

## De la rațiune la nebunie și invers în *Năpasta* de I. L. Caragiale

Asist. univ. dr. FĂRMUȘ Ioan  
Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava

**Abstract:** *This article debates the problematic of madness in the case of I.L. Caragiale's Năpasta. The starting point to our discussion is the definition of the term in relation with reason, the logos and the world. Literature has always shared a fascination with the dialectic of reason and madness. Numerous critics have put the language of madness in relation with that of literature. They share the idea of deviance from the common language. Literature allows us to have a close-up on madness, a look from within, based on the fact that it gives insanity a voice. The topos of madness has a long tradition in Romanian literature also. Every literary epoch offers us a representation of madness. That is why, in the text we analyse, our interpretation focuses on the characters considered to be mad, the spaces relegated to the insane, the language of madness, its forms of manifestation or the solutions of healing, as the drama may be read as a meditation on the relationship between madness and freedom. Thus, Caragiale uses this literary topos in order to undermine the conceptual clarity of some terms that madness enters a dialectic relationship with: reason, liberty, morality.*

**Key words:** *madness, reason, liberty, moral ambiguity, manipulation*

Încă de la începuturile sale, literatura s-a arătat fascinată de fenomenul nebuniei, animată probabil de dorința de a afla ceea ce se află dincolo de rațiune. Foarte rapid, cei doi termeni au intrat într-o opoziție binară, unul definindu-se prin celălalt. Nu de puține ori, însă, literatura a sabotat această claritate conceptuală ce pare a le despărți definitiv utilizările. Spre deosebire de discursul științific care o tratează ca un obiect, rămânându-i oarecum străină, literatura are puterea de a media cunoașterea nebuniei din interior: o cunoaște vorbind-o, aducând-o în limbaj, folosind-o ca prilej de meditație asupra relației omului cu rațiunea, libertatea, umanitatea, autoritatea, societatea, chiar cu el însuși. „Existența noastră e rațională”, susține Allen Thiher, „atât cât existăm într-un limbaj comun, ceea ce presupune că posedăm un set de presupuneri despre lume garantate social” (THIHER 1999: 16). Nebunia însă e o ruptură, o ruptură de comunitate a cărei viziune asupra lumii o împărtășim prin cuvânt. În afara acestei legături sociale comune și a limbajului care le mediază se află pustiile pe care nebunul rătăcește.

Fascinația lui Caragiale pentru tema nebuniei a constituit cândva un punct de atracție al criticii literare. Între timp, nu doar problematica în sine a dispărut de pe radarul ei, dar și acea zonă a scrisului său, asociată de unii detractori cu „tragicul” sau cu „tragi-comicul”. Între scrierile sale, *Năpasta* ocupă un loc singular: e singura dramă (deci singura operă dramatică scrisă într-un registru grav), iar toposul nebuniei nu e situat în descendența naturalismului, ci devine prilejul unor problematizări, căci nebunia a fost întotdeauna asociată cu un spațiu al alterității, al excluderilor sociale, al rostirii unor adevăruri din poziția de marginal. Organizându-și piesa în jurul unor opoziții binare precum rațiune-nebunie, control-libertate, ființă-neființă, umanitate-dezumanizare, Caragiale complică mult sensurile operei, anulându-le valoarea de concepte tari, fondatoare ale societății moderne, care în epoca sa se afla abia la început.

Că nebunia, în discursul literar, a fost întotdeauna legată de spectacolul pe care îl generează acest topos e de domeniul evidenței. Vorbim, în fond, despre Caragiale și despre genul dramatic. Carnavalescul e implicat în toate componentele prin care e reprezentat fenomenul: personajele nebune sau aflate în preajma nebuniei, spațiile osândiților, limbajul nebuniei, formele ei de manifestare sau soluțiile vindecării. Luate separat, fiecare spune o poveste.

*Casa cu nebuni.* E interesant de observat că la un moment sau altul al operei, fiecare personaj al lui Caragiale fie se consideră, fie este considerat smintit. Începând cu Ion și trecând pe la Dragomir, Gheorghe sau Anca, fiecare personaj se situează mai aproape sau mai departe de nebunie. Caragiale extrapolează și extinde granițele conceptului până aproape de opusul său, rațiunea, uneori cu intenția de a le depăși.

Ion. E singurul personaj din operă asupra nebuniei căruia există un consens. Sminteala i se reflectă în locul provenienței (ocna), în comportament (personajul sfârșește prin a se sinucide), în limbaj (oracular, marcat de fobii, transmițător de spaime), chiar și în viziunea asupra existenței. Cauzele-i sunt oarecum ambigue. Ziarul pe care îl citește Gheorghe induce ideea că omul e posibil să se prefacă. Dragomir, însă, care fusese de față la proces, afirmă că prezenta deja semne de nebunie: „Dac-a fost ticălos, prostul! L-a găsit cu cămașa plină de sânge, a văzut la el luleaua, tutunul și amnarul mortului... Dacă s-a bucurat să fure niște nimicuri de la un mort pe care l-a găsit în pădure, eu stric?... Era tâmpit... când i-a citit osânda, râdea...”. Tot din ziar aflăm că era mai tot timpul ca și liber, foarte puțin păzit, că nebunia sa era parțială (excepție făceau momentele când îl apuca „mania persecuției” – ce o fi însemnând?!) și că ar fi căzut în ocna veche. Intrarea în scenă a personajului, perceput prin ochii Ancăi, îi completează portretul: un străin, venit de departe, un rătăcit – deja a configurare a imaginii alterității. Secvența creează un precedent: nebunul vorbește și avem ocazia de a-l cunoaște prin el. Ion e conștient că e nebun (o declară, e și motivul pentru care cere protecție, mâncare, pomană) și recunoaște că nu îl apucă

întotdeauna. Nebunia sa e explicată de personajul însuși în termeni religioși (un suflet situat între ispita Necuratului și protecția Maicii Domnului), patologic (prin buba care ar indica drept loc al nebuniei capul; se implică și o leziune, căci buba îl arde, îl doare) sau social (victimă a unor abuzuri: a fost bătut în cap până a mărturisit crima de care este acuzat). Fobiile fac din el o victimă, aspect care complică statutul nebuniei sale. Textul nu ne spune, însă, dacă aceasta a fost indusă sau agravată de bătăile încasate la ocnă.

Dragomir. Personajul este, sub aspectul dezaxării, cel mai apropiat de Ion. Deși nu e declarat oficial nebun, comportamentul, starea sa psihică îl arată a fi în pragul nebuniei, deci un Ion în devenire (aspect despre care s-a mai vorbit). În realitate, personajul e mai aproape de nebunie decât o lasă să se vadă statutul său de om liber. Aceasta pentru că e de la început până la sfârșit un prizonier. Închisoarea sa nu e una fizică, ci psihică: un suflet torturat, năpăstuit, obsedat de dorința de a scăpa. Cauza nebuniei sale îi e foarte bine cunoscută: Anca („Eu sunt sănătos, crezi, de când am luat-o?... Uf! M-am săturat! De opt ani de zile, Dumitru și iar Dumitru; pe îl auz când vorbește ea, când mă uit la ea, îl văz pe el... Eu trăiesc în casă, mănânc la masă, dorm la un loc cu stafia lui”). Cauzele nebuniei sale sunt explicate psihologic. Una e situată în trecut: obsesia erotică (Ana e femeia pentru care l-a ucis pe Dumitru), cealaltă se află în prezent: remușcarea (o stare perpetuă de tensiune, amânarea la nesfârșit a posibilității defulării, coșmarul existenței de zi cu zi). Personajul e conștient, de altfel, că e înstrăinat de sine: „Știi tu cum trăiesc eu?... Știi tu ce am făcut eu pentru femeia asta?... Că mai bine îmi frângeam gâtul până să n-o fi întâlnit!... Dacă nu era femeia asta îndărătnică, eu eram astăzi altfel de om!”. Depărtarea lui de realitate e semnalată de vedenii, coșmaruri, teamă de întuneric, alcoolism. Toate trimit la un suflet torturat, închis între dorința confesării și teama de arestare.

Gheorghe. Deși e situat departe de nebunie, faptul că împărtășește cu Dragomir obsesia erotică pentru Anca (în fond, prima cauză a înstrăinării cărciumarului) îl transformă într-un posibil nebun. S-a văzut în el un Dragomir în devenire. Perspectiva aceasta e încurajată inclusiv de jocul echivoc al Ancăi, căreia, din dorința de a-l pedepsi pe bărbatul ei, îi surâde, la un moment dat, ideea de a-l împinge pe Gheorghe spre crimă: „Da, da' să nu uiți că sunt nevasta lui Dragomir... dacă moare el sunt a ta!... Gheorghe, m-am jurat: când o cădea a dintâi lopată de pământ pe coșciugul lui, eu să fiu în brațele tale... Ai priceput?” De aceea, Anca nu doar că nu îl îndepărtează, ba îi întreține mania. Și el devine o unealtă în mâinile femeii, care îl închide (psihologic) într-o capcană.

Anca. Imaginea ei o situează inițial la celălalt capăt al nebuniei: rațiunea. O caracterizează o permanentă stare de trezie, o luciditate extremă, un personaj care se hrănește cu obsesia răzbunării și a aflării adevărului pe care Dragomir îl ascunde. Totuși, construcția ei ca simbol al rațiunii nu o salvează de stigmatul nebuniei; semnele alienării nu o ocolesc nici pe ea. Ele sunt verbalizate de

Dragomir: nu a zâmbit niciodată, nu se comportă ca o soție protectoare, bocește mereu, neputând a se despărți de umbra răposatului, e scindată interior: „Ea m-a luat ca să aibă cine să-i ție soroacele de sufletul răposatului. Din ziua întâia a cununiei și până astăzi, o dată n-am văzut-o zâmbind; de atunci și până astăzi cu trupul e aicea pe lumea asta și cu gândul e la Dumitru pe lumea ailaltă.” Masca tragică din spatele căreia îl torturează pe Dragomir (care o face, deși recăsătorită, tot o văduvă) nu o salvează de alienare. În timp, Anca s-a identificat cu masca: sunt 9 ani de când o poartă, 9 ani fără posibilitatea gratificării, 9 ani de supraveghere continuă. Dusă la extrem, luciditatea e ea însăși o formă a nebuniei.

*Spații ale nebuniei.* Locurile asociate cu nebunia sunt spații ale excluderii, ale închiderii, ale izolării, situate deci departe de umanitate, purtând adesea conotații infernale. În operă, ele urmăresc traseul lui Ion: ocna, casa lui Dragomir, puțul în care e aruncat după moarte. Este prilejul perfect pentru Caragiale pentru a pune problema libertății.

Ocna. Este spațiul dinspre care sosește Ion, care pune alături criminalii și alienații mintal. Imaginea pe care i-o conturează Ion o apropie de haosul primordial: hăul fără fund, ăușul, balta de la fundul ocnei părăsite. Așadar, un infern, un nomansland, spațiu al neființei, al terorii. În mod simptomatic, Ion nu o percepe ca pe un loc străin. Pentru el, la ocna însemnă acasă: „Așa a făcut unul de la noi de la ocna...”. Acolo, Ion a avut mereu sentimentul libertății. Așa aflăm din ziarul citit de Gheorghe. Nu același lucru se poate spune despre casa în care a ajuns. În preajma Ancăi, a lui Dragomir, această percepție se estompează. Cumva, o sugerează în mod subtil Caragiale, Ion nu a scăpat.

Infernul domestic. Născută din crimă, suspiciune, obsesie a răzbunării, casa pe care Dragomir și Anca o fac e un spațiu închis, al torturii psihice, în care personajele care pătrund rămân captive. Scena, în care Dragomir împreună cu Ion încearcă să evadeze, e sugestivă. Conștient de riscul pe care îl presupune a petrece încă un an în compania Ancăi, acum când posibilitatea mărturisirii e atât de aproape, cârciumarul are ideea de a fugi în lume. În pragul ușii, pe moment, el are impresia că au fost încuiați înăuntru. Găsește cheia, dar sunt întâmpinați de Anca: „Ne-a închis pe dinafară! (stă un moment, caută cu gândul și aducându-și aminte) A! (se caută în buzunare... găsește cheia și deschide. Anca le vine în față; ei se dau înapoi; ea intră și închide ușa)”. Celor doi le este interzis să fugă. Destinul lor e acela de a rămâne captivi ai acestui spațiu controlat în totalitate de femeie. Rolul ei e clar acum: supravegherea („Să rămâi aici și să-l ținem și pe el până ne-om gândi la altceva mai cuminte... Cât o fi aici, îl iau eu pe seamă.”).

Puțul părăsit. E locul în care sfârșește Ion, după ce se sinucide. Nu cade în el, ci este aruncat acolo de Anca cu Dragomir în momentul în care femeia a găsit oportunitatea perfectă de a scăpa de soțul ei. Nu putem rata similitudinea ocna părăsită-puț părăsit. Într-un fel sau altul, Ion sfârșește tot în fundul unui

hău. În felul acesta, nebunul e folosit ca țap ispășitor, ca unealtă în mâinile rațiunii nu o dată, ci de două ori.

**Limbajul nebuniei.** Spuneam în partea de început a articolului că literatura ne oferă posibilitatea cunoașterii nebuniei din interior. Ca într-un spectacol, nebunia e interpretată, jucată, vorbită, făcută vizibilă. Carnavalescul i-a însoțit întotdeauna punerea în scenă. Să o privim deci de aproape în interpretarea personajul Ion!

Cum nebunia sa e parțială, limbajul său are și o componentă logică, funcțională. Există, însă, și momente de ruptură, de despărțire de funcționarea logosului: verbalizarea neantului („Și când mă chinuiește Necuratul, numa' vine Maica Domnului de mă scapă... Necuratul mi-a poruncit de două ori să-mi fac seama singur... ca să-mi ia sufletul”), limbajul terorii („Spui, să nu mă lovești, să nu mă bați!”), explicația patologică dublată de o conștiință a anormalității („Vezi că eu... sunt nebun... Și când mă speriu m-apucă, fie pe pustii locuri! Și, când e să m-apeuce, îmi vine întâi cu grije și cu scârbă și pe urmă cu spaimă... și mă arde. Eu am o bubă aici înăuntru...”).

În momentul de tensiune creat de dezvăluirea că nu el e vinovatul, ci Dragomir, Ion se transformă, sub impulsurile Ancăi, într-o unealtă a dreptății. Limbajul său devine profetic, mesajele sale sunt sibilinice: „Tu... ești dracul!... Dacă tu ești dracul, de ce nu te duci să stai în balta unde te-a gonit Maica Domnului?... Or de ce nu mergi pe pustii locuri? Or de ce nu te întorci în fundul iadului?... De ce? (îl pune în genunchi.)”. Mesager al spațiilor infernale, limbajul lui Ion înspăimântă, devine terifiant. Cuvântul său e cât pe ce să se transforme în faptă, moment în care Anca intervine, oprindu-l.

Parabola fiului care și-a ucis tatăl și a dat vina pe fratele său dă limbajului lui Ion un caracter oracular. El îi arată lui Dragomir calea (pe care cârciumarul oricum o va ocoli). Morala poveștii sale e absurdă: ucigașului nu i se permite să-și ceară iertare de la fratele aflat pe patul de moarte. La fel de absurdă e și încercarea lui Dragomir de a fugi împreună cu Ion. Însă viziunea asupra existenței pe care o dezvăluie Ion aici îl face pe nebun mai uman decât toți cei din jurul său care nu vor decât să îl folosească. Nefuncțional, limbajul său a rămas nepervers. Rațiunea nu i-a putut corupe gândirea, lucru pe care nu îl putem spune despre ceilalți. Subiectivitatea sa e pură. El spune ceea ce gândește: fără interese ascunse, fără falsitate. Limbajul și gândirea sa, deși afectate de semnele rupturii de tot ceea ce e comun, relațional, civilizat, îl fac mai uman.

În momentul trezirii sale din somn, după ce Anca le-a interzis bărbaților să părăsească locuința, Ion e tulburat, speriat. Realitatea pe care o verbalizează acum e situată undeva între veghe și vis. Fobiile sale (teama de bătaie, teama de moarte) nasc în vorbirea-i afectată viziuni coșmărești. Limbajul său devine polifonic. Trăiește în teroare, nu mai face distincție între real și închipuire, se identifică cu agresorii săi (care continuă să-l bată și după moarte), nu mai are

percepția sinelui (sinele său devine un altul, personajul se privește din exterior): „De ce-l mai bate pe Ion dacă a murit? (dă cu piciorul ca cum ar vrea să înlăture ceva.) Să-l ia de aici... e plin de sânge... (mai dă o dată.) Nu mai mișcă... (iar.) A murit... (pornește spre fund.) Nu puneți mâna!... Să nu dați... Ion a murit! (se smucește și le scapă; se repede la tarabă, ia un cuțit mare și ridicându-l în sus mărșă) Nu puneți mâna!... Ion merge la Maica Domnului. (se precipită în odaia din stânga.)”. În accesul său de nebunie, Ion se sinucide. Ultimele lui cuvinte, verbalizări ale halucinației, îi explică gestul: o oscilare între teama de profanare a propriului corp (motiv pentru care cere ca măruntaiele lui să fie aruncate la câini) și nevoia regăsirii liniștii (în sânul protector al Maicii Domnului). Moartea lui e prin urmare un gest extatic.

**Soluții de vindecare.** Unele boli pot avea remediu, altele nu. Rezolvarea ține de natura traumei. Deși piesa lui Caragiale nu le tematizează în mod explicit, condiția tragică a eroilor implică și trimeri, de ordinul meditațiilor, la soluții existențiale.

Pentru Ion, această cale e sinuciderea. Odată condamnat, viața lui a devenit absurdă. Singurul drum e pentru el întoarcerea la ocnă, căci traumele suferite (bătăile repetate) nu îi mai permit întoarcerea în sânul civilizației. Abia acum se clarifică sensul bolii sale, acea „manie a persecuției”, care stă la baza alienării sale mintale, în fond, o teamă de anihilare, moartea violentă: „Uite cum îl bate! Uite cum îi dă la cap lui Ion! (țipând de groază.) A!... Nu!... Nu!... Nu dați! (în culmea spaimii.) O să-i spargă oasele, îi turtește țeasta capului... O să-l omoare!” Devine astfel propriul doctor și își extrage nebunia din el. Distrugându-și corpul, un corp deviant, profanat de Necuratul, Ion cere celor doi să-i arunce măruntaiele (humorile?) la câini.

În cazul lui Dragomir, soluția e confesiunea. Fuga în lume e doar o iluzie, e aspirația unui suflet prizonier al unui spațiu (psihologic) închis, care caută o soluție de ieșire. Ca suflet torturat de remușcare (iată, deci, și posibilitatea recuperării umanității), Dragomir nu are decât o soluție. Și mărturisirea vine, pe final, când, prins în capcană, obosit, incapabil să se opună, dezorientat, supus unui rechizitoriu, spune tot. Confesiunea, însă, nu îi aduce eliberarea dorită.

Pentru Gheorghe, soluția e autocontrolul. De altfel, intenția sa de a pleca din sat figura la început ca o cale viabilă, probabil cea mai bună. E conștient că obsesia aceasta erotică îl va conduce spre un gest nesăbuit: „Lumea a cam simțit... eu să mă stăpânesc nu poci... și nu voi să mă fac de bațjocură, să mă țiu de urmele tale ca un nătărău. (Anca stă pe gânduri.) Nu mai merge... să fiu prieten cu bărbatu-tău, care nu-i om de felul meu, numai ca să te poci vedea mai des!...”. Dar nu pleacă, ci cedează dorinței de a-și împlini obsesia erotică, moment în care devine la rândul-i o unealtă, o victimă. Se lasă purtat de promisiunile Ancăi și e la un pas de a lua locul lui Dragomir.

În schimb, Anca a urmărit cu obstinație un singur scop: pedepsirea criminalului primului ei soț, Dumitru. Nu oricum, însă. Femeia a avut mai multe oportunități de a scăpa de soțul pe care l-a urât: a-l ucide în somn, a-l pune pe Gheorghe să o facă, a lăsa pe Ion să-l sugrume. Refuză, însă, pentru că ar fi lipsit răfuiala. Purtând masca tragică a văduvei, Anca e pentru Dragomir o harpie. Piesa o construiește însă ca un simbol al rațiunii, o rațiune pervertită, însă, pusă în slujba răzbunării. Deși e ea însăși o năpăstuită, Anca nu figurează ca o eroină. E rece, obsedată, desfigurată interior. În timp, figura tragică aproape i s-a anulat. A rămas doar ideea aceasta a răzbunării oarbe. Formele în care o face, ca purtătoare de rațiune, sunt agresive, dezumanizante. Dragomir, adevăratul năpăstuit al piesei, le deconspiră: teroarea, controlul, supravegherea, manipularea. În mâinile ei, Ion, nebunia așadar, devine o unealtă.

Iată la lucru logica ei rece, coruptă, necruțătoare: „Nebunul ăsta tot e osândit o dată... Pentru un păcat, două ori zece, un om tot cu o viață plătește... Și fără altă vină nouă, nebunul tot are să fie prins până la urmă și întors acolo de unde a fugit... (pauză.) Și dacă e vorba, ce este mai bine pentru un nebun? Să-și târască viața pribeag și chinuit, fără adăpost, fără o zdreanță pe el, fără hrană, ori să trăiască la închisoare îmbrăcat, hrănit și îngrijit la vreme și adăpostit?... Să fie slobod e mai bine? Să se bucure de lumina soarelui în bunăvoie?... Dar e nebun... Mai are nebunul bunăvoie?... Lumina soarelui fără lumina minții... O să-i ție lumina soarelui singură iarna de cald, ori de foame vara? O să găsească ori nu un suflet de creștin să-l miluiască cu o fărâmă de pâine.... o să degere, or o să se coacă toată ziua, nemâncat, gonit de lipsa lui de voie, și seara o să adoarmă de foame pe pământul gol. Așa-așa... locul lui e la ocnă... Dumnezeu, cine știe pentru ce păcate, l-a aruncat în prăpastie, dar a fost și bun și i-a luat mîntea cu care să-și judece ticăloșia: i-a dat greutatea... dar i-a luat cumpăna!” Condiția de victimă a lui Ion nu o împiedică să se folosească de oportunitate și să îl mai folosească o dată. E ca și cum, pentru ea, nebunul nici nu există. Ușurința deciziei sale se datorează faptului că îi anulează, fără remușcare, umanitatea. Absența rațiunii, a conștiinței de sine îl scoate pe Ion dintre ființe. Acoperă iraționalul faptei sale convingându-se (ori convingându-ne, căci a-i da dreptate ne transformă în complici) că locul lui e la ocnă, departe de D-zeu și de lume. Iar dacă nebuniei i s-a luat greul, dar i s-a lăsat cumpăna, atunci rațiunea nu mai poate fi locul libertății, dar nebunia da.

Ambiguitatea morală a secvenței de mai sus caracterizează întreaga piesă. Finalul ei, în care Anca repetă nedreptatea inițială, cea care l-a închis pe Ion, nu o rezolvă. Din contră, o perpetuează. Conceptele tari pe care civilizația modernă e construită: rațiune, libertate, umanitate sunt erodate. Logică în care Caragiale crede este cea a paradoxului. Astfel, ca să mă întorc la studiul lui Allen Thiher, „În disoluția tuturor contrariilor, nebunia existenței înseși poate vorbi”.

### **Bibliografie:**

- Erasmus din Rotterdam, *Elogiul nebuniei*, Antet, 2000
- Foucault, Michel, *Istoria nebuniei în epoca clasică*, Humanitas, 2005
- Porter, Roy, *Madness. A Brief History*, Oxford University Press, 2002
- Rieges, M. Branimir, *Dionysus in literature: essays on literary madness*, Bowling Green State University Popular Press, 1994
- Scull, Andrew, *O istorie culturală a nebuniei. De la Biblie la Freud, de la casa de nebuni la medicina modernă*, Polirom, 2017
- Thiher, Allen, *Revels in Madness. Insanity in Medicine and Literature*, The University of Michigan Press, 1999
- Weineck, Silke-Maria, *The abyss above: philosophy and poetic madness in Plato, Hölderlin and Nietzsche*, State University of New York Press, 2002