

P. 506

STUDIA

UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI

PHILOLOGIA

3 - 4

1994



CLUJ-NAPOCA

REDACTOR ȘEF: Prof. A. MARGA

REDACTORI ȘEFI ADJUNCTI: Prof. N. COMAN, prof. A. MAGYARI, prof. I. A.RUS, prof. C. TULAI

COMITETUL DE REDACȚIE AL SERIEI FILOLOGIE: Prof. I. SEULEAN (redactor coordonator), prof. M. BORGILĂ, prof. E. DRAGOȘ, prof. KOZMA DEZSŐ, prof. M. PAPAĞAGI, conf. L. COTRĂU, conf. I. FLOREA, conf. Șt. OLTEAN, conf. I. T. STAN, conf. E. VIOREL, conf. M. GOGA, lector C. BRAGA, lector Șt. GENCĂRĂU (secretar de redacție), lector E. POPESCU

TEHNOREDACTARE COMPUTERIZATĂ: M. TOPLICEANU

NUMĂR COORDONAT DE: Prof. V. FANACHE

S T U D I A

UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI

PHILOLOGIA

3 - 4

R e d a c ț i a : 3400 CLUJ-NAPOCA str. M. Kogălniceanu nr.1 ▶ Telefon : 194315

S U M A R - C O N T E N T S - S O M M A I R E

Cuvînt înainte (V. F.) 3

Studia litteraria

V. FANACHE, Caragiale, alesul nostru/Caragiale, Our Choice 5
 Ion VARTIC, De ce, de ce, nene Anghelache?/Why, why, Uncle Anghelache? 29
 Gh. PERIAN, Comediile snobismului/Snobishness Comedies 35
 Cătălin ȚIRLEA, 'Minorul' Caragiale/The 'Minor' Caragiale 57
 Cornel MUNTEANU, Pamfletul în publicistica lui Caragiale/The Pamphlet in Caragiale's Essay Writing 65
 Iulian BOLDEA, Limbajul comediei și comedia limbajului/The Language Comedy, the Comedy of Language
 79

Poetica

Ștefan GENCĂRĂU, I.L. Caragiale. Număr și stil/I.L. Caragiale. Number and Style. 117
 Ligia Stela FLOREA, De la negarea negației la suspendarea funcției referențiale în "Căldură Mare", de I.L. Caragiale/From Negating Negation to Suspending Referential Function in Great Heat by I.L. Caragiale. 135
 Elena DRAGOȘ, Inabilități conversaționale la croii lui Caragiale/Conversational Inabilities with I.L. Caragiale's Heroes. 151



Libri

- N. S t e i n h a r d t, *Secretul Scrisorii pierdute*, Cluj-Napoca, Ed. Apostrof, 1995, (ȘTEFAN DĂRĂBUȘ) 161
- V. F a n a c h e, *Caragiale*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1984, 233p. (FELICIA COROLAN) 162
- M. I o r g u l e s c u, *Eseu despre lumea lui Caragiale*, Ed. Cartea Românească, București, 1988, 147p. (MIHAI PĂTRAȘCU) 163

Cuvînt înainte

I.L. Caragiale nu are nevoie de inițiative critice aniversare. Intrat profund în conștiința estetică și nu numai, scriitorul a devenit "al nostru" al tuturor, un reper cu valoare națională. Inițial, o simplă temă de interogație literară, scrisul lui Caragiale și-a extins semnificațiile lui provocatoare în domeniul larg al antropologiei, la dimensiuni de relevanță filosofică, axate pe definirea unor trăsături inseparabile de ființa noastră. Caragiale convinge o dată cu trecerea timpului că a oferit prin teatrul și prozele sale o galerie de tipuri esențiale. Din aparent periferice, vulgare și inculte, personajele sale s-au dovedit emblematice. Mai mult, ele au reiterat, schimbîndu-și măștile după împrejurări, pînă azi. Lumea caragialiană conservă dincolo de limbajul agramat și comportamentul de paiată un fond comic și nepieritor totodată, cu acoperire locală și totuși general umană. Ifosele de întietate, "ambițul" de a fi cel dintîi în lume, stăpînește toți indivizii și orice popor, uneori cu relativă îndreptățire, alteori cu ostentație iritantă. Caragiale a îndrăznit să ironizeze în scrisul său idilismul etnic, al nostru, dar și al altora, meteahnă oarecum scuzabilă la începuturile romantismului exploziv, dar devenită cu timpul izvorul abundent al bombasticismului. În scrisul autorului se resimte un "Nu" răspicat la adresa pseudomorfozelor umane. El numește un astfel de act uman inautentic mof, un cuvînt sinteză sub pecetea căruia se umplu de ridicol diversele excese ale închipuirii de sine.

Idilismul etnic și în general exacerbarea eului inclusiv a celui colectiv de care se desparte Caragiale nu-l situează pe scriitor în tabăra antiromânilor, cum s-a afirmat din crasă neînțelegere. Dimpotrivă, românismul său ne apare astăzi foarte profund, dacă admitem că e necesar să ne gîndim în parametri exacti ai condiției noastre de ființe în lume, așa cum suntem, cu puterea specifică de reprezentare. Caragiale oferă o lecție vie despre păstrarea măsurii, în limbaj și în faptă, în actul politic și în cel cultural; el este un adept al echilibrului născut din convergența factorilor creativi și un vrăjmaș al imposturii.

Volumul de față atestă longevitatea operei caragialiene reflectată într-o suită de studii semnate în mare parte de noi comentatori ai marelui autor, unii foarte tineri. Provocarea operei caragialiene continuă să aibă ecou. Exegeze critice de amplitudine sau investigații stilistice și poetice, paginile care urmează impun un scriitor al actualității, un "ales al nostru", într-o accepție semantică evident pozitivă. "Alesul nostru", Caragiale, este de fapt și alegătorul

nostru, scriitorul care ne-a descoperit și ne-a propulsat în categoria unor imagini estetice rezistente în timp. Caragiale ne-a "ales" fără ca noi în urmă cu mai bine de un veac să ne fi manifestat această opțiune. Iar acum, paradoxal este că noi îl alegem pe el fără ca spiritul caragialian să ne vrea cu tot dinadinsul. Intrăm într-o teribilă aporie, suntem adepții lui "pentru contra", care, deși nu ne face mai buni, ne ține treji.

V.F.

CARAGIALE, "ALESUL NOSTRU"

V. FANACHE

Abstract. The essay "Caragiale 'Our Choice'" is composed of three parts: Caragiale's Power, Caragiale's Political Man and Caragiale 'Our Choice'. The axiological unifying element of these three parts consists of an aesthetical paradox. Imagined as some anti-models (and implicitly as some counter-values) broken down in comicality, the characters of Caragiale's world instead of bringing forth a rejecting reaction, they have brought about, in the Romanian society, a wave of sympathetic contamination. The real world imitates the fiction world, it becomes more and more Caragiale like; but who knows, it might have been in this way at the very beginning; the great writer was entrusted with giving it a first literary dimension. Caragiale has become 'our choice' (our aesthetical choice). His carnival like world is also the world of the Romanian society, obstinate to the idea of law and civilization, to the proper effort and of authenticity of the act of value.

I. PUTEREA CARAGIALIANĂ

Se pare că semănăm din ce în ce mai mult cu lumea-nelume caragialiană. Conceptual ne opunem din răspuțeri, afectiv ne jenăm mai mult sau mai puțin, surprinzând gesturi, formule, reacții, inițiative decupate din paginile maestrului. Ne descoperim, stupefiați, marcați ereditar de personajele lui Caragiale. Scriitorul își exercită puterea asupra noastră contaminant, ne prinde pe toți, tiranic, am ajuns să ne fie frică să rostim o frază, să avem sau nu opinii literare, juridice, umanitare, ca să nu mai pomenim de atitudinile naționale, politice; ezităm să fim serioși într-o împrejurare gravă, de rușine că ne-ar lipsi sarea umorului și ne-am simți persiflați de rîsul sceptic și atotputernic al maestrului; temători, folosind stilul "scăldat", în doi peri, din respect pentru Farfuridi, conservîndu-ne pielea; cedăm aproape la întîmplare relativa noastră independență de caracter pe un "pupat" rentabil, reciproc avantajos și totdeauna compromițător numai pentru noi. Indiferent de poziție, de funcție, de prestigiu, de autenticitatea unui spirit intervine pe neașteptate, ca și cum ar fi ascunsă pretutindeni, puterea caragialiană, ne scoate "masca", ne face de rîsul lumii și ne proiectează într-o postură de-andoaselea. Orice am fi și orice am face alunecăm în carnavalesc și oferim celorlalți, la finele destinului nostru, o imagine răsturnată, "viceversa", față de cea cu care am debutat în viața publică. În clipa în care ne închipuim că am scăpat de presiunile sale discreționare, puterea caragialiană ni se postează în față, neîndurătoare, ne taie răsufierea și ne sancționează fără drept de apel. Ne consumăm existența publică și probabil și pe cea particulară după bunul

plac al misterioasei puteri, nu putem ieși din jocul ei de formule, suntem stăpîniți și manipulați de ea ca niște păpuși, pînă la pierderea identității. În *theatrum mundi* românesc numele demiurgului care împarte rolurile este acela de Caragiale. Puterea caragialiană ne decide aparenta personalitate înainte ca ea să se fi conturat; insinuată în orice vîrstă, ea ne dă chip de Goe, de Cațavencu, de Apollo național, de Conu Leonida; infuză în oricare profesie, ea îl relevă pe Chicoș Rostogan, pe Caracudi și pe Ghiță Pristanda și pe toate celelalte "persoane însemnate", într-un halucinant repertoriu tipologic. Fenomenala putere ne dă sentimentul nerodniciei, al "societății care stă pe loc", ca și cum ne-am fi născut degeaba sau, mai rău, că nu avem nimic altceva de făcut decît să preluăm un rol, care s-a tot jucat și care ne așteaptă de mult. Suntem investiți existențial întru Caragiale, bieți interpreți de fleacuri, moftangii incurabili, trecători inutili printr-o viață care nu ne aparține. Am rămas niște Mitici fideli puterii caragialiene; absolvenți ai școlilor moderne ale vieții, europenizați, care va să zică, am devenit din "jupîni" încrîncenați de patima onoarei și de spiritul justițiar ("cine mînîncă poporul să meargă la cremenal") oameni cu "ceferticat medical" de martiri, cetățeni cu "tăria" opiniilor, domni și doamne în vizite prelungi și repetate; am deprins în fine "manerele", obișnuința reuniunilor protocolare, ne-am realizat visul, "după lupte seculare" suntem mereu, dacă nu în, cel puțin prin Europa, independenți și suverani, "egali de suverani", ar zice Nenea Iancu. Peste tot, doamna Moft și domnul Moft își semnalează onctuos apariția în posturi de comandă și la banchetele cotidiene. Petrecerea vechilor personaje caragialiene era o nimica toată pe lîngă zaiafeturile fără sfîrșit, cu participare internațională, organizate de urmași. Biografia agrementată cu episoade de "luptă crîncenă" le conferă acestora aură de martiri prosperi, aflați totuși în viață. Cațavencu, provincialul agresiv, s-a emancipat, discipolii săi s-au înmulțit și s-au metamorfozat în neobosiți întreprinzători; te miri în ce domeniu, își arogă înnăscutul tupeu managerial sub tutela devizei lansate de venerabilul lor maestru: "eu sunt cel dintii". Mania unicității, a liderului incomparabil, ia chipuri nebănuite în panoplia tertipurilor, în locul "loviturilor" au apărut "tunurile", scandaloase afaceri, greu de prevăzut de către marele autor. Caragiale, socraticul, părea că se amuză cînd punea în gura personajului său ostentația întîietății absolute, dar cine s-ar încumeta azi să conteste pînă și celui mai modest aspirant ambițul de a se considera cel dintii s-ar putea trezi într-o "atmosferă încărcată" fără ieșire. Ne farmecă plăcerea de a fi primii, în ruptul capului nu putem accepta

rîndul al doilea, ne vrem "toți într-o egalitate", adepții filozofiei conului Leonida, teoreticianul carnavalului permanent, în care indivizii trăiesc iluzia că se află pe treapta cea mai de sus a scării sociale. O lume care își pretinde obsedant meritul de a fi cea dintii deodată cu ceilalți membri ai săi anulează ideea de autoritate, egalitarismul atins prin ignorarea criteriilor valorice o dizolvă, cum observa Caragiale însuși într-un "imens carnaval", în românescul iarmaroc, al tîmbălăului civic și al turmentației lăuntrice. Puterea caragialiană deține supremația datorită acestui electorat carnavalesc, longevitatea ei se întreține din neașezarea societății, a ceea ce tot scriitorul numește "strînsură de năvală", grămădire informă, confuză, haotică. Mulțimea vidă, nestructurată într-o societate civilă autentică declină în larma simulacrelor. Societatea civilizată se răstoarnă în "fratras" (talmeș-balmeș), justa ordine configurată de individualitățile creatoare cade în platitudinea negativă a limbajului desemantizat din care este imposibil să se desprindă așteptatul sens orientativ. Trîncăneala, absența ordinii macro și microcosmice, aroganța întîietății sunt principalele pîrghii ale puterii caragialiene. Stimulul ei își află sursa în criza de autoritate, proprie lumii carnavalești. În această lume-nelume, unde, cum spune maestrul, "toți comandă și nimeni n-ascultă", indivizii se consumă în vanitatea lor de ființe unice, într-o singurătate demagogică, bufonă, refractară dialogului semnificativ. Puterea caragialiană atinge sublimul comic în imaginea de Hristos ramolit a gîngavului Agamemnon Dandanache. Descendentul ambiguu al unei familii cu trecut istoric, personajul coboară, în calitate de trimis al Centrului, în ipostaza de mîntuitor într-o lume care nu-l interesează și, care, la rîndul ei nu-l așteaptă. Fantoșă misteriosului Centru, Agamiță ignoră sfînta lui îndatorire mesianică, aceea de "ales", după cum lumea în care a descîns nu este pregătită să creadă în minuni. Ce i-a mai rămas, văzîndu-se aclamat de mulțimea turmentată, care nu știe exact cu cine are de-a face, este să-și întore în rol, comportîndu-se ca un Hristos de carnaval, să joace așadar pe "mîntuitorul" ("te deranj"). Agămiță este o epifanie negativă, reprezentantul puterii supreme proiectate în moft. Marele așteptat își schimbă profilul în mic moftangiu.

Crizei de autoritate, declinată în nesfîrșită sărbătoare carnavalescă, i se asociază absența creației durabile, ca și impactul fragil al formelor de comunicare, oricît ar fi ele, atunci cînd sunt, de adevărate și de profunde ("Degeaba strig eu..., cine m-aude?"). Lumea se carnavalizează (se caragializează?), atrasă de sclipirea decorului, valoarea și non-valoarea

se amestecă în vârtejul uniformizant al comediei: "lumea aceasta seamănă cu un vast bilci în care totul e improvizat, totul trecător, nimic înființat de-a binelea, nimic durabil", conchide Caragiale (4, p.72). Individul însuși, luat în sine, cu ambițiile lui insașiabile, cu setea și turmentația lui nepotolite este o componentă a acestui bilci. Spațiul său interior aparține unei conștiințe labile, disponibilă surprizelor oferite de marele spectacol al lumii.

Recunoscută sau nu, puterea caragialiană se implică în lumea noastră ca forță a destinului, ea contează ca a cincea putere, de natură estetică. Influența acestei puteri estetice se exercită pe căi diferite și în forme deconcertante. Ea nu elaborează legi, nu le pune în execuție, nu ne judecă și nu ne comentează. Firește, nu ne condamnă, relevă, atîta tot, cu zîmbet ironic, imagini vii analoage cu galeria de personaje puse în circulație în urmă cu mai bine de un secol. Putere estetică (sensibilă, va să zică), neobișnuita putere caragialiană își deplînge, paradoxal, propria sa expansiune, invazia sa nestingherită în spațiul lumii românești. Un fel de uimire constatată de absența unei rezistențe care s-o facă să dea înapoi, să fie chiar învinsă, răsturnată, îi creează adevărate stări de coșmar: "Pun miinile la ochi...". Ciudățenia acestei puteri constă în a fi devenit dominantă fără a fi dorit-o, aproape bucuroasă cînd un filosof indignat, un critic savant sau un cetățean din mulțimea anonimă se întîmplă să-i strige în față: "Jos puterea caragialiană!". Departe de a se încăpățîna să se mențină deasupra, puterea caragialiană încearcă să părăsească scena istoriei, să se lepede de noi, măcar de o parte din lumea noastră. Din rațiuni obscure, îi refuzăm "demisia" și o realegem, generație după generație, cu însuflețirea unor hipnotizați. Oricît am fi de bătuți la cap, nu renunțăm la puterea caragialiană, lăsîndu-ne în "grija" sforilor cu care ea ne manipulează existența... Preferăm condiția de marionete probabil dintr-un fel de lene de a fi noi înșine sau poate dintr-un fel de frică. Și, ca să nu se observe lașitatea în care ne complacem, aplaudăm frenetic destinul nostru de umiliți. În loc să răcnim "jos puterea caragialiană" ne frecăm cu satisfacție palmele și, îmbujorați de emoție, ne spunem unii altora: "Caragiale, alesul nostru".

II. OMUL POLITIC CARAGIALIAN

"Eroii caragialieni sunt înnebuniți de politică" Eugen Ionescu, **Note și contra-note**

1. "România are un Molière al ei", admitea Hașdeu referindu-se la marele nostru comediograf. Cuvintele păreau în urmă cu un secol o glumă cordială, astăzi ele nu mai miră

pe nimeni. Caragiale, asemenea confinului său francez, a creat, în spiritul tipologiei clasice, o galerie uluitoare de portrete comice, viabile dincolo de circumstanțele spațio-temporale. Dar scriitorul român nu numai că a cultivat ipostazele consacrate ale omului comic, el le-a sport cu cel puțin una pe care Molière nu o avusese în vedere: a politicianului comic. În imaginarea variantelor tipologice ale personajului politic, Caragiale are puțini rivali. Cu pasionalitate aproape diabolică, el urmărește avatarurile omului politic pe vârste și pe sexe, în viața publică și cea intimă. Inventivitatea caragialiană acoperă lista tuturor situațiilor posibile de afirmare ale intereasului de politică, pentru a conchide, cu zîmbet rece: omul politic = omul comic. Și cum, în lumea modernă, politică fac toți indivizii, Caragiale constată prezența omului comic peste tot. În proporții fatal inechitabile și în împrejurări fatal diferite, oamenii se stratifică în "alegători", "candidați" și "aleși", același morb îi agită să "pună țara la cale". Politicul se fluidizează, pătrunde în toate mințile, devine o formă de redempțiune, stoarsă dintr-un pragmatism calculat. De la "zavragii" la cetățeni onorabili se aud discursurile "distilate" ale celor ce se gîndesc la destinul "țărișoarei".

Natura invariabil comică a politicianului constituie marea performanță estetică a scriitorului nostru. Propoziția cu valoare de principiu a lui Caragiale este că insul atins de maladia politicului cade în ridicol. Ontologic damnat să fie comic, el nu poate depăși această condiție fixă. Alte domenii de manifestare umană pot intra deasemenea în contingentă cu starea comică, dar ele nu rămîn intrinsec comice. Omul politic se plasează definitiv într-un destin eșuat. Apărut pe scena vieții cu un discurs program "plaquè sur le vivant" (Bergson), el expune, cu infatuare mesianică, un mecanism al salvării, ba chiar al fericirii (de reamintit Utopiile), care se dovedește un fiasco, biată fandacsie, aiureală curată. Pe deasupra, caragialianul om politic e un comod, nicidecum un gînditor. El își confecționează programul din "politica" propulsată de gazete, din freamătul străzii sau de scandalul cafenelei. Ziarul i se va impune ca voce sacră. Cuvintele din ziar îl individualizează pe celălalt, ele reprezintă autoritatea și întrețin iluzia, începînd cu titlul: "Aurora democratică", "Lumina", "Sentinela română", "Răcnetul Carpaților" etc. Atotputernicul celălalt îl avertizează, îl apără, îl însuflețește, la nevoie îl înspăimîntă: "Pac, la Războiul". Celălalt îl manipulează, îi transmite indicația strategică, îi relevă perspectiva, eventuala desprindere de uritul existenței. Fără gazete, omul politic caragialian este un turmentat. "Ce mai spune gazeta" va să zică astfel ce

aș putea să fiu eu însumi: "Jurnalele sunt alimentul întregii populații: scrise de niște idioți, ele sunt citite de alți idioți" (Eugen Ionescu).

Caragialianul om politic are, indiferent de locul pe care se situează în raport cu puterea, o meteahnă organică: labilitatea. Lui îi lipsește exact ceea ce proclamă: opinia fermă, "caracterul de bronz", "tăria" ideilor. Aflat la putere sau în afara ei, omul politic al lui Caragiale este tranzacțional, sedus de orice șansă care i-ar putea oferi o identitate. Un "imparțial", el culege foloasele din toate conjuncturile, se îmbracă în toate culorile, retorizează cu inocență suspectă pe toate registrele, e violent sau lacrimogen, într-un cvînt, un amoral. Disponibil tranzacțiilor, caragialianul personaj politic se repede în arena "istoriei", nu cumva să-i scape ocazia, înnebunit că ar putea să rămână ultimul, tocmai el, care se consideră "cel dintii". Caracterul său confuz, dacă nu inexistent, se compensează prin mimare. Succesiv revoluționar, liberal, conservator, de stînga, de centru sau de dreapta, independent cu aroganță, el este de fapt liber-schimbist, cu recuzita de măști la îndemînă.

"Un om politic care nu dă nici un semn de ramoliment mă sperie"

Emil Cioran, Silogismele amărăciunii

2. Citindu-l pe Caragiale, Emil Cioran n-ar fi avut motive să se sperie de personajele politice ale acestuia. Cu neînsemnate excepții, toate sunt niște ramolite. Comicul se insinuează prin această trăsătură specifică în teritoriul său preferat. Și Zaharia Trahanache și Agamiță, aflați în exercitarea puterii, dar nu mai puțin conu Leonida, deși conservă frînele puterii sau aspiră la ele ("Mai dă-mi încă unul ca el... și-ți fac republică"), dau semne de vizibilă decrepitudine. Ei reprezintă "enterese", conduc sau vor să dirijeze o lume, își arogă calitatea de semne ale puterii, sunt preșidenți, membri ai tuturor comitetelor și asociațiilor posibile, deputați cu merite istorice, directori de opinie, cu toate că își exercită aceste funcții în pofida stării de degradare (fizică și mentală), care îi fac incompetenți. De ce nu renunță să susțină puterea cu mijloacele lor slabe? Ușor de întreat, greu de convins. Ramolitul Trahanache a trecut, e drept, o parte din obligații în grija amicului Fănică, dar cu politica este altceva. Aici, funcția poate fi ușor îndeplinită, ea are un rol decorativ, nu trebuie propriu-zis practică, ci doar susținută simbolic, redusă la minimul act de prezență, impus de țesătură protocolului și de cerințele retoricii ocazionale. Simbolurile politice nu sunt deranjate de senilitatea celor ce

le reprezintă, din contră, într-o astfel de împrejurare crește enorm iluzia dominației absolute, abil cultivată în culise. Politicianul semnifică opinie, "tăria opiniunilor", or, ramolitul politic caragialian chiar opinia îi lipsește. El este un ga-ga, purtat de valul vorbelor și de ordinele primite pe "sîrmă". Pentru el, de gîndit gîndește altcineva, acel misterios "centru" din O scrisoare pierdută, un soi de forță impersonală; lui Trahanache și celorlalți le revine doar obligația să asculte și să comunice la nivelele subordonate hotărîri deja luate, să "prezideze" momentele euforice de contact cu marele public, festivitățile politicianiste, în care ramolitul, victimă a iluzionării, se simte în largul său. Senilului angrenat în viața politică i se oferă plăcerea de a spune palvre într-un cadru organizat, care îi dă închipuirea unui auditoriu fidel, el se avîntă, stimulat de iresponsabilitatea dereglării mentale, într-o de-realitate comică, în afara căreia învîrtitorul de culise își vede de interese. Politicianul ramolit joacă în prim plan un rol de marionetă amuzantă, rolul omului de paie, înzestrat cu putere fictivă. De ce ar speria un astfel de specimen, în fond inofensiv, în imposibilitate de a decide cursul evenimentelor și structurarea ierarhiilor? Ramolitul este masca puterii adevărate, mereu ascunse: "nu spui ține, persoană însemnată". Puținătatea vîgorii și delirul verbal îl fac suportabil, uneori admirat ("Ca mata, bobocule"). Marcat de inconsecvența celui ce și-a pierdut "uzul rațiunii", maleabil, oportunist și îndatoritor, politicianul senil constituie relația ideală cu "sufragiilor". Puterea reală își asigură prin ramolitul politic masca binevoitoare față de supuși. Ce se află în eșaloanele de deasupra se vede mai puțin sau deloc. Împins în față, ramolitul politic i se repartizează calitatea de paiată. El distrează publicul, invitîndu-l la un înșelător joc de "preferanț" electoral. Ramolitul marionetă, paiata sunt termeni substituibili, cel din urmă cu lunga lui carieră în teatrul comic. Paiata hrănește comedia vieții, întreține, viclean, visata transparență, animă cercul tuturor șanselor politice. Lovită de senilitate, cum se întîmplă cu personajele lui Caragiale, paiata fascinează publicul, cu vrute și nevrute, arbitrează "lupta", "confruntarea", "opțiunea" lectorală, antrenează mulțimile într-un spectacol cu turnură de bilci, în care puterea se împacă (se "pupă" zgomotos), amestecînu-și lacrimile cu ale tuturor, supuși și adversari, într-o carnavalescă egalitate.

Cu cît show-ul politic al ramolitului capătă amploare, cu atît lasă impresia că îi include pe toți în "cestiunile arzătoare", de viață și de moarte, ale zilei și îi transformă în coparticipanți la niște idealuri pe care, vai, ramolitul însuși nu le are. Rutinat în meseria

misticării ("familia mea, de patuzsopt în cameră"), omul politic caragialian ajunge să-și închipuie că rolul pe care-l joacă e credibil și farsa la care se pretează inobservabilă. Masca începe să-l prindă, dar și să-l piardă. Prea obsedat de conservarea puterii, ramolitul ignoră că se substituie acesteia. Exagerându-și destinul, ambițul absolutist al decrepitului politic cade în comic, anulându-se printr-o dublă damnație. Damnația determinată de senilitatea originară (eroii lui Caragiale "sunt niște politicieni cretini" - Eugen Ionescu) și damnația dată de rolul sub presiunea puterii reale. Șansa i se coboară în exhibarea neputinței comice, însoțită de sentimentul iluzoriu că ridicolul în care se situează nu sperie pe nimeni, dimpotrivă, îl plasează în contextul unor circumstanțe atenuante ("dacă o cer enteresurile partidului..."), făcându-l, ca pe orice om comic, relativ simpatic: un simpatic neica Zaharia, prezidentul.

III. CARAGIALE, "ALESUL NOSTRU"

1. *Iluzionarea carnavalescă sau a trăii "viceversa" (mai multe personaje)*

Imaginea carnavalescă oferă spectacolul unei lumi care, pentru o durată relativă, părăsește condiția derizorie în schimbul uneia festive, generatoare de iluzii. Carnavalul funcționează ca moment compensatoriu, el pare să vindece starea de frustrare a individului și îi permite să-și joace rolul din visurile sale. Dacă în viața de toate zilele nu-și depășește condiția determinată de conjuncturile aleatorii, în carnaval visul i se realizează ("iată visul nostru realizat"), ba mai mult, își poate schimba după pofța inimii "costumul". Spectacolul carnavalesc acționează ca un drog, el proiectează ființa într-un paradis artificial, unde cîntecul, dansul, alcoolul stimulează din belșug indivizii instrumentați de iluzia schimbării identității lor precare cu una inversă. Caragiale construiește o bună parte din personajele sale într-o viziune carnavalescă. Un carnavalesc evident, de felul celui din prozele La Moși, Moșii (Tabla de materii) sau în genul "revoluției" visate de conu Leonida, dar și un carnavalesc estompat, care dezvăluie "eul" de profunzime al personajului. Acesta se înfățișează scindat, pe jumătate real, pe jumătate carnavalesc, ori, altfel spus, cu o parte domestică, mirosind a "scăpătate" (Grand Hotel "Victoria Română"), cu alta extrapolată în chef strașnic, "pînă-n ziuă". Carnavalescul personajului caragialian pornește de la vîrsta cea mai fragedă și ține pînă la adînci bătrînețe. Goe cel prost se întreține din iluzia de a fi un foarte deștept vlăstar, delirantul

Rică Venturiano se închipuie un expert în ale dreptului, jupînul Drumitache trăiește convins că Veta, "rușinoasa", nu-l înșală. Donquijotismul conului Leonida se manifestă sub semnul iluziei permanente, construite pe baza modelului său ideal, Garibaldi. Iluzia de om bogat îi schimbă destinul lui Lefter Popescu într-unul "viceversa", oferindu-i un timp de euforie carnavalescă.

În "O scrisoare pierdută" se atinge nivelul unui adevărat vârtej de situații viceversa, de răsturnări ale identității determinate de "călătoria" dintr-o mîină în alta a documentului. Îndată ce intră în posesia cuiva, scrisoarea îi schimbă identitatea posomorită cu o mască veselă, de carnaval.

Referindu-se la conotațiile carnavalului, Rene Guenon în *Sur la signification des fetes "carnavalesques"* (v. *Symboles de la Science Sacree*, Gallimard, 1962) observă două aspecte relevante: întii, manifestarea carnavalescă este proprie păturilor decăzute, căroră li se dă ocazia de a se dezlănțui liber, dar numai pentru scurte perioade și în circumstanțe bine precizate; altfel ar exista riscul unor explozii satanice, cu efecte asupra întregii lumi. În al doilea rînd, carnavalul exprimă o coordonată cu tendințe de permanentizare, specifică lumii moderne: starea de dezechilibru, nestăpînita dezordine a sufletului, împinsă "pînă la nebunie". Asistăm la apariția unui simptom, spune același Rene Guenon, "foarte puțin liniștitor, fiindcă el mărturisește că dezordinea irumpe pe tot cursul existenței noastre și se generalizează pînă la un astfel de nivel încît noi trăim în realitate, s-ar putea zice, într-un sinistru carnaval perpetuu" (s.n.).

Carnavalizarea vieții, prin asumarea unei irealități iluzorii, viceversa, reprezintă o paradigmă a operei caragialiene, de care autorul e pe deplin conștient: "Privește, spune el, imensul lor carnaval, vasta lor mascaradă" (4, p.94). Defularea isterizată, haosul din afară și dezordinea lăuntrică sunt semne sigure de nebunie, dominantă viitoarei iluzionări carnavalești, inevitabile: "Nebunia va fi/ cîndva/ starea normală a minții omenești! Planeta noastră va fi un vast balamuc! Biata omenire! După atîta prostie, frumos sfîrșit!" (3, p.383).

Precursorul personaj Lefter Popescu așteaptă să i ne alăturăm pe calea viceversa, azi singura practicabilă, spre balamucul universal.

2. ...*"Mă cunoaște dumnealui"...* (*Cetățeanul turmentat*)

S-a spus nu o dată că multe din replicile sau sintagmele folosite de personajele lui I.L. Caragiale și-au câștigat un statut autonom prin forța de generalizare a condiției umane. Ele pot fi, din acest motiv, glosate separat, care va să zică închid în perimetrul lor semantic mai mult decît o trăsătură emblematică a spiritului nostru, închid o enigmă a etnosului, pe care, dacă l-am parafraza pe Noica, neașteptatul adversar al lui Caragiale, am putea să o formulăm prin următoarea întrebare: "Cum de nu este cu puțință ceva nou după Caragiale?". În adevăr, cum de nu este cu puțință ceva nou în moravurile, în "filosofia", în relațiile intraumane, în mecanismul legislativ, politic și cultural, în viața de alergătură și nesiguranță, în mentalitatea micro și macrosocială, aflată în veșnică vîltoare? Constatăm prezența aceluiași misterios "nu e cu puțință", fără a putea oferi o explicație. Cît timp enigma stăruie, Caragiale nu dă semne de îmbătrînire, mai exact spus el se află în noi. Astfel, ne învîrtim pe loc, lume a învîrțiților și a învîrtelilor, în care singura șansă de salvare, pentru tine, anonimul, e să te cunoască "Dumnealui".

În mentalitatea lumii caragialiene, devenirea individului reflectă țesătura relațiilor de culise, măsura în care hazardul i-a oferit ocazia de a fi "cunoscut" de alții. Valoarea în sine nu este niciodată luată în calcul. Dacă o astfel de valoare există (și firește că există), ea nu are un rol decisiv. Individul "cunoscut" e "ales", selectat, ridicat la un anumit rang de persoana care l-a luat în grijă. Bineînțeles, o grijă interesată. Nu te cunoaște "Dumnealui", poți să fii genial, nu însemni nimic. Persoana însemnată care te cunoaște (în urma unei filiații de rudenie, de amiciție, de mituire etc) te însemnează la rîndul tău, te face om. Consecințele unui astfel de mecanism sunt dezastroase pentru viața socială, dar ce contează? Dezastroase, în primul rînd pentru cel pe care nu-l cunoaște nimeni și care, oricît ar fi de bun, putrezește în uitare; în al doilea rînd, pentru ansamblul societății, care, în loc să se structureze din selecția relativ obiectivă, se configurează din straturi întimplătoare, născute din cunoștințe și relații parasociale și nonvalorice. Alcătuită în acest fel, societatea stă pe loc, înghețată în raporturi mafiotizate: "O societate care nu merge va să zică stă pe loc", totul pare sublim, dar lipsește cu desăvîrșire.

Firește, abundă situațiile comice, furnizate de indivizii care contează pe faptul că sunt cunoscuți de "Dumnealui" și cad în capcana iluziei: "Dumnealui", importantul nu-i cunoaște

sau nu-i mai recunoaște, totuna. Panica de a fi în lume fără nimeni agită, înnebunește lumea caragialiană, ea este similară cu gândul bulversant că ai putea rămîne fără chip. Căzut în afara protecției, personajul caragialian e un cetățean oarecare, căruia nu i-a fost dat nici măcar să aibă o identitate de împrumut. Drama lui nu este să fie o entitate autonomă, ci să aibă de la "Dumnealui" una, cît mai strălucitoare, necesarul gen proxim onomastic pentru propria sa liniște dirijată.

Cînd, epuizat de alergătură, personajul caragialian exclamă: "nu mă cunoaște nimeni", el se află la un pas de sinucidere.

3. *Caragiale în ... "vizită" (Nenea Iancu)*

Un motiv dintre cele mai cultivate de prozatorul Caragiale este cel al vizitei. Naratorului, fire dialogală, îi este organică nevoia de a vizita locuri sau familii, prieteni, expoziții sau mari festivități populare, modul său de a se recrea său, cum zice francezul, în rend-visite, fericită formulă de schimbare a decorului uman. Aproape că nu-i scapă nimic nevizitat și rare sunt ocaziile pierdute. Persistența de a fi în vizită răspunde firește unei estetici. Caragiale caută, ca și Diogene altădată, un om adevărat. Dar ce îi oferă locul natal (Grand Hotel "Victoria Română"), casele simandicoase (Five o'clock, Vizită) sau târgurile (La Moși) apar ca niște experiențe negative ale unei căutări epuizante. Indiferent unde ajunge sau descinde, naratorul suportă în final un impact dezamăgitor. "Vizita" se declanșează invariabil sub un impuls entuziast și se încheie cu un imens regret, dacă nu chiar cu fuga, ca din fața unei iminente nenorociri. Ce așteaptă de la o "vizită" se înalță la dimensiuni paradisiace, dar ce constată i se arată "monstruos". Am putea întrevedea în Caragiale, observîndu-i repetarea schemei narrative în toate "vizitele" întreprinse, un cinic absolut, dacă n-am avea dovada că spiritul său, ca un fel de strigoi, își continuă participarea în toate mediile românești, cu aceeași pornire și același final.

Naratorul s-a sublimat într-un vizitator-idee și în această calitate îl întîlnim pretutindeni, ba chiar în noi înșine. Laolaltă cu gesturile, cuvintele și faptele noastre se află în spiritul lui Nenea Iancu, fie că avem sau nu conștiința acestei prezențe. Aici contează puțin reacția individuală. Important este că el se află asimilat la scară macrosocială, ca un vizitator care nu dă semne că ar fi momentul să plece. "Uite-l pe Caragiale" se exclamă aproape

spontan, stabilindu-se analogia de esență între o parte a lumii de azi și lumea caragialiană. Invizibil, omniprezentul Caragiale și-a reîncarnat personajele în indivizi plasați la toate nivelurile societății. În tot acest timp prezența pe scena vieții a scriitorului însuși, redistribuind rolurile în funcție de împrejurări, este de la sine înțeleasă.

Devine agasantă sau nu această vizită continuă a lui Caragiale în spațiul nostru existențial? E o întrebare cheie, la care se poate răspunde și cu da și cu nu. Da, în cazul în care celebrul vizitator întâlnește un partener de dialog cu destul umor pentru a-și recunoaște limitele. Nu, în cazul invers, al celor lipsiți de umor, care se încapăținează să-și cultive închipuirea de sine, stîrnind risul subțire al celui mai fidel musafir al nostru, Nenea Iancu.

4. "Am pierdut-o!" (Zoe, Cetățeanul turmentat, Cațavencu)

Semnificația prioritară a "scrisorii" din celebra comedie caragialiană se poate stabili îndată ce recunoaștem că toate personajele piesei sunt dependente de textul pierdut de Zoe. "Scrisoarea" include conotații de suprapersonj, am putea spune de actant referențial, datorită căruia curba destinelor prinse în jocul scenelor cunoaște sinuozități și răsturnări neașteptate, de la extaz la panică și viceversa. Cei care intră în posesia "Scrisorii" se consideră implicit beneficiarii unei identități (politice, intelectuale, civile, existențiale), cu alte cuvinte ajung să aibă o siguranță de sine; dimpotrivă, aceiași, în cazul pierderii textului magic, simt că se prăbușesc în abis. Pierderea "Scrisorii" semnaleză dezintegrarea identității, cu întregul său cortegiu de performanțe: rang social, aspirații, relații lucrative etc. "Am pierdut-o!" articulează, întrerupt de sughițuri dezolate, Cetățeanul turmentat, ca în clipa în care se întoarce jocul, Cațavencu -prăbușit- să exclame același lucru: "Am pierdut-o!".

"Am pierdut-o", în exprimarea personajelor caragialiene, transcende sensul banal pentru a primi o deschidere semantică de profundă generalitate; parcă individul în cauză ar fi pierdut absolutul însuși și astfel s-ar fi pierdut pe sine. Mărturisindu-i Zoei că nu mai are "Scrisoarea", femeia i se adresează lui Cațavencu în termeni furioși, de Eumenidă: "...ești pierdut! da, pierdut!...". Așadar, "am pierdut-o" aduce după sine pe "sunt pierdut", din acel moment individul nu mai contează ca ființă în lume. Abandonarea în cenușii vieții, ratarea șansei, isterizarea neputincioasă produc personajului lovit de "pierdere" o stare de turmentație și zăpăceală. Concluzia "impertinentului" Cațavencu, după ce îi eșuează încercarea de a fi

forțat destinul, este a unui des-ființat, căzut în pulberea anonimatului: "Sunt în adevăr pierdut!", care va să zică "Eu nu mai sunt!".

Caragiale relevă aspectul tragi-comic al reificării: individul nu poate exista decât printr-un aleatoriu altcineva, mai exact spus prin altceva. Numai altceva, exterior eului, dă personajului iluzia obținerii unei identități. Dacă interpretăm "Scrisoarea" ca iluzie necesară (Nietzsche) pătrundem într-un spațiu de semnificații alienant. Pierderea "Scrisorii" exprimă suspendarea sinelui. În loc de "scrisoarea pierdută" se poate spune individualitatea pierdută în comică bulversare. Ființa carageliană nu-și aparține, ea se pierde în celălalt, care, la rîndul său, este aspirat de altcineva ș.a.m.d. Pierzîndu-și sinele (marca identității), individul se anonimează și devine disponibil pentru orice rol. Fiecare poate împrumuta masca celuilalt, vocația interșanjabilă pare firească și confuzia onomastică la fel de normală ("Și domnul?... Și d-voastră?..."). Cetățeanul turmentat constituie simbolul acestei lumi neantizate. Din nume cu ambiții de notorietate, autonome și respectabile, indivizii decad în fierberea turmentațiilor anonimi, în larga lume a cetățenilor. Cetățeanul turmentat exprimă un "el" integrator al tuturor și al nimănui.

În sintagma "Am pierdut-o!", personajul caragelian constată speriat că-i lipsește suportul ontologic. Lui i se potrivește replica unui erou al dramaturgului Ghelderode din *Diavolul la Londra*: "Dvs., vreau să spun, sunteți fără a fi".

5. "Cap ai, minte ce-ți mai trebuie?" (Conu Leonida)

Ne-o fi amuzînd Conu Leonida pentru nemaipomenitele sale fantazări erudite, dar personajul este un disociativ dotat cu o formidabilă premoniție. Acolo unde omul obișnuit vede un întreg inextricabil, bătrînul personaj caragialian constată două realități, inegale ca valoare. Prima, "capul", ar fi forma și ți-e dată de la natură (o ai); a doua, "mintea", ar fi fondul, care se instituie benevol. Și dacă nu este obligatorie nu este neapărat necesară: "Cap ai, minte ce-ți mai trebuie?".

Panseul Conului Leonida pare cît se poate de clar: e suficient să ai un cap pe umeri, un oval de os decorativ. Un tînăr poet de azi, Viorel Mureșan, și-a intitulat un volum al său **Biblioteca de os**, sugestivă metaforă a capului uman, plin de cunoștințe, ca o bibliotecă de savant. Teoria lui Leonida contrazice viziunea poetului nostru, capul pentru care opinează

inventivul personaj este cel fără minte, cu "rafturile" goale, un nimica intelectual, care se mișcă prin delegație sau prin ce i se spune să facă, în funcție de indicația, de știrea ori de sîrma manipulată din afară. Conu Leonida pare a fi apologetul capului marionetă: "unde mi-e gazeta" strigă el în plină criză de orientare. Față de ce înțelege din citirea ziarului personajul își "mută" capul spre stînga ("e revoluție!") sau spre dreapta ("e reacțiune!"), se avîntă într-un discurs liniștitor, utopic, sau se baricadează speriat în odaie. Ipoteza capului lipsit de minte proprie intră în confluență cu celebrul tratat despre Omul mașină al lui La Mettrie (Caragiale, lucru dovedit, citea asiduu pe clasici). Un astfel de cap mașină (automat) are în vedere Conu Leonida. Un cap programat ca un computer, instruirea, opinia "ego-ului" sînt pierdere de vreme ("ce-ți trebuie?"); altcineva are grija "capului": "treaba statului, el ce grijă are". Conu Leonida își închipuie un cap ca o mașină bine lubrefiată, semn al unui soi de modestie civică și expresie a complexului lui de subaltern. Personajul separă capul de minte bazîndu-se pe "sănătosul" principiu al dispensării de responsabilitatea civică. El este bavardul cu vocația războiului politicianiste, interesat de "oarece profit".

Conu Leonida ar fi putut ajunge, dacă i-ar fi suris norocul unei longevități matusalemice, un excelent "om nou" al vremurilor noastre, produs standard, neprevăzut cu facultatea de a gîndi. Oricum, el a devenit nemuritor prin urmași.

Nedesprinsă din context, sintagma "cap ai, minte ce-ți mai trebuie" pare a-i stîmni dezaprobarea Conului Leonida. Pentru el, care le știe pe toate, obligativitatea minții nu poate intra în discuție și, ca dovadă, imediat după lansarea formulei, dă consoartei o probă de maximă deșteptăciune, explicîndu-i cum devine chestia cu "legea de murături". Edificarea despre înzestrarea bătrînului erudit este deplină: "Secule!", așdar, cap fără minte, i-o întoarce Coana Efimița, după ce toată noaptea îi pusese nervii la încercare cu un tapaj bombastic și inutil.

6. "Box populi, box dei" (Rică Venturiano)

Este arhicunoscută predilecția lui Caragiale de a imagina personajele sale citînd din memorie ("țiu minte ca acuma"), cu emfază erudită. Cele mai multe din aceste citate sînt maxime de uz curent, ele alcătuiesc un fond de idei de-a gata, cum le-a numit Flaubert în celebrul său Dicționar; altele reprezintă sintagmele unor celebriți, însă și opinii ale unor

persoane apropiate, precum "coptul" fiu al lui Trahanache. În majoritatea lor citatele sînt preluate ori eronat, ori sînt fanteziste (v. telegrama trimisă națiunii române de Garibaldi, citată cu înflăcărare de bravul Conu Leonida). Rică Venturiano, Cașavencu, Zaharia Trahanache, ca să nu mai pomenim de mîticul Agamemnon Dandanache fac din citat un soclu de la înălțimea căruia își debitează ostentativ discursurile.

Și totuși, citatele de care se folosesc eroii caragialieni au de fiecare dată o funcție ironică, înfățișîndu-se în fluxul discursului ca un tatuaj descalficant. La orice personaj, citatul apare ca semn al ironiei socratice; spre deosebire de ironia retorică, definită ca inversiune a sensului literal, ironia socratică acționează prin analogie. Citatul este un text în text, o greță lingvistică deschisă unui raport semantic relativ imprevizibil. Cu rolul său de semnificant, citatul poate ajuta "injectînd" discursului primar calități nebănuite sau, din contră, poate compromite pe locutor. Citatul intră într-un dialog interior quasiconcurențial, unde cel care îl folosește nu-i poate prevedea efectul, grav sau comic. Soarta citatului în discurs este similară cu a cărților -habent sua fata libeli-, oricum el poate juca feste și din "partener" menit să dea textului puterea credibilității se poate transforma într-o armă perfidă, ca în cazul personajelor caragialiene, unde statutul său este totdeauna ambiguu. În lumea lui Caragiale, cine citează se descalfică. Receptarea citatului ca semn ironic este conferită tocmai de analogia specifică ironiei socratice între textul vorbitorului și citat. Atît unul cît și celălalt devin analoage prin coborîre în incorectitudine rizibilă. Citatul este adus, prin pervertire inconștientă, la nivelul lingvistic al emițătorului. Se produce astfel o carnavalizare a limbajului, relevată în această stridentă egalitate (analogie), dintre textul primar și textul citat. Ultimul se desfigurează, luînd forma celui dintîi și ambele, egalizîndu-se, se reconfigurează într-un discurs carnavalesc. Starea carnavalescă, visată de Conu Leonida ("toți într-o egalitate") își are începutul chiar la nivelul minim al instituirii în limbaj și urcă pînă la egalizarea tuturor termenilor, noțiunilor și conceptelor. Carnavalizarea limbajului dă peste cap efortul de a ține în frîu sensul logic și criteriile valorice, discursul este invadat de tautologii, oximoroane, paronime, devieri semantice. Punînd semnul egalității între citat (ce învață de la altul) și propriul său discurs, personajul caragialian sparge normele vorbirii normale, omogenizîndu-le într-un discurs înveselitor.

Cine ia act de acest carnaval de cuvinte riscă de a se lăsa el însuși păcălit, cum se

întâmplă cu Jupîn Dumitrache ascultîndu-l pe Rică Venturiano. Le Dictionnaire des idées reçues al lui Flaubert se deschide cu un motto pe care traducerea românească din 1984 l-a eliminat (de ce oare?): Vox populi vox dei (vocea poporului este vocea lui Dumnezeu). Adică, exact cu același dicton, desfigurat grotesc, pe care își sprijină Rică discursul său ad-hoc din casa chereștegiului Titircă: "Domnule, Dumnezeu nostru e poporul: box populi box dei. N-avem altă credință, altă speranță decît poporul". Uimit, Jupînul are șansa de a privi în carne și oase pe însuși autorul textului din "Vocea patriotului național", cu care se delectase la începutul serii. Pentru Jupîn apariția lui Rică e o adevărată minune, pe cale de a-l înnebuni de emoție ("Nu mă nebuni!"). Uimirea și plăcerea îi schimbă instantaneu starea de gelos "turbat", cu una admirativă de "respect amestecat cu sfială". Momentul nu este mai puțin uluitor nici pentru Venturiano; pus pe neașteptate în fața unui fascinat de textele sale, Rică pronunță răsunător cuvintele de mai sus. Incorectitudinea latinei sale, evident un semn ironic, nu este receptată de nici unul din auditori. Jupîn Dumitrache, răpit: "Bravo! Să trăiești! Vorbește abitir, domnule. Țsta e bun de dipotat." Citatul folosit de Rică Venturiano se egalizează cu primul său limbaj, dar și cu limbajul Jupînului. Și se pare că de atunci, din anul de grație 1879 Jupîn Dumitrache și-a păstrat aceeași oopinie admirativă și n-a conținut să-l aleagă pe Rică "dipotat". Cine s-ar putea opune "boxului" (blestemului) sacru?: "box populi box dei"

7. "Cartea lui Matei" (Catindatul)

Dacă am vrea să ne deslușim asupra diferențelor de fire dintre Iordache și Catindat, personajele din D'ale carnavalului, am spune despre primul că este un pragmatic tradiționalist și despre al doilea că este un purtat de valorile modei, care fac din el un fantezist și un snob. Calfa frizerului Nae Girimea procedează în spirit utilitar, calculat, cu grijă să nu i se răcească porția de varză, dar și să aplaneze încurcăturile în care se vîră stăpînul său, bibicul irezistibil. Catindatul este croit în schimb din strofă romantică. El visează să aibă o slujbă, pe care, culmea, o și exercită, fără să fie angajat; lucrează, mă rog, cit lucrează, degeaba, e un păgubos, stăruitor în utopia lui de pierde-vară, sedus de miracolul vieții mondene. Petrecăreț neobosit, Catindatul iubește distracția, alcoolul, damele, cafeaua și balurile mascate, cu o disponibilitate egal distribuită între chef și scandal. Raza lui de cuprindere se întinde peste

întreaga urbe, se imaginează amicul oricui și beneficiarul informațiilor calde despre tot ce se întâmplă în lume. Credul, el ia în serios știrile senzaționale, reclamele bombastice din ziare, noutățile de ultimă oră.

Față de pragmaticul Iordache, cu ideile lui conservatoare, Catindatul se cultivă continuu, ascultînd vocea străzii, încît e aproape firesc ca între cei doi să intervina disputa ireconciliabilă în legătură cu tratarea durerii de măsele. Măseaua rebelă nu-și are leac eficient decît în clește, susține Iordache. Catindatul contraargumentează cu soluții proaspete, culese din "Cartea lui Matei", celebru "doftor de băuturi în Iatalia și face și vopsea de păr". Misteriosul italian propune în locul chinuitorului clește forța vindecătoare a electricității și a magnetizării, inclusiv posibilitatea individului de a deveni al însuși "electric" îngurgitînd o cantitate respectabilă de alcool. Aplicare la propria lui suferință (Măseaua!) savantele recomandări furnizează Catindatului stări euforice: "Unul de la noi de la percepție m-a învățat."; "Vrei să-ți treacă? minincă, bea, fă petreceri și magnetizează-te, dar magnetizează-te strașnic, cu jamaică... pfu! cald mi-e... lucrează magnetismul... I-am dat de leac! Vezi ce e cînd nu știe cineva?... Era aproape de mîntea omului: durerea devine din măsea, măseaua devine din răceală, răceala devine din frig - din cald devine că nu mai e frig; dacă nu mai e frig, va să zică că răceala se duce și vine căldură; a venit căldura, se duce durerea... lucrează magnetismul... arde... foc... Pfu! cald mi-e".

Cartea la care se referă Catindatul nu poate fi alta decît *Tratatul despre fenomenele electro-fiziologice la animale* (originalul în franceză, Paris, 1844, 348p.), semnată de Carlo Matteucci. Cum a devenit Matteucci în gura Catindatului transformat în Matei nu ne poate surprinde, dacă ne gîndim la Garibaldi al Conului Leonida. Savantul italian recunoaște în cartea lui rolul antecesorilor Galvani (galvanometru) și Volta (pila lui Volta), care se refereau la existența electricității animale în mușchi. În plus, el avansează ipoteza rolului pe care temperatură îl are în intensificarea curentului electric muscular și relevă influența alcoolului în determinarea fenomenului: "consecința electrificării corpului - spune textual Matteucci - provoacă un spor de voință, de vigoare, de forță, eliberează starea de respirație și cea de circulație, repaosul și intensitatea acțiunii" (p.180-181). Capitolul Uzajul terapeutic al curentului electric se referă direct la vindecarea unor maladii. Catindatul nu conține să-și exprime încîntarea față de noile leacuri ale italianului, "electrificîndu-se" sistematic; în locul

pilei voltaice, el folosește pileala cu jamaică. Scepticul Iordache îi contestă metoda: "Mofturi italienești!". Catindatul, dimpotrivă, rămîne un admirator al cuceririlor moderne: "Al dracului italianul!"

8. *"O scrisoare pierdută înfățișează "lumea minunată a echilibrului" (N. Steinhardt).*

I. Vartic adună între copertile unei splendide culegeri, Cartea împărțirii (Biblioteca Apostrof, 1995) câteva din eseurile inedite sau mai puțin cunoscute ale lui N. Steinhardt. Printre ele, faimosul expozeu de antropologie românească, intitulat Secretul "Scrisorii pierdute", însoțit de un Post-scriptum al editorului, o contribuție demnă de interes pentru înțelegerea societății noastre actuale, "caragialiană" pînă peste poate. "Secretul" dezvăluit de N. Steinhardt apare ca o surpriză, ba am putea spune ca un paradox, pentru că el contrazice pe toți "Sfinții critici", cum îi denumește în derioziune eseistul pe cei care s-au încumetat să interpreteze pe autorul Scrisorii... din alt unghi. Pretenția de a fi ajuns să dezlege adevăratul sens al capodoperei caragialiene se reflectă în pasiunea investită în structurarea amplului eseu, dar ea poate echivala și un moft dilatat în "invențiuni fictive" (Telegrame).

Căderea în eroare este inevitabilă dacă se ignoră ambiguitatea originară a textului caragialian. Geniala lui "imparțialitate" semantică se exprimă într-un foc de sensuri, din care criticul îl alege pe cel convenabil, desigur, numai că acest sens convenabil nu este altceva decît o ipoteză sau o iluzie. Textul caragialian continuă, ironic, să bată jocul sensurilor, să-l bat-jocorească pe criticul tranșant, conservîndu-și secretul. N. Steinhardt trăiește cu iluzia de a fi descoperit acest secret. Dar cele susținute de eseist despre o Scrisoare pierdută și în special despre actul al IV-lea al comediei confirmă încă o dată capcanele ambiguității. Lumea înfățișată de Caragiale ar fi vechea societate românească, blindă, iertătoare, cu frica lui Dumnezeu, deschisă comunicării și comuniunii, o lume de "comeseni", atrași unii spre alții din pioasă iubire. Culoarea idilică dată personajelor caragialiene de fratele Nicolae preia maniera de abordare a lui M. Ralea, publicată în volumul Valori. De fapt, ar fi corect să spun că N. Steinhardt extinde la dimensiunile unei construcții masive "explicația" omeniei personajului caragialian asimilînd-o cu firea românului însuși. I. Vartic, umblînd cu politețuri, acceptă opiniile despre acest "secret", sprijinindu-le cu dovezi filosofice, religioase și mitologice, dar cu amendamentul important că lumea plină de bunătate și iubire înfățișată de

Caragiale, caracterizată prin formula "să mă ierți și să mă iubești", este în fond "o lume de mijloc" între divin și drăcesc, a păcătosului dulce ("Eș' du' ce, ne' Iancule!"), care duminicalizează zilele de lucru și se consumă în ospețe ostentive în ziua Domnului. Mai mult încă, după I. Vartic "noi cei de azi nu mai trăim în aceeași lume cu lumea Scrisorii pierdute", ci într-o lume a păcătosului integral, în care "codul binar iartă-mă să te iert nu mai funcționează." Mi-e greu să cred, totuși, că în perioada "postdecembristă", cum afirmă I. Vartic, ne-am despărțit de lumea "minunată" a lui Caragiale; mai degrabă lumea noastră de azi nu diferă de cea de ieri, a scriitorului, decât printr-o mai accentuată degradare.

Lumea caragialiană a rămas în esența ei neschimbată. Când I. Vartic spune nostalgic: "nu mai trăim în aceeași lume cu lumea Scrisorii pierdute", mi se pare o glumă. Se pot discerne, bineînțeles, nuanțe. În actul al IV-lea al Scrisorii... binomul iartă-mă - te iert funcționa ca farsă, era un compromis salvator în avantajul unei relații viitoare. Azi, în adevăr, el nu mai funcționează deloc, din simplul motiv că nu ai cui să-ți ceri iertare sau, același lucru, este ridicol să-ți ceri iertare unui păcătos. Dar este noua situație radical diferită de turmentația existențială a personajelor marelui scriitor pe care și-o recunoșteau ele înseși: "Și mai la urmă, toți, toți, sîntem niște stricați" (Repaus dominical). Într-o lume de mijloc, în care "omul nu intră complet nici în tiparul binelui și nici al răului" (I. Vartic), nu e posibilă departajarea. Ascendența morală față de celălalt, păcătosul, nu se întrupează credibil. Ea primește chip de impostură.

"Te iert" rezonază ca imensă ipocrizie. La fel rezonă și la Zoe, redevenită stăpînă pe situație. Ea "juca" pe mărinimoasa, nu fără a-i pune lui Cațavencu o condiție umilitoare: "Dumneata o să prezidezi banchetul popular din grădina Primăriei...".

Există în adevăr o stare de fericire la personajul caragialian, e fericirea imbecilului, care se împacă repede cu orice nouă situație. Filosofia lui acceptă statu quo-ul: "e bine așa" sau "e bine numai așa." Alții, bunăoară resemnații, pot zice: "e bine și așa", adică e altfel decât ar fi fost de dorit; scepticii, mai radicali, pot ajunge să spună: "n-a fost să fie", ba mai mult, în fața eșecului evident, exclamă cu năduf: "Fir-ar să fie". Lumea Scrisorii pierdute, unde se află în joc desemnarea unui "ales" politic, aparține primului tip de gîndire, a fericirii imbecile. Fericirea ei se manifestă în actul al IV-lea, imediat ce se constată că din vîltoarea ce amenința fragila ierarhie politică locală, cu contracandidați neprevăzuți s-a ales praful și

totul se înfățișează ca mai înainte. Cațavencu a revenit cuminte la condiția de așteptare (de pîndă!), convins că numai răbdarea (poate că nu tocmai puținică) îl va urca în sferile puterii. Dandanache, bănuț ca incomod, se arată un vizitator politic ocazional, fără intenții de a schimba ordinea locală și nici de a se reîntoarce (distanța, deranjul enorm, birja zdronca-zdronca, clopoței). Farfuridi, ultimul dintre candidați, e un simplu nume pe lista de rezerve, pentru orice eventualitate. I. Vartic propune luarea în serios a enunțurilor emise de personajele caragialiene: "Personajele caragialiene sunt sincere și patetice în tot ce spun". Eu însumi subscriu la acest mod de interpretare și în consecință nu văd de ce s-ar trece cu vederea peste următoarele mărturii făcute de Zaharia Trahanache "alesului" Agamiță: "A! aici la noi, stimabile, a fost luptă crîncenă, orice s-ar zice... s-au petrecut comedii mari". Așadar, era să se întîmple o nenorocire, o neașteptată schimbare în sînul puterii. Din fericire, lucrurile s-au aplanat și apele demagogiei rivale au reintrat în matca lor. Fericirea lui neica Zaharia e că zavera s-a potolit și astfel toate au rămas cum au fost. Președintele sărbătorește neschimbarea. Pentru el este minunat că au dispărut "micile pasiuni" și Cațavencu, mișelul, își cere iertare. Sufletul românesc iubește împăcarea, relativizează situațiile grave, "e blînd și îngăduitor și nițel ușuratic" susține N. Steinhardt. Care suflet? Evident al lui Trahanache, președintele absolut, căruia nu-i plac scandalurile, nerăbdarea isterică a eventualilor opozanți. Aceștia se constituie într-un alt suflet, tot românesc. El cuprinde, ne-o spune tot președintele, indivizi neserioși, situați la marginea societății: "vagabonți de pe uliți, zavragii, căzuși". Lor li se datorează nedoritele "comedii", acele scenarii scandaloase împotriva puterii. Din premisă, Zaharia Trahanache dă manifestărilor opoziției numele peiorativ de comedii, le coboară în rîndul spectacolelor vulgare, de bilci, fără vreo legătură cu politica, unde au acces exclusiv cetățenii onorabili, preocupați de "enteresul țării". Cînd aceste comedii întrec măsura (și ajung să fie "comedii mari"), firește că trebuie anihilate și triumful asupra lor merită să fie sărbătorit cu mult fast: finita la commedia! Viața reintră în lîncedul său statu-quo, cu preferanțul și plimbările la ore fixe, cu turmentați, zavragii și vagabonzi, dar fără comedii exagerate, căci timpul alegerilor acum e departe. Să fie lumea Scrisorii... una paradisiacă? Numai dacă îl acceptăm pe cel care ocazionează "banchetul popular", pe Agamemnon Dandanache drept un Mesia. Dar el descinde într-o lume de care nu-l leagă nimic și care, la rîndul ei, nu-l așteaptă. Agamiță este un ridicol Mîntuitor de carnaval, un "comesean" întîmplător, picat dintr-un cer

(dintr-un Centru) fără nici un Dumnezeu.

Cert este că secretul Scrisorii pierdute persistă, ascuns în stratul cel mai adânc al conștiinței noastre culturale, el generînd spontan situații caragialiene, inclusiv somptuoase banchete, în care se aud rostindu-se vorbele străbunicului Cațavencu: "Să mă ierți și să mă iubești (expansiv) pentru că toți ne iubim țara, toți suntem români!... mai mult sau mai puțin onești!"

9. "...Mi-l fac cumătru" (Conu Leonida)

Dușmanul, concurentul, rivalul, patronul disprețuitor etc. nu pot fi, în lumea caragialiană, înfrunțați direct, cu armele loialității, dar pot fi foarte ușor transformați în prieteni (amici), oferindu-le posibilitatea de a-ți fi nași, cuscri, fini sau cumetri, oameni ai casei tale, cu un cuvînt, niște complici. Din adversar, decis să dezvăluie public o legătură de amor compromițătoare, Cațavencu se vede constrîns să devină complicele puterii, unul "de-ai noștri". Primindu-l între "ai noștri", deocamdată ca... manager al "banchetului popular" dat în onoarea cîștigătorului în alegeri, reprezentanții puterii fac un calcul profitabil pentru ambele părți. Nu se poate nega șiretenia lătrător/mieroasă, adecvată împrejurărilor, a lui Cațavencu și cu atît mai puțin simțul de orientare al coanei Joița în materie de bărbați... politici. Amîndoi își împart intuitiv foloasele unui principiu rostit de un personaj vicios al lui Oscar Wilde: îmi plac bărbații de viitor și femeile cu trecut; "Cațavencu: iartă-mă. iartă-mă... Zoe (rîzînd): Scoală-te, ești bărbat, nu ți-e rușine! (cu ton aspru): Scoală-te!". Și Cațavencu, bărbatul june, și Zoe, femeia coaptă, știu că alegerea lui Agamemnon Dandanache este o înșelătorie electorală ordonată de Centru, care nu poate intra în discuție. Dar, acceptînd să "chefuiască", la îndemnul Zoei, cu poporul, Cațavencu se vrea el însuși complicele atotputernicului Centru și astfel se apropie cu mult mai mult de împlinirea visului său, deputăția, decît s-ar fi folosit de "Răcnetul Carpaților". Primindu-l între ai săi pe furtunecul Nae Cațavencu, Zoe îi acordă la rîndul său propria-i complicitate. D-l Nae se poate considera de-acum înainte "cumătrul" puterii.

Anihilarea adversarului sau a rivalului, în relațiile politice, erotice etc., prin formule cordiale se poartă la nivelul claselor nobile ca și la acela al lumii modeste și motivația faptului stă într-un calcul laș ori într-un conservatorism diplomatic. În locul dușmăniei apare

dulcea îngăduință reciprocă, armonia cu chefuri prelungite și pupături solzoase. Tipul dușmanului, ca și înverșunarea viscerală împotriva celui alt sunt rare în lumea lui Caragiale, frecventă este prezența amicului (prietenului), întâlnit pretutindeni, ca și cum ar fi vorba de o mare și fericită familie. Dorința de comuniune capătă prin numitorul onomastic comun, Amicul, o deschidere incomensurabilă de iluzionare: "Trahanache: Nu cunosc prefect! Eu n-am prefect! Eu am prieten!... Să trăiască pentru fericirea prietenilor lui! (Sărută pe Fănică, apoi pe Zoe)".

O frică de adversar sau poate o fugă de sine cel adevărat îl determină pe insul caragialina să evite formula confruntării deschise și să recurgă, laș, la calea de mijloc, mototolită, a unei duioase amicitii cu celălalt, scufundându-se în complicitatea mizeriei morale. Tolerant din lipsă de personalitate, el se manifestă ca un orb și ca un surd, vociferează teatral și inoportun împotriva "moralului" viciat pe care în fond îl exprimă. Și chiar când pare că știe ce se petrece cu sine, el se simte satisfăcut în situațiile amiabil-complice, înfricoșat parcă de un bănuț adevăr sau, același lucru, interesat să și-l ascundă. Caragiale își rezervă măestria de a decoda poltroneria, sugerind comicul relațiilor pe muchie de cuțit, în care partea de adevăr crud este tratată cu "delicatețuri" echivoce, menite să întrețină echilibrul de suprafață al "prieteniilor" explozive. Ca să-și asigure liniștea casei și necesara prosperitate, jupîn Dumitrache apreciază foarte lucid avantajele "complicității" cu tînărul Chiriac: "De! Când lipsesc eu de acasă, cine să-mi păzească onoarea? Chiriac, săracul! N-am ce zice, onorabil băiat! De aceea, m-am hotărît și eu, cum m-oi vedea la un fel cu mermetul (reparația) caselor, îl fac tovarăș la parte...".

Eruditul Conu Leonida vine cu exemple din lumea înaltă pentru a releva evidentul avantaj al celui ce uzează de strategie împrietenirii cu dușmanul, în locul confruntării deschise. Trebuie să-ți faci din adversar un prieten însemnează cu totul. altceva decît să-l ierți și anume să-l faci părtaș la interesul tău, așadar, încă o dată subliniez, să faci din adversar complicele tău, însinuîndu-i cît este de folositor. Caragiale mizează pe astfel de structuri comice. Chiriac, Tipătescu, Cațavencu, Trahanache își dau seama de acest folos. Dar și Papa de la Roma, după cum ne informează Conu Leonida, nu este străin de arta disimulării prieteniei, îmblînzindu-l "cu politică" pe fiorosul Garibaldi: "mă, nene, asta nu-i glumă; cu ăsta, cum văz eu nu merge ca de un fitecine; ia mai bine să mă iau cu politică pe lîngă el,

să mi-l fac cumătru". Și de coala pînă coala, tura-vura, c-o fi tunsă, c-o fi rasă l-a pus pe Garibaldi de i-a botezat un copil".

O lume de amici, o lume de complici!

10. *"Băietele, o halbă!" (Mușteriu din schița C.F.R.)*

Se bea mult în lumea-lume caragialiană; se bea chiar virtos: "Băietele, o halbă!" rezonază ca un refren profund, cu sunete învăluitoare, rostit de sufletele însetate nu neapărat de alcool, cît de nevoia de a se abandona unei atmosfere apropiate de transă, de visare și bună dispoziție. Halba de bere oferă o alternativă la starea trează, e un drog, un confident, o sursă de "coraj" și de petrecere. Să fii treaz (lucid) echivalează cu starea de damnație, nenaturală. Turmentatul caragialian se înfățișează ca un alienat care fuge de obsesii ("eu cu cine votez?"; "Unde-o fi Mița acum?" etc.) încercîndu-le în lichidul înveselitor. El bea pentru a prinde "tăria" de a călca în locuri nepermise și de a spune vorbe îndrăznețe, bea încălzindu-se de închipuirea că este o persoană însemnată, cunoscută, onorabilă. Postura de turmentat îi permite gestul cutezător și filosofarea utopică, îi "acoperă" inițiativele și îl ferește de eventualele sancțiuni contravenționale. Unui turmentat i se acordă un minimum de toleranță, nefiind luat în serios. Nimeni nu vede în Cetățeanul turmentat din *O scrisoare pierdută* un posibil pericol electoral. Bețivul pare a fi protejat de propriul său viciu, ca și cum ar purta o mască inofensivă.

Atmosfera bahică, surprinsă în secvențe tipologice de nivel moderat, dar și de nivel excesiv, revărsate în scandal, este folosită de Caragiale cu uimitoare performanțe. Fundalul bahic reunește pe diverșii turmentați într-un climat turbure, neclar, aiurit, în care personajele nu mai știu exact pe ce lume sunt. Turmentația se dezvăluie ca stare generală, reflecție a unei lumi bete existențial, nesigură pe ceea ce spune și neîncrăzătoare în ceea ce ascultă. În toate cele patru comedii, dar și în numeroase proze scurte, contemplăm agitația unei lumi, unde, dacă unii chefuiesc fără oprire, alții îndură consecințele larmei vesele pînă la amețală. Conu Leonida și consoarta suportă, turmentîndu-se moral (zăpăcindu-se) sub presiunea chefului zgomotos de pe ulița mare, Turmentatul își pierde uzul rațiunii, ca personajul din *Petițiune*, care confundă locul unde ar fi trebuit să ajungă cu altul, aiurea; dar tot un turmentat, de astă dată moral, este și Rică Venturiano, care umblă pe cărări greșite, nimerind la casa altei femei, ca să-i recite (tot aiurea!) lamentația sufletului său înamorat: "De a lui pozițiune turmentată

fie-ți milă". "Pozițiunea" turmentată a lui Rică nu diferă decît în nuanțe de a lui Agamemnon Dandanache, căruia i s-a urcat la cap dreptul de a fi un "ales" perpetuu. Așadar, berea sau vinul determină soiul turmentaților-relativ simpatici, inoportuni și incurcă lume, uneori iritanți, plicticoși, dar nicidecum în tolerabili. Ei sunt mai degrabă "magnetizați" decît beți, puși în priză, piliți "electric" de "ambițuri" diverse. Ca în cazul Catindatului din D'ale carnavalului care bea din rațiuni științifice. În schimb, "beția" puterii politice (agrementată cu o poveste de amor) produce alt soi de turmentați, ai delirului verbal, în genul lui Venturiano, și ai viciului moral, în genul lui Dandanache sau Coriolan Drăgănescu din O tempora. Toți umblă pe două cărări... ideologice. Profunzimea lui Caragiale stăruie mai ales asupra celei de-a doua categorii de personaje, a turmentaților politici. Firește și cei care "beau o bere" sunt memorabili, prin variatele motivații ale căderii în chef. Dar aceste motivații nu-i separă de sfera omenescului. În contrast, "beția" morală generează forme de impostură care țin de comicul grotesc. Ea se exprimă în bilbiiala opiniilor, mereu deconcertantă. Amețitul moral amețește pe cel care-l ascultă cu trîncăneala lui incoerentă. Dacă Mușteriu din C.F.R. calcă "cu un pas mai mult hotărît decît sigur", pentru că aspiră la certitudinea unei identități, pe care o și susține ("Sunt fericit, slavă Domnului! Nevastă frumoasă am, să-mi trăiască. Slujbușoară bunicică") amețitii de "fumurile" puterii au cinismul... imparțialității oferindu-și serviciile celor care-i avantajează. Turmentația lor morală se manifestă în demagogia calculată, pentru a-și ascunde identitatea de lichea.

Cele două configurări ale turmentatului caragialian, una de proveniență bahică, alta morală, se interferează fără să se suprapună. Cetățeanul turmentat este un vicios cu intenții morale (cinstite); Dandanache și Coriolan Drăgănescu sunt de asemenea niște vicioși, dar fără caracter, alunecoși spre atitudini "viceversa". Există, însă, și o altă deosebire: turmentația cu alcool se exprimă prin clătinare, sughiț, "miros natural", e o turmentație la vedere; turmentația morală este ascunsă, ea se lasă receptată după o oarecare durată, prin alte mijloace decît cele directe. Turmentatul bahic stîrnește scandalul public, turmentatul declanșează dezorientarea haotică, imaginea de carnaval perpetuu, la care cel dintîi asistă amuzat și neputincios, adresîndu-se, salvator chelnerului: "Băiete, o halbă!".

"DE CE?... DE CE, NENE ANGHELACHE?"

Ion VARTIC

Abstract. Our 'interference' is meant to confirm that an adverse attitude, the behaviour eluding expectations is particular to some of Caragiale's characters. For the interpreter, these characters are a sort of "empty safe" in the spiritual life and, with respect to their unsuspected attitude, the author's answer is an interrogation, for that matter. Which is why, in the sketch entitled INSPECTION, the unhappy Anghelache's drama, can not be defined but under the sign of "Why?...why?...Uncle Anghelache?"

Textul caragialian care a suscit t,  n ultima vreme, cele mai pasionate tentative de descifrare este, cu siguran tă, **Inspe tiune**. Mai mult,  n proza contemporană pot fi semnalate chiar  i replici date ilustrului model caragialian: nuvela de mari dimensiuni *Logodnicia domni oarei Rosenthal* a lui Alexandru Sever sau povestirea *Sf r it de vacan tă* a lui Bedros Horasangian. Fascina ia fa tă de *Inspe tiune* e întru totul justificată,  ntruc t schi ta aceasta insolită, cu accente grave  i întunecate, infuzează o tonalitate nea teptată, aparte, în muzica vivace  i non alantă pe care o răsfr nge via ta oamenilor veseli ce mi ună în lumea *Momentelor*. Pe de altă parte, cum remarcă, at t în *Alian te literare*, c t  i în *Modestie  i orgoliu*, Valeriu Cristea, *Inspe tiune* ne pune fa tă în fa tă cu "cel mai misterios caz de sinucidere din literatura română", cititorul sim ind, cu acută iritare, provocarea pe care i-o adresează autorul prin intermediul unui personaj: "De ce?...de ce, nene Anghelache?"

Urmărind rostul numelor proprii în opera lui Caragiale, Ibrăileanu a revelat, fără nici un dubiu, felul minu ios-con tient în care scriitorul pune la baza edificării *Inspe tiunii* cu totul alt gen de pietre de funda ie dec t în celelalte schi te (analiza lui Ibrăileanu funcționează, în această privin tă, ca un exemplar avertisment): "Ce rol are la Caragiale numele în conceperea personajului se poate vedea mai bine dec t oriunde într-o schi tă din *Momente*, unde a luat ca erou un Mache, dar l-a pus într-o situație serioasă  i tragică".  n consecin tă, eroul se numește aici Anghelache (prenume "rar şi mai serios  i nemaiutilizat de Caragiale aiurea"), după cum, tot neîntâmplător, celor din berărie autorul "le-a ascuns numele"  i, totodată, nu le mai permite să peroreze în binecunoscuta lor manieră incoerentă, căci "ace ti func ionari **acum** nu mai vorbesc fleacuri. Ei sînt  ngrijora i de soarta lui Anghelache, pe care o presupun

teribilă. Iată de ce Caragiale n-a putut să le spună pe nume. Numele acestea comicizate atât de mult de el, ar fi dăunat atmosferei grave a bucății ". În prelungirea analizei lui Ibrăileanu, Valeriu Cristea mai observă că, la fel de neîntâmplător, desigur, Caragiale - "care după cum se știe își măsură atent fiecă vorbă scrisă" - nu-i numește, "relativizant și sceptic", pe cei din enturajul lui Anghelache drept "amici", ci, "cu seriozitate, cu gravitate chiar", prieteni (la care putem adăuga varianta "bunii camarazi"). Tot atât de ilustrativ pentru intenționalitățile secrete ale scriitorului mi se pare modul în care are loc, de-a lungul schiței, metamorfoza perspectivei temporale. Nesfârșita rătăcire "prin întunericul nopții de colo pînă colo, cînd în birje, cînd pe jos", labirintic-deznădăjduită, a camarazilor în căutarea lui Anghelache începe cîndva după miezul nopții și se încheie dimineța; trecerea vremii e suspendată, nefiind niciodată semnalată, marcată cît de cît precis: e tocmai perioada în care, sinucigîndu-se, Anghelache a ieșit din timp. Lucrurile se schimbă radical din clipa cînd căutarea aceasta ratată încetează, adică din momentul în care, resemnați, impiegații intuiesc, într-un fel obscur, că Anghelache nu mai poate fi salvat, că, deci, rostul lor s-a terminat și că prietenul lor cade de acum în grija altcuiva: "Oamenii au făcut tot ce puteau face; de acuma, aibă Dumnezeu grijă de Anghelache!" Aparent, după o noapte de cercetări disperate, camarazii reintră în timpul diurn: "Se face în adevăr ziuă... Sunt șapte ceasuri... Peste două ceasuri, fiecare trebuie să fie la postul său". În realitate însă acum reîncepe curgerea vremii pentru cei rămași în timp; de-aici înainte un orologiu invizibil bate, cu o regularitate ironică, orele, jumătățile și sferturile de oră, înregistrînd toate micile momente ale zilei: la nouă camarazii s-au prezentat la slujbă; "pe la unsprezece ceasuri" a sosit inspectorul, iar la unsprezece și jumătate "s-a trimis un aprod cu birja acasă la Anghelache să-l cheme"; "aprodul s-a întors după douăsprezece", iar "la douăsprezece trecute ceilalți doi camarazi se-ntîlnesc la birtul lor, unde al treilea vine tocmai la unu să le comunice lucruri de o extremă gravitate"; la trei fără un sfert, inspectorul revine "și iar a trimis zadarnic pe aprod în Dobroteasa"; în fine, la șase seara, la "Gambrinus", urmărind în gazete ultimele informații, camarazii află, încremeniți, funesta veste...

Toate acestea constituie probe expresive pentru "meticulozitatea de ceasornicar" - formula îi aparține lui Pompiliu Constantinescu - cu care Caragiale assemblează piesele minuscule ale mecanismului prozastic, mersul acelor de sub cadran indicînd, ca în cazul *Inspecțiunii*, o traiecție perfect circulară. Revelatoare sînt, astfel, începutul și sfîrșitul

momentului prin efectul lor identic. *Inspețiune* debutează sub semnul uimirii și se încheie, în mod radical, sub marca stuporii. Cîțiva impiegați din administrația publică, aflînd despre fuga neașteptată în America a unui casier, încearcă să-și lămurească faptul și o fac în modul cel mai previzibil: "Fiecare dintre camarazi comentează în felul său această tristă aventură: unul înfierează cu toată asprimea fapta, altul nu și-o poate explica îndestul, altul încearcă să găsească o scuză pentru fugar..." În această clipă intervine - mai întii, iritat, apoi "scos din țîțini", deși, cum se știe, el a fost întotdeauna "un tip de urbanitate" - nenea Anghelache care "deplînge pe nenorocitul acela, care nu e decît o victimă a neglijenței altora!" Acum, în conversația animată din berărie, ascultîndu-i afirmațiile, amicii "fac niște ochi mari", întrucît, cum e și firesc, "nu i-au priceput deloc vorbele", după cum, în final, aceiași camarazi vor face iarăși "ochii mari", pentru că nu-i vor pricepe, bietului Anghelache, nici teribilul gest fatal. Circularitatea schiței devine, acum, transparentă și este produsul identității efectelor. Așa cum camarazii încearcă, fără rezultat, să înțeleagă explicația paradoxală pe care nenea Anghelache o dă pentru fapta casierului fugit în America, tot așa, la urmă, vor încerca, la fel de zadarnic, să descifreze sensul sinuciderii paradoxale a prietenului lor; mai întii, în berărie, consternați de violența lui Anghelache (care, asta ei o știu prea bine, nu poate fi pusă pe seama "paharelor de bere consumate"), amicii caută o deslușire, dar "o caută în zadar"; tot în zadar o vor căuta însă și la capăt, fapt răsfrint de stupefianta exclamare: "De ce?... de ce, nene Anghelache?" Uimirii camarazilor și neputinței lor absolute de a înțelege argumentația expusă, în berărie, de Anghelache, îi corespunde uluirea, înfiorată de spaimă, și neputința lor absolută de a-și explica gestul prietenului pe care îl privesc, întrebător, la morgă.

În mintea amicilor, nenea Anghelache va purta, pururi, deasupra capului, aureola inexplicabilului. Însuși Caragiale declara că, în esență, nu știe de ce s-a sinucis Anghelache. Această afirmație - ce nu trebuie suspectată de ipocrizie - îi face cinste lui nenea Iancu; dacă ar fi cunoscut-o, i-ar fi plăcut și lui Borges, care obișnuia să-l citeze pe Kipling, după care unui creator i se poate întimpla să scrie o fabulă a cărei morală nu-i este întotdeauna cunoscută în întregime. Căci scriitorul poate rămîne numai "cel căruia i s-a dat în păstrare o ficțiune" pe care se străduiește s-o prezinte, în mod strict, ca atare, ferindu-se să intervină, cu părerile sale, în ceea ce scrie (rolul de a lumina această ficțiune revine, mai apoi, lecturii). Cred că acesta e chiar cazul lui Caragiale și al *Inspețiunii* sale. Fiindcă dificultatea de a

descifra cauza esențială ce a provocat sinuciderea casierului provine și din parcimonia datelor deținute în privința biografiei interioare a lui Anghelache; atît pentru prieteni, cît și pentru cititor, el rămîne aproape un necunoscut. Informațiile despre omul secret sînt sumare și laconice: nu deținem mai nimic, dar deținem, totuși, esențialul. Faptul nu i-a scăpat lui G.Călinescu, care, în *Istoria...* sa, observă: "Autorul nu uită să-i alcătuiască [personajului] foaia de observație" și, după o rapidă privire asupra ei, conchide că Anghelache este "un scindat cu teama răspunderilor sociale". Dacă n-ar fi persiflat, cu o anume ușurință, revelațiile pe care le poate aduce psihanaliza (v. edificatorul său articol **Freudism**), G. Călinescu ar fi reușit să cuprindă, întregă, semnificația morții lui nenea Anghelache. Pe parcursul demonstrației sale, Valeriu Cristea are, la un moment dat, o seducătoare formulare: "Lipsa care nu se constată în casa de bani a d-lui Anghelache se află în sufletul lui. Gol e doar seiful vieții sale interioare". Privite însă mai îndeaproape, lapidara foaie de observație și nota de ziar despre identitatea sinucigașului ne îndeamnă să deschidem seiful acestei vieți interioare, cu credința că înlăuntrul său se află, totuși, ceva. Aflăm astfel că Anghelache, în etate de 40-45 de ani, este, deci, un flăcău tomnatic, care "stă cu soră-sa și cu mama lor, în Dobroteasa". Avem de-a face, așadar, cu un tip nevrotic, ce își protejează viața intimă (aceea reală) complăcîndu-se să trăiască într-un climat prevenitor, familial-feminin. Urmărite tot prin lupa psihanalizei, și alte mici amănunte se umplu de un sens anume: Anghelache locuiește în afara zonei zgomotoase și agresive a capitalei, conform vechii pitorești topografii a Bucureștiului, el stînd departe de "culoarea de roșu" (adică de centru), în "culoarea de albastru", unde se află mahalaua Dobroteasa, care dădea către capătul orașului; acest detaliu, ca și cel privitor la faptul că, acasă, preferă "odaia din pod", sugerează nevoia de retragere din realitatea exterioară și de căutare a unui cadru securizant, liniștitor, lipsit de tensiune. Toate acestea par indicii ale tendinței inconștiente de regresie a eroului, dar nu mai par, ci chiar sînt din momentul confirmării lor prin simptomul decisiv: gestul sinucigaș.

"De ce oare s-a sinucis casierul?" se întreabă G.Călinescu. "De frică. Fobia lui e maladivă, împotriva bunului simț elementar, și acuză un anxios intrat în fază paroxistică la întîia zguduire". Dacă lucrurile ar sta astfel, ar însemna pur și simplu, că lui Anghelache îi este frică de inspecție. Dar, pe de o parte, el nici nu știe că a doua zi urmează, în sfîrșit, ca acesta să aibă loc (altfel camarazii n-ar alerga toată noaptea ca să-l anunțe), iar pe de alta, la

berărie, el face o frenetică pledoarie în favoarea necesității inspecție și a acțiunii sale preventive: "Dumnealor să-i tragă păcatele nenorocitului! Dumnealor l-au mâncat! Dacă la cea dintâi ciupeală, ar fi venit un domn inspector și i-ar făcut casa, ar fi găsit lipsă mai nimic... Așa e?... Și dacă i-ar fi zis: Amice, îți lipsesc patru-cinci sute de lei din casă; ia fii bun d-ta și-i pune imediat le loc, și aldată socotește mai bine; că foarte curînd am să viu iar să te vizitez, și-ți declar că nu-ți voi mai vorbi tot astfel; imediat voi raporta cui de drept!» Așa e că nu se nenorocea omul?" Această demonstrație, ca și argumentele ulterioare ale casierului, va produce o confuzie gravă în mintea amicilor. Extrem de indignat, el mărturisește că de unsprezece ani n-a fost controlat de vreun inspector financiar, iar la replica impiegaților că acest fapt nu e necesar ("Pentru că te cunosc toți că ești un funcționar corect."), Anghelache se înalță pe culmile furiei: "Corect! strigă d. Anghelache fierbînd... Corect! De unde știu dumnealor că sunt corect?... Din asemenea reacții, impiegații vor pricepe, nici mai mult, nici mai puțin, decît că Anghelache e un delapidator. Eroarea se produce din cauză că, în *Inspecțiune*, sintagma "funcționar corect" are două înțelesuri diferite: unul pentru amicii casierului, după care e corect cel ce nu ia bani din casă; și cu totul alt sens pentru Anghelache: corect este numai cel care, supus fiind la proba inspecției, primește dovada periodică a cinstei sale, corectitudinea consacîndu-se datorită relației, mereu reînnoite, dintre inspector și casier.

Acest raport, vital pentru liniștea interioară a lui Anghelache, nu se poate însă stabili, fiindcă "inspectorul financiar" nu sosește niciodată. Conform remarcii lui Heideger, din *Ce este metafizica?*, "frica de... se manifestă de fiecare dată pentru ceva bine determinat"; or, ceea ce lipsește, în cazul de față, e tocmai determinația (adică inspecția), așa încît sentimentul pe care aceasta ar trebui să-l provoace e redus la zero, anulat. Anghelache suferă astfel de un complex de frustrare de frică. Necontrolîndu-l niciodată, inspectorul financiar nici nu-l confirmă, nici nu-l infirmă pe Anghelache ca funcționar corect, nici nu-l inculpă, nici nu-l disculpă; e o instanță absentă, producătoare de tensiune, incertitudine și anxietate (cea din urmă, spre deosebire de frică, subzistă în și prin însăși indeterminarea ei). După cum au constatat diverși psihanalisti, în mod paradoxal, cu cît o autoritate este mai indulgentă, cu atît conștiința morală a celui subaltern e mai severă și mai drastică. De ce se sinucide Anghelache? Pentru că e un anxios frustrat de frică! Și pentru a se sustrage delirului

anxietății, care îl face să aibă, în casa de bani, mai mult decît trebuie (faimosul "pol de aur românesc"), adică să ajungă la un comportament complet imprevizibil, "viceversa" față de cel normal (însăși *Inspețiunea*, ca și alte opere ale lui Caragiale, stă sub semnul lui "viceversa", căci Anghelache reprezintă inversul primului casier, care a fugit în America, lăsînd în casa de bani mai puțin decît trebuie). Seiful vieții sale interioare nu e gol, în el acționează pulsațiile morții (**Todestriebe**) care urmăresc să reducă total tensiunile și care se materializează, în exterior, mai întii, sub forma agresivității (așa se explică violență neobișnuită, scandaloașă, a lui Anghelache față de camarazi), iar mai apoi sub forma auto-distrugerii: regresiunea eliberatoare prin sinucidere. De aceea, după părerea mea, acel "De ce?... de ce, nene Anghelache?" nu ascunde nici o enigmă. Alta este, după mine, întrebarea corectă, adecvată, pe care trebuie să ne-o punem: s-ar mai fi sinucis sau nu Anghelache, aflînd, în noaptea aceea, că a doua zi urmează o inspecție, că, **în fine**, inspectorul sosește?

COMEDIILE SNOBISMULUI

Gh. PERIAN

Resumé. Les comédies du snobisme. The Comedies of Snobbism. Écrites pendant la deuxième moitié du XIX-e siècle par le grand dramaturge roumain I.L. Caragiale, les deux comédies que nous commentons dans cet essai, *Une nuit orageuse* (1879) et *Une lettre perdue* (1884), ont gardé leur actualité, en formulant quelques problèmes d'intérêt général humain. Caragiale est notre contemporain, probablement le plus incommode, parce qu'on réussit seulement à grand-peine à sortir de la formule spirituelle dans laquelle il nous a fixés. Notre désir de dépasser l'actuel niveau social et moral a, sans doute, un revers caragialien, en rappelant les aspirations de ses personnages vers un comportement et vers un langage qui dépassent leur condition originaire. Car, de notre point de vue, le problème autour duquel s'organise la matière de ces deux comédies, est le problème du snobisme. Caragiale est l'écrivain qui a refusé dès le début de nourrir le snobisme de ses lecteurs et même il s'est proposé de se moquer de ceux qui se vantaient de leur héritage culturel. Voilà pourquoi l'esthétique intellectualiste, toute-puissante aujourd'hui, continue à rendre difficile, en quelque sorte, l'adhésion à son oeuvre.

Deja de multă vreme, poate chiar din 1879, de la prima reprezentare cu piesa *O noapte furtunoasă*, lumea românească are impresia că unul din marii ei scriitori, I.L. Caragiale, o arată cu degetul. Astăzi, ca și în urmă cu o sută de ani, Caragiale "vorbește despre noi", și se pare că vorbește mult mai bine decât izbutim noi să vorbim despre el. Ne simțim la fel de descoperiți sub degetul său de lumină ca și semenii noștri din secolul trecut, iar râsul lui ne lovește și azi la fel de usturător obrazii. Caragiale este contemporanul nostru, probabil cel mai incomod, deoarece, contrar unor previziuni lovinesciene, noi nu reușim decât cu mare greutate să ieșim din formula spirituală în care ne-a fixat el. Dorința noastră, a celor de azi, de-a depăși actualul nivel social și moral are, fără îndoială, și un revers caragialian, amintind de aspirațiile eroilor săi spre un comportament și spre un limbaj ce depășesc condiția lor originară.

Replicând frecventelor "poluări regizorale ale teatrului caragialian", Șerban Cioculescu e de părere că piesele marelui scriitor, îndeosebi comediile, "ne reprezintă o lume cu fața spre viitor. Rîdem pe socoteala ei, pentru că-și împănază limbajul categoriei lor populare cu acela al uneia superioare, rostit scîlcit și prin aceasta comic, deși trădează o lăudabilă emulație". Prudent în alegerea cuvintelor, Șerban Cioculescu definește această dorință de civilizație a eroilor caragialieni cu termenul de urbanitate. La o nouă lectură a pieselor, vom observa însă

că năzuințele lor sînt totuși mai înalte, ei tind spre un nivel superior aceluia de urbanitate, pe care oricum deja îl atinseseră. Pe de altă parte, noțiunea de snobism, pe care o propunem, ridică la rîndul ei întrebări ce nu pot rămîne nici ele fără răspuns. Este posibil oare ca snobismul să înflorească pînă și în mahalaua bucureșteană descrisă de Caragiale? S-a democratizat el într-atît încît să cuprindă și categoriile micilor chereștegi, apropitari și ipistați? Nu cumva este el o floare mai rară ce crește doar în sînul claselor privilegiate, de felul acelora înfățișate de Proust?

Nu putem duce demonstrația pînă la capăt decît despărțindu-ne de sensul proustian al noțiunii și întorcîndu-ne la înțelesul ei original. Ce este așadar un snob? În sens propriu, cuvîntul snob înseamnă cizmar, cîrpaci. Unii lingviști sînt de părere că el a rezultat prin contracția expresiei latinești sine obolo (fără parale), alții spun că prin abrevierea expresiei sine nobilitate (fără noblețe). În sfîrșit, alții au observat că fiii lorzilor erau înscrși pe listele colegiilor cu mențiunea fil. nob., adică filius nobilis, de unde numele de nobs ce li se dădea; cei ce se străduiau să-i imite pe nobs erau numiți quasi-nobs și prin abreviere snobs. Legînd toate aceste fire într-un singur nod, putem defini snobul ca pe o persoană ce se caracterizează printr-o relativă sărăcie, prin lipsa unui titlu nobiliar (aparține deci vulgului) și prin efortul de a-i imita pe cei ce erau bogați și nobili. Principala trăsătură morală a snobului este așadar impostura.

Că snobismul, în sensul arătat, devenise un fenomen de mari proporții în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, cînd a trăit și a scris Caragiale (dar și după aceea), rezultă cu claritate și din lucrarea, esențială, a lui Ștefan Zeletin, Burghezia română: "noi lucrăm ca burghezi și gîndim ca medievali; cu picioarele am ajuns în evul modern, cu capul am rămas în evul mediu; de aceea întreaga noastră cultură are rostul de a ne caricaturiza pe noi înșine: noi încercăm să înțelegem aspirațiile noastre burgheze prin mentalitatea noastră medievală".

În cazul personajelor caragialiene, mai puternică decît dorința de a fi este dorința de a părea. Jupîn Dumitrache din O noapte furtunoasă, lipsit de tăria de-a fi el însuși, își asumă o identitate de împrumut, afișînd o concepție nobilă asupra vieții, de sorginte medievală și cavalierească, în desăvirșită contradicție cu starea lui de chereștegiu. Cît de mult ține el la etichetă, cît de preocupat este de-a nu face, în nici o împrejurare, ceea ce "nu vine bine", ceea ce ar putea contrazice ethosul aristocratic, se vede din felul cum se comportă în grădina de

la Iunio, cînd observă că un "bagabont" se uită prea insistent la cocoane. Primul impuls, care-i trădează natura adevărată, acela de a-l lovi încît să-i sară "ochilarii din ochi și giubenul din cap", este reprimat imediat, căci nu se cuvenea ca un negustor să se pună "în public cu un coate-goale". Duelul nu putea avea loc decît între egali. Neprovenind dintr-o familie nobilă, jupîn Dumitrache încearcă să compenseze acest deficit originar printr-un comportament aristocratic adoptiv. Existența lui de burghez se poate conjuga doar cu verbele a avea sau a face, niciodată însă cu a fi. Nefiind, el dorește cu atît mai mult să pară că este. Iată de ce marea lui satisfacție, ca a oricărui snob de altfel, e aceea de-a fi recunoscut ca egal de către cel pe care îl consideră superior: de către Rică Venturiano ("dumnealui e... știi, ceva mai sus... noi suntem negustori").

Valoarea supremă a existenței sale, onoarea de familist, provine și ea din morala cavalerescă, dezvăluind încă o dată același ideal aristocratic de care am vorbit. Toate personajele piesei sînt obligate să consimtă, sincer sau nu, la "ambițul" său, iar în finalul piesei singurul sfat pe care își îngăduie să i-l dea viitorului său cumnat este acela de a ține la onoarea conjugală. Integritatea acestei valori este însă amenințată, căci timpul "apropitarului" este prin excelență un timp negustoresc și militar. Jupîn Dumitrache dă întîietate orelor cînd umblă după "daraveri" sau cînd, împreună cu ipistatul Nae Ipingescu, inspectează gările. Cît lipsește de acasă, și lipsește mult, cel desemnat să vegheze asupra onoarei sale de familist este Chiriac, teșgetarul și omul său de încredere. În clipa în care bănuiește că i s-a știrbit ceea ce are mai scump, în jupîn Dumitrache se aprinde duhul războinic, dornic de primejdie și moarte. El năvălește în odaie "cu sabia scoasă, ca la bătlie" și se adresează "strajnic" și totuși ceremonios femeii: "Cocoană! Cine a fost acum aici?" De remarcat că furia eroică a chereștegiului ca a oricărui cavaler, nu stă sub semnul lui Ares, ci al lui Eros. Idealul aristocratic îi impune, într-o asemenea împrejurare, o atitudine ce poate avea consecințe grave: cu o voce sinistră își avertizează consoarta că "are să i se întîmple lucru mare, cocoană, măcar să știi de bine că merg la cremenal". Cu alte cuvinte, din snobism cavaleresc, jupîn Dumitrache e gata să-și pericliteze libertatea, omorîndu-și presupusul rival, căci onoarea trebuie răzbunată și restabilită cu orice preț. Fără a fi vreodată serios, snobismul poate crea totuși situații periculoase, și de acest lucru își dă seama atît Zița, care se teme că "monșterul" ei va fi ucis, cît și Veta, care-l avertizează de primejdie. Rică însuși înțelege că

a declanșat un conflict pe cale să se transforme într-o "oribilă tragedie". Și dacă în finalul piesei îl vedem pe jupîn Dumitrache "înseninat și domirit", faptul nu se datorește ieșirii sale din iluzia cavalerescă, ci dezamorsării comice a conflictului produs de această iluzie.

Viziunea lui asupra femeii nu e diferită de aceea a seniorului feudal. Femeia e castă, pudică, delicată, ea trebuie menajată de orice grosolanie. În prezența ei, anumite cuvinte nu pot fi rostite, trebuie să i se vorbească "cu perdea", căci ea se află, cel puțin în principiu, mai presus de orice bănuială. Femeia îi impune bărbatului să se stăpânească, să își reprime pornirile inestetice sau ignobile, contribuind astfel în mod decisiv la înălțarea lui morală. Femeia e stăpîna casei, ea își așteaptă bărbatul închisă în odaie, nu iese în lume, nici măcar pînă la Iunion, decît însoțită. Cu toate acestea, se află întotdeauna în pericol, căci bărbații, "bagabonții", sînt gata oricînd să atenteze la pudora ei. Dacă datoria femeii este să își cinstească bărbatul, datoria acestuia este de a fi "levent", adică galant și cavalier, în nici un caz brutal ca Ghiță Țircădău, care nu descifrează sensul înalt al febleței feminine. Pe cît de reprobabil este grobianismul bărbatului, pe atît de stimabil este însă orgoliul său masculin: "știi cum m-a făcut Dumnezeu pe mine, nu-i trec muierii nici atîtica din al meu", declară cu ifos jupîn Dumitrache.

Într-o lucrare celebră, Cartea snobilor, scriitorul englez William Thackeray împarte snobii în două categorii: snobi relativi și snobi absoluți. Snobii absoluți sînt "acei oameni care sînt Snobi pretutindeni și oricînd, în tovărășia oricui, de dimineața pînă seara, din tinerețe pînă în mormînt, fiind înzestrați de la natură cu Snobism, pe cînd ceilalți sînt snobi doar în anumite împrejurări și cu anumite prilejuri". Din categoria acestora din urmă, a snobilor relativi, face parte și jupîn Dumitrache. În cel puțin o împrejurare el se manifestă ca un anti-snob, dezvăluind o mentalitate meschină, de om chivernisit care cunoaște valoarea banului. Rugat de Zița să le însoțească, pe ea și pe Veta, la Iunion, el refuză pe motivul că "dăm parale și nu înțelegem nimica; mai bine punem banii în buzunarul ălălalt și zicem că ne-am dus". Există așadar momente cînd jupîn Dumitrache dă înapoi în fața îndatoririlor sale cavaleresti, lăsîndu-se dominat de un spirit mărginit, burghez.

Dincolo de rîsul în hohote pe care îl trezește "ambițul" său nobiliar, jupîn Dumitrache lasă impresia unui om singur. Nu numai Zița, dar și Veta, soția lui, îl consideră "un frate mai mare", distanțat de ele în primul rînd prin vîrstă. Pentru Chiriac și Spiridon el e "jupînul",

omul de care ei depind, căruia caută să-i fie pe plac, dar de ascultat nu-l ascultă cu adevărat niciodată. Dumitrache e un "bătrîn" printre niște tineri care se preface că îi respectă autoritatea, îi vorbesc politicos, dar numai pentru a-l putea înșela mai bine. Să mai adăugăm că omul nu e doar "bătrîn", ci și învechit, căci spiritul său medieval e resimțit de toți (în afară de Nae Ipingescu, care îl secondează și îl aprobă) ca fiind anacronic. De n-ar fi atît de caraghios, jupîn Dumitrache ar avea toate motivele să fie melancolic.

Spre deosebire de el, care este, cum am văzut, un snob relativ, Rică Venturiano, prezumtivul său rival, este un snob absolut. Acesta nu izbuteste nici măcar o dată pe întreg parcursul comediei să fie el însuși, căci existența sa a fost acaparată în întregime de un mod de viață împrumutat, nemailăsînd loc pentru nici o fărîmă de autenticitate. În orice împrejurare, fie că scrie la ziar, fie că scrie bilețele amoroase, fie că vorbește femeilor ori bărbaților, Rică se folosește de cuvintele altora, de obicei de un jargon literar (dacă pot să mă exprim astfel) desprins din romanele de senzație. Chiar și cînd e invadat de spaima că ar putea fi prins și omorît, personajul respectă uzanțele de limbaj și comportament ale societății înalte: "Madam, vă rog să binevoiți a-mi da drumul d-aici de urgență...", se adresează el cu maximă ceremonie Vetei. Incapabil să perceapă cu adevărat realitatea, Rică își transpune întreaga existență în clișee livrești. În casa lui jupîn Dumitrache, se crede un erou de tragedie și e convins că se confruntă nu cu un soț gelos, ci cu însuși destinul ("Destinul mă persecută implacabil"). Limbajul lui Venturiano suferă de literaritate, și de aici provine în mare măsură comicul personajului.

Comportamentul său nu e niciodată spontan și firesc, ci întotdeauna studiat, de parcă ar juca un rol învățat dinainte. În camera Vetei, el respectă niște forme fixe ale jupiterii curtenesții, al căror rost este de a preface viața sentimentală într-un scenariu de noblețe: "pune mîna la inimă și înaintează în vîrfurile degetelor pînă la spatele scaunului ei, cade în genunchi și începe cu putere: <Angel radios!>". Nevoia de-a înnobila dragostea poate fi sesizată și în concepția lui despre femeie, care e tot de origine medievală, ca și în cazul lui jupîn Dumitrache. Pentru Venturiano, femeia e o ființă de esență îngerească, o onna angelicata, față de care el nutrește un sentiment ambiguu: de iubire profană și adorație religioasă. Este vorba așadar de o înălțare a femeii, numai că această înălțare fiind nemăsurată, trezește, conform unui mecanism al parodiei, neîncrederea și apoi comicul.

Dorind să pară un tînăr cu uzanțe aristocratice, Rică își va exprima ori de cîte ori are prilejul oroarea de vulgaritate. Ascuns în butoiul cu ciment, aude cum următorii săi îl înjură, dar "ca june cu educațiune, mă fac că n-auz". Se străduiește să evite orice conflict (și nu numai în "poblic" ca jupîn Dumitrache) pentru a nu-și strica reputația de persoană distinsă.

Venturiano se vrea poet în fața femeilor și om politic în fața bărbaților. Acestora din urmă li se adresează într-o frazeologie politică împrumutată din publicistica timpului: "Domnule, Dumnezeu nostru e poporul: box populi, box dei! Noi n-avem altă credință, altă speranță decît poporul. Noi n-avem altă politică decît suveranitatea poporului" etc. Pe cît de convingător este discursul amoros al lui Rică, tot pe atîta este și discursul său politic: Ipingscu e de părere că va ajunge deputat, iar jupîn Dumitrache crede "că poate să ajungă și ministru".

În contrast cu snobismul bărbaților, întors mai mult spre trecut, spre timpurile vechi ale cavalerismului, snobismul Ziței este unul mai degrabă modern. Deși nu înțelege - ca și jupîn Dumitrache dealtfel - nici o iotă din comediile de la Iunion, îi place totuși să le urmărească, pentru că acolo se adună o societate de snobi: "Ce, pentru comediile alea mergem noi? Mergem să mai vedem și noi lumea. Ce, adică, toți cîți merg acolo înțeleg ceva, gîndești? Merg numai așa de un capriț, de un pamplezir, de ce să nu mergem și noi?" Cîitoare a Dramelor Parisului, "fată frumoasă, modistă și învățată și trei ani la pasion", Zița cunoaște plictisul modern, are, cu alte cuvinte, momente cînd se simte "ambetată absolut". Ea prefigurează imaginea viitoarei vedete, e un fel de stea de mahala, care simte nevoia să iasă în lume pentru a-i fi apreciate calitățile: "sunt liberă, trăiesc cum imi place, cine ce are cu mine! acu mi-e timpul; jună sunt, de nimini nu depand, și cînd oi vrea, îmi găsește nenea Dumitrache bărbat mai de onoare ca dumneata", îl apostrofează ea pe fostul ei soț. Ceea ce îi reproșează lui Țircădău e iremediabila lui grosolanie, incapacitatea de-a se ridica la înălțimea snobismului ei de persoană distinsă și delicată. Fostul soț al Ziței e, dealtfel, unanim condamnat, pentru că nici măcar aici, în mahala, brutalitatea nu mai e privită ca semn al forței virile, ci, conform ethosului cavaleresc, ca un afront adus principiului înalt al feminității.

Fără a ne mai opri asupra lui Spiridon, să mai observăm doar că Veta e cel mai important personaj anti-snob din comedia O noapte furtunoasă. Ea nu dorește să pară altceva decît este și nici nu înțelege snobismul celor din jur. Limbajul și comportamentul de snob ale

lui Rică o sperie. Când îl vede și îl aude pentru prima oară își face cruce și scuipă în sân. Ea nu sesizează literaritatea discursului erotic al viitorului cumnat, luînd cuvintele pe care acesta le rostește în sensul lor propriu. Mai tîrziu, cînd se va dumiri în sfîrșit, tot ea va demistifica, prin rîs și prin dezvăluirea confuziei, snobismul amoros al lui Venturiano.

Mai putem noi trece drept persoane culte dacă ne place Caragiale? Întrebarea a pus-o, retoric desigur, Paul Zarifopol în urmă cu mai multe decenii, dar chiar și astăzi, cînd operele marelui clasic au fost tipărite în zeci de ediții și sînt studiate în școli și universități, există cititori care ezită să-și mărturisească preferința pentru Caragiale, crezînd că aceasta ar putea umbri pretențiile lor de intelectualitate și rafinament. Cînd în literatura română aflăm atîția scriitori cu manifestări savante, intelectuali subțiri, formați în școli înalte din țară și străinătate, a-l admira pe unul care a spus despre Kant că e "un mare moftangiu" pare, pentru acești oameni, a fi nu tocmai de bon ton. Dacă multă vreme lui Caragiale i s-a reproșat fie imoralitatea comediilor, fie inaderența la spiritualitatea românească, în prezent asemenea acuze au din ce în ce mai puțină trecere. Mult mai persistentă și mai greu de combătut este însă prezumția de vulgaritate ce planează încă asupra sa, în ciuda unor eforturi făcute de critica literară în ultimul timp de a dezvălui substratul cult, greu accesibil, al unora din scrierile semnate de el, Oricum, Caragiale este scriitorul care a refuzat de la început să hrănească snobismul cititorilor săi, ba chiar și-a făcut un scop din a ride pe seama acelor ce se împăunează cu zestrea lor culturală. Iată de ce estetica intelectualistă, atotstăpîitoare azi, continuă să îngreuneze întrucîtva adeziunea la opera lui și să abată atenția în direcții mai măgulitoare pentru pretențiile de subtilitate și cultură ale snobilor contemporani.

În comedia O scrisoare pierdută, jucată în 1884 pe scena Teatrului Național din București, autorul ia în rîs o trăsătură a snobismului politic, acea "dorință de clasare ascendentă" despre care a vorbit mai demult G. Ibrăileanu. Fiind vorba însă de o trăsătură ce definește nu mai puțin adevărul lăuntric al arivistului, se impun de la început cîteva clarificări. Nae Cațavencu, de pildă, care cere în schimbul scrisorii pierdute "ori o mie de poli, ori deputăția", pare la prima vedere un simplu arivist. Pentru el, a fi nu înseamnă altceva decît a avea; numai dacă ar avea mandatul de deputat în buzunar, numai atunci ar simți cu

adevărat că este om politic. În lipsa mandatului, recunoașterea identității sale politice poate fi retrasă oricînd, în cazul că totuși i-ar fi fost acordată cîndva. Cît timp Cațavencu pare convins că doar alegerea ca deputat îl poate face om politic, el se comportă și gîndește asemenea oricărui arivist. Așa și este cotate, de altfel, de către elita politică a județului. Tipătescu în primul rînd, dar și Trahanache la început, îl privesc de sus, ca pe unul ce aparține unei "societăți moftologice" împreună cu "dăscălimea, popa și mofluji". E o lume vulgară, în care se joacă stos, se fumează enorm, se înjură grosolan și se pun la cale tot felul de răutăți împotriva celor cu adevărat superiori și distinși. Atît prefectul cît și Zoe Trahanache vād în adversarul lor un "om practic" și o vreme nu acceptă să discute cu el decît de pe această poziție.

La o privire mai atentă, vom observa totuși că Nae Cațavencu e mai mult decît un arivist. Deputăția nu este unicul și nici principalul său scop. Mandatul îl interesează doar în măsura în care ar putea să consfințească una din năzuințele sale mai profunde, aceea de a fi acceptat în rîndul oamenilor politici. Dorința de a părea altceva decît este îl determină să simuleze nu numai o distincție care în realitate îi lipsește, ci și un limbaj străin, stăpînit cu aproximație. Ori de cîte ori se află printre șefii politici ai județului, Cațavencu "ia poză", își impune adică un comportament superior condiției sale, dorind să probeze astfel îndreptățirea de-a fi tratat așa cum dorește. Nevoia de-a fi recunoscut ca unul dintre fruntașii politici e o vanitate - și să nu uităm că snobismul a fost trecut de Schopenhauer printre bucuriile vanității - pentru satisfacerea căreia nu precupește nici un efort. Silindu-se să vorbească în jargonul politic, Cațavencu săvîrșește un gest de raliere la casta conducătorilor, căci discursurile sale, înainte de a comunica un mesaj, au rostul să semnaleze identitatea de politician a vorbitorului. Afectînd o cunoaștere desăvîrșită a conduitei și limbajului politic, personajul intenționează să sublinieze că deosebirile dintre el și elita județului sînt doar de program, nu însă de condiție socială. Din acest punct de vedere, el se simte egalul celor de sus, dacă nu cumva superiorul lor, ceea ce ar justifica, mai mult decît în cazul altora, pretenția de-a ocupa un loc în Camera ("Mi se cuvine"). Cațavencu e însă departe de a vorbi fără cusur în jargonul politic. Sesizînd impostura, Tipătescu îi retează de fiecare dată tiradele politice ("să lăsăm frazele, nene Cațavencule!"), demascînd în discursurile lui o întregă stilistică a snobismului ("nu înțeleg de ce între doi bărbați, cu oarecare pretenție de seriozitate, să mai încapă astfel de

meșteșuguri și rafinării de maniere, astfel de tirade distilate”).

Om practic, fondator al Societății Enciclopedice-Cooperative “Aurora Economică Romană”, al cărei scop este ca “România să fie bine și tot românul să prospere”, Cațavencu e totuși nemulțumit de sine însuși, de situația lui actuală, nu îndeajuns de distinsă. Prezentul e pentru el doar o etapă, dacă nu jenantă, oricum neesențială. Ar prefera să fie judecat nu atât după statutul său de azi, cât mai ales după proiectul său de viitor. Căci esența lui e viitorul. În prezent își trăiește cu anticipație o stare socială viitoare sau pur și simplu imaginară. Ridicolul de aici provine, din faptul că, de la un punct încolo, el începe să confunde prezentul cu viitorul, își “uită” prezentul, trăind într-un viitor imaginar. Snobismul său iese la iveală în momentele când alunecă într-o existență iluzorie, aceea de om politic, mult peste măsura existenței sale reale. El poate să-și piardă (și chiar își pierde) speranța că va fi ales deputat, nu însă și iluzia că e “cel dintii între frunzașii politici” ai unui oraș “de gogomani”.

Observînd că snobismul oferă “materialul esențial al literaturii noastre satirice”, E. Lovinescu nu pierde din vedere că el reprezintă totodată “un element necesar în dialectica progresului”. Dacă Nae Cațavencu se va bucura pînă la urmă de recunoașterea însușirilor sale, aceasta se datorește unui proiect de devenire interioară pe coordonatele căruia personajul va evolua neabătut. Dorința lui de-a părea om politic trădează de la început o dorință mai adîncă de a fi cu adevărat ceea ce deocamdată doar pare că este. În ascuns, omul acesta e îmboldit mereu de nevoia unei schimbări lăuntrice, a unei autodepășiri, în urma căroră să se ridice la un nivel mai înalt sau cel puțin presupus astfel. O vreme el se preface om politic, dar numai pentru a deveni un astfel de om. Cațavencu nu e un ipocrit oarecare, e un perfecționist, concepe lumea și propria lui viață ca devenire, ca progres. Adversarii săi consideră cu totul deplasată pretenția lui de-a fi acceptat alături de ei, dar numai pentru puțin timp, căci în curînd vor fi obligați nu doar să-l asculte, ci și să țină cont de ceea ce spune. Zoe Trahanache îl invită în termeni dintre cei mai deferenți la prefectură, înțelegînd că soarta ei și a lui Fănică se află în mîinile lui și că a lupta cu el în asemenea condiții “ar fi o copilărie, o nebunie”. Femeia descoperă mai repede decît ceilalți că Nae Cațavencu “joacă mai bine” decît iubitul ei și că îndrăzneala de a-l înfrunta n-a fost gestul cel mai chibzuit al prefectului. Însuși Trahanache e nevoit să conceedă, nu fără o umbră de admirație, că adversarul său e “tare la machiaverlicuri”. Or, a fi “tare la machiaverlicuri” nu e, cel puțin în concepția ilustrului

florentin de la numele căruia a fost derivat substantivul, tocmai un defect pentru cineva care aspiră să devină politician. Până la urmă Cațavencu îi silește pe toți să-l bage în seamă, să-i ia în considerare pretențiile și chiar să se teamă de el (știința de-a se face temut nu poate lipsi, după același Machiavelli, dintre însușirile omului politic). Copleșită de frică, Zoe Trahanache și-l imaginează cu chip serpentiform, pîndind cu răutate, lovind și ucigînd pe nevăzute ("unde e ascuns șarpele? de unde o să-și arunce veninul asupra mea?").

Mai putem accepta, în acest caz, părerea lui G. Ibrăileanu că "singurul care este umilit la urma urmei în această comedie, umilit pentru că nu reușește, este Cațavencu"? Da și nu. Da, pentru că într-adevăr arivismul său a suferit o spectaculoasă înfrîngere, explicabilă totuși, poate chiar previzibilă. Cațavencu e vulnerabil în primul rînd pentru că mai păstrează un rest de conștiință morală, pentru el e o chestiune de onoare să restituie scrisoarea de îndată ce va fi ales. În al doilea rînd dovedește unele stîngăcii nepermise într-o luptă atît de dură cu niște adversari atît de versați: să ne amintim numai că, spre deosebire de Dandanache, el ține scrisoarea buclucașă într-un loc nesigur, în căptușeala pălăriei, ignorînd ceea ce toată lumea știe: că pălăriile sînt gata oricînd să zboare. Pe de altă parte, nu putem neglija că în finalul comediei Cațavencu "face primul pas hotărîtor" înspre satisfacerea snobismului său politic. Deși a fost înfrînt în alegeri, el nu este exclus, el participă la festivitate, nu în calitate în care ar fi dorit, dar oricum participă. Ceva totuși a cîștigat: a cîștigat recunoașterea lui ca politician (din partea lui Trahanache) și chiar promisiunea unui mandat la viitoarele alegeri (din partea Zoiei Trahanache). "Dorind să pară mai sus, snobul ajunge cîteodată cu adevărat sus", observă cu subtilitate Petru Comarnescu. Este exact ceea ce i s-a întîmplat lui Nae Cațavencu.

Apelînd la o tehnică foarte veche, aceea a cuplului comic, împrumutată din paișteriile de odinioară, Caragiale creează încă două personaje ce ilustrează, într-o oarecare măsură, categoria snobismului politic: Farfuridî și Brînzovenescu. Costumele "de pretenție provincială" pe care le poartă, efortul chinuitor de a vorbi în jargonul politic n-au alt rost decît să creeze iluzia că amîndoi aparțin unui nivel de existență caracterizat prin eleganță și solemnitate. Falsitatea pretențioasă în care s-au instalat începe să-l deranjeze la un moment dat pe șeful lor de partid determinîndu-l să le țină un curs scurt de strategie politică, fără rezultate notabile însă. Nici unul, nici celălalt nu reușesc să depășească deruta electorală ("pentru cine votăm noi, pentru cine lucrăm noi?"), generalizată se pare, de vreme ce aceleași întrebări, la care

mult timp nimeni nu poate da un răspuns precis, îl obsedează și pe Cetățeanul turmentat.

Atracția lui Farfuridi pentru reperatele temporale fixe care acționează ca un resort nu numai în viața cotidiană ("Eu, am n-am să-nțilnesc pe cineva, la zece fix mă duc în tîrg"), ci și în istoria românilor ("La anul una-mie-opt-sute-două-zeci-și-unu...fix...") arată că acest personaj concepe universul și pe sine însuși în termenii de precizie ai unui mecanism. Năzuind la automatism ca spre cea mai înaltă posibilitate de existență a omului, el se dorește în politică la fel de rigid precum în respectarea zilnică a orelor fixe: "Da, cînd e vorba de prințipuri, stimabile, da, mă fac, adică nu, nu mă fac, sunt cînd e vorba de asta, sunt mai catolic decît Papa".

Dacă vedem în snobism un caz de falsă conștiință, vom găsi cîteva argumente (mai puține totuși decît în cazul lui Cațavencu) pentru a-l aduce și pe Agamemnon Dandanache în raza de semnificație a acestei noțiuni. Neputînd să accepte ceea ce șefii partidului cred despre el, anume că nu este un veritabil politician ("Auzi, eu să nu fiu marcant"), el vrea, măcar circumstanțial, să probeze contrariul, fie întorcînd-o "cu politică", adică șantajînd, fie întrebunînd, blesio la limbă, jargonul celor de sus. Desprins din tipologia bătrînilor, așa cum o întîlnim în commedia dell`arte, Dandanache afișează un snobism cotropit de senilitate, rareori izbutînd să-și amintească exact cuvintele ("asta... cum să zic de!... zi-i pe nume de!...") ce se impun a fi rostite în împrejurări cu semnificație politică, de felul acelora prin care trece. Dacă Farfuridi dorește să se situeze întotdeauna în prelungirea unei tradiții istorice, invocîndu-i la tot pasul pe Mihai Bravul și Ștefan cel Mare, el se revendică de la o tradiție familială, de tot anemiată, stîlcînd limbajul politic în scopul de-a induce în eroare și de a-și legitima astfel pretențiile. În vreme ce Cațavencu vorbește cu nestăpînită plăcere, deși nu fără greșeală, în jargonul politic ("îngrașă vorbele", cum zice autorul), Dandanache și Farfuridi traversează momente de chin, asemenea unor actori ce nu și-au învățat rolul, ori de cîte ori sînt nevoiți să se adreseze alegătorilor. Amîndoi disimulează, amîndoi au ceva de ascuns: senilitatea, cel dintîi, și prostia, cel de-al doilea.

Dacă la Dandanache, mai mult arivist decît snob, limbajul politic e mereu acoperit de limbajul decrepitudinii, în cazul lui Pristanda diglosia primește alte nuanțe și alte semnificații. Rămas o clipă singur pe scenă, renunță de îndată la modul pretențios de a vorbi al stăpînilor săi și începe să folosească expresiile quasi-populare ale nevestei de acasă, pe care dealtfel o

și citează ("Ghiță, Ghiță, pupă-l în bot și-i papă tot, că sătulul nu crede la ăl flămînd"). E de presupus că acesta este și felul său propriu de a vorbi și că numai în relațiile de serviciu împrumută, pentru a se face înțeles, limbajul oficios al oamenilor politici. Oricum, el stăpînește, chiar dacă nu cu aceeași dexteritate, două registre ale limbajului, reușind să păstreze, datorită acestei abilități, nu numai dragostea nevastei, ci și simpatia superiorilor. Chiar și lui Cațavencu, pe care îl arestează din ordinul prefectului, izbutește să-i trezească, dacă nu bunăvoință, măcar înțelegerea, adresîndu-i-se în termeni de prețiozitate provincială, tocmai potriviți pentru a-i măguli snobismul de viitor deputat. Putem spune prin urmare că Pristanda folosește cuvintele superiorilor săi nu din dorința de-a părea asemenea lor, ci numai pentru a le fi pe plac și a le rămîne în grații. Este un fel mai subtil de a-și exprima devotamentul și servilitatea.

Pentru că tipologia în care se încadrează, veche și aceasta în teatrul european, este aceea a servitorului. Umil, supus, acceptînd orice din partea stăpînului, Pristanda și-a făcut din servitute un mod de a trăi: "lasă să mă ocărăscă... să mă bată... Nu e mai-marele meu? Nu e stăpînul meu, de la care mînînc piine eu și unsprezece suflete?" Descoperind plăcerea lui Tipătescu de a-i asculta istorisirile, el își pune la punct o întregă artă de a povesti, astfel întocmită încît să întrețină și să stimuleze curiozitatea ascultătorului. Întrunirea politică din casa lui Cațavencu, pe care polițaiul o urmărește în ascuns cățărăt pe uluci, e relatată în termenii unui spectacol de teatru: "auzeam și vedeam cum v-auz și m-auziți, coane Fănică, știți ca la teatru". Pentru a fi însă un povestitor desăvîrșit, el ar fi trebuit să mai știe ceva: să se înalțe și să rămînă pe tot parcursul istorisirii în sfera gratuității estetice. Or, Pristanda se lasă rareori furat de farmecul povestirii, căci are mereu în minte interesele personale, pe care încearcă să le formuleze profitînd de atmosfera relaxată ce descrețește fruntea stăpînului. Știindu-se ascultat, și încă cu bunăvoință, povestitorul strecoară ca din întâmplare printre frazele istorisirii și cîteva propoziții interesate, cu gîndul să-și influențeze ascultătorul în satisfacerea unor doleanțe personale. Polițaiul este un povestitor perfid iar istorisirile lui sînt corupte, căci el nu se poate desprinde nici o clipă de un substrat egoist ce tinde să infiltreze chiar și relatările aparent cele mai dezinteresate.

Și totuși, într-o împrejurare Ghiță Pristanda izbutește să treacă peste sufletul său meschin și să acționeze, cu riscul de a-și periclita poziția, numai și numai spre binele altcuiva.

Să ne amintim că de dragul doamnei Trahanache nu ezită să-și mintă stăpînul că e chemat la telegraf, deși știe foarte bine că nu va scăpa nepedepsit. Nimic nu i se pare însă prea mult, nici măcar suferința, dacă e vorba să vină în ajutorul "coanei Joițica". Desigur, îi este și ea stăpînă, dar o altfel de stăpînă, aceea care îi stăpînește inima. Nu încapă nici o îndoială că bietul polițai o îndrăgește.

Spre deosebire de Cațavencu, Zaharia Trahanache nu încearcă să pară om politic, el este un om politic. Dintre toate personajele comediei, el singur "se stăpînește" în momentele critice, numai el are răbdare, și pînă la urmă va găsi mijlocul de a-și învinge adversarul. Gestul lui Cațavencu îi provoacă abia o ușoară uimire, dar nu poate să-i tulbure nici măcar o clipă acea siguranță interioară ce-l caracterizează pe adevăratul politician. Stăpîn pe situație, Trahanache privește evenimentul ca pe o bazaconie ("E comédie, mare comédie"), iar pe cutezătorul "liber-schimbist" îl tratează cu dispreț și superioritate ("zi-i mișel și pace"). Intenția mai tînărului Cațavencu de a-i forța mîna, umbrindu-i astfel autoritatea, i se pare intolerabilă cîtă vreme superioritatea lui de "cap al partidului" stă mai presus de orice discuție. Trahanache înțelege prea bine ce are de apărat în acest conflict: nu onoarea de "cetățean și tată de familie", căci de aceasta nu se îndoiește nici o clipă, ci supremația lui politică în județ. O eventuală izbîndă a lui Cațavencu ar fi fost semnul indubitabil al declinului său de putere. Deși intră și el în mai vechea tipologie comică a bătrînilor, Trahanache e departe de a fi, ca om politic, un neputincios lipsit de mijloace pentru a-și înfrînge adversarul. Faptul că nu e, precum Cațavencu, un discipol al lui Machiavelli nu înseamnă că nu cunoaște lecția maestrului ("Apoi, dacă umblă el cu machiavelicuri, să-i dau eu machiavelicuri"). E capabil, la nevoie, să facă și pe "iesuitul a la Metternich", dovedind o viclenie mult mai eficientă decît aceea pusă în joc de adversar. Cînd îl consideră pe Cațavencu plastograf, Trahanache își dezvăluie, desigur, orbirea de soț încornorat, dar în același timp formulează o strategie de luptă ce-i va permite în final să-și adjucece victoria. De fapt, bătălia e ca și cîștigată din clipa cînd prezidentul anunță "cu aerul triumfător" că a descoperit un nou fals, și încă unul ce cade sub incidența legii, al notoriului de acum plastograf. Arătînd că e pregătit să facă față oricărei situații, Trahanache izbutește, în ciuda aparențelor de om îmbătrînit, să-și consolideze poziția de politician infailibil și să aducă la ordine orice tentativă de nesupunere. Pus la încercare, el dovedește - poate pentru ultima oară - că încă e un om puternic ("suntem tari, stimabile...

tari”).

Redutabil în lupta politică, își domină oponenții, cu nu mai puțină autoritate, și în planul discuțiilor de idei. Ca și Doctorul (*il Dottore*) din comedia bufonescă italiană, în tradiția căruia se situează uneori, Trahanache e mereu tentat să privească lucrurile de la o nălțime filosofică. Ideologia lui constă într-o îmbinare de fraze uzate, dar care păstrează totuși, în mod diluat, un înțeles filosofic ce ar putea fi reconstituit în linii mari. După toate aparențele, concepția lui derivă dintr-un soi de fatalism, fără implicații religioase însă, ce îngădește în mare măsură libertatea de inițiativă a individului: “Așa e lumea, n-ai ce-i face, n-avem s-o schimbăm noi”. În această ordine imuabilă a lumii, constituită pe deasupra voinței noastre, răul ocupă un loc stabil, nu poate fi niciodată suprimat cu desăvârșire, căci el provine din “mișelia omului”. Ceea ce nu înseamnă că trebuie să ne resemnăm ori de câte ori îl întâlnim. Voința individuală poate să triumfe uneori asupra lui, nu-l poate îndepărta însă pentru totdeauna din lume. E zadarnică orice intervenție pentru a schimba ceea ce a fost dat în mod definitiv. Dacă în această privință omul este neputincios, el are totuși tăria să lupte în contra răului și chiar să obțină, cum spuneam, unele victorii efemere și izolate.

Cît privește societatea contemporană, aceasta s-a rupt de fundamentele ei morale, s-a înstrăinat de principiile ce o structuraseră cîndva, atingînd acum nivelul cel mai de jos, al corupției (“A! ce coruptă soțietate!...”). Vorbind despre prezent ca despre o epocă dominată de interesul personal (“enteresul și iar enteresul...”), Trahanache pare a fi la curent, dar nu și mulțumit de ideile liberalismului modern, ale lui Thomas Hobbes în principal. Deceționat de starea societății românești (“Nu mai e moral, nu mai sunt prințipuri, nu mai e nimic”) bătrînul politician are nostalgia vremilor de odinioară, crede în superioritatea trecutului, fără a deveni din această cauză un inadapdat sau o ființă neajutorată. Dimpotrivă, străin de orice romantism, el nu dorește să trăiască într-o altă lume, nici să o schimbe pe aceasta, ci să câștige aici și acum, indiferent de mijloace. Păreră lui e că într-o societate care și-a pierdut temelul moral, numai politica îl ajută pe om să supraviețuiască și să contrabalanseze mișelia semenilor: “Într-o soțietate fără moral și fără prințip... trebuie să ai și puțintică diplomație!” Ca ideolog, Trahanache risipește starea de confuzie a electoratului, clarificînd ceea ce pare neclar (“ia să ne tălmăcim noi puțintel”). În buimăceala generală, el are puterea de-a se întoarce la esențial, de-a reaminti celor din jur calitatea lor primordială (“suntem cetățeni,

domnule, suntem onorabili”) din care decurg în mod logic toate celelalte. Ideea fundamentală a lui Trahanache este că în politică „enteresurile partidului” constituie singurul lucru care contează și de la care atîrnă totul. Cetățenii nu pot avea inițiative, ei trebuie să se subordoneze organizației din care fac parte. Partidul este cel care decide, nu ei. Numele candidatului nu-l stabilesc ei, la județ, căci acesta vine „pe sîrmă” de la București. Așa tîlmăcește el, pentru Farfuridi și Brînzovenescu, mecanismul electoral.

Absorbit cu totul de treburile partidului, Trahanache nu poate vedea în scrisoarea pe care Cațavencu amenință s-o publice decît o armă politică. Implicațiile morale, dacă nu-i scapă, i se par inventate. Nici măcar nu-i trece prin gînd că scrisoarea ar putea fi altceva decît o plastografie. Este adevărat că decodează surprinzător de exact mesajul, ba chiar îl „privește lung pe Tipătescu”, dar acestea nu sînt motive suficiente pentru a-l bănuși, precum Paul Zarifopol, că e la curent cu adulterul soției. Mai aproape de adevăr pare opinia acelor care vîd în el tipul încornoratului perfect („știe tot, dar nu crede nimica”).

Dacă Nae Cațavencu și Zaharia Trahanache nu pot trăi fără să-și angajeze viața într-o direcție sau alta, Ștefan Tipătescu e făcut parcă pentru a și-o risipi. Ceea ce-l interesează este să-și petreacă timpul în mod cît mai plăcut, fie plimbîndu-se cu trăsura prin oraș împreună cu Zoe și soțul ei, fie jucînd „preferanță” în aceeași companie, fie amuzîndu-se de conversația lui Ghiță Pristanda. În momentele de relaxare, rîsul și buna lui dispoziție devin într-atît de contagioase încît și polițaiul, uitînd de sine, începe să vorbească cu mai multă veselie decît, poate, s-ar cuveni. Departe de a fi indispus, prefectul îi răspunde cu o ironie binevoitoare, caldă aproape, tratîndu-l cu simpatie și familiaritate („Ghiță... apoi nu mă orbi de la obraz așa”). S-ar zice că marea lui plăcere este să asculte, așezat în fotoliu, într-o atmosferă destinsă, „istoriile” (termenul e literar) spuse de Pristanda. Îl vedem „interesîndu-se de povestire”, arzînd de nerăbdare să afle ceva în plus, nu neapărat fiindcă s-ar teme de „intrigile proaste ale lui Cațavencu”, ci mai mult dintr-o curiozitate estetică. Motivul pentru care așteaptă „dezlegarea istoriei” este, în primul rînd, acela că orice istorie trebuie să aibă un final, o „dezlegare”. Ordinul dat lui Pristanda („Să-mi afli ce scrisoare e aia și de cine e vorba”) decurge dintr-o logică a povestirii și doar apoi din nevoia de-a cunoaște gîndurile adversarului spre a-l putea neutraliza. Începutul comediei îl surprinde pe Tipătescu într-un asemenea stadiu estetic, încă departe de tulburările ce vor urma, dar presimțindu-le parcă,

sesizînd vag amenințarea și neglijînd-o totuși, amînînd să se ocupe mai serios de ea.

Scrisoarea pierdută, ajunsă în mîini străine, îl pune dintr-o dată într-o situație nouă, inferioară și ridicolă, aceea de "cocoșel". Reacția sa afectivă, necontrolată de rațiune, va fi mînia, pasiunea violentă ce-l stăpînește aproape tot timpul, dezvoltîndu-i mai degrabă slăbiciunea decît atotputernicia. Tipătescu e un furios: se mișcă agitat pe scenă, folosește cuvinte injurioase, declară că-i va rupe "oasele mizerabilului" etc. Cînd, în sfîrșit, ajunge față în față cu dușmanul, își pierde imediat cumpătul, ridică bastonul și amenință că-i zdrobește capul și-l ucide ca pe un ciine. Deși a renunțat la sabie, încă mai are, cum se vede, o fire de războinic, lăsîndu-se inspirat nu atît de Atena cea rațională, cit de Ares cel nebun și furios. Dacă Trahanache percepe conflictul ca pe o "comedie", Tipătescu pare să și-l închipuie ca pe o epopee ("Lupta este desperată. Vrea să ne omoare, trebuie să-l omorîm") al cărei erou nu poate fi, desigur, decît el însuși. Vom înțelege însă în curînd că mînia, oricît de aprinsă, maschează, de fapt, o neputință. Pe măsură ce evenimentele se precipită, Tipătescu e tot mai depășit de situație și îl vedem din ce în ce mai des căzînd zdrobit pe cite un scaun. Pînă la urmă va fi nevoit să-și recunoască înfrîngerea și să-i promită lui Cațavencu mandatul ("Poimîine ești deputat!...").

Observînd că "e iute! n-are cumpăt", ceea ce "nu face pentru un prefect", Trahanache e cel dintîi care își dă seama de lipsa lui de vocație politică. Aceeași "iuțeală" i-o reproșează și Farfuridi: "Să nu ne iuțim, stimabile". În asemenea "momente de iuțeală" Tipătescu săvîrșește într-adevăr greșeli, cum ar fi, de pildă, arestarea unui opozant politic în preajma alegerilor de deputați. Nu doar temperamentul său focos zădărnicește însă cristalizarea unei vocații politice, atît de necesară unui șef de partid, ci și năzuința mai adîncă spre o viață demobilizată, ezitînd între istorisirile polițaiului Pristanda și farmecul Zoiei Trahanache. Tipătescu recunoaște că e sastisit de politică și o blestemă de cîteva ori: "Blestemată politică! un moment să n-ai pace". E convins că rămînînd să organizeze partidul în provincie și-a sacrificat o altă carieră în Capitală. De fapt, politica reprezintă în cazul său o simplă acoperire, un paravan în dosul căruia se consumă existența lui autentică de amarez. Bun psiholog, Trahanache sesizează o parte din adevăr, aceea care se referă la falsa conștiință politică a lui Tipătescu, dar, ca și cînd o ceață i s-ar fi așezat pe ochi, nu vede și cealaltă parte. Scrisoarea pierdută îi oferă doar lui Cațavencu posibilitatea să descifreze secretul. El

amenință chiar că va smulge masca de om politic a prefectului, arătînd lumii ceea ce el este de fapt: "cocoșelul" doamnei Trahanache.

Un mic snobism politic începe să încolțească și în sufletul Cetățeanului turmentat în clipa cînd ajunge negustor și "apropitar", om cu stare adică. Mîndru de calitatea lui de alegător, el ține să se știe că îl cunoaște pe Zaharia Trahanache înca din timpul evenimentelor de la 11 februarie și că e membru în "Societatea" lui Nae Cațavencu. Dorința de-a fi luat în seamă, de-a fi acceptat printre cei ce fac politica județului îl aduce mereu în scenă cu aceeași întrebare pe buze: "eu pentru cine votez?" În privința limbajului politic, s-ar putea spune că vocabularul îi este într-o oarecare măsură cunoscut, sintaxa însă îi rămîne cu totul inaccesibilă: "Ciclopedică! (sughite). Comportativă! (sughite). Economie (sughite). Soțietate care va să zică..." El e, în esență, un legitimist, refuzînd să o urmeze pe Zoe Trahanache atunci cînd aceasta se hotărăște să lupte contra candidatului impus de la centru și să-l susțină, în schimbul scrisorii, pe Cațavencu. De fapt, snobismul său este unul incipient, lipsit de rădăcini adînci într-o conștiință politică formată, se pare, cu puțin timp în urmă. Cetățeanul turmentat nu simte nevoia, cum ar simți un snob adevărat, să-și ascundă începuturile umile, n-a ajuns încă să se jeneze de trecutul său recent de "împărțitor la poștie".

Și totuși, dacă îl comparăm cu celelalte personaje ale comediei, vom constata că dintre toate el e cel mai greu de înțeles.. Cum se explică, de pildă, hotărîrea lui de-a restitui Zoiei Trahanache scrisoarea pierdută? După tot ce s-a întîmplat, văzînd și interesul neobișnuit arătat de Cațavencu scrisorii, e puțin probabil ca el să nu-și fi dat seama de importanța acesteia în aranjamentele politice din preajma alegerilor. Profitabil ar fi fost, din punctul de vedere al interesului personal, să i-o cedeze lui Cațavencu și să încaseze fără a mai sta pe gînduri răsplata ce i-ar fi revenit. Punînd-o în mîinile celei ce a pierdut-o, Cetățeanul turmentat știe prea bine că și-a "aruncat norocul în gîrlă" și că din toată această afacere el nu va trage nici un folos. Atunci de ce procedează așa, cînd ar fi avut posibilitatea să procedeze într-un fel mai avantajos pentru el? Textul comediei ne oferă două explicații: Zoe Trahanache e de părere că a făcut-o din onestitate, iar Cetățeanul declară, cu o modestie bine jucată, că a acționat în virtutea unei mai vechi discipline de poștaş ("eu dau scrisoarea după adresă"). Toate acestea pot fi (și sînt) adevărate, dar în același timp, ele nu fac decît să oculteze motivația mai adîncă și nemărturisită a gestului său. Pentru a înțelege această motivație, textul

ne ajută prea puțin; trebuie să căutăm în subtext. La o lectură mai atentă, observăm că aducînd Zoiei Trahanache scrisoarea, Cetățeanul turmentat urmărește un scop politic precis. Omul acesta, pe care nimeni nu-l bagă în seamă, nu e lipsit de voință politică și nici de mijloacele necesare ca să și-o realizeze. Pentru a masca tezismul comediei, autorul a avut ingeniozitatea, cu adevărat extraordinară, de-a pune mesajul cel mai înalt în gura unui personaj respingător: "Ce vreu eu, bine vreu. Eu am o vorbă: o mie de ani pace!" Nu putem pricepe în profunzime gesturile Cetățeanului, și cu atît mai puțin gestul despre care vorbim, dacă nu ținem cont de voința lui de bine. Avînd un ideal politic pacifist, el dirijează scrisoarea în așa fel încît, înainte de alegeri, să se ajungă la o conciliere a celor două facțiuni din județ aflate în discordie. Putem spune așadar că unul din motivele ascunse pentru care Cetățeanul turmentat aduce Zoiei Trahanache scrisoarea este acela că vede în soția prezidentului un posibil instrument al voinței sale politice.

Dar, ni se poate replica, intenția de-a pune capăt dezbinării s-ar fi realizat la fel de bine, ba chiar în beneficiul său, și dacă i-ar fi dat lui Cațavencu scrisoarea, căci acesta ar fi fost nevoit s-o cedeze la rîndu-i în schimbul poliței falsificate. Se pare însă că soluția aceasta, deși mai avantajoasă, nu e pe placul Cetățeanului. Preferința lui pentru Zoe Trahanache e mai puternică, și pentru a o înțelege, trebuie să-i căutăm și alte cauze, mai adînci, care pînă acum ne-au scăpat. Nu încapе îndoială că, în acest conflict, Cetățeanul turmentat dorește ca doamna Trahanache să aibă ultimul cuvînt, ea să fie aceea care la sfîrșit dictează condițiile păcii. Deși interesele personale l-ar împinge mai degrabă înspre Cațavencu și cooperativa acestuia, inima îl trage cu putere spre farmecul femeii din înalta societate. Devenit de puțină vreme negustor și "apropitar", omul nostru a rămas în sinea lui un sentimental. Pentru el, coana Joița e o "damă bună" căreia nu poate să nu-i țină partea într-un moment cînd a rămas aproape singură. Toți banii lui Cațavencu nu fac cît cele cîteva cuvinte calde, cu adevărat sincere, pe care femeia îndrăgită i le adresează în final. Ea, și numai ea, a izbutit să vadă dincolo de aparențe, ea, și numai ea, l-a recunoscut: "ești un om onest, ești un om admirabil, fără pereche".

Comedie a bărbaților, O scrisoare pierdută înregistrează, cum știm, un singur personaj feminin, dezvăluind în configurarea acestuia "netăgăduite virtuți dramatice". Dacă personajele masculine se regăsesc, aproape toate, la sfîrșitul piesei cu aceeași identitate pe care o aveau la începutul ei, Zoe Trahanache traversează o experiență ce o va modifica profund. Nici Nae

Cațavencu, cel de la sfârșit, nu mai e același cu cel de la început, dar în cazul său modificările nu sînt structurale, n-au atins stratul existențial. Numai Zoe cunoaște cu adevărat o evoluție. Pierderea scrisorii de amor o aduce în pragul unei alte vârste, care nu e o altă vîrstă biologică, ci o altă vîrstă spirituală. Dacă în momentul cînd a pierdut scrisoarea era doar o copilă ("am fost o copilă... am făcut o nerozie fără seamăn"), la sfârșitul piesei, cînd scrisoarea va reveni în mîinile sale, ea e o femeie maturizată, conștientă de lumea în care trăiește.

Prima ei revelație e legată de sentimentul iubirii. Pînă în acest moment, iubirea avea pentru ea valoarea unui sentiment absolut: "am jertfit totul pentru tine", îi spune lui Tipătescu. E puțin probabil că iubirea își va păstra același înțeles și mai tîrziu, cînd Zoe va descoperi lașitatea bărbatului iubit, nepăsarea și insensibilitatea lui. Ea înțelege că Fănică e gata să o sacrifice, e capabil s-o lase "în nenorocire" dacă interesele lui nu pot fi altfel salvate ("nimicurile tale politice le pui mai presus de rușinea mea, de viața mea"). Începe acum să se îndoiască de iubirea lui și îi reproșează că "opt ani de zile m-ai amăgit în fiecare minută". Se miră ea însăși cum de poate iubi un asemenea om și îl avertizează: "cînd [...] voi căpăta scrisoarea... tot... tot..., Fănică, va fi isprăvit între noi". Și totuși, la sfârșitul piesei, cînd "furtuna rea" a rămas undeva în urmă, Zoe își regăsește echilibrul ("mi-a trecut", zice ea), dragostea pare să se restabilească, deși e greu de crezut că va mai avea sensul absolut de dinainte.

Dar nu numai iubirea, ci și alte coordonate ale existenței cunosc prefaceri la fel de importante. Experiența ei sufletească, de exemplu, se îmbogățește cu trăiri noi, necunoscute anterior. Femeia tînră și glumeață, care la începutul piesei nu cunoștea decît versantul plăcut al vieții, trece acum prin clipe de groază și de tortură sufletească ("A! innebunesc de frică", exclamă ea). Află pentru prima dată ce înseamnă a fi încolțită, își închipuie cum populația orașului va rîde pe seama ei, cum o va sfîșia, ca pe o ființă decăzută. Imaginea este aceea a femeii păcătoase pe care fariseii voiau s-o lapideze în fața lui Isus. Trăind cu anticipație drama publicării scrisorii și a dezonoarei, pe Zoe Trahanache o încearcă, pentru o clipă, și gîndul sinuciderii. E de părere acum că nu iubirea e valoarea absolută a existenței, ci liniștea și confortul. În finalul piesei, după ce reintră în posesia scrisorii, triumfătoare și fericită ("Acuma sunt fericită"), Zoe Trahanache dictează condițiile "păcii de o mie de ani", aducînd la îndeplinire nu numai o dorință proprie, ci și idealul milenarist al Cetățeanului turmentat.

Odată desprinsă, ca de un vis rău, de suferința anterioară, va face din bunătate virtutea supremă a programului ei de viață: "pentru că eu voi să-mi ajute [Dumnezeu] totdeauna, am să fiu tot bună ca și pînă acum". Probabil fiindcă și-a propus să fie "o femeie bună" nu-l zdrobește definitiv pe Cațavencu, deși ar avea mijloacele să o facă, mulțumindu-se să-l umilească puțin. Ba chiar îi dă unele speranțe ("fii zelos, asta nu-i cea din urmă Careră!"). Așadar, Cațavencu ar putea fi sincer, măcar în parte, atunci cînd, recunoscător, îi spune că e un "înger".

Preluînd fără control o informație din Răcnetul Carpaților, anume că Zoe Trahanache ar fi "o damă de mare influență", o parte a criticii literare a văzut în tînăra și vesela femeie un personaj politic cu rol hotărîtor în culisele partidului. E o exagerare. Nu o vedem amestecîndu-se prea mult în treburile bărbaților și nici aceștia nu o implică în discuțiile lor politice. Dimpotrivă, ori de cîte ori întîrzie la masă, se mulțumesc s-o anunțe, fără alte explicații, că au "ceva politică de vorbit între bărbați". Propoziția citată arată limpede că Zoe Trahanache nu numai că nu participă, dar este chiar exclusă de la discuțiile politice. În plus, să nu uităm că după pierderea scrisorii, ea se simte "zdrobită", sfîrșită, fără altă ieșire decît în moarte. E adevărat însă că, atingînd pragul de jos al deprimării, cunoaște brusc un reviriment psihic, îi revine "deodată toată energia" care, cu cîteva clipe mai înainte, îi lipsea cu desăvîrșire. Găsește, cu alte cuvinte, resurse nebănuite și neașteptate pentru a se înălța de unde se prăbușise și de a se angaja într-o luptă strînsă pentru salvarea propriei reputații. Nu putem nega apoi că ea dă totuși dovadă de tact politic, înțelegînd, de pildă, înaintea prefectului, că arestarea lui Cațavencu e o greșeală atît din punctul de vedere al interesului personal, cît și din acela al intereselor de partid. Mult mai chibzuită, e gata să negocieze scrisoarea și chiar să-l sprijine în alegeri pe cel ce o deține. Neîmpărtășind însă snobismul politic al bărbaților, Zoe Trahanache scapă într-o mare măsură determinărilor comice, fără a împinge, desigur, piesa pe fîgașul propriu-zis al dramei.

Preocupat de reversul comic al snobismului, Caragiale ne sugerează totuși, în subtextul pieselor sale, să medităm la o constantă a ființei umane. Pentru că sînt clipe în viața fiecărui om, în viața noastră a tuturor, cînd nemulțumiți de a fi ceea ce sîntem, am dori să fim ceea ce nu sîntem. Rămînem, datorită acestei dorințe, cum spunea Șerban Cioculescu, întorși mereu cu fața spre viitor.

NOTE

1. Cazimir, Șt., *I.L. Caragiale față cu kitschul*, Editura Cartea Românească, București, 1988, p. 111.
2. Cioculescu, Ș., *Urbanitatea eroilor caragialieni*, în *Caragialiana*, Editura Eminescu, București, 1987, p. 189.
3. Zeletin, Șt., *Burghezia română*, ediția a doua, notă biografică de C.D. Zeletin, Editura Humanitas, București, 1991, p. 286.
4. Thackeray M.W., *Cartea snobilor*, traducere și prefață de Vera Călin, EPLU, București, 1964, p. 23.
5. Slavici, I., *Amintiri*, postfață de Lucian Raicu, Editura Minerva, București, 1983, p. 163.
6. Ibrăileanu, G., *Influențe străine și realități naționale*, în *Opere*, I, ediție critică de Rodica Rotaru și Al. Piru, prefață de Al. Piru, Editura Minerva, București, 1974, p. 357.
7. Lovinescu, E., *Psihologia snobismului*, în *Scrieri*, III, ediție de Eugen Simion, Editura Minerva, București, 1970, p. 321-322.
8. Ibrăileanu, G., *Spiritul critic în cultura românească*, în *vol. cit.*, p. 153.
9. Fanache, V., *Caragiale*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1984, p. 32.
10. Comarnescu, P., *O evaluare a snobismului ca model inferior de conduită estetică*, în *Kalokagathon*, antologie de Dan Grigorescu și Florin Toma, studiu introductiv și note de Dan Grigorescu, Editura Eminescu, București, 1985, p. 71.
11. Constantinescu, I., *Caragiale și începuturile teatrului european modern*, Editura Minerva, București, 1974, p. 175.
12. Despre viclenie ca însușire necesară omului politic, vezi Baltasar Gracian, *Politicianul*, în *Cărțile omului desăvârșit*, traducere, prefață, note și comentarii de Sorin Mărculescu, Editura Humanitas, București, 1994, p. 104.
13. Vezi Thomas Hobbes, *Leviathan*. în Bacon, Morus, Hobbes, Locke, *Texte filosofice*, ESPLSD, București, 1951, p. 122.
14. Vezi Lucius Annaeus Seneca, *Despre mînie*. traducere de Elena Lazăr, în *Scrieri filozofice alese*, antologie, prefață și tabel cronologic de Eugen Cizek, Editura Minerva,

București, 1981, p. 7. În aceeași problemă, Plutarh, *Cum să ne vindecăm de mînie*, traducere din limba elenă de Ștefan Bezdechi, Sibiu, 1943, p. 27.

15. Vezi Alfred Adler, *Cunoașterea omului*, traducere, studiu introductiv și note de dr. Leonard Gavrilu, Editura Științifică, București, 1991, p. 198.

16. Cioculescu, Șerban, *Elemente patetice în comedii*, în *vol. cit.*, p. 136. Poate fi amintită, în acest context, și părerea lui G. Ibrăileanu că "femeia nu se pretează la comic ca bărbatul, și cu atît mai puțin la satiră, pentru că viața ei e mai simplă, pentru că ea nu e, în același grad cu bărbatul, un element social (deci n-o întîlnim pe linia atîtor raporturi sociale), pentru că ea nu e amestecată ca bărbatul în lupta pentru trai și în conflictele sociale" (G. Ibrăileanu, *Creație și analiză*, în *Opere*, III, ediție critică de Rodica Rotaru și Al. Piru, prefață de Al. Piru, Editura Minerva, București, 1976, p. 226).

17. Mecanismul unor asemenea răsturnări psihice (faimoasa "teorie a motorilor animați") a fost explicat de Caragiale în articolul *Ion Brezeanu*, retipărit în *Opere*, IV. ediție critică de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu, Liviu Călin, cu o introducere de Silvian Iosifescu, EPL, București, 1965, p. 366.

'MINORUL' CARAGIALE

Cătălin ȚIRLEA

Abstract. Starting from the premise that any attempt at establishing a hierarchy of texts is performed according to the particular aims of one's personal interpretation (provided that it has not been made by the author himself), our paper entitled "Caragiale - The Minor" suggests an investigation of the three critical approaches to I.L. Caragiale's sketches.

0.0 Puține metode critice coerente și funcționale în exegezele asupra operei lui Caragiale! Iar cele câteva metode clasice pertinente sînt, întotdeauna, aplicate pe zone restrînse ale operei, fie asupra comediilor, fie asupra nuvelor. Ce-i drept, lipsa de precizie a metodologiei este, în fapt, un alt tribut plătit prejudecății. Opera lui Caragiale nu este altceva decît un bun comun, accesibil oricui și oricum, așa încît miza exegezei este nu de a contura structura întregului, ci de a construi interpretări cît mai brilante ale unor texte tălmăcite de zeci de ori sau de a stimula orizonturile culturale ale lectorului prin raportări și conexiuni cît mai neașteptate.

Privitor la acest din urmă caz, un singur exemplu: studiul intitulat I.L. Caragiale și schițele sale exemplare semnat de Ion Vartic în ediția Temă și variațiuni, apărută la editura Dacia în 1988.

Problema cea mai spinoasă în ce privește metodologia de lucru a fost, se pare, de-a lungul acestor decenii de exegeză, opțiunea pentru unul din cei doi membri ai alternativei următoare : ori o abordare de largă respirație metodologică și tematică, precum aceea a lui Zarifopol, ori una parțială, unitematică și unimetodologică, aplicată pe un segment al operei. Ambele variante prezintă atît avantaje cît și dezavantaje. Prima este sterilă, lipsită de energia abordării directe a textului, trăiește cu iluzia totalității dar generalitatea la care este obligată o silește, inevitabil, la soluții tematice. Principalul inconvenient al acestei prime soluții este însă depărtarea de originalitatea textului, ignorarea valorii intrinseci a expresiei artistice. A doua variantă, recuperînd această din urmă lacună, se vedește în schimb a fi în posesia unei capacități reduse de detașare de text, de punere în valoare a tematicii general umane a operei.

Desigur, soluția optimă este, ca întotdeauna, calea mediană, cu condiția ca ea să se

constituie realmente într-o soluție de sine stătătoare, viabilă, și nu într-o soluție-hibrid, la limita compromisului.

Trebuie spus că o apropiere față de text, prin lectura repetată la nesfârșit, dar nedublată de sprijinul unei conștiințe critice ferme, nu este de natură decît să producă o familiarizare a lectorului cu opera. Familiarizarea, împinsă uneori pîna la performanțe notabile în domenii precum topica, ticurile textuale etc., nu poate decît să fie un cîștig profitabil. De aici încolo însă abia se poate discuta despre un discurs critic pertinent, prin aplicarea pe această bază a unei metode critice coerente. Simbioza dintre o critică "stilistică" și una "tematică", pornind de la o bună familiarizare cu textul operei, furnizează o cunoștință a textului întreg, a operei în totalitatea ei, și una a structurii de amănunt, care duc într-adevăr la conturarea fermă a universului literar al autorului.

0.1 Una din contribuțiile mai puțin fericite ale practicii exegetice este constituirea în planul temelor critice caragialeene a unei ierarhii pe cît de empiric pe atît de arbitrar stabilite. Numai o acțiune arbitrară a putut conduce la impunerea statutului de temă "superioară", pentru teme cum ar fi raportul dintre literatură și mediu sau ponderea masivă a criticii sociale, pe de o parte, și de minimalizare a altor teme fundamentale, dintre care amintim numai pe aceea a raportului dintre alienarea individului și alienarea limbajului. Nu există nici o îndoială că, de pildă, critica socială ocupă un loc în paleta de teme desprinse din opera lui Caragiale, dar evoluția exegetică a condus în mod nejustificat la impunerea unor teme în detrimentul altora, deci la ierarhizarea lor.

Este de ajuns să amintim aici de ierarhizarea valorică a textelor, subiect dezvoltat mai sus, ca să tragem în mod firesc concluzia că exegeza caragialiana de pînă acum dovedește o predilecție vădită pentru ierarhie, probabil văzută ca unic procedeu de sistematizare a corpusului de opere.

Revenind la tematică, observăm că importanța unei teme nu trebuie nicidecum evaluată în funcție de interpretarea valorii ideologice a temei respective, ci doar după ponderea pe care aceasta o are, în ordine strict cantitativă, în geografia operei. Odată decîși să abordăm problemele dintr-o astfel de perspectivă, vom observa că o temă precum critica socială, deși importantă în economia operei caragialiene, nu mai ocupă însă deloc un rol de prim-plan, ea

fiind devansată, chiar și în comedii, de teme mult mai prezente cantitativ.

Înclinăm să credem că impunerea unor teme în defavoarea altora este un fenomen datorat unui viciu de procedură. În urma unei lecturi, pe cale empirică, lectorul critic primește sugestia unei teme în interiorul unui set de texte, să spunem comedii; această temă, sugerată doar empiric, devine obiect aprioric de cercetare atunci când debutează acțiunea critică asupra textului. Lectura critică posedă deci aprioric sugestia existenței unei teme, pe care o caută apoi cu înverșunare în corpusul operei.

În acest fel, evident, anumite teme, cele adică arbitrar rămase pe retina critică a lectorului în timpul efectuării lecturii empirice (se înțelege prin aceasta prima lectură, lectura de înștiințare!), anumite teme deci devin favorizate, celelalte, descoperite prin exercițiul studiului critic, fiind în mod nejustificat expediate într-o, hai să-i zicem, addenda tematică.

Rămîne în mod evident că procedura cea mai convenabilă este cea a ignorării temei în primele faze ale cercetării critice, îndreptarea interesului către structura internă a operei, prin mecanismele unei critici "stilistice" și, în final, conturarea temei pe baza consecințelor ce decurg dintr-o astfel de procedură.

Încercările de determinare a structurii interne a corpusului de texte caragialiene suferă în mod similar de același viciu de procedură, care are drept consecință ierarhizarea.

Trebuie să fim de acord cu faptul că discernămintul critic trebuie să funcționeze foarte atent atunci când exegetul efectuează operația de selecție a textelor pe care le comentează. Din corpusul de texte, el este obligat să aleagă un set favorabil ideilor pe care își propune să le demonstreze. Este firesc atunci că modalitatea cea mai facilă în astfel de momente să fie apelul la ierarhii deja stabilite. Alegînd texte "majore", criticul este scutit dintr-o dată de munca de validare estetică a acestora, îndreptîndu-și interesul strict asupra problematicei puse în discuție. Procedura este și logică și convenabilă.

Pe de altă parte, dacă se face eroarea selectării unor texte nevalidate estetic și, mai mult, se eludează operația de validare, apar riscurile de a extrage trăsături și calități false, deși perfect logice în dezvoltarea demonstrației. Încercînd, de pildă, conturarea tehnicilor dramatice caragialiene aplicînd exegeza pe textul Începem!, chiar aplicînd corect și onest metoda critică propusă, concluziile nu pot fi decît false. Nu se poate desprinde structura artei dramatice a lui Caragiale numai din textul Începem!.

Ierarhizarea textelor, mai ales cînd ea nu este o operație făcută de către exegetul în cauză, conform intereselor proprii demonstrației, ci este una prealabilă și preluată în literă, devine însă un procedeu periculos pentru însași imaginea totală a operei. Pentru că ierarhizarea prealabilă nu este selecție, ci tabu. În mod normal, cercetînd, de pildă, tehnica narativă, extrem de sofisticat realizată, în Telegrame, nu putem face abstracție de un "minor" de tipul Urgent. Eludarea acestuia din urmă ar însemna pierderea cu bună știință a unor "chei" de lectură foarte utile pentru chiar "majorul" în cauză.

În fine, așadar, selecția setului de texte necesar unei demonstrații critice trebuie o dată să fie aplicată în funcție de obiectul demonstrației, cu luarea în considerare a afinităților stilistice și tematice, iar a doua oară ea trebuie pe cît posibil, să cuprindă texte din toate categoriile valorice, știut fiind că, în majoritatea cazurilor, scara valorică coincide cu evoluția cronologică a textelor, se pot astfel observa modalitățile de rafinare a procedeelelor și se pot găsi "chei" de lectură noi.

Ierarhizarea textelor, este, așadar, utilă în ordine cronologică, dar inutilă și dăunătoare în ordine valorică.

0.2. Conchidem arătînd că cele trei modalități de abordare critică a operei literare examinate mai sus: critica "stilistică" vs. critica "tematică", ierarhizarea apriorică a temelor și ierarhizarea structurii interne a operei, proceduri utilizate preponderent în exegeza caragialeeană, sînt în mare parte utile abordării corpusului de texte oferit de autor, dar în și mai mare parte dăunătoare atunci cînd nu sînt folosite nuanțat.

După ce am arătat modul în care înțelegem să ne slujim de acestea, propunem la rîndul nostru alte trei proceduri de abordare critică, pe care le vom folosi, alături de cele trei menționate mai sus, în încercarea de recuperare a "minorului" Caragiale.

1.0. Aceasta este întrebarea care frămîntă, în fond, de atîta amar de vreme, critica literară: opera lui Caragiale este una de observație sau de creație? Încercări de rezolvare a dilemei au fost, bineînțeles, destule, mai mult sau mai puțin argumentate. Partizanii observației au invocat marca puternic istorico-socială a operei, apărătorii creației pe cea puternic umană, tipologică. Încercările de a înlocui conjuncția disjunctivă cu una copulativă

nu au avut destulă forță pentru a mai înlocui și semnul de întrebare cu un punct.

Observabil chiar de la început este faptul că întrebarea din titlul acestui subcapitol, altminteri pertinentă, funcționează la fel de bine justificat la două paliere ale operei. Primul palier este cel socio-tipologic, care include analiza mediilor sociale, a tipurilor de caractere, a temelor etc. Cel de-al doilea palier este cel stilistic, începînd cu limbajul și terminînd cu strategiile narative.

Fără să facă distincția între cele două etaje ale textului, exegeții au răspuns la întrebarea respectivă, fiecare în felul lui, cu toții însă perfect consecvenți de la cap la coadă.

Astfel, cei ce pledau pentru o operă de observație au spus observație și la nivelul limbajului, de pildă. Partizanii creației, la fel. Și tipurile sînt creație, dar și limbajul.

Fără să fie la mijloc nici măcar un paradox, răspunsurile la întrebarea de mai sus sînt diferite totuși, în funcție de nivelul de lectură discutat. Pentru nivelul socio-tipologic, soluția de medie este, într-adevăr, cea mai rezonabilă. Bineînțeles, deci, și observație și creație! Că este așa este firesc pentru oricine a încercat măcar o dată să deseneze cu uneltele prozei un caracter sau un mediu social. În textul literar și la acest nivel al său observația pur documentară coexistă întotdeauna cu creația, cu invenția propriu-zisă. La nivel stilistic, situația este cu totul alta. Aici elementul creator este decisiv. De altminteri, ca să luăm de exemplu limbajul, retorica lui Caragiale: nimic mai contrafăcut, putem spune. Sigur, "contrafăcut" într-un mod superior artistic, dar nicidecum cu vreo notă de copiere a limbajului real. Să luăm, de pildă, orice personaj caragialian. Dar nu numai personajele, ci chiar limbajul auctorial din schițe, care abundă în stil indirect liber. O copie a limbajului real, realizată pe bază de magnetofon, se știe că sună oribil din punct de vedere literar. Limbajul caragialian este prin excelență o operă de creație.

Așadar, pornind de la disjuncția "observație sau creație", răspunsul trebuie să disocieze clar palierul asupra căruia se aplică:

- în plan socio-tipologic - observație + creație;
- în plan stilistic - creație pură.

Altminteri, distincția devine inoperantă, sterilă și derutantă.

1.1 Ambiguitate sau text încifrat?

"Problemele" literare ale lui Caragiale sînt, unele dintre ele, celebre. Celebre tocmai pentru că rezolvarea lor nu stă la îndemina lectorului neavizat. Celebre tocmai pentru statutul lor de texte-problemă. Așa sînt, de pildă: sinuciderea lui nenea Anghelache (Inspectiune), "titularul" ultimei replici din Ultima emisiune (" -Tr zni-i-ar Maica Domnului!!!") sau explicația cinicelor finaluri din Lună de miere și Bubico. Enigme pe care, într-adevăr, cel mai bine este să le tratezi într-un singur cuv nt: ambiguitate.

Dar ce este ambiguitatea? Și mai ales, căci asta ne interesează în primul r nd, ce este ambiguitatea în textele scurte ale lui Caragiale?

 n primul rând trebuie observat că procedeul de creare a ambiguit ii este același în toate textele problemă: acumularea pe parcursul textului a unei "cantit i" de neclaritate, de incertitudine, și, în final, dublarea acestei "cantit i" printr-o replică-problemă.

Acesta este procedeul. Dacă rezultatul lui este sau nu ambiguitatea, aceasta vom mai vedea!

Ambiguitatea presupune, așadar, într-un text-problemă, cel puțin două soluții pentru a ajunge în final, tu, lector, în posesia a cel puțin două rezultate diferite.  n matematică, se știe, orice problemă poate fi rezolvată pe două sau mai multe căi diferite. Un singur lucru este cert: că ori pe c te căi se încearcă rezolvarea problemei, un lucru r m ne unul și același mereu: rezultatul.

A venit momentul să facem mărturisirea că n-am crezut niciodată, nici măcar o clipă, în varianta ambiguit ii textelor-problemă ale lui Caragiale. La început, dintr-un orgoliu detectivistic. Mai apoi, citind și r s-citind at t textele în cauză cât și mărturisirile autorului despre convingerile sale literare, îndoiala a început să devină certitudine.

Caragiale a fost toată viața un obsedat al clarit ii textuale. Acribia lui a fost considerată întotdeauna fie o reminescent  clasicistă, fie respect fața de cititor. Mereu însă s-a vorbit numai și numai despre grija sa pentru stilul superficial, pentru stilul de suprafața adică: topică, ortografie etc. De fapt, claritatea textuală avea pentru Caragiale un sens mult mai profund, a cărui consecința ultimă era grija pentru claritatea de suprafața a textului. Claritatea la Caragiale însemna ceva foarte ciudat: anume că textul literar trebuie să conțină în r ndurile sale, și nu printre ele, toate datele necesare lectorului pentru a-l decodifica. Faptul că aceste

date sînt, în textele problemă, mult mai bine ascunse decît în alte texte, este un joc ale cărui reguli autorul le-a inventat, iar noi trebuie să le descoperim. Dar aceste date există, totuși, explicit, în toate textele.

De aceea textele lui Caragiale sînt texte problemă, și nu poeme moderniste. Pentru că ele conțin în mod explicit cheile cu care se poate deschide lacătul textului. Și chiar dacă, pentru un singur lacăt, avem mai multe chei la dispoziție, rezultatul este întotdeauna unul singur: lacătul se deschide. Cifrul este mereu conținut în text, ascuns în vreo propoziție banală sau în vreo interjecție strecurată abil. Așa se întîmplă și în Lună de miere și în Ultima emisiune și peste tot.

Textul lui Caragiale nu este ambiguu, ci doar încifrat. El, care avea atîta oroare de texte îngălate și neclare, cum ar fi putut tocmai el să apeleze la cea mai literară formă a neclarității: ambiguitatea?

1.2 *Literaturizarea*

În procesul de detectare a textelor publicistice aparținînd lui Caragiale, una dintre metode, cea mai des și, se pare, cea cu mai mult succes folosită a fost metoda ortografică. Privind rezultatele, trebuie să admitem că această metodă va fi avînd ea un oarecare grad de infailibilitate, de vreme ce este cea mai uzitată.

O altă metodă, poate nu tot atît de eficientă în scopul amintit, dar fructoasă în ordine literară, este metoda stilistică.

Marca cea mai pregnantă a lui Caragiale în publicistică este literaturizarea articolului de ziar. Se știe că un articol de ziar, un articol politic sau un editorial comunică în primul rînd idei. În cel din urmă rînd sau deloc, sugerează. Un articol de ziar trebuie să fie cît mai lapidar compus, cît mai direct către cititor și cît mai clar. El nu trebuie să solicite lectorul, ci trebuie să-i ofere cît mai discret acadeaua informațională. Procedeu literar, inevitabil, sugerează înainte de a comunica. De aceea lectorul este silit să "aporteze" literaturizarea și abia apoi să capete informația, ca pe un premiu.

Este exact ceea ce face Caragiale în articolele politice și în publicistica sa. Publicistica lui Caragiale este publicistică literară chiar și atunci cînd nu este în sine literatură.

Cele mai frecvente procedee de literaturizare a articolului de ziar sînt monologul,

povestea-parabolă și inventarea colocutorului.

Monologul capătă forme diferite de la caz la caz. Autorul nu comunică pur și simplu idei, ci dă senzația că își auto-narează un text, apelînd deseori și la un auditoriu imaginar. Desigur, în interiorul monologului există și multe alte procedee de amănunt pentru obținerea efectului literar.

Povestea-parabolă stă întotdeauna în "burta" textului, niciodată la început sau la sfîrșit. Ea vine după ce este anunțată tema articolului și este urmată, în final, de regulă de către o singură frază decodificatoare și care "întoarce" sensul parabolei asupra textului articolului.

Inventarea colocutorului se face de regulă după toate rigorile prozei. Colocutorul este în general "un amic" cu care autorul-narator se întîlnește pe stradă și care el, colocutorul, culmea!, este cel care îl întrebă pe autor despre ceva în legătură cu tema articolului pe care tocmai îl scrie. Procedeele este extrem de frecvent la Caragiale.

Desigur, mai sînt multe alte asemenea modalități de literaturizare. Important este însă efectul: articolul de ziar al lui Caragiale atinge uneori cota valorică a literaturii propriu-zise. Articolele de ziar sînt, de multe ori, adevărate Momente.

Acestea ar fi principalele perspective critice pe care intenționăm să le aplicăm în analiza textelor "minore" ale lui Caragiale. Am urmărit, așadar, creația, la cele două paliere menționate, principiul de alcătuire a textului încifrat, acolo unde este cazul, și, în fine, strategiile de literaturizare în textele publicistice.

PAMFLETUL ÎN PUBLICISTICA LUI CARAGIALE

Cornel MUNTEANU

Resumé. Dans un contexte où la critique et la théorie littéraires se montrent évasives à l'égard du phénomène de la littérature journalistique, surtout lorsqu' il s'agit du pamphlet, notre article prend en considération les textes de Caragiale, aptes à mettre en évidence l'importance du pamphlet dans la réalisation de l'ironie.

E, dincolo de orice îndoială, o ironie a sorții, obtuză, nedreaptă și amară, ca scriitorii mari din perioada de maximă înflorire a literaturii moderne (Heliade Rădulescu, Cezar Bolliac, Eminescu, Caragiale, Slavici) să ajungă la un centenar aniversar ori comemorativ să fie adjucecat de o ideologie misionară, pervertind principiile și valorile după mai marii zilei. Critica anilor `50-`60 în literatură s-a folosit copios și fără scrupule de publicistica și creația beletristică a acestor scriitori pentru a arbora emfatic și ostentativ steagul ideologiei totalitare, sub care literatura română disocia între un scriitor progresist și unul reacționar, proletar și burghezo-moșieresc, pacifist și imperialist etc. Aceasta, cu atât mai mult cu cât, dincolo de orice tendințe, publicistica acestor scriitori sfida orice nomenclatură a evenimentului ca obiect al gazetăriei, mizând pe actualitatea oricând a articolului publicistic. Ideologia și critica de stînga nu au făcut decît să de-clasicizeze publicistica, arogîndu-și dreptul de proprietate al unui anume timp și re-convertind un trecut la un prezent aleatoriu. Neputința acestei critici în a sesiza elementul de durată, inclasabil unei ideologii, s-a izbit de un alt fenomen: pusă în fața unei literaturi publicistice, care și-a constituit o tradiție de mai bine de un secol și care a impus în literatura beletristică genuri și specii noi (reportajul, schița, editorialul critic, epigrama, pamfletul), critica s-a văzut nepregătită să înregistreze fenomenul literar de sorginte publicistică, lipsindu-i instrumentele critice adecvate textelor în cauză; de unde, deturnarea principiilor și reducerea lor la criteriul exclusiv ideologic. 1) Destul de circumspectă și evazivă este și astăzi critica și teoria literară în legătură cu fenomenul literaturii publicistice, în speță cel al literaturii pamfletare, al interferențelor dintre creația beletristică a autorilor-gazetari și creația publicistică. Puține studii aplicative recuperează acest segment de "proză jurnalistică" (M. Spiridon). 2) Persistă încă multe neclarități și inadvertențe în ce privește circumscrierea pamfletului (gen/specie), modului său de enunțare-receptare (stil, ton,

limbaj) câmpului textual căruia îi aparține (literatură, publicistică), paradigmelor textului (ironie, comic, satiric, arta oratorică, polemică). Fie că este un instrument ideologic, expresia unui temperament volitiv vulcanic, fie că e unul literar, expresia unei scriituri folosind toate procedeele și mijloacele artistice, cu maximum de eficacitate estetică, pamfletul este o literatură de atitudine, militantă și pragmatică, aparținând "praxis"-ului și teoriei, reprezentând acțiunea socială și gândirea individuală" (Northrop Frye). 3) Pamfletul devine, deci, expresia creatorului (pamfletarul) și mobilul unui discurs social, adică o conjugare a unui angajament afectiv și a unei atitudini active. 4) În teoriile textualiste (G. Genette, J. Kristeva, L. Hutcheon) pamfletul aparține câmpului relațiilor transtextuale, în sens genettian, "tot ceea ce pune textul în relație manifestă sau secretă cu alte texte". 5) Așa se explică invazia tentaculară a pamfletului în spațiul literar al genurilor, eludând orice restricție artificială între câmpul literar al beletristicii și cel paratextual al publicisticii; de aici, autonomia genului pamfletar lărgind sfera și statutul scriitorului, conștientizând actul de profesionalizare a creatorului de literatură. 6) Aparținid celei de a doua generații de scriitori-publiciști (Eminescu, Slavici, Macedonski, Anton Bacalbașa, Titu Maiorescu), I. L. Caragiale a fost unul din condeiele cele mai active și prolifiche în scrisul gazetăresc, profesionalizînd, pe de o parte, stilul gazetăresc și alimentîndu-și substanța și perfecționîndu-și instrumentele estetice în creația beletristică, pe de altă parte. Se uită prea des că activitatea publicistică a lui Caragiale precede celei dramatice și o încheie emblematic în resorturile intime ale unui spirit ironic, satiric, critic și parodic. Dinspre aceste atribute, ar trebui reconsiderată și receptarea critică, rezumată îngust doar la creația de comediograf. Datorăm acestui act de recuperare a spiritului caragialian, studiile din ultima vreme ale lui Paul Zarifopol, Șerban Cioculescu, Florin Manolescu, V. Fanache, M. Iorgulescu, Ștefan Cazimir, studii care poposesc cu aplomb critic și pe terenul ziaristicii caragialiene. "Producția critică" a lui Caragiale, acoperind "întreaga viață culturală, literară, artistică și politică" (Paul Zarifopol) caracterizează o unitate compactă de articole, un ritm susținut al prezenței scriitorului în presă. Fluența și substanța artistică ale acestor producții gazetărești sînt date de ironie și satiră, elemente congenere pamfletului publicistic. De remarcat faptul că cele patru mari etape ale creației de presă (etapa de la Ghimpele, 1874-1876, cea de la Timpu, 1878-1879, de la Epoca literară și Epoca, 1896-1897, și ultima de la Universul, 1899-1910), etape intermediare și de vocația creatorului de presă (scoate

Claponul-1877 și Calendarul Claponului-1878 și apoi Moftul Român (1893, 1901), atestă un scriitor de mare anvergură cretoare, un pamfletar îndrjțit în atitudine și un stilist satiric de mare clasă.

Refuzînd "un manual" de retorică și displăcîndu-i teoretizările asupra scrisului său, I. L. Caragiale a dat prea puține mărturii despre arta pamfletului, așa cum va da mai tîrziu un Tudor Arghezi. Mai mult chiar, este destul de parcimonios și, paradoxal, cicumspect în folosirea termenului de pamflet, care circula în epocă. Să fie această precauție în mînuirea termenului o detașare, tacit asumată, de tagma scriitorilor minori, care au transformat termenul într-o mascaradă de acuzații și au restrîns aria conceptului, cum mult timp în epocă se menține ideea de "gen minor" expus efemerității? 7) Prudența în utilizarea termenului (autorul recurge la termeni conecși, libele, și filipică) înseamnă o bună stăpînire a limbajului specializat, în numele căruia intervine atunci cînd clarificările s-au așezat. Distincția pamflet/artă literară; pamflet/ocară, injurie, calomie, pe care o face într-un toast lui N. Filipescu, în 1897, desfășoară o pătrunzătoare analiză a literaturii la interferențele genurilor ei cu politica. El face apologia artelor literare care formează literatura, de la poezie la satiră, teatru, roman, pamflet, așa încît politica devine și contemplativ-reflexivă prin primele: "sunt artă literară Satira, Teatrul, și Romanul, care întipăresc spre păstrare trecătoarea fizionomie socială a deosebitelor epoce; sunt artă literară și Polemica și Cronica ușoară și Pamfletul-zic pamflet în înțelesul larg, pe care occidentalii îl dau acestui cuvînt, iar nu în înțelesul strîmt, pe care i-l dau la noi unii, prea puțin cunoscători de clasificăția genurilor literare-artă rafinată și incisivă, și tot artă literară e și arta măreață a oratoriei. Cu aceste din urmă două ramuri ale ei, Literatura vine în fiecare moment să dea d'a dreptul ajutor Politicei; cu acestea, îi este aliată combativă; cu celelalte, îi este călăuză cuminte". (Literatira și Politica, V a. p. 219-220)

Pamfletul și oratoria pun din capul locului condiția celui care le mînuiește. Presa și tribuna iată toposurile preferate de pamfletar, spații prin excelență ale desfășurării tirurilor pamfletarului. Una măsoară gradul de maturizare a spiritului public, cealaltă temperatura și tensiunea pulsului politic al zilei. Jocul de definiții și excesul oratoric, se ragănesc în acea teatralitate a pasiunii, în patosul jocului cerut de un actor(spectator), în spectacolul existențial. Remarcăm consecvența în susținerea acestui patos, regăsimilă în hiperetimologia pamfletului: pan(totul) și phlego(a arde), "cel care arde totul".8) Gazetăria devine hrană zilnică ("Gazeta

este piinea cotidiană a opiniei publice”, gazetarul “brutarul inteligenții”, IIIa, p. 203) oratoria, arta schimbului reciproc de pasiuni, transformându-l pe auditor/spectator în emițător/actor. Condiția oratorului se regăsește în condiția actorului de talent. Articolele programatice: Decadență (1896) și Teatrul Național I(1899) fac posibilă identitatea de opinii și, mai ales, tonul imperativ în mînuirea verbului incendiar. Ele țin de întîlnirea în condiția pamfletarului, a oratorului și gazetarului, a cuvîntului și faptei, a formei și fondului, a emoției și contemplației cu intelectul și acțiunea: “Eu nu cer de la orator să mă lumineze. Oratorul trebuie să vină la tribună fioros ca un leu, și cînd o striga odată Fraților! să mă facă pe mine, fratele lui, să sar din loc. El nu are nevoie să spună nimic de la tribună; dar trebuie să mă înfierbînte, să mă asude; să nu-mi dea pas să mai judec; să mă airească; să mă clatine fără a mă lăsa să răsufli; să-mi dea creerul de pereții capului prin salturi enorme de propoziții; chiar ilogice, chiar absurde, stupide, dacă e nevoie, pînă m-o face să scrișnesc din dinți și să strig ca un turbat”(Decadență, V a, p. 79) 9). Inarmat cu cele două atribute, pamfletarul este și un critic, pus pe acțiune de de-construcție a realului, pe elementele sale manifest trăite, care, în fond, constituie baza existenței noastre diurne. Pamfletarul critic îmbracă haina ironiei și ia toga justițiarului imparțial, constituindu-și obiectul criticii sale de din urgența și acuitatea realului imediat, nemediat de “chirurgi plastici” ai ideii, nu “estele-o idee, numai acest șunter ni-i singura realitate posibilă”. (Cîteva păreri III a, p. 67) Mai tîrziu, acst joc de verbe de valoare, cu încărcătura filozofică, traduce un crez artistic, regăsibil în toată creația lui Caragiale. El devine expresia acelu “realism ironic” 10), țintind o critică adecvată la obiect. Această adecvare la obiect, cînd adevărul manifest devine singura lege a criticii, preia funcția pamfletarului și a pamfletului, deținătorul unei cauze și al unei strategii. Cetatea în care apare pamfletarul și pamfletul și-a pierdut obiectul și a pervertit instrumentele de a-l închea: “Eu nu mă pot gîndi cînd umblu cu picioarele goale pe coji de nuci. Viața banală a mea, a noastră, a tuturor românilor, iată ce mă interesează, iată ce-mi atrage irezistibil atenția. (...) Mie mi-e capul gros. Imposibil să mă uit acolo unde-mi arată cu degetul criticii noastre. Aplec ochii în jos, la cojile de nuci cari mă înțeapă, mă taie, mă sîngeră, și iată dar obiectul criticei mele. (...) Voi fi sever, dar drept. Voi fi blînd și naiv în formă dar violent și caustic, în fond. (preambul la Notițe critice, IV a, p. I)Efectul comic, în prima etapă, și ironic, în a doua etapă, cea a familiarizării cu obiectul său, produs de distanța dintre subiect (orator, actor, pamfletar)

și obiect (realitatea, chiar "banală" cum susține autorul) este rîsul, de la faza sa benignă, jovială de umor indulgent la cea malignă, distructivă, sarcastică de pamflet incendiar. Verbul pamfletarului "a arde" traduce poziția satiricului, distanță și opoziție, semnul unei victorii: "nimic nu arde pe ticăloși mai mult decît rîsul"(Lascăr Catargiu, V a, p. 84). Rîsul devine deci și efect al comicului, dar și al ironiei satirice, implicare și detașare, poziția de solidaritate și comunitate, dar și non-angajament și ruptură. Mobilul principal, care dă naștere și întreține tonusul pamfletului caragialian, ține de ruptura internă a obiectului, de criza acestuia. Semnalul de alarmă, tras de autor asupra unei societăți deabusolate și care persistă în adincirea crizei devine pivotul în jurul căruia se organizează întreaga literatură pamfletară a lui Caragiale. Preambulul care deschide pamfletul-rechizitoriu 1907 Din primăvară pînă-n toamnă enunță cauza (adevărul) din care derivă apoi probele: "poate că nici într-un stat, din Europa cel puțin, nu există atîta extravagantă deosebire între realitate și aparență, între ființă și mască. "Schimbarea rolurilor și a pozițiilor, substituirea unuia prin celălalt, se regăsește în "viziunea carnavelescă" a lumii, bine sesizată de critica din ultima vreme (Al. Paleologu, V. Fanache, Al. Călinescu, M. Iorgulescu). Ea dă iluzia alterității, recurgînd la procedeul cel mai simplu al echivalării celor două poluri, al ștergerii oricărui semn despărțitoare și al confuziilor impuse ca normă artificială în jocul carnavalesc: "Acela care este mereu același devine un altul, generînd încurcături și confuzii; nimicurile devin nimicuri și sunt acceptate pe parcursul acestei paranteze de nebunie în plină seriozitate care se numește Carnaval. "(Vladimir Jankélévitch, Ironia, p. 119). 11).

Carnavalul, prin excelență o convenție teatrală și a teatralității devine obiect predilect al pamfletului caragialian. Pe de o parte, el instituie o convenție în registrul oral(traspunerea în vorbă a unei lumi relativizate), pe de altă parte, țintind să se obiectualizeze instituie un ceremonial teatral, mimînd dialogul. Funcțional și structural, carnavalul mizează pe funcția orală a limbii, necenzurată de împrejurări și nici de orator, fiindcă este legitimată de consimțămîntul tacit dintre vorbitor și auditor. Așa se explică și viziunea autorului asupra conjugării mijloacelor artei oratorice și a celei dramatice, ambele luate în tirul pamfletarului. Jocul iluzie-realitate, adevăr-minciună, aparență-esență, devine expresia unui "raport inversat dintre eu și lume"(V. Fanache), dintre ficțiune și real, legendă, poveste și fapt, eveniment manifest. Terenul propice pe care se manifestă o asemenea tendință de "înființare prin

intermediul verbalității” 12) este acel zoon politikon, de unde motivația pamfletară ține de fragilitatea obiectului, de condiția acestuia de obiect provocabil: ”e-i drept, în politică par` că găsim pînă acuma chinorosul preferabil cotonogelii-nu ca chestie de coloare politică(...) -dar pentru cuvîntul că chinorosul cu spălătura tot se ia, dar bătaia, după cum spune proverbul, nu se mai întoarce(...) cel ce știe a nu avea nici o lipsă în această privință, acela să ia întiui piatra.” (Moftul în fața opiniei publice, III a, p. 204).

Demagogia și frazeologia goală, lozincardă a oratorilor din cele două tabere politice care-și dispută alternativ în epocă puterea, liberalii și conservatorii, oferă prilejul pamfletarului de a interveni sagace în restabilirea prestigiului artei oratorice. Atunci cînd lipsește substanța ideatică a unui discurs de tribună, inerent lipsește și patosul, ca element al persuasiunii. Lipsa unei corelări a gîndirii cu vorba (”Niciodată gîndirea nu are alt vrăjmaș mai cumplit decît vorba, cînd aceasta nu-i este vorbă supusă și credincioasă” V a, p. 83), a dus la înaintarea peste măsură a mijloacelor argumentării (genus iudiciale și genus deliberativum) și absența mijloacelor emoționale, persuasive (genus demonstrativum). Cerînd unui discurs ”emițiune, excitațiune, iritațiune”, după cum le cere jocului de scenă, pamfletarul refuză etapele inițiale ale unui discurs intențional-intelectiv (docere, probare, narratio din argumentatio) pentru a muta accentul pe etapele epidictice ținînd de componenta intențional-afectivă (conciliare, delectare, movere din exordium). Cînd ideea merită ridicată și pusă cu acuitate în fața spiritului public, prin ea însăși nu are nevoie de dezvoltări frazeologice, dar impune o gestică și o acțiune explozivă încă din introducere (exordium). Epidicticul tranșează net între stări și sentimente; el nu are nevoie de invocarea trecutului (de care se slujesc conservatorii) nici de implorarea viitorului (pe care îl animă lozinca liberală). Pamfletul traduce un prezent dezonorant pentru arta elocinței liberale. Formula la îndemînă aici este antifraza, figură a ironiei, ivită dintr-o negare a agentului (oratorul) și o afirmare în sens invers a acțiunii referențiale (discursul): ”Nici un orator nu se bate cu pumnul în piept. Nici unul nu răstoarnă sfeșnicele, nu sparge tribuna, nu-și taie mîna în fîndările paharului spart. Nici unul nu-și mai scoate brațul din umăr printr-un suprem gest patriotic”. (Decadentă, III a, p. 77).

Tematic, cele mai multe pamflete caragieliene, sunt pamflete politice, fie în formula pamflet ad-rem (fapte, stări de lucruri), cit și în cea ad-personam (cu referire exactă la o persoană). Indiferent de relevanța obiectului pamfletizat, pamfletul politic este și cel mai

prolific în tipologia pamfletului, în speță, pe determinanta oralității, de care aminteam. Unele din ele sunt mici "șarje de atelier" (Politica, Accident parlamentar, Parlamentare, Gogoși, Amicului meu Gion), altele imaginează un dialog post-mortem al politicienilor dispăruți, ori o situație de carnaval funerar (Dialogul morților, Infamie), în care demonstrația se reduce la minimum, iar ironia învăluitoare se refugiază în parodie și comic. În schimb, pamflete antologice, precum: O lichea, Toxin și toxice, Energie și satiu, Cabinetul Hagi-Tănase, Caradale și budalale, Rărunchii națiunii (V a) sunt texte de mare rafinament literar, construite pe ironie șfichiuitoare și satiră pînă în marginile sarcasmului. De regulă, aceste pamflete debutează fie în formula de poveste, traspunînd idealul (mesajul) într-un ceremonial al spunerii, luînd ca interlocutor un auditor perfect familiarizat cu cadrul și timpul de poveste (Toxin și toxice, Cabinetul Hagi-Tănase), fie în formula unor studii de caz, bazate pe definiții și clasificări, simulînd un raționament logic în care premisele par verosimile iar concluzia falsă (Caradale și budalale, O lichea.) Ele recurg la același subterfugiu devenit truc narativ, al alternanței ființă-mască, aparență-realitate, trecut-prezent, eroic-parodia eroicului, din afirmația axiomatică de la debutul pamfletului 1907. Prima parte a unor astfel de pamflete se structurează pe "figuri ale afirmației", metasememe în retorica clasică 13), un enunț performativ, care simulează un aspect pozitiv, susținut de pamfletar ("E frumos cînd un popor își apără veacuri întregi partea de pămînt... " Rărunchii națiunii sau obiceiul călătoriei la Muntele Sfînt, "bun și frumos obicei creștinesc" în Cabinetul Hagi-Tănase. Ele folosesc elemente de retorică a patosului (preteriția, epanortoza, interogația oratorică, acumularea și amplificarea). Partea centrală se organizează după "figurile dialogice" și metalogisme (asteismul, cleuasmul, antifraza eufemistică și litotică). Acestea se așează după logica discursului oratoric, în divisio, naratio, și confirmatio. Procedeele satirice la îndemînă sunt satira directă (numind obiectul pamfletizat) și cea ironică (deghizînd atacul prin antifrază) sau satira prin analogie (proiectînd obiectul prin reprezentare imaginară). Finalul unui astfel de pamflet aparține vocii pamfletarului, care fie că readaptează premisele discursului său (Toxin și toxice), fie că mizînd pe buna credință a cititorului, lasă acestuia libertatea de opțiune (Caradale și budalale).

Această structură polifonică a pamfletului caragialian 14) asigură textului său o mare concentrare a materialului (o condiție esențială și a discursului oratoric) și o eficacitate a

instrumentelor pamfletare. Pamfletul nu lasă zone neacoperite, nu permite redundanțe în expresie și devine arma eficace a unei indignări de mare probitate spirituală. Așa se explică de ce Caragiale refuză oportunismul injuriei triviale, scatologicul de mahala, în schimbul unei "arte de a spurca frumos" (N. Balotă). De aceea tensiunea temperamental-vulcanică a pamfletarului trebuie căutată în tonul constant urban pe tot spațiul textului său, cheia unei excelente stăpîniri a datelor fragile ale obiectului său. "Calitatea covârșitor dramatică a textului caragialian "sesizată pentru pamfletele publicistice de Cornel Regman 15) ține de omul de teatru, căruia i se cere "intențiune și reprezentațiune", prima instituind o viziune clară și adecvată, a doua o opțiune promptă și decisivă asupra mijloacelor de reprezentare.

Dacă pamfletul lui Eminescu reconvertește elementele artei oratorice la instrumentele unei proze publicistice (un epic retoricizat), pamfletul lui Caragiale readaptează epicul la cerințele pamfletului rostit și jucat scenic (o artă oratorică de ceremonial epic). Unul excelează în arta demonstrației, în elocința discursului său gazetăresc, celălalt în arta persuasiunii și acțiunii; unul generalizează prin vizualizare, celălalt particularizează prin sonorizare. Un debut liniștit, transpus într-un timp eroic, se așează sub verbele sonore ale lui ars dicendi: "Toxinul a sunat despre ziuă", "au strigat din toate puterile: Libertate! Egalitate! Fraternitate!" (Toxin și toxice). Catalogul epic într-o parodie de secvență epeică ("avocăței lătrători, samsarași didaci, toate lichelele și drojdiile sociale) este dublat de jocul sonor al interogațiilor și exclamațiilor, transpunînd "o limbă vorbită" (16). Răspunsul pune în dilemă interogația, deconspirînd prăpastia dintre toxin (idealul) și toxice (mesagerii, agenții purtători): "Fraternitate?-gheșeft și chiverniseală! Egalitate? - impertinență față cu distincțiunea, cu meritul și cu talentul! Libertate? - bani, insultă și reteveiu! Iată marele partid colectivist, urmașul partidului liberal clasic! Iată continuatorii patrioților vizionari de odinioară-toxice partide ale unor bătrîne idei generoase. (Toxin și toxice)

Practica tipologiei, valorificată de autor în comedii, aparține pamfletarului care, făcînd un studiu complet al tipurilor din partidul liberal, recurge la un joc lexical, fie etimologic (Q lichea), fie derivativ (Caradale și budalale). Satira este aici prin analogie, simulînd deplasarea atacului prin înjosirea unei categorii și compătimirea celeilalte. Tipologia se constituie din alternanța variantelor față de invariantă, -partidul colectivist-, în care ierarhia dintre caradale (politicienii din primul eșalon) și budalale (masa de politicieni aspirînd la putere) nu permite

inversarea de poziții și nici conversia formelor. Pamfletul în acest caz țintește, prin jocul oximoromic, grotescul hilar al convertirii. În ambele cazuri, evocarea se folosește de trucul psihologic al pamfletarului, solidaritatea și compătimirea, traduse de antifraza litotică: Căutând să scape de nedumerire, biata budala cade într-o stare de completă aiureală; și, deși priceputa carada, ca să-și culmineze autoritatea, i-a recomandat sever budalalei o extremă discreție, aceasta de abia iese și aleargă să caute un cunoscut(...)Acesta este cazul interesant când o budala seacă vrea să treacă și ea drept o carada adâncă. Dar este, poate, și mai interesant cazul când o carada adâncă vrea cu orice preț să treacă drept o budala seacă" (...) ascult-o cât e de obidită de tot ce se întâmplă; cât e de dezgustată și cât de mult regretă că a avut iluziuni liberale; cum nu se mai amestecă de mult în nimic". (Caradale și budalale). Teatralitatea frivol-grotescă a acestei lumi caragialiene, simptomatică pentru oligarhia politică a vremii (conservatorii și liberali deopotrivă), prezentă și în pamfletul social-politic 1907, vine din aceeași substituție a ființei cu masca, a esenței cu aparența ("lumea e a persoanelor, nu persoanele sunt ale lumii"), specifică toposului carnavalesc. Numele acestui spațiu este ziafetul colectivist, ospățul din ciolanul osos al patriei. De la scara micro-socială a administrației publice, unde, schimbând locurile(forma), obiectul rămâne același. Satira caragialiană oferă, prin desfigurare, caricatura în tușă neagră a politicianului corupt și avar. Flămînzii și sătuii suferă fiecare de o boală, vindecabilă în parte, prin acest dans gastronomic, imaginat de pamfletar: "Administrația e compusă din două mari armate. Una stă la putere și se hrănește; alta așteaptă flămînzind în opoziție. Când cei hrăniți au devenit impotenți prin nutriție excesivă, iar cei flămînzi au ajuns la completă famină, încep turburările de stradă(...)flămînzii trec la masă, sătuii la penitență"(1907). Tipologizarea ad-hominem, practică în pamflete ca O lichea, C. A. Rosetti, Frații radicali și d. Dim. Sturdza, Monumentul lui Brătianu este una cumulativă, prin convocarea studiului de individ la scara macro-socială a societății. Individul ca obiect al pamfletului ad-personam, devine referent pentru o stare simptomatică la scară general-umană. În aceste cazuri, numirea, tutuirea, interpelarea directă cu acuzații, reconversia citatelor și antrenarea unui "martor" imparțial (fie recurgînd la interpretarea unor știri oficiale din presă, fie mizînd pe elemente lingvistice-dicționare, studii, fie chiar pe cititorul neutru) sunt mijloacele pamfletare care re-compun portretul, tipologizîndu-l pentru o întreagă serie umană. Incidentul și insignifiantul capătă prin șarjare, un potențial maxim de generalizare. La

nivelul textului, Caragiale recurge la sintagme scurte, concentrate în materialul lingvistic, între un epitet depreciativ, descalificant ("limbaj italo- macaronic", "hapuri omeopatică", "pișcher lătrător", "brută burtă verde", "potaia colectivistă" etc) și metafora satirică, din bestiariul unui inventar grotesc ("lătrătura patriotică", "lătrătorii la lună", "tîrtoare necurate și veninoase", "gargariseală de ventriloc", "plevușca și caracuda"). Parodiind adesea caricaturile artistice în materie de monumente și de arhitectură, Caragiale uzează de portretul satiric epigramat, în genul spumos de amestec de uman și bestial. El folosește ca principale instrumente inducția și analogia, "argumentul de autoritate"¹⁷) și retorsiunea "intrarea pe terenul familiar al adversarului". Este un portret în mișcare și relief (sinonomicul basoreliefului plastic), arborescent și ierarhizînd liniile. Sinteza pe care o acumulează portretul Colectivității (liberalii) vine din analizele practicate de pamfletar în cazul pamfletelor individuale. Este aici proba unui pamflet, cu obiectul generalizat, o parodie a artei reprezentării în registrul pașii satirice. Traducerea desenului (opinia neutră a contemplatorului) revine cititorului de pamflet, convocat de autor să dea un verdict valoric: "Închipuiți-vă un pedestal de marmoră albă cu patru basoreliefuri de bronz reprezentînd triumful Colectivității. Primul : Colectivitatea, o femeie slabă, zdrențuită, hidoasă, venind cu părul vilvoiu ca o furie palavtratică în fuga mare, urmată de o haită de lupi hămesiți; al doilea : Colectivitatea, în dreapta cu reteveul și în stînga cu masalaua, și potaia urlînd; al treilea : Colectivitatea și lupii înghițind pe nemestecate care încărcate cu provianturi, clăi de fin, tunuri, drumuri de fier, hîrtii de bancă, fel de fel de delicatețe, și al patrulea baso-relief: Colectivitatea grasă, costumată și înarmată à la Minerva, dictînd legi norodului, și împrejurii lupii îndopați și domesticiți, purtînd zgarde de aur masiv la gît și făcînd sluj frumos... Și deasupra pedestalului, ilustrul om în picioare!" (Monumentul lui Brătianu).

În registrul scriptic, pamfletul lui Caragiale recurge frecvent la cronica fantastică, ori la utopia satirică. Folosindu-se de alegorie și parabolă, de povestea anecdotică, de pilda biblică, pamfletul aparține produsului de proză publicistică. Cunoscutul dicton al lui Juvenal, Facit indignatio versum, este completat de Caragiale în spiritul "publicisticii beletristice", cum formulează el însuși, proza din presă: "Indignarea, a zis unul, face versul și proza, adaog eu"(IV a, p. 226) Bazate pe alegorii și recurgînd la fabulă (ca discurs epic), texte precum Cronica fantastică (Addenda, V a, p. 340), Moftul (studiu de mitologie populară) (III b, p.

240), Cabinetul Hagi-Tănase(V a, p. 98)valorifică din plin onomastica deformatoare, pe deplin stăpînită de autor (în Opere II, 1931, Zarifopol inserează un repertoriu de nume proprii, din manuscrisele autorului). În relația păcală-păcălit, care organizează societatea umană de la începuturile ei pînă în contemporaneitate, apariția Moftului, (stare a opiniei publice, dar și organul de presă) este proiectată în anistoric, simulînd nașterea unui personaj de poveste. Mitul genezei exploatează paradigme demonic-angelice, prima avînd concursul Minciunii, Bîrfirii, și Zavistiei. Iar părinți pe Secătura și Smecherlicul, a doua, moștenind Hazul și Gluma se înarmează cu Rîsul și Parodia. Pe aceste două coordonate, pamfletarul distribuie relația amintită pe obtuza receptare a Moftului Român în contemporaneitate. Luate ca argument de specialitate, autoritar în materie de studiu științific, opiniile contemporanilor sunt dejucate de autor, coborînd teoria în banalitatea prezentului, mai palpabil și mai viu. Jocul decodificării este la îndemîna oricui, potențial cercetător al studiului morfologic: "Nu putem încheia acest studiu mitologic decît desăvîrșind părerile lor și spunînd că Moftul își dă oracolele prin ziarul cu același nume, Moftul Român, care apare în București de două ori pe săptămîină, a 15 bani numărul-ieftin și bun!". În Ghimpele din 9 iunie 1874, utopia satirică își ia un aliat, cititorul în ipostaza de călător ghidat de pamfletar în cetatea Tîmpitole a anului 3874, cetate organizată pe ierarhii politice și culturale, cu instituții și principii de noblețe, precum Casa Justiției, Punga-publică. Obiectul acestui pamflet este atît politicul(corupție și avarismul liberalilor, Pungociul, Sik-tir), cît și culturalul (organizarea scriitorilor pe grupări, ca junimismul, edificiul lui Kin-Lau cu mandarinul său, Ti-Li, autorul unor disecții chirurgicale pentru literatura romînă). Jocul pamfletarului se bazează pe buna credință a cititorului, substituindu-se acestuia, deconspirînd în final, o realitate palpabilă, singura diriguitoare în cetate, presa satirică: "Iubiți lectori, nu sunteți rătăciți. Nu aveți nevoie de conducerea mea. Luați bine seama, a fost numai o glumă fantastică; sunteți acasă, la d-voastră, între ai d-voastră... în București, în Țara Românească. Priviți în jurul d-voastră; îmi pare că cetiți Ghimpele". (Addenda la V a, p. 342) Anecdota livrescă ori cea creată ad-hoc de scriitor, ca și parabola biblică, ambele cultivînd amînarea și suspensia 18), prosopopeea, devin structuri textuale care organizează pamfletul caragianian. Poveste de Paști (IV a, p. 437-440), Parlamentare(Addenda V a, p. 356), Cronică (Addenda III a, p. 224), A zecea muză (III a, p. 28), Energie și sațiu(V a, p. 95) sunt pamflete politice și culturale în care anecdota

ori parabola biblică slujesc ironiei prin contrast, demontînd obiectul pamfletizat, descoperindu-i părțile fragile și șarjînd povestea hiperbolică. Altermanța albi-roșilor, stupiditatea unor concursuri literare, generatoare de o nouă teogonie, animalierul caricatural, sunt motivele epice care alimentează imaginarul pamfletar. Conversia mitului ori a anecdotei re-crează o structură de pamflet parodic, în care obiectul devine propriul subiect, eroicul își relativizează valorile și se autoexcluce. Iată mostra pildei biblice a visului faraonului, tradus de Iosif: "Ion Brătianu a visat doisprezece boi grași și opt vaci slabe, și a chemat pe dl. Carada și i-a spus: "iacă și iacă: oare ce să fie visul acesta? Tilcuieste-mi-l! "Iar dl. Carada i-a răspuns: "Vor veni doisprezece ani de putere-pricopsește-i pe ai tăi; căci vor urma opt ani de opoziție!". (Enegie și sațiu).

Ajungînd aici se impun cîteva concluzii:

1. Pamfletul caragialian se naște la întîlnirea dintre discursul oratoric și proza jurnalistică; fomulele frecvente: cuvîntarea, scrisoarea, cronica, schița, momente, studiul fiziologic, anecdota, parabola.

2. Ca text, pamfletul caragialian este, prin excelență, dialogic, cu elemente eterogene de discurs narativ: fabula epică, tabloul, portretul.

3. Scurt, eficace, cu un ritm susținut pe toată desfășurarea lui, pamfletul caragialian are un fond satiric caustic și o structură compozițională bazată pe ironie.

4. Literalitatea, ca dimensiune a pamfletului caragialian, dată de inserția componentelor narative, descriptive, dialogice, portretistice, devine marcă a ficțiunii, care permite articolului publicistic să iasă de sub incidența evenimentului trecător și să se clasicizeze printr-o artă de durată și valoare estetică.

Obiectualizînd tonul polemicii lui Cezar Bolliac (o adaptare a subiectului pamfletar la obiectul polemicii) și reconvertind expresia și imaginarul din pamfletul lui Heliade Rădulescu, pamfletul lui Caragiale anticipă, prin sinteza celor două vîrste ale pamfletului românesc, impetuoșitatea sagace a polemicii lui Iorga și verbul violenței în arta pamfletului lui Cocea sau Arghezi. Pamfletul devine prin el însuși un produs al ludicului, un răsfaț la îndemîna creatorului de valori literare.

Note

1. Vezi cazul volumului rezervat Centenarului Caragiale, în care, cu excepția intervențiilor lui Victor Eftimiu și Tudor Vianu, nume ilustre de critici și academicieni (Sadoveanu, G. Călinescu, Camil Petrescu, M. Beniuc, Gaal Gabor) au făcut compromisuri derizorii în critica anilor '50; *Studii și conferințe cu prilejul Centenarului I. L. Caragiale* E. S. P. L. A. , București, 1952.

2. A se vedea: M. Angheliescu, *I. H. Rădulescu. O biografie a omului și a operei*, București, 1986; prefața lui Mircea Scarlat la Cezar Bolliac, *Scrieri I*, Ed. Minerva, 1983; D. H. Mazilu, *Proza oratorică în literatura română veche*, II, Ed. Minerva, 1987; M. Spiridon, *Eminescu. O anatomie a elocvenței*, Ed. Minerva, 1994.

3. Northrop Frye, *Anatomia criticii*, Ed. Univers, 1972, p. 417

4. "Continuăm să concepem literatura ca învecinându-se de o parte cu lumea acțiunii sociale și de cealaltă, cu lumea gândirii individuale, astfel că retorica prozei neliterare ar tinde să sublinieze *emoția și îndemnul la acțiune* prin intermediul auzului în primul domeniu și *intelectul sau îndemnul la contemplație* exprimat prin metafore vizuale în cel de-al doilea. (N. Frye, Op. cit. , p. 418). Socializarea discursului pamfletar devine angajament activ: "discursul pamfletar este mai mult un mod de acțiune, decât un instrument de reflecție; el împlinește o *funcție socială* (Joseph Bonenfant, *La force illocutinaire dans le situation du discours pamphletaire*, în "Etudes litteraires", vol. 11 nr. 2/august 1978, Presses de l'Université de Laval, p. 302, subl. n.)

5. Genette, G., *Palimpsestes*, Ed. Du Seuil, Paris, 1982, p. 7

6. "Societatea modernă s-a diferențiat din ce în ce mai mult în domenii care tind spre autonomie. Se vorbește pe drept cuvânt de un câmp literar relativ autonom. (...) nașterea câmpului literar francez în cursul secolului al XVII-lea cu apariția termenului de *scriitor*, care încetă să desemneze simpla activitate scripturală, pentru a numi autorul de texte cu o intenție estetică specifică" (Joseph Hurt, *Une parole pamphléprophétique dans le champ littéraire*, în *Europe*, anul 73, nr. 789-790, ian. -feb. 1995, p. 76)

7. Viziunea îngust-defomatoare asupra genului pamfletar, într-o scrisoare a lui Arutnev (Ventura), *D-lui Caragiale*, publicată în "Adevărul " din 26 august 1886: "Mai bine ai face, mai ales, d-ta nu scrii *pamflete* pline de venin și de atacuri în care te lauzi singur și prin care silești pe oameni să-ți spună adevăruri neplăcute. *Asemenea publicații sînt nedemne de poziția ce ocupi în corpu unei instituțiuni culturale a țării*" (în Note și variante, I. L. Caragiale,

Opere 4, ediția critică Al. Rosetti, S. Cioculescu, L. Călin, E. P. L. 1965, p. 545)

8. Saint-Laurent, *Dictionnaire encyclopedique usuel*, Paris, 1972.

9. Pentru valențele *teatralității* cerute de pamfletar și actor deopotrivă, dăm și intervenția referitoare la ecuația actor-spectator: "Actorul, actorii, cind ies pe scenă trebuie să fie niște posedați, să aibă pe dracu în ei: prin ochi, prin sprâncene, prin gură, prin vârful degetelor, prin toți porii să scoată pe dracul acela și să-l arunce asupra publicului. Oclipă să nu-l ierte pe public de a-și veni în fire și a-și da seama de ce vor cu el: să-l ia repede, să-l sguidure, să-l amețească, să-l farmece, să-l aiurească, să-l smintească." (*Teatrul Național II*, în *Opere Va*, p. 305).

10. V. Fanache numește "estetica realismului ironic" alternanță, esență, aparență: "Opera lui Caragiale este simultan un semn al realului în desfășurare și o negare, prin ironie, a complexului de "sublimitate" de care acesta se lasă tentat" (V. Fanache, *Caragiale*, Ed. Dacia, 1984, p. 220)

11. Jankelévitch, Vl., *Ironia*, traducere de Fl. Drăgan și V. Fanache, Ed. Dacia, 1994, p. 119).

12. *Spunerea* numită *trăncăneală* în eseu lui Mircea Iorgulescu, *Eseu despre lumea lui Caragiale*, Ed. Cartea Românească, 1988, p. 83-84.

13. Angenot, Marc, *La parole pamphletaire*, Ed. Payot, 1982, p. 239.

14. E vorba de o "polifonie" atât la nivelul viziunii ideatice (raportul individ-colectivitate), cât și la nivelul construcției, în ambele cazuri, "rolul iromiei în asamblarea multiplelor voci participante la un text dialogal este unul de "arbitru" imparțial" (V. Fanache, *Op. cit.*, p. 189).

15. Regman, Cornel, *Caragiale: pamfletar și parodist*, în vol. *Selecția din selecție*, Ed. Eminescu, 1972, p. 36

16. "Transcrierea limbii vorbite este, la Caragiale, un mijloc al satirei sociale." (T. Vianu, *Aspecte ale limbii și stilului lui I. L. Caragiale*, în volumul antologic citat, p. 155).

17. "Forme ale credibilității" argumentele de autoritate aparțin enunțiatorului, pamfletarului (M. Angenot, *Op. cit.*, p. 206)

18. "Recursul la anecdotă permite autorului să se pună el însuși în scenă, să se dea garantul istorioarei pe care o trascripte" (M. Angenot, *Op. cit.*, p. 195)

LIMBAJUL COMEDIEI ȘI COMEDIA LIMBAJULUI

Iulian BOLDEA

Résumé. Notre étude se propose de souligner quelques modalités grâce auxquelles I.L. Caragiale assume la réalité de son "époque", soit en se rapportant aux conventions littéraires, soit on ayant recours à la "comédie du langage". Chez l'auteur de la Lettre perdue, on peut remarquer, à juste titre, que la science de la mise en scène de la vie rejoint de la manière la plus profitable la conscience lucide de la théâtralité.

1. Convențiile teatralității

În prezentul studiu vom încerca să punem în evidență câteva modalități specifice prin care I.L. Caragiale își asumă realitatea "epocii" sale, fie prin raportare la convențiile literaturii, fie prin recursul la "comedia limbajului".

Se poate afirma astfel că Ion Luca Caragiale e un scriitor care a probat, atât în scrierile sale cu caracter programatic, cât și în creațiile literare propriu-zise, un interes special pentru aspectele teoretice ale artei spectacolului. În cazul său, se poate observa, pe bună dreptate, că știința "punerii în scenă" a vieții se intersectează, în chipul cel mai benefic cu o conștiință lucidă a teatralității. Pe de altă parte se poate observa - și s-a și efectuat această remarcă - faptul că, în ciuda impresiei de spontaneitate și de naturalitate pe care o degajă, teatrul lui Caragiale este produsul unui chinuitor travaliu de elaborare, de structurare și de finisare, astfel încât această operă funcționează, s-ar zice, în virtutea unui paradox: vitalitatea și spontaneitatea produsului finit artistic se află într-un raport direct proporțional cu efortul de organizare și de structurare a materialului dramatic, cu alte cuvinte naturalitatea și rafinamentul artistic sunt produsul unei îndelungate și chinuitoare munci artistice.

De altfel, se știe prea bine că autorul *Scrisorii pierdute* aparține acelei categorii de scriitori care s-au confruntat din plin cu "les affres du style" și pentru care găsirea expresiei literare adecvate presupunea un efort chinuitor, o atroce muncă de cizelare a formei artistice. Componenta esențială a efortului artistic caragianian poate fi socotită, din acest motiv, *luciditatea*. În procesul de elaborare al operelor lui I.L. Caragiale nu inspirația joacă rolul cel mai important; luciditatea, inteligența și conștiința artistică de o deosebită relevanță și autoritate sunt cele care tutează procesul creator. Acest interes deosebit pentru stil, această

pasiune a cizelării, a "elaborării" operei în cele mai mici detalii e comună lui I.L.Caragiale și lui Mateiu I.Caragiale, căci ambii scriitori, tată și fiu, au trudit cu migală asupra textului, într-un ascetic efort de a găsi expresia adecvată, capabilă să exprime "adevărul" artistic.

De această preferință a lui I.L.Caragiale pentru expresia elaborată, de această aspirație spre execuția artistică desăvârșită putem apropia și preocupările sale, de o constanță și frecvență cu totul semnificative pentru estetică și poetică, pentru procesul creării dar și al receptării operei de artă. Nu în puține rânduri, I.L.Caragiale s-a arătat interesat de destinul operei de artă, încercând să explice și mai ales să-și explice misterul existenței acestui univers autonom ce se guvernează parcă după legile vieții și cu toate acestea e atât de diferit de ea. Mirajul operei de artă l-a urmărit pe scriitor în numeroase articole teoretice pe care le-am fi putut considera adevărate "prelegeri de estetică", dacă autorul nu ar fi diseminat în text numeroase semnale ironice și parodice, prin care își relativizează propriul discurs, orientându-l astfel spre un anumit tip de receptare artistică, disponibilă și mobilă, dar, în același timp, deosebit de atașată de nuanțările și precizările autorului.

Un astfel de text programatic, fundamental pentru gândirea estetică a lui Caragiale este cel semnificativ și ironic intitulat *Câteva păreri*.

Titlul exhibă o falsă modestie, sub aceste aparențe ascunzându-se, de fapt, considerații dintre cele mai serioase, de nu chiar capitale, despre opera de artă și procesul de creație. Structura acestui articol se întemeiază pe o perpetuă alternare între concept și imaginea concretă ilustratoare, autorul simțind mereu nevoia de a-și ilustra tezele, de a materializa conceptele, servindu-se de scurte narațiuni cu iz de parabolă. Principala calitate a unei opere de artă, în viziunea lui Caragiale, e viabilitatea ("Așa e și cu opera de artă. Ea trebuie să trăiască, să vieze, și ca toate ființele va avea și ea o durată în timp"). O operă de artă viabilă nu poate fi, subliniază scriitorul, decât produsul unui talent, noțiune esențială pentru elaborarea unei creații artistice. Pentru a defini talentul scriitorul stabilește un set de opoziții revelatoare: expresivitate versus iritabilitate, stil versus manieră, noțiuni pe care le ilustrează prin scurte sau mai ample pasaje explicative. Trăsătura definitorie a talentului este, astfel, expresivitatea căci, subliniază autorul, "Toți suntem iritabili, expresivi sunt numai unii (...). Talentul este deci puterea de expresivitate ce o au îndeosebi unii, pe lângă iritabilitatea ce o au toți".

De un interes major sunt însă considerațiile lui I.L.Caragiale despre stil, îndeosebi începând cu pasajul foarte cunoscut ce face elogiul ironic savantului *Cours français de Rhétorique*, "prima țată din care am supt laptele științei literare. Din acest curs bătrân, dar totdeauna verde, mărturisește autorul, al cărui imperiu nu-l poate uzurpa nici o inovație, am învățat și învățăm nenumărate feluri de stiluri - stilul ... clar, concis, pompos, ușor, măreț, simplu, sublim, patetic, larg, ornamentat, chiar înflorit și alte multe (...) Toate stilurile le putem învăța din savantul meu curs francez, afară numai de unul singur, dar poate că de acesta nu simt încă nevoie tinerele noastre generațiuni de literați".

Acel "singur stil" ce nu poate fi învățat din cursul de retorică este, în viziunea marelui scriitor, "stilul potrivit, tocmai acela care-mi trebuia, singurul care se poate numi stil (...), care le încapă pe toate spre a se potrivi, după nevoie, la orice intențiune". Stilul potrivit, căruia Caragiale îi acordă o atât de semnificativă importanță este acel stil prin care artistul se conformează liniilor și ritmurilor realității, stilul ce exprimă în modul cel mai just acordurile și proporțiile lumii, care înlătură posibilitatea oricărui sunet strident în execuția operei de artă, idee exprimată de scriitor în pasajul ce urmează și în care, după ce stabilește că ritmul este "esența stilului", autorul sugerează ideea consonanței dintre ritmul lumii și ritmul lăuntric al individualității creatoare, ce imprimă de fapt stilul artistic: "Mișcările lumii imprimă și sufletului nostru mișcări corespunzătoare și, între aceste două serii de mișcări, raporturile trebuiesc să fie de un chip totdeauna constant; fără de aceasta, echilibrul nestabil, de care am vorbit, nu s-ar mai putea menține, iar înțelesul nostru, prin urmare, ar deveni imposibil". Concluzia la care ajunge autorul este revelatoare: "condiția esențială a operei de artă este insuflarea pe care nu i-o poate da decât talentul. Fie de orice școală, de orice gen, de orice dimensiune și proporție, aibă tendință sau nu, urmărească sau nu vreo teză - dacă e insuflată de un talent opera va fi și va trăi, puțin importă cât".

Principiul fundamental al acestei "antiretorici" a lui Caragiale este așadar "adecvarea"¹. Pornind de la analogia operă de artă/organism viu, scriitorul - teoretician arată în modul cel mai peremptoriu că în opera de artă e necesar să se stabilească un perfect raport de "potriveală" între intenție și realizare estetică, altfel rezultatul artistic ar fi monstruos. Textele teoretice ale lui I.L.Caragiale, mai ales *Câteva păreri*, ne pun nu doar în fața unui autentic poetician al literaturii cât în fața unei veritabile practici poetice, autorul nefiind interesat doar

de opera literară ca produs finit, elaborat, ci și de practica demersului creator, de procesul artistic. Procesul făcerii operei de artă l-a preocupat până la obsesie pe Caragiale, datorită aceluiași constant imperativ al adevărării operei la realitate, al intenției la realizare. "Dorința de a depăși retorica, pe care o vedea compromisă prin faptul că a abandonat principiul *adevărării*, a făcut din Caragiale primul nostru *poietician*, atât în planul teoriei cât și în acela al producției literare", observă, în studiul citat Al.Călinescu².

Observațiile teoretice ale lui I.L.Caragiale se vădesc de o sporită relevanță și pertinență în spațiul teatralității, spațiu asupra căruia scriitorul a meditat cu aplicație și seriozitate, căutând să descifreze atât natura artei teatrale, cât și modalitățile sale de expresie. Preocupările teoretice ale autorului *Scrisorii pierdute* fac operă de pionierat în acest domeniu, scriitorul putând fi considerat ca un "erou civilizator care inițiază profanii atrași de magia acestei iubite patrii"³. Vorbind despre natura teatrului, scriitorul încearcă să disocieze teatrul de literatura propriu-zisă pentru că, pe de o parte, dacă literatura "e o artă reflexivă (...) teatrul este o artă *constructivă*, al cărei material sunt conflictele ivite între oameni din cauza caracterelor și patimilor lor. Elementele cu care lucrează sunt chiar arătările vii și imediate ale acestor conflicte".

Observăm că opoziția literatură/artă teatrală se susține pe fundamentul contrastului dintre *materialul* folosit în cele două modalități estetice: în cazul literaturii acesta este cuvântul, iar în ceea ce privește teatrul autorul dramatic se folosește de desemnarea "în carne și în oase adevărate". Din aceste remarci, Caragiale extrage o concluzie importantă, punând în lumină convenționalitatea sporită a teatrului, în raport cu alte arte: "Convenționalitatea acestei arte este cea mai grosolană posibilă: căci intențiunea de a arăta obiectul - care aicea sunt conflictele morale ivite între oameni, - se realizează prin arătatea obiectului chiar întocmai" (*Oare teatrul este literatură?*).

Teoretizările lui Caragiale ating astfel, cu tact și ingeniozitate, problema convențiilor teatrale, pe care scriitorul le percepe cu subtilitate, dovedind nu doar priceperea de a le folosi, ci și abilitatea de a le demonta mecanismul, de a le explicita, uneori într-un chip de o surprinzătoare modernitate. Concluzia articolului *Oare teatrul este literatură?* departe de a imagina o emfatică apologie a teatrului în detrimentul literaturii, descoperă cu un deosebit spirit analitic suportul de manifestare al artei teatrale, precum și ansamblul de elemente ce

concură la realizarea acesteia: "Nu! Teatrul și literatura sunt două arte cu totul deosebite și prin intenție și prin modul de manifestare al acesteia. Teatrul e o artă independentă, care ca să existe în adevăr cu dignitate, trebuie să pună în serviciul său pe toate celelalte arte, fără să acorde vreun fel de dreptul de egalitate pe propriul lui teren".

Oprindu-se asupra relației dintre personaj și actor, Caragiale își asumă o perspectivă deosebit de modernă; autorul surprinde astfel dialectica schimbărilor de identitate, jocul între iluzie și realitate la care se supune actorul, asumându-și creația teatrală ca pe o altă viață a sa, însuflețindu-și rolul. De altfel, în virtutea acestei idei, personajele în absența actorilor îi par lui Caragiale niște "figuri țepene", fără viață, ce așteaptă să primească suflul vital prin execuția actricească, singurul element ce le face să trăiască în chipul cel mai autentic. Un reputat exeget al operei lui Caragiale, Ion Vartic, arată în acest sens, că: "Actorul reprezintă un "executant instrumental" al cărui instrument este însăși ființa lui materială, însăși viața lui sacrificată învierii unui personaj"⁴. Meditația caragialiană asupra teatrului dobândește, în acest spațiu, al relațiilor complexe actor/personaj o dimensiune foarte modernă, ce va fi dezvoltată și amplificată mai târziu⁵ autorul român dovedindu-se astfel un precursor în domeniu. O importanță deosebită acordă, de asemenea, Caragiale artei execuției, căci "toate însă, și planul și piesa și compoziția, fără execuție materială, rămân simple deziderate". Opera teatrală își găsește astfel realizare deplină, se desăvârșește prin execuție. Execuția e cea care dă girul unei construcții teatrale, validând-o și conferindu-i acel principiu suprem al existenței operei artistice, în viziunea lui I.L. Caragiale: viabilitate. Iar "arta execuțiunii, continuă scriitorul, are o importanță cu atât mai mare, cu cât materialurile lor de construcție sunt deosebite suflete omenești, iar nu pietrele și lemne" (*Ceva despre teatru*).

Destinul operei dramatice nu se finalizează, așadar, în scrierea acesteia; scrierea e abia o etapă din parcursul operei, piesa de teatru împlinindu-se de fapt în procesul execuției, al reprezentării, prin vocile, trupurile și gesturile actorilor, care însuflețesc personajele până acum inerte, dau viață unor caractere, exprimă tensiuni, mărturisesc conflicte. Acesta este scopul "special" al artei dramatice, în viziunea lui Caragiale: "reprezentarea, reprezentarea frumoasă". Acest scop final - reprezentarea - e necesar să fie pus în consonanță, să fie armonizat cu scopul dramaturgului, tocmai pentru desăvârșita reușită a spectacolului.

Concepția lui Caragiale despre teatru, deși pare, la o primă lectură a articolelor sale

teoretice, nesistematică și eterogenă își vedește în cele din urmă coerența și unitatea prin insistența cu care autorul se apleacă asupra câtorva probleme fundamentale ale teatrului, probând, prin aserțiunile sale înțelegerea intimă a mecanismului dramatic și propunând câteva sugestii care par, astăzi, de o acută modernitate. Bunăoară, după cum observă Ion Vartic în eseul citat⁶, Caragiale prefigurează apariția teatrului epic brechtian spre a nu mai insista asupra revelatoarelor sale considerații despre execuția și receptarea operei dramatice, și ele de o certă actualitate.

Între teorie și practică textuală scrisul lui Caragiale nu are de trecut nici un hiatus, după cum spuneam, pentru că această neobosită și lucidă *conștiință* a teatralității și a convențiilor puse în joc e însoțită la I.L.Caragiale de o ingenioasă *știință* a folosirii convențiilor; teoria, convenția teatrală și uzajul acestora sunt în egală măsură revelatoare pentru modernitatea lui Caragiale, contribuind la cristalizarea unor opțiuni estetice fundamentale pentru evoluția teatrului românesc.

La o primă lectură a textelor sale dramatice I.L.Caragiale ni se înfățișează ca un scriitor ce se conformează cu obediență mărturisită dar și puțin "jucată" normelor estetice clasice - din perspectiva construcției dramatice și realiste - în ceea ce privește viziunea asupra lumii, calitatea observației realității.

Din această perspectivă, opera lui I.L.Caragiale ni se înfățișează într-o postură duală, căci, în perimetrul universului impecabil articulat pe care ea îl configurează, conviețuiesc două dimensiuni, clasicismul și realismul, într-o perfectă simbioză, aceste două dimensiuni ale operei funcționând parcă după principiul vaselor comunicante, reglând și dozând ritmul, metabolismul creației dramatice și armonizând acordurile acesteia cu acordurile lumii. Această idee este, de altfel, subliniată între alții și de B.Elvin, în lucrarea sa despre *Modernitatea clasicului I.L.Caragiale* autorul opinând că opera lui Caragiale ni se dezvăluie ca "un sistem complex de intenții care conviețuiesc într-o ambiguitate artistică, în literatura sa înfruntându-se două tendințe într-un dialog fecund: realismul și clasicismul"⁷.

Personalitatea artistică a lui Caragiale a fost modelată de o cultură și de o serie de norme estetice clasice, care și-au pus amprenta și asupra creației sale, configurând-o în conformitate cu o anume tradiție literară/teatrală, astfel încât reputația lui Caragiale, aceea de autor al unor piese de teatru tradiționale pare îndreptățită, cel puțin la un prim stadiu al

receptării, la un nivel aparent, superficial. Piesele lui Caragiale nu surprind și nu au surprins, la vremea lor, "orizontul de așteptare" al publicului contemporan, decât cel mult prin veracitatea moravurilor și mediilor reprezentate. Spectatorii epocii lui Caragiale și unii exegeți de mai târziu au receptat creația sa în ceea ce conține ea tradițional, ca produs și emblemă a unei tradiții teatrale, tocmai pentru că această operă nu frapează gustul publicului prin modul în care își expune materialul dramatic (deci prin convențiile dramatice), cât prin elementele ce țin de viziunea realistă încorporată. Mutația "orizontului de așteptare", această "schimbare de orizont" pe care a declanșat-o creația caragialiană se datorează mai curând sensurilor profunde implicate în operă decât procedeele și tehnicilor puse în joc de dramaturg, deși elementele de noutate nu lipsesc nici aici.

Dacă despre comediile lui Caragiale s-a putut spune că "ele nu includ, nici în atmosferă, nici în tonul lor, în mod direct, sugestia tragicului, fiindcă întâmplările nu au un caracter violent și nu unesc într-un amestec incert, derutant, sumbrul și hazliul, nu consacră ruptura omului de real"⁸, totuși, însinuarea neliniștii se produce tocmai din această succesiune de conflicte minore, din această atmosferă iresponsabilă de carnaval care înconjoară permanent personajele. Tragicul e atins tocmai prin această derulare absurdă de momente comice, prin această "comedie fără de sfârșit care se repetă, acoperind monoton întreg câmpul vieții și nelăsând loc pentru tot ce nu-i asemenea cu ea"⁹. "Comedia fără de sfârșit" și fără finalitate, în care ridicolul e atotputernic iar caruselul viciilor se învârtă fără oprire - constituie sursa acestei neliniști subtextuale ce se insinuează îndărătul râsului echivoc al comediilor, dedesubtul acestui "comic absolut". O astfel de lume, neomogenă și instabilă, în continuă prefacere și în deplină ignoranță a principiilor morale, "imatură" și pretențioasă, "vultoare vecinic mișcătoare" (alt echivalent al sintagmei "lume-lume") sacrifică idealul stabilității creatoare prin exacerbări voluntariste, de comică "alergătură" în căutarea unei șanse¹⁰.

Există însă, în ciuda aparentei obediențe a tradiției, în opera lui Caragiale nu puține elemente ce contravin unei doctrine dramatice clasice. Bunăoară, în comedia clasică tradițională (Plaut, Molière, Beaumarchais etc) conflictul se baza pe un șir de opoziții morale iar evoluția tensiunii subiectului se rezolva printr-o soluție optimă, ce acredita triumful binelui, al justiției, dintr-o perspectivă optimistă și în consens cu o viziune melioristă asupra condiției umane. În comediile lui Caragiale deznodământul e un fals deznodământ. Finalul

piesei, departe de a rezolva în mod salutar și eficient tensiunea dramatică, departe de a detensiona atmosfera, conservă conflictul, oferind doar o rezolvare de moment a lui, atunci când nu avem de a face direct cu întoarcerea la situația dramatică inițială. Dacă, după afirmația lui B.Elvin "comedia tradițională e pioasă", comediiile lui Caragiale pot fi caracterizate printr-un anumit scepticism de o pregnantă luciditate al unui autor care s-a eliberat de iluziile sale automistificatoare și care nu mai crede posibil triumful binelui în această lume "de strânsură", așezată sub semnul entropiei morale.

Foarte revelator în acest sens, în privința lipsei de finalitate morală *expresă* a comediiilor (căci există, e aproape inutil s-o mai spunem, o moralitate subiacentă, ce transpare oarecum în răspărul a ceea ce se întâmplă pe scenă, o moralitate a contrasensului) este finalul comediei *O scrisoare pierdută*. Conflictul comediei opune câteva exemplare umane de o rară abjecție, din rândul cărora se detașează Farfuridi, Cațavencu și Dandanache. Dacă Farfuridi, cu tot conformismul lui limitat, absolutist, cu toată prostia sa patentă și Cațavencu, cu toată impostura și demagogia sa sunt exemplare umane, ce mai păstrează încă trăsături ale umanității, personajul destinat a triumfa, Dandanache e, de fapt, o marionetă, în structura căruia se armonizează prostia lui Farfuridi și lipsa de onestitate a lui Cațavencu, un personaj mecanic, ce trăiește, vorbește și gesticulează în virtutea unei inerții absurde, fapt subliniat și de B.Elvin în studiul său, autorul conchizând că "în finalul piesei, elementul rațional se află în descreștere, i-a luat locul un principiu mecanic, inert"¹¹.

Iată deci că scriitorul român, departe de a consacra triumful binelui, propune prin finalul comediei sale soluția cea mai nefastă, aceea care ilustrează în modul cel mai pregnant și mai convingător caracterul lumii înfățișate și desemnate sub spectrul ironiei sale necruțătoare prin sintagma "curat constituțional". Muzica ce încheie, într-o apoteoză ironică, conflictul dă o aparență triumfală acestei lumi tranzacționale, în care binele și răul se găsesc într-un fragil echilibru, într-o opoziție armonică, iar notațiile parantetice din final ale autorului nu fac decât să sporească atmosfera de veselă impostură, de festivism ce camuflează vicii și defecte umane, accentuând climatul de farsă, de mascaradă absurdă a pasiunilor politice, în centrul căreia se află cei doi eroi, Cațavencu și Dandanache: "Muzica atacă marșul cu mult brio. Urale tunătoare. Grupurile se mișcă. Toată lumea se sărută, gravitând în jurul lui Cațavencu și lui Dandanache care se strâng în brațe, în mijloc. Dandanache face gestul cu

clopoșteii. Zoe și Tipătescu contemplă de la o parte mișcarea”.

Finalul *Scrisorii pierdute* ne pune în fața unui carusel al viciilor și moravurilor, al abjecției și pulverizării oricăror principii morale, în care adversarii pactizează cu entuziasm și voioșie iar cel mai abject, mai ticălos și, în sensul cel mai propriu, mai inuman dintre ei, triumfă. Desigur, lectura cea mai adecvată a finalului comediei trebuie să uzeze de tehnica contrasensului, frecvent folosită de Caragiale, cititorul fiind invitat să valorizeze pozitiv exact contrariul a ceea ce se întâmplă pe scenă. Se poate afirma astfel că, dacă I.L.Caragiale e tradiționalist prin folosirea arsenalului obișnuit al teatrului clasic (încurcătură, echivoc, coincidență, qui-pro-quo), originalitatea și modernitatea sa se degajă în special din modul în care aceste modalități dramatice sunt folosite și anume cu vădită ostentație, în mod nu doar deliberat, ci și fățiș, autorul silindu-se să intensifice efecte, să accelereze ritmul dramatic, să îngroașe liniile caracterologice, gesturile sau vorbele personajelor, într-un efort, foarte modern de altfel, de “denudare” a convenției, de dezvăluire și exhibare a procedeeului, care nu mai este încorporat în straturile de adâncime ale textului ci, dimpotrivă, se află acum expus în fața ochilor spectatorilor/cititorilor. Din această îngroșare a procedeeelor, prin acumulare progresivă, prin intensificare și amplificare a unor tehnici, rezultă și caracterul enorm al comediilor lui Caragiale, în care B.Elvin vede, de asemenea, un element cert de modernitate.

Ceea ce face, așadar, din Caragiale un autor modern nu e recuzita mijloacelor teatrale, de proveniență clasică ci modul în care sunt acestea asamblate, valorificate în cadrul construcției teatrale. În acest sens, se poate afirma în mod justificat că, departe de a fetișiza procedeul, de a-i absolutiza funcționalitatea și finalitatea, Caragiale îl privește din perspectiva unei viziuni relativizante, modelându-l în conformitate cu logica internă a piesei de teatru. Un exemplu elocvent de mânăuire într-un spirit modern a convențiilor teatrale aflăm în comedia *D-ale carnavalului* unde construcția dramatică se bazează pe o subtilă utilizare a ideii de *ritm* scenic, întrucât piesa, cum remarcă Ion Vartic într-un eseu¹² se dezvoltă din subtile schimbări de ritm, dintr-o dualitate ritmică “răbdare/nerăbdare” care pune față în față personajele, schimbă poziția lor, a unora față de altele, reconfigurând constelația de conflicte și interese în care se află ele angrenate. În eseu citat Ion Vartic observă că “subtilă, combinația dintre răbdare și nerăbdare din *D-ale carnavalului* este simptomatică pentru bruștele rupturi de ritm ale piesei, pentru amestecul de accelerări și ralentiuri succesive”¹³.

“Dramă” în registru comic a așteptării” (Ion Vartic), *D-ale carnavalului* probează în modul cel mai elocvent capacitatea autorului de a modula ritmul dramatic (în ritm - am observat - găsește Caragiale “esența stilului”) în conformitate cu derularea evenimentelor dramatice și cu evoluția destinelor personajelor sale, alternând procedeul așteptării, al unui timp “răbdător”, cu tehnica accelerărilor, a unui timp “ce nu mai are răbdare”. În dialectica acestor două contrarii putem afla esența comediei lui Caragiale, care procedează prin intensificare și îngroșare a tehnicilor și modalităților, prin sugestive alternanțe de tonalitate, prin rupturi de ritm sau tensionări și destinderi succesive ale acțiunii. În finalul comediei, explicația ce ar clarifica în întregime complicatul sistem de relații și reacții psihologice al piesei e amânată din nou, fie de Pampon sau Crăcănel, fie de Nae Girimea, astfel încât piesa se încheie în aceeași atmosferă de amânare cu care începuse, autorul punând sub semnul ambiguității acest final, menținând subiectul într-un cod, deosebit de fecund, al așteptării și vagului, nefiind cu alte cuvinte, “unul din acei autori” care explică și rezumă destinul personajelor sale în finalul operei.

În fapt, tehnica finalului pe care o folosește I.L.Caragiale ne pune în fața a două situații, a două strategii compoziționale; există, pe de o parte, finalul care marchează revenirea la situația inițială, precum în *O scrisoare pierdută* unde întregul eșafodaj de intrigi, de mașinații în care sunt angrenate personajele nu aduce nici o schimbare în destinul acestora, ele păstrându-și intacte condiția și statutul dramatic la sfârșitul comediei. Finalul e, în acest caz, echivalentul unui nou început, astfel încât dramaturgul ne oferă sugestia că personajele ar putea oricând juca, la nesfârșit, această comedie, ele fiind angajate într-un adevărat carusel existențial ce nu are deloc darul de a le modifica, în vreun fel, destinul ontologic și demersul dramatic. Cea de a doua strategie teatrală la care recurge scriitorul constă tocmai în amânarea deznodământului pe care am putut-o pune în evidență în *D-ale carnavalului*, unde nu există o explicație plauzibilă capabilă să aducă în scenă o autentică detensionare a acțiunii piesei. Prin aceste două procedee, Caragiale nu numai că se sustrage codului dramatic clasic, unde deznodământul avea o funcție cât se poate de precisă, o pondere substanțială în economia operei, dar el contrazice și convențiile statornicite ale genului recurgând la un final deschis, ambiguizat, generator de polisemie estetică, deoarece nu procedează deloc asemenea unui scriitor clasic, operând cu prerogativele omnipotenței și omniscienței sale asupra destinelor,

ci dimpotrivă, relativizează cu bună știință raporturile dintre caracterele umane, conservând în evoluția acestora o doză însemnată de imponderabil, de "inefabil".

În concluzie, se poate afirma că, apelând la convențiile teatralității I.L.Caragiale le modifică acestora sensul, semnificațiile printr-un uzaj specific în cadrul operei dramatice, le modernizează înțelesul și funcționalitatea, adecvându-le la reperele lumii sale convulsive și impaciente. Adoptând retorica așteptării și refuzul explicațiilor sau limpezirilor excesiv raționalizante (exemplul tipic cel mai cunoscut e al nuvelei *Inspecțiune*), dar și prin evoluția imprevizibilă a finalurilor "deschise", Caragiale se apropie de configurarea unei "estetici a tainei", fără a face din această înclinare a sa spre discreție și mister o convenție, cum se vor petrece lucrurile în cazul lui Mateiu Caragiale, unde misterul, taina sunt elaborate, premeditate până la ostentație, ba chiar înglobate într-un canon estetic, convenționalizate.

2. Jocul parodiei și al pastișei în creația lui I.L.Caragiale

Raporturile dintre I.L.Caragiale și literatura epocii sale nu au fost deloc atât de armonioase cum am fi înclinați să credem datorită absenței unor polemici sau lupte literare explicite. Deși nu greșim atunci când afirmăm că opera lui Caragiale a fost pregătită, prefigurată de unele creații anterioare, putând găsi chiar nuclee embrionare de "caragialism" în operele scriitorilor dinaintea sa, totuși, creația marelui dramaturg român se constituie îndeosebi ca *replică* la un climat literar conformist și convențional, propunându-și, între altele, să denunțe o literatură ce se conformează servil unei realități precare în ordine morală și convulsive sub raport existențial, cum era, în cea mai mare parte, literatura epocii sale. Autor ce și-a exprimat în repetate rânduri repulsia față de superficialitatea artistică și față de ceea ce este vetust, învechit în demersul artistic (procedee, convenții, figuri de stil etc.), Caragiale "are conștiința unei opoziții ireductibile între creația sa și direcția artistică majoritară"¹⁴ făcând, dacă nu figura unui frondeur ce dinamitează, cu elan polemic negativist, pozițiile literaturii convenționale a epocii, atunci măcar căutând să erodeze convențiile prin mijloace mai subtile, insinuându-se în chiar miezul lor, preluându-le și denunțându-le apoi, prin îngroșare a conturilor, superficialitatea și improvizația.

Impulsul satiric și parodic al lui I.L.Caragiale se îndreaptă spre acel tip de literatură ce degajă un "umanism eterat", animată de un "liberalism trandafiriu" (din articolul

C.A.Rosetti), o literatură care, nesocotind realitatea, se constituie într-o falsă imagine a acesteia, o imagine confortabilă și neproblematică, pliată în întregime pe așteptările cititorilor. Arta, literatura în speță, a timpului său se bazează pe o estetică nu doar conformistă cât mai ales diversionistă, întrucât aceasta abătea atenția publicului ei de la adevăratele probleme, detensionând sursele de conflict ale realității și "cosmetizând", cu mai mult sau mai puțin succes, lumea. Efortul lui Caragiale de a denunța, de a submina "din interior" această literatură idilizantă, "oficială", uzând de mijloacele subtile, dar nu mai puțin eficiente, ale parodiei și pastişei prefigurează, desigur cu alte mijloace și la altă scară, demersul avangardei literare, demers ce urmărește aceeași sabotare a convențiilor, anihilarea oricăror tipare ce stau în calea liberei expresii literare.

Desigur această analogie între efortul demitizant și anticonvențional al lui Caragiale și cel al avangardei literare a secolului XX e mai relevant în ceea ce privește intențiile și într-o mult mai mică măsură sub raportul modalităților folosite, raportările de acest gen rămânând ele însele într-o zonă a indeterminabilului, fiind vorba de prefigurări ale unor tehnici avangardiste ce se fac evidente mai cu seamă în modul cum înțelege dramaturgul român să manipuleze textul, privindu-l mai mult ca mijloc decât ca scop în sine, ca instrument în vederea accederii la un anume țel artistic¹⁵.

"Exercițiile de stil" pe care le întreprinde Caragiale în câteva semnificative texte ale sale au ca obiect tocmai o astfel de literatură aservită realității, mimetică la modul cel mai îngust, ce-și refuză dimensiunea obiectivității, asumându-și, în schimb, o dispoziție festivă excesiv de pronunțată. Prin parodie, prin mimarea insidioasă a unui alt stil, Caragiale denunță, de fapt, mecanismele de funcționare ale acestuia; aderând la mecanica unui stil oarecare, a unui anumit limbaj artistic autorul nu imprimă deloc acestuia acea viață, acel suflu vital ce i-ar conferi o certă stabilitate și autonomie estetică. Mecanismul parodic la Caragiale se dezvoltă printr-o succesiune de procedee cu o funcționalitate orientată spre același scop: denunțarea unui stil, a unei maniere de lucru. Un prim procedeu îl reprezintă imitarea, dispoziția mimetică a scriitorului¹⁶ ironic care, pentru a satiriza, își însușește cu perfidie o anume scriitură, pe care o dezvoltă apoi, subliniind, prin îngroșare, prin exagerare acele trăsături estetice pe care își propune să le denunțe.

Traseul parodiei caragieliene se dezvoltă într-o astfel de direcție: de la falsa imitație

la exagerarea trăsăturilor stilistice, pentru a se ajunge în acest fel la o formă superioară de practică a scriitorii de "gradul al doilea" - cum poate fi considerată parodia. "Cabotinismul literar" pe care și-l impută Caragiale însuși într-un autoportret constă tocmai într-o astfel de succesiune de măști stilistice pe care și le însușește, fără a se lăsa însă confiscat de vreuna, păstrându-și, astfel o poziție transcendentă față de textul parodiat, poziția păpușarului față de marionetele sale, cu observația că scriitorul nu caută deloc, în textele sale de aspect parodic, să-și disimuleze sforile prin care își manipulează creaturile, dimpotrivă, el se străduiește să le facă cât mai evidente, tocmai pentru a le denunța convenționalitatea, lipsa de spontaneitate, caracterul mecanic, carența de relevanță ontologică și/sau gnoseologică.

Pe de altă parte, parodiile și pastișele lui Caragiale nu se rezumă (chiar atunci când dau o impresie persistentă a acestui fapt) la un anumit autor, la un stil individual. Nu trăsăturile particulare incită vocația parodică a marelui dramaturg, ci cele generale, ce înglobează aspecte ale unui stil literar în ansamblul său. Chiar atunci când îl parodiază pe Delavrancea în *Smărăndița* sau în *Dă-dămuit... mai dă-dămuit*, Caragiale nu se oprește la acesta; opera lui Delavrancea este mai curând un pretext, un punct de plecare, o ilustrare flagrantă a unei literaturi în care primeau viziunea idilică, excesul metaforic, inflația de adjective, a unei literaturi așadar obsedată de prejudecata scrisului "frumos"¹⁷. Parodiile lui Caragiale se constituie (după cum a observat C.Regman¹⁸) în avertisment împotriva literaturii sămănătoriste ce va culmina la începutul secolului XX la noi, anticipări ale acestei literaturi idilizante și calofile, ce ignoră obiectivitatea și simțul autenticității ca norme estetice capitale ale operei artistice. Demersul parodic (și nu numai parodic) al lui Caragiale decurge dintr-o acută conștiință a opoziției concepției sale estetice față de curentul estetic dominant. În acest sens, scriitorul și-a considerat propriul său demers artistic ca pe unul ce contravine opiniei generale, căutând să denunțe artificialitatea și conformismul unei epoci literare dominate de sentimentalism și calofilie excesivă, într-un demers de reconsiderare nu numai a reprezentărilor particulare ale literaturii, ci, mai curând, într-o încercare de a pune în discuție, de a problematiza chiar ființa profundă a literaturii, condiția acesteia, în ceea ce are ea mai general și esențial.

Tipic pentru parodia caragialiană ni se pare procedeul "temei cu variațiuni", în care autorul, pornind de la un text-prim (*Tema*) reunește câteva "variațiuni" ale acestuia, dovedind

și în această schiță cu valoare exponențială (*Temă și variațiuni*) o neobosită și subtilă capacitate de asimilare, de absorbție a unor discursuri străine în propria operă. Variațiunile sunt, în fond, denaturări, excedări ale discursului - prim, ale *temei*, dilatări ale stilului obiectiv prin recursul la discursul partizan, înregimentat, la tonul inflammat, abuziv. Acest model stilistic al "temei și variațiunilor" marchează, nu în cele din urmă, și o altă conștiință, o viziune nouă față de text; căci, deși Caragiale este un autor ce dă Textului ce este al său, totuși el nu mai are o atitudine obedientă, servilă față de acesta. Textul, cu alte cuvinte, își pierde o parte din transcendența pe care o deținea în romantism, din "minciună romantică" el tinde să-și transforme energiile semantice și să devină "adevăr românesc" (spre a folosi terminologia lui René Girard). Instrumentalizându-se, Textul caragialian e o oglindă pură a realității, nu însă o oglindă de o incoruptibilă impersonalitate, ci una în care realul e încercuit, ca printr-un imperceptibil și inefabil contur, de o atitudine ironică, astfel încît formula de "realism ironic", dedusă de V.Fanache din opera caragialiană e deplin întemeiată.

În *Temă și variațiuni* autorul își asumă un dublu demers, prin parodiile sale: pe de o parte descrie o anumite realitate în textul-prim, punând în joc capacitățile mimetice, referențiale ale discursului său dar, în același timp, prin derularea "variațiunilor" dă naștere unei strategii metatextuale (și, într-un fel, autoreferențiale) modulând și orientând primul tip de discurs ("tema"), obiectiv, sobru, înspre o retorică discursivă angajată politic, așadar distonantă față cu datele realității. Incendiul din Dealul Spirii devine, așadar, un nimerit pretext de parodie a unor tipuri de discursuri politice și gazetărești și o satiră indirectă, mediată, a demagogiei și imposturii. Incendiul devine, în viziunea organului opoziției un punct de plecare al unei diatribe contra guvernului astfel încât, evenimentul *in sine* e, s-ar zice escamotat, transformându-se în pretext al unei vorbării inflamate, retorice, fără zăgaz, în care incontinența verbală ține locul logicii iar epitetul contondent se dispensează de argumente: "de patru ani împliniți aproape de când reacțiunea ține în gheare Belgia Orientului, care din lipsă de energie în evoluțiunea ei către progres, un progres bine definit de aminteri prin spiritul tradiției și istoriei, și ocazionat întrucâtva, deși jenat oarecum, de evenimentele economice din urmă, în care duplicitatea reacțiunii a întrecut toate marginile și a atins limita tuturor speranțelor de îndreptare, speranțe ce nu pot fi întemeiate pe câtă vreme reacțiunea cu oamenii ei fatali, cari nu se tem nici de lege, nici de Dumnezeu, nici de judecata, nepărtinitoare dar aspră, a Istoriei,

au avut cinismul prototipic și revoltător s-o declare, cu cea mai enormă dezinvoltură și exuberanță într-o memorabilă ședință a parlamentului” etc.

Dacă ziarul “opozant fără programă”, nuanță “liberală-conservatoare” era vehiculul unui discurs politic inflammat și exorbitant, presărat cu tautologii (“duplicitatea reacțiunii a întrecut toate marginile și a atins limita”), pleonasme (“dar însă”, “o pată neștearsă și indelebilă”) sau nonsensuri (“ocazonat întrucâtva, deși jenat oarecum”), ziarul “opozant cu câteva programe, nuanță trandafirică” exprimă un limbaj artificial similar celui folosit de Rică Venturiano în “Vocea patriotului național”, în care formele latinizante sau italianizante fac aproape ininteligibil mesajul. De remarcat că și în această a doua “variațiune” evenimentul (“tema”) e pus între paranteze, escamotat sub aparența falselor artificii formale care, în loc să desemneze relieful realității, nu fac altceva decât să-i obnubileze semnificațiile. Incendiul din Dealul Spirii devine simplu pretext pentru o pledoarie fantezistă în favoarea instituției pompierilor: “Speriința din Dealul Spirei până la serenitate ne-a probat că sperietura cetățenilor și cetățeanelor nesperiinți adesea cauza lățirii extraordinare a sinistrelor este. Să căutăm deci: a avea pompier-cetățean, a avea cetățean-pompier. Numai cu condițiune d-a fi și cetățean cineva un bun pompier este, și viceversa (...)”.

În jurnalul “chic” (a treia variațiune) Caragiale reproduce stilul pretențios și prețios, galant și nenatural, livresc până la asfixie al carnetului monden, stil parodiat, de altfel, și în celebra *High-life*. Dacă ziarele opoziției reduc semnificația incendiului la anvergura minimală a unui simplu pretext, ziarul “oficios” pune la îndoială cu hotărâre chiar izbucnirea incendiului: “Din sorginte oficială aflăm că nu a fost nici un incendiu ieri în Dealul Spirei. Sinistrul cel grozav este o pură invențiune ieșită din fantazia nesecată și din bogatul arsenal de calomnii al adversarilor noștri”. *Temă și variațiuni* este o schiță semnificativă pentru disponibilitățile parodice ale scrisului caragialian. Totodată, în această schiță în care vocea naratorului se estompează până la absență, textul se organizează prin procedeul colajului, procedeu apt în cea mai mare măsură să confere iluzia autentificării, prin juxtapunerea contrapunctică a unor tipuri de discurs cu o semantică opusă, având însă același punct de plecare.

Extrem de importantă ni se pare varietatea modalităților parodice pe care I.L. Caragiale le înscenează în momentele și schițele sale, registrele parodice și ironice diferite (căci cele

două modalități literare sunt în indiscutabilă conjuncție aici) care apar în operele sale. La nivelul de cea mai mică generalitate, autorul parodiază vorbirea unui personaj, ideolectul său, cu alte cuvinte, mimând cu dexteritate cele mai subtile particularități de limbaj ale sale. Un exemplu edificator este schița *High-life* unde I.L.Caragiale își prezintă personajul principal (Edgar Bostandaki) dintr-o perspectivă parodică, imitându-i până în cele mai mici detalii vorbirea. Astfel, "Edgar Bostandaki este un tânăr care are multe succese în saloanele din Târgul Mare. Vorbește franțuzește de când era mic și se pricepe foarte bine la mode și confecțiuni, așa că nu o dată este consultat asupra acestui capitol. Profesia de cronicar high-life nu este ușoară, fiindcă trebuie să scrie despre dame, și damele sunt dificile, pretențioase, caprițioase. Spui de una o vorbă bună, superi alta; spui rău de alta, atunci nu mai poți pretinde că ești un om galant, insiști cu deosebire asupra uneia, dai loc la bănuieli; neglijezi pe vreuna, îi inspiți o ură primejdioasă".

Cu siguranță că în prezentarea parodică (întrucât ea împrumută conveniențele de limbaj sau măcar de mentalitate ale personajului însuși) a lui Turturel (cum e alintat Edgar Bostandaki) se insinuează nu puține semnale ironice. Astfel, calitatea esențială a unui cronicar monden, imparțialitatea, obiectivitatea în prezentarea evoluției mondene a membrilor "societății înalte" ni se sugerează că ar fi și calitatea dominantă a lui Turturel, "parcă născut pentru a fi cronicar *high-life*". Evoluția ulterioară a faptelor, modul în care personajul își redactează cronica sa mondenă dezminț în modul cel mai ferm imparțialitatea acestui personaj care își trădează în relatarea sa fascinația produsă de "regina adorabilă a valsului adorat", "grațioasa, preamabila doamnă Athenais Gregoraschko, născută Perjoiu". Instinctul parodic al lui I.L.Caragiale funcționează însă și în alte pasaje ale schiței, limbajul naratorului împrumutând dispoziția festivă și mijloacele stilistice edulcorate ale lui Edgar Bostandaki. E ca și când o parte a schiței ar fi scrisă chiar de către personajul ei principal care preia, fără să se declare ca atare, într-un regim "incognito", prerogativele naratorului.

Pe o altă treaptă de generalitate se situează parodia stilului unui scriitor, în care I.L.Caragiale, preluând ticurile de limbaj, retorica autorului, îngroașă efectele, subliniază până la caricatură unele modalități desuete, anacronice. Dintre autorii parodiați se remarcă G.Ionescu-Gion, Bolintineanu, Macedonski sau Delavrancea. Astfel, *Smărăndița*, începutul de roman publicat în prima serie a *Moftului român* parodiază nuvela de filiație romantică a

lui Delavrancea *Sultănica*. Caragiale mimează aici stilul sămănătorist *avant la lettre* ce câștigase teren în opera lui Delavrancea și care se va manifesta deplin, în mod programatic la începutul secolului XX. Regimul estetic sub care se așează această parodie este *idilismul*, romantismul minor manifestat în plan textual prin abundența descrierilor, aglomerarea epitetelor și preponderența evocării. Portretul Smărăndiței este suficient de relevant pentru acest tip de literatură edulcorată și paseistă, ruptă de realitate și căutând neconținut să confere o anvergură idilică acestuia: "Copila avea ochii negri, negri ca mura de pădure coaptă, răscoaptă când e bună de mâncare, dulce și acră; dulce, nu să te leșine pe inimă; acră, nu să strepezească dinții, ci dulce și acră, acrișoară și dulceagă cum îi place și ursului, cât e el de ursuz și nemulțumitor s-o guste (...). Așa era copila Ilinchii, a Ilinchii, o gospodină bătrână, cinstită, harnică, vioaie, cuminte, neobosită care începea munca de cu nopticica, până să nu înceapă cocoșul cel berc, fala satului întreg să cânte la cântători *cucurigu gagu*, de cotcodăceau toate puicele și găinele, ba și cloștile pe cuibarele lor". După cum am arătat, Caragiale nu parodiază, în această operă literară "cu adresă" subintitulată ironic "roman modern" doar "ideolectul stilistic" al unui scriitor, în speță Delavrancea, ci cu atât mai mult se referă, în subsidiar, la un anumit stil literar. Curentul sămănătorist e parodiat, dealtfel, și în alte scrieri, precum *Dă-dămult... mai dă-dămult* sau în acea "novelă" *În pustiul lumii mari* inserată în *O cronică de Crăciun*, în care se întâlnesc, mimate, îngroșate parodic, toate clișeele literaturii presămănătoriste și sămănătoriste: romantismul minor, idilismul, evocarea paseistă, toposul "dezrădăcinării", motivul întoarcerii benefice la obârșii etc., toate acestea puse sub semnul burlescului, în șarje comice care subliniază până la caricatură toposurile și procedeele acestui tip de literatură.

Semnificativ este faptul că I.L.Caragiale a parodiat deopotrivă unele orientări tradiționale (sămănătorismul) dar și manifestări mai noi, moderniste, cum ar fi simbolismul instrumentalist, denunțându-le fără îndoială, lipsa de măsură, excesul în formă și fond. Parodiile de acest fel ilustrează fără echivoc cultul scriitorului pentru măsură, clasicismul său de esență dublat de o viziune fundamental realistă. Denunțând prin parodie ticurile de limbaj sau toposurile literaturii sămănătoriste, dar și teribilismele estetice ale lui Macedonski sau ale discipolilor săi, Caragiale oferă în același timp o lecție estetică implicită, expunându-și, prin contrasens concepția artistică, derivând, din orientările ce-și făceau simțite ecourile la sfârșitul

secolului al XIX-lea, un mod de "cum nu trebuie să se scrie literatura".

Un alt tip de parodie îl constituie parodia unui anumit stil funcțional, autorul mimând în nu puține opere automatismele stilului administrativ, denunțând convenționalismul stilului jurnalistic etc. Parodia diverselor stiluri se produce prin soluția unei mimări ce seamănă cu o falsă acceptare, scriitorul adoptând stilul potrivit pentru ambianța potrivă. E limpede, de aceea, de ce în *O zi solemnă* autorul preia stilul solemn și oficial, supraveghindu-și cu deosebită atenție construcțiile verbale, rezumând și supralicitând, în turnura retorică a frazelor, "importanța" unei astfel de zi: "Zi-întâi de mai stil nou 1900, zi de redeșteptare, ziua florilor, ziua triumfului primăverii, a fost ziua și a unui alt mare triumf - triumful unei idei mari! (...) Ce a făcut Leonida Condeescu pentru urbea lui este imposibil de descris pe larg într-un cadru atât de strâmt. Mă voi mărgini prin urmare a consemna, în liniamentele lor generale, unele din faptele sale cele mai importante, al căror mobil a fost totdeauna dorința fierbinte de a afirma importanța Mizilului, de a grăbi ridicarea Mizilului, de a realiza înflorirea Mizilului". Se observă, cred, cu claritate jocul mereu ambiguu, dar de un extraordinar efect, între retorism, stil solemn și supralicitare prin repetiție a aprecierii; ca și felul în care Caragiale *enunță* o anume aserțiune, *denunțându-i*, prin exacerbarea conformației (morfologice, sintactice etc.) futilitatea, ridicolul. Repetițiile din final au rolul unui semnal de alarmă ce atrage atenția tocmai asupra lipsei de însemnătate a luptei "infatigabilului" Leonida Condeescu.

Alteori, precum în *Tren de plăcere* stilul parodiat e stilul patetic; aici, îngroșarea silabelor, supralicitarea efectelor conferă o indiscutabilă impresie de romanțios, de gust ieftin, scriitorul simulând sentimentele de *bas-étage*, de o banalitate stridentă, precum cea a cărților ilustrate de tip kitsch, stări afective de anvergură cu totul modică, ascunse însă în dosul silabei inflamate patetic: "A! e grozav să ai ființe iubite rătăcite departe de tine și să nu știi la un moment în ce loc se află, ce fac, ce li se întâmplă, ce vorbesc, ce simt, ce gândesc despre tine le e dor de tine, cum ți-este ție de ele?".

"Prin asemenea atitudini mimetice, notează Ștefan Cazimir²⁰, sunt atinse două țeluri: pe de o parte ironizarea obiectului, pe de alta persiflarea manierismului stilistic, împotriva căruia știm cât de vehementă a fost pornirea lui Caragiale". Parodia trasează însă textului caragialian și fizionomia unui spațiu intertextual, în care se intersectează ecouri și

reminiscente literare, atitudini și gesturi de extracție mai mult sau mai puțin livrescă. "Când zice D.Georgescu acestea, orologiul de la castelul Peleş se aude în depărtare bătând noaptea jumătate" (*Tren de plăcere*) sau "Fără să salute și vădit foarte supărat, Edmond se apropie de Egar, cu așa pas și aer strașnic, încât Edgar se ridică în picioare în fața lui Edmond" (*High-life*). În acest ultim exemplu se observă, cred, cu limpezime parodiarea romanelor de turmură mondenă cu accente *kitsch*, atât prin numele personajelor cât și prin atitudinile lor sau prin stilul folosit de către autor.

Extinsă la normele limbajului uzual, parodia e asumată prin intermediul stilului indirect liber. Cu ajutorul acestui stil scriitorul asimilează în propriul său discurs individualitățile de vorbire ale personajelor, naratorul contaminându-se adesea de modalitățile verbale ale personajelor sale. În *D-l Goe* de exemplu, "nomenclatura (...) este creația eroilor, dar expunerea autorului o preia fără întârziere (mam'mare, mamița, tanti Mița, mititelul, puișorul, urâtul, ciucalata)"²¹.

Alteori, naratorul preia nu doar elemente de nomenclatură ci chiar construcții verbale specifice din repertoriul personajelor. În *Situațiunea*, de exemplu, ticurile agramate ale lui Nae ("Este o criză, mă-nțelegi, care poți pentru ca să zici că nu se poate mai oribilă... s-a isprăvit... e ceva care poți pentru ca...") sunt preluate cu accent parodic și ironic în final de către autor: "M-am suit într-o birjă și l-am lăsat pe fericitul tată pentru ca să meargă singur la simigerie".

Resursele mimetice ale I.L.Caragiale în *Telegrame* surprind, prin reproducerea limbajului acut și concis al telegramei, o "dramă" banală de provincie, efectul comic rezultând din nonconcordanța dintre paroxismul pasiunilor ce animă personajele schiței și lapidaritatea stilului telegrafic în canoanele căruia aceste personaje trebuie să-și exprime indignarea sau furia torențială. Inadecvarea între pasiune și stil ne oferă astfel de mostre de comunicare de un comic irezistibil: "Directoru prefecturi locale Raul Grigorașcu insultat grav dumnezeu mami și palme cafine central. Amenințat moarte. Viața onorul nesigure. Rugăm anchetaț urgent faptu", sau într-o altă telegramă, în care Costăchel Gudurău e silit să-și concentreze indignarea în cadrele restrânse ale "stilului" lapidar: "A doua oară atacat palme picioare piața independenți acelaș bandit director scandalos însoțit sbiri. Situația devenit insuportabilă. Oraș stare de asediu. Panica domnește cetățeni".

Modalitate mimetică dar și critică, parodia joacă un rol important în opera lui

I.L.Caragiale, nu doar prin frecvența cu care e utilizată în multiplele ei forme sau varietăți, cât, mai ales, prin funcționalitatea și finalitățile pe care i le conferă autorul. Dincolo de sfera largă de generalitate și de aplicație pe care i-o acordă autorul, parodia e o modalitate adecvată de a denunța anumite ticuri ale limbajului individual dar și automatismele limbajelor funcționale, ca și scleroza canoanelor estetice. Modul în care autorul *Momentelor și schițelor* manipulează procedeele parodice demonstrează în chipul cel mai convingător substanțiala sa disponibilitate mimetică, relevând totodată geniul său lingvistic care îi permite abordarea realității epocii sale din multiple perspective și unghiuri, dar și surprinderea fenomenului literar al vremii sale prin insertul parodic și ironic.

E lesne de înțeles de ce în opera lui I.L.Caragiale impulsul mimetic e precumpănitor în timp ce în creația lui Mateiu Caragiale principiul "fanteziei" pare să prevaleze asupra transcrierii veridice a reliefului lumii. Cu toate acestea, comună tatălui și fiului e mobilitatea expresiei, adecvarea perfectă a verbului la real, precum și o desăvârșită conștiință lingvistică care se exprimă în savorile lexicale pe care le cultivă cei doi scriitori în delimitarea aceluiași perimetru al spațiului balcanic.

3. Comedia limbajului

"Comedia limbajului" și "limbajul comediei" sunt concepte nu doar corelative, ci și complementare, deoarece interesului - teoretic sau aplicativ - pentru convențiile literarului îi corespunde, în vasta și multiforma operă a lui I.L.Caragiale o cu nimic mai puțin acută preocupare pentru condiția limbajului, a existenței "lingvistice". Pe bună dreptate s-a afirmat că "facultatea dominantă" a lui Caragiale este *auzul*; sensibilitatea acustică a autorului *Scrisorii pierdute* este, într-adevăr, extraordinară. Scriitorul dispune de o foarte elocventă capacitate de a distinge, intercepta, interpreta, analiza sunetele, situând toate elementele acustice într-un anumit plan existențial, corelându-le sau, dimpotrivă, disociindu-le, acordându-le, în sfârșit, o hotărâtoare funcționalitate estetică. De fapt, I.L.Caragiale își apropiază realitatea nu atât prin intermediul văzului, delimitând contururi, suprafețe, linii, aparențe vizibile, ci, într-o mult mai însemnată măsură printr-un foarte evoluat simț auditiv, care permite comediografului să sesizeze cele mai infime nuanțe, cele mai imperceptibile abateri de la legile armoniei, sau, dimpotrivă, să înregistreze printr-o sensibilitate exacerbată,

vacarmul, scandalul, zgomotul, abolirea oricărei ordini în tectonica acustică a lumii.

Din această incontestabilă prevalență a elementului auditiv în opera lui Caragiale reiese și numărul limitat al descrierilor, de natură sau interior, acestea având funcția, acolo unde apar, de a completa sau ilustra observația auditivă. Nu e mai puțin adevărat că, luând în posesie realitatea mai ales la nivelul ei sonor, Caragiale nu se mărginește să înregistreze cu fidelitate absolută relieful acustic al realității, ci îl și interpretează, îi atribuie o semnificație sau alta, supunându-l unei continue și competente hermeneutici ironice sau comice, căci se poate afirma că auzul lui Caragiale este sensibil mai ales la deformările sau anomaliiile sunetelor, la cazurile de, să-i zicem, patologie acustică. Observația că lumea lui Caragiale e o lume în exces nu este nici nouă dar nici capabilă a epuiza înțelegerea acestui univers. Neașezată, imatură, satisfăcându-și "ambițul" de a trăi într-o perpetuă tranziție, fără tradiții statornice și fără hotare stabile, inconsistentă și entropică, lumea lui I.L. Caragiale stă, întreagă, sub semnul Verbului. Existența personajelor ce animă acest univers e, de aceea, una pur verbală, eroii caragialieni mimând mai degrabă viețuirea, camuflându-și ființa, adevăratele pomiri îndărătul vorbelor, expunându-și propozițiile și frazele ca pe veritabile alter-ego-uri ori ca pe niște măști ce ascund fără să arate, camuflează fără să expună. Cuvântul (de regulă rostit) este emblema acestei lumi a derizoriului și tranzitoriului, în care existența se joacă pe sine pe marea scenă a Logosului, un logos evident cu semnificațiile dezafectate, cu articulații degradate până la stadiul cel mai de jos, acela al zgomotului deposedat de cea mai mică fărâmă de semnificație: "Vorbitul reprezintă suprema voluptate în lumea lui Caragiale, este visul de aur al fiecăruia și al tuturor, satisfăcut și reînnoit cotidian (...) în această lume nimic nu valorează cât o conversație, deși orice conversație nu valorează nici doi bani. Important, foarte important, cel mai important este să stea de vorbă, indiferent cu cine, indiferent despre ce"²².

Relevant pentru eroii lui Caragiale este faptul că acest enorm apetit verbal care pare a fi resortul lor existențial nu izbutește, pe de o parte, să ascundă inconsistența lor ontică dar nici să dea sentimentul deplin al comunicării, necum al comuniunii cu ceilalți. Personajele sunt asemenea unor monade autosuficiente și autotelice, lipsite de căi de acces spre ceilalți sau spre lume, al căror aparent dialog cu "ceilalți" nu este, în fond, decât un monolog disimulat fără dibăcie. Monade inconsistente, actori ce au nevoie de scena limbajului pentru

a se afirma, personajele caragialiene, departe de a-și asuma individualitatea, de a se diferenția de cei din jur prin propriul lor limbaj, dimpotrivă, se anonimizează într-o și mai hotărâtă măsură, participând astfel la procesul entropiei atotstăpânitoare în acest univers al indistinției și omogenizării tuturor particularităților. Reducerea la numitorul comun e regula ce guvernează această lume, iar complicitatea cu mecanismul social entropic - singura atitudine existențială a oamenilor. Cu greu s-ar putea vorbi, în cadrul personajelor caragialiene, de existența unui ideolect, a unor particularități de vorbire (care, desigur, ar trece individualizări ale gândirii). Foarte puțini eroi își asumă o vorbire individuală și individualizatoare, care să-i detașeze de masa indistinctă a celorlalți vorbitori, care să le confere un relief propriu. Cei mai mulți eroi apelează, dimpotrivă, la formule uzuale, standardizate, ce pot fi atribuite tuturor; apelul la normă, la formula pre-fabricată, verificată de uz traduce teroarea insului în fața noului, în fața a ceea ce nu a fost experimentat, dar conotează și dorința de confort ontic și lingvistic, comoditatea înăscută a acestora. Anonimizarea prin intermediul limbajului e rezultatul acestei vorbiri anodine, a acestui limbaj echidistant, neutral, ce nu angajează existențial vorbitorul și pe care marele dramaturg l-a sesizat cu o extraordinară acuitate. Dealtfel, chiar sociabilitatea acestor personaje, sociabilitate de care s-a făcut atâta caz, nu e decât aparentă, ea răspunde mai degrabă nevoii ființelor de a stabili raporturi superficiale, fără repercusiuni deosebite în planul de adâncime al personalității. Sociabilitatea e exprimată astfel mai mult prin limbuție, prin vervă logoreică, prin apetit verbal incontinent, manifestări care, departe de a configura identitate ființelor, conduce la depersonalizarea lor, la o acută anonimizare *prin limbaj*.

Înainte de orice, o comunicare adecvată între doi inși presupune cu necesitate schimbul de idei, emisia și receptarea în condiții bune a unui mesaj, pe baza unui cod dinainte stabilit și, în același timp, stăpânit de ambii interlocutori. Or, în operele lui Caragiale emisia mesajului nu e urmată de receptarea sa de către "celălalt". Fiecare personaj e preocupat, parcă, de propriul său mesaj, suferind de un soi de ipseism cronic și ignorând cu totul și recepția mesajului său și posibila replică, virtuala reacție a interlocutorului. Atitudinea monologală specifică conduitei verbale a eroului caragialian e, astfel, mai puțin expresia unei crize ontologice de pierdere a personalității, cât rezultatul voinței de iluzionare - resortul cel mai evident al existenței sale. Iluzia e pecetea de neșters ce se așează pe gesturile și vorbele lui Mitică, e handicapul și atuul acestuia, aflate în strânsă corelație cu semantismul Moftului,

“deviza” acestei lumi. În acest univers al coșmarului comunicării în care oamenii sunt, în mod tiranic, posedăți de propriile opinii, prizonieri ai propriei iluzii, vorbirea lor dă naștere unui veritabil infern în care ideea redempțiunii prin logos e din capul locului exclusă. În universul caragialian logosul, în mod paradoxal, nu întemeiază, nu e semnul unui act inaugural, ci e simbolul extincției, al apocalipsei comunicării. Dizolvată în monolog, comunicarea e, în această lume, semnalul precarității sufletești și intelectuale, emblema autosuficienței triumfătoare, a iluziei autodevorante care conferă indivizilor un fals prestigiu și-i îndeamnă să vorbească fără șir și fără logică, ignorând replica sau răspunsul, eludând reacția celorlalți. În *Five o'clock*, de exemplu, limbajul personajelor are o dublă finalitate; pe de o parte, el indică în mod elocvent paupertatea intelectuală și morală a pretinselor doamne din *high-life* și, pe de altă parte, prin frecvența întreruperilor, a obturărilor fluxului verbal și interogațiilor intempestive, culminând cu astuparea gurii Tincuței cu mâna de către Mândica, sugerează dificultățile unei adevărate comunicări între aceste ființe monadice, fără ferestre unele față de altele: “Eu: Madam Piscopescu, dați-mi voie...

Mândica: Vii tocma la pont.

Tincuța: Ai fost?...

Mândica: Taci tu!... las' să-l întreb eu... Ai fost aseară la circ?

Eu: Am fost.

Tincuța. Cine mai...

Mândica: Taci soro! n-auzi? (Către mine:) Ai văzut pe Mița?

Eu: Pe sora matale?

Mândica: Nu... pe Mița, pe Potropopeasca a tânără?

Eu: Da; era într-o lojă în fața mea...

Mândica (Tincuții): Ai văzut?

Tincuța (mie): Cu cin'...

Mândica: Taci!... (mie) Cu ce pălărie era?

Eu (încurcat): Cu...

(Tincuța vrea să mă-ntrepuță)

Mândica (astupându-i gura cu mâna): Cu o pălărie mare... (Tincuței): Ai văzut? (Mie): Bleu gendarme...

Eu (răsuflând): Da...

Mândica (mie): Cu pamblici vieux-rose... (Eu dau din cap afirmativ)

Mândica (Tincuții): Te mai prinzi aldată?

Tincuța: Stăi, să vedem... (Mie) Era cu bărbatu-său.

Mândica (Tincuții): Taci tu!

Tincuța: Apăi, lasă-mă și pe mine, soro!... Tot tu?"

În acest "Apăi lasă-mă și pe mine, soro!..." al Tincuței răzbate întreaga obidă a eroului caragialian oprimat, redus la o umilitoare tăcere, căci tăcerea e sinonimă aici cu neantul, cu nimicul. Pentru a-și legitima existența, pentru a-și afirma o iluzorie, aparentă identitate personajele trebuie să se exprime, să vorbească, chiar dacă aceste vorbe se dispensează de logică sau de un sens oarecare. Tăcerea, umiliința absurdă a opresiunii verbale e resimțită de Tincuța din *Five o'clock* dar și de alți eroi ai lui Caragiale cu o exasperare semnificativă. S-ar părea că, dacă tăcerea, anularea facultății rostirii e echivalentul unei extincții a personalității, vorbirea e, dimpotrivă, înzestrată cu virtuți (desigur, iluzorii) demiurgice și eliberatoare. Dialogul întretăiat, bifurcat, întrerupt și reluat în mai multe rânduri din această schiță transcrie cu suficientă fidelitate relațiile nu doar tensionate dintre oameni, cât supuse provizoriului și aleatorului, puse neconținut sub semnul absurdului. Absurd e, aici, divorțul intempestiv dintre formă și sens, dintre mesaj și codul în care acesta se înscrie, după cum absurdă e și nevoia imperativă a oricui de a vorbi fără să exprime, cu necesitate, vreo semnificație, vreun sens, de *a vorbi* fără *a spune* nimic. Pe această scenă enormă și entropică a limbajului, personajele evoluează cu mai multă sau mai puțină abilitate, își *joacă* existența la propriu și la figurat, se arată pe ele însele în oglinzile propriei nevoie de comunicare labilă ca orice act al existenței lor.

Inepuizabil ca potențialitate extensivă, repetitiv și cu o desfășurare tautologică, limbajul eroilor lui Caragiale, e, cu toată aparenta sa abundență, de o extremă economie stilistică. E evident că sărăcia de limbaj exprimă sărăcia sufletească iar expresia lingvistică minimală, pauperă e reflexul unor caractere minimale, de restrânsă anvergură afectivă. Etalonul perfect al acestei lumi e același Mitică, personaj proteic sub măștile căruia pot fi bănuite toate celelalte personaje ale lui Ion Luca Caragiale, într-o mai mică sau mai mare măsură. Redundant și expansiv, omniprezent dar mai ales omniscient, de o "competență"

enciclopedică, Mitică e, bineînțeles, un individ a cărui existență fizică e mai mult dedusă din cea verbală. Superstiția și tabuurile cuvântului sunt realități pe care Mitică le experimentează cu vigoare, acordând *cuvântului* o importanță capitală (întrucât în afara vorbelor el nu există ca individ), dar, în același timp, deprecieind vocabulele prin mânuirea lor defectoasă. E o profundă inadecvare aici între scop și mijloace, o nepotrivire uneori ilară, alteori tragicomică, între intenții și realizare, care produce neînțelegeri, care e vinovată de senzația acută de incomunicabilitate pe care ne-o transmit textele caragialiene.

Geniu al perorației inutile, scăpate din frâiele logicii și ale temperanței, Mitică își ascunde vidul sufletesc versatil sub gesticulație și limbuție, făcând să pară altfel decât este, mistificând cu dexteritate și preconizând soluții drastice (*O lacună*). Personaj greu de definit în individualitatea sa ultimă, tocmai datorită debordanței și versatilității sale lingvistice și comportamentale, Mitică e un cabotin care, în această mare "comédie" a limbajului găsește sursele unei iluzorii mântuirii morale, adoptând verbul cu contur inflammat-demagogic ca figură retorică și armă de luptă. G.Călinescu trasează²³ un memorabil portret al lui Mitică, subliniind verva sa lingvistică, proteismul și locvacitatea sa specifică: "Mitică e un cetățean volubil, având în cel mai înalt grad pe suflet interesele țării, pe care le vede totdeauna în negru («stăm rău, foarte rău domnule!»), având soluții pentru toate problemele la ordinea zilei. El are furia perorației în public și cu greu poate fi smuls din încheștarea discuției (...) Mitică e bârfitor, lichea, intrigant, mai mult din limbuție, și mistificator, generos și zăpăcit, acceptând să facă servicii fără a avea tăria să le ducă la bun sfârșit, ceea ce îl autorizează să ceară și el servicii oricui («să nu zici că nu poți! Știu că poți! Trebuie să poți!») El e comod, cu oroare de suferință și mai ales un om manierat. Impresia că eroii lui Caragiale sunt vulgari e falsă și vine mai ales de acolo că, voind să pară distinși ei nu și-au educat încă limbajul și gesticulația".

Personaj animat de mistica limbajului, livrându-se fără rezerve (dar și fără implicare morală) unei euforii verbale ineputabile, Mitică mistifică și se automistifică, preluând tipare lingvistice prefabricate și dând frâu liber omniscienței sale. Encicloped facil, cabotin oarecum ingenuu și frivol, personajul caragialian nu trăiește în chip autentic, el aspiră doar la trăire, apelând la modele abstracte, la convenții și expunându-și cu ușurință cunoștințele precum

Lache și Mache, "tineri cu carte", care știu "de toate câte nimic"; ei "iau parte cu mult succes la toate discuțiile ce se ivesc în cafeneaua lor obișnuită: poezie, viitorul industriei, neajunsurile sistemului constituțional, progresele electricității, microbii, Wagner, Darwin, Panama, *Julie la Belle*, spiritism, fahirism, *L'Exilée* ș.c.l.". Desigur, mulțimea de cunoștințe disparate pe care le posedă (într-o manieră superficială, evident) Lache și Mache fac parte din patrimoniul gândirii kitsch ce se caracterizează prin "lipsă de autenticitate, lipsă de adevăr, mediocritate camuflată, pretenții și afectare"²⁴. Limbajul personajelor lui I.L.Caragiale este, așadar, unul kitsch, marcat de stereotipie și autoiluzionare, exprimând în modul cel mai convingător discrepanța dintre pretenție și realitate, dintre *intenție* și *fapt* efectiv. În plin exercițiu al euforiei verbale personajul își confecționează o identitate de împrumut, o falsă biografie, derivată din nevoia imperioasă a superiorității față de ceilalți, din imperativul notorietății, după cum arată, în monografia sa, V.Fanache: "Lipsindu-i dramele lăuntrice personajul caragialian inventează o biografie euforică redusă la nivelul dezinvolt al cuvintelor ornate. Instalate pe un traiect biografic fictiv, cuvintele se îngheșuie, stâlcindu-se unele pe altele, construind o biografie de factura comediei și semnificația moftului. Identitatea «mărturisită» configurează o iluzionare în creștere necurmată spre grotesc. Refuzându-se pe sine cel adevărat, personajul își face din iluzia verbală o viață"²⁵.

Dacă existența se desfășoară, în universul caragialian, sub instanța omniprezentă a verbalității, dacă limbajul, pofta de vorbă, conversația sunt mărcile iluziei, ale falsei biografii a eroilor, rezultă că cel mai sever atentat la integritatea și libertatea persoanei este ridicarea dreptului la cuvânt, interzicerea exercițiului verbal. Ficțiunii euforice instaurate prin logosul nestăpânit și mistificator i se opune tăcerea impusă din afară, mijloc punitiv, sancțiune și amenințare totodată. Recursul la tăcere e principalul instrument punitiv al polițailor și vardiștilor ce apar cu o așa de semnificativă prezență în opera caragialiană. În *D'ale carnavalului* primul drept care li se confiscă lui Crăcănel și Pampon este acela de a vorbi, anulându-li-se, cu acest prilej, chiar personalitatea și libertatea lor, punându-li-se la îndoială opiniile și abolindu-li-se dreptul de a pune la îndoială adevărul incontestabil al autorității polițienești. Reduși la tăcere, aneantizați cu brutalitate, Crăcănel și Pampon nu reușesc deloc să se explice, să se justifice în fața Ipistatului, zelul acestuia funcționând în mod tiranic, fără discernământ și fără logică. Tocmai de aceea comunicarea între cele trei personaje e

irealizabilă, între autoritate și individul de rând fiind distanța dintre o instanță obișnuită doar să emită mesaje și nu să le recepteze și o entitate care, dimpotrivă, are dificultăți în a se face auzită. "Mania notorietății" se topește cu desăvârșire în fața Autorității, eroii devin subit docili iar accesele de reacție, tentativele de protest rămân neîncheiate, simple eboșe, proiecte nesemnificative: "Pampon (zbătându-se în mâinile sergentului): Pentru ce, domnule? Ipistatul (bătând din picior și din mâini, aspru): Vorrhă!... Ce căutați în prăvăliile negustorilor?"

Crăcănel: Căutăm o persoană...

Pampon: Da, o persoană...

Ipistatul (același joc, mai aspru): Vorrhă! Ce persoană?

Crăcănel: Pe Bibicul.

Pampon: Pe Bib...

Ipistatul (același joc și mai aspru): Vorrhă!

Iordache (intrând repede din dreapta, cu gura mare): Cum Bibicul, ce Bibicul, care Bibicul, domnule? Mofturi! Aici nu șade Bibicul... Știe D.Subcomisar cine șade aicea. Ia-i d'le subcomisar, sunt pungași!

Pampon (ținut strâns de sergent): Eu pungaș?

Crăcănel: Noi pungași? Așa umblă pungașii îmbrăcați?

Ipistatul (și mai aspru, același joc crescendo): Vorrhă!... Da'oamenii de treabă așa umblă?... pe unde ați intrat?...

Crăcănel: Pe ușe.

Pampon: Da, pe...

Ipistatul (foarte aspru): Vor...vorrhă!

Iordache: Da, pe ușe. Da'întrebă-i d-ta cum a intrat pe ușe. A spart-o, d-le. Eu eram în odăiță dincolo; am simțit că sparge cineva ușa; de frică să nu m-apuce în casă să mă omoare, am ieșit pe dincolo pe fereastră ca să dau de știre la secție...

Crăcănel: Nu-i adevărat... Noi...

Pampon: Am văzut...

Ipistatul (aspru de tot): Vor.. vorrhă (Sergenților) Haide! Luați-i la secție! (Sergenții împing pe Crăcănel și Pampon)".

Ce se poate observa din acest fragment e, înainte de toate, ireductibila antinomie dintre

cel care întreabă și cel care e chemat să răspundă. Întrebările Ipistatului, chiar dacă nu sunt de tot retorice, nu așteaptă un răspuns, deoarece reprezentantul legii nu caută explicații ci emite judecăți, observațiile sale au sensul unor sentințe, care, chiar dacă se sprijină pe false supoziții sau ipoteze, au suportul și prestigiul autorității ce-și simte amenințată integritatea de cea mai infimă obiecție. Scena în discuție, ar trebui reprezentată teatral într-un mod foarte alert, de un dinamism debordant, schimbului rapid de replici, întreruperi, interogații intempestive și jumătăți de răspuns trebuind să-i corespundă un vălmășag năucitor de gesturi, amenințătoare și poruncitoare din partea "autorității", supuse, mimând revolta dar neducând-o până la capăt - din partea lui Pampon și a lui Crăcănel. Raportul dintre autoritate și umiliți se poate vedea și în ceea ce-i privește pe cei doi prezumtivi "infractori", Crăcănel și Pampon. Ca și în cazul altor cupluri celebre (Farfuridi/Brânzovenescu), cel care are ascendent asupra celuilalt e investit și cu autoritate verbală; de aceea, Pampon, se transformă, curând, într-un simplu ecou ce repetă fără discernământ vorbele lui Crăcănel, o anexă verbală a aceluia. Împrumutând mereu cuvintele lui Crăcănel, Pampon dă senzația unei viețuiri prin procură, așa cum Brânzovenescu nu trăiește decât prin reflexele sale mimetice sau cum Pristanda nu face decât să prelungească, diplomatic, prin aprobare sterilă, vorbele superiorului său.

Aceeași imposibilitate a comunicării, tradusă prin false dialoguri transpuse în viziunea miniaturală a schițelor o întâlnim în câteva creații memorabile precum *Petițiune* și *Căldură mare*, remarcabile prin concizia expresiei și impecabilul simț al punerii în scenă a situațiilor. Neînțelegerea, confuzia, ambiguitatea replicilor și echivocul situațiilor evocate sunt înălțate aici la cote ale absurdului. Personajul din *Petițiune*, "un om nici prea tânăr, nici prea bătrân", ce "pare foarte ostenit, și un ochi deprins ar pricepe îndată că domnul acesta n-a dormit toată noaptea", se înfățișează la biroul unei registraturi pentru a se interesa de o petiție. Dialogul care constituie nucleul semantic al schiței ne oferă o imagine elocventă a absurdei corelații interogație/răspuns, ce traduce o confuzie vădită a noțiunilor, o rătăcire "tragicomică a minții" (V.Fanache), toate acestea făcând cu neputință dialogul: " - Ce afacere ai? - Ce afacere? - Da, ce afacere ai? - Am dat o petițiune... Vreau să știu ce s-a făcut. Să-mi dați un număr. - Nu ți s-a dat număr când ai dat petiția? - Nu. - De ce n-ai cerut? - N-am dat-o eu. - Da'cine? - Am trimis-o prin cineva. - Când? În ce zi? - Acu vreo două luni... - Nu știi când? - Știu eu? - Cum nu știi? Cum te cheamă pe d-ta? - Nae Ionescu - Ce cereai în petiție? - Eu, nu ceream

nimic. - Cum? - Nu era petiția mea. - Da a cui? - A unui prieten. - Care prieten? - Unul Ghiță Vasilescu. - Ce cerea în ea? - El nu cerea nimic. - Cum, nu cerea nimic? - Nu cerea nimic; nu era petiția lui. - Da a cui? - A unei mătuși a lui... Știa că vin la București și mi-a dat-o s-o aduc eu. - Cum o cheamă pe mătușa lui D.Ghiță? - Nu știu. - Nu știi nici ce cerea?... - Da, mi se pare că cerea... - Ce? - Pensie." Schița *Petițiune* e un exemplu pentru modul în care un discurs minimal poate să degenereze într-un dialog tautologic, absurd și lipsit de logică. Impresia dominantă este că textul, convorbirea dintre funcționar și solicitant ar putea continua la infinit, într-o desfășurare frenetică și iresponsabilă de vorbe golite de sens, de cuvinte bezmetice care se lovesc unele de altele fără să se contamineze semantic, fără să degaje o semnificație, risipindu-și energiile într-o cavalcadă ce se rotește în gol, în căutarea unui înțeles inexistent sau improbabil.

Jocul persoanelor gramaticale (eu/tu/el) e cel care înscenează qui-pro-quo-ul, instaurând confuzia generalizată, căci impieगतul, "ieșindu-și din caracter" zbiară: "Domnule, aici este Regia monopolurilor! Aici nu se primesc petiții pentru pensii! Du-te la pensii, acolo se primesc petiții pentru pensii!" S-ar părea că indivizii ce populează universul caragialian se complac în euforia acestei iresponsabile confuzii, pe care o întrețin cu propria energie verbală debordantă, trăind parcă într-un eden al vorbelor goale. O dată limpezită confuzia, dispare și dominantă euforică iar burlescul și camavalescul situațiilor sunt deturnate spre dramatic, farsa lingvistică căpătând accente tragicomice. Drama personajului intervine atunci când acesta întrevede, dedesubtul țesăturii de iluzii pe care o urzise, propriul său limbaj hipertrofic, absurditatea, grotescul realului; pentru că, în lumea lui Caragiale, oamenii, confrunțați cu o realitate entropică, nu au câtuși de puțin o percepție exactă a sa, observația lor nu este justă, tocmai datorită acestei comedii a limbajului în al cărei angrenaj sunt prinși fără scăpare. Caruselul vorbelor fără substanță imprimă percepției personajelor o perspectivă iluzorie și automatizatoare, un unghi privat de criteriul adevărului sau măcar al "normalității" logice care împiedică cunoașterea justă a lumii, favorizând impostura gnoseologică. Chiar în momentele dramatice, personajele aflate sub imperiul beatitudinii limbajului nu percep tragicul, târâți de torentul vorbelor fără șir. E cazul lui Lefter Popescu din *Două loturi*, care, sub spectrul locvacității sale nu-și mai percepe în adevărata dimensiune situația tragicomică, lucru observat, într-o prefață și de Marin Preda: "În plină nefericire, eroul o ia razna, dus de

cuvinte. Torentul de vorbe scoate la iveală o țicneală care zăcea în creierul individului neștiută până atunci nici de el însuși, compusă din expresii și idei inautentice, dar care dau la iveală viața lui falsificată de cuvinte. În loc de o comedie umană avem deodată de-a face cu o comedie a cuvântului²⁶.

Trebuie precizat că, în opera lui Caragiale, comedia umană rezultă din comedia cuvântului, fără a fi înlocuită de aceasta din urmă. De altfel, dacă s-a vorbit în anii din urmă despre eroul prozei moderne ca despre un "homme de papier" a cărui referențialitate se resoarbe în ficțiune și în reperele autoreferențiale, personajul caragialian poate fi privit ca o ființă confecționată din cuvinte, a cărui existență derivă din propriul discurs, se sprijină pe vorbele sale autosuficiente, tautologice. Astfel de personaje sunt eroii din *Căldură mare*, a căror referențialitate e absorbită cu totul în propriile vorbe (și gesturi), a căror esență e camuflată dedesubtul vorbirii entropice. Fără îndoială, "cele 33°Celsius" la umbră au menirea de a accentua confuzia ce se statomicește în mintea eroilor, de a agrava haosul semantic în care trăiesc aceștia. Se poate constata din capul locului, pe de altă parte, că scriitorul nu insistă deloc asupra fizionomiei personajelor, prezentându-le cu o extremă economie descriptivă. E ca și cum, înainte de a vorbi, aceste personaje nici n-ar exista, "un domn" și "un fecior" fiind, s-ar zice, entități mai mult sau mai puțin generice care primesc determinații, se individualizează pe măsură ce eroii vorbesc și în măsura în care prestează un dialog. Tot ceea ce notează scriitorul este atitudinea lor ("un calm imperturbabil egal și plin de dignitate"), "dignitate" și "calm" ce contrastează în mod evident cu căldură toridă ce constituie cadrul scenic al schiței. Căldura excesivă e sugerată prin câteva imagini ale somnolenței și toropelii ("birjarul doarme pe capră, cail dorm la oiște" (..) "pe prag moțâie la umbră un băiat cu șorțul verde") sau prin figura sergentului de stradă care "s-a descălțat de cizme, să-și mai răcorească picioarele", dar, mai ales, prin dialogul sincopat, incoerent pe care-l susțin personajele, dialog absurd, ce dă impresia că cei doi vorbitori sunt în posesia unor coduri lingvistice diferite, astfel încât vorbele unuia sunt receptate cu distorsiuni de către celălalt și viceversa. Replicile personajelor, eliptice și sincopate, se derulează cu repeziune într-o cavalcadă a confuziei generalizate. De altfel, aici nu replicile în sine sunt absurde, ci corelația dintre întrebare și răspuns, disproporția logică și semantică dintre replici:

"Domnul: Domnu-i acasă?

Feciorul: Da; dar mi-a poruncit să spui, dacă l-a căuta cineva, c-a plecat la țară.

D.: Dumneata spune-i c-am venit eu.

F.: Nu pot domnule.

D.: De ce?

F.: E încuiată odaia.

D.: Bate-i să deschidă.

F.: Apoi, a luat cheia la dumnealui când a plecat.

D.: Care va să zică, a plecat?

F.: Nu, domnule, n-a plecat.

D.: Amice, ești... idiot!

F.: Ba nu, domnule.

D.: Apoi, nu ziseși că a plecat?

F.: Nu, domnule, n-a plecat.

D.: Atunci e acasă.

F.: Ba nu, da n-a plecat la țară, a ieșit așa.

D.: Unde?

F.: În oraș.

D.: Unde?!

F.: În București.

D.: Atunci să-i spui c-am venit eu.

F.: Cum vă cheamă pe dv.?

D.: Ce-ți pasă?

F.: Ca să-i spui.

D.: Ce să-i spui? De unde știi ce să-i spui dacă nu ți-am spus ce să-i spui? Stăi, întâi să-ți spui, nu te repezi... Să-i spui când s-o întoarce că l-a căutat (...).

Ambiguitatea și neînțelegerea mesajului este aici rezultatul folosirii unor expresii echivoce, cărora personajele le acordă mai multe sensuri. Relevant e polisemantismul cuvântului "acasă"; neînțelegerea se naște din accepțiunile distincte, echivoce pe care cele două personaje le acordă cuvântului ("acasă" - înseamnă pentru unul "la domiciliu" iar pentru altul "în București"). La fel se întâmplă cu verbul "a pleca" (de *acasă* în *oraș* sau de *acasă*

din *oraș*), care e receptat impropriu de cei doi. Calmul acestor oameni "de cuvinte" (sugerat între altele și de numele străzii - Pacienții se păstrează în tot cursul dialogului, în ciuda aglomerării de referințe din mesajul pe care trebuie să-l transmită feciorul stăpânului său și în ciuda repetatelor încurcături semantice la care schimbul de replici dă naștere. Acest calm al personajelor este însă cu totul relativ, e un calm tensionat, care ascunde incertitudini și încordare, camuflând de fapt confuzia semantică în care se află eroii. Cuvintele capătă aici dimensiuni hipertrofice, sub care se ghicește un vid absolut al comunicării. În plin exercițiu lingvistic, "Domnul" nu dovedește, prin vorbele și replicile sale decât o lamentabilă prestație intelectuală iar apelativele pe care le adresează "jupânesei" ("ramolită") "tânărului" ("prost") și feciorului ("stupid") se potrivesc mai degrabă propriei competențe intelectuale. Finalul acestei schițe ("întoarce birjar") sugerează o posibilă reluare a dialogului, astfel încât textul caragialian exprimă cu elocvență modul tautologic în care funcționează acest univers al vorbelor, această lume saturată de verbalitate, ce stă sub tirania absurdului comunicării și care nu cunoaște sfârșit, aflându-se în plină desfășurare entropică.

O altă problemă care s-ar putea ridica în acest context e aceea a raportului dintre personaj și propriul său limbaj, a modului în care personajul își privește propria vorbire. E foarte semnificativ faptul că, aproape fără excepție, personajele au o infinită încredere în ceea ce spun, se raportează în chip firesc la propriul lor limbaj, fără să cunoască crispări sau sentimente de scepticism, fără să pună o singură clipă la îndoială competența și performanța lor lingvistică. Personajul caragialian se află, s-ar spune, într-o fază aurorală de stăpânire a limbajului, într-un stadiu paradisiac, al beatitudinii verbale, al narcozei provocate de exercițiul lingvistic. El nu știe, nu poate să se îndoiască de ceea ce spune sau de modul *cum* spune ceva. În acest univers al vorbelor, autosuficient și edenic, conglomerat de iluzii și, în același timp eschatologie a comunicării, personajele mânduiesc propriul discurs într-un mod ingenuu. Umbra scepticismului, îndoiala și mefiența sunt absente din acest spațiu al vorbirii "sans rivages", ilimitate. Tocmai de aceea, personajele însele sunt incapabile să sesizeze monstruozițiile logice sau verbale pe care le produc, darmită să perceapă deficiențele lingvistice ale altora, astfel încât toate diformitățile și tarele verbale, gramaticale, logice etc. ale eroilor trec, în acest spațiu, drept însemne ale normalității și firescului. Ceea ce e nefiresc, anormal, se transformă în firesc, excepția devine pe nesimțite regulă, așa cum demagogia ori necinstea pot trece, în

această lume cu polii morali inversați, drept virtuți.

Din această ingenuitate a manipulării limbajului rezultă și efectul de "fetișizare" a cuvântului, prin care, din instrument al comunicării, acesta se preschimbă în finalitate, din mijloc devine scop. Eroii lui Caragiale nu vorbesc pentru a comunica ceva, ei vorbesc ca să se audă vorbind, discursul lor e tautologic, suficient sieși, dispensându-se cu iresponsabilă nepăsare de referențial și cantonând cu brio în nonsens, dar ignorând, în același timp, și o posibilă replică a "celuilalt". Cuvântul are, în opera lui Caragiale un efect narcotic, e un pur euforizant, el excită conștiințele, conferă încredere nelimitată în forțele proprii și imprimă în aceste ființe mediocre iluzia unei vane superiorități.

La antipodul cuvântului se află, în acest univers haotic realitatea care-l neagă: zgomotul. Dacă uneori (v.schița *Căldură mare*) incapacitate oamenilor de a comunica se datorează planurilor de referință distincte, opuse în care se plasează, alteori comunicarea e obturată de zgomot, de sunetul distorsionat și, în mod vădit, golit de sens, de emisia pre sau nonverbală ridicată la rangul de simbol al acestei lumi confuze, indistincte. Că lumea eroilor lui Caragiale e un vast bâlci degenerat, o realitate neorganizată, neomogenă și peștriță - lucrul acesta are tăria și evidența unui truism. E firesc atunci ca unei sintaxe a lumii dezlănate, incongruente să-i corespundă o sintaxă a textului dezorganizată, un spațiu verbal degenerat în zgomot. Deposedat de configurație semantică, zgomotul e oglinda fidelă a acestei lumi a cărei lege constitutivă e anomia. Petrecerea/cheful/scandalul țin, în lumea lui Caragiale, loc de deznodământ, așa cum o dovedesc din plin, finalurile comediilor sale. Strategia acestor finaluri carnavalesci nu oferă decât o rezolvare iluzorie, relativă a conflictului; tensiunea comediilor culminează în carnavalul verbal, în zgomot și euforie gratuită. Zgomotul e "un limbaj lipsit de relief semantic, aparținător unei lumi «fără țăr»". Agresiv prin sonoritate, vid în semnificație și fără ordine sintactică, el se constituie ca limbaj al unei lumi comice. Un limbaj minor, cu sens instabil, similar cu bolborosela copilului premergătoare vorbirii închegate. În toate aspectele posibile zgomotul primește chiar proporțiile unei primejdii apocaliptice"²⁷.

Dacă "întâlnirea cu celălalt" e periclitată de "căderea în zgomot" (V.Fanache), putem deduce că alienarea locuționară a personajelor derivă cu necesitate din cantonarea acestora în nonsens și stridentă, în dezordine absurdă și anomie lingvistică. Două sunt aici figurile

emblematică care desemnează pericolele ce amenință comunicarea: tautologia și elipsa. Pe de o parte limbajul personajelor tinde să se extindă la infinit, prin acumulare și aglutinare (chiar dacă această extensie se sprijină pe un fond semantic precar) iar pe de alta, limbajul se contractă, restrângându-și anvergura până la dimensiunea minimală a cuvântului izolat, desfoliat de context, de vecinătatea altor cuvinte. Tautologia și elipsa sunt elementele care discreditează comunicarea, favorizând fie degenerescența în zgomot, fie estomparea în expresie minimală. Bâlciul, talmeș-balmeșul acestei lumi, stridența incontinentă și proliferantă sunt oglindite în limbajului unor eroi, limbaj ce se configurează prin acumulare, printr-o tehnică a "bulgărelui de zăpadă", prin care se produce degenerarea vorbei în vorbărie, a dialogului în monolog exacerbant. Exemplul tipic al unei astfel de situații poate fi discursul lui Farfuridi (*O scrisoare pierdută*, act.III) discurs ce poate fi pus, cu siguranță sub semnul figurii tautologice: "Farfuridi (emoționat și asudând): Atunci, iată ce zic eu și împreună cu mine (începe să se înece) trebuie să se (sic!) zică asemenea toți aceia care nu vor să cază la extremitate (se îneacă mereu), adică vreau să zic, da, ca să fie moderați... adică nu exagerațiuni!... Într-o chestiune politică și care, de la care atârnă viitorul, prezentul și trecutul țării... să fie ori prea-prea, ori foarte-foarte (se încurcă, asudă și îngHITE)... încât vine aici ocazia să întrebăm pentru ce?... da... pentru ce? Dacă Europa... să fie cu ochii ațintiți asupra noastră, dacă mă pot pronunța astfel, care lovesc soțietatea, adică fiind din cauza zguduiriilor ... și ... idei subversive (asudă și se rătăcește din ce în ce)... și mă-nțelegi, mai în sfârșit, pentru care în orice ocaziune solemnă a dat probă de tact... vreau să zic într-o privință, poporul, națiunea, România (cu țările)... țara în sfârșit ... cu bun-simț, pentru ca Europa cu un moment mai înainte să vie și să recunoască, de la care putem zice depandă" (...) etc.

La celălalt pol al limbajului eroilor lui Caragiale se situează *elipsa*, contragerea la minimum a expresiei, procedeu evident corelativ extensiunii la infinit a vocabulelor. Pericolul ce pândește, în acest caz, comunicarea e izolarea cuvântului minim, restrângerea sferei sale de acțiune și "insolitarea" sa prin suprimarea relațiilor sintactice. Există numeroase situații în care personajele recurg la o comunicare aproape a-sintactică, estompând relațiile dintre cuvinte, izolându-le și perturbând astfel posibilitatea (eventualitatea) dialogului. Recursul la *elipsă* e marcat de autor și grafic, prin puncte de suspensie, paranteze etc. ce au menirea de a sublinia comprimarea vocabulelor la maximum, precum în *Justiție*, unde dialogul e aproape cu neputință să se realizeze, tocmai datorită anomaliilor sintactice, corelate cu confuziile de termeni ori cu indicațiile referențiale expuse inadecvat:

”Judele de ocol: Care va să zică, d-ta Leanca văduva, comerciantă de băuturi spirtoase...

Leanca: La Hanul Dracului...

Jud.: Știu... Lasă-mă să te-ntreb.

leanca: Plătim licența, domn' judecător...

Prevenitul: Oleo!

Jud.: Tăcere!

Leanca: E păcat pentru mine, dom' judecător...

Jud.: Lasă-mă să te-ntreb...

Leanca: Te las... (...)

Jud.: Nu e vorba de asta! ... Spune cum s-au petrecut lucrurile și ce reclami de la prevenit?

Leanca: Eu, dom'judecător, reclam, pardon, onoarea mea, care m-a-njurat, și clondirul cu trei chile mastică prima, care venisem tomn-atunci cu birjă de la domn'Marinescu Bragadiru din piață, încă chiar domn'Tomița zicea să-l iau în birje...

Ju.d: Pe cine să iei în birje?

Leanca: Clondirul... că zicea...

Jud.: Cine zicea?

Leanca: Domn'Toma... Se sparge...

Jud.: Cine se sparge?

Leanca: Clondirul, dom'judecător!”

Expansiunii cvasiinfinite a comunicării ce reiese din discursul lui Farfuridi i se opune, la celălalt pol al limbajului caragialian, mesajul verbal contras în elipsă, telegrafic, deconstruit și lipsit de orice contextualizare sintactică din *Telegrame*. Rezultat din inadecvarea ”enormă” între exacerbarea pasională și limbajul eliptic în care ea e constrânsă a se exprima, comicul acestor *Telegrame* e inepuizabil. Găsim rezumată aici nu doar o tramă tragi-comică provincială, ci și o reconstituire, prin sugestie și comprimare verbală, a unor moravuri și a unei atmosfere specifice. Câteva mostre sunt, credem, elocvente: ”Repet reclama telegrama No... Petiționat parchetului. Procoror lipsește oraș mănăstire maici chef²⁸. Substituit refudat până vini procoror. Tremur viața me, nu mai putem merge cafe. Facem responsabil guvern” sau ”A doua oară atacat palme picioare piața independenți acelaș bandit director scandalos însoțit sbiri. Situația devenit insuportabilă. Oraș stare asediu. Panica domnește cetățeni”. Comunicarea e pe punctul de a eșua și în această situație a concentrării și elipsei, datorită reducerii contextului semantic al cuvintelor și a abolirii relațiilor dintre acestea.

“Punctul limită al acestei concentrări, arată Al.Călinescu, ar fi o propoziție de tipul celei din *Telegrame* «cuțitul os». Și exegetul continuă: “Caragiale a urmărit raporturile dintre cataliză și rezumat în ambele sensuri: un text poate fi redus la o versiune concentrată, poate fi rezumat (rezumatul este, de altfel, și o lectură critică a textului) și, pe de altă parte, o narațiune scurtă poate fi dezvoltată, «umflată», teoretic la infinit, practic până când creatorul consideră că a obținut forma optimă, adecvată intențiilor sale”²⁹.

Universul verbal al eroilor lui Caragiale se situează astfel între acești doi poli: discursul tautologic și cel eliptic, ambele răspunzătoare de neputința funciară a ființelor de a comunica. Degenerată în limbaj infinit, incontinent și entropic sau, dimpotrivă, resorbindu-se în vidul expresiei concise, comunicarea e imposibilă în ambele cazuri, o dată din prisos verbal și altă dată din carență verbală, o dată prin turnura carnavalescă pe care o ia verbul, altă dată prin reducția sa apocaliptică la vocabula nudă, dedusă din propria conformație monadică.

Universul caragialian e imposibil de conceput în afara componentei sale verbale. Lumea aceasta există exact în măsura în care se rostește pe sine, ea capătă legitimitatea ontologică prin expresie lingvistică, identitatea sa fiind astfel una de împrumut, una care derivă exclusiv, aproape, din potențialitățile și avatarurile cuvântului. “Celula germinativă a întregii arte” (T.Vianu) a lui Caragiale, cuvântul e modul de viață și profesiunea de credință a personajelor, e identitatea și confirmarea lor ontologică. Personajele lui Caragiale se supun astfel unui travesti lingvistic, ele trăiesc prin procură, își împrumută existența cuvintelor pe care le rostesc cu ingenuitate. Fie că se dilată în expresie tautologică, fie că se contractă sub semnul elipsei, universul verbal al operei lui Caragiale e componenta de bază a sa, aceea care susține întregul edificiu al creației.

NOTE

1. Al. Călinescu, *Caragiale sau vârsta modernă a literaturii*, București, Ed. Albatros, 1976, p.44

2. Al.Călinescu, Op.cit., p.59 (“Denudând procedeul, Caragiale face în același timp literatură potențială, fructificând două din soluțiile *posibile* de «închidere» a textului. Dacă aș fi un autor ca... aș face în felul următor. Iată un mod poetic de a înțelege literatura”)

3. Ion Vartic, *Glose despre "patria" lui Caragiale*, în vol.*Modelul și oglinda*, București, Ed.Carte Românească, 1982, p.216. Eseistul clujean continuă: “deși nu areori el pare un

predicator în pustiu, înconjurat cum este fie de "mitocanul național" ce nu se îndură să dea un ban pentru a-și cumpăra un loc la galerie, fie de acei indivizi «răscopți pripit sub fierbințeala zonei orientale» care-și închipuie că «a iubi culisele și cabinele cabotinelor însemnează a pricepe arta teatrală»".

4. Ion Vartic, Op.cit., p.216

5. De un L.Pareyson prin "Lectura proiectantă adecvată textului dramatic" apud I.Vartic op.cit. p.217

6. Ibid.

7.B.Elvin, *Modernitatea clasicului I.L.Caragiale*, Buc., Ed.pentru Literatură 1967, p.18. Tot aici, autorul argumentează clasicismul și realismul caragialian. Astfel, scriitorul e realist prin "tendența de a înfățișa tipuri sociale, gustul pentru concret și local, ispita particularului" și clasic prin "grija de a dispărea din propria operă, interesul pentru tot ce e permanent în natura umană, importanța acordată formei, pasiunea echilibrului".

8. B.Elvin, Op.cit., p.169

9. B.Elvin, Op.cit., p.171. Criticul subliniază apoi valențele comicului." Comicul e compact și unitar, ridicolul nu cunoaște fisură, opacitatea nu suportă excepția și astfel deformarea umanității atinge prin proporții tragicul".

10. V.Fanache, *Caragiale*, Cluj-Napoca, Ed.Dacia, 1984, p.8. Sintagma "lume-lume" sintetizează acest univers "de strânsură" pe care l-a configurat Caragiale în opera sa.

11. B.Elvin, Op.cit., p.181. Autorul studiului citat operează o paralelă între finalul *Scrisorii pierdute* și drama lui Dürrenmatt *Fizicienii*, relevând noutatea construcției dramatice caragialiene și adăugând că: "finalul «dilemei din care nu putem ieși» se rezolvă imprevizibil în favoarea principiului mecanic, în spiritul celei mai rele dintre soluțiile posibile".

12. Ion Vartic, *Catindatul și doctrina "electricității"*, în *Modelul și oglinda*, p.223-235

13. Ion Vartic, Op.cit., p.224

14. B.Elvin, Op.cit., p.183

15. Apropierile dintre viziunea lui Caragiale asupra lumii și asupra imaginii literare a acesteia nu sunt atât de hazardate cum s-ar părea. Să luăm o reprezentare a lumii, de pildă, așa cum apare ea configurată în *Moșii (Tablă de materii)* cu juxtapunerea atât de dispartă de fragmente ale lumii, cu joncțiunea sau intersecția unor atât de diverse conotații estetice, pentru a avea o imagine avangardistă *avant la lettre* a universului, așa după cum *Telegrame*, de pildă, aduc în prim-plan prin criza limbajului pe care o evocă, o criză a realității aberante, ce ființează în plin non-sens, într-o continuă uitare de sine, într-o perpetuă și "candidă" ignorare a normelor etice sau logice.

16. Într-o schiță de autoportret la persoana a III-a Caragiale însuși se definește pe sine printr-o astfel de calitate mimetică: " Fost sufler, fost autor și director de teatru, a contractat din copilărie multe din apucăturile actorilor: e tipul cabotinului literar".
17. Al.Călinescu, *Op.cit.*, p.62
18. C.Regman, *Caragiale parodist* în volumul *Selecție din selecție*, București, Ed.Eminescu, 1973
19. "S-a petrecut până la 7 dimineață, când aurora cu degetele ei de roză a venit să bată la ușa orizontului și să stingă cu privirile ei lumina petroleului, amintind infatigabililor dăntuitori că trebuie, cu regret, să se despartă". Întregul eșafodaj mitologic folosit de autor pare extras din panoplia de figuri de stil a cronicarului monden.
20. Prefață la vol.I.I.Caragiale, *Momente schițe* (Antologie, tabel cronologic, prefață, note și bibliografie de Ștefan Cazimir), Ed.Albatros, 1976, p.XXIX.
21. Ibid. La fel se petrec lucrurile și în *Bubico* și în *Tren de plăcere*.
22. Mircea Iorgulescu, *Eseu despre lumea lui Caragiale*, București, Ed.Carte Românească, 1988, p.29. Eseistul continuă cu câteva considerații despre motivul "așteptării", o așteptare fără motivații a omului singur, incapabil să-și suporte propria solitudine, incapabil să tacă, să-și suporte propria tăcere sau tăcerea celorlalți: "Un om singur este în această lume un om în așteptare: un om care așteaptă să «pice», adus de hazard cineva".
23. În *Istoria literaturii române române. Compendiu*, București, Ed.Pentru Literatură, 1968, p.176-177.
24. Ștefan Cazimir, *I.L.Caragiale față cu kitschul*, București, Cartea Românească, 1988, p.11
25. V.Fanache, *Caragiale*, Cluj-Napoca, Ed.Dacia, 1984, p.14. Despre această perpetuă dorință de automistificare exegetul clujean precizează: "Personajul caragialian se contemplă într-o oglindă mistificatoare oferindu-și o biografie a la minut, în raport de conjunctură".
26. Prefață la vol. I.L.Caragiale, *Opere alese*, Ed.Carte Românească, București, 1972 p.11
27. V.Fanache, *Op.cit.*, p.108
28. Găsim evocată aici, prin sugestie lingvistică, "o novelă întreagă de moravuri mănăstirești à la maniere de Damian Stănoiu" (I.Suchianu, *Diverse însemnări și amintiri*, București, 1933, p.77)
29. În *Caragiale sau vârsta modernă a literaturii*, p.70.

I.L. CARAGIALE. NUMĂR ȘI STIL

Ștefan GENCĂRĂU

Résumé. En étudiant les valeurs symboliques du nombre, nous avons essayé de mettre en évidence l'occurrence significative d'un concept présent de base dans l'oeuvre de Caragiale, aussi bien que l'importance de ce concept pour le style de l'auteur; notre intervention, *nombre et style*, a deux parties: une analyse du nombre comme "unité du vocabulaire symbolique", ensuite une investigation des textes de Caragiale où le nombre est générateur de signification.

1.0. O abordare a conceptului **număr** în măsură să-l reveleze ca "oglină a civilizațiilor" (1, p. 5), ca element al unei geometrii spirituale și în același timp ca ocupant al unui loc privilegiat în "vocabularul simbolismului" (2, p. 3) ar părea să conducă la o dificultate insurmontabilă, mai întâi datorită faptului că o astfel de tentativă plasează pe de o parte o "substanță" (3, p. 5) ce se legitimează în inconștient ca într-un "domeniu al insondabilului, al crepusculului și al visului, al sentimentelor obscure și al imaginilor primordiale, adevărată lume a oamenilor dintr-o ipostază prelogică" (3, p. 6) iar pe de altă parte **numărul** - concept conducând spre abstracțiunea pură, "stranie construcție golită de orice substanță, nefiind altceva decât relație, produs tipic al rațiunii".

Impasul unei astfel de încercări ar părea când să se agraveze, când să se atenueze: să se agraveze, când am lua în considerare "haosul de pasiuni și de erori în care tronează materia numerologică; să se atenueze, când am observa că credința intuitivă în importanța numărului, în puterea ce se degajă din el, rămasă vie în ciuda secolelor, se vede azi confirmată pînă și prin cercetările psihologice care i se atașează.

Fără să pomim spre psihanaliză, socotim că depășirea simplelor speculații numerologice în cadrul cărora numărul (sau mai degrabă **cifra** nu e nici semn, nici marcă a inconștientului, ci simplu instrument arbitrar ales întru configurarea unor premoniții iterative, deschide calea apropierei de **număr** ca esență și echivalent al ființei, ca "limbaj al adevărilor eterne" (4, 72), ca substitute ale ființei angajate în încercarea de a depăși limitele realității concrete (3, p. 171). Și dacă tragicul se definește ca fenomenologie a limitei (5, p. 12), credem că o investigare a relației pe care o întreține **ființa** cu **numărul** e un prim pas în construirea conceptelor cu care operează mentalitatea tragică.

Procedînd ca atare, întrezărim șansa punerii tragicului (ori a diverselor registre ale tragicului) în raport causal cu categoriile de autentificare a ființei, respectiv cu **unitatea**, **pluralitatea** și **totalitatea**; tensiunea tragică, într-o astfel de raportare a ființei la număr s-ar legitima în dubla natură a acesteia, ca **unitatea** în opoziție cu **totalitatea** sub al cărui chip ni se "înfățișează" **ființa**, căci reprezentată uneori, în cuprinsul gândirii filosofice, tocmai ca limitată "închisă sferică după Parmenide, ori individuală după Aristotel" (6, p. 40), ființa își arogă libertatea de a fi în același timp totalitate și infinitate; de aici și pînă la participarea la tragic nu lipsește decît dimensiunea acțională a complexului (dacă ni-l imaginăm în sensul antic), ori masca prin care să se atrofieze conștiința identității cu sine a ființei pentru ca astfel nevoia de identificare să răbufnească plenar. Și astfel, un nou complex tragic dă contur conștiinței nefericite, un conflict în care se angajează "instinctele și cunoașterea, instinctele care impun viața și libertatea și cunoașterea care impune renunțarea și supunerea" (7, p. 21) și toate acestea grație raportului pe care ființa îl întreține cu **numărul**.

Obiect al aritmiologiei și al "aritmeticii propriu-zise" (8, p. 27) precum și al aritmosofiei (9, p. 36), cel de-al treilea motiv care, alături de spațiu și timp, comandă construcția lumii mitice - numărul - însoțește istoria umanității, servind drept instrument pentru a produce omogenitatea conținuturilor. În sistemul cunoașterii pure, în conștiința mitică numărul are "ca finalitate esențială și privilegiată actul de a raporta multiplicitate concretă a fenomenelor la unitatea abstractă și ideală a rațiunii lor" (10, p. 173) tocmai pentru că această unitate permite sensului să devină "intelectual și de a se transforma în unitate coerent unificată printr-o constituție teoretică" (10, p. 173). Constituentele ființei dobîndesc unitate prin raportare la număr.. Numărul le dă expresie pentru că "această punere în relație și această reducere sînt în fapt singura cale de a stabili între fenomene o legalitate generală și univocă". (10, p. 173). Totul se constituie în univers pornind de la elemente determinate numeric. numărul are în această instanță rolul unui "veritabil intermediar" cum îl numește Cassirer, deoarece el impune tuturor celor ce există "forma necesară a legii". În timp ce pentru spiritul științific "numărul joacă rolul unui fondator", pentru gândirea mitică numărul este purtătorul sensului pe care autorul *Filosofiei formelor simbolice* îl consideră "în mod specific religios" (10, 174). Criteriu al adevărului pentru cunoașterea epistemică, numărul conferă tuturor celor ce-și găsesc prin sine reprezentarea (și nimic nu poate să evite actul de a penetra "sfera

numărului”), nu numai calitatea de component al unei lumi în care rațiunea își încetează posibilitățile de a pătrunde, ci și pe cea de descendent ale unui strat intuitiv și concret în același timp. Numărul participă, în viziunea mitică, la descoperirea conștiinței de sine și la punerea acesteia în acord cu componenta spirituală a ființei; el exercită o magie particulară care este fundamentul “diferitelor facultăți ale conștiinței; într-un asamblaj care face să se regrupeze și să se unifice domeniile senzației, ale intuiției și ale sentimentului. Numărului i se atribuie astfel funcția pe care “pitagoreenii” o acordau armoniei, cea de unificator al eterogenului; el acționează ca o legătură magică, care subsumează lucrurile fără a le pune în armonie în interiorul sufletului” (10, p. 122); de aici deschiderea spre tragic a tot ceea ce se configurează în ordine existențială sub patronajul numărului; unificator al celor ce se reprezintă, în ordine universală, drept totalitate iar în ordine istorică drept “diviziuni determinate”, numărul aduce în conștiința de sine a existentului nostalgia întregului fără a acorda însă șansa reconstituirii, șansa conversiei fragmentului în **totalitate**, tocmai pentru că el însuși “sumă de unități” (p. 11), este chemat să întrețină distincția fundamentală la care trimite existența subiectivă a persoanei, constînd în raporturile între **eu, tu și el**” (10, p. 181).

2.0. În gândirea antică greacă numărul este înălțat la rangul de grad cel mai înalt al cunoașterii pentru ca apoi să se confunde cu cunoașterea absolută; “totul este orînduit după număr” ar fi susținut Pitagora, pentru ca discipolul său, Nicomach de Gerasa să preia într-o aserțiune aptă să ne sugereze asocierea conceptului de **număr** cu cel de predestinare și cu alte concepte ale tragicului. “Tot ce a rînduit natura în chip sistematic în Univers, pare, afit în părțile sale, cît și în ansamblu, a fi determinat și potrivit cu Numărul de către providența și gîndirea celui care a creat toate lucrurile, căci modelul fusese fixat printr-o schiță preliminară, prin dominația numărului preexistent în spiritul Dumnezeului creator al lumii, pur imaterial sub toate raporturile dar, în același timp adevărata și eterna esență; în acord cu Numărul, ca după un plan artistic, au fost create toate aceste lucruri și Timpul, mișcarea cerurile, astrele și toate ciclurile tuturor lucrurilor”. (8, p. 28). În “Introducerea în Aritmetică” a lui Nicomach de Gerasa numărul este “paradigma” pe care divinul o deține și după care existența terestră se desfășoară ca după ceva dinainte și definitiv stabilit; un traseu imuabil, o voință ale cărei planuri sînt de nepătruns - iată ce domină spiritul numărului în concepția pitagoreicului

Nicomach.

Dacă Pitagora manifestă o credință entuziastă în aptitudinea universală a numărului de a ne face să înțelegem lucrurile și universul, Philolaos din Crotona, pitagoreul pe care Platon îl considera vestit pentru iscusința cu care a pătruns învățătura maestrului său, așază numărul la obârșia oricărei cosmogonii, consideră că "monada" este începutul tuturor lucrurilor căci ea denumește "Unul, principiul tuturor lucrurilor" (11, p. 90) și, mai mult decât atât, vede în natura numărului principiul oricărei cunoașteri; în viziunea lui Philolaos, numărul și ființa sa, "prin raportare, armonizează cu senzația, potrivit cu structura sufletului, toate lucrurile astfel încât le face cognoscibile și comensurabile" (11, p. 91). Numerele sînt pentru Philolaos "principii ale ființei și în același timp perceptibilitatea a ceea ce este, căci natura numărului e prodigioasă pentru cunoaștere, ea ghidează și îl învață pe fiecare în privința lucrurilor înșelătoare, căci nici un lucru nu ne va fi comprehensibil nici în raportul cu el însuși dacă numărul și ființa sa n-ar exista" (3, p. 179). Numărul armonizează lucrurile în percepția sensului, în interiorul sufletului, el se face cognoscibil și comparabil în măsura în care ajunge nu numai printre lucrurile demoniace și divine, ci și în toate operele și cuvintele omenești, "în toate invențiile tehnice și în muzică" (3, p. 181); principii ale lumii care după Pitagora intronează cosmosul, adică ordinea și măsura, numerele, substitute ale ființei, dau existentului prima aspirație spre depășirea țintei, căci, după cum socotește Philolaos, în număr sălășluiește adevărul, atribut suprem al divinului ajuns la îndemîna ființei prin subsumarea Numărului.

2.1. În concepția lui Platon, numărul e considerat un intermediar necesar între rațiunea supremă și obiectele materiale (12, p.56); la rîndul lor, numerelor le corespund "eide" așa cum tuturor lucrurilor le corespund "eide" (13, p. 48), concept ce parcurge un drum îndelung de la pitagoreici și pînă la Aristotel pentru a desemna, așa cum filozofia presocratică a sugerat, "chipul în mod normal al unui corp" (13, p.74). După tradiția antică, Platon nu distingea însă decât **unul** de alte numere și făcea diferența între numărul aritmetic și ideea de număr; la Platon sînt idei ale numerelor cele care sînt reprezentate prin primele patru numere, deoarece acestea exprimă un **principiu**; în același timp **unu** semnifică originea încă pură, fără vreo altă urmă, încă neîncepută ca dezvoltare, în timp ce **doi** semnifică în mod esențial altul, dualitatea ilimitată, debutul pluralității. **Trei** este **unu** adăugat altuia, adică lui **doi**" (3, p.173),

deci sinteza mai multor elemente dintr-o **totalitate**, simbolul lui **unu** ca multiplu. **Patru** e interpretat ca "propoziție", ca "serie articulată". Toate celelalte numere participă la seria celor patru numere fundamentale, unele în mod particular, cum ar fi cazul lui **șapte** care e o combinație între **ternar** și **cuaternar**, sau **zece**, care e adăuția celor patru numere fundamentale. Probabil că pentru Platon, numerele de la cinci în sus, exceptându-le parțial pe **șapte** și **zece**, nu au posedat caractere proprii, prin care să se distingă unele în raport cu altele. **Eidos** dețin doar primele patru numere, celelalte sînt doar simple participante la serie, atributul de a deține esența e un privilegiu pe care numerele ca și ființa nu și-l împărtășesc în mod absolut; numerele ideale, considerate și "numere în serie" (3, p. 174) conțin în ele esența și principiile seriei pe care se bazează totalitatea lucrurilor și ființelor; cu toate acestea, nu s-ar putea spune că la Platon divinitatea era identică ideii de **unu**; limitarea participării seriei la esență în ciuda faptului că **unu** simboliza cu mult înainte "virtutea unității divine" (3, 173) prefigurează deja absurda stratificare în ordinea devenirii ființei.

2.2 Pentru Aristotel, Numărul e înainte de toate "număr matematic, produs al abstracției, perceput nu cu un simț individual, ci cu simțul comun" (13, p. 48); chiar dacă sînt "incomparabile, adică nesusceptibile de a fi adunate sau scăzute unele din altele", (3, p. 49), în concepția lui Aristotel, existența **eidelor** numerelor nu se poate recunoaște. Într-o frază a unui comentator al lui Aristotel vom regăsi diferența netă dintre "numărul aritmetic" și "numărul de aur"; dacă adăuăm **1+1+1**, vom obține trei unități, susține discipolul lui Aristotel, dar acestea nu vor fi aceleași trei unități care să formeze prin interdependentă și interpenetrație trinitatea" (3, p. 175). Aptitudinile unităților de a se întrepătrunde pentru a forma trinitatea marchează cu vigoare structura calitativă a numărului ideal opus celui aritmetic; numărul ideal sau numărul simbolic dă obiectului ceva din propria sa ființă sau exprimă o "parte a ființei obiectului" (3, p. 122); dacă numărului aritmetic nu-i lipsește "semnificația simbolică", numărului ideal i se adaugă "forța simbolică prin care se asigură o uniune aproape mistică între ceea ce este numărat și ceea ce este număr" (3, p. 122).

2.3. Un anonim de mai târziu (9, p. VI) dă numărului o explicație în măsură să servească punerii în lumină a relației dintre număr și ființă; numărul este pentru acest filosof "un înveliș invizibil al ființei, așa cum corpul este pentru ființă învelișul sensibil. Acest înveliș invizibil constituie intermediarul necesar între Principiul și Forma fiecărei ființe", acționând pentru apropierea principiului de fiecare Formă îndepărtată. Există numere pentru începutul și sfârșitul ființei, după cum există numere pentru acțiunile ființei și ființări, căci în numere sînt înscrise nu ca diferențiale, ci ca limite gradele în care progresul uman e permis. "Legi și acțiuni, fie vizibile, fie invizibile, dar de care nu ne putem îndoi, toate acestea constituie puterea misterioasă și esențială a Numărului, putere care scapă inteligenței tocmai pentru că legile aritmeticii nu investighează decît raporturile dintre numere, proprietățile lor de divizibilitate, paritate etc. neținînd cont decît de valorile lor concrete" (9, p. VII). Trei demersuri epistemice, ori doar cu pretenție epistemică vin să restituie Numărului virtuțile de care Aritmetica l-a frustrat. **Aritmologia** se oprește la studiul Numărului și raporturilor sale cu fenomenele naturale, instituind în materia sensibilă și în ciclurile naturale proporțiile. **Aritmomancia** încearcă să configureze prin Număr previziuni evenimențiale și umane; **Aritmosofia**, dezvoltînd teoria vibrației numerice, "privește sensul profund al tuturor raporturilor numerice naturale extrăgînd din faptele **Aritmeticii**, ale **Aritmologiei** și ale **Aritmomanciei** o noțiune sintetică cu privire la influența proprie fiecărui număr și cu privire la semnificația sa intimă" (9, p. VII).

2.4. În primele secole ale Creștinismului, științele Numărului cunosc o mare extensiune. În abordările cu adevărat teologice, numerelor li se recunosc, cu toate acestea, doar în mod restrictiv sensuri simbolice. Sfințul Augustin încearcă să explice Numerele altfel decît în maniera pitagoreică, referindu-se la "forma și diviziunea grației spirituale" (9, p. XIII) tot el vorbește despre "ininteligența numerelor", socotind că "în multe forme ale numerelor sînt ascunse anumite secrete de similitudine, care din cauza ininteligenței numerelor, rămîn inaccesibile" celui pornit spre doctrina creștină (9, p. XII). Numai relația Număr - Ritm pare să cunoască un progres; regăsindu-se în cuvinte, în mișcările corpului, numărul ce reprezintă ritmul își confirmă, în accepția lui Augustin, calitatea de "mijloc de a-l cunoaște pe Dumnezeu". Pentru alți învățați ai vremii, Numărul este o limită negativă corespunzînd

materiei și substanței care este spiritul: ca limite, numerele sînt apanajul ființelor create, ale ființelor intermediare între gîndirea divină, care este Ființa Absolută și Neființa Absolută” (9, p. XII).

2.5. În pluralitatea de simboluri cu care Evul Mediu operează (14, p. 32), numărul e privit “ ca valoarea culturală consacrată și de aceea se poate spune că “simbolul numeric este substitutul perfect, deoarece în locul ființei obiectului apare o figură sau o imagine întrebuințată ca semn al unui alt lucru” (9, p. IX).

2.6. În concepția lui Pascal, numărul pare că deține “proprietăți comune tuturor lucrurilor, proprietăți pe care cunoașterea le deschide sufletului” (9, p. IX).

Leibniz înalță numerele la demnitatea unui limbaj universal. Pentru Leibniz, Numărul nu este numai cheia tuturor secretelor, ci și linia logică, comună tuturor învățăturilor filosofice și religioase” (3, p. 114).

2.7. Chiar și în concepția lui Balzac, Numărul este în măsură să regleze nu numai fenomenele naturale, ci și destinele umane, marile sărbători istorice; mersul diferitelor tipuri de state stă sub semnul numărului; viitorul însuși, crede Balzac, va fi determinat de raporturile imuabile ale legilor numerice ale Universului” (9, p. VII).

2.8. Identificînd ceea ce numește “model cultural european” în fragmentarea claselor limbajului, în instituirea clasei substanței și a conținutului calificativ, în instituirea clasei procesualității și a celei determinativ circumstanțiale, Constantin Noica așază clasa numărului alături de cea a conjuncției, postulînd o “misiune comună” a celor două componente ale spiritului: cea de a lega ceea ce este separat, ce a suferit cel mai mult de pe urma rupturii totalității și a degradării părților care pierd astfel sentimentul apartenenței la întreg. Dacă e să credem în aforismele lui Noica, “nespus mai stins decît celelalte părți de cuvînt, își impun de vreo două veacuri (prezență) în cultura europeană numeralul și conjuncția” (15, p. 157). Numeralul și nu numărul este expresia unei aptitudini a omului modern care a uitat că întrebuințează prin numere învelișuri ale ființei, esențe, dublări ale existentului; nu mai este

vorba de a încorpora în număr unități pentru a reface totalitatea, ci de a număra; "se pleacă deci iară, într-un fel de la Număr" (15, p. 137) dar nu numerele, ci adiția lor mecanică face să fie "atît de mare privilegiul numărului" încît, paradoxal, cifrele te sufocă. Totul "devine o cifră rece în statisticile orașului. Nu poți trăi... căci te sufocă toate cifrele, dovedindu-te a fi un obiect între obiectele societății, dar nu poți nici refuza să trăiești, căci atunci te preiau din nou cifrele. Unde nu există libertate, există număr" (15, p. 159). O confuzie e evident că se petrece la Noica atunci cînd se oprește asupra numerelor. Ceea ce a fost numărul în ultimele două veacuri nu e decît umbra numărului mitic, umbra numărului la care disciplinele intercognitive fac apel, îndemnîndu-ne să dăm numărului ce e al Numărului, să lăsăm ființa noastră să procedeze imaginativ și intuitiv atunci cînd este vorba despre numere, căci Numărul aduce în ființa noastră ceea ce **verbul** ori **cuvîntul**, în interpretarea biblică aduce omului; numărul conține principalele trăsături ale psihismului nostru, trăsături care explică pornirile spre nefericire ale conștiinței noastre (1, p. 219).

3.0. Astfel abordînd numărul, ajungem să credem că personajele lui Caragiale par (și numai par!) să nu stăpînească știință numerelor! Sau natura numerelor le este străină! Sau operația logică săvîrșită prin numere nu e aceea de "a prinde **raporturi** spre a da realului substratul intuitiv și concret al proporției" (10, p. 171). Sau valoarea numărului nu se fondează la Caragiale nici pe virtutea spațiului și a timpului, ori a sinelui" (10, p. 229), nici pe prinderea și divizarea timpului" (10, p. 209), nicidecum pe unitatea absolută a Universului (9, p.3). Sau personajului lui Caragiale, ținînd cont doar de valoarea concretă a numărului, simțul divizibilității, parității, adiecției și subiecției, care se adaugă epistemic numărului îi lipsește cu desăvîrșire , pentru că numerele nu stabilesc în cazul unui astfel de personaj "reguli imuabile și măsuri comune ale tuturor lucrurilor pe care le cunoaștem și pe care le vom putea cunoaște" (10, p. 194). Sau doar Inițiatului - postură puțin probabilă pentru personajul caragialian - îi este rezervată șansa de "a poseda prin număr cheia tuturor tainelor, căci numărul este nu numai norma legilor naturale, ci mai mult decît atît; linia logică, cheia comună a tuturor învățăturilor filosofice" (10, p. 121). Sau puțin îi pasă insului caragialian că numerele autentifică ființa, cîtă vreme, simplul component al șirului, nu are nici o preocupare pentru propria identitate. Sau că, atent doar la suportul material al numărului, vede doar cifra, nu și esența absolut umană a numărului.

3.1. Străin însă de o atare știință, personajul caragialian, mai ales cel din comedii pare (și iarăși numai pare!), să refuze numărului orice valoare simbolică), orice virtute magică determinativă ori "destinală). Chiar dacă "natura a creat, a aranjat apoi în mod sistematic în univers totul astfel încât acest tot, pornind de la parte la ansamblu, să pară că este determinat și pus de acord cu **numărul** grație previziunii și rațiunii celui care a creat toate lucrurile" (8, p. 56), nimic din comportamentul individului caragialian nu trădează vreo neliniște în privința numărului. **Treisprezecele** cu conținutul său fatidic, evitat, ce e drept, în *Căldură mare*, e o invenție ulterioară, nicidecum contemporană măcar junelui cu "educațiune" preocupat să nu păță nimic sub incidența unsprezeceleui fatal. **Șaptele** nu are cum să semnifice împlinirea deplină a lumii și a timpului, fiindcă, ancestral, orice component al "mulțimii fără coeziune" e "prea - prea" și "foarte - foarte", luminat desigur, "peste poate" și nu doar în vreo fază a desăvârșirii sale. **Treiu**, număr universal, primă unire a contrariilor, nu încorporează entitățile care distrug credința ființei caragialiene, fiindcă aceasta nu s-a configurat încă. **Unul**, ca reprezentare fundamentală, simbolizînd **Principiul**, **Ființă** și **Divinul**, centru mistic de unde strălucește spiritul", chiar dacă des pomenit, desemnează doar parodic ființa exemplară. **Cinciul**, multiplicare abstractă aberantă în acord cu tentația izbăvirii de contingent apare chiar dacă această cifră semnifică "omul care are vocația libertății".

3.2. Omniprezente la Caragiale, în schițe, în nuvele și comedii, numerele nu rămîn doar materia lexicală fără de care operațiile logice sînt imposibile, ci își arogă un rol de o demnitate mult mai mare. Date fundamentale ale conștiinței, numerele guvernează existență dîndu-i lui Leonida Condeescu certitudinea că eforturile sale nu sînt zadarnice; dacă nu a reușit să facă din urbea sa nici centru al lumii, nici capitală a două, trei județe, fie acestea Buzăul, Ialomița, Prahova ori oricare altele, nici sediu al episcopiei de Buzău, nici al regimentului 32, nici etabliment cultural, nici port la Dunăre, a cîștigat totuși pentru orașul său un interval temporal nesemnificativ, ce e drept, dar care dă consistență actului "bravului primar" și oricărei tentative temerare similare. Desigur, o consistență ironic augmentată, dar în măsură să sustragă incidenței risului cazul Condeescu; ironia, în acest caz, țintește aiurea asupra dezideratelor eroului ori falsului erou, lăsîndu-i înrădăcinată convingerea că în urbea sa nu expresul oprește, ci însuși timpul, dacă nu chiar istoria umanității, poposește "un minut";

cifra denumind durata pretensei "ancorări" a Mizilului la marile "urbi" europene, măsoară, totodată, tragi-comica inaderență a eroului la real.

3.3. "Boborul" recurge la numere întii pentru a consemna într-o manieră strict obiectivă succesiunea evenimentelor ce au făcut ca în secolul nostru să se nască și să se sfârșească cu repeziciune "un stat foarte interesant pe care nu-i este permis nici unui istoric conștiincios să-l piarză din vedere". Ca în *O zi solemnă*, cifra comprimă intervalul senzaționalului. Discontinuitatea cifrelor implicate (întii **doi**, apoi **opt**, apoi iarăși **doi**) și în aceeași măsură succesiunea lor fără cusur servește generării ironiei pentru că numai sub aspectul ei într-o cronică cu pretenții obiective nu e nevoie să se spună totul. Numai grație ironiei, auditorului i se acordă șansa "de a ridica sensul la nivelul percepției și de a completa cu unități semnalele senzației" (4, p. 140). Succesiunea cifrelor, ca într-un proces verbal, înalță percepția evenimentului la rangul de cronică fidelă, înlăturînd participarea afectivului.

3.4. *25 de minute* juxtapun(e) în spațiu și nu în durată unitățile identice, unități care au fost detașate printr-o intuiție simplă a spiritului ironic ce a dat, ca în "Boborul", spațiului amplitudinea insuficiență participării multiplicității la "ocaziune". Răstimpul de 25 de minute configurează un spațiu care, în acord cu logica numerelor, trebuie să transforme multiplicitatea orașului în **Unul**, unitate și el a unei sume care "îmbrățișează o mulțime de părți ce pot fi privite izolat", dar care, răspunzînd aceluiași comandament ("...Fiți toți joi în gară la înălțimea patriotismului vostru, care nu s-a dezmințit niciodată, mai ales în așa plăcute, putem zice chiar fericite ocaziuni") acceptă reintegrarea în masa amorfă tocmai prin comunitatea reacțiilor pretins individuale și contradictorii. Chiar dacă vocile încearcă să polarizeze multiplele și totuși invariantele configurații de inși, chiar dacă gazetele încearcă timid să polemizeze, reîntorcerea la **Unul** care guvernează, în mod paradoxal multiplicitatea e dictată tocmai de singularitatea evenimentului, de prezența "unicului" în urbea uitată de ochiul divin atotvăzător la coada alfabetului. Diferit de **Unul** divin ce presupune trinitatea, **unicul** caragialian din "25 de minute", uns al lui Dumnezeu cum o fi, ca **El** și **Ea** doar cu pretenție de dualitate) coboară în lume pentru a-și contempla omogenitatea. În durata pură, în intervalul ce nu se detașează prin intervenția mecanică a acelor de ceasornic (de altfel el însuși spectator), ci se enunță, ori

se decupează primitiv ("Încă trei minute... Două... Un minut... S-aude șuieratul cald...", pentru începutul intervalului/ "Directorul se hotărăște în sfârșit, după stăruința șefului gării, să permită a se suna al treilea. Trenul se pune în mișcare", pentru sfârșitul intervalului), o lume căreia i s-a atrofiat percepția finitudinii își face simțită pretenția, dorința de a se înfrupta din grația pe care **Centrul**, în comedii, aici, tranzitoriu întruchipat de "Vodă și doamna" sa o emană. Toată suflarea migrează ca spre un axis mundi spre peronul cu însemne sărbătorești transformabile în tot atâtea semne ale carnavalescului. La trap, ori la galop, în tihnă ori în precipitare, umanitatea urbei se conformează atenuînd astfel tensiunea sugerată de durată și asumîndu-și rolul potrivit imperativelor momentului. Simple numere angrenate într-un joc cu identități provizorii, personajele caragialiene se subsunează duratei, găsindu-și în amplitudinea ei singura lor rațiune de a fi.

3.5. Numerele și nu caracterele ori "categoria morală căreia îi aparțin" permit ca indivizii din **C.F.R.** să transforme tăcerea, reticența și aluzia într-un chip cu totul aparte al ironiei. Ancorat în dialog prin număr, alegîndu-și interlocutorii prin determinație numerică, amicul din **C.F.R.** pare să nu aibă altă preocupare decît aceea de a constata succesiunea unităților temporale; numerele în mișcare propulsează anecdoticul; într-un plan se învîrt, parcă cu ostentativă încetineală, cifrele imperfecte desemnînd ore și componente ale spațiului; în alt plan, între reperele temporale detașate, se însumează regulat, ca după ceasornicul gării, amănunte disparate, dar definatorii pentru un tip de existență; în ritmul numerelor care se succed și dau valori nu numai timpului, ci și comportamentului uman, amicul nostru își face publică o întreagă biografie, căci numerele în mișcarea lor dau ghes, obligă, propun substituții (" - frate, o fi tîrziu?.../ - Unu fără un sfert/ - Umbli regulat?). Dialogul se transformă, în înaintarea cifrelor dinspre "unu fără un sfert" spre "trei și jumătate", în rechizitoriu; pe de o parte, Amicii, acuzatori, reticenți și aluzivi; pe de altă parte - amicul dispus, în spațiul de mare aglomerație umană să trîncănească. Jocul aluziv al celor ce "descos" cu falsă măiestrie ar trebui să înainteze pînă la căderea totală a măștii; "intervenția salvatoare a ironiei nu lasă gîndirea să eșueze în false certitudini" (5, p. 183); amicul veșnic chestionat se sustrage rîșului punitiv prin simpla precizare a "reperelor chestiunii"; în vreme ce rechizitorii săi se străduiesc conform metodei caragialiene favorite să "îndrepte mereu discuția către teze indiscutabile",

amicul se angajează în dialog și acceptă continua interogație, chiar și intruziunea în amănuntul biografic, nu pentru că cu o suverană detașare, produs al ironiei, ar putea să spună oricând: "Nu-mi pasă, știu eu ce știu", precum face în situații critice personajul unui contemporan al lui Caragiale, ci pentru că, stăpînind mecanismele ironiei, poate să-i adauge lui "nu-mi pasă" simplul "o fi tîrziu?", "Cîte sunt acuma?" ori pur și simplu, "Cîte ceasuri ai?", fiindcă singura preocupare a amicului nostru o constituie jocul nesfîrșit al cifrelor și..., în așteptare, de ce nu?, trîncăneala... dar ambele ca substitute ale ființei. Astfel, continua preocupare pentru "Cîte ceasuri sunt?", altfel decît sub incidență lui "vreau să știu unde e Mița?" nu ar avea nici un sens, după cum darea în vileag a adevăratelor "legături" îndreptățește refuzul pe mai departe al "trîncănelii": substitut punctiform al ființei, reflect fidel în același timp al naturii umane, numărul conferă insului grandoarea imprevizibilului și a paradoxului ce derivă din neobișnuitul situației.

3.6. Unsprezecele din *Grand Hotel...*, din *O scrisoare pierdută*, din *D'ale carnavalului*, din *Conu Leonida...* se vrea înfii un autenticator al ființei, o carte de vizită care să ateste, asemeni însă unui martor fals, participarea, ori mai bine spus "participația" din excesivă inițiativă la ceea ce în viziunea Cetățeanului turmentat, a Miței Baston și a falnicului Leonida s-ar numi "revoluție"; dacă s-ar materializa, unsprezecele ar fi un alt "soi" de "chitanță" care să augmenteze meritele; unsprezecele este, în același timp, un bilet de liberă trecere, un fel de carte de acces spre lumea bună ("Mă cunoaște conu Zaharia de la 11 februarie", spune onestul cetățean turmentat.). Cum însă suportul material îi lipsește, el, unsprezecele, nu permite personajului decît o ancorare într-un eveniment al cărui conținut fie că nu-l cunoaște "11/23 făurar, a căzut tirania! Vivat *Republica!*"), fie că-l socotește temei pentru orice chiar și pentru scandal... amoros; acaparînd unsprezecele, personajele se recunosc participante la eroare și la "maladia" colectivă și, paradoxal, așteaptă drept răsplată obștească perpetua considerație a... semenilor lor.

3.7. Unsprezecele caragialian nu mistifică numai biografii; "oră fatală" pentru Venturiano, ceas al faptelor probatorii pentru deteriorația și conflictul ce survin în rîndul aceluiași partid, unsprezecele relevă conformismul, ironic în cel mai bun caz, în dezacord cu

pretinsa conduită morală a eroilor ("am n-am treabă, la unsprezece..."; fix sau trecute fix, unsprezece ceasuri caragialiene sînt tot atîtea răstimpuri pentru înțelegerea ori mimarea neînțelegerii daraverilor, pentru manifestarea inutilei suspiciuni, pentru viețuirea repetitivă, teatrală și pentru producerea erorii; în jocurile ironiei generate de virtuțile lui unsprezece, personajul caragialian își încearcă ambițul erotic, puterea de penetrație a adevărului ultim ("Cum nu înțelegi? La unsprezece fix!"), măiestria persuasivă ("... coană Joițică/ unsprezece suflete") pentru ca în aceleași jocuri fiecare să-și recunoască instanța de mare înșelat, deoarece semnele realului cărora le dau crezare aceste personaje sînt de aceeași efemeră consistență precum configurația cifrei ce le patronează.

3.8. Curios lucru că tocmai eroul ce repetă obsesiv unsprezecele ca durată a penitenței grație greșelii intenționate de raționament a altcuiva, poate întrezări în jocul repetitiv al cifrelor un nou început; participarea fermă la dialogul în cadrul căruia percepții reductive a cifrei de către interlocutor ("Dragomir: Și o să scapi curînd de acolo... Peste un an"), i se opune cu insistență valoarea ei sumativă ("Mai am unsprezece ani!"), valoare asupra căreia se revine chiar cu încrîncenare ("Dragomir: Ba unul"/ "Ion: Ba unsprezece!") face din nebunul Ion unul dintre puținele personaje caragialiene cu o corectă referire la conținutul numeric al realului; unsprezecele întrebuițat de alienatul Ion nu e nici colecție de unități așa cum e orice multiplu al lui **unu**, nici suma pe care theosofii ar reduce-o la **doi**, ci tocmai reprezentarea ambivalentei ființei ca **unu** al existenței urmat, în mișcarea perpetuă de unul neantului, juxtapus ciclic celui dintîi tocmai pentru ca sentimentul finitudinii să nu-și mai găsească locul.

3.9. Omniprezent așadar pentru a semnifica în acord sau în dezacord cu ceea ce simbolismul numeric general oferă, pentru a desemna durata în mai toate ocaziile, repere ale notorietății, spații ale falsului raționament, ori ale falsei identități, substitute ale ființei ori dimensiuni ale ancorării ei în multiplicitate, numărul caragialian reclamă o "altă pricepere" decît cea caracteristică simțului comun; instrument al "adiției", "substracției", "multiplicării" și "divizării" din punct de vedere epistemologic (1, p. 28), numărul caragialian nu e entitate utilizabilă pentru ceea ce obișnuim să numim calcul sau, dacă, parodic e utilizat și pentru așa ceva, nu e neapărat necesar ca finalitatea "calculului" să aibă un fundament aritmetic; obiect

al aritmeticii și aritmologiei, apoi al altor alte sisteme simbolice cu aderență la sacru ori la profan, numărul își revendică, la Caragiale, dreptul de a deține și alte valori decât cele pe care spiritul exact al matematicilor le-a inventat. De aceea, adiția lui Pristanda nu e simplă adunare; act repetabil undeva între adunare și enumerare, operațiuni între care lui Tipătescu și Pristanda le este greu să găsească o demarcație, adiția pe care omul cu verticalitatea civismului, cu "scrofulozitatea datoriei" o practică nu e "socoteală" nici în sens aritmetic, nici în sens simbolic, decodată eronat doar ca meritorie realizare a comicului, scena numărării steagurilor nu implică în dialog personaje cu felurite științe ale numărului, dintre care una, cea a lui Pristanda ca "a ciupelii" prin numărare și repetare, iar cealaltă a rigorii și exactității, ci cu una și aceeași știință, fiindcă adiția și reversul ei se fac întotdeauna numai în favoarea celui care întrebuițează cifrele (" - Ia să-i numărăm steagurile lui Ghiță"); conform fundamentului uman al numărului și operațiunilor numerice caragialiene, punctul de plecare al actului aditiv e întotdeauna o... divizare; în loc de acumulare de unități, adiția caragialiană presupune divizare de unități între, de ce nu?, "enteresu" celui ce numără și al celui ce n-are nici o pricină să dea vreodată socoteală; imperfecțiunea adității nu e amendabilă și reproșabilă partenerilor câtă vreme ei nu cunosc, ori, nu acceptă conținutul aritmetic al cifrei; viciul adității caragialiene e datorat întotdeauna unui element aleator, unui mediator al cifrelor supuse adității, entitate care dă oricărei operații minusul sau plusul inexplicabil simțului comun; prin urmare, se înțelege că cele patruzeci și patru de steaguri nu se supun corectei însumări, dacă fundamentul operației este... credința slujbașului sau că trădările pot și nu pot fi trei, că voturile dau numărului în locul conținutului cantitativ un conținut cromatic, ori că se supun unui scop dinainte stabilit. Expresie a adității chiar și când desemnează timpul, dat univoc al conștiinței, cifra caragialiană nu e exactă; în ciuda unor pretenții de exactitate ("la zece fix"), ceea ce domină e aproximație; când aproximația e temporală ("**pe la** opt și jumătate", "**între** orele 9 jum. și 10 a.m.", "**cam pe la** zece", "**vreo** unu...") lumea caragialiană cade într-un "timp fără timp" (16, p. 27), desigur, nu într-un timp primordial romantic, ci într-unul în care formele de existență ce apar sub incidența numărului suferă de imposibilitatea de a-și fixa coordonatele. Aproximația este legică și privește toate componentele realului; un inventar al operatorilor aproximării (dintre care am selecta realizări ca **vun, de-abia, două-trei, pe la o, cam**) ar structura lexicul caragialian în clase disproporțional reprezentate; pe de o parte,

etichete ale existenței, cuvinte cu o neintemeiată pretenție că denominează exact, dar cu febrila disponibilitate de a-și rezerva un loc în tabăra adversă, pe de altă parte adevăratele cuvinte ce și-au recunoscut dintotdeauna doar referirea cu aproximație la realitate.

4.0. Expresie frecventă a aproximării, veșnicul "nu știu ce ori ceva" prin care Leonida incriminează triumfător "fandacia" Efimiței apare la Caragiale ca numire a ceea ce lipsește, a ceea ce s-a manifestat într-o formă imperceptibilă și-i pretinde, în consecință, loc "printre cele văzute și numite prin cuvânt sau prin cifră" (44). nu e locul divinului, ori al trăsăturilor lui, cu toate că e "vidul perfect definibil pe care rațiunea ar trebui să-l completeze, dar efortul formativ lipsește" (8, p. 52); nu e deficiența ființei incapabile să perceapă corect, fiindcă evenimentul la care se referă există doar în proiecția bolnăvicioasă a interlocutorului, ci este ca **vun**, (rar utilizat complet ca **vreun**), ca **doar** și ca toate cele asemeni acestor sintagme, maniere în care ființa se raportează la real prin corelative ale lui "aproape" care este semnul suprem al supoziției, venind să instaureze "un întreg nu sub forma unui Tot, ci a unui *aproape Tot*" (17, p. 40). Cum la Caragiale universul se compune din elemente enumerabile, "nu știu ce ori ceva" desemnează limita logică de care trebuie să se țină cont și justifică, totodată, recursul la aproximație. Dacă omul "modern a descoperit în secolul al XVII-lea totalități complexe, închise ca și porțile cerului sub orizontul infinit, elemente nenumărabile în mod pozitiv, ce apar ca un fel țesătură inexplicabilă de cantități infinitezimale, inserind pe de o parte mărimea nesfârșită a numerelor, iar pe de altă parte nimicnicia acestor sisteme tinzând spre zero prin simpla comparație cu polul opus" (17, p. 40), personajului caragialian, ca ins al unei dezbateri ulterioare reperării Absolutului, nu-i mai rămîne decît să se miște între cele două polarități și să facă astfel din aproximație rațiunea sa de a fi, pentru a participa la evenimente egal celui care, ținînd locul divinului, "care va să zică" se cheamă **prezident**, **prefect** ori alte cele, precum și pentru a depăși orice interdicție, orice spaimă de care s-ar putea contamina trăind după codurile "societății așezate". Aproximînd, un astfel de personaj ajunge să ignore cantitatea și calitatea, să nu-și asume riscul de a fi calificat drept trăitor ce a glisat dinspre **a fi** spre **a avea**, să se sustragă spiritului determinativ, să aspire spre ceea ce i se cuvine, dar mai ales spre ceea ce nu i se cuvine, potrivit curajului de a relativiza, să viețuiască cu convingerea că "precum într-un cerc infinit **centrul** este peste tot și marginile

niciunde, tot astfel pe scara interminabilă a ființei, zona medie a existențelor mediocri e cea locuită de cei ce dau tuturor lucrurilor o față dublă, de cei ce fabrică o lume de confuzii și de contradicții" (17, p. 38). Complexitatea unei astfel de ființe nu pare să fie dată de profunzimea interogației, de intensitatea trăirilor, ci tocmai de modul de viață pe care ironia îl plasează la extremitatea pozitivă a "complicării complicate" (17, p. 67). Aproximația la care face apel personajul caragialian nu se referă la "unica excepție care împiedică" cunoașterea de a fi completă, la singura unitate care ne lipsește încă pentru a completa inventarul de certitudini ale existenței, câtă vreme, ca formă de relativizare, ca aluzie la ultimul tronson de parcurs pentru ca ființa să devină deplină, obiectul supoziției poate fi oricare, de la cel nesemnificativ pînă la cel cu ascendență divină. Antidot al notorietății și, paradoxal, totodată cale de acces spre notorietate, aproximația guvernează realizările numerice prin care ființa se ancorează în timp, ori, prin care aceasta își stabilește alternativele acționale, ori, viceversa, își face cunoscută fermitatea decizională (Cetățeanul turmentat) ca spre un fragil echilibru. Starea de aproximație nu este sinonimă cu starea de imprecizie; personajului caragialian, chiar dacă i se potrivește confuzia, ambivalența, nu i se poate imputa totuși imprecizia; în cazul lui Farfuridi, defilarea fugară a cifrelor ("dați-mi voie... la 48, la 34, la 54, la 64, la 74, asemenea și la 84 și la 94") nu este act de imprecizie; oratorul activează cu pricepere funcțiile specifice ale numărului; el știe că numerele pot fi chemate să dea credibilitate, să ancoreze vorbitorul în timp, și nu în orice timp, ci în cel al actelor semnificative; mai mult decît cei care își caută identitatea după 11 februarie, sau după 8 august, Farfuridi cere cifrelor ascultare și, ca expresie a ascultării: un certificat al actului său politic; în concepția oratorului, nimic nu e "mai verificabil și, în același timp, mai puțin verificabil" decît numerele; entitate "golită de întreaga substanță, numărul denumește în regim nocturn sau diurn, în cel al realului sau al imaginarului fără a identifica (18, p. 104); de aceea patruzeci și optul lui Dandanache și douăzeci și unii lui Farfuridi ar putea să-și inverseze constituția fără nici o consecință asupra personajelor; orice combinație numerică ar fi, orice eveniment s-ar întrezări după aceasta, personajului caragialian i-ar aduce profit pentru că el, maestru al aproximației, procedează "ca la carte", acordînd "valori cifrelor" și așteptînd, drept dovadă a recunoașterii lor, ca aceasta să-i confirme valoarea. Altfel decît în veșnicul joc algebric propriu simțului comun, cifrelor, ca entități independente, refuză să-și aducă obolul întru notorietatea aceluia care, speculîndu-le

mai marea aderență la real, caută să le "joace", "să le fructifice" proprietățile; investite cu alte "valori" decât cele reperabile în scara numerelor, unde ele se definesc ca nimic altceva decât "sume de unități", numerele caragialiene "joacă" ele însele, încercându-se de **vina** de a fi pe măsura vremii și a "ambitului" ("Rică:... vina nu este nici a mea, nici a dumitale, nici a madamei Ziții... Îmi scrisese că șade la numărul 9"), generând traiectorii ale existenței, răsturnându-se asemeni lumii în care funcționează ("Jupîn Dumitrache:... mi-a bătut numărul 6 d-a-ndoaselea"), comutându-se pentru a da nu numai viceversa lumii, ci și viceversa sorții și substituind în cele din urmă personajul, tocmai pentru a ființa cu același statut ca și cel ce, producându-se pe aceeași scenă cu numerele, recunoaște absența rigorii, acceptă mistificarea și chiar o produce cu de la sine putere, propunând nu numai o altă "recunoaștere" a comportamentului și individului social și istoric, ci și o altă "cunoaștere". O cunoaștere conform căreia numerele însumează pe lângă virtuțile lor concrete și simbolice, entități ale liberului arbitru, iar științele aferente cifrelor se subordonează, parodic, funcțiunii atopice specifice personajului caragialian.

BIBLIOGRAFIE:

1. Bindel, Ernst, *Les nombres et leurs fondements spirituels*, Editions Anthroposophiques Romandes, Genève, Suisse, 1985.
2. Durand, G., *L'imagination symbolique*, P U F, Paris, 1964.
3. Paneth, L., *La symbolique des nombres dans l'inconscient*, Payot, Paris, 1976.
4. Hopper, F., apud dr. L. PANETH, op. cit. 4.
5. Liiceanu, G., *Tragicul, o fenomenologie a limitei și depășirii*, Humanitas, București, 1993.
6. Noica, Constantin, *Devenirea întru ființă*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1981.
7. Freud, S., apud B. Fundoianu, *Conștiința nefericită*, Humanitas, București, 1993.
8. Glyca, M.C., *Estetica și teoria artei*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1981.
9. Allendy, R., *Le symbolisme des nombres. Essai d'Arítmosophie*, Charconac Freres, PARIS, 1948.
10. Cassirer, E., *La philosophie des formes symboliques*, II, *La pensée mytique*, Minuit, Paris, 1972.
11. Philolaos, în *Filozofia greacă pînă la Platon*, II, partea a doua, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1984.
12. Platon, apud R. Allendy, op. cit. 9.

13. Peters, Francise, *Termenii filozofiei grecești*, Humanitas, București, 1993.
14. Huizinga, J., *Amurgul Evului Mediu*, Univers, București, 1970.
15. Noica, Constantin, *Modelul cultural european*, Humanitas, București, 1993.
16. Gerardin, Lucien, *Le mystère des nombres*, Editions Dangles, 1985.
17. Jankélévitch, Vl., *Le Je-ne-sais-quoi et le presque-rien*, P U F, Paris, 1957.
18. Jankélévitch, Vl., *L'ironie ou la bonne conscience*, P U F, 1950.

DE LA NEGAREA NEGAȚIEI LA SUSPENDAREA FUNȚIEI REFERENȚIALE ÎN CĂLDURĂ MARE DE I.L. CARAGIALE

Ligia-Stela FLOREA

Résumé. L'article entreprend une analyse détaillée de ce bref récit dramatisé, selon une méthodologie inspirée par la grammaire et la pragmatique textuelles.

D'une hétérogénéité compositionnelle visible dès la mise en page, ce récit juxtapose deux types de discours: narration et dialogue dramatique ponctué de didascalies.

La négation, érigée parfois au rang de négation de la négation, assume dans ce texte un rôle caractérisant et structurant à la fois. Elle engendre deux stéréotypes comportementaux et intervient dans l'organisation macro et microstructurale du discours dramatique.

La prolifération de la phrase par le discours rapporté, ainsi que les nombreux accidents dus à l'incompétence dialogale portent une grave atteinte à la cohérence du dialogue et finissent par le réduire à deux monologues qui évoluent en parallèle et en rupture avec la réalité de l'acte de communication.

Du fait que la fonction référentielle se trouve oblitérée, comme dans le théâtre absurde, au profit de la composante phatique, la communication tend à se réduire au simple contact verbal entre les sujets. C'est là chez Caragiale, un symptôme de la "logique à rebours", promue au rang de stéréotype comportemental.

1.0. Din punct de vedere compozițional schița de față se alătură unor texte ca *C.F.R., Amici, Five o'clock, Art.214*, ca și celor din seria *Un pedagog de școală nouă (Conferință, O inspecțiune, Ajunul examenelor, Examenul anual)* care include și *Despre cometă, Emulațiune*.

De o *eterogeneitate* declarată, vizibilă încă de la punerea în pagină și de la organizarea grafică a textului, aceste schițe dramatizate juxtapun două tipuri de discurs și totodată două "genuri" literare distincte: narațiune și dialog dramatic întretăiat de didascalii.

Atît ca dimensiuni cît și ca registru stilistic, discursul narativ se subordonează celui dramatic; ocupă un spațiu mult mai restrîns, care variază totuși de la o schiță la alta. Mai amplu în *Five o'clock, Art.214*, redus la minimum în textele din seria *Un pedagog de școală nouă*, epicul este sistematic "absorbit" de dramatic¹, confundîndu-se în cele din urmă, sub raport grafic și/sau stilistic cu didascaliiile.

¹ În schița *Boris Saraffof* se produce fenomenul invers: dramaticul este "absorbit" de narativ.

1.1. *Căldură mare* debutează cu un pasaj de o concizie extremă care stabilește coordonatele situaționale, cronotopul dialogului dramatic și introduce "în scenă" pe cei doi protagoniști.

Stilul alert, lapidar, neutru, lipsit de orice artificiu, pe de o parte, prezentul povestirii, dominat de verbele de mișcare, ce compun o reprezentare exclusiv vizuală a faptelor narate, pe de altă parte, apropie sensibil acest pasaj de indicațiile scenice. Ultima secvență este de fapt, prin caracterul ei metadiscursiv, un element didascalic prin excelență: ea descrie succint ținuta "persoanelor" în scenă și indică punctul în care dialogul dramatic se inserează în textul narativ.

Secvența metatextuală are aici, ca și în alte schițe (*C.F.R., Amici, Un pedagog de școală nouă* etc.) funcția de a pune în evidență procedeul și de a marca distanțarea ironică a autorului față de propriu-i text (cf. Al. Călinescu, 1976)². Ea constituie deci un indice de eterogeneitate textuală și o marcă stilistică a ironiei în același timp. Dacă segmentul inițial "în tot ce urmează", ca și substantivul definit "persoanele" au un rol anticipativ (cataforic), reluarea lui *tot* prin *toate*, rima interioară (*urmează - păstrează*) dar mai ales calificativele "calm iperturbabil, egal și plin de dignitate" au o vădită conotație ironică.

1.2. Textul dramatic compune o "mini-comedie" în șase scene, delimitate unele de altele prin scurte secvențe de factură epică ce amintesc din punct de vedere stilistic de pasajul introductiv. Demn de semnalat ni se pare aici un detaliu de ordin grafic: toate aceste secvențe sînt reproduse în caractere italice ca și "numele", comune însă, ale personajelor, și ele în număr de șase: *Domnul, Feciorul, Birjarul, Baba, Băiatul, Sergentul*.

Acest procedeu grafic, la care se adaugă uneori (cf. *Five o'clock* și *Art.214*) parantezele

² Al. Călinescu se referă de fapt la finalul schiței *Două loturi*, unde Caragiale denunță convențiile prozei sentimentale a vremii printr-un fel de pastișă a unui final stereotip.

rotunde, semn distinctiv al didascaliiilor, atestă un fenomen cracteristic pentru o anume specie a "genului scurt" practicat de Caragiale: asimilarea, "anexarea" în diferite grade a povestirii de către discursul dramatic, pînă la reducerea ei definitivă la scara didascaliiilor (cf. *Justiție* și *La poștă*).

1.3. În cazul schiței *Căldură mare* secvențele care jalonează dialogul nu construiesc de fapt o narațiune: nu restituie în succesiunea temporală a faptelor ordinea *cauzală* a unor procese, a unor *transformări*³ ci descriu pur și simplu *mișcarea* personajului *în spațiu*, o mișcare circulară care îl readuce pînă la urmă în situația inițială. Această circularitate se regăsește de altfel, după cum se va vedea, la nivelul dialogului dramatic, unde fiecare "scenă" reface parțial sau integral discuția din scena precedentă.

Pe lîngă secvențele cu funcție didascalică, tot mai lungi pe măsură ce crește "tensiunea" dramatică, în decupajul macrostructural al dialogului intervin și factori de ordin tematic și situațional. Astfel discuția cu feciorul are într-o primă fază ca obiect "comunicarea" cu o terță persoană, iar în faza următoare, într-o ordine inversată, identificarea acestei persoane și a spațiului comunicării.

De la "scena" a treia pînă la ultima, tema discuției rămîne neschimbată: cum se ajunge la o anumită stradă (atunci cînd te afli chiar pe ea)? Variază însă interlocutorii cărora le este adresată întrebarea și, împreună cu ei "se rotește" și decorul străzii în ritmul birjei trase de cai.

2.0. Un alt principiu de organizare macro dar și microstructurală a discursului dramatic este *negația* care, pe fondul încălcării sistematice a normelor dialogale, alterează și compromite pînă la urmă comunicarea dintre indivizi.

3

Cf.G.Genette 1969, Cl.Brémond 1973, A.J.Greimas 1983, J.M.Adam 1992.

2.1. Axat cu precădere pe cuplul întrebare/răspuns, dialogul este declanșat de o intervenție a domnului compusă din două acte: o injoncțiune, act director ("Dumneata spune-i c-am venit eu") și o interogație, act subordonat ("Domnu-i acasă?") care precede în text actul director.

Intervenția reactivă a feciorului se constituie din șase răspunsuri contradictorii, după cum urmează: *da* (e acasă) / *a plecat* (nu-i acasă); *nu*, *n-a plecat...* *ba-i acasă/ ba nu... da n-a plecat la țară*".

Așertînd pozitiv conținutul întrebării, pentru ca apoi să nege presupuziția acestui conținut, replicile feciorului (mai lungi la început decît cele ale domnului) configurează un discurs incoerent care "evoluează" paralel cu cel al interlocutorului.

Deși par să reacționeze la intervenția acestuia, afirmațiile și negațiile feciorului se raportează de fapt la consemnul primit de la stăpînul absent: "mi-a poruncit să spui c-a plecat la țară". Conform unei "logici" ermetice *e acasă* devine astfel sinonim cu *a ieșit în oraș* și în ultimă instanță cu *nu-i acasă*.

Pendulînd constant între afirmație și negație, discursul nu înregistrează nici o progresie, revenind constant asupra lui însuși, într-o zadarnică tentativă de a se întîlni cu discursul celuilalt.

Pefecta circularitate a acestei sporovăieli confuze este denunțată de întrebarea ce încheie acest prim schimb de replici și care nu face decît să reediteze intervenția inițiativă: "Atunci să-i spui c-am venit eu". Inlocuirea imperativului cu conjunctivul indică faptul că ordinul nu mai presupune o executare imediată ci una amînată.

2.2. Dacă dialogul introductiv pune în discuție - și într-o adevărată dilemă totodată - prezența sau absența unei terțe persoane (presupusă identică de către vorbitori), scena a doua pune sub semnul întrebării înseși premisele discuției și anume: identitatea persoanei în cauză și "coordonatele" situației de enunțare.

Intr-o evidentă simetrie cu scena întîi, dialogul se deschide și de astă dată cu un act directiv și unul interogativ, dar într-o ordine inversată: actul directiv "Știi ce, nu-i spune nimic" îl anulează de fapt pe cel inițial iar întrebarea "La cîte vine d.Costică seara la masă?"

declanșează, prin supoziția pe care o conține, un nou schimb de replici destinat să infirme această supoziție.

La fel de alambicat ca și la început dar expus acum, prin încălcarea maximei de relație⁴ la derapaje mai grave, care îi subminează coerența, dialogul dintre domn și fecior ia aliura unei controverse sterile care opune două atitudini:

- cea a feciorului infirmînd prin trei replici negative supozițiile domnului: "Pe stăpînu-meu nu-l cheamă d.Costică"; "Nu, domnule, e strada Pacienții" și "Atunci nu aici";
- cea a domnului recuzînd, prin alte trei replici negative, aserțiunile feciorului și propria sa supoziție: "Nu se poate"; "Strada Pacienții?...imposibil" și "Atunci nu e asta".

Negația, ridicată la rangul de negare a negației, are în textul de față o funcție tipizantă și una structurantă bine definite. Este mecanismul care generează două stereotipe comportamentale: mania contrazicerii (la domnul logoreic) și reacția inversă datorată incompetenței dialogale (la feciorul timp)⁵. Negația este, pe de altă parte, mecanismul care, relansînd discuția de la o scenă la alta, generează un discurs circular, redus în final la o schemă fixă.

2.3. Într-adevăr, negația nu constituie aici o simplă "figură sintactică" ci însuși

⁴ A treia din cele patru maxime sau principii conversaționale ale lui Grice: "dites ce qui est en relation avec le sujet de l'échange ("be relevant")" cf.Parret, 1976:59. Ignorarea ei afectează atât coeziunea internă a replicii:

F: Pe stăpînu-meu nu-l cheamă d.Costică; e propitar.

cît și relația dintre replici:

D: Ce stradă e aici?

F: Numărul 11 bis...

D: Nu e vorba de 11 bis.

F: A zis domnul că nu vrea sa puie 13, că e fatal.

D: N-are a face 13... Eu te întreb de stradă.

⁵ Tipurile lui Caragiale se definesc prin stereotip: o "suceală" împinsă adesea pînă la absurd. La domnul din *Căldură mare* intervine, pe lîngă plăcerea de a vorbi fără a spune nimic, mania contrazicerii tuturor celor care spun ceva contrar supozițiilor sale. De aici frecvența expresiilor "nu se poate", "imposibil", care intrgesc seria ticurilor verbale caragialiene: "nu pot pentru ca să" sau "pînă-aici, nu permit".

Respingerea celor afirmate de interlocutor merge în textul nostru pînă la insultă (cf.scenele 4-6), fapt ce contrastează cu acel "calm egal și plin de dignitate" la care face aluzie și numele străzii Pacienții.

principiul care guvernează organizarea semiotică a textului. Oximoronul și antiteza, figuri predilecte la Caragiale, definesc nu doar comportamentul verbal al personajelor sale ci însuși modul lor de existență, acel stil "viceversa" atât de caracteristic.

Așa cum nu ezită să nege cele afirmate cu puțin înainte, pentru ca apoi să afirme peremptoriu ce a negat, tipul caragialian, instabil și proteic, își schimbă vertiginos atitudinea, trecînd cu surprinzătoare ușurință de la o stare la alta, fără a ieși însă din stereotip.

Schimbarea de atitudine nu denotă în cazul său o evoluție, un proces, ci o perpetuă alternanță între două manifestări opuse reunite "în același corp semantic". Pe această juxtapunere a contrariilor se întemeiază la Caragiale "relativizarea comică a oricărei forme de comportament"⁶, cu precădere a celui verbal. Acesta din urmă este expus unor malformări și schematizări care pot fi considerate drept simptomele "antidiscursului" din teatrul absurd.

Schița *Căldură mare* ilustrează fenomenul sub ambele sale aspecte. Domnul locvace este victima (deloc inocentă) a unui șir delirant de negații: de la infirmarea identității presupusului său amic la dezmințirea propriilor sale intenții (prin inversarea sensului întrebării) și mergînd pînă la contestarea propriei sale identități ca ultimă consecință a dereglării funcțiilor limbajului.

2.4. Alternanța comică dintre negație și afirmație intervine astfel și la nivelul structurii globale a textului dramatic. Scena întâi se încheie cu fraza "...dar acum cu regret , e imposibil" , unde negația afectează conținutul enunțului, în timp ce scena a doua debutează cu "A!...știi ce? nu-i spune nimic..." prin care se anulează chiar actul enunțării, se "șterge" întregul mesaj adresat prin intermediar destinatarului absent.

Aceeași scenă, a doua, se încheie cu replica feciorului "Atunci, nu e aici" care, dezmințind supozițiile vizitatorului, infirmă chiar temeiul discuției, transformînd-o într-un act gratuit.

Scena a treia, a dialogului dintre domn și birjar, se deschide cu secvența: "Haide

6

Ambele citate au ca sursă lucrarea lui V.Fanache, *Caragiale*, 1984, p.102.

birjar! - Nu slobod...este muștiritu..." unde negația are valoarea unui refuz; ea respinge cererea formulată de interlocutor, punînd sub semnul întrebării identitatea acestuia.

Replica negativă a birjarului ("A! nu știi, mo roc ") se inversează în scenele următoare, unde baba, băiatul și sergentul dau unul după altul un răspuns afirmativ la întrebarea neobositului personaj. Dar, cum printr-o stranie "fatalitate" ce-l urmărește pe acesta de la începutul "periplului" său, sensul întrebării inversează de astă dată sensul căutării, domnul va respinge cu încăpăținare orice afirmație contrară supozițiilor sale.

Scenele patru și cinci se încheie fiecare cu cite o formulă injurioasă la adresa interlocutorului: "Teribil e de ramolită" și "Ești un prost", pentru ca în prezența sergentului, reprezentant al autorității, actul de refutare să îmbrace o formă neutră: "Imposibil!"

Ultima replică a textului juxtapune din nou două acte de sens contrar: adeziunea la afirmația sergentului ("A! Mersi") invalidează, printr-o altă formulă injurioasă, aserțiunile negative ale feciorului ("Atunci feciorul e un stupid"). Această ultimă negare a negației, care inversează sensul căutării, obligîndu-l pe vizitator s-o ia de la capăt (cum sugerează și numele răsturnat al străzii PACienții) este sancționată de fraza finală: "Întoarce birjar!"

3.0. Animate de o insașiabilă "pofță de conversație", împinsă de obicei pînă la manie, personajele lui Caragiale nu comunică ci "se exilează în limbuție" (Iorgulescu, 1988:26). Trăncăneala este un substitut al existenței, un spațiu al libertății și al iluziei, o alternativă compensatoare la servituțile și înfrîngerile cotidiene.

Vorbînd, tipul caragialian construiește o imagine despre sine și despre interlocutorul său pe care caută să le impună acestuia din urmă (cf.și *Amici, Atmosferă încărcată*). S-a afirmat pe drept cuvînt că tipul caragialian "există efectiv în măsura în care vorbește" (Micu, 1972:6), compania celuilalt fiind o condiție necesară și suficientă.

3.1. De aceea, are sau n-are treabă, el iese în oraș, în căutarea unui amic și a unui pretext de conversație. Acesta este și cazul domnului din schița *Căldură mare*, al cărui chef de vorbă nu poate fi descurajat nici de zăpușeală, nici de toropeala generală, nici de

“tîmpeala” feciorului care-i servește drept intermediar.

Bulimia verbală atinge cu siguranță aici limita absurdului, căci discuția, deși redusă inevitabil la monolog, se declanșează chiar și în *absența celuilalt*.

Asistăm astfel în scena întâi la un spectaculos exemplu de *proliferaare a discursului* prin îmbricarea, în dialogul dintre domn și fecior, a unui “mesaj” destinat stăpînului absent. E vorba de un discurs pre-raportat, care “se construiește” în cadrul și în detrimentul instanței dialogale, aberant ca sintaxă și dimensiuni dar complet golit de conținut, debitat cu aplomb și înverșunare într-un fel de transă logoreică.

Dar acest discurs în discurs (D2), care se ambreiază pe actul director “Atunci să-i spui c-am venit eu”, include la rîndu-i alte două: un discurs D3, ce urmează a fi transmis de terța persoană unei a patra (“Și dacă vede pe amicul nostru să-i spuie că...”), și un discurs D4 cu rol justificativ, care reproduce spusele unei a cincea persoane (“...fiindcă am vorbit cu persoana și zice că...”). Operatorul predilect al discursului raportat este verbul *a spune (zice)* care apare de 18 ori numai în prina scenă.

Dialogul, convertit în monolog, construiește astfel *en abîme* alte trei discursuri (unul anterior și două ulterioare) mobilizînd tot atîția interlocutori absenți. Relația cu aceștia, deși tot mai fragilă pe măsură ce se multiplică, eclipsează total la un moment dat relația cu interlocutorul prezent, care se vede redus astfel la condiția pasivă de ascultător, izomorfă cu poziția sa socială subalternă.

3.2. Caracterul proliferant al textului, multiplicabil la infinit prin discursul raportat, se leagă în mod firesc de “caracterul infinit catalizabil al frazei”(Al.Călinescu,1976:66). Ca și în alte rînduri (cf.*Proces-verbal, Temă și variațiuni*), fraza se dilată, crește amenințător din însăși substanța ei, pentru ca în cele din urmă, secătuită de propriile-i excese, să degereze într-un produs inform, incoerent și ininteligibil.

În expansiunea ei nestăvilă, fraza urmează o schemă sintactică analogă celei care funcționează la nivelul discursului raportat: condițională + principală + cauzală, reluată apoi

într-o ordine inversă iar ulterior distorsionată prin intercalarea unor relative "în cascadă"⁷.

Scurtele consemne care punctează această tiradă monstroasă, adresate de pățimașul vorbitor feciorului redus definitiv la tăcere ("nu uita", "ține minte", "așa să-i spui") sînt de un irezistibil efect comic.

Aceste malformări ale discursului, datorate în parte stării de confuzie a vorbitorului dar și impetuoasei "retorici pișichere", instrument de mistificare a realității (Iorgulescu, 1988), la care se adaugă în cazul feciorului numeroasele accidente datorate incompetenței dialogale, culminează în scena a treia cu degradarea pînă la completa alienare a limbii române în gura birjarului turc.

4.0. Consecința firească a acestor încălcări sistematice a limitelor și regulilor limbajului, pe de o parte, și a convențiilor dialogale, pe de altă parte, este **ambiguitatea** împinsă adesea pînă la ermetism.

Sursa principală a eclivocului la nivel macrostructural o constituie discursul raportat⁸ care, dezvoltînd în interiorul dialogului dintre domn și fecior un discurs "parazitar", paralel cu acesta, minează de la bun început coerența dialogului, sfîrșind inevitabil prin a-l transforma în monolog.

Dacă discursul feciorului tinde să *se disimuleze* sub cel al stăpînului său ("...mi-a poruncit să spun"; "a zis domnul că...") sau să *cedeze terenul* în fața întarabilei locvacități a vizitatorului ("Bine, domnule"; "am înțeles"; "se poate să uit?"; "țiu, domnule"), discursul domnului tinde dimpotrivă să-l *eclipseze complet* atît pe cel al destinatarului prezent ("stai să-ți spui, nu te repezi"; "ai înțeles?"; "ține minte!") cît și pe cel al destinatarului absent

⁷ "Modelul" acestei sintaxe aberante se prezintă astfel: *și zice că e prea tîrziu... dacă n-a venit...căci dacă venea... poate că s-ar fi putut... deoarece nu plecase... care s-a dus pentru ca sa dea... el nu aflase... deoarece nu-i spusese... cu care era afacerea ca terminată... dacă mai avea răbdare pînă luni seara cînd trebuie să sosească avocatul care.....*

⁸ Pentru alte implicații ale discursului raportat în fenomenul ambiguității referențiale, vezi M.Galmiche, 1983.

("Spune-i că să ne-nțilnim negreșit"; "da să vie neapărat"; "și dacă vede pe amicul nostru să-i spuie...").

Schimbările succesive de parametri enunțiativi pe care le implică aceste discursuri raportate în lanț ca și expresiile cu sens difuz "unde știe", "cînd o putea" etc. determină inevitabil estomparea progresivă a referentului, care devine tot mai vag pînă dispare cu totul.

4.1. Prima replică a feciorului din scena întii ("Da; dar mi-a poruncit să spui...") trimite deja la o altă instanță de discurs, care, interferînd cu instanța dialogală, "bruiază" vocea interlocutorului.

Așa cum arătam mai sus (cf.2.1.), deși pare să aserteze pozitiv conținutul întrebării acestuia ("Domnu-i acasă?"), răspunsul feciorului nu face decît să infirme spusele stăpînului său, așa cum se va întîmpla și în continuare.

În aceste condiții se produce neutralizarea opoziției dintre negație și afirmație, care duce inevitabil la suspendarea valorii de adevăr a enunțului: *e acasă* (căci n-a plecat la țară) înseamnă de fapt *nu-i acasă* (căci a ieșit în oraș).

4.2. Dacă reacția contradictorie a feciorului pune într-o lumină ambiguă predicatul enunțului, "mesajul" destinat presupusului amic face echivoce rînd pe rînd subiectul, complementul direct, circumstanțele locative, temporale și cauzale.

Folosirea aberantă a pronumelui *eu* în locul numelui propriu ("Destul atîta, mă cunoaște dumnealui...") de care se leagă și cea a posesivului din *amicul nostru*, replicile de genul "Unde? - Știe dumnealui" sau "Cînd? - Cînd o putea", care lasă în suspensie locul sau timpul, nefăcînd decît să reediteze întrebarea, ca și formulele enigmatice *afacerea știută*, *persoana* sau "din...motive care le știe dumnealui" denotă, de data aceasta la vizitator, orientarea exclusivă a discursului către destinatarul absent, la a cărui presupusă "știință" se reduce în ultimă instanță tot aportul informativ al mesajului, pe cît de confuz pe atît de inutil.

Interminabila intervenție a domnului configurează la rîndu-i un discurs redundant care, încercînd să progreseze, revine mereu în punctul de unde a plecat, așa cum se va întîmpla de

fapt cu întreaga discuție și cu întreaga "aventură" a căutării Dlui Costică Popescu.

Perfecta circularitate a discursului, în care dialogul cedează definitiv locul monologului, este denunțată la nivel macrostructural de repetarea pînă la obsesie a sintagmei *știe dumnealui* iar la nivel microstructural de frecvența ridicată a verbului *a spune/zice* ca operator al discursului raportat.

4.3. O altă sursă locală de ambiguitate semantică o reprezintă ignorarea constantă a regulilor gramaticale:

- relative cu dublu antecedent: "mătușa persoanei care s-a dus", "nepotul cocoanei cu care era afacerea ca și terminată";
- pronume personal cu referent multiplu: "el nu aflase încă" s-ar putea referi atît la enunțul precedent cît și la cel următor; la fel pronumele din "nu-i spusese nepotul cocoanei", care este anaforic dacă *cocoanei* se află în genitiv și cataforic, dacă același substantiv se află în dativ;
- elipsa pronumelui de persoana a treia, tot cu funcție anaforică dar cu referent nedeterminat: "dacă n-a venit la vreme" trimite probabil la *amicul nostru* dar "dacă mai avea răbdare" poate avea ca subiect *nepotul, cocoana, el* sau *amicul nostru*;
- contopirea a două subordonate (completivă și subiectivă) într-una singură: "spune-i că să ne-nîlțim negreșit", în care ultimul cuvînt poate fi interpretat atît cotextual cît și contextual, ca un comentariu ironic al autorului.

4.4. Dar ambiguitatea cu cele mai ample efecte dramatice este cea pragmatică, decurgînd din blocarea mecanismelor de referențializare a enunțului.

Lunga intervenție a domnului, ca și întreaga "discuție" cu feciorul și apoi cu cei patru trecători se desfășoară în afara oricărui contact cu realitatea actului de comunicare. Sub acțiunea negației, a discursului raportat și a "cataclismelor" sintactice, toate componentele acestuia sînt puse la un moment dat sub semnul întrebării.

4.4.1. Mai întîi locutorul, a cărui identitate rămîne opacă atît la nivelul instanței

dialogale, unde pronumele *eu* se substituie numelui propriu, cît și la nivelul textului global, unde personajele sînt desemnate prin substantive definite cu funcție tipizantă: Domnul, Feciorul etc.

Interlocutorul, lipsit și el de identitate din motivul menționat mai sus, se vede redus la un moment dat la condiția pasivă de ascultător, dar a unui ascultător exclus de la orice relație de reciprocitate cu vorbitorul prin transformarea sa într-un simplu canal de transmisie a mesajului către un destinatar absent.

Acesta din urmă este în mod paradoxal singurul care posedă o identitate, dar o identitate ambiguă: dl.Popescu, stăpînul feciorului, se dovedește a nu fi aceeași persoană cu dl. Popescu, amicul domnului. Funcția distinctivă a prenumelui Mitică/Costică este însă cu totul iluzorie în contextul general al prozei scurte caragialiene, întrucît Mitică și Costică precum Lache și Mache nu sînt decît "două copii care-și anulează reciproc individualitatea" (Fanache, 1984:104).

4.4.2. Ba mai mult, aceeași relație simetrică pare să se stabilească între domnul absent, stăpînul feciorului și cel prezent, inițiatorul dialogului.

Domnul: Domnu-i acasă?

.....

Feciorul: Nu, domnule, n-a plecat...

.....

Feciorul: A zis domnul că nu vrea să puie 13

Proliferarea discursului raportat, care își creează proprii destinatari și referenți, extinde această relație de "frați siamezi" la amicul comun al celor doi domni, desemnat prin sintagma *amicul nostru*, la fel de ambiguă ca și *nepotul cocoanei* sau *tutorele minorilor*.

În spatele celor doi protagoniști se profilează cel puțin încă patru "persoane": dl.Costică Popescu, dl.Mitică Popescu, "amicul nostru" și misterioasa persoană de la care provine se pare "mesajul" pe care domnul de față îl transmite domnului absent și pe care acesta trebuie să-l retransmită...

Dialogul dramatic devine astfel la Caragiale oglinda care multiplică la infinit imaginea vorbitorilor, estompîndu-i însă tot mai mult contururile și făcînd-o de nerecunoscut. Întors la

birjă, domnul logoreic este refuzat de turcul care nu-l mai recunoaște, după cum limbajul însuși, atingînd limita extremă a destructurării, nu mai seamănă deloc cu limba română.

4.4.3. Dar nu numai persoanele implicate direct sau indirect în circuitul enunțării au un statut ambiguu ci chiar și "coordonatele" temporale și spațiale ale actului de comunicare devin la un moment dat incerte.

Sintaxa aberantă, care anulează practic funcția anaforică a pronumelui personal și relativ (cf. *supra* 4.3.) suspendă și referința deictică a adverbilor și sintagmelor adverbiale de timp.

Raportarea lui "acuma e prea tîrziu", reluat sub forma "acuma cu regret e imposibil", mai întîi la sintagma *cu cîteva zile înainte* iar apoi la *pînă luni seara* ("cînd trebuie să...") inversează curgerea normală a timpului: trecutul devine viitor iar viitorul devine trecut, prezentul enunțării rămînînd suspendat între "acum" și "atunci".

Aceste dereglări ale sistemului de reperaj referențial ca rezultat al pierderii controlului asupra discursului - excelentă ilustrare a naturii eminentemente enunțiative a temporalității⁹ - pot fi atribuite în parte, cum spuneam, "retoricii pișichere" prin care tipul caragialian caută să travestească realitatea în ficțiune.

Nu mai puțin problematică este ancorarea în spațiu a actului de comunicare: controversa sterilă din scena a doua duce la suspendarea referinței deictice a demonstrativului *asta* care, pentru fecior, desemnează strada Pacienții, iar , pentru confuzul vizitator, strada Sapienții. Conflictul dintre negație ("Atunci nu e asta") și afirmație ("Ba-i asta") se rezolvă pînă la urmă în favoarea negației ("Atunci nu e aici").

Numele străzilor, în același raport de simetrie paronimică ca și prenumele celor doi domni Popescu, fac din componenta spațială sursa tematică a echivocului în schița *Căldură mare*. Zăpăceala iscată și întreținută de zăpușeală îl face pe vizitator să încurce străzile și pe

⁹ Această intuiție, ca și cea privind caracterul infinit catalizabil al frazei și al textului, de care vorbea Al.Călinescu, atestă la marile nostru clasic nu numai un admirabil simț al limbii ci și o concepție clară și bine încheată despre natura și funcțiile limbajului. Cf. în acest sens Tudor Vianu: "Vorbirea omenească este marea experiență a lui Caragiale, funcțiunea pe care o cunoștea mai bine și o stăpînea cu preciziunea unui virtuoz, celula germinativă a întregii lui arte" (1944:299-304).

cei doi domni Popescu, așa cum indică și acest pasaj din *Dă mult...mai dă dămuit*, care nu este decît replica la scară redusă a textului nostru.

Cald. Căldură. Cuptor. Zăpușeală. Nădușeală.

Piroteală. Toropeală. Topeală. Tîmpeală.¹⁰

5. Dar lectura "tematică", explicită nu este, după cum s-a mai observat deja¹¹, decît pretextul anecdotic care disimulează fondul satiric al acestei "comedii a limbajului".

Adevărata lectură este cea sugerată de paraonomază: *Sapienții* nu e decît varianta inversată a *Pacienții*, căci, înlăturînd sufixul, se obține figura PAC / sAP, care evocă contradicția dintre sensul întrebării și sensul căutării.

Într-un univers logopatic, unde se șterg deosebirile dintre negație și afirmație, dintre întrebare și răspuns, semnificantul își pierde funcția distinctivă iar semnul funcția denotativă (referențială) definitorie: *e acasă* înseamnă de fapt *nu-i acasă*, *acum* devine *atunci*, *unde* devine *oriunde*, iar *asta* "nu e asta" și *aici* "nu e aici".

Cînd vorbitul devine o manie, adică un scop în sine, e normal ca dialogul să degenereze în monolog iar actul lingvistic într-un discurs redundant complet desprins de realitate.

Aceasta este semnificația cercului în care se înscrie discursul dialogal din *Căldură mare* - la nivel global și la cel al unităților scenice - ca și întreaga "aventură" a neobositului *causeur*, condamnat de propria-i manie (a contrazicerii) la o căutare fără sfîrșit.

Refugiul în flecăreală compromite obiectul căutării și în *Petițiune*, *Cam tîrziu...sau Lanțul slăbiciunilor*. Proliferarea discursului în afara oricărui contact cu realitatea și transformarea lui într-un act gratuit se regăsesc în schițele inspirate de lumea gazetarilor: *Politică*, *Temă și variațiuni*, *O cronică de Crăciun*.

¹⁰ Citat după Al.Călinescu 1976, cap. *Propuneri pentru o antologie*, pag.77.

¹¹ Referindu-se la *Căldură mare* și la alte schițe înrudite ca atmosferă, S.Iosifescu vorbește de o "dublă dimensiune": "balet comic și notație malițioasă (...). Dubla atitudine - baletul și satira - se percep și la nivelul limbajului" (1972:151-158).

Confuzia dintre afirmație și negație și juxtapunerea contrariilor ca forme tipice de manifestare a unui raționament absurd apar ca motive dominante și în *Logica baroului* sau *Paradoxal*, ultimul text oferind în acest sens un pasaj edificator: "N-am înțeles niciodată paradoxele prietinelui meu, d.Teofil. D-sa judecă toate *d-andoasele*...În toate e extravagant - dar unde e chiar absurd, e în morală. Această știință așa de pozitivă a suferit la d.Teofil o *completă răsturnare*. Ce e bine la toată lumea, la d.Teofil e rău și *viceversa*"¹².

Suspendarea funcției referențiale și exacerbarea, ca în teatrul absurd a componentei fatice, tind să reducă comunicarea la simplul contact verbal dintre indivizi. Degradarea limbajului este la Caragiale un simptom tipic al logicii răsturnate, ridicate la rangul de stereotip comportamental.

BIBLIOGRAFIE

- Adam, J.M., 1990, *Les textes: types et prototypes*, Paris, Nathan
- Brémond, Cl., 1973, *La logique du récit*, Paris, Le Seuil.
- Călinescu, Al., 1976, *Caragiale sau vârsta modernă a literaturii*, București, editura Albatros.
- Călinescu, G., 1968, *Istoria literaturii române. Compendiu*, București, Editura pentru literatură, p.175-179.
- Charolles, M., 1978, *Introduction aux problèmes de la cohérence des textes*, în *Langue française*, 38, p.7-41.
- Cosnier, J. et Kerbrat-Orecchioni, C. (sous la direction de), 1987, *Décrire la conversation*, Presses Universitaires de Lyon.
- Fanache, V., 1984, *Caragiale*, Cluj-Napoca, editura Dacia.
- Galmiche, M., 1983, *Les ambiguïtés référentielles ou les pièges de la référence*, în *Langue française*, 57, p.60-86
- Genette, G. 1969, *Frontières du récit*, în *Figures II*, Paris, Le Seuil.
- Greimas, A.J., 1983, *Un problème de sémiotique narrative: les objets de valeur*, în *Du sens II*, Paris, Le Seuil.
- Iorgulescu, M., 1988, *Eseu despre lumea lui Caragiale*, București, editura Cartea Românească.
- Iosifescu, S., 1972, *Dimensiuni caragieliene*, București, editura Eminescu.
- Manolescu, F. 1983, *Caragiale și Caragiale. Jocuri cu mai multe strategii*, București, editura Cartea Românească.
- Micu, D., 1972, *Mitică...Mitică...*, în *Tribuna*, 4, 27 ianuarie 1972, p.6-7.

Parret, H. 1976, *La pragmatique des modalités*, în *Langages*, 43, p.47-63.

Vianu, T., 1944, *I.L.Caragiale*, în *Istoria literaturii române* de Ș.Cioculescu, V.Streinu și T.Vianu, București, editura Casa Școalelor.

INABILITĂȚI CONVERSAȚIONALE LA "EROII" LUI I. L. CARAGIALE

Elena DRAGOȘ

Résumé. *Inhabiletés conversationnelles chez les "heros" de I. L. Caragiale.* Malgré l'appétence conversationnelle des personnages de I. L. Caragiale il y a également des situations où se manifeste leur inhabileté à entretenir une conversation. Ces situations sont engendrées par divers facteurs du contexte de communication. L'article décrit les moyens qui surprennent ce phénomène générateur du comique.

0. Deși este o evidență și s-a remarcat, în mod avizat, vocația dialogică, apetitul conversațional al personajelor din schițele lui I. L. Caragiale (Călinescu 1941, Cazimir 1967, Fanache 1984, Ionescu-Ruxăndoiu 1991 etc.), totuși, supusă unei analize ce vizează condițiile și normele schimbului verbal, "conversația" dintre unele personaje contrazice datele fundamentale ale acesteia, ducând uneori la blocaj, la rupturi ale lanțului întrebare-răspuns, care pot deveni tot atâtea surse ale comicului¹.

1. Conversația reprezintă aspectul exemplar al funcționării limbii, al punerii acesteia în starea de *dynamis*, forma primă și directă a interacțiunii verbale. Conversația, facultatea de a vorbi, distinge omul ca OM, dacă ar fi să supralicităm o afirmație celebră a lui Heidegger.

1.1. Trăsăturile imediate ale conversației (Ionescu-Ruxăndoiu 1995S 29-31) se pot concentra în:

- caracterul **interacțional**, înțelegând prin aceasta generarea ei perpetuă, datorită coprezenței participanților și derogarea de constrângeri tematice, într-un echilibru "al necesităților individuale și necesității altor membri";

- caracterul **contextual**, deoarece contextul este parte integrantă a conversației, funcționând ca un "controlor" al coerenței conversației;

- caracterul **structurat**, ce postulează alte organizări decât cele lingvistice, desfășurate sub formă de succesiuni de intervenții alternative ale participanților (engl. **turns**); de

asemenea, "interacțiunea dintre E și R presupune coordonarea activității de reproducere a semnificațiilor: negocierea sensurilor, crearea unor contexte interpretative etc." (Schiffrin 1988; apud Ionescu- Ruxăndoiu 1995: 31).

1.2. Modelele după care se pot descrie structurile conversaționale fiind diferite, ținând de perspective și metode diverse, a trebuit să optăm pentru unul din ele, ajungând la concluzia că, pentru obiectivele noastre de analiză, între modelul etnometodologic, propus de H. Sacks, E. Schegloff, G. Jefferson, și cel interogativ al lui W. Edmonson, cel mai adecvat finalităților noastre este acesta din urmă, în care unitățile structurale dispun de o ierarhie, mai cu seamă că intenția comică nu se manifestă secvențial, ci global.

Aceste modele, deși studiază conversația curentă, pot fi adaptate textului literar în care apare schimbul de replici dintre personaje, cu condiția unei receptări "hiperprotejate" (Maingueneau 1990: 25), adică acordarea de credit mare autorului, locutorul discursului conversațional, ținând seama de faptul că, în cazul ficțiunii, autorul nu e sincer, nu se angajează, nu răspunde de "adevărul" afirmațiilor sale, nu răspunde condițiilor de act reușit (engl. **felicity**), cu un cuvânt, se produce suspendarea valorii ilocuționare a discursului.

Ne întrebăm dacă în cazul discursului literar cu vădită intenție comică și deci și cu forță perlocuționară (manifestată adesea prin ris), nu se modifică statutul ilocuționar al acestuia? Am riscat o asemenea întrebare, gândindu-ne la schițele lui I. L. Caragiale, care, deși instituie și ele cunoscuta distincție între poziția enunțării și cea a receptării, totuși reclamă un lector cooperativ complice, care să deceleze atît în structura relaționară de adîncime ce e compatibilă cu competența comunicativă, cît și în structura de suprafață, ce se corelează competenței sociale, contrastul comic. Același receptor trebuie să observe că în realizarea comicului de limbaj sau de situație (recte contextual) sînt mobilizate cele mai diverse sisteme semiotice, tot atîtea inducții de forțe ilocuționare (sisteme tipografice, ortografice, de sintagmatizare, sisteme cu deficit de verbalizare, chiar de fonizare, de pronunțare a cuvintelor sau sisteme sociale "mișcate"), cu scopuri de a construi sensuri ce țin de ilar, de comic. Or, constituirea unor asemenea sensuri nu se poate realiza în afara unei organizări intențional-lingvistice a comicului care are la bază categoria contrastului, deci a unei ilocuții expresiv-comice.

De aceea abordarea pragmatică a unui text literar de acest tip trebuie să fie corelată cu intențiile locutorului-autor, în felul acesta pragmatica nerecomandându-se ca o doctrină, ci ca o rețea de noțiuni-cheie cu multiple conexiuni, cu condiția ca mînuirea lor să nu ducă la formalism sau la psihologism ori sociologism (Maingueneau 1990: 183).

2. Modelul integrativ pe care l-am adoptat răspunde exigențelor naturii perlocuționare a comicului, prin aceea că "orice conversație, ca tip de eveniment comunicativ (implicit și conversația cu tentă comică), se structurează ca o activitate socială, dar, în același timp, poate fi descrisă și ca 'limbaj', deci ca o serie de acte verbale a căror coerență este asigurată de structura socială în care sînt realizate" (Edmonson 1981: 82; apud Ionescu-Ruxăndoiu 1995: 50). Structurile interacționale se manifestă prin secvențe de acte ilocuționare. Credem că perlocuționarul comic "manevrează" structurile interacționale întotdeauna spre non-corespondența dintre structura de adîncime și cea de suprafață, dintre lingvistic și social sau rezidă în transgresarea legilor discursului. De aici rezultă că unele personaje ale lui I. L. Caragiale manifestă o acută notă de inabilitate conversațională "fie pentru că se introduc, sub formă de presupuziții, informații care nu aparțin fondului comun al interlocutorilor, fie pentru că enunțurile prezintă deficiențe de construcție". (Ionescu-Ruxăndoiu 1991: 124)

2..2.2.1. Comportamentul verbal de tipul comicului de limbaj ar putea fi comparat cu **implicitul**, activitate discursivă între zis și non-zis (Maingueneau 1990: 100), întrucît reacția perlocuționară produsă obligă lectorul "să refacă", deci să infereze presupuziții privitoare la mecanismul ce, prin deformare, prin contrast - lexical, logic sau de altă natură -, prin exagerare, a dus la "distrugerea" structurii obișnuite, normale. De asemenea, lectorul complice trebuie să observe funcționarea deficitară a competenței pragmatice a personajelor care spun, în cazul comicului, totdeauna alături, totdeauna "greșit", sau să observe "nonconcordanța obiectului cu sine însuși" (*Dicționar* 1972, s.v. **comic**). Trebuie specificat apoi faptul că ilarul, comicul este rezultatul organizării discursului conversațional de către locutorul-autor, emițătorul princeps, pentru că, altfel, personajele - emițători de al doilea grad - "se simt" bine în ceea ce spun, fără grija de a fi ridicoli sau numai comici; de aici importanța considerării dimensiunii implicite a discursului comic. Prin urmare, perlocuționarul comic rezultă din

inferențele receptorului în fiecare moment al discursului (naratoral sau conversațional), fiind echivalent cu "atitudinea /sa/ critică, de cele mai multe ori materializată prin rîs" (*Dicționar* 1972, s.v. **comic**). Suportul lingvistic al comicului e același cu al implicitului, prin unele elemente directe: lexicale, sintactice, prozodice, tipografice, sau indirecte: intonație, pauze, accente tonice, ce presupun decodare interpretativă.

De aceea în surprinderea inabilităților conversaționale ale unor personaje caragialeene vom recurge la descrierea următoarelor aspecte:

a. suportul lingvistic; **b.** statutul de tip perlocuționar în care presupuzițiile funcționează obligatoriu, deoarece numai așa se sesizează comicul; **c.** geneza inabilităților, mai exact, descrierea mecanismelor care le susțin și care fac apel la contextul extraverbal, "la competența enciclopedică" a receptorului (Kerbrat-Orecchioni 1986: 8), la funcționarea maximelor conversaționale și la competența logică.

2.2. Inabilitățile conversaționale pot veni din partea E (emițător), dar e posibilă și o inabilitate la decodare, adică a R (receptor) (Ionescu Ruxăndoiu 1991: 124), iar pentru ca o conversație să sufere sau să "sucumb" e suficientă o articulare defectuoasă a cuvintelor, articulare ce frizează fie patologicul, fie starea fizică (ebrietate, sete, căldură excesivă), după cum e suficientă o alegere defectuoasă a interlocutorului (vezi cazul schiței *Bubico*).

2.2.1. Pentru prima situație în care e antrenat patologicul, exemplificăm cu Coana Lucșița din *La Moși*, care atît cît se exprimă cu forme ce nu-i trădează pelticia poate încropi chiar o dispută (N. B. disputa, polemica, discursul terorist conțin în germene negarea principiului cooperativ al lui Grice, de la baza oricărei conversații); imediat ce începe să articuleze anapoda, conversația-dispută se încheie:

"-Pardon, doamnă! Nu vedeți că nu mai avem loc?

- Eu văz că este! răspuns cocoana Lucșița.

- Da; dar dumneavoastră sunteți corpolentă.

- Bine că ești dumneata subțirel... Pe mine așa m-a făcut Dumnezeu, voluptoasă!... Cui i *plafe*, cui nu...

- Taxa mă rog! strigă conductorul." (p. 126)², unde intervenția unui al treilea nu înseamnă deloc întreruperea dialogului, ci suplinește stupefacția interlocutorului care nu se

aștepta la asemenea articulări ale cuvintelor.

Coana Lucșița are ultimul cuvânt, și deci dialogul e încheiat, și în compania prietenilor cu care și-a dat întâlnire în târg la moși:

"-Aide, țato! lasă-le focului de gogoși! nu simți că miroase a rînced? Iar o să-ți strici stomacul.

- Ba, să mă ierți! nu miroase deloc a rînced." (p. 127)

Sau: "- Ce cioar!e, țato! zice madam Georgescu, iar măninci?"

- Țe mănînc? Țe-am mai mîncat?" (p. 128)

Cu vânzătorii, chelnerii, deci într-o anume ierarhie socială, același personaj e suveran, deține și prima și ultima replică, interlocutorii fiind stupefiați de dezinvoltura cu care cocoana Lucșița își ignoră infirmitatea:

"- Mă, *dzeanabet!* ăla cu *sampanica!* ad-o limonadă!" (p. 128)

Sau "- Măi, băiete! a strigat coana moașă... la *fleiți* să le pui *țimbru*, m-ai înțeles? și să le *freți* bine cu *țeapă*, m-ai *prițeput?*" (p. 128).

2.2.2. În *Repausul dominical*, Costică e "făcut bine", de altfel ca și ceilalți convivi, inclusiv nenea Iancu, devenit și personaj, pe lângă narator, de unde rezultă o "conversație" care nu se leagă, în termenii pragmaticii, nu se realizează nici măcar o **mișcare** (care e concatenarea a două acte) ce stă la baza unităților superioare: schimb, fază, confruntare:

"- Un'e me'gem? /nu se primește nici un răspuns/ Noi medităm un moment... Eu ridic din umeri... Ceilalți, ca și mine. " (p. 286). Dacă spre final, se obține totuși o mișcare (combinația de acte), replicile ajung să construiască adevărați tropi din materiale lingvistice obișnuite unor asemenea situații, dar prin repetarea informațiilor interlocutorilor. Ultima replică e în același timp și surprinzătoare, dar și nepertinentă, știut fiind faptul că evaluarea pertinentei depinde de destinatari, de statutul lor de a fi cu credit sau fără credit (Maingueneau 1990: 101-119):

"- Eș' du'ce, 'ne Iancule!

- Sîn' tu'tă, Co'tică!

- Tu'tă du'ce, 'ne Iancule!" (. 286)

În cazul în care se aduce o informație pertinentă din partea unui personaj (treaz!), replica e erodată de apelative imprecative, ceea ce duce din nou la blocaj, prin încălcarea principiului

politeții:

"- Un'e me'gem, mă 'mboule? știi?, întreabă Costică pe birjar.

- La Lăptărie, conașule, cum să nu știu?

- E 'mb'avo! îi răspunde Costică; și pe urmă către mine: auzi ce ide' f'umoasă a avut 'mbou!" (p. 286)

Condițiile meteo, ca elemente ale contextului situațional, influențează catastrofal cuplul întrebare-răspuns / în *Căldură mare* dialogul frizează absurdul/, astfel încât interactul se constituie, dar numai prin bunăvoința interlocutorului, care ajută chiar la articularea corectă a cuvintelor (vezi *Petițiune*):

"- Nu-i puneți gheață?

- Ba da.

- Așa? îi puneți gheață?

- Firește!

- E *flir... e fir!*... ? ăsta...

- Da, avem *filtru*." (p. 164)

A se observa, de altfel, și replicile " în ecou", imposibilitatea de a încărca informațional conversația, pentru ca neputința articulării cuvintelor să pară firească și să încheie această fază.

2.2.3. Blocarea conversației se poate datora și imprecățiilor, invectivelor, blestemelor, construcțiilor blasfematorii, așa cum apar ele în schița *Întîrziere*, în care madam Sevastița Stănescu, născută Vasilescu, nu știe altceva decît să blesteme calea ferată, personalul acesteia etc. Mai cu seamă în momentele transbordării, singurele replici, adresate oricui și nimănui sînt: "Fire-ați ai dracului să fiți!", "Fire-ai ai dracului să fie!" și toate acestea, spre marea surprindere a cititorului, sînt considerate, în final, de către eroină, veritabile conversații:

"- Zău - zice cocoana - dacă nu era domnul așa de amabil ca să conversăm, ce mă făceam eu atîtea ceasuri de urît?... Ce dobitocie! Închipuiește-ți, Lache, la caracterul meu, trei ceasuri... Fir-ar ai dracului!!" (p. 138).

Aceeași imposibilitate de a lega o conversație, blocînd-o prin ultraj verbal, se manifestă în *La Peleş*, unde fiecare din cele trei replici nu selectează nici un partener, neprimînd nici un răspuns:

"- Uf, fir-ar a dracului și-afurisită de viață! zice madam Piscopesco. Unde-mi sunt mânușile?

Caută cocoanele-n sus... caută-n jos...

- Cheamă pe dobitoaca... Unde-i dobitoaca? fir-ar a dracului să fie! ea știe unde le-a pus." (p. 551)

Ultima replică a schiței, rămasă de asemenea, fără perechea ei, nu dezmente caracterul imprecativ al celorlalte:

"- Mamițo!... strigă madam Piscopesco, uitîndu-se-napoi către coana Lucșița, care de pe verandă o scuipă, să n-o deoache; mamițo, bagă de seamă la cheile dulapului, că iar fură zahăr dobitoaca, fir-ar a dracului să fie!" (p. 552)

2.2.4. Destructurarea dialogului poate veni și dintr-o sintagmatică defectuoasă, încărcată de construcții incidente, de relaționări greșite, ca în *Situațiunea*. Contextul extraverbal pare să influențeze această disoluție a sintaxei (căldura, starea de surescitare a omului care așteaptă venirea pe lume a unui copil):

"- Prost, monșer... Este o criză, mă-nțelegi, care poți pentru ca să zici că nu se poate mai oribilă... S-a isprăvit... E ceva care poți pentru ca..." (p. 129) Interlocutorul, din nou autorul-narator, dorind să calmeze atmosfera, nu are drept decît la o replică:

"- Lasă, Nae, că se mai și exagerează...

- Ce se exagerează, nene? Este o criză, care, ascultă-mă pe mine, că dv. nu știți /a se observa schimbul de la politețea pozitivă - nene - la cea negativă - dumneavoastră -, care, mă-nțelegi, statul cum a devenit acum, eu după cum văz că se petrece că nu sunt prost, înțeleg și eu atîta lucru, fiindcă nu mai merge cu sistema asta, care, cînd te gîndești, te-apucă groaza, monșer, groaza..." (p. 130) Rămas fără replică în fața unui asemenea galimatias, interlocutorul e supus unui nou tir de "argumente": "Nae, foarte afectat, bea paharul lui de bere pînă-n fund, apoi, după ce oftează adînc:

- Eu pot pentru ca să-ți spui pe parola mea de onoare că-mi pare foarte rău! dar știi?... foarte rău! foarte rău!!! pentru ca să ajungem să vedem tara mea, care era peste putință ca să mai prevază cineva o situațiune foarte tristă, fiindcă le-am spus și dumnealor..." (p. 130)

Pe lîngă faptul că se încalcă principiul cantității de informație - în final se dovedește a fi nulă -, se manifestă o acută lipsă de structurare logică a replicii, principiul manierei de

redare fiind cu totul ingnorat: relativul **care** e bun la toate, dar și **cum**; celebrul **pentru ca să și fiindcă** se succed aproape ritmic, incidentele mutînd interesul asupra emițătorului se creează impresia constantă de prolixitate și divagație, ceea ce duce la comic.

2.3. Comicul rezultă nu numai din dezorganizarea pe diverse acte a limbajului, ci și din comicul de situație, care în pragmatică se traduce prin încălcarea principiilor și strategiilor politeții, al ierarhiei sociale, al proxemicii. E cazul schiței *Art. 214*, în care coana Tarsița Popescu, prin gesturile ei de jenantă familiaritate, blochează dialogul: "Se apleacă la urechea avocatului și-i șoptește ceva rîzînd cu multă intenție. Avocatul zîmbește cam sfiindu-se de atîta apropiere /.../ Avocatul se scoală repede-n picioare și se duce-ntr-un colț al biuroului, unde se apleacă puțin asupra unui castronaș cu nisip." (p. 203) Jocul se repetă între avocat și tînăra Acrivița Popescu: "Se apropie și-i spune ceva foarte încet, cu multă căldură". (p.210) Toate aceste aparté-uri întîrzie dialogul oficial avocat - client, caracterul interactiv al conversației fiind lezat în fundamentele sale.

Pentru compunerea profilului comunicativ al unor personaje, întocmai ca în schimbul verbal curent, caracteristicile comunicative trebuie privite în sînul societății (Kerbrat-Orecchioni 1994: 100). Contextul situațional în care ierarhia socială e ignorată duce în schița *25 de minute* la inversarea principiului politeții: față de perechea regală se manifestă o politețe pozitivă care jignește, cînd, în condiții normale, prin eludarea comicului, se manifestă politețe negativă:

"-Nu te juca, soro: boala n-alege." (p. 15)

În alt loc se încearcă aceeași strategie pentru a capta bunăvoința suveranei față de întîziera comisă:

"-Am auzit, dragă - zice doamnei nevasta directorului - că ați fostără cam bolnăvioară! Mi-a părut grozav de rău... Dar acu te-ai făcut bine... Se vede... Fie, că frumoasă ești! să nu-ți fie de deochi! să trăiești!..." (p. 17) Firește că după asemenea aserțiuni dialogul nu se încheagă, blocarea interlocutoarei fiind absolută.

2.4. Dacă pînă acum s-a urmărit blocarea dialogului prin diverse inabilități conversaționale (acte verbale compromise, deixis inversat, forme ale implicitei etc. sau prin

frustrarea principiilor și strategiilor conversaționale, în final atragem atenția asupra unei flagrante încălcări a discursului oratoric, care e, prin excelență, monologal, dar în schița *O conferință*, devine un dialog imaginar al oratorului, însuși autorul persiflind desigur, califică acest experiment ca o "superioară operă didactică":

"Urmează conferențiarul:

Pedagogul: No! Ce-i grămakika?

Școlerul: Grămakika iaște...

Pedagogul: No că-z ce iaste? că-z doar nu iaște vun lucru mare." (p. 20) etc.

3. Concluziile, credem, s-au impus de la sine. Comicul poate eroda înseși principiile de la baza interacțiunii verbale, fie că aceasta se desfășoară dialogal sau monologal, găsind suficiente forme de manifestare, de la fonetică la sintaxă sau lexic, pînă la unități pragmatice, ca discursul. E interesant de notat, după Monica Spiridon (1984: 6) faptul că: "În propensiunea sa cosmică, discursul funcționează în mod egal ca suspendare și reconstrucție, prezență și absență, model al lumii și distrugere a ei", mai lesne de observat în cazul discursului dominat de comic.

NOTE:

1. V. Fanache (1984: 99) sesizează această dezagregare: "Cu toate că în lumea caragialiană devierea discursului în zgomot, așadar în antidiscurs se produce aproape invariabil, 'pofta de conversație' nu scade. Ea revine cu încăpăținare, ambiționînd să-și fixeze un obiect, transformîndu-se în manie iritantă, respinsă sau ridiculizată de eventualii interlocutori și totuși tenace. Evadarea în spațiul deșert al tăcerii și nevoia de identitate restimulează 'pofta' vorbirii, angajînd-o într-un nou eșec."

2. S-a lucrat cu volumul I. L. Caragiale, *Opere*, 2, *Momente*, schițe, notițe critice, ediție critică de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu, Liviu Călin cu o introducere de Silviu Iosifescu ESPLA, București, 1960.

BIBLIOGRAFIE:

- Călinescu, George *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Ed. Fundațiilor Regale, București, 1941.
- Cazimir, Ștefan *Caragiale - Universul comic*, București, 1967.
* * * *Dicționar de estetică generală*, Ed. politică, București, 1972.
- Fanache, Vasile *Caragiale*, Editura Dacia, Cluj, 1984.
- Ionescu-Ruxandoiu
Liliana *Narațiune și dialog în proza românească - Elemente de pragmatică a textului literar -*, Editura Academiei Române, București, 1991.
* * * *Structuri și strategii. Conversația*, Editura ALL, București, 1995.
- Kerbrat - Orecchioni,
Catherine *L'implicite*, Ed. Armand Colin, Paris, 1986.
* * * *Les interactions verbales*, tom III, Ed. Armand Colin, Paris, 1994.
- Maingueneau
Dominique *Pragmatique pour le discours littéraire*, Bordas, Paris, 1990.
- Spiridon, Monica *Despre "aparența" și "realitatea" literaturii*, Ed. Univers, București, 1994.

Nicolae Steinhardt, *Secretul Scriorii pierdute*, Cluj-Napoca, Apostrof, 1995.

Eseul lui Steinhardt despre *Scrisoarea pierdută* a lui Caragiale nu e o critică propriu-zisă. Analiza propusă și realizată este una prin care mecanismele interne ale textului se descompun, pentru a se re-compune, mai apoi, într-un metalimbaj filosofico-religios. Terenul literaturii comparate e adânc sondat, mentalități scriitoricești foarte diferite fiind împletite, despărțite sau așezate față în față, în scopul relevării valențelor textului caragialesc. Astfel, intertextualitatea este condiție a împărțirii judecății de valoare a lui Steinhardt. Este una din treptele inițierii propuse nouă de autorul eseului.

Încă din primele pagini se simte nevoia unei eliberări a gândului. Observăm că Steinhardt pornește de la textul lui Caragiale, dar nu se mai întoarce la text. Ceea ce ni se pare firesc (ne referim la firescul eseului), căci nu textul propriu-zis e analizat, ci ceea ce îl înconjoară, "parafenomenele" care în delectura "printre rînduri", de dincolo de text, spectroscopică a operei caragialești. Prin urmare, sintem în fața unei analize de cîmp, cu totul diferită de ceea ce este o analiză obișnuită a unui text. Textul fiind punct de pornire, focar ideatic, demonstrația lui se țese, mai apoi, în jurul acestuia, fără a-i impune în mod necesar prezența. Sintem conduși spre cu totul alte orizonturi decît cele pe care le-am fi așteptat de la un text interpretat în stil clasic. Eseul lui Steinhardt este el însuși o operă literară care, prin lumina ei, face să strălucească mai puternic opera lui Caragiale. Hermeneutica lui Steinhardt e bazată nu pe un text citit, ci pe opera de artă vizualizată, interiorizată, însușită ireversibil prin teatrul jucat "cu adevărat" de actori ai unei epoci trecute. Convenția teatrală e mai puțin obișnuită, jocul-viață fiind oarecum "natural" (în artificialitatea sa bine regizată). Simboluri noi se revelează astfel, valențe ale textului rămase nedescoperite se dezvăluie acum cu o nouă viziune asupra semnificatului din textul caragialesc. Momentul-cumpănă e în actul al IV-lea, scena dintre Zoe și Cațavencu, formula magică "Iartă-mă-Te-iert". E formula revelării împărțite.

Relația triadică scenă-actori-public se bazează pe forța cuvîntului și, mai apoi, pe liantul-fluid psihologic creat în această relație, unde timpul e pierdut, sfărîmat, pietrificat.

Dialectica lui Steinhardt e una a învățării. Pornind de la o idee mai largă, care cuprinde, în fond, și celelalte idei-nucleice revelatorii, autorul ni le înfățișează pe rînd, ca într-o *Divină comedie* dantescă, ducîndu-ne prin cercuri succesive pînă la primul, ascuns, concentrat, ideea în sine și punctul-țintă al demonstrației: condiția paradizică, unul din secretele *Scriorii pierdute*. Autorul amestecă esențe într-o alchimie a retoricii și a profunătății gândului. Cititorul e condus nu prin cercuri ale Infernului, ci prin cercuri ale Paradisului, din păcate, pierdut.

Lumea lui Caragiale nu e idealizată. I se recunosc defectele. Accentul e pus pe ceea ce reprezintă "omenia" acestei lumi, starea ei de grație. Greșelile și slăbiciunile personajelor caragialești nu sînt extreme. Steinhardt nu e utopic, interpretarea sa nu e încadrată și stabilită pe o axă a perfecțiunii, ci pe una a perfectibilității, a naturalului uman pătruns de religiozitate și credință în Dumnezeu. Steinhardt re-crează lumea lui Caragiale. O așază în fața unei oglinzi, lăsînd-o să se redescopere ea însăși. Iar prin analiza românismului în *Scrisoarea pierdută*, ne redescoperim pe noi înșine. Se înființează "o lume nouă" și "o altă morală" prin "răsturnarea poziției optice".

Demersul critic este idealizat, dar prin asta el nu pierde în esență și adevăr. La Caragiale, spune Steinhardt, "...lumea românească (...) nu e nici lumea occidentală, nici lumea orientului slavo-asiatic. Îndrăznesc să spun că are calitățile amîndurora și cusururile nici uneia." Este o lume în care Dumnezeu există. Ne sînt prezentate toate defectele lumii descrise, pentru a lumina calitățile ei. Eroi lui Caragiale sînt pătrunși de creștinism. E o lume în care iertarea, îngăduința și bunul simț încacă răzbunarea crudă, ădreptatea absurdă ce duce în animalic, mînia oarbă și sentințele ultime. Păcatul există în oricîme. Dar iertarea îl revelează pe Dumnezeu în om. Problema răzbunării e soluționată prin chiar anularea ei de la bun început. Lumea lui Caragiale, cea descrisă de Steinhardt, e una blindă, hatîrgioaică, împăciuitoare, relativistă (de un "relativism sănătos"), neserioasă, dar nu superficială, bonomă, înțeleaptă, o lume în care unele valori "își schimbă sensul" și credințele valorează mai mult decît ideile. Forța operei stă și în atmosfera ei. E o atmosferă edenică. Vechea societate românească e descrisă ca "un colț de rai pe pămînt". O refigurare

neașteptată a sensului, a simbolului primar revelat. Există o "bună-tate elementară" în lumea caragialescă. "Iartă-mă-Te-iert" e un prag al paradisului. De aici, gravitația terestră se descompune și "eterul de sus", extazul dezmărginit ne cuprinde. Nostalgia după lumea Scrisorii pierdute e cu adevărat dureroasă. Ancorați într-o realitate a dezamăgirilor, raiul pămîntesc din opera lui Caragiale, cel zărit de Steinhardt, ne pare cu atât mai depărtat și mai intangibil.

"Cuvintele oamenilor, dacă se rostesc potrivit cu voia lui Dumnezeu și în sensul planului divin, pot recrea raiul."

Dimensiunea existențială biblică îmbrățișează textul lui Steinhardt, transformîndu-l, de la început pînă la sfîrșit, într-o predică liturgică dătătoare de liniște sufletească și răscolitoare în același timp. Predică în care, odată cu nostalgia paradisului epocii pierdute, moarte, iremediabil dispărute, firava speranță rămîne în forța divinatorie a cuvîntului.

ȘTEFAN DĂRĂBUȘ

V. F a n a c h e, *Caragiale*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1984, 233p.

On a beaucoup écrit sur Caragiale dans notre littérature et certainement, on écrira encore, parce que son oeuvre jouit d'un grand intérêt et suscite à chaque lecture nouvelle d'autres interprétations. Il est selon l'opinion de V.Fanache "vieux... et nouveau aussi." V.Fanache nous offre un panorama de l'oeuvre caragialienne surprise dans ses coordonnées essentielles. Les quatre chapitres: *Caragialiana*, monde, quel monde, Le monde sorti de ses gonds, l'Ironie et Méditation chez I.L.Caragiale, mettent au premier plan le prototype caragialien, en diverses situations, et par le prisme duquel, le lecteur peut déchiffrer le vrai sens ou le message de l'oeuvre. Le premier chapitre, structuré en quatre parties, nous présente les méandres de ce monde comme théâtre, qui est en fait "un spectacle grotesque" dans lequel les personnages jouent divers rôles. Selon V.Fanache, le personnage typiquement caragialien est un homme qui s'élançait vers un avenir "encore confus" en négligeant le passé et sans vivre d'une manière concrète le présent, un personnage qui pour arriver "plus haut" se sert de tous les moyens en perdant même parfois son identité, un personnage dont les sphères proéminentes d'action sont "la

fête" et le scandale parce que "la vérité de la vie est transposée par Caragiale dans une longue et grande comédie qui scandalise". Il s'agit d'un personnage qui fuit la solitude, en cherchant continuellement la compagnie de l'autre qui est "pour lui un alter ego et un médium de l'illusion". V.Fanache considère que ce monde caragialien est au fond "un monde sorti de ses gonds", un monde à l'envers, dans lequel les personnages souffrent de la manie de la notoriété et le fou (celui qui a perdu l'usage de la raison), possesseur de la vérité appelle chacun à la vérité. Ainsi, dans le second chapitre, insiste-t-on sur la folie, surprise en diverses situations: la folie érotique qui apparaît chez Caragiale comme motif appartenant constamment à un registre comique dont l'origine peut être fixe au XVII-e siècle, le thème *domina bona, domina insana*, plus vieux que le XVI-e siècle, le symbole de l'éternel mystère féminin, la folie vue comme "élément conclusif, catastrophique "produit par "la chute de l'esprit dans le chaos" et enfin la folie, comme expérience dans laquelle l'homme confronte sa vérité morale et les règles de sa propre nature aux adversités d'un monde incompris. Si auparavant V.Fanache affirmait: "Caragiale imagine toute chose en son temps et avec son but", à la fin de ce chapitre il conclut que, dans la perspective de ce qui vient d'être dit, l'écrivain réussit un profond sondage de la condition humaine. V.Fanache mentionne souvent dans son analyse de la folie et du fou le critique français M.Foucault, et il mentionne aussi Bahtin dans le chapitre suivant où il expose le thème de l'ironie dans l'oeuvre caragialienne; à partir de la constatation que "Caragiale reste dans notre littérature le praticien inégalable de l'ironie", V.Fanache édifie une vraie démonstration, en puisant des arguments dans la sphère de la théorie littéraire ou de la littérature comparée. Il remarque l'origine socratique de la modalité ironique chez Caragiale, dont le vrai but est "le maintien en suspens du sens réel" qui fait que l'ironie soit un *ductus subtilis*". C'est d'ici que découle aussi son trait le plus important: l'ambiguïté. Parce que "le monde ressemble à une vaste foire" et "la vie est une grande comédie" (Caragiale). L'ironie a choisi comme moyen de communication "le théâtre du monde", ayant comme registre "le conformisme". La conclusion de V.Fanache est la suivante: "Le caragialisme est l'oeil ironique ouvert sur les pseudomorphoses humaines, qui comprend en quelque sorte les faiblesses, mais d'autre part est impitoyable, englobant dans le comique tout ce qui perturbe l'évolution de l'homme vers un idéal".

Le dernier chapitre - Meditation chez Caragiale se constitue dans un fugitif regard retrospectif sur l'oeuvre caragialienne, ou' le classique Caragiale est comparé au romantique Eminescu. Le point commun des deux auteurs est représenté par la présentation du présent "comme séquence impure en comparaison de l'absolu". Mais à la différence d'Eminescu qui refuse le présent en cherchant refuge dans le passé, Caragiale refuse le présent sans le quitter, quoiqu'il ne l'aime pas du tout, mais en espérant dans un avenir meilleur.

Le livre comporte aussi un résumé en français et un catalogue de notes explicatives, réunissant des noms célèbres parmi les théoriciens littéraires étrangers. C'est un livre qui n'a pas seulement un caractère pédagogique, mais qui offre à tout lecteur la possibilité de mieux connaître l'oeuvre caragialienne. On y sent la grande admiration de l'auteur pour Caragiale, ce qui ne l'empêche pas d'être objectif. Mais on y sent également l'effort de conquérir le lecteur, de lui faire partager même les partis pris.

FELICIA COROIAN

Mircea Iorgulescu - *Eseu despre lumea lui Caragiale*, Editura Cartea Românească, București, 1988, 147p.

La structure du livre de Iorgulescu ne suit pas une gradation logique des idées ou des événements (et de ce point de vue son caractère d'"essai" est bien justifié); tout a l'apparence d'une gravure où de temps en temps apparaissent des jeux de lumières, mettant en relief des images diverses: le commissariat, le carnaval, l'asile, le siège du préfet, tous étant mis sous le signe de la causerie. C'est la seule constante des personnages de Caragiale et c'est seulement cet emblème qui pourrait englober les idées du critique. Ainsi, la première partie de l'essai dévoile cette attitude - spécifiquement humaine d'ailleurs, mais poussée jusqu'à ses dernières limites: le vacarme, le grommellement (pour la démontrer, Iorgulescu utilise des syntagmes consacrés, souvent utilisés avant lui par les exégètes de Caragiale: l'embarras, le grand bavardage). Le commissariat est l'endroit où le vacarme est "organisé" ("car le commissariat veille au carnaval, et la brasserie également"), entrant en corrélation avec le carnaval, l'endroit de la désorganisation par excellence ("le carnaval n'est pas le double du

commissariat, il est son annexe: ce que l'on voit"). Vers la fin de l'essai, Iorgulescu insiste sur les modalités par lesquelles le dialogue ne se réalise pas (fait visible d'ailleurs - c'est également le critique qui le dit - dans toute l'oeuvre de Caragiale) à cause - d'une part - de la censure de la parole par le préfet et les grosses légumes ou par la tendance de faire enfermer les personnages (voire l'asile), de l'autre côté se trouvant des raisons naturelles (défauts de prononciation, troubles causés par les confusions mentales, les manies), culturelles (ignorance, snobisme) ou sociales (la différence entre le langage du faubourg et celui de la ville, etc).

L'un des problèmes avec lesquels le texte de Iorgulescu se confronte est de dévoiler la configuration du monde de Caragiale. Suivant la structure de l'essai, le monde de Caragiale n'est autre chose qu'un grand bavardage, qu'il s'agisse de la causerie, du carnaval ou de l'asile. Il y a une vanité de la connaissance, indifférente par rapport à l'endroit où celle-ci se manifeste, laissant place au toupet et à la volonté de s'affirmer (injustement, bien sûr), parce qu'"il existe dans le monde de Caragiale une véritable démonie de l'affirmation, de l'impôt, de l'exposé". C'est la raison pour laquelle d'une part la culture n'y est pas une modalité de diviser les hommes parce qu'ici "a disparu tout ce qui tient de l'esprit, de l'âme, de l'intérieur" et "tout se réduit à la corporalité, aux pauvres corps". La conséquence de l'affirmation injuste et de l'inculture propagées dans tous les milieux sociaux est naturelle, Iorgulescu la surprend très bien dans son essai: "le carnaval". Celui-ci est le résultat de la non-communication, ce que l'on voit dans les gestes de divers personnages, le trait qui justifie toutes leurs inconséquences; c'est pour cela que les exergues de quelques fragments qui composent l'essai relèvent le carnaval: "Mais comment peut exister un tel théâtre? "Avec un décor! Avec beaucoup de décor! Avec un décor brillant et un grand tapage!", "où il n'y a pas de morale, il y a de la corruption et une société sans principes, ça veut dire qu'elle n'en a pas", ...

Comme écriture, le texte s'ouvre (chose spécifiée dans les mots préliminaires) par la mise entre parenthèses de tout ce que l'on a écrit ou par l'oubli de tout ce que l'auteur sait sur Caragiale: "j'ai essayé d'oublier, pour écrire cet essai, tout ce que je savais, tout ce que j'ai appris et lu sur Caragiale"; c'est un désir important, trop tortueux pour être suivi simplement. A tout pas il y a des tentations, non seulement parce qu'à propos "de Caragiale on a écrit des choses admirables", mais également à cause du

fait que même leur quantité est énorme. Le contact du critique avec l'oeuvre ne peut pas être tributaire par excellence de ses expériences, dans la mesure où il le voudrait ("dans le monde de Caragiale j'ai pénétré comme dans un univers complètement étranger. Comme un explorateur ou comme un naufragé dans un monde inconnu"); sans le réaliser, il détient a priori des points de repère pour cette démarche. C'est la raison pour laquelle son discours reste fixé dans le syntagme (qui se retourne, par un effet de bouomerang, contre lui): "on a observé depuis longtemps, certainement (s.n.) que dans ce monde celui qui ne ment pas, ne trompe pas, ne vole pas, (...) meurt". L'adverbe "certainement" est tranchant et vient (involontairement de la part du critique) en contradiction avec les intentions initiales. Une contradiction est contredite par une autre, chose avouée sincèrement, justifiable aussi bien à cause du fait que ce n'est "pas avec des intentions d'originalité que j'ai écrit cet essai", que par la complexité de l'oeuvre de Caragiale dont "le monde me devenait moins familier à mesure que je connaissais mieux cette oeuvre". Les observations contradictoires font place à une comparaison privée de toute rélevance académique: "Mais je me suis rappelé, j'avais lu cela dans un livre sur les OVNI, que même les images transmises de la Lune par des appareils à enregistrer ultramodernes ont donné quelquefois aux spécialistes l'impression qu'elles étaient contradictoires ou dépourvues de sens". Et si le monde où les protagonistes sont Mítica, Lache et Mache, Zoe, Tipătescu ou Pristanda n'est pas démuné de sens, il est à coup sûr difficile à comprendre; sa pulvérisation en gestes et attitudes chaotiques, imprévisibles (parce que, par son statut, le monde de Caragiale "produit le chaos", l'homme caragialien étant celui qui porte cette éfigie), le situe "loin d'être parfaitement intelligible; au moins pour moi". Ce que Iorgulescu désire et ce qu'il réalise est relevant justement au premier contact avec son texte; il n'est pas besoin d'une critique de la critique pour infirmer sa théorie. Les intentions initiales de l'auteur (de mettre entre parenthèses les exégèses consacrées) échouent au moins pour deux raisons. D'un côté, il affirme qu'il s'est inspiré d'autres auteurs, citant Paleologu, Zarifopol, M. Preda, fait qui ne respecte pas les promesses faites à lui-même. De l'autre côté, il y a une tendance à pasticher (bien réalisée, d'ailleurs, si l'on parle d'une manière caragialienne) des citations célèbres: "Si la rumeur et les échos n'existent pas, rien n'existe", etc.

Le caractère canonisant de l'essai de

Iorgulescu est donné par le signe de quelque vérité générale, bien écrite ("Ce monde est érodé par l'ennui et la solitude", "la loi est, vraiment, dure dans le monde de Caragiale, mais elle fléchit vite") sous laquelle ne se cachent que les grands thèmes tellement analysés jusqu'à lui: le langage, les personnages, la politique. Et ils ne se remarquent pas par une originalité brillante, bien au contraire, grâce à leur remise sous le signe de l'analyse, ils se dirigent vers l'univers des idées reçues. En ce sens sont illustratives des affirmations comme: "le monde de Caragiale parle, mais ne communique pas", "toute conversation devient monologue", "le grand bavardage est sans commencement et sans fin", etc.

MIHAI PĂTRAȘCU

In cel de al XXXIX-lea an (1994) *Studia Universitatis Babeş-Bolyai* apare în următoarele serii

matematică (trimestrial)
fizică (semestrial)
chimie (semestrial)
geologie (semestrial)
geografie (semestrial)
biologie (semestrial)
filozofie (semestrial)
sociologie-politologie (semestrial)
psihologie-pedagogie (semestrial)
ştiinţe economice (semestrial)
ştiinţe juridice (semestrial)
istorie (semestrial)
filologie (trimestrial)
teologie ortodoxă (semestrial)
educaţie fizică (semestrial)

In the XXXIX-th year of its publication (1994) *Studia Universitatis Babeş Bolyai* is issued in the following series:

mathematics (quarterly)
physics (semesterily)
chemistry (semesterily)
geology (semesterily)
geography (semesterily)
biology (semesterily)
philosophy (semesterily)
sociology-politology (semesterily)
psychology-pedagogy (semesterily)
economic sciences (semesterily)
juridical sciences (semesterily)
history (semesterily)
philology (quarterly)
orthodox theology (semesterily)
physical training (semesterily)

Dans sa XXXIX-e année (1994) *Studia Universitatis Babeş-Bolyai* paraît dans les séries suivantes:

mathématiques (trimestriellement)
physique (semestriellement)
chimie (semestriellement)
géologie (semestriellement)
géographie (semestriellement)
biologie (semestriellement)
philosophie (semestriellement)
sociologie-politologie (semestriellement)
psychologie-pédagogie (semestriellement)
sciences économiques (semestriellement)
sciences juridiques (semestriellement)
histoire (semestriellement)
philologie (trimestriellement)
théologie orthodoxe (semestriellement)
éducation physique (semestriellement)

43871

= 2000 =