Malaria ca tragedie națională: Semnele lui Dănuț (1922) de Gib I. Mihăescu

Teodora DUMITRU
Lucian Blaga University of Sibiu
G. Călinescu Institute of History and Literary Theory of the Romanian Academy
Corresponding author email: teodoralilianadumitru@gmail.com

Malaria as National Tragedy: Semnele lui Dănuț (1922) by Gib. I. Mihăescu

Abstract: Some of Franco Moretti's earliest works investigated the tragic form qua allegory of the desacralization of sovereignty and/ or as an allegory of civil war. Inspired by this type of conceptualization, in the present essay I turn the mirror on an endemic malady which I instrumentalize as an allegory of a national tragedy or as an allegory of the contemporary way of life (concerning especially the 19th-20th century way of life). In this vein, I assert that, just as a literary species can do that, a particular type of illness – an endemic one, such is malaria – can capture a symbolic function in literature. It is the function of expressing a collective drift, a bunch of socio-anthropological symptoms, specters of state policies or rather of their absence.

Keywords: malaria, hallucination, railways anxiety, technology anxiety, Bolschevism, Naturalism, tragedy, Ion Luca Caragiale, Gib I. Mihăescu, Émile Zola, Frank Norris, Franco Moretti

Citation suggestion: Dumitru Teodora. "Malaria ca tragedie națională: Semnele lui Dănuț (1922) de Gib I. Mihăescu" *Transilvania*, no. 5 (2024): 71-86.
https://doi.org/10.51391/trva.2024.05.08

Unele dintre cele mai timpurii teorii ale lui Franco Moretti au investigat forma tragică *qua* alegorie a desacralizării suveranității/ monarhiei și/ sau a războiului civil[1]; șantierul lui nu e terminat, procesul este în curs. Inspirată de acest tip de conceptualizare, în eseul de față întorc oglinda spre maladia endemică *qua* alegorie a tragediei naționale sau ca (specie de) tragedie a contemporaneității (îndeosebi a „contemporaneității" de secol XIX-XX, dar cu potențial generalizant). Dacă o specie literară poate funcționa în acest fel, există date și despre modul cum un anume tip de maladie poate fi explorată, invocată, utilizată în literatură ca metaforă sau chiar ca document cât se poate de realist al unei derive colective, al unor simptome și reflexe socio-antropologice, al unor politici de stat sau mai curând al absenței acestora.

Maladia pe care o am în vedere în cercetarea literară pe care o propun aici este nu doar una care, alături de tuberculoză sau „oftică", a făcut ravagii în România secolului al XIX-lea și a începutului de

1. „Tragedy disentitled the absolute monarch to all ethical and rational legitimation. Having deconsecrated the king, it thus made it possible to decapitate him". Franco Moretti, „«A Huge Eclipse»: Tragic Form and the Deconsecration of Sovereignty", *Genre*, nr. 15 (1982): 7-8; vezi și mai departe: „[I]n tragedy, dictatorship (which, we recall from Benjamin, «demands the completion of the image of the sovereign, as tyrant») is not the means to end a state of exception, but rather, on the contrary, what provokes it, what initiates civil war. In other words, the force that the king manifests in his decision proclaims him not only a tyrant, but incapable of governing as well. As a consequence, the exercise of sovereignty leads to complete anarchy, as though the two were one and the same. With effects that we will later need to register, tragedy represents absolutism as an irresolvable paradox." Ibid., 11. Vezi și „Shakespeare's major tragedies are reflections on the nature of sovereignty, in which an initial figure of legitimacy is ousted by a usurper, who is in his turn defeated by a second figure of legitimacy". În Franco Moretti, „Network Theory. Plot Analysis", *New Left Review*, nr. 68 (2011): 88.

secol XX, după cum și în unele zone ale Europei, și care continuă incluziv astăzi să afecteze continente întregi, modelând culturi și civilizații până la nivel de detaliu[2], dar este și un personaj frontal sau de fundal recurent în literatura română modernă, de la I.L. Caragiale la postbelicul Marin Preda. Este malaria sau paludismul ori, în vocabular popular, „frigurile", a căror cauză, parazitul din genul *Plasmodium* cu subgenurile sale, a fost descoperită abia spre finele secolului al XIX-lea, în deceniile 1880-90. Faptul că malaria este o boală halucinogenă, că agentul său patogen afectează sistemul nervos și poate produce halucinații (nu știu dacă există o legătură, etimologic vorbind, între *Plasmodium* și „plăsmuire", dacă rădăcina lor e greceștile *πλάττω* sau *plasma* = „crea(ție)", „modela(re)", „forma(re)" etc., dar nu mă pot abține să nu invoc măcar formal această apropiere), explică de ce prezența ei într-un scenariu narativ îi induce acestuia un subiacent mesaj social și politic: politicul are legătură cu capacitatea de fantazare a indivizilor și a colectivelor, cu apetența lor de a intra într-o iluzie, de a deveni teren însămânțabil cu iluzie, dar uneori și cu forța de a i se sustrage acesteia. „Frigurile" sunt supa organică care generează intriga și rezolvarea din *O făclie de Paște* (1889) de Caragiale, dar și rama ce cuprinde o proză mult mai puțin notorie, slab și superficial comentată, aproape ignorată, ca *Semnele lui Dănuț* (1922) de Gib I. Mihăescu, autor el însuși mai prețuit ca romancier decât ca nuvelist.

Scopul eseului meu nu este doar să defoliez persistența și evoluția unui topos din bioștiințe devenit topos literar – o literatură a „frigurilor" și, mai general, a „fandacsiei", a apetenței pentru iluzie, fabulație, irealitate – în literatura română, ci și acela de a descoperi cum se perpetuează acest topos pe linie ficțional-estetică, prin ce tehnici compoziționale, prin ce tipologii umane, prin ce referenți din realitatea obiectivă, prin ce medii, prin ce tipuri de intrigă și deznodăminte. În acest ultim sens, sunt de părere că *Semnele lui Dănuț* este simetrica nuvelei *O făclie de Paște* de Caragiale: o *făclie de Crăciun*, unde un anumit tip de anxietate difuză legată tot de conservare și de autoconservare (a protagonistului față de viața sa/ a preocupării față de viața fiicei sale) e agravată de prezența unui rău cunoscut, a malariei, boală a paroxismului prin excelență, dar și de o cultură a anxietății feroviare, derivate dintr-o anxietate colonială. *Făclia de Crăciun* a lui Mihăescu este, anticipez, potențiala ciocnire și explozie a două trenuri de mersul cărora protagonistul Grigore Dănuț, șeful gării din localitatea vâlceană Bobeni (azi Băbeni), era responsabil, dar pe care nu l-ar fi gestionat corect inclusiv din pricina acceselor bolii, care-i împinge firească grijă paternă pe culmile unei alerte paroxist-halucinatorii.

Nu am descoperit informații care să ateste o intenție explicită, asumată a lui Mihăescu de a se raporta în acest text la amintita proză a lui Caragiale – de a se raporta atât de *strâns*, de metodic, la Caragiale, pe cât urmează să arăt –, dar nu e mai puțin important de investigat realitatea că, dincolo de *frame*-ul naturalist-expresionist în vogă absolută între secole, aceste două proze comunică într-un mod cu totul particular, prin similitudinile lor frapante, dar și prin abordările diferite ale unor problematici comune. Fluidul care le străbate – malaria – a făcut, pesemne, ca acțiuni și caractere separate de circa trei decenii să-și regăsească dezvoltări și „soluții" similare, dar similare mai curând în plan simbolic, nu neapărat în planul tehnologiei sau al instrumentelor obiective puse în serviciul lor. Soluția similară de rezolvare a anxietății este, de pildă, arderea, dar realizarea ei se face diferit la Caragiale (prin combustia mâinii răufăcătorului, urmată de uciderea lui) și la Mihăescu (prin eventuala ciocnire urmată de o explozie a trenurilor). La Caragiale este o soluție căutată, fabricată voluntar de erou, la Mihăescu este o soluție potențială, nedorită de protagonist, dar făcută posibilă cu concursul lui direct, involuntar însă.

Nuvela lui Mihăescu se situează pe o linie a explorării paroxismului[3] de la Émile Zola (*La Bête humaine*, 1890), I.L. Caragiale („simt enorm și văz monstruos" – *O făclie de Paște*, *Grand-Hôtel Victoria Română*, 1890) până la expresionism, îndeosebi din zona teatrală, a scenografiilor (vezi rețeta regizorului german Karl Heinz Martin, care a montat și la București în deceniul 1920 și pentru care scenografia diform-detracată trebuia să reflecte patologia personajelor, modul unui delirant de a vedea lumea).

2. Bibliografia impactului acestei maladii asupra evoluției în genere și a evoluției omului în particular este uriașă. Printre titlurile de primă informație vezi: Sonia Shah, *The Fever – How Malaria Has Ruled Humankind for 500, 000 Years* [2011] (Penguin, 2018), epub; despre consecințele malariei în Europa Centrală, Sud-Estică și din estul bazinului mediteranean – regiuni apropiate de spațiul românesc – au scris Frank M. Snowden, *The Conquest of Malaria: Italy, 1900-1962* (New Haven–London: Yale University Press, 2006), Sandra M. Sufian, *Healing the Land and the Nation: Malaria and the Zionist Project in Palestine, 1920-1947* (Chicago & London: The University of Chicago Press, 2007), Katerina Gardikas, *Landscapes of Disease: Malaria in Modern Greece* (Budapest: CEU Press, 2018). Modul în care malaria este explorată în literatura occidentală de expresie anglosaxonă a fost recent studiat din perspectivă postcolonială/ postimperială de Jessica Howell, *Malaria and Victorian Fictions of Empire* (Cambridge & New York: Cambridge University Press, 2019).

3. Simptom de intensitate senzorială asociat curent cu paludismul, paroxismul este o trăire paludică prin excelență.

Protagonistul nuvelei nu este, de fapt, Grigore Dănuț, șeful gării din Bobeni, care-și așteaptă unicul copil, tânăra Frosica, să vină acasă de Crăciun cu acceleratul de Craiova, unde fusese trimisă pentru a fi ferită de „frigurile" ce dădeau stigma regiunii natale, ci imaginarul halucinatoriu semănat în creierul tatălui de Plasmodiul malariei, care sapă în realitate până o ulcerează iremediabil. Preocuparea tatălui pentru sănătatea fetei, atinsă și ea de „friguri", se transformă în panică și delir. Consumat de halucinație, acesta devine neatent la sarcinile solicitate de lumea reală și pune bazele unei eventuale catastrofe feroviare. Protagonistul autentic al nuvelei – păpușarul care mișcă oamenii și acțiunile lor – se poate spune că este chiar genul parazitic *Plasmodium*, cu unul dintre subtipurile sale care vor fi circulat în România începutului de secol XX: *Plasmodium falciparum*, *Plasmodium vivax*, *Plasmodium malariae*.

Aparent însă și așa cum par să indice primele fraze ale textului, *monstrul* nuvelei este un mastodont, nu un microorganism: e vorba de tren, mai precis vagonul care înghite marfa ca un „uriaș decapitat": „Pe rampă, candizi, parcă niște ouă de furnici monstruoase, câțiva saci dolofani așteptau îngrămădiți dinaintea singurului vagon din toată gara, căscat la mijloc ca o gură de uriaș decapitat, caraghios încremenită într-o supremă convulsie de lăcomie."[4] Rețeta bestiară a reprezentării trenului este, cel puțin la prima vedere, apropiată de a prozatorilor occidentali dintre secole, de pildă de a naturalistului nedesprins cu totul de romantism Frank Norris. În romanul acestuia *The Octopus. A story of California* (1901), trenul și sistemul feroviar în sine, *Calea Ferată*, sunt desemnate prin figuri ca „ciclopul", „leviatanul", „caracatița" – metonimii pentru rapacitatea absolută a capitalului reprezentat de servicii, capitalismul însuși fiind descris aici ca un agregat de „forțe" similare forțelor naturii sau chiar ca forță a naturii în raport cu care omul ar fi un simplu instrument[5]. Un anumit tip de anxietate colonială traductibilă ca anxietate feroviară era, mai trebuie adăugat, curent încă de pe la mijlocul secolului XIX în Europa și în Americi[6], acutizată de toate știrile zilei relatând despre ciocniri de trenuri, despre deraieri, răpiri, jafuri, hold-up-uri și altele. Imaginarul personajului lui Mihăescu nu face excepție, cel puțin în parte, de la acest cadru de largă popularitate al anxietății feroviare: în reprezentarea protagonistului din *Semnele lui Dănuț*, călătorii stau, de pildă, în vagon „înghemuiți ca scrumbiile într-un butoi de băcănie" – imagine care amintește de una similară și din aceeași epocă a lui Ion Minulescu: „pachetele" umane în care se transformă călătorii urcați în tren, comprimați de spațiul redus în care sunt nevoiți să reziste până la destinație[7]. (De altfel, încă din epoca romantică sau de la mijlocul secolului XIX s-a spus despre călătoria cu trenul, despre statul în vagon, foarte aproape de alți oameni/ străini, pentru o perioadă lungă de timp, că declanșează ori acutizează claustrofobii și alte patologii nervoase, la rândul lor generatoare de trăiri paroxistice ori similare[8].)

Progresând cu lectura nuvelei lui Mihăescu, se constată însă că, de fapt, nu trenul (tehnologia) este adevăratul monstru, chiar dacă eventuala catastrofă îl implică, ci omul și multiplele sale tare și condiționări – iar aici prozatorul român pare că migrează mai aproape de *La Bête humaine* (1890) a lui Émile Zola. Dar nici în această zonă de influență nu adastă Mihăescu mult, fiindcă în nuvela lui vinovat

4. Gib I. Mihăescu, *Semnele lui Dănuț*, „Gândirea", nr. 3, 16 mai, 1922; reluat în volumul *Vedenia* (1929); reprodus în Gib I. Mihăescu, *Opere. I. Nuvele și povestiri*, ediție îngrijită, studiu introductiv, cronologie, note, comentarii și variante de Alexandru Andriescu (București: Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2008), 411.

5. Nu trebuie omis însă nici faptul că această reprezentare evoluționistă a capitalismului aparține unui capitalist pursânge, președintelui Căilor Ferate californiene, a fictivei Pacific & Southwestern Railroad, care astfel își legitimează și justifică orice acțiune, declinându-și liberul arbitru și declarându-se în slujba unor „forțe" superioare imposibil de combătut sau de deviat de la cursul lor.

6. Vezi apocalipsa feroviară imaginată de socialistul Victor Considerant în prima parte a secolului XIX în Franța (*Déraison et dangers de l'engouement pour les chemins en fer: Avis à l'opinion et aux capitaux* (1838); vezi și monstrificarea trenului și a sistemului feroviar în genere, chiar dacă de pe principii uneori diferite, la Émile Zola (*La Bête humaine*, 1890) și Frank Norris (*The Octopus: A Story of California*, 1901).

7. „Doar trenul singur se-nfioară/ De-atâta veșnică povară./ El singur poartă mai departe/ Pachete-omenești, culcate/ Ca-ntr-un muzeu de statui sparte,/ Pe bănci de pluș capitonate", *Prin gările cu firme albastre* (1913), inclusă în vol. *De vorbă cu mine însumi* [1924], reprodus în Ion Minulescu, *Opere. Versuri*, text ales și stabilit, note, comentarii, variante și indici de Ștefan Firică și Alexandru Farcaș; cronologie de Ștefan Firică, „Introducere" de Eugen Simion (București: Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2019, 131).

8. Pentru detalii despre angoasele provocate romanticilor polonezi de transportul feroviar, asociat cu condiții – fie și pe termen scurt, de câteva ore – improprii supraviețuirii omului sau a supraviețuirii cu prețul unor traume mai mult sau mai puțin reparabile (claustrofobia etc.), vezi Patryk Zakrzewski, „Chroniclers of Iron Roads: How the Romantics Saw the Development of the Railway", accesat pe 20 iunie 2024 la adresa: https://culture.pl/en/article/chroniclers-of-iron-roads-how-the-romantics-saw-the-development-of-the-railway.

nu e atât omul în sine – bestie prin naștere, prin ereditate, prin abuz de substanțe etc. –, cât omul strivit de un mediu, de bălțile care aduc „frigurile", de „frigurile" care aduc halucinația, decolarea din realitate. *Monstrul* se revelează a fi, cum am anunțat deja, un microorganism. Totuși, etic și filozofic vorbind, agențialitatea propagării răului nu aparține nici acestuia, ci statului, politicului care nu dă șanse vieții individului în măsura în care îl obligă totuși să performeze un serviciu într-o zonă care îi amenință sănătatea lui și familiei sale, nemaivorbind de sănătatea comunității mai largi în sine, a locuitorilor din zona maleficelor „bălți".

Relația ambiguă cu tehnologia (de la tren la telegraf) nu lipsește în *Semnele lui Dănuț*, din contră, dar este speculată fin, milimetric. Căci tehnologia – afirmă morala nuvelei – nu mai poate strica acolo unde natura deja și-a instalat morbul, unde s-a instaurat parazitul. Așa se face că tehnologia acompaniază delirul protagonistului, dar nu îl declanșează și nici nu îl determină în mod esențial. Însă modul în care răul natural (iar în spatele lui, răul politic) și potențialul malefic al tehnologiei se împletesc, se confundă ori se scurtcircuitează face arta acestei nuvele pe nedrept ignorate. Îi voi acorda eu interesul cuvenit mai departe, printr-un *close reading* urmat de un mic dosar de receptare și o comparație de detaliu cu *O făclie de Paște*.

I.

Detaliile spațio-temporare aduc, pe lângă menționatele informații despre localizare (zona mlăștioasă a Bobenilor; la Caragiale acțiunea se petrece la hanul din Podeni–Moldova: cvasi-omofonie întâmpătoare?), și situarea precisă în calendar, ba chiar pe ceas. Acțiunea se petrece în Ajunul Crăciunului, în miezul zilei: Frosica, fiica șefului de gară, „trebuia să vină de sărbători din Craiova, de la pension, cu trenul de amiazi"; „[Dănuț] își aminti că în noaptea ceea e Nașterea Domnului". Justifică în bună măsură modul agitat de a exista al protagonistului și detaliul că Frosica era singurul său copil rămas în viață, dintre cei șapte avuți, toți ceilalți murind de „friguri". E un detaliu important, fiindcă are potențialul de a arăta cum o tragedie de familie compensată prin concentrarea grijii părintești asupra singurului copil rămas în viață poate/ ar putea provoca o tragedie regională, a comunității, a națiunii.

i. Articulațiile intrigii sunt următoarele: Dănuț, șeful gării din mica localitate oltenească, are drept sarcină de serviciu, printre altele, aceea de a lucra cu telegraful, de a primi și de a transmite mesaje *pe fir*. Însă tot el este convins că recepteză și *semne* de altă natură: indici premonitorii despre viitoare drame și tragedii pe care i le-ar transmite divinitatea, cosmosul etc. prin baterea ochiului, a pleoapei stângi. Între slujbă/ profesie și ireductibilul persoanei și al biologiei acesteia, între natură și tehnologie se produc transferuri nebănuite sau poate previzibile; destinul, cosmosul, transcendența care îi trimit „semne" șefului de gară, sunt, la rândul lor, *ceferizate*, reduse la familiarul și la rutinele slujbei[9]: „...el învățase să ghicească bine, când aceste înfricoșătoare semnale, pe care destinul i le trimetea dintr-o depărtată stație pierdută în veșnicie, aveau urmări negre și când erau simple glume de prost gust, pe care vreun impiegat de-al lui Dumnezeu i le făcea, petrecând pe socoteala ușoarei lui credulități."[10] Într-un fel de *self fulfilling profecy*, semnalele *tehno* și simptomele *psy* se întrepătrund, se confundă, par că se alimentează una din alta în mintea personajului: „Căldura moale îl primi prietenoasă. Șovăi câtva, privind, fără să înțeleagă, spre masiva tăblie a mesei de stejar, de sub fereastră, pe care aparatele de telegraf săltau domol în bizarul lor joc de gnomi. Dar țăcănitul stăruitor i se vârî în timpane, inervându-l cu aceeași încăpățânată perseverență ca și repedea clipeală a ochiului stâng."[11] Telegraful, cu „tictacul micilor cilindre de alamă" scoate „cuvinte [...] de metal" la aceeași scală hipertrofiată și cu aceeași rapiditate a diviziunii cu care malaria stimulează proliferarea unor scenarii fictive impregnate de detalii uluitor de verosimile: „Șeful rămase cu privirile încremenite la gângăniile de alamă, care parcă se dedeau de-a hupa pe-o scândurică nevăzută. Își trase șapca pe ochi, fixându-le cu și mai mare luare aminte pe dedesuptul cozorocului. I se păru atunci că numărul lor se îndoiește; pe urmă se triplă. Masa deveni întinsă cât o câmpie acoperită toată de aparate telegrafice care săreau în sus, apoi se ascundeau ca niște copii drăcoși. Dănuț se frecă la ochii ce-i ardeau".[12]

Cu acest viciu de contaminare a tehnologicului de psihologic rulând în fundalul proceselor sale cerebrale, Dănuț își însoțește imaginar fiica pe traseul ei ferat dinspre Craiova spre Bobeni. Motivat de semne premonitorii (pleoapa care se zbate etc.), de triggere anxiogene din realitatea imediată (dinamica

9. Compania națională de transport Căile Ferate Române a fost înființată în 1880.
10. Ibid., 412.
11. Ibid., 414.
12. Ibid., 415-416.

aparent atipică a aparatului de telegraf – cel mai rapid aparat aducător de vești de la distanță), personajul ajunge să-și imagineze că *fiica lui moare de „friguri" în trenul care o aduce spre casă*. Travaliul imaginației e întrerupt de fleșele realității: impiegatul stației al cărui șef este Dănuț îi răspunde și îi pune întrebări specifice profesiei. Dar șeful stației nu mai răspunde la comenzile/ stimulii realității: nu colaborează cu subalternul, dă răspunsuri vagi și nu înțelege ce i se comunică (să anunțe cum trebuie plecarea și venirea trenurilor în stație), iar toate acestea, cumulate, compun rețeta perfectă pentru a provoca o catastrofă feroviară din culpă. Privindu-l *din afară*, naratorul îl descrie pe Dănuț sau acțiunile lui prin termeni ca „halucinație", și „complet imbecilizat", evaluări care, teoretic, sunt de luat ca atare.

Mersul trenului din propria imaginație[13] – trenul de Craiova *via* Prundești care ar aduce-o pe Frosica, acum presupus moartă, acasă, la Bobeni – e relatat, în orice caz, mai detaliat decât dinamica feroviară din realitate. Trebuie înțeles de aici că ceea ce se petrece *la nivel pur fictiv, speculativ*, în acest tren îl absoarbe mai mult pe șeful gării decât cele ce trec efectiv pe la fereastra gării care teoretic îi era dată în grijă. Trenul real (de Călugărești) e văzut de protagonist (sau prezentat de narator, care îi mimează trăirile) doar ca prin ceață, în schimb, trenul imaginat (acceleratul de Prundeni) acaparează prim-planul: „Un moment, nici un gând nu mai trecu prin creierul lui golit deodată. Nici ochiul stâng nu i se mai clăti în orbită, și el privi complect imbecilizat prin geamul translucid, înflorit de gheață, ferestrele din față ale trenului de Călugărești. Pentru el nu era [nu mai exista, *nota mea, Teodora Dumitru*] decât acceleratul de Prundeni, oprit în plin câmp./ Acolo era Frosica lui".[14] Dinamica trenului din imaginație și a trenurilor din realitate se suprapun, se amestecă (apare în acest proces și conceptul de „film": derularea imaginilor e tradusă ca „depănarea filmului"; în alt context, ca „succedarea tablourilor"). Nu știm, de pildă, pentru care tren se emit „fluierături de țignal", pentru cel în legătură cu care face proiecții Dănuț, în care se află Frosica ipotetic sucombată din pricina frigurilor, cu „căpșorul ei blond [...] rezemat de canapea", și care nu ajunsese încă la Bobeni, sau pentru trenul real, care tocmai pleacă din stația Bobeni; moleculele imaginației se preling în ale realității într-un compus incert, dar nu mai puțin producător de consecințe:

> „Acolo [în acceleratul de Craiova–Prundeni] era Frosica lui./ Acolo, căpșorul ei blond, de ceară, de păpușică, sta rezemat de canapea./ Și domnul șef nu îndrăznește să se miște. Alții au pentru el această grijă. Iar în mintea lui succedarea tablourilor, curmată de venirea impiegatului, își reia de la sine firul./ «O dăm jos la stația următoare. Nu e caz de amendă, dar nu trebuia tras semnalul!»/ Fluierături de țignal, șuier lung de locomotivă, trenul se urnește păcănind sacadat, mai întâi încet, apoi din ce în ce mai repede, ca și toanele ochiului acestuia stâng, care au început iar. Paca, paca; paca, paca, și domnul șef privește paralizat ferestrele vagoanelor din față, care se perindează ușor, ocupând lent și fără încetare, una câte una, locul celei dinainte./ [...] Și acum trenul închipuirei lui Dănuț zboară înainte și duce spre stația următoare, spre Bobenii domnului șef, un cadavru mic de copiliță./ Corpul lui tresare zgâlțâiat de un tremur convulsiv. [...]/ Domnul șef plânge de-a binelea. Cel din urmă copil, din șapte câți a avut, seceraț rând pe rând de miazmele bălților din dosul gării! Și doar de aceea o îndepărtase la școală, ca s-o scape de grozava otravă care plutea în văzduhul Bobenilor!"[15].

Eroul are scurte momente de revenire la realitate, când boala și rezistența la boală și-l dispută cu forțe relativ echivalente: uneori îl trag spre realitate o serie de stimuli auditivi și olfactivi (discuțiile impiegatului cu soția lui, a șefului de gară, mirosul de varză acră care anunță pregătirea mesei de Crăciun etc.), precum și unele momente de autoscopie critică, când Dănuț își comentează lucid starea: „– Halucinații... Frigurile ăștia păcătoase...". Dar alteori imaginația/ fandacsia e mai puternică, mai convingătoare, iar asta se întâmplă pentru că imaginația excitată de această boală oferă *multe detalii*, pentru că tricotajele ei sunt mai palpabile, sunt „*în carne și oase*"; bref, în turnirul dintre realitate și delir câștigă fenomenul care produce mai multe *detalii*, căci detaliile asigură de verosimilitate, de ceva-ce-există sau ar-putea-exista: „Doar viziunea aceea a opririi trenului în câmp fusese atât de limpede, atât de vie! Parcă a fost un tren adevărat cel care s-a oprit dinaintea ochilor lui, năzărindu-i-se printre florile de gheață ale geamului./ – Hm! Ciudat, murmură Dănuț. Parcă a fost un tren... *în carne și oase*. Pasageri, zgomot, țignal, șuier... Hm, ciudat!".[16]

---

13. Nu voi spune totuși „tren *imaginar*", pentru că și acesta are o existență reală, doar că pentru moment el nu se află în raza percepției protagonistului, motiv pentru care toate asumpțiile proferate în legătură cu el au ca banc de lucru imaginația subiectului. Un obiect cu existență reală poate fi oricând introdus în scenarii fabulatorii în absența existenței lui în orizontul percepție al subiectului.
14. Ibid., 16.
15. Ibid., 419-420.
16. Ibid., 421-422.

Dintr-o întrebare aruncată în treacăt de soția sa, șeful de gară e lovit brusc de revelația că nu și-a făcut bine meseria și că – din cauza deambulărilor lui între realitate și fantezie – e posibil să fi provocat o iminentă catastrofă feroviară, ciocnirea acceleratului în care se afla fiica lui (imaginată însă, brusc, ca fiind în viață, în acest nou context!) cu alt tren, al cărui traseu nu fusese bine gestionat chiar din vina lui, a halucinației care-i confiscase toată atenția, abătându-l de la sarcinile de serviciu din realitatea imediată. Nu știm însă, nici de data aceasta, dacă Dănuț a pus efectiv piciorul în realitate sau dacă nu cumva doar înlocuiește o fantasmagorie cu alta, o tragedie închipuită cu altă tragedie închipuită: „În închipuirea lui Dănuț începuse să se aprindă imaginea catastrofei. Din ce în ce mai clară, mai amănunțită. Văzu pe Frosica în vălmășagul de călători, zguduită cu putere de cutremurarea grozavă a ciocnirei. O văzu izbită cu capul de fiarele vagonului, o văzu călcată în picioare, strivită sub greutatea sfărâmăturilor, târâtă sub osiile enorme. Văzu corpul ei plăpând în bucăți amestecate cu alte bucăți de corpuri străine. Văzu foc, sânge, auzi urlete de jale și izbucniri de explozii."[17] Ciocnirea trenurilor ar fi produs o explozie puternică, lumină, fum și sânge. – Iată *făclia de Crăciun* a lui Dănuț sau poate pomul de Crăciun împodobit cu mii de luminițe pe care îl oferă, fără să vrea, familiei, universului, sieși: ciocnirea și explodarea a două trenuri într-o imaginație febrilă sau într-o proximă realitate![18]

ii. Din momentul în care i se conturează convingerea sau măcar ipoteza că nu și-a îndeplinit sarcinile de serviciu și *nu a anunțat* un tren așa cum îi solicitase impiegatul (trenul de Călugărești), Dănuț începe – conștient sau nu, dar la fel de susținut – să joace pe două fronturi, ambele derivate din această nouă ipotetică realitate, a unui scenariu considerat acum mai realist decât cel al morții Frosicăi de „friguri", în vagon: scenariul morții ei *din cauza neglijenței lui, a propriului său tată*, prin ciocnirea trenului în care se afla ea cu un alt tren. Unul este frontul escamotării culpei și al autoconservării, situație în care trebuia să facă față iminentei catastrofe feroviare întâmplate din culpa lui și să-și apere pielea în fața justiției și, mai întâi, a apropiaților (subaltern, soție etc.); celălalt este frontul autoculpabilizării. Când operează pe primul front, Dănuț îl minte – dar nu e conștient că minte (o face „fără să-și dea seama") – pe impiegat asigurându-l că a acționat cum trebuie, anunțând la vreme trenul: „–Ați anunțat că a plecat Călugărești, domnule șef? să nu cumva.../ –Am anunțat, minți Dănuț, fără să-și dea seama. Am anunțat, repetă el, dumneata *n-ai văzut*[19] c-am anunțat?..."[20]. Când se mută pe al doilea front, șeful de gară se acuză (probabil de această dată conștient de ceea ce face) că este asasinul propriului copil. Și, încă o dată, în balansul dintre fronturi, imaginarul, halucinația subiectului se dovedesc mai puternice decât realitatea certificată prin mărturii ale terților (nu venise, de fapt, nicio știre despre vreo ciocnire):

> „– Omorâtorule, își șoptea el scrâșnind din dinți amenințător, ca-n fața unui dușman surprins în plină nelegiuire. *Călăule*, ți-ai omorât fata.../ Și de acolo, din depărtarea câmpului înzăpezit, i se păru că aude bubuitura fără de seamăn a catastrofei, îi veni deodată s-o ia în goană nebună de-a lungul liniei, spre dezastrul care, cine știe, poate în clipa aceasta se petrece în necuprinsul zarei..."[21].

17. Ibid., 423.
18. Accidentul feroviar ca ciocnire de trenuri este, de altfel, un *topos* care interesează mai mulți scriitori interbelici români: vezi, de exemplu, în *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* (1930) de Camil Petrescu, comparația exploziei de obuz cu ciocnirea de trenuri. Este o comparație atipică, netradițională, fiindcă comparatul – obiectul care se cere dezambiguizat – nu este apropiat de un comparant familiar publicului, care să ajute la reprezentarea lui, ci de unul în egală măsură de nefamiliar: ciocnirea de trenuri. Dar, se pune întrebarea, câți cititori își vor putea reprezenta realist o explozie de obuz printr-o ciocnire de trenuri câtă vreme ambele fenomene/ evenimente sunt la fel de dificil de reprezentat pentru cineva care nu a avut experiența lor directă? Câți oameni au asistat la ciocniri de trenuri? Probabil mult mai puțini decât milioanele de participanți la Primul Război Mondial – din România și de aiurea.
19. În ediția *La „Grandiflora: nuvele I*, Editura pentru Literatură, 1967, secvența „n-ai văzut" este tipărită în italice. Neavând acces la manuscris, nu pot infera decât că această formă este mai plauzibilă decât cea fără italice, fiindcă subliniază atitudinea spontan-organizată a șefului de gară, care caută să-și dubleze răspunsul cu o mărturie vizuală solicitat celuilalt: impiegatul e sugestionat să vadă ce n-a văzut, să-și construiască, inventeze sau orienteze amintirile (și o eventuală mărturie în instanță) în funcție de necesitățile de moment ale șefului. Ar mai putea indica acest apăsat „*n-ai văzut* c-am anunțat?" și o dorință subliminală a lui Dănuț de a suscita – prin văzul celuilalt – o realitate alternativă, în care el, șeful, și-a făcut cum trebuie datoria, iar celălalt, martorul, a fost de față la acest fapt și i-l poate oricând certifica, scoțându-l din ghearele ruminațiilor.
20. Mihăescu, *Semnele lui Dănuț*, în Mihăescu, *Opere. I. Nuvele și povestiri*, 424.
21. Ibid., 424-425.

Switch-ul de fronturi se petrece uimitor de rapid, fulgerător, Dănuț schimbă identitățile instantaneu: surprins de subaltern în conversație cu sine însuși, în puseul autoculpabilizării (acesta îl auzise doar vorbind, dar nu înțelesese și ce spusese), protagonistul trece iarăși pe modulul autoconservării, pretextând că a vorbit cu un terț. Acesta ar fi fost un „individ" pe care l-ar fi „surprins" în biroul său: cineva care, trebuie dedus, ar fi acționat împotriva șefului de stație, sabotându-i munca și dând indicații greșite spre/ despre trenuri. Acest țap ispășitor este, fără îndoială, un alt produs al imaginației: însă nu al imaginației halucinatoriu-paroxistice alimentate de „friguri", ci al imaginației pragmatic-raționale, alimentate de febra egoistă a autoconservării[22]. După expresia frontului autoconservator, frontul autoculpabilizator reacționează și el imediat, ca o manetă care se mișcă automat la acțiunile primului front: „Cum poate să vorbească cu atâta siguranță, când, acolo, Frosica lui moare, strivită sub sfărâmăturile vagoanelor?.../ [...] Cum poate să se gândească la mânia oamenilor și la pielea lui, când Frosica își dă duhul pe câmpul de zăpadă..."[23].

iii. Soluția țapului ispășitor – relatată cu suficiente *detalii* și în ritm alert și coerent, adică controlat și energic – pare să-l fi convins și pe impiegat[24]. Finalmente, acest *al treilea om* implicat în scenariul ciocnirii (alături de impiegat și de șeful de gară, care ar fi fost martorii deambulării „individului" prin biroul unde se afla telegraful), e identificat drept „bolșevic" – tipologia atentatorului prin excelență în imaginarul românesc interbelic:

> „– L-am găsit aici: trăgea cu urechea la aparat [telegraf]. Mi-a spus că vrea să mă întrebe când vine trenul de Prundeni.../ Dănuț turuia înainte, parcă o lecție învățată. Despre individul suspect pe care l-a găsit în birou i se părea că i-e legată toată soarta./ Mintea lui se anina cu disperare de această invenție subită, care parcă-l ușura. I se părea că de aci va porni scăparea lui.../ – De dimineață l-am văzut dând târcoale.../ – Mi se pare că l-am văzut și eu... complectă impiegatul./ – Ce? Ăla e? se repezi Dănuț, și ochii îi străluciră./ – Nu era unul cu haine de oraș și cizme? [Impiegatul pune și el paie-detalii pe focul imaginației oportuniste a lui Dănuț, *nota mea, Teodora Dumitru*]/ – Ah, da, da... acela era... [fandacsii care se confirmă reciproc, din interese distincte, dar convergente, al șefului și al subalternului, *n.m.*, *T.D.*]/ – L-am văzut.../ – Da, da, da... acela... o mutră de... de... de bolșevic..."[25].

Participarea impiegatului la ficțiunea șefului – de această dată una conștient fabricată și abil condusă, adică din exteriorul ei, ca de un păpușar – îl încurajează pe Dănuț să dea curs unui nou scenariu fabulatoriu, segment în care însă pierde iarăși controlul propriei imaginații: ipoteza că *ciocnirea nu va avea, totuși, loc*; sau că, orice s-ar întâmpla, Frosica, *va scăpa*.

---

22. Așa cum bine s-a observat, personajul suferă de un blocaj aparent inexplicabil, care, abia acesta, nu neapărat încurcarea manevrelor, ar alimenta catastrofa: „[c]ând, într-un moment de luciditate, își dă seama de greșeală, [Dănuț] *nu face nimic pentru a îndrepta lucrurile și a salva viețile amenințate*, printre care și aceea a fiicei sale, nu mărturisește nimic [*s.m.*, *T.D.*]" (Alexandru Andriescu, studiu introductiv la Gib I. Mihăescu, *Opere. I. Nuvele și povestiri*, XVI-XVII). Exegetul așază acest comportament „orbesc" al lui Dănuț în descendența tragediei antice, a relației omului antic cu destinul/ fatalitatea/ *Moira* etc.: „Deasupra realității atârnă un cer greu, încărcat de fatalitate, căreia nu i se poate nimeni sustrage, oricâte încercări, disperate, tragice, ar face." (ibid., XVI). Personajului i s-ar refuza, de fapt, liberul arbitru, el ar fi *a priori* imobilizat, conținut de propriul destin. Această perspectivă, care caută să înnobileze personajul, să îl degreveze de culpe, să îi suspende responsabilitatea asupra propriilor acte, nu comunică, în opinia mea, cu intenția nuvelei, care dă indicii și despre existența unei ipostaze cerebrale, raționale a protagonistului. Și, câtă vreme cerebralitatea există, ipoteza reducerii la destin se fragilizează, mai ales constatând că rațiunea e folosită de personaj strict în scopuri meschine, pentru a-și confecționa alibiuri și apărări – fapt care pledează pentru o conștiință vinovată, care internalizează culpa, dar care nu vrea totuși să plătească pentru ea, să o asume public. Dănuț nu este un erou de tragedie antică, ci un potențial *inculpat*, un actor al sistemului juridic modern care caută să-și scape pielea (căci, și dacă tragedia/ catastrofa feroviară nu se întâmplă, tot ar fi trebuit să aibă loc o anchetă în care șeful gării să-și recunoască culpa, să recunoască, altfel spus, că n-a fost în stare să-și îndeplinească sarcinile, urmând, cine știe, poate o destituire sau o degradare). Nu trebuie uitat nici că profesia de bază a autorului Gib I. Mihăescu era aceea de avocat.

23. Mihăescu, *Semnele lui Dănuț*, în Mihăescu, *Opere. I. Nuvele și povestiri*, 425-426. În ediția 1967, fraza se încheie cu „?...".

24. Făcută poate și doar din servilism, din dorința de a participa la toate scenariile sau ipotezele șefului, de a fi *aproape de el* ca o slugă bună, ca un subaltern sârguincios.

25. Ibid., 426. Dacă în cercetările lui Călin Cotoi holera are link direct cu „comunismul" – vezi *Holera și „duhul comunismului". Inventarea socialului în România, 1831-1914* (Cluj-Napoca: Idea Design & Print, 2023) –, la Mihăescu bolșevismul e mediat/ inventat de malarie: paludismul îi determină pe actorii atinși de plasmodiu și pe proximii lor să vadă bolșevici acolo unde nu sunt, să le instrumentalizeze în folos propriu și imediat existența fictivă.

Se poate deduce din toate cele de mai sus că profețiile *self-fulfilling* ar funcționa atât în sens negativ, producând tragedii reale, cât în sens pozitiv, euforizant, suspendând concluzia tragică. Sau că se confundă cu gândirea magică, sub convingerea că e suficient să schițezi mental un scenariu pentru ca acesta să fie – prin chiar acest fapt – chemat în realitate; sau să nu aibă loc tocmai pentru că având, deja o existență imaginară, un fel de spațiu locativ fie și virtual, n-ar mai avea nevoie și de una în plan real. În orice caz, nuvela nu conține informații care să alimenteze concluzia că ciocnirea trenurilor a avut efectiv loc; până la finalul ei, regimul catastrofei feroviare rămâne strict potențial, iar acest lucru, această menținere strânsă a ambiguității, acest refuz de a ceda certitudinii, a scăpat, culmea, celor mai favorabili dintre comentatorii săi, convinși că Mihăescu relatează despre o catastrofă feroviară deja *întâmplată*, conținută ca atare în informația nuvelei[26].

Spirale de fantasme generează spirale de fantasme în mintea protagonistului lui Mihăescu, ca șinele de cale ferată ce se împletesc în zona gării într-o imagine de liră, instrumentul prin excelență asociat cu începuturile muzicii și poeziei, respectiv ale fabulației: „Privind pieziș, nu putea să vadă decât cele patru perechi de șine, împreunându-se ca opt coarde pe un gât de liră. Sub sticlirea tremurătoare a gerului, părea că o mână nevăzută le ciupe ușor, neauzit de ușor."[27] Metafora căii ferate ca liră – instrument aedic – este imaginea de exterior cu care se încheie nuvela, o închidere simetrică debutului care oferise la un moment dat tot o imagine retro-muzicofilă, stârnită tot de o tehnologie nouă, de telegraf: „Firele de telegraf, despletite dintr-un stâlp înalt și zgribulit, se înmănuncheau ca pe un gât de cobză pe cestile înfieruite în triunghi, deasupra ferestrei celei mari, drept în mijlocul stației"[28].

Trenul și telegraful – angrenaje filante, care se servesc de fire sau de continuități kilometrice (șine) – se transformă în debutul și la finele nuvelei lui Mihăescu în instrumente cu coarde, printre cele mai vechi, sursele primei poezii a lumii.

II.

În secvența care urmează fac o scurtă trecere în revistă a receptării nuvelisticii lui Mihăescu și îndeosebi a nuvelei de care mă ocup în eseul de față. Mă interesează atât perspectiva estetic-axiologică asupra acesteia (cât, în ce măsură și cu ce rezultate a atras atenția criticii, ce grilă de interpretare i-a fost aplicată), cât și cantitatea și calitatea punerii ei în relație cu *O făclie de Paște* a lui Caragiale. Cum era de așteptat, nu am reușit să investighez toată literatura critică scrisă în ultima sută de ani despre Mihăescu, trecerea mea în revistă limitându-se la anumite nume și filiații.

i. *Semnele lui Dănuț* a fost în genere ignorată sau, când nu, modic survolată. Tonul opiniei defavorabile despre nuvelistul Mihăescu l-a dat E. Lovinescu, în volumul al patrulea din *Istoria literaturii române contemporane*, *Evoluția „prozei literare"* (1928), unde volumului *La „Grandiflora"* i se impută doza de „vulgaritate", „trivial" și „bombastic" și se lansează rezerve masive asupra capacității autorului de a se extrage din impasul debutului (o „massă de trivalitate" s-ar pune de-a curmezișul scriitorului în drumul spre literatură"[29]). Locurile comune prin care va fi descrisă ulterior opera lui Mihăescu în genere (obsesia, monoideismul, patologicul, morbidul, balansul între real și halucinație cu debușeuri violente sau criminale, trimiterea la Dostoievski etc.) se regăsesc la același Lovinescu, în *Istoria* din 1928 și în compendiul din 1937. (Ca detaliu al abordării critice lovinesciene, proza lui Mihăescu e filtrată prin aceleași concepte prin care era analizată tot de el poezia lui G. Bacovia la începutul deceniului 1920: „destoinicia de a crea obsesii, stări sufletești morbide", impresia unei „omeniri dominate de subconștient"[30].) De la Lovinescu, părerea proastă despre nuvelistica lui Mihăescu se transmite la G. Călinescu, căruia, de asemenea, îi displace intens și cu aceleași argumente („vulgaritatea" în primul rând): „Nuvelele lui Gib I. Mihăescu aduc o atmosferă adesea dezgustătoare, de vulgaritate, priapism şi halucinație şi par opera

26. „Halucinațiile lui Dănuț provoacă efectiv în cele din urmă moartea Frosicăi", Mihail Diaconescu, *Gib I. Mihăescu* (București: Editura Minerva, 1973), 161.
27. Mihăescu, *Semnele lui Dănuț*, în Mihăescu, *Opere. I. Nuvele și povestiri*, 427.
28. Ibid., 411.
29. E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. IV, *Evoluția „prozei literare"* [1928]; în E. Lovinescu, *Opere. II. Istoria literaturii române contemporane [1926-1929] (Evoluția „prozei literare". Mutația valorilor estetice). Istoria literaturii române contemporane: 1900-1937*, ediție coordonată de Nicolae Mecu, text îngrijit, note și comentarii de Alexandra Ciocârlie, Alexandru Farcaș, Nicolae Mecu și Daciana Vlădoiu, Introducere de Eugen Simion (București: Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2015), 247.
30. E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane: 1900-1937* [1937], în Lovinescu, *Opere. II.*, 860.

unui febricitant. Înșelat de soție, Manaru devine un agresor sexual, cinic, provoacă sinuciderea unei femei şi omoară tardiv pe amantul soției sale. Un şef de gară bolnav de malarie, cu teroarea că fata lui ar fi putut muri în tren, încurcă ordinele."[31]

De la Lovinescu și Călinescu, respingerea nuvelistului Mihăescu se perpetuează la Nicolae Manolescu. Însă nu atât la primul Manolescu, care în anii 1960 găsește resurse pentru o receptare moderată a primelor proze ale autorului, cât la autorul *Istoriei critice a literaturii române* și a derivatelor ei. Obligat și prin natura posturii de prefațator al volumului *La „Grandiflora"* (1967), editat pentru mase ca parte a procesului de recuperare a interbelicului în epoca de deschidere de după 1965, tânărul Manolescu este, cel puțin aparent, mai permeabil la calitățile de nuvelist ale scriitorului discutat. Totuși, mai mult decât un succint rezumat al acțiunii nu are de spus în respectiva prefață despre *Semnele lui Dănuț* (unde, practic, extinde preț de câteva rânduri fraza unică dedicată acestei proze de Călinescu în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941, din care tocmai am citat): „Șeful gării din *Semnele lui Dănuț* așteaptă cu acceleratul pe Frosica, fata lui. Cum i se bate ochiul stâng – el e obsedat de ideea unei catastrofe, imaginația i se aprinde și o vede pe Frosica murind în tren, trenul oprit în câmp, pasagerii îngroziți. În plină halucinație, el dă liber altui tren și probabil catastrofa va deveni reală. Curios este că personajul nu se poate sustrage obsesiei lui; el se abandonează obsesiei, mai puternică decât realitatea." [32] (Este totuși un progres față de o opinie mai veche, din 1963, când *Semnele lui Dănuț* i se păruse inacceptabilă: „Voind cu orice chip să trateze reacțiuni elementare, larvare, obsesii sau halucinații, scriitorul ne dă, ca în *Sfârșitul*, *Squarul*, *Semnele lui Dănuț*, *Tabloul* etc., narațiuni care nu se pot primi"[33]; sau când, tot acolo, această nuvelă era considerată nu mai mult decât „mediocră"[34].) În *Istoria critică a literaturii române* (2008; 2019), Manolescu abandonează concesiile tinereții și reia aproape *ad litteram* diagnosticele lui Lovinescu și Călinescu, recuzându-și privirea mai pozitivantă din prefața volumului din 1967: „Scriitorul rămâne prin romanul *Rusoaica* (1933) şi prin *Donna Alba* (1935). Nuvelele (*La „Grandiflora"*, 1928, *Vedenia*, 1929), ca şi celelalte romane, sunt triviale şi rău scrise. În toate este o singură obsesie, aceea erotică, cu un mascul fanfaron care seduce toate femeile, recurgând uneori la farse încheiate tragic şi mereu foarte mândru de virilitatea lui."[35] Reducerea nuvelistului Mihăescu la „trivial" se perpetuează și în *Istoria literaturii române pe înțelesul celor care citesc* (2014): „Nuvelele [...] sunt triviale și rău scrise. Gustul literar este călcâiul vulnerabil al prozatorului"[36].

Mai nuanțați decât linia Lovinescu–Călinescu–Manolescu, dar nu neapărat și integral judicioși în diagnostice și descrieri, sunt istoricii care s-au ocupat mai temeinic de opera lui Mihăescu, monografi ca Mihail Diaconescu și editori ca Alexandru Andriescu. Iar dintre criticii și istoricii cu mai mare vizibilitate, Nicolae Balotă. Pentru Diaconescu nuvela are „calități artistice excepționale", Andriescu găsește și el cuvinte de laudă pentru ea, Balotă îi rezervă o analiză comparabilă cu a unui monograf. În toate aceste exegeze domină însă pe linie modelul lovinescian al interesului pentru psihologic *per se*, pentru modul („obiectiv" sau de altă natură) prin care este urmărită evoluția halucinației/ obsesiei/ imaginației. Biologicul – *qua* corp atins de boală și anume de o boală endemică – e ținut în plan secund sau evaluat ca simplu punct de pornire, fără interes major în tramă. Biologicul ar fi relevant în nuvelă doar prin ce transmite sau produce în plan psihologic; importantă ar fi „investigarea spaimei ca atare", decolarea fiziologicului în psihologic[37] sau relația cu destinul, implacabil ca în tragediile antice[38] ori cu

31. G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* (București: Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1941), 765.

32. Nicolae Manolescu, „Existența imaginară a lui Gib I. Mihăescu", prefață la Gib I. Mihăescu, *La „Grandiflora": nuvele I* (București: Editura pentru literatură, 1967), viii.

33. Nicolae Manolescu, „Gib I. Mihăescu", *Viața românească*, nr. 6-7, 1963, 291.

34. „Simple fișe psihologice, transcripții de stări aproape patologice, de obsesii, sunt câteva nuvele (*Vedenia*, *Squarul*, *Tabloul*, *Semnele lui Dănuț*, *Frigul* etc.), dar acestea sunt mai degrabă mediocre", ibid. 301.

35. Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române: 5 secole de literatură* (Pitești: Editura Paralela 45, 2008), 771.

36. Nicolae Manolescu, *Istoria literaturii române pe înțelesul celor care citesc* (Pitești: Editura Paralela 45, 2014), 166.

37. „În *Semnele lui Dănuț* boala este însă numai un punct de pornire sau de referință. Ceea ce-l preocupă pe autor este investigarea spaimei ca atare, dimensiunea psihologică a faptelor și trăirilor personajului. Concentrarea, tensiunea, motivarea logică, pregnanța imaginilor care-i apar lui Dănuț dau nuvelei calități artistice excepționale", Mihail Diaconescu, *Gib I. Mihăescu* (București: Editura Minerva, 1973), 140.

38. Alexandru Andriescu, studiu introductiv la Gib I. Mihăescu, *Opere. I. Nuvele și povestiri*, loc. cit.

imaginația posesiv-imperialistă, tratată naturalist și expresionist[39]. Or, această separare a biologicului de psihologic, care derivă din dualismul minte *vs*. corp, este, din punctul meu de vedere, intenabilă și era astfel încă din epoca formulărilor unor asemenea opțiuni critice despre proza lui Mihăescu.

Perspectiva pe care caut să o imprim eu interpretării acestei nuvele nu trimite în plan secund boala (care, o maladie endemică neeradicată fiind, devine, în plus, și o extensie a sociopoliticului) și, de asemenea, degonflează argumentul imaginației suverane – fiindcă fiecare în felul său, atât imaginația suverană, cât și așezarea bolii în plan secund sau periferic (ori doar în punctul originar al acțiunii) îl acuză pe protagonist și îl scuză, îi acordă și îi retrage liberul arbitru, factorul responsabilității. Dănuț nu este, în opinia mea, un erou de tragedie greacă, prin definiție iresponsabil pentru acțiunile sale, după cum nu este nici captivul integral al halucinațiilor; totuși, nu-i mai puțin adevărat, el nici nu poate fi făcut vinovat că s-a îmbolnăvit și că a ajuns pradă acestei imaginații hiperactive și hipertrofice, potențial malefice: în acest caz, culpa cade mai curând asupra societății și a politicului sau a naturii în sens general. Dar o culpă are Dănuț: este aceea de a nu fi acționat cum trebuie în momentele de luciditate, când alege, conștient fiind, să se îndrepte în direcția salvării pielii proprii, nu a opririi unui carnagiu: fie și simbolic sau tardiv, gestul opririi catastrofei trebuia făcut!

Boala nu e de trecut în plan secund mai ales pentru că fiecare frison al personajului e însoțit de o decizie sau de amânarea luării unei decizii, de (ne)efectuarea unui gest. *Nystagmus*-ul sau bătaia pleoapei este, de fapt, efectul fizic real care ce îi declanșează anxietatea și tot cursul evenimentelor – iar acest fenomen oftalmic, de care personajul suferă recurent, care devine o parte din viața sa, o rutină, este direct asociat cu malaria, este unul dintre simptomele ei. Nici argumentul imaginației imperiale, care-și subordonează totul în nuvelă și în mintea personajului nu e solid, câtă vreme contactul personajului cu realitatea nu dispare, chiar dacă se exercită într-un mod atipic, la distanță de logica non-malaricilor: în ultimă instanță, nu ceea ce face personajul în momentele în care nu e lucid contează, ci ceea ce (nu) face atunci când e lucid, când alege să ia o decizie în detrimentul alteia (să *nu* spună apropiaților că a încurcat comenzile, să *nu* folosească telegraful pentru a contracara ciocnirea trenurilor etc.).

Țin să păstrez relația personajului/ personajelor cu boala în prim-planul analizei mele și pentru că, dacă se poate spune că malariei îi revine aici rolul determinist al destinului individual, e de observat și că acest destin nu mai e totuși unul implacabil, ci unul care, în anumite condiții, poate fi deviat – *editat*, ca în genetica modernă –, în măsura în care însăși malaria putea fi, la nivelul anilor 1920, combătută, îngrădită, evitată până la un punct. Este, așadar, un destin în bună măsură *ales*: îl alege societatea, care adoptă sau nu măsuri contra ei, îl alege individul, care poate sta sau poate pleca din zona „bălților" (Dănuț nu pleacă împreună cu familia din Bobeni, din postul de șef de gară, dar alege, în ultimă instanță, să-și trimită al șaptelea copil departe de „miasmele" de acolo). Iar alegerea este, se poate presupune, condiționată în primul rând economic: de ce nu pleacă Dănuț din Bobeni, de ce nu renunță la postul cu pricina? Este un post bine plătit – și atunci argumentul economic primează în detrimentul celui biologic (cum se întâmplă și în cazul lui Leiba Zibal, care acceptă să rămână hangiu la Podeni cu riscurile malariei asumate)? Sau nu este nici măcar bine plătit, caz în care protagonistul se dovedește victima unor alegeri proaste de la un capăt la altul? De ce, în fine, soția – care trebuie să fi suferit cel puțin la fel de mult ca el pentru pierderea celor șase copii – e *ținută tot timpul la margine*, prezentă în text doar prin vocea care i se prelinge din bucătărie, ca mirosul de varză, pe sub ușă, în conversații rutiniere cu impiegatul? Este și ea atinsă de malarie? Nu cumva Dănuț a *ales* și pentru ea un tip de viață în dauna altuia? Cât de largă va fi fost plaja lui de responsabilitate și de libertate? Dar posibilitatea de dispunere asupra unor terți? Cât a contat boala în acest lucru și cât a contat temperamentul și moralitatea lui? Cât de important este că i-a rămas, în pofida bolii, un cuantum de rațiune pe care el însă îl folosește ca și cum nu l-ar deține sau pe care îl exploatează doar în scopuri egoiste? Iată cum, păstrând argumentul bolii în prim-plan, fără a-l fetișiza, se pot formula totuși o serie de interogații pe care trimiterea ei în plan secund le ratează sau le ignoră.

ii. Deși nuvelistica lui Mihăescu a fost deseori comparată cu proza naturalistă a lui Caragiale și chiar cu proza satirică a acestuia, Caragiale fiind numărat printre posibilele modele ale scriitorului, alături de Dostoievski și Cehov, o paralelă între *Semnele lui Dănuț* și *O făclie de Paște* nu s-a făcut, așa cum

39. „[M]otivarea [prin boală/ malarie a] delirului halucinatoriu nu este esențială. În paludismul șefului de gară, Gib I. Mihăescu găsește un pretext pentru a dezvolta tema sa predilectă: formarea unui univers obsesiv prin proiecțiile imaginației", Nicolae Balotă, *De la Ion la Ioanide: Prozatori români ai secolului XX* (București: Editura Eminescu, 1974), 193.

indică metaliteratura pe care am străbătut-o până acum. Nuvelistica lui Mihăescu a fost pusă în legătură cu proza lui Caragiale numai în termeni generali; chiar când s-au tentat analogii particulare, ele n-au fost aprofundate dincolo de simpla enunțare asemănării. Au fost considerate caragialiene nuvele ca *La „Grandiflora"*, *Troița*, *Retragerea*, *Soarele*, *În goană*, iar dintre acestea, primele două au fost apropiate de *O făclie de Paște*, respectiv de *În vreme de război* (1898).

Al. Dima este cel care, în 1928, comentând primul volum de nuvele al lui Mihăescu, *La „Grandiflora"*, apărut în același an, afirma că nuvela care dă titlul acestuia poate sta lângă *O făclie de Paște*: „Metoda de tratare este cea științifică, am putea spune de laborator. Se izolează faptul sufletesc deformat până la patologie și se «studiază» în el însuși cum se dezvoltă și crește devenind mobilul unei acțiuni neașteptate"; prozatorul ar excela, așadar, prin „justețea analizei psihologice" și prin scrisul „obiectiv" în siaj caragialian: „În literatura noastră, în care realizările obiective sunt rare, Gib I. Mihăescu a izbutit să dăruiască nuvela cu adevărat obiectivă [...]. *La „Grandiflora"* ocupă prin aceasta un loc bine meritat lângă cealaltă mare nuvelă psihologică a literaturii noastre care e *O făclie de Paște* a lui I.L. Caragiale, de care se deosebește însă prin cerebralitate"[40]. Analogiile sunt păstrate în cadre generale, pista nu e detaliată. (De la Dima vine și asocierea cu tragicul, pe care, dintre exegeții mai recenți, o continuă Alexandru Andriescu: „eroii lui Gib I. Mihăescu sunt slabe instrumente în mâna întâmplării capricioase, ilogice, surprinzătoare, coincizând câte o dată cu vreo împrejurare închipuită ca absurdă, dar care se realizează, dintr-o dată, cinică și disprețuitoare pentru neputința omenească. E un fatalism peste care însă nu se așterne fatalismul resemnării, ci o durere mistuitoare crescută până la tragic prin biciuirea crudă a voinței omenești de către hazardul stupid de atotstăpânitor."[41])

Pentru tânărul Manolescu, argumentele raportării lui Mihăescu la Caragiale au fost preferința pentru mediul (peri)urban, îndeosebi de provincie (fapt care l-ar fi îndepărtat de ideologii filorurale ca tradiționalismul și sămănătorismul, în pofida colaborării lui la *Gândirea*), și tipul de comic practicat de Mihăescu. Referindu-se la nuvelele din *La „Grandiflora"* și *Vedenia*, Manolescu găsește că

> „[a]stfel de narațiuni de atmosferă psihologică, cu intuirea foarte materială a spaimelor şi a trăirilor tulburi, aveau în literatura noastră un precursor strălucit în Caragiale. *Troița* e înrudită cu *În vreme de război*. Revendicarea din Caragiale a unor motive ale nuvelisticii lui Gib I. Mihăescu e o observare importantă: în câteva compuneri despre burghezia citadină sau despre viața târgului provincial, Gib I. Mihăescu e mai aproape de Caragiale decât de Brătescu-Voinești sau Cezar Petrescu. Lucrul trebuie neapărat reținut, pentru că explică absența infiltrațiilor sămănătoriste la Gib I. Mihăescu. [...] *În goană* e povestea defecțiunii domnișoarei Letiția, fiica lui Take, birjarul. [...] Același umor caragialesc reapare în *La «Grandiflora»*, amplă povestire a tîrgului provincial animat de drame scandaloase şi de mare lipsă de aer moral."[42]

Despre *Semnele lui Dănuț* nu se formulează vreo relație cu proza caragialiană: „*Troița* e, prin atmosfera de fantastic psihologic, înrudită cu nuvelele lui Caragiale, dar fără aspectele zoliste ale acestora. *La „Grandiflora"*, *În goană* sunt tot caragialești, dar pe direcția umorului şi a satirei. Ele sunt narațiunile cele mai «obiective» ale lui Gib I. Mihăescu. Ultima poate veni şi din Delavrancea. Simple fişe psihologice, transcripții de stări aproape patologice, de obsesii, sunt câteva nuvele (*Vedenia*, *Squarul*, *Tabloul*, *Semnele lui Dănuț*, *Frigul* etc.)" [43]. Astfel, poate și din pricina nesituării în urban și a asocierii caragialității cu (peri)urbanul, *Semnele lui Dănuț* nu a intrat, nici la Manolescu, pe radarul apropierii de Caragiale. Dar *O făclie de Paște*, ar fi trebuit observat, nu este o nuvelă a urbanului, după cum nici *La hanul lui Mânjoală* (1898) sau *În vreme de războ*i. Este, deci, o eroare limitarea ariei de interes a lui Caragiale la (peri)urban; cert e că influența lui Caragiale asupra lui Mihăescu a fost sesizată mai puțin în acțiunile petrecute în localități minuscule, în halte, la încrucișarea drumurilor, în zone de tranzit (deși, pe de altă parte, tot Manolescu a așezat *Troița* în descendența caragialienei *În vreme de războ*i, niciuna desfășurată în mediul urban, ci în zone de tranzit sau extravilane).

Și în opinia lui Diaconescu există o filiație între Caragiale și Mihăescu, dar autorul volumului *Vedenia* e așezat în proximitatea lui Caragiale prin caracteristici de ansamblu ale prozei (interesul pentru psihologii/ imaginații inflamate etc.), așa cum făcuseră și exegeți anteriori, fără selectarea unor diferențe specifice și mai ales fără a pune în relație *Semnele lui Dănuț* cu proza caragialiană în genere sau, și

40. Al. Dima, „Note despre *La „Grandiflora"* de Gib I. Mihăescu", *Datina*, No 3-4, martie-aprilie 1928.

41. Ibid.

42. Manolescu, „Gib I. Mihăescu", 288.

43. Ibid., 301.

mai precis, cu *O făclie de Paște*, așa cum fac eu în eseul de față: „Mai mult decât în *La „Grandiflora”* narațiunile selectate pentru noul volum [*Vedenia*] impresionează prin evocarea acelor personaje devenite victime ale propriei înclinări de a fantaza fără răgaz. Imaginația lor quasi-maladivă sau direct anormală pare specializată în crearea unor sinteze noi, monstruoase adesea, ale reprezentărilor curente ale realității obiective. Gama atât de variată a acestor sinteze ne apare adesea brusc întreruptă de invazia unor construcții torturante, cu forme, înțelesuri și dimensiuni denaturate, combinate în tonuri violente, contrastante, plasate în contexte pe cât de coerente, pe atât de arbitrare totuși. În acest sens, nuvelistica lui Gib I. Mihăescu amintește în parte de cea a lui Caragiale. *O făclie de Paște* și *În vreme de război* pot fi evocate aici.”[44] – Și aici se oprește comparația cu Caragiale.

Apropierea de Caragiale este, așadar, relativ frecvent adusă în discuție în metaliteratura consacrată lui Mihăescu, dar comparația rămâne generică, în zona aserțiunilor care n-ar avea nevoie de demonstrație: Mihăescu ar scrie un tip de proză psihologică amintind de a lui Caragiale, de gen proxim caragialian, dar mai departe similitudinile sunt precar explorate. Cele mai precise sunt paralela dintre *La „Grandiflora”* și *O făclie de Paște*, enunțată de Dima, și cea dintre *Troița* și *În vreme de război*, propusă de Manolescu, fără aprofundarea apropierii în niciunul dintre aceste cazuri, chiar dacă *Troița*, cel puțin, conține o cât se poate de explicită *făclie* fizică, luminând cerul Ajunului de Crăciun. În ce mă privește, sunt însă de părere că proza prin care se apropie cel mai mult Mihăescu de Caragiale este *Semnele lui Dănuț* și, mai mult, că această proză e printre cele mai bune ale autorului.

Semnele lui Dănuț este o *făclie de Crăciun* a lui Mihăescu – cea mai realizată artistic și cea mai apropiată de nuvela lui Caragiale –, dar nu este prima sa *făclie de Crăciun*. Se poate spune chiar că Mihăescu are o colecție de *făclii de Crăciun*, din care mai face parte cel puțin *Troița*, mai timpuria nuvelă din 1926, unde acțiunea are loc tot în Ajunul Crăciunului și culminează cu incendierea unui Cristos de lemn – a unei troițe –, soluția ultimă la care trei călători ajung pentru a nu cădea pradă gerului nocturn[45]. Dar din *Troița* lipsesc două elemente-cheie care să facă plauzibilă apropierea acestei nuvele de *O făclie de Paște* și care se regăsesc, în schimb, în *Semnele lui Dănuț*: malaria și așteptarea anxioasă, terorizantă, a unei tragedii anunțate sau presupus anunțate.

La Caragiale, febra mentală a lui Leiba Zibal, alt suferind de „friguri”, este în primul rând justițiară. Nu are doar o valență autoconservatoare, ci și una eroică, de corectare *sui generis* a relațiilor din lumea obiectivă, de *revenge* anti-antisemit. La Mihăescu, peste aproape trei decenii, „fandacsia” paludo-centrată rămâne protagonista nuvelei, dar ea nu mai are niciun impact pozitiv/ etic asupra realului. Din contră, pe măsură ce-i devine captiv, Dănuț transformă într-un imoral patent, devine suspect de prevenitor cu posibile acuzații de malpraxis și de ucidere din culpă și caută să se sustragă eventualei judecăți pe măsură ce estimează gravitatea deznodământului pe care el l-ar fi declanșat. Nu mai poate stăvili iminentul catastrofal (ciocnirea trenurilor provocată de neatenția lui la real e aici mai mult o metaforă a oricărei drame/ ciocniri/ încleștări ucigașe, de orice natură și de pe orice plan), dar crede că poate stăvili câteva capete de acuzare lansabile ulterior, din chiar această cauză, în direcția sa. Rațiunea lui rămâne, astfel, impecabil *la post* pe acest front al autoconservării egoiste, halucinația nu o atinge, așa cum o atinge în orice altă privință. Iar pe măsură ce halucinația progresează, progresează și calmul trucat prin care eroul se adresează ori le răspunde altora, mințind și fiind conștient că minte, confecționând țapi ispășitori (imaginarul „bolșevic”-sabotor al CFR care-i pătrunsese în birou afectând bunul mers al lucrurilor) cu o celeritate a conexiunilor cerebrale care îi lipsise în momentele când, dus de torentul delirului, abandonase postul și nu-și mai făcuse treaba de șef de gară, creând condițiile potențialei catastrofe feroviare în care ar fi murit și fiica sa.

Doar *self fulfilling profecy* la Dănuț; cu totul altfel stăteau lucrurile în nuvela lui Caragiale, unde angoasa paroxist-proiectivă a Leiba Zibal chiar are cauze obiective: discriminarea și persecuția reală a evreului în România *fin de siècle* (care continuă în secolul următor la cote despre care Caragiale nu mai avea să afle). La Caragiale, triggerul dramei e tot paludismul dobândit de protagonist odată mutat la hanul din Podeni, în zonă mlăștinoasă. Iar paludismul e pus explicit în relație cu darwiniana „luptă [grea] pentru viață”: aceasta îl aduce pe protagonist și pe familia lui în situația de a se îmbolnăvi de „friguri”; siguranța economică vine la pachet cu debilizarea sănătății, dar și cu invidia celorlalți, a non-evreilor:

44. Diaconescu, *Gib I. Mihăescu*, 140.

45. Vezi *Troița*, *Universul literar*, No 3, 17 ianuarie 1926; inclusă în volumul *Vedenia* (1929) și reluată în Gib I. Mihăescu, *Opere. I. Nuvele și povestiri*.

„Atunci începu lupta grea pentru viață, care se îngreună și mai tare prin căsătoria lui cu Sura... Răbdarea însă ostenește soarta rea. Fratele Surei, hangiu la Podeni, muri, și hanul rămase lui Zibal, care urmă negoțul pe seama lui.// Aci se află el acuma de cinci ani./ Are strânsă o avere bunicică în bani și vinațuri bine îngrijite, o marfă care totdeauna face parale. De sărăcie a scăpat Leiba, dar sunt toți bolnavi, și el și femeia și copilul – frigurile de baltă."[46]

La Mihăescu finalul e însă ambiguu, nu aduce katharsisul brusc, eliberator de la Caragiale: nu știm dacă realitatea confirmă anticipările lui, dacă trenurile realmente se vor ciocni sau nu, dacă vreo făclie atipică va lumina cerurile de Crăciun. Până la finalul nuvelei, suntem cu totul absorbiți, abstrași în mintea paludicului. Realitatea nu mai contează, nu mai participă la discurs, naratorul se dizolvă și el în tema personajului, în ce aude, simte, imaginează acesta.

Dintre simptomele paludismului, protagonistul lui Mihăescu experimentează în mod evident: *paroxismul*[47], *nystagmus* (bătaia ochiului sau a pleoapei – tradusă popular ca semn prevestind necazuri) și *conjugate gaze palsy* – patologie exprimată prin incapacitatea coordonării ochilor pentru a privi simultan în aceeași direcție (tip de oftalmoplegie). Nuvela lui Mihăescu – prin chiar tensiunea celor două planuri, imaginar și real, a incapacității protagonistului de a rămâne deplin ancorat în planul realității – pare o metaforă sau o încercare de punere în termeni dramatici, de înfruntare a planurilor și caracterelor/ ipostazelor, a acestui simptom particular al malariei numit *conjugate gaze palsy*: lui Dănuț îi fuge un ochi în maelströmul unei halucinații care se autoalimentează de la stadiu la stadiu, dar celălalt ochi rămâne să gestioneze daunele produse în plan real de deriva primului. Niciodată coordonarea oculară (*i.e.*, neurologică/ cerebrală) nu este deplină: nici în plan real, dar nici în cel imaginar, căci nu avem indicii despre completul abandon al realului, câtă vreme personajul rămâne apt de minciună și de confecționare de probe (țapi ispășitori), acțiuni care indică totuși o agențialitate, o gândire rațională, combativă, autoconservatoare și, nu în ultimul rând, conștiența culpei. La Caragiale, în schimb, coordonarea „oculară" – a privirii filozofice și practice asupra lumii – pare perfectă: ca dovadă, gestionarea impecabilă a prevenirii *în plan real* a crimei de către protagonistul atins de malarie și amenințat cu moartea de un fost colaborator malefic și răzbunător[48]. Mai mult, boala lui Leiba Zibal, cu toate „accesele" lui paludice, pare un bastion al responsabilității și al fricii active, constructive, în comparație cu „nebunia religioasă" sau cu acțiunile „sectarilor iluminați" invocați sporadic în aceeași nuvelă – adevăratele patologii neurologice având pe rol „executări de așa absurdă sălbăticie". Însă ruptura – privitul cruciș, în sensuri opuse – nu ezită totuși să apară la finalul nuvelei caragialiene, ca disjungere de planuri ontologice, ca *schismă* pur și simplu: este noua condiție paradoxală a lui Leiba Zibal, de evreu și totodată de „goi" care cinstește pe Cristos, aprinzând o „făclie" în noaptea de Paște, și care pleacă apoi spre Iași pentru a aduce – ironic – la cunoștința rabinului această nouă stare de fapt. Dar finalul nuvelei caragialiene îl arată pe protagonist în aceeași stare de admirabilă stăpânire

46. Ion Luca Caragiale, *O făclie de Paște*, *Convorbiri literare*, No 5, 1 aug. 1889; reluat în *Trei novele* (1892); reprodus în I.L. Caragiale, *Opere. I. Proză literară*, ediție îngrijită și cronologie de Stancu Ilin, Nicolae Bârna, Constantin Hârlav; prefață de Eugen Simion (București: Univers Enciclopedic, 2000), 36-37.

47. Paroxismul, ca facultate *sui generis* a simțului „enorm" și „monstruos", a hipertrofiei detaliilor sau a unei prize senzoriale atipice la realitate, este experimentat și de eroul lui Caragiale: „Deși asta se petrecuse de mult, totuși, *în mintea omului prins de friguri, se repeta bine* impresia figurii lui Gheorghe, a mișcării lui vrând să scoată ceva din sân și a cuvintelor lui amenințătoare. Cum se deștepta *așa de limpede* acea amintire?/ Era Sâmbăta Paștelui./ Sus pe deal, în satul depărtat ca la doi chilometri printre bălți, se auzeau clopotele bisericii... *Și se aude așa de ciudat când ai friguri: aci foarte tare, aci aproape deloc*... [*sublinierile mele*, *Teodora Dumitru*]", ibid., 38.

48. Cu cât evaluarea stării de sănătate a lui Zibal de către terți e mai defavorabilă (Leiba are „idei la cap" – respectiv halucinații sau, cu un alt termen caragialian, „fandacsii" –, crede Sura, soția sa; creierul lui Zibal „ardea" relatează și naratorul) – cu atât sângele lui e mai rece și mintea e mai clară, mai *ingenioasă*, mai aptă să dea soluția sau măsura *potrivită*, mai *savantă* și mai rapidă („într-o clipă operația fusese gata...") în prepararea contraatacului, a dejucării acțiunii revanșardului Gheorghe și totodată a pedepsirii/ anihilării lui exemplare: „Lațul era *ingenios* combinat: o frânghie lungă legată cu un căpătâi de un butuc: la o lungime *potrivită*, pe locul unde era să dispară pătratul scobit, un ochi, pe care Leiba îl ținea deschis cu mâna stângă, în timp ce cu mâna dreaptă ținea strâns celălalt căpătâi. La momentul cerut, Zibal dete drumul ochiului și apucând repede cu amândouă mâinile căpătâiul liber, cu o smucitură supremă trase înăuntru brațul întreg./ ...*Într-o clipă operația fusese gata*... Două răcnete o însoțiră, unul de pierzare, altul de *triumf*: mâna era «țintuită pe loc». [...] Ca un *savant* care, în amestecul unor elemente, ar căuta să prindă un secret subtil al naturii ce de mult îi scapă și-l necăjește, Zibal ține ochii ațintiți asupra unui lucru spânzurat, negru și inform, sub care, pe un alt scaun, la o *potrivită* înălțime, arde o făclie mare. Zibal privește fără să clipească procesul de descompunere a mâinii ce desigur nu l-ar fi cruțat pe dânsul [*s.m, T.D.*]", ibid., 49-51.

de sine – „Și omul plecă încetinel spre răsărit la deal, ca un călător cuminte, care știe că la un drum lung nu se pornește cu pasul pripit"[49] – aparent contrară statusului perpetuu febricitat, spasmodic al paludicilor, invocat de mai multe ori, chiar demonstrativ, și în nuvela caragialiană. Cert e că „frigurile" – condiția biologică precară – sunt neutralizate la Zibal de rațiune, de calcul, de control, adică de condiția intelo-morală. Va fi contribuit la fortificarea acesteia din urmă și ecourile pe care le-a avut în mintea personajului ocazionala discuție a doi studenți în științe – un medicinist și un filozof – despre cauzele criminalității, câtă vreme detaliile furnizate[50] de cei doi ignorantului în temă hangiu evreu îl ajută pe acesta să proiecteze/ anticipeze în adversarul său, românul Gheorghe, toate simptomele criminalității corelate cu degenerescența evidențiate de Cesare Lombroso și captate din dialogul celor doi studenți. Succesul lui Zibal în conservarea propriei vieți și în prevenirea unei crime, a propriei uciderи, nu înseamnă însă că Lombroso avea dreptate – că predispoziția spre crimă e codificată frenologic, fizionomic, anatomic etc. –, ci că teoria lui Lombroso a acționat asupra angoasei lui Zibal ca un *placebo* sau ca un vaccin, activându-i acestuia anticorpi capabili să contracareze morbul. Convingerea că Gheorghe are toate datele unui criminal – certificată prin știința modernă ale cărei portavoci sunt cei doi studenți științiști la dialogul cărora hangiul asistă – l-a determinat pe Zibal să-și consolideze pozițiile, să nu cadă pradă delăsării, defetismului, blazării sau, din contră, unei autoliniștiri pasive, unei cedări în fața ipotezei – la fel de raționale, de altfel, câtă vreme nimic nu se întâmplase în termeni obiectivi – că poate temerile lui sunt nefondate. Pe scurt: contactul cu teoriile „științei moderne" nu a permis febrei paludice să surclaseze răceala rațiunii și urgența acțiunii. De aceea, nu se poate spune că „frigurile" ar fi o patologie mai curând decorativă sau benignă în *O făclie de Paște* în comparație cu *Semnele lui Dănuț*, ci că în nuvela lui Caragiale „frigurile" sunt ținute în frâu de un argument/ medicament care lipsește în scenariul lui Mihăescu: contactul pacientului cu un tip de discurs raționalist (știința) care, chiar dacă ulterior se dovedește fragil sau invalidat (cum sunt astăzi unele teorii ale lui Ernst Haeckel și teoria lui Lombroso), la momentul în care pacientul este expus la el, acesta acționează fericit, pragmatic, în sensul scăderii febrei autodistructive și a augmentării activismului autoconservator al protagonistului. N-o fi lipsit de relevanță nici amănuntul că în nuvela lui Caragiale calea ferată ocolește ținutul mlăștinos al Podenilor (fapt care îl face și neatractiv economic, căci nu devine vad comercial, nu justifică traiul pe termen lung acolo al unui negustor, deci hangiul Leiba Zibal poate oricând decide să plece de acolo și să se mute într-o zonă mai circulată), pe când în nuvela lui Mihăescu gara e plasată chiar în zona bălților – iar profesia lui, de șef de gară, funcționar public, nu-i îngăduie mobilitatea pe care ar avea-o, de pildă, un comersant. Astfel, Dănuț nu are de ales – după ce „frigurile" îi ucid șase copii – decât să îl îndepărteze pe al șaptelea spre ținuturi mai uscate și mai igienice, cum va fi fost Craiova epocii în comparație cu mai nordicul Bobeni (Băbeni). Dincolo de aceste diferențe, temele și metoda lui Mihăescu rămân puternic caragialiene (chiar intens dramatice și dramatizabile, se poate spune, câtă vreme halucinația e inseparabilă la acest nuvelist de verbalizare, câtă vreme uneori halucinația apare sau se acutizează la contactul cu cuvântul altuia sau cu propriul imaginar verbalizat instantaneu[51]), agiornate prin câteva găselnițe generos furnizate de expresionism.

III.

Dar *făclia de Crăciun* a lui Mihăescu nu este doar o replică intenționată ori subliminală la *făclia de Paște* a lui Caragiale. Este și evoluția unor motive literare – ciocnirea, deflagrația, arderea, pe de o parte, frigul/ „frigurile"/ tremurul pe de altă parte, a extremelor termice cald *vs*. rece – cu tot ce agață acestea într-o distanță de trei decenii de ani, în care tehnologia progresează, dar paludismul rămâne, ca un revelator/ catalizator al derivei și al ticăloșiei individuale, ireductibile la cauze extra-subiective, sau ca o plagă socială, morală, civilizațională, politică etc. Căci, prin caracterul ei persistent și endemic, despre

49. Ibid., 51.

50. „Atavismul... Alcoolismul cu urmările-i patologice... Vițiul de concepție... Deformarea... Paludismul... Apoi nevroza! Atâtea și atâtea cuceriri ale științei moderne... Dar cazul de reversie!/ Darwin... Haeckel... Lombroso.../ [...]/ – Este evident, adaogă medicinistul. De aceea, criminalul propriu-zis, luat ca tip, are brațele peste măsură lungi și picioarele prea scurte, fruntea îngustă și turtită, occiputul tare dezvoltat; chipul lui e de o caracteristică asprime și bestialitate, bătătoare la ochii deprinși; e un rudiment de om; e, cum am zice, fiara, care de-abia de curând a reușit să stea numai pe labele dinapoi și să-și ridice capul în sus, spre cer, către lumină!", ibid., 42.

51. Dramaticismul nuvelisticii lui Mihăescu a mai fost observat, de pildă de Manolescu („Gib I. Mihăescu", 291).

care depun mărturie nuvele ca a lui Caragiale și Mihăescu[52], dar și romane postbelice ca *Morometții* (vol. I, 1955) de Preda, paludismul – boala provocată și întreținută de un mediu insuficient controlat, fără politici publice de asanare și de medicalizare – se revelează drept o tragedie națională: decenii în șir am fost un popor de halucinați, de agenți și victime ale „fandacsiilor" și tragediilor colective și individuale cauzate de microscopicul agent patogen al malariei. Iar halucinația este un pandant al iluziei – al capacității fabulatorii și totodată al credulității, al suspendării spiritului critic –, liantul colectivităților tarate, al mulțimilor înșelate, ușor de manipulat, inclusiv sau în primul rând politic. Microbul „frigurilor" ne-a făcut mai predispuși spre fantasmă și mai puțin spre realitate, în aceeași măsură în care a fost generat de sărăcie și a generat, mai departe, debilitate economică. Apoi, boala în sine – îndeosebi cea contagioasă și/ sau cu potențial de endemizare – s-a dovedit, în istorie, un excelent sculptor și manager al artelor: tuberculoza, holera, malaria, sifilisul au alimentat curente, școli, metode, filozofii, estetici – maniere de a asuma și de a interoga o existență pe cât de previzibilă (toate aceste boli, devenite pentru secole întregi parte a comunității, au o evoluție aproape familiară: orice țăran ajunge să știe, nu neapărat pe propria piele, dar din experiența altora, ce este „oftica" sau holera, ce simptome manifestă etc.), pe atât de spontan epuizabilă, așezată congenital sub spectrul exitului prematur.

Acknowledgement: This work was funded by the EU's NextGenerationEU instrument through the National Recovery and Resilience Plan of Romania—Pillar III-C9-I8, managed by the Ministry of Research, Innovation and Digitalization, within the project entitled *Measuring Tragedy: Geographical Diffusion, Comparative Morphology, and Computational Analysis of European Tragic Form (METRA)*, contract no. 760249/28.12.2023, code CF 163/31.07.2023.

Bibliography

Andriescu, Alexandru. "Studiu introductive" [Introductory Study]. In Gib I. Mihăescu. *Opere. I. Nuvele și povestiri* [Works. I. Novellas and Short Stories], edited by Alexandru Andriescu. Bucharest: Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2008.

Balotă, Nicolae. *De la Ion la Ioanide. Prozatori români ai secolului XX* [From Ion to Ioanide: Romanian Prose Writers of the Twentieth Century]. Bucharest: Eminescu, 1974.

Caragiale, Ion Luca. *O făclie de Paște* [An Easter Torch] [1889]. In I.L. Caragiale. *Opere. I. Proză literară* [Works. I. Literary Prose], edited by Stancu Ilin, Nicolae Bârna, and Constantin Hârlav, preface by Eugen Simion. Bucharest: Univers Enciclopedic, 2000.

Călinescu, G. *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* [History of Romanian literature from its origins to the present day]. Bucharest: Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1941.

Considerant, Victor. *Déraison et dangers de l'engouement pour les chemins en fer: Avis à l'opinion et aux capitaux* [The Folly and Dangers of the Railway Craze: A Warning to the Public and to the Capital]. Paris: Aux Bureaux de la Phalange et chez Ducor, 1838.

Cotoi, Călin. *Holera și „duhul comunismului". Inventarea socialului în România, 1831-1914* [Cholera and the "Spirit of Communism": The Invention of the Social in Romania, 1831-1914]. Cluj-Napoca: Idea Design & Print, 2023.

Cotoi, Călin. *Inventing the Social in Romania, 1848-1914* (Leiden: Brill, 2020).

Diaconescu, Mihail. *Gib I. Mihăescu*. Bucharest: Editura Minerva, 1973.

Dima, Al. "Note despre *La 'Grandiflora'* de Gib I. Mihăescu" [Notes on "La Grandiflora" by Gib I. Mihăescu]. *Datina*, no. 3-4 (1928).

Eliade, Mircea. *Domnișoara Christina* [Miss Christina]. Bucharest: Editura „Cultura Națională", 1936.

Gardikas, Katerina. *Landscapes of Disease: Malaria in Modern Greece.* Budapest: CEU Press, 2018.

Howell, Jessica. *Malaria and Victorian Fictions of Empire*. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2019.

Lovinescu, E. *Istoria literaturii române contemporane: 1900-1937* [History of Contemporary Romanian Literature: 1900-1937] [1937]. In E. Lovinescu, *Opere, II. Istoria literaturii române contemporane [1926-1929]. Evoluția „prozei literare". Mutația valorilor estetice. Istoria literaturii române contemporane: 1900-1937* [Works, II. History of Contemporary Romanian Literature (1926-1929). The Evolution of "Literary Prose." The Mutation of Aesthetic Values). History of Contemporary

52. În literatura română, realitatea medicală a malariei endemice inclusiv în prima parte a secolului XX a avut posibilitatea să se intersecteze cu mitul vampirului/ strigoiului (vezi Mircea Eliade, *Domnișoara Christina*, 1936).

Romanian Literature: 1900-1937], edited by Nicolae Mecu, notes and comments by Alexandra Ciocârlie, Alexandru Farcaș, Nicolae Mecu and Daciana Vlădoiu, introduction by Eugen Simion. Bucharest: Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2015.

Lovinescu, E. *Istoria literaturii române contemporane. Vol. IV. Evoluția „prozei literare"* [History of Contemporary Romanian Literature. Vol. IV. The Evolution of "Literary Prose"] [1928]; în E. Lovinescu, *Opere. II. Istoria literaturii române contemporane [1926-1929]. Evoluția „prozei literare". Mutația valorilor estetice). Istoria literaturii române contemporane: 1900-1937* [Works. II. History of Contemporary Romanian Literature [1926-1929] (The Evolution of "Literary Prose." The Mutation of Aesthetic Values). History of Contemporary Romanian Literature: 1900-1937], edited by Nicolae Mecu, notes and comments by Alexandra Ciocârlie, Alexandru Farcaș, Nicolae Mecu, and Daciana Vlădoiu, introduction by Eugen Simion. Bucharest: Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2015.

Manolescu, Nicolae. "Existența imaginară a lui Gib I. Mihăescu" [The Imaginary Existence of Gib I. Mihăescu]. In Gib I. Mihăescu. *La „Grandiflora": nuvele I* [The "Grandiflora": Prose, Vol. I]. Bucharest: Editura pentru literatură, 1967.

Manolescu, Nicolae. "Gib I. Mihăescu." *Viața românească*, no. 6-7, iunie-iulie (1963).

Manolescu, Nicolae. *Istoria critică a literaturii române: 5 secole de literatură* [Critical History of Romanian Literature: 5 Centuries of Literature]. Pitești: Editura Paralela 45, 2008.

Manolescu, Nicolae. *Istoria literaturii române pe înțelesul celor care citesc*. Pitești: Editura Paralela 54, 2014.

Mihăescu, Gib I. *Semnele lui Dănuț* [Dănuț's Warning Signs] [1922]; în Mihăescu, Gib. I. *Opere. I. Nuvele și povestiri*. [Works. I. Novellas and Short Stories]. Ediție îngrijită, studiu introductiv, cronologie, note, comentarii și variante de Alexandru Andriescu. Bucharest: Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2008.

Mihăescu, Gib I. *Troița* [The Roadside Triptich]; în Mihăescu, Gib. I. *Opere. I. Nuvele și povestiri*. [Works. I. Novellas and Short Stories]. Ediție îngrijită, studiu introductiv, cronologie, note, comentarii și variante de Alexandru Andriescu. Bucharest: Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2008.

Minulescu, Ion. *De vorbă cu mine însumi* [Talking to Myself]. Bucharest: Cultura Națională, 1924; în Minulescu, Ion. *Opere. Versuri* [Works. Poetry], selection, notes and comments by Ștefan Firică and Alexandru Farcaș, chronology by Ștefan Firică, introduction by Eugen Simion. Bucharest: Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2019.

Moretti, Franco. "«A Huge Eclipse»: Tragic Form and the Deconsecration of Sovereignty." *Genre*, no. 15 (1982).

Moretti, Franco. "Network Theory. Plot Analysis." *New Left Review*, no. 68 (2011).

Norris, Frank. *The Octopus: A Story of California*. New York: Doubleday Page & Co., 1901.

Petrescu, Camil. *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* [Last Night of Love, First Night of War]. Bucharest: Editura „Cultura Națională", 1930.

Preda, Marin. *Moromeții* [The Morometes]. Vol. I. Bucharest: Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1955.

Shah, Sonia. *The Fever – How Malaria has ruled Humankind for 500, 000 Years*. Penguin, epub, 2018.

Snowden, Frank M. *The Conquest of Malaria: Italy, 1900-1962*. New Haven & London: Yale University Press, 2006.

Sufian, Sandra M. *Healing the Land and the Nation: Malaria and the Zionist Project in Palestine, 1920-1947*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2007.

Zakrzewski, Patryk. "Chroniclers of Iron Roads: How the Romantics Saw the Development of the Railway." *Culture.pl*, February 29, 2024. https://culture.pl/en/article/chroniclers-of-iron-roads-how-the-romantics-saw-the-development-of-the-railway.

Zola Émile. *La Bête humaine* [The Human Beast]. Paris: G Charpentier, 1890.