I.L. CARAGIALE

Nuvele

Prefață, fișă biobibliografică
și referințe critice de Lucian Pricop

EDITURA CARTEX 2000

CUPRINS

Prefață (Lucian Pricop)..... 7
Fișă biobibliografică..... 25
Referințe critice..... 27
Notă asupra ediției 59

ÎN VOLUME

Trei novele (*1892*)

Păcat..... 63
O făclie de Paște..... 93
Om cu noroc..... 108

NOTE ȘI SCHIȚE (1892)

Din carnetul unui vechi sufleor..... 113
Grand Hotel „Victoria română“ 133
Un artist..... 138
Norocul culegătorului 141

SCHIȚE UȘOARE (1896)

Noaptea Învierii 144

SCHIȚE (1897)

O invenție mare..... 151
Poveste 154

MOMENTE (1901)

La hanul lui Mânjoală 161
Cănuță om sucit..... 170

Două loturi 179
La conac 194
Caut casă 200
Boborul 204
Baioneta inteligentă 209

SCHIȚE NOUĂ (1910)

Kir Ianulea 213
Mama 239
Pastramă trufanda..... 244
Partea poetului 250
Monopol..... 256
Ion... 262
Calul dracului..... 267

ÎN PERIODICE

În vreme de război 279

POSTUME

Abu-Hassan..... 299

Caragiale este astăzi un bun de consum aproape cotidian

Caragiale este astăzi un bun de consum aproape cotidian. Îl evocăm zilnic, uzând până la slogan un repertoriu de fraze, replici și idei. Uneori ne pare că viața noastră se desfășoară pentru a valida formulările personajelor lui Caragiale; în același timp, opera lui Caragiale pare creată pentru a ne valida setul de armonii ideal-paremiologice. În vreme ce, noi, cei care-l recităm incantatoriu, suntem din ce în ce mai puțin dispuși să detabuizăm sloganuri pseudo-critice.

Caragiale nu mai este citit *pe dinăuntru*, pentru că, fiind știut *pe dinafară,* rămâne pe soclul clasicilor, iremediabil slujiți de formulări tocite. Desigur, valabile ca exerciții critice, și textele care propun o permanentizare a contemporaneității lui Caragiale sunt susceptibile de exces mitografic. Chiar dacă ne plac, „citirile" întreprinse de Alexandru Călinescu, Mircea Iorgulescu, Valeriu Cristea, Florin Manolescu, Liviu Papadima, Ioana Pârvulescu merg pe ideea vidului, a fantoșelor lipsite de substanță, a automatismului sau a anomaliei și fac din Caragiale un precursor al absurdului. Se pun în evidență modernitatea *esențială* a literaturii lui, modernitate ce coexistă în mod paradoxal cu tirania retardului unui stil clasicist.

Din metamorfozele posibile ale clasicilor, noi descoperim astăzi un strat de semnificații și, oricât de revelator ar fi acest strat, el nu le suprimă nici pe acelea care au fost deja dezvăluite, nici pe acelea care vor fi. Când afirmăm că I.L. Caragiale este un scriitor contemporan, înțelegem prin aceasta că el aparține nu numai zilei de astăzi, ci și zilei de mâine, și că nu-l sustragem unei deveniri.

Iată de ce credem că ar fi, desigur, o mare greșeală, să considerăm că opera unui scriitor clasic, cum este Caragiale, e un fel de *terra santa*.

Al. Paleologu, congener cu multe dintre personajele antebelice care populează lumea operei lui Caragiale, crede că autorul „ne pune în față vacuitatea ființei umane, vidul mascat al mecanismelor, al automatismelor“[1], considerând, totodată, că *abisalul,* pentru care Caragiale are o reală vocație, reprezintă „o perspectivă pe care nu o atinge decât geniul și care este comună atât tragicului, cât și altor forme de creație“[2]. Așadar, dincolo de câteva nuvele asimilate tragicului pur, ale căror limite critica literară le-a pus, deseori, în evidență, alături de riscurile pe care și le-a asumat, când s-a hotărât, ca orice mare scriitor, „să rateze“ și în celălalt registru, Caragiale poate fi considerat un scriitor tragic.

Trebuie să spunem încă de la început că la omul Caragiale nu există o dimensiune tragică sau, mai exact, că nu avem datele necesare pentru a afirma că ar fi evidentă. Șerban Cioculescu scria că nu „omul“ era un ins melancolic care își disimula nefericirea. Dar că fobiile sale, unele specifice vremii (se temea de foc și de boli contagioase), superstițiile (precum des invocatul „ceas rău“), religiozitatea lui camuflând oroarea de posibile întâmplări nefaste, priza muzicii asupra nervilor afectați de boemă, oroarea de durere fizică și de moarte, toate aceste elemente ne arată un Caragiale, conformat anxios. „Marelui ironist, stăpân pe cea mai echilibrată formă artistică, îi lipsea, în fond, echilibrul moral. Actorul își teroriza, prin voință și inteligență, publicul din jurul unei mese, dar era, la rândul lui, înspăimântat de toate forțele obscure ale misterului, care stăpânesc destinul nostru. Numai așa se explică groaza de singurătate, care e cheia sociabilității lui. Caragiale și-a trăit neliniștea dinapoia măștii pe care i-o fixase reputația de autor comic“.[3]

Pentru contemporani, Caragiale avea apariția unui individ puternic, mereu conflictual în relație cu prietenii, jucând comedia vulgarității, simulând un echilibru moral specific spiritelor

---

[1] Alexandru Paleologu, *Despre lucrurile cu adevărat importante,* Editura Polirom, Iași, 1998, p. 136.

[2] *Ibidem*, p. 132.

[3] Șerban Cioculescu, *Viața lui I.L. Caragiale. Caragialiana*, Editura Eminescu, București, 1977, p. 301.

echilibrate. Muzica singură l-a condus spre absolut, în timp ce societatea timpului său i-a sugrumat orizontul către care privea cu spaimă, și l-a distras de la tulburările conștiinței. Dar scriitorul Caragiale a purtat într-însul multă vreme năzuința de a fi, alături de scriitorul comic, un mare scriitor tragic. Nuvelele lui din acest sector, precum și piesa de teatru *Năpasta* mărturisesc însă relativa incapacitate de adaptare la altă perspectivă și de găsire a unui alt „ton". „Ca spectator al tragicomediei umane, *prindea* mai lesne nota comică decât pe cea tragică; iar, ca scriitor, după propria-i expresie (în care teoreticianul neajutat se cam lupta cu formulările abstracte), putem aprecia că nu-l *prindea* nota tragică."[4]

Tragicul exprimă un conflict care se sfârșește mereu cu pieirea (măcar și temporară) a unei valori umane. Categorie fundamentală pentru expresia artistică și pentru existența umană, tragicul înseamnă căderea unei valori în raport antagonic cu altele superioare. În termeni hegelieni, sursa tragicului este confruntarea a două forțe etice la fel de îndreptățite să existe, fiecare putându-se realiza numai negând-o și lezând-o pe cealaltă. Din această perspectivă, eroul comediilor caragialiene este privat de dimensiuni tragice autentice, este ,,ridicol prin prezența sa și tragic prin rezonanța implicațiilor și asocierilor pe care destinul său existențial le poate trezi în conștiința cititorului"[5].

La Caragiale mixul se face sub forma tragicomediei, situațiile comice fiind luminate tragic, verificându-se astfel ideea lui J. Volkelt, după care „tragicomicul se realizează în două forme. Ori este comicul un mijloc de producere a tragicului. […] Ori, raportul dintre tragic și comic este de tip mai intim: același context care produce efect tragic, are, totodată, ceva comic în el."[6] Prima formă, situată pe „treapta inferioară a tragicomicului", este ilustrată și de comediile lui Caragiale, unde personajele prezintă trăsături comice și se manifestă în umor, producând și un efect tragic.

Lumea evocată de Caragiale ni se arată ca o lume tragică căutând parcă necontenit ceea ce de foarte mult timp a pierdut, ca Faust sau Peter Schlemihl, eroul lui Chamisso, de data aceasta, însă, parcă într-un pact derizoriu cu diavolul, pe o miză inexistentă.

---

[4] *Ibidem*, p. 300.

[5] Romul Munteanu, *Farsa tragică*, Editura Univers, București, 1970, p. 114.

[6] J. Volkelt, *Estetica tragicului*, Editura Univers, București, 1978, p. 565.

În această lume, mistificarea este un dat esențial, un element ce subjugă întreaga existență, maladia incurabilă ce nimicește întreaga viață. Dincolo de aparențe, nu există caractere, nu există identități, nu există tipuri, ci doar esențe umane, agonizând într-o mascaradă continuă. Un scriitor sarcastic descrie „măștile nude“ ce comentează existența, lipsite, bineînțeles, de atributele reale ale acesteia. O stare de slăbiciune neputincioasă, metamorfozată în ferocitate, domină atmosfera unei prelungite agonii, în care tragedia te face să râzi, comedia să plângi. Ființele acestea jalnice se năpustesc unele asupra celorlalte, folosesc întreaga recuzită de sentimente umane, într-o încercare penibilă de a umple cu ceva imensul gol în care se sufocă.

La un joc măsluit, derizoriu, personajele se înscriu cu intensități paroxistice, fiecare încearcă să-l domine pe celălalt, să-l maltrateze cu ,,dragostea“ sa, cu suferința, cu inteligența sa. Se mimează întreaga existență, întregul arsenal de trăiri umane. Lumea comediei și a schiței, cu falsele ei probleme, ne apare astfel mai adevărată decât viața, mai puternică și mai încărcată de întrebări. Tragic și grotesc este rezultatul acestei analize lucide pe care scriitorul o face omului și lumii sale. I.L. Caragiale are o noțiune complet negativă despre umanitate, idee susținută de o parte a exegezelor cunoscute ale operei caragialiene, consacrând o viziune asupra lumii acestuia deloc diferită de a noastră.

Înrudit cu tragicul în măsura în care rezultă tot dintr-o ultragiere a unei stări de normalitate, fantasticul nu a însemnat pentru Caragiale un gen nou de proză, abordat în ultimii ani ai vieții petrecuți la Berlin, timp în care a scris prozele ce au alcătuit volumul *Schițe nouă*, apărut în 1910, cuprinzând nuvelele *Kir Ianulea* și *Calul Dracului*, deoarece volumul *Momente* cuprindea, în 1901, *La Hanul lui Mânjoală* (1898) și *La conac* (1900).

Elementele fantastice au existat frecvent în proza lui Caragiale, de la ambiguitatea din *Căldură mare* (1901), *Inspecțiune*, *Două loturi* (1898/1899), *Cănuță, om sucit* (1897/1898), la intruziunea visului în realitate din nuvelele psihologice *O făclie de Paște* (1889) și *În vreme de război* (1898/1899), temă fantastică ce face parte din clasificarea propusă de Roger Caillois[7], și până la realizarea unei atmosfere fantastice în *La Hanul lui Mânjoală* sau

[7] Roger Caillois, *În inima fantasticului*, Editura Meridiane, București, 1971.

în *Calul Dracului*; aceste ultime proze, alături de *La conac*, ilustrând fantasticul modern analizat de Tzvetan Todorov în *Introducere în literatura fantastică*.[8]

Încă din perioada începuturilor, Caragiale a abordat genul fantastic, publicând texte de tip *science fiction* în *Ghimpele*, gen denumit de Florin Manolescu „fantasticul paradoxal“[9]. Această categorie este reprezentată de textele fanteziste publicate în anul 1874, pline de umor de limbaj, precum textul intitulat *Cronică fantastică*, tipărit în *Ghimpele* din 9 iunie 1874. Textul are două variante de început, dintre care una sub forma unui dialog cu cititorul; „acțiunea“ se petrece în anul 1874, denumirea locului fiind foarte sugestivă („Tâmpitopolea“), iar subiectul este simplu: chinezii au cucerit lumea și „domnesc asupra continentului vechi pe care l-au chinizat“; finalul textului reprezintă o aducere la realitate a cititorilor, cărora li se adresează din nou pentru a-i lumina:

„– Iubiți lectori, nu sunteți deloc rătăciți. N-aveți nevoie de conducerea mea. Luați bine seama, a fost numai o glumă fantastică: sunteți acasă, la dv., între ai dv.… În București, în Țara Românească. Priviți în jurul dv.; îmi pare că cetiți *Ghimpele.*“[10]

A doua categorie de fantastic, după Florin Manolescu, este fantasticul propriu-zis, existent în prozele din volumul *Schițe nouă* (1910), dar și în prozele din anii precedenți, în *La Hanul lui Mânjoală* și *La conac*, publicate în 1901, în *Momente*.

Paul Zarifopol intuiește transmutațiunile specifice fantasticului literar și gradează procesul de convergență a acestuia cu normalitatea curentă: „Fantasticul, chiar acolo unde e introdus direct, în *Hanul lui Mânjoală*, în *Kir Ianulea*, în *Calul Dracului*, funcționează numai ca element de motivare; nu e exploatat ca viziune, ci apare ca ciudățenie ușoară și explicabilă rațional! Cum e cotoiul și căprița Mânjoalei, sau e un fel de joc de cuvinte echivoc, cum e coada lui Prichindel în *Calul Dracului*. Caragiale transpune, cât poate, fantasticul în normalitate umană.“[11]

---

[8] Tzvetan Todorov, *Introducere în literatura fantastică*, Editura Univers, București, 1973.

[9] Florin Manolescu, *Caragiale și Caragiale*, Editura Humanitas, București, 2002, p. 158.

[10] I. L. Caragiale, *Opere, vol II,* Ed. pt. Liuteratură, București, 1962, p. 294.

[11] Paul Zarifopol, „Introducere“ la I. L. Caragiale, *Opere*, vol. I, ediție îngrijită de Paul Zarifopol, Editura „Cultura națională“, București, 1930, p. XVII.

Spre deosebire de prozele scrise înainte de 1909, cele care aparțin volumului *Schițe nouă* sunt influențate de folclorul balcanic, prin existența motivelor folclorice precum cel al transformării, al averilor pierdute peste noapte, motivul femeii care l-a păcălit pe dracul, al dracului însurat, al femeii mai rele ca dracul, al ochiului/deochiului, al focului, sau cel al vrăjitoarei.

Singurele proze caragialiene pe deplin fantastice sunt doar *La Hanul lui Mânjoală* și *La conac*, deoarece *Calul Dracului* și *Kir Ianulea* fac parte din domeniul învecinat, cel al fantasticului miraculos. În afară de acestea, există proze în care apar elemente fantastice, ambiguitatea sau visul fiind prezente mai mult sau mai puțin în *Căldură mare*, *Inspecțiune*, *Două loturi*, *Cănuță, om sucit, O fãclie de Paște*, *În vreme de război*.

În *Inspecțiune*, proză înrudită prin tema obsesiei cu nuvelele *O fãclie de Paște* și *În vreme de război*, obsesia duce la sinuciderea inexplicabilă a funcționarului Anghelache. Ambiguitatea crește pe parcursul narațiunii, colegii mai tineri neînțelegând comportarea bizară a lui Anghelache, care devine anxios în momentul în care află despre fuga din țară a unui coleg, „vechi impiegat, reputat până mai zilele trecute ca un funcționar model, ca un om de o probitate mai presus decât orice bănuială“[12], din cauza lipsei din casă a unei sume mari de bani. Anghelache îl apără pe acel coleg, spunând, spre uimirea celorlalți prieteni, că acesta „nu e decât o victimă a neglijenței altora!“; limbajul și gesturile lui cresc gradat exprimându-i teama și agitația la gândul că oricui i s-ar putea întâmpla același lucru, deci și lui: „strigă foarte tare…, bătând cu pumnul în masă“, le adresează colegilor mai tineri insulte precum „prost“, „neghiob“, „măgari“, iar pentru inspectori rezervă invective ca „mișei“ și „canalii“, pentru ca în final să ajungă „în culmea furiei“, spărgând paharul și ieșind „turbat pe ușă“.

Motivul sinuciderii personajului poate fi pus pe seama scindării personalității acestuia, care în realitate nu este ceea ce pare, deoarece pare un om rațional, dar raționalitatea lui este contrazisă de iraționalitatea actului de sinucidere. Că acest lucru este posibil o dovedește violența gesturilor și a limbajului acestui personaj bizar, cu care colegii săi nu sunt obișnuiți, deoarece întotdeauna Anghelache le păruse a fi de un calm desăvârșit.

[12] I.L. Caragiale, *Momente. Schițe*, Editura Albatros, București, 1976, p. 94-97.

Finalul schiței rămâne în ambiguitatea exprimată prin întrebarea celui mai tânăr dintre colegii lui Anghelache, „De ce?…de ce, nene Anghelache?“, după care urmează replica ironică a naratorului: „Dar, nenea Anghelache cuminte, n-a vrut să răspundă“.[13]

În nuvela *Două loturi*, ambiguitatea se referă la confuzia dintre numerele câștigătoare, astfel încât personajul obține invers numerele câștigătoare de la fiecare dintre loterii. Autorul realizează finalul nuvelei prin aceeași tehnică a ambiguității, propunând două finaluri condiționate de tipul autorului; astfel, făcând aluzie la autorii romantici – „Dacă aș fi unul dintre acei autori care se respectă și sunt foarte respectați, aș încheia povestirea mea astfel…“[14] – descriind un posibil destin al celor două personaje: doamna Lefter devine „maica Elefteria“, care avea obiceiul de a culege „cioburi de străchini“, pe care le aduna în chilia ei ca pe o comoară, iar domnul Lefter devine „un moșneag micuț, intrat la apă și scofâlcit“, care avea obiceiul de a se plimba mereu prin fața Universității, spunând același cuvânt, „Viceversa!…“, ca o obsesie față de viața lui irosită din pricina fatalității.

Finalul nuvelei rămâne în ambiguitate, deoarece Caragiale propune și cealaltă variantă de final, în care recunoaște că nu știe ce s-a mai întâmplat cu personajele sale: „Dar… fiindcă nu sunt dintre acei autori, prefer să vă spun drept: după scandalul de la bancher, nu știu ce s-a mai întâmplat cu eroul meu și cu madam Popescu“[15].

Dimensiunea onirică reprezintă o etapă nouă și originală în trecerea la fantastic a prozelor lui Caragiale; includerea visului în realitate poate fi observată în nuvelele psihologice *O făclie de Paște*, publicată în *Convorbiri literare* (1 august 1889) și în nuvela *În vreme de război*, publicată în *Gazeta săteanului* (1898/1899).

În nuvela *În vreme de război*, ambiguitatea este realizată prin pătrunderea viselor lui Stavrache în realitate, ceea ce duce la demența personajului care face confuzie între vise și realitate, ca până la momentul deznodământului tragic să ajungă să se înstrăineze total de realitate. Prima dată, Stavrache visează că fratele său, popa Iancu, s-a întors acasă, fiind un ocnaș muribund;

[13] I.L. Caragiale, *Momente. Schițe*, Editura Albatros, București, 1976, p. 106.
[14] I.L. Caragiale*, op. cit.* p. 193.
[15] *Ibidem,* p. 193.

în al doilea vis, fratele său era căpitan. Hangiul era obsedat de venirea fratelui cu scopul de a-și lua în posesie averea de drept; după fiecare vis, el avea impresia că fiecare „vizită“ a fratelui său s-a întâmplat în realitate, astfel încât a treia oară, când fratele lui se întoarce într-adevăr acasă, cerându-i să-l ajute cu bani, având datorii, reacția lui este stranie; el confundă realitatea cu visul, influențat fiind de visele sale. Trezit de atingerea fratelui său, Stavrache devine violent până când cei doi prieteni îl imobilizează; deși imobilizat, evoluția psihică a personajului către demență rupe orice punte de comunicare între cei doi frați.

Există o ambiguitate a gândurilor și a reacțiilor protagonistului din nuvela *O făclie de Paște*; acesta oscilează între dorința de a rămâne nemișcat și dorința de a scăpa cu viață, de fapt, între teamă și instinctul de supraviețuire care îi învinge în final teama. La fel ca în nuvela *În vreme de război*, personajul își trăiește puternic visul, pentru el visul este inclus în realitate, existând aceeași confuzie între realitate și visul lui Leiba Zibal, hangiul bolnav de friguri, care, în timp ce-și aștepta clienții, era obsedat de amenințarea lui Gheorghe, un fost slujbaș răzbunător, că îl va ucide; în nebunia sa, hangiul confundă realitatea cu obsesiile, ajungând până la asocierea ingenioasă care-i salvează viața, dintre „țintuirea“ inimii lui pe care ar fi pregătit-o criminalul și „țintuirea“ mâinii acestuia chiar în momentul în care se pregătea să deschidă ușa prin ferestruica lucrată de hoți. Frica personajului este descrisă gradat, teama și obsesiile lui ducând ireversibil către nebunie, lucru frecvent în proza lui Caragiale.

Aceeași confuzie între vis și realitate caracterizează și nuvela *Abu Hassan*, însă diferit de *O făclie de Paște* și *În vreme de război*, această confuzie existând doar în mintea protagonistului, deoarece confundă realitatea cu visul, pe care crede că-l datorează unui „duh rău“ care l-a posedat deoarece musafirul a uitat ușa de la drum deschisă la plecare; în final, Abu Hassan află că totul a fost o glumă pusă la cale de califul Harun-Al-Rașid deghizat într-un negustor din Musul. Nuvela este scrisă după o temă orientală cu final fericit, în care personajul își lămurește confuzia, iar viața lui revine la normal, visul său transformându-se în realitate.

În *La conac*, ambiguitatea stă în ciudățenia apariției omului „roșcodan“, tânărul neputând să-și explice faptul că nu l-a văzut în

spatele său, întrebarea sa rămânând fără răspuns: „De unde a răsărit omul acesta? Fiindcă, tot drumul, tânărul, măcar că și-a întors privirile de multe ori pe calea umblată, nu a luat seama să mai vină cineva după el; chiar a gândit: câtă singurătate de dimineață pe un drum așa de căutat întotdeauna!“[16]

Dispariția misterioasă a tovarășului său de drum tocmai în momentul în care au trecut pe lângă biserică, după ce tânărul își face cruce, rămâne neexplicată, iar el nu insistă să afle mai mult și nici nu-și face probleme, încercând să-și explice faptul în mod rațional, prin posibilitatea ca negustorul să fi trecut înainte, deoarece „în pământ n-ar putea intra un călăreț cu cal cu tot“[17]. Specific acestei povestiri este jocul de priviri care durează pe tot parcursul narațiunii; mai întâi privirea tânărului, apoi privirea șașie a negustorului, „un roșcodan grăsuliu, cu fața vioaie; cârn și pistrui; dar om plăcut la înfățișare și tovarăș glumeț; numai atâta că e șașiu, și când se uită drept în ochii tânărului îi face așa ca o amețeală, cu un fel de durere la apropietura sprâncenelor“[18]. Există o legătură între privirile omului „roșcodan“ și toate faptele tânărului, care „urmează calea ce i-o arată ochiul tovarășului“ și joacă toți banii pe care i-a dat tatăl său pentru a plăti boierului arenda moșiei. Tânărul pare a fi magnetizat de „ochiul tovarășului, care-i dă o povață mai tare decât cea mai tare poruncă… Pune mâna-n sân și scoate legătura… Înainte…“, pierzând toți banii, în ciuda sfaturilor unchiului său care l-a îndemnat să plece la timp, înainte de a începe să piardă la joc.

Punctul culminant al povestirii este reprezentat de momentul în care, la vremea când toți jucătorii dorm, tânărul „vede în întunerecul nopții strălucind ochiul ciudat care l-a stăpânit toată ziua“, auzind îndemnul diabolic al negustorului care încearcă să-l convingă să fure banii celorlalți. Credința tânărului, care și-a făcut cruce, pare că l-a scăpat din posesia stranie în care s-a aflat până în acel moment; atunci „ochiul luminos“ a dispărut, iar dimineață unchiul său a rezolvat problema, dându-i toți banii pierduți, împreună cu două palme, făcându-l să-i promită că-l va asculta. Povestirea se încheie cu același joc al privirilor dintre tânăr și fata de la han pe care o vede

[16] *Ibidem,* p. 194.
[17] *Ibidem,* p. 195.
[18] *Ibidem,* p. 195.

pe drumul de întoarcere; tânărul merge iute, fiindu-i teamă să se mai oprească din drum; deși dorește să se uite înapoi, el ezită de teamă să nu se întoarcă ceea ce s-a întâmplat, gândindu-se că răul ar putea reveni oricând.

Atmosfera realistă de la începutul nuvelei *La Hanul lui Mânjoală* dă impresia de verosimil, constituind o strategie de realizare a fantasticului prin descrierea în detaliu a atmosferei de la han, unde „chirigiii se-ncălzesc pe lângă focuri", iar în cârciumă „doi țigani somnoroși, unul cu lăuta și altul cu cobza, țârlâie într-un colț oltenește"[19]; în bucătărie „abur de pâine caldă", hangița „frumoasă, voinică și ochioasă" priveghează cuptorul, iar odaia ei albă și curată contrastează cu mirosurile aspre de la han, și îl atrage pe tânăr prin aroma „de mere și de gutui", în care se simte protejat, în odaie fiind „cald ca sub o aripă de cloșcă…"[20].

Se remarcă spațiul ales ca loc de desfășurare a acțiunii, în ambele nuvele fiind hanul, un loc al răspântiilor, în care se întâlnesc forțele binelui și ale răului, unde sunt prezente energiile malefice. În odaia hangiței există detalii care produc ezitarea personajului, dar, după motivația ei –„d-abia prăsesc cari și păduchi de lemn"–, totuși, el îi acceptă explicația; după ce-și face cruce, aude un „ răcnet" pe care caută să și-l explice prin posibilitatea de a fi călcat pe cotoiul aflat sub masă. După ce Fănică află despre schimbarea vremii, observă că hangița a privit „adânc în fundul căciulii", iar ochii ei „sticleau grozav de ciudat"; după ce și-a făcut cruce pornind la drum, a auzit „ușa bufnind și un vaiet de cotoi", pe care din nou și-l explică în mod rațional: „Gazda mea știa că nu o mai văd, intrase degrab în căldură și apucase pe cotoi cu ușa, desigur"[21].

Magia este o modalitate de intrare în fantastic, la fel ca în *La conac*, în ambele cazuri existând privirea magică a personajului negativ – hangița sau negustorul –, prin care acesta reușește să-și atragă victima, tânărul ce rămâne să poposească la han.

Spre deosebire de *La conac*, în *La Hanul lui Mânjoală*, vremea reprezintă un efect al magiei cu funcția de întregire a atmosferei fantastice; vremea se schimbă gradat, existând o legătură

[19] *Ibidem,* p. 162.
[20] *Ibidem,* p. 163.
[21] *Ibidem,* p. 165.

între senzațiile personajului și schimbările vremii: „Viforul creștea scuturându-mă de pe șa…[…]. Frigul ud mă pătrundea; simțeam că-mi îngheață pulpele și brațele. Mergând cu capul plecat ca să nu mă-nece vântul, începui să simț durere la cerbice, la frunte și la tâmple fierbințeală și bubuituri la urechi…[…]. Căciula parcă mă strângea de cap ca o menghinea; am scos-o și am pus-o pe oblânc… Mi-era rău…“[22].

O nouă schimbare a vremii are loc, fiind în legătură cu apariția stranie a unei „mogândețe“; se observă că această apariție, deși stranie, nu produce teamă protagonistului, care încearcă să-și explice rațional existența ei: „Mă uit… În adevăr, la câțiva pași înaintea calului zăresc o mogândeață mică sărind și țopăind…Un dobitoc!… Ce să fie?… Fiară?… E prea mică… Pun mâna pe revolver; atunci aud tare un glas de căpriță…”.

Deși tânărului nu-i este teamă de ciudata apariție, prin contrast, calul său reacționează violent, parcă răspunzând la reacțiile nesăbuite ale călărețului: „Mă dau jos de pe cal, care nu mai vrea să meargă în ruptului capului, și-l apuc scurt de căpăstru; mă aplec pe vine-n jos: «Ța-ța!» și chem căprița cu mâna parcă aș vrea să-i dau tărâțe. Căprița se apropie zburdând mereu. Calul sforăie nebun, dă să se smucească; mă pune în genunchi, dar îl țin bine. Căprița s-a apropiat de mâna mea: e un ied negru foarte drăguț, care se lasă blând să-l ridic de jos. L-am pus în desaga din dreapta peste niște haine. În vremea asta, calul se cutremură și dârdâie din toate încheieturile ca de frigurile morții“[23].

Ca efect al *infiltrării fantasmei*, care apare gradat, Caragiale introduce tema goanei; se poate remarca, în această proză, o goană asemănătoare cu cea din *Calul Dracului*, de la finalul călătoriei fabuloase a cuplului vrăjitoare-demon: „De mult acum, mergea ca praștia sărind peste gropi, peste mușuroaie, peste bușteni, fără să-l mai pot opri, fără să cunosc locurile și fără să știu unde mă ducea“.[24]

La o oprire a calului, protagonistul scapă din captivitatea malefică, după ce-și face cruce; în acel moment, aude un țipăt, iar calul se trezește, trântindu-l și luând-o la goană; Fănică găsește din

[22] *Ibidem,* p. 166.
[23] *Ibidem,* p. 166.
[24] *Ibidem,* p. 167.

nou o explicație pentru acel țipăt, în ideea că ar fi strivit iedul, explicația lui contrastând cu vorbele unui om din apropiere, care sugerează mai degrabă ceva necurat: „Ucigă-te toaca, duce-te-ai pe pustii!“[25]. Momentul „trezirii“ protagonistului este reprezentat de trecerea bruscă de la planul ireal la planul real, prin scena realistă a întâlnirii cu Gheorghe Nătruț, paznicul, care îl lămurește că s-a întors chiar în același loc din care a plecat, arătându-i grajdul de la hanul lui Mânjoală, deși umblase timp de patru ore.

Discursul narativ la persoana întâi accentuează verosimilitatea povestirii, acest procedeu fiind o strategie de realizare a fantasticului. Același rol îl are și dialogul dintre Fănică și Gheorghe Nătruț, de generare a autenticității în crearea atmosferei realiste.

Finalul nuvelei este ambiguu, deoarece când Fănică îi relatează socrului său întâmplarea, el ezită în fața supranaturalului în care crede polcovnicul Iordache, insistând că hangița i-ar fi pus farmece în căciulă și că „iedul și cotoiul erau totuna…“.

De asemenea, planul temporal din final contribuie la realizarea ambiguității, deoarece naratorul iese din timpul povestirii, care reprezintă, de fapt, întâmplarea pe care-l punea socrul său s-o repovestească de câte ori se așezau „după obiceiul de la țară, dinaintea unui borcan de vin“; ambiguitatea este descoperită în faptul că protagonistul relatează despre cum îi povestea socrului, care nu mai trăia în momentul relatării: „Aș fi stat mult la hanul Mânjoloaii, dacă nu venea socru-meu, pocovnicu Iordache, Dumnezeu să-l ierte, să mă scoată cu tărăboi de acolo“.[26] Această ambiguitate sugerează că întâmplarea pe care obișnuia să i-o povestească socrului acum o povestește unor ascultători sau chiar cititorilor.

Tot de verosimilitatea povestirii ține alegerea unui loc obișnuit și foarte frecventat ca spațiu al acțiunii, precum hanul, în *La Hanul lui Mânjoală* și în *La conac*, sau drumul, în *Calul Dracului*; prin acest lucru se obține contrastul în realizarea atmosferei fantastice sau a fabulosului.

---

[25] *Ibidem,* p. 167.
[26] *Ibidem,* p. 168.