
Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe / Noah's Ark*, Ed. Gramar, București, 2000.
Andrei Terian, *G. Călinescu: A cincea esență / G. Călinescu: The Fifth Essence*, Ed. Cartea Românească, București, 2009.