

I.L. Caragiale și conștiința dublei apartenențe

Mircea A. DIACONU*

Keywords: *I.L. Caragiale; Romanian literature; theories of reading; ontology of the literary work; reader's condition*

Câteva fapte comune de istorie literară (simple coincidențe) pot crea premisele unor interogații care să aibă drept principală consecință re-interpretarea operei lui I.L. Caragiale și drept finalitate tangențială problematizarea condiției criticii literare în România.

Analizate din puncte de vedere dintre cele mai diferite, deseori incompatibile, dar aproape întotdeauna din perspective care vizează un anume conținut, scrierile lui Caragiale se realizează în cele mai multe cazuri ca dialog implicit cu un cititor, fie el ficționalizat sau nu. Prezent sau nu în text. Or, acest fapt, pe care îl consider esențial pentru interpretarea și înțelegerea operei lui Caragiale, a rămas și cel mai puțin explorat. Studiul de față nu-și propune o investigare a metodei receptării (metoda rămâne, totuși, un simplu instrument), ci o explorare prin intermediul ei a operei lui Caragiale și implicit a felului în care el redefinește, prin propriul exercițiu scriptural, conceptul și practica literaturii.

Ce este literatura? Ce este un autor? – iată întrebări la care Caragiale răspunde pe cont propriu, chiar prin opera lui, în contradicție cu convențiile momentului. Conceptul și practica literaturii presupun aproape întotdeauna la el prezența receptorului. Prin urmare, opera însăși impune o re-interpretare prin prisma teoriei receptării, fiind o pledoarie implicită pentru o literatură care există prin sine, ca fenomen autonom; autonom față de un anumit conținut, dar relaționat în permanență cu o perspectivă de lectură, cu un cititor care interpretează. Identitatea operei – sub multiple aspecte – este determinată de prezența (implicită sau explicită) a receptorului.

În fapt, despre ce este vorba? Voi porni de la câteva date de context mai cuprinzătoare. În 1890, Alphonse Allais publica *Un drame bien parisien*, text pe care se fundamentează studiul *Lector in fabula. Cooperare interpretativă în textele narrative* publicat de Umberto Eco în 1979. În același an cu Eco, Wolfgang Iser publica *Actul lecturii. O teorie a efectului estetic*, pornind de la *Desenul din covor*, nuvela lui Henry James, din 1896. În ce-l privește pe Caragiale, el avea să publice în 1900 schița *Inspecțiune*,

* Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava, România.

scrierea lui Caragiale care a suscitât poate cele mai multe discuții, în tot cazul, printre cele mai contradictorii din critica literară românească, fără urmări, însă, la nivelul definirii condiției criticii literare înseși. Fără urmări și la nivelul interpretării operei lui Caragiale, textul fiind considerat mai degrabă o excepție. Dacă valoarea operei unui autor este dată și de faptul că generează o metodă de interpretare (căci nu constituie doar un bun teren de aplicare a metodei, ci face metoda posibilă), nu este vina lui Caragiale că Eco sau Iser nu s-au născut în România ori că opera lui nu le-a fost cunoscută. În România, Caragiale este considerat un autor canonic, un clasic al literaturii române, valoarea operei lui fiind considerată, elementar spus, incontestabilă, oricâte contestații vor fi fost formulate; dar, oricât de diferite ar fi, interpretările operei sale vizează întotdeauna, la modul generic spus, *conținuturi*. De ce s-a sinucis Anghelache, personajul central, rămâne cheia de boltă a interpretării. Chiar atunci când *Inspecțiune* e considerată nu o excepție, ci miezul operei lui Caragiale, în locul semnificațiilor sociologice, cele mai la îndemână, de altfel, nuvela este expusă interpretărilor ontologice. În ambele cazuri, însă, ea devine o operă de *reprezentare*, deci „de cunoaștere”; or, convingerea mea este că ea rezistă mai degrabă prin impactul asupra cititorului, impact pe care Caragiale îl premeditează. Acesta este terenul care îi asigură, în realitate, valoarea; prin urmare, experiența interpretării (a situării față de operă) devine, și în cazul lui Caragiale, o experiență estetică (cf. Jauss 1983).

Inspecțiune nu e, însă, o operă izolată; ea aparține unei întregi *constelații* de scrieri care problematizează condiția cititorului/receptorului și situează sensul operei la acest nivel al textului, care devine, în felul acesta, meta-text. Este o constelație din care fac parte scrieri atât din perioada începuturilor încă ezitante ale lui Caragiale, cât și din epoca de maturitate, indiferent dacă este vorba despre scrieri dramatice sau epice. O constelație care ar putea începe cu *Lache și Mache* ori cu *Ultimele gogoși calde...*, din 1877–1878, pentru a continua cu cele patru comedii și drama *Năpasta*, cu o bună parte din momente și schițe (publicate după 1885), ori cu basmul *Abu Hassan*, la care Caragiale lucra în ultimele luni de dinaintea morții (1912). De reținut, dintre schițe, *Temă și variațiuni* (1885), *Cănuță, om sucit* (1897), *Două loturi* (1998), *C.F.R.* (1899), *Telegrame* (1899), *La moși* (1900), *Tren de plăcere* (1900), *1 Aprilie* (1900), *Amici* (1900), *Căldură mare* (1901), *Moșii (Tablă de materii)* (1901), dar și *O conferință* (1909), ori sceneta dramatică *Începem* (1909).

Toate aceste scrieri, citite de critica literară aproape exclusiv ca *texte* sau ca *discursuri*, sunt mai degrabă *meta-texte* sau *și* meta-texte. Conținutul lor, cum precizam în altă parte, este aproape explicit o „ficcionalizare a conștiinței artistice a scriitorului” (Diaconu 2012: 11). Nu poți fi decât surprins când constăți că, bazându-ne tocmai pe o astfel de situare a operelor lui Caragiale, multe din afirmațiile referitoare la Allais și Henry James pe care le fac Eco și Iser – părinți, alături de Jauss, ai teoriei receptării – sunt operaționale pentru interpretarea operei lui I.L. Caragiale, ba mai mult, par declanșate de ea.

După ce vorbește despre o „interpretare naivă” care se bazează pe disponibilitatea cititorului empiric „de a face false inferențe” și de a avansa „insinuări cu privire la moralitatea celor doi soți”, fapte posibile datorită „capcanei textuale” construite de autor, Eco trage următoarea concluzie:

Lecția (implicită) a *Dramei* este, în realitate, coerent contradictorie: Allais vrea să ne spună că nu numai *Drama*, dar oricare text este alcătuit din două componente, informația oferită de autor și aceea adăugată de Cititorul Model, cea de a doua fiind determinată și orientată de către cea dintâi. Pentru a demonstra această teoremă meta-textuală, Allais îl determină pe cititor să încarce textul cu informații care contrazic fabula, obligându-l să coopereze la construcția unei povestiri care nu se susține. Falimentul *Dramei* ca fabulă înseamnă victoria *Dramei* ca meta-text (Eco 1991: 252).

De asemenea, cheia întregii interpretări:

Drama este un meta-text care povestește cel puțin trei istorii: povestea a ceea ce li se întâmplă personajelor sale, povestea a ceea ce i se întâmplă cititorului său naiv și ceea ce i se întâmplă nuvelei înseși ca text (această istorie însăși fiind, în fond, povestea a ceea ce i se întâmplă cititorului său critic) (Eco 1991: 250).

În ce-l privește pe Iser, la temelia interpretării lui Caragiale am putea situa două afirmații. Mai întâi:

În loc de a apuca sensul ca pe un obiect oarecare, criticul nu percepe decât un spațiu gol. Acest spațiu nu trebuie umplut cu un înțeles discursiv, iar acesta este motivul pentru care toate încercările de acest tip ajung să devină până la urmă simple aberații (Iser 2006: 61).

Și, complementar:

[...] în centrul interesului ar trebui să se afle procesul de constituire a sensului și nu sensul ca element depistat prin intermediul interpretării. Dacă avem în vedere acest lucru, atunci interpretarea nu mai poate să se limiteze să le comunice cititorilor săi de ce natură este sensul textului: mai mult, în acest caz, ea va trebui să transforme în obiect al cercetărilor sale însăși condiția constituirii sensului. Ea va renunța la explicarea textului ca atare și va expune privirilor condiția efectului său potențial (Iser 2006: 79).

De altfel, la un prim nivel, acela al factologiei epice propriu-zise, similaritățile cel puțin dintre „drama” lui Alphonse Allais și câteva dintre scrierilor lui Caragiale sunt evidente. Tema adulterului în mica lume burgheză, carnavalul care ar urma să devină un loc al aflării adevărului și farsa pe care cineva (Dumnezeu, autorul ori chiar unul dintre personaje) o joacă deopotrivă personajelor și cititorului, toate acestea se găsesc atât în

Un drame bien parisien, cât și în, să spunem, *D'ale carnavalului*, Două loturi ori în *Inspecțiune*. Mai mult, nu se pot ignora inovațiile produse de ambii autori la nivelul construirii textului, abandonându-se, aproape polemic, structurile consacrate. În ce-l privește pe Caragiale, în locul unei narațiuni care să parcurgă de la A la B un traseu evenimențial, abia o schiță a lui; în locul certitudinii întâmplărilor, o situație ironică a autorului în afara ori deasupra lor; în locul omniscienței, perspectiva mai terestră a consemnării faptelor. Așadar, nu continuitate epică, nu derularea unui subiect care să creeze iluzia adevărului lui, ci fracturi narative și un fel de narațiuni de gradul al doilea, cu conștiința puternic implicată a convențiilor narative. Prin urmare, în centru nu se află întâmplările povestite, ci un narator și un naratar și, la un alt nivel, un autor și un cititor. Sunt fapte care și determină obligativitatea cititorului de a umple spațiile goale, de a face presupuneri, de a decide în chestiuni care ar trebui să rămână în permanență neclare. În fapt, asemenea lui Henry James ori lui Alphonse Allais, pe urmele lui Poe, Caragiale pune în miezul operelor o enigmă, care atrage în câmpul ficțiunii cititorul, obligându-l să se manifeste și să facă presupuneri, să interpreteze. Abia astfel, cu un cititor înscris în text, care aproximează sensul, scrierile lui Alphonse Allais, Henry James și deopotrivă ale I.L. Caragiale sunt, ca să spunem așa, integre.

Așadar, dacă Alphonse Allais publica *Un drame bien parisien* în 1890 și Henry James, *Desenul din covor*, în 1896, I.L. Caragiale își tipărea nuvela *Inspecțiune* în „Universul”, pe 24 noiembrie 1900 (în volumul *Momente*, în 1901). În aceste condiții, nu putem decât să repetăm interogațiile implicit formulate de Wolfgang Iser la începutul studiului său; spunând că nuvela lui James

apare ca un fel de prognoză pentru o știință care nu exista la acea vreme în amploarea cu care ne-a obișnuit astăzi (acel tip de interpretare literară dedicat aflării înțelesurilor care par a se ascunde în textele literare) (Iser 2006: 52),

Iser își exprimă finalmente nedumerirea:

Dacă Henry James – într-un proces de anticipație bineînțeles neconștientizat al industriei interpretării ce avea să apară în viitor – a tematizat el însuși căutarea sensului ascuns al textului, atunci putem înțelege din aceasta că el s-a referit la unele atitudini care trebuie să fi jucat un rol deosebit în epocă (Iser 2006: 51).

Întrebare demnă de toată atenția, în condițiile în care, cum o afirmă el însuși, chiar studiul său e consecința mișcărilor liberale ale tinerilor din 1968. Așadar, ce aspecte dominante ale epocii fac ca trei scriitori aparținând unor orizonturi culturale și unor tradiții și experiențe literare atât de diferite (deși europene) să tematizeze căutarea sensului și să comunice ideea că sensul e inaccesibil?! Că literatura nu este soluția infailibilă pentru marile întrebări ale umanității și, mai mult, să sugereze că tocmai aceasta este

șansa literaturii?! Peste tot, poate, o perioadă de aparent calm istoric concretizat în legitimarea instituțiilor burgheziei, peste tot, înscrierea națiunilor într-un proces de dezvoltare optimistă, peste tot, o subtilă (și neviolentă) manifestare a superiorității spiritului față de limitele lumii concrete.

În spațiul românesc, contemporan cu Eminescu, care se angajează total în trăirea ideilor și ale cărui creații exprimă un militantism care se raportează la valori absolute, teleologice, Caragiale privește complice lumea din jur și o contemplă hedonist. Un spirit neiertător și deopotrivă fascinat de spectacolul lumii în vulgaritatea ei. Cineva, G. Panu, îi reproșă că, deși

om de litere cu gust rafinat, dispoziții artistice admirabile, cunoscător și amator de muzică clasică, pasionat de Beethoven, îi plăceau mâncările prin birturile de ordinea a treia, alergând într-un birt pentru borșul de miel, aiurea pentru o fleică sau pentru mititei.

În acea Belle Époque din ultimele decenii ale secolului al XIX-lea, în vreme ce Eminescu se luptă fără nici un fel de precauții pentru adevăruri pe care le crede infailibile, Caragiale e fascinat de lumea care, în derivă fiind, trăiește în cea mai pură elementaritate cu o înconștientă euforică. În locul ideilor absolute, lumea concretă. În locul versului care are ca finalitate ipotetică schimbarea lumii, literatura ca fapt în sine, dincolo de bine și de rău, în afara oricărei ideologii, mimând eventual una, instituind, însă, prezența cititorului. Disocierea literaturii de adevăr, iată o mutație care e chiar semnul epocii care începe să accepte relativizările. Fanatismul restaurator e substituit de un tip de libertinaj, de o frivolitate a cărui inconsistență e mărturia, expresia vieții. În maniera lui persiflant-demitizantă, I.L. Caragiale îi mărturisește lui Paul Zarifopol ce crede el despre „marea literatură”, coborând în derizoriu problema poetului profet, cu invocarea ironică chiar a lui Eminescu. De citit mai ales scrisoarea din 5 aprilie 1909:

Dă-mi voie, te rog, a-ți pune o chestiune: este sau nu este poetul un preot, un sacerdote, ca să zic așa, al Binelui, Frumosului și Adevărului?... Ei bine, atunci, dacă este, masa lui de brad nu poate fi decât un altar; căci, pe acea masă, el săvârșește taina... biserica [*sic!*] și grijană! Azi, am așezat altarul meu din nou! Dacă veniți să ne faceți onoarea cu o vizită, veți vedea schimbare fundamentală: nu veți mai cunoaște casa – adică, altarul, templul, catedrala, șcl!! (Caragiale IV 2002: 754).

Este și motivul pentru care putem conchide că Belle Époque e pentru Caragiale o chestiune personală, de temperament propriu. Dincolo de constantele epocii, el este, cum spune Zarifopol, un meridional, în vreme ce despre Eminescu am putea spune că e mai degrabă un nordic. Cert este că I.L. Caragiale face parte din aceeași familie de spirite cu Alphonse Allais și Henry James, la antipodul lui Eminescu.

În tot cazul, comparația aceasta dintre Eminescu și Caragiale poate fi esențială pentru înțelegerea fiecăruia dintre cei doi autori. Întrebarea de factură iluministă pe care și-o pune Eminescu, în tabloul dramatic *Andrei Mureșan* (1872),

De ce se-ntâmplă toate așa cum se întâmplă,/ Cine mi-o spune oare? E plan, precugetare,/ În șirul orb al vremii și-a lucrurilor lumii?/
Sau oarba întâmplare fără-nțeleș și țintă/ E călăuza vremii? Putut-a ca să fie/
Și altfel de cum este tot ceea ce există,/ Sau e un *trebui* rece și neînlăturat?,

apare și la Caragiale, în *Lache și Mache*, de exemplu, sub forma „e omul un *agent dumnezeiesc* sau *joc nenorocit al oarbeii întâmplări?*”. Două loturi sau *Cănuță*, *om sucit* sunt ele însele situații în interiorul acestei problematice. Or, întrebarea aceasta, fundamentală pentru motivația înlănțuirii faptelor (inclusiv pentru motivarea la nivelul semnificațiilor și logicii interne a întâmplărilor dintr-o creație epică sau dramatică), nu primește din partea lui Caragiale decât un răspuns ironic¹.

O cauză a atitudinii sale, sau măcar un context favorizant, va fi fiind chiar prietenia sa cu oameni și cu mișcări de stânga și ruptura de Maiorescu și de Junimea, grupare cultural ideologică, pentru o bună perioadă de timp, conservatoare, care apăra adevărurile tari privind frumosul, adevărul, patria etc. Caragiale scrie piese de teatru ori *schife* și *momente* în care adevărul rămâne incert, în care personaje se amuză jucând farse, în care autorul, chiar atunci când reacționează față de evenimente din lumea concretă, preferă să atenueze verdictul său ideologic în favoarea spectacularului. Tot acest context favorizează invocarea câtorva opinii ale lui I.L. Caragiale referitoare la declinul care ar urma acestei epoci (confirmate parcă de istoria propriu-zisă). În 1906, sarcastic, îi scria lui Petre Th. Missir: „Astăzi nu ni sunt permise decât veselie și entuziasmul” (Caragiale IV 2002: 345), pentru ca, în aprilie 1907, să afirme:

[...] începem o altă istorie mai puțin veselă decât cea de până ieri; râsul și gluma nu ne vor mai putea sluji de mângâiere ca altădată față de cele ce se vor petrece în lumea noastră românească. Copiii noștri vor avea poate de ce să plângă – noi am râs destul. [...] Un dezastru mare ne pândește – un dezastru incalculabil (Caragiale IV 2002: 350).

¹ „În cea dintâi săptămână după luarea lefii, principiile lor (ale celor două personaje, Lache și Mache, n.n.) se întemeiază: pe recunoașterea ordinii și scopului providențial în mersul omenirii; pe adevărul că omul nu este numai o vită, care trăiește pentru a mânca și a bea, ci un agent dumnezeiesc, însărcinat cu misie înaltă în complexul universului; pe necesitatea guvernului aflător la putere; în fine, pe temeuri pur conservatoare”. Doar că traiectoria nu se oprește aici: „Deodată însă cu ieșirea celor din urmă gologani din jiletcile lor, Lache și Mache părăsesc aceste principii «uzate» și «falșe»; atunci lumea și omenirea sunt numai o confuzie fără plan nici ordine; guvernele toate sunt rele, dar cel mai rău e cel de față; omul este un joc nenorocit al oarbeii întâmplări, o victimă a societății – principii aproape anarhiste – totul se stinge într-un mormânt! – amar scepticism!” (*Lache și Mache*, Caragiale I 2000: 749).

Iar fiului său, lui Mateiu Caragiale, în primăvara aceluiași an îi spunea: „Noi am început cu veselie și sfârșim cu mâhnire” (Caragiale IV 2002: 26). Doar că invocarea acestor texte aici, într-un context care ar favoriza interpretarea ontologică a scrisului său, este o suprainterpretare. Motivele afirmațiilor lui Caragiale sunt pur sociale și istorice; nu consecința unor intuiții în privința ontologiei (neamului, omenirii, ființei), ci reacția la atrocitățile răscoalei din 1907 care a cuprins întreaga țară. De altfel, Caragiale continuă să fie un meridional și să se raporteze la cititor în aceeași termenii și după 1907, adică după teribila răscoală țărănească.

Explicațiile pentru această situație a lui I.L. Caragiale, nu în atmosfera de Belle Époque (chestiune de temperament mai mult decât de context), ci în meta-text nu țin doar de contexte sociale, politice, de mentalitate. Câteva încercări literare care își propun să mute accentul de pe opera ca produs spre opera ca facere și receptare, oricât de izolate și de timide, făcuseră câțiva dintre contemporanii lui Caragiale, continuatori ai pașoptiștilor, dar, extrem de important tocmai pentru această situație a lor, fără implicarea politică și ideologică a acestora.

Unul dintre ei, Bogdan Petriceicu-Hasdeu. Lingvist de talie europeană, istoric, dar și scriitor, în totul, o figură enciclopedică, Hasdeu a publicat în 1863 o nuvelă care a declanșat în istoria literaturii române primul scandal de presă și un prim proces de imoralitate. *Micuța (Trei zile și trei nopți din viața unui student)* este povestea unei seduceri, dublată de farse cinice și de înscenări diabolice pe care le pune la cale Ghiță Tăciune. Plăcere gratuită, căci, atunci când obține totul, eroul se sinucide lăsând în urmă-i o scrisoare în care invocă tocmai posibilă opinie a publicului. „Ce va spune lumea? Aș dori prea mult s-o pot ghici. Nu-i rămâne decât clenciul de a mă declara nebun”; și chiar dacă finalmente personajul pune sinuciderea pe seama „oboselii de a trăi” (acel *mal du siècle* romantic), faptul rămâne enigmatic. Nu un luciferic, cum credea Mircea Eliade, ci un „simplu juisor” (Cornea 1990: 262), protagonistul funcționează ca o enigmă care, cu atât mai mult cu cât este vorba despre o sinucidere, fapt ce implică o angajare existențială totală, reverberează în mintea cititorului. Că Hasdeu era interesat de efectul operei de artă („efectul artistic”) o știm și din încercările de natură estetică din *Mișcarea literelor în Eși* (1863).

Un alt precursor, tot din perioada care succede luptei pentru idealurile naționale din anii '40 ai secolului al XIX-lea, Al. Odobescu. Figură prestigioasă, autorul unei opere fără subiect (sau cu un subiect pur intelectual), un rafinat manierist care-și propune, asemenea lui Marinetti, să *uimească*, Odobescu face exerciții de erudiție și hedonism, în așa fel încât *Pseudo-cynegeticos, sau fals tratat de vânătoare* (1875) nu-i până la urmă decât traseul unei convertiri. Ultimul capitol, numit *cel mai iubit de cititor*, format exclusiv din puncte de suspensie, dă totală libertate cititorului concret, invocat în operă, sau celui ipotetic, imaginat, să continue el scrierea cărții, după ce, de-a lungul întregii scrieri, fusese provocat să deslușească mecanismul care o pune în funcțiune.

Prin urmare, și Odobescu, și Hasdeu se luptă cu inerțiile epocii și pun în scenă nu doar fapte situabile la etajul prim al factologiei epice, ci și fapte care ne plasează în zona convențiilor folosite și a receptării. Probabil însă că tocmai anvergura erudiției și enciclopedismul celor doi autori a făcut ca această contribuție, care lasă senzația neseriosului, să fie ignorată și să rămână neobservată. Lui Caragiale, lucrul acesta avea să i se întâmple într-o manieră și mai injustă, dovadă, în fond, că miza operei sale, care implică acest pariu cu un cititor care se poate situa când printre inocenți, când printre cunoscători, i-a reușit.

La drept vorbind, Eco însuși invocă, amuzându-se, erorile de lectură de care a avut parte *Un drame bien parisien* de Allais. Constatând că „cititorul nu-și dă seama că Allais tocmai denunță cu anticipație modul în care el va amesteca cărțile textuale” (Eco 1991: 261), continuă ironic:

Dar este inutil: Dumnezeu îi orbește pe cei pe care vrea să-i piardă. Sau îi pierde pe cei pe care va voi să-i orbească. Era vorba despre Oedip... Un text este un zeu crud și răzbunător care pedepsește pe cel care nu-și ține gura și vrea să guste din pomul posibilului și al necesarului. Asta cel puțin vrea să spună Allais. În enciclopedia este definit ca autor „minor”. Enciclopediile se răzbună pe cine le pune în discuție (Eco 1991: 261).

Așadar, e prezent în text un cititor, victimă a autorului, orb în fața faptelor care i se arată și pe care nu le înțelege. Or, tocmai acest fapt, acest joc cu cititorul, care transformă textul din *lume* într-un *mecanism de comunicare*, constituie revanșa autorului (sau mai degrabă a textului), considerat un minor în enciclopediile franceze. Cu Caragiale lucrurile stau, într-un anumit sens, exact invers, sau, pentru a folosi unul dintre cuvintele, ironice, impuse conștiinței publice românești chiar de Caragiale, *viceversa*.

Operele lui sunt în spațiul românesc un bun comun. Replici ale personajelor sale, anumite situații sau construcții lingvistice propriu-zise au pătruns puternic în gândirea urmașilor. Lumea de azi – politică, morală etc. – este privită și judecată prin ochii lui Caragiale și prin raportare la întâmplări din opera sa. Presiunea acestei interpretări este atât de mare încât, cu fiecare moment aniversar, în România se redeschide dosarul actualității scriitorului și voci dintre cele mai diferite – de la anonimi la nume prestigioase – invocă situații din actualitate care ar fi putut aparține lumii lui. Vulgata vorbește despre faptul că, dacă ar fi trăit azi, Caragiale ar fi putut prinde ca într-un insectar moravuri demne de spiritul său satiric. Așa încât, deși e considerat autor major, canonic și este arhicunoscut, un clasic al literaturii române – a cărui interpretare oscilează între extrema sociologizantă și cea abisal-ontologică (mai nou, transdisciplinară) –, semnificațiile majore ale scrisului său, care vizează modul în care opera se actualizează în timpul lecturii, sunt ignorate. De la „ultimul fanariot” la primul metafizician (sau printre primii, dar, oricum, cel mai substanțial), Caragiale parcurge un traseu hermeneutic care lasă pe dinafară chiar miezul operei sale. Or, cu cuvintele lui Paul Zarifopol, Caragiale este mai degrabă

un *meridional* (cf. Zarifopol 1998: 203–219), trăitor de Belle Époque într-o lume care se franțuzise preluând moravuri, vestimentație, mofturi, tocmai acest fapt permițând jocul, joc însemnând și conștiința dublei apartenențe: *la lume și la iluzia textuală*. La text și la meta-text. A recunoaște convenției statutul de convenție este marea cucerire a lui Caragiale. În fapt, opera oricărui mare scriitor este (și) o problematizare a condiției literaturii și, în acest sens, ea conține chei atât pentru o înțelegere proprie a literaturii, cât și pentru înțelegerea propriei literaturi. Or, deseori, în interpretările generate de opera sa, tocmai Caragiale pare să rămână pe dinafară.

În ce ne privește, considerăm că există suficiente argumente pentru a situa în centrul interpretării operei lui Caragiale cititorul, victimă a jocurilor textuale ori complice al lor. Și dacă cititorul din afara textului rămâne (așa cum se întâmplă uneori cu personajele din text) prins în capcanele construite deliberat în acest sens, acest fapt este chiar dovada faptului că „enciclopediile se răzbună” și că opera e încă vie, dincolo de conținuturile primare, căroră li se dă credit nelimitat. Și care nu fac decât să epuizeze textul, transformat dintr-un producător de plăcere (ori de emoție estetică) într-un recipient pentru sens, pentru idee. Într-o „carapace goală” (Iser 2006: 54).

Prin urmare, translarea afirmațiilor lui Eco și Iser despre Alphonse Allais și Henry James către I.L. Caragiale este posibilă atâta vreme cât înțelegem (acceptăm) că este vorba despre un alt Caragiale decât cel vulgarizat, și nu numai de publicul larg, ci și de cel instituționalizat, al criticii literare. Căci, deși chiar opera lui, greu clasificabilă prin mutațiile produse la diferite „etaje” ale creativității, validează principiul non-identității (al permanentelor abateri de la regulile deja consacrate sau chiar de la reguli pe care Caragiale însuși pare să le fi stabilit sau asumat), complexitatea îi este redusă (nu numai în lectura publică, ci deseori și în cea specializată) la câteva cuvinte-cheie precum *realism mimetic, atitudine critică sau ironică, societatea românească din a doua jumătate a secolului al XIX-lea*. Enciclopedia românească este, din acest punct de vedere, neiertătoare. Când în discuție intră concepte precum *abisalitate, ontologie, religiozitate, ori transdisciplinaritate*, care ar crea premisele unor noi interpretări, salvatoare, capcana lui Caragiale este și mai eficientă. Căci pentru toate aceste interpretări opera lui Caragiale e *un dat* care trebuie studiat cu instrumentele optimiste ale exploratorului fanatic, convins că există un sens, legitimat de autor, eventual de operă, pe care criticul trebuie să-l identifice și să-l releve. Un sens care mută problematica din spațiul textului în cel al existenței sociale, psihologice, filozofice, un sens extrinsec textului. Credem că în acest caz se ignoră tocmai miezul unei poetici fundamentate pe receptare. Și iese învingătoare, pentru acest autor, mare admirator de măști, de farse, de capcane, de aparențe și iluzii, o mască, reductibilă la suprafața textului ori la o adâncime inventată. În fond, există la Caragiale un dialog continuu cu un cititor complice, cu care naratorul se amuză pe seama cititorului naiv. Un cititor complice pe care însă uneori îl abandonează, lansându-i chiar și lui întrebări subtextuale. Așadar, la vedere sau, dimpotrivă, „pe dedesubt”,

Caragiale tematizează în multe din scrierile sale tocmai acest *bas-etaj* al textului, care nu e reductibil la fapte. Iluzia de realitate și simularea „înregistrării” faptelor sunt dublate de absența oricărei interpretări, în așa fel încât îi revine cititorului obligația de a intra, cu orice risc, în jocul hermeneutic. Doar că cititorul rareori înțelege la ce riscuri se expune.

Prin urmare, chiar și cititorul complice poate deveni o victimă a jocului scriptural care nu stabilește o graniță precisă între text și meta-text. În cazul nostru, Caragiale însuși întreține confuzia; *enciclopedia* (conform lui Eco, suma de informații pre-textuale și de pre-judecăți și competența intertextuală și culturală a cititorului) este pusă chiar de el în funcțiune. Căci adulterul, moravurile politice, o presă „fără prințipuri”, așa cum e societatea însăși, arsenalul instituțiilor mai mult sau mai puțin publice care au alimentat teoria formelor fără fond, toate acestea fac parte din *lumea lui Caragiale*, din lumea cu care el își atrage cititorul. De aici, generalizările și atenția acordată *lumii lui Caragiale*, cu ignorarea celeilalte lumi, cea care articulează spectacolul spunerii. Prin urmare, dacă *meta-textele* lui I.L. Caragiale sunt considerate *texte*, adică discursuri cu un anumit conținut extratextual, acest fapt se explică prin presiunea puternică a contextului și printr-o „neputință”: pentru Caragiale, fie el și „cinicul”, celălalt – publicul, cititorul, mai ales de gazete, dar și academic – e o prezență obligatorie.

Cum se explică faptul că I.L. Caragiale provoacă o asemenea mutație, dinspre conținutul textului spre arhitectura lui, creând chiar astfel o puternică senzație de realitate, de transcriere/fotografiere a imediatului? Talentul, pe care l-am putea asocia existenței anumitor determinări stilistice native și unui anumit imaginar lingvistic, nu constituie o explicație suficientă; el este, totuși, determinat de cultură, de experiență scripturală, de contexte de tot felul. Or, Caragiale a avut de la vârste foarte fragede experiența trupelor de teatru private (care nu puteau supraviețui decât prin spectacole care să captiveze publicul), experiență care i-a creat un puternic sentiment că arta e convenție². Pe de altă parte, multe din scrierile sale epice, destinate paginii de ziar, erau obligate să incite curiozitatea cititorului de gazete (de aici, caracterul ocazional, stilul alert, de *fapt divers*, dimensiunile reduse ale textelor sale). „Pactul cu receptorul”, pentru a folosi o formulă consacrată, are, așadar, cauze foarte terestre. Așa încât, concret sau ficționalizat, cititorul e implicat în construirea ori în dezlegarea aparentă a țesăturii factologice. Și ce soluție mai bună pentru implicarea lui decât proiectarea inițială în cunoscut și crearea *spațiilor goale* oferite cititorului spre a le umple cu propriile-i așteptări³ – care-ar urma să fie validate sau invalidate de autor – și decât

² În *Din carnetul unui vechi sufleur*, Caragiale invocă o întâmplare (farsă din lumea actorilor) care face trimitere tocmai la asumarea convenției, căci, spune el, „toate tablourile au câte o mică spărtură pe unde se vede de-napoi în scenă și-n public” (Caragiale II 2000: 726).

³ După ce vorbește inițial de *lumi posibile*, Eco numește acest fapt „plimbări inferențiale”. Cităm: „Cum vom vedea în capitolul următor, în elaborarea acestor previziuni, cititorul ia o atitudine propozițională (crede, dorește, urează, speră, se gândește) privitoare la modul în care vor merge lucrurile. Făcând astfel, configurează un posibil curs al

construirea de enigme? Caragiale exploatează, în fond, viciul curiozității și încrederea cititorului în propriile-i puteri de a face co-autorat. În plus, poate că există chiar o neputință (ori neplăcerea) de a povesti pur și simplu. Caragiale e atras de tensiune epică, de plăcerea construirii unor mecanisme care să suscite curiozitatea, imaginarul se hrănește cu ceea ce poate descoperi în subteranele textului. Pe subiecte pe care alți autori ar fi putut elabora texte de ample dimensiuni, Caragiale scrie esențial, expune schematic și își exhibă adesea apartenența la teritoriul artificiei. Sau, dacă nu o exhibă, construiește lumea cu o schelărie care creează senzația puternică a faptului brut, dar tocmai în felul acesta și a artificiei. Lumea lui este, ca să dăm un singur exemplu, la antipodul celeia a lui Slavici, care există în sine. De fapt, Caragiale se joacă tocmai cu diferența, cum ar spune formalistii ruși, dintre subiect și fabulă, problemă care se află în miezul interpretării pe care Eco o face dramei lui Allais. Eco disociază între fabulă și intrigă, prima fiind „cursul evenimentelor ordonat din punct de vedere temporal”, în vreme ce intriga este

povestea așa cum este povestită, de fapt, așa cum apare în suprafețe, cu dislocările ei temporale, cu salturi înainte și înapoi (adică anticipări și flash-back-uri), descrieri, digresiuni, reflecții aflate între paranteze (Eco 1991: 145).

La Caragiale, lumea este intermediată de un narator care nu are darul omniscienței și care, consemnând fapte, înregistrându-le parcă vizual și fonologic, pune un semn de îndoială în legătură cu coerența, legitimitatea și sensul lor. Nu putem ști cu precizie ce grad de coerență (și de realitate) au faptele. Coerența, sensul rămân în sarcina cititorului. De aici și senzația că lumea nu există în sine, fiind mai degrabă întruparea virtuală a unei ipoteze de existență, că realitatea este mutată din planul lumii reale în planul ipotetic al cuvintelor. În plus, nu o dată, ca în *O conferență*, Caragiale rezumă, face descrieri de context, interpretează, și nu povestește, amânând povestirea până când ea se dovedește inutilă din perspectiva mizei textului. De altfel, opinia lui este că poveștile nu pot fi decât reluarea unor limitate structuri. Ceea ce contează cu adevărat este gradul de „literaritate” care este dat de „execuție”. Un singur exemplu:

evenimentelor sau o posibilă stare de lucruri, cum s-a mai spus, riscă ipoteze cu privire la structurile de lumi. În mare parte din literatura curentă despre semiotica textuală s-a stabilit obiceiul de a vorbi în legătură cu aceste stări de lucruri prevăzute de cititor, *de lumi posibile*. Vom examina în capitolul care urmează condițiile în care poate fi întrebuit acest concept” (Eco 1991: 158); iar în capitolul următor, citim: „Numim aceste ieșiri din text (pentru a reveni la el plini de prada intertextuală) *plimbări inferențiale*. Metafora este utilizată tocmai pentru că dorim să punem în evidență gestul liber și dezinvolt cu care cititorul se sustrage tiraniei textului și fascinației sale – pentru a merge să găsească soluții în repertoriul lucrurilor deja spuse. [...] Astfel, narațiunea consolatoare ne face să ne plimbăm în afara textului pentru a reintroduce în el tocmai ceea ce textul promite” (Eco 1991: 164).

Un autor ne povestește istoria a doi prieteni, frați de cruce [...]. E o veche poveste; nu face nimica însă: dacă povestitorul va fi un artist, o vom asculta încă o dată cu plăcere, precum ascultăm totdeauna un cântec din copilărie, numai să fie bine executat – lucrurile frumoase nu se-nvechesc niciodată (*Câteva păreri*) (Caragiale III 2001: 49).

Finalmente, nu ne rămâne decât să argumentăm ce importanță acordă Caragiale cititorului și cum poate duce acest fapt la o re-interpretare a operei sale. În câteva situații, el mărturisește că scrie cu dificultate, că scrie greu; este și unul dintre motivele pentru care preferă să se numească meșteșugar, căci lucrează la un mecanism care trebuie să funcționeze. A funcționa echivalează cu a face din cititor un prizonier. Prin urmare, nu e un inspirat (și refuză să joace rolul inspiratului) și nici nu e în posesia unor adevăruri absolute pe care s-ar simți obligat să le transmită celorlalți. Simplu spus, Caragiale s-a debarasat de *erezia didacticismului și rupe gâtul retoricii* formale, așa cum răsuțește gâtul Adevărului. Traducător din Poe, el chiar face din cititor un vânător de indicii, un detectiv care caută semne. De fapt, căutarea de semne (și căutarea, în sine) este una dintre temele recurente ale operei lui Caragiale. Multe dintre personajele lui caută adevărul – odată cu ele, cititorul însuși; or, adevărul rămâne în veci necunoscut. Și nu o dată, deși este la îndemână și e accesibil cunoașterii empirice, el nu e recunoscut ca atare. Tocmai pentru că textul este, asemenea demiurgului, crud (s-a vorbit despre cinismul lui Caragiale – eroare fatală, din moment ce mută personalitatea lui Caragiale din terenul convențiilor literare pe terenul vieții pur și simplu) și pentru că în centru se află tema, oedipiană, a orbirii. Cititorul de semne din text sau din afara lui este în miezul poeziei lui Caragiale. Dar poezia lui e înainte de toate o poezie. Tocmai de aceea, prioritar e meșteșugul.

Aici trebuie aduse în discuție câteva dintre opiniile lui Caragiale despre teatru, căci în centrul viziunii sale asupra acestei probleme se află spectatorul, publicul, singurul care poate determina mutații la nivelul repertoriului, jocului actorilor, regiei etc. Este convingerea care stă la baza opiniei – formulată de câteva ori după ce el își încetase cariera teatrală – că teatrul nu ar trebui subvenționat financiar de stat. Caragiale dezaprobă pur și simplu momentul în care „s-a înscris în bugetul statului subvenția” (Caragiale II 2000: 933), născocind „protecția și monopolul Statului”. Căci, crede el, acest fapt a atras după sine degradarea repertoriului, a distribuției de roluri, a punerii în scenă. În locul publicului real, unul care vine din obligație ori doar pentru a profita de gratuități (Caragiale II 2000: 847). În fond, subvenția alterează relația dintre spectacol și spectator chiar și prin opțiunea pentru un anumit repertoriu, neinovativ, conformist, aparținând *establishment*-ului. În viziunea lui, arta ar trebui să existe prin ea însăși

Teatrul românesc numai prin inițiativă privată se mai poate pune pe calea adevăratului progres literar și artistic. [...] arta, dacă nu se poate ține prin propria ei vitalitate, n-are să scape de decădere și de pierzare prin accese de patriotism și naționalism – (Caragiale II 2000: 813).

O consecință a acestui fapt este că, pornind de la convingerea că important în teatru nu este „ce se joacă”, ci „cum se joacă” (Caragiale II 2000: 799), Caragiale respinge așa-zisa literatură înaltă și ideea conform căreia „dramaturgul e un fel de literat sau poet (Caragiale II 2000: 831), militând pentru o artă care trebuie să atragă publicul; așa-zisului teatru înalt el îi preferă farsele populare (Caragiale II 2000: 873).

Cui ar trebui să i se adresează acest teatru?! Unui spectator care caută „câteva momente binefăcătoare de distracție intelectuală”, adică „amuzamentul”, și care nu dorește „să asculte conferințe științifice dialogate și să răspundă la problema atavismului, ori a mediului social, ori a pauperismului”. „O bună și caldă melodramă, o farsă nebună” și nu „o insipidă producție modernă”. Or, publicul unui teatru subvenționat nu mai are nici o legătură cu nevoia intrinsecă a spectatorului, pe care o găsim însă la publicul pe care Caragiale îl vizează. Astfel,

Omul, obosit de munca și preocupățiunile lui, vine să caute la teatru un moment de emoțiune artistică, și-l osândești să-și spargă mintea sănătoasă a descâlci problemele sociologice ce și le pun capetele sucite ale decadenților. Militarul de la șmotru, inginerul de pe linie, arendașul de la pățul, negustorul de la tarabă, medicul de la bolnavi și câți alții, fiecare de la sarcina lui grea, trândavul bogat de la sarcina și mai grea a vieții lui trândave – vin toți să ceară de la artă câteva momente binefăcătoare de distracție intelectuală (Caragiale II 2000: 874).

Or, acest public nu numai că „nu trebuie obosit niciodată” (Caragiale II 2000: 825), dar el trebuie prins în țesătura intrigii ca într-o pânză de păianjen. Iar pentru acesta este nevoie de ceea ce Caragiale numește „truc artistic” (Caragiale II 2000: 887), concept care are în vedere jocul actorilor, dar care poate fi extins și la arta scriitorului. Deși se referă la lumea operei și nu la spectatori, nu întâmplător va fi reținut Caragiale cuvintele unuia dintre actorii din vremea adolescenței sale:

„A! iubiții mei! A! naivă pereche de turturele! mă credeți învins?... N-aveți grije! nu-mi veți scăpa! Am să vă înfășur în urzeala mea ca un păianjen infam pe două musculițe amorezate!... Da, da! sunt infam! Sunt un păianjen infam!”. Apoi râde sardonice, și-aruncă mantaua peste umăr și pleacă cu pași largi și apăsați (Caragiale II 2000: 732).

Este aici imaginea autorului însuși.

În tot cazul, fascinat de Eleonore Duse și de Mounet-Sully, actori europeni de referință care trecuseră cu o trupă de teatru prin București, pe care îi numește „executanți divini și instrumente divine”, Caragiale explică ceva din tehnica lor dramatică invocând tocmai „trucul” artistic, „cu care să pătrundă până în adânc sufletul spectatorului” (Caragiale II 2000: 889). Pornind de la Diderot, el invocă ideea sincerității în artă (Caragiale II 2000: 887), pentru a conchide:

Duse și Mounet pot mișca o sală până-n fundul sufletului, stând pe loc, întorși cu spatele la public, cu ochii-nchiși, fără a pronunța o silabă, fără a face să se auză un suspin: o simplă respirație, imperceptibilă ca mișcare materială, poate fi, pentru acești binecuvântați copii ai muzelor inspiratoare, de ajuns ca să se ridice ușor greutatea celei mai groaznice situații dramatice: *trucul* cu care să pătrună până în adânc sufletul spectatorului (Caragiale II 2000: 889).

La câteva zile distanță (textul anterior fusese publicat în 17 octombrie 1899, cel care urmează este în 19 noiembrie 1899), Caragiale afirmă:

În toată lumea, se merge la teatru și pentru piesă, dar mai ales pentru joc; la noi, se merge cu mult mai mult pentru piesă, și foarte puțin, adesea aproape deloc, pentru jocul artiștilor,

pentru ca, ulterior, să revină la jocul actorilor și la public:

Dar un teatru, ca să placă, trebuie să fie fierbinte, să dogorească până-n fundul galeriei.

Actorul, actorii, când ies pe scenă, trebui să fie niște posedați, să aibă pe dracu-n ei: prin ochi, prin sprâncene, prin gură, prin vârful degetelor, prin toți porii, să scoată pe dracul acela și să-l arunce asupra publicului.

O clipă să nu-l ierte pe public a-și veni în fire și a-și da seama de ce vor cu el: să-l ia repede, să-l zguduie, să-l amețească, să-l farmece, să-l aiurească, să-l smintească – mai știu eu cum să zic! // Când or ieși din teatru, nici doi ochi să nu fie uscați și siguri: toți să fie împăienjenați de emoțiune, umezi de plâns ori de râs. // Așa teatru, da. La așa teatru dă năvala publicul ca la o binefacere; căci în adevăr că nu sunt multe frumuseți pe lumea noastră mai mari decât un bun teatru. // Dar cu scalâmbăieli distilate, cu maniere macaronice, cu îngăimeli mălăiețe de parcă ar mesteca mucava, fără umbră de căldură și de convingere, și toate făcute în silă, de dragul paragrafului respectiv din bugetul cultelor, firește că ai să umpli greu teatrul, chiar împărțind bilete gratis cu pachetul (Caragiale II 2000: 893–894).

Peste ani (în 1909), *Începem!*, un monolog dramatic („instantaneu într-un act”), funcționează ca un adevărat program teoretic exact în același sens. Bizara Doamnă, personajul central al scenetei, mărturisește:

A! Teatrul!... Dar un teatru ca să-mi placă mie.... (*cu mult avânt și elevație crescândă*) trebuie să fie viu, cald, fierbinte! Să dogorească viață de aci până colo sus în fundul galeriei; actorii... când ies pe scenă, să fie niște posedați; să aibă un demon în ei; prin ochi, prin sprâncene, prin gură, prin vârful degetelor, prin toți porii, să scoată pe demonul acela și să-l sufle asupra mea. O clipă să nu-l ierte pe spectator a-și veni în fire, a-și da seama de ce vor cu el; să-l ia repede, să-l zguduie, să-l amețească, să-l farmece, să-l vrăjească, mai știu eu cum să zic? Când or ieși din teatru,

nici doi ochi să nu fie uscați și siguri: toți să fie împăienjeniți de emoție, umezi de plâns ori de râs (Caragiale II: 480–481).

Chiar dacă formulată după ce își încheiase de mult opera, și nu numai cea dramatică, o astfel de înțelegere a spectatorului/receptorului funcționează și în cazul operei epice. Iar strategiile de aducere a cititorului în text (de magnetizare a lui, cum spusesese Hasdeu) sunt dintre cele mai diferite. Un prim nivel, cel mai vizibil și mai consistent – dintr-un anumit punct de vedere, și cel mai înșelător –, este cel care se realizează prin prezența în operă a unui personaj care interpretează semne și provoacă realitatea să ia formă, cel care, în termenii lui Eco, face plimbări inferențiale. Cititor al faptelor care se petrec în preajma lui, el devine cel mai adesea un hermeneut care investește aceste fapte cu semnificații generate de propria enciclopedie, de propriile așteptări sau prejudecăți; în felul acesta, lumea – virtuală, ipotetică, posibilă – ia forma minții sale. Întotdeauna, însă, interpretarea este eronată, și tocmai prin acest mecanism personajul-hermeneut devine un ridicol. În aceste situații, hermeneutul extratextual are acces la ambele interpretări și, complice al unui autor care se joacă cu personajele sale asemenea, cu cuvintele lui Cioran, unui *mauvais démiurge*, se amuză. Este tehnica folosită mai ales în perioada comediilor (1878–1885) și a dramei *Năpasta* (1889), iar receptorului, spectatorului naiv, i se creează iluzia superiorității sale. O superioritate dată de un plus de cunoaștere, căci autorul îl face părtaș la mecanismele de salt în aparență, în iluzie, în bănuială. Eroii fac o anumită presupunere, întotdeauna greșită, pornesc în presupunerea lor de la anumite semne pe care le interpretează eronat, și dau naștere astfel unor lumi ipotetice. Baloane de săpun care se sparg, finalmente, fără ca personajele să știe acest fapt, lucru ce face posibilă repetarea ipotetică a intrigii. Așa încât, adevărul nu va fi niciodată cunoscut, iar personajele vor continua să-l caute privind și interpretând fapte, declanșând astfel lumi posibile.

În aceste situații, personajele devin victime – ale nevoii lui Caragiale de a-și asocia în actul cunoașterii spectatorii. Iar cunoașterea face apel exact la enciclopedie, adică la moravuri politice, mondene, familiale, publice arhicunoscute, Caragiale oferind spectatorilor exact ceea ce aceștia așteaptă ori bănuiesc. Dar, dincolo de anecdotică de suprafață – infidelități, „traduceri”, vanități, șantaj, „o lume în care totul nu e decât batjocură, josnicie” (Ionesco 2003: 184) –, piesele de teatru par exerciții de hermeneutică ratate⁴: călătoriile personajelor prin propriile povești inventate, prin ceea ce s-ar putea numi ipoteze de existență, situații virtuale activate doar de bănuielile personajelor, amână și împiedică accesul la adevăr. Un adevăr pe care spectatorul îl cunoaște. În tot cazul, Caragiale pune niște spectatori extra-textuali în situația de a se amuza pe seama

⁴ O excepție, poate doar aparentă, *O scrisoare pierdută*, căci aici autorul mizează finalmente pe lumea primă; faptele supuse exercițiului hermeneutic înșelător sunt pasagere, deși foarte vizibile.

spectatorilor textuali. Și unii, și alții foarte implicați în interpretare. În această etapă, diferența dintre cei doi este uriașă, căci spectatorul extra-textual nu este înșelat în așteptările sale. Bănuielile lui nu sunt negate, ci confirmate de autor și de dezvoltarea acțiunii. Tocmai de aceea deznodământul e iluzoriu, echilibrul e de suprafață și confuziile pot fi oricând declanșate din nou. Relevante finalurile din *O noapte furtunoasă*, *Conu Leonida față cu reacțiunea* și *D'ale carnavalului*.

Și, totuși, finalul din *D'ale carnavalului*, un final care dă dreptate intuițiilor spectatorului (triumful conjugal nu e destrămat la finalul comediei, ci fundamentat), e precedat de două secvențe, cu atât mai importante cu cât sunt periferice acțiunii centrale, derutante. Spectatorul va bănuî că nu e o simplă întâmplare faptul că Ipistatul (subcomisarul de poliție) a câștigat, ca de fiecare dată anterior, biletul câștigător la o loterie pe care el o organizase. Nota autorului din didascalie care precizează că Ipistatul vorbește „cu multă naivitate” e înțeleasă ca o antifrază: naivitatea ori e jucată, ori e semnul ticăloșiei. Totuși, nimic în afara enciclopediei nu îndreaptă spectatorul spre o asemenea descifrare, chiar dacă piesa este plină de trișori. În *Două loturi*, text tocmai pe tema loteriei și norocului, personajul pare să fie tocmai victima jocului „unui transcendent capricios”, dar exact în sens invers. Cele două numere ale biletelor de loterie cumpărate de Lefter sunt extrase, dar fiecare de la cealaltă loterie. Doar că, după „corecțiile” făcute de Florin Manolescu (Manolescu 2002) și de Mihai Iovănel (Iovănel 2015) (acesta din urmă într-o analiză detaliată), lozurile sunt chiar câștigătoare. O nouă capcană întinsă cititorului, chiar și celui considerat complice, devenit la rândul-i, pentru mai bine de o sută de ani, o victimă. Ipoteza lansată „cuminte” de Caragiale, că lozurile au fost inversate de o abisalitate transcendentă, a generat pentru o sută de ani interpretări dintre cele mai sofisticate. În tot cazul, ce ne împiedică să invocăm „transcendentul capricios” și pentru situația în care se află Ipistatul?! Dar nu cumva e și aici o convenție jucată?!

Cealaltă situație la care dorim să ne referim mută însă întreaga explicație pe un alt plan – și ea se petrece în chiar ultimele replici ale comediei. Cum e posibil ca durerea de măsele a Catindatului⁵ să dispară imediat după ce Iordache mimează scoaterea ei, amenințând măselele cu o pereche de foarfeci mari?⁶ Și se întâmplă acest fapt după ce, într-o secvență anterioară, Iordache pledase pentru cunoașterea empirică, pentru cauzalitățile logice:

⁵ „Pfu! Pfu! Pfu! Iar m-a apucat; dar rău, rău de tot! (cătră Iordache, hotărât.) Știi s-o scoți? Scoate-o”.

⁶ „– Iordache: Lasă că-i știu eu leacul ei; eu i sunt popa... de la Matei citire... (se repede la masa din fund, ia o pereche de foarfeci mari și vine cu ele încruntat, clănțănindu-le ca la tuns; Catindatului.) Șezi! (Catindatul șade; Iordache cu foarfecele clănțănind îl amenință să i le bage pe gât.)

– Catindatul (ridicându-se înșeninat): Mersi, neică, mi-a trecut! (toți pornesc veseli și râzând spre dreapta.)” (Caragiale 2000 II: 338-339).

Bine, d-ta nu vezi cum e naturelul la toate, că trebuie să aibă o bază, măcar cât de mică, dar să fie bază. Ce nu are bază cum poate să fie naturel? ori să-mi spui d-ta că Matei ăla al d-tale – că eu nu-l cunosc – te-a învățat adică să mergi prin ploaie fără umbrelă și să zici, numai așa la un capriț, că e soare... și să nu te ude... Auzi d-ta mofturi italienești! (Caragiale 2000 II: 248).

Or, în scena finală, convertit la „mofturile italienești”, Iordache face o demonstrație de virtuozitate proiectând lumea în iluzoriu. Surprizei pe care o trăiește spectatorul, el îi răspunde cu o proiectare în ipotetic, în neverosimil, în asumarea convenției. Dacă spectatorul nu este, de fapt, surprins, acest lucru se petrece pentru că, într-o piesă în care confuziile sunt multiple și carnavalul e generalizat, conștiința artificiei e foarte puternică. A artificiei sau a convenției care nu mai permit confuzia cu realitatea. Or, dacă cineva se joacă cu personajele, acela nu mai este transcendentul, ci autorul. Iar el o face tocmai cu scopul proiectării spectatorului în convenție. Motivul, simplu spus, este acela de a uimi. În tot cazul, fără să mai aibă explicații logice, spectatorul devine el însuși aici o victimă, căci enigma nu poate primi un răspuns rațional. Și nici unul din zona ontologiei abisale.

Tocmai de aceea, dorinței de a contracara interpretarea mimetic-realistă cu una pe care am putea-o numi simplu ontologic-metafizică nu e decât o *intentio lectoris*, un abuz hermeneutic. Interpretarea mimetic-realistă a creat, fără îndoială, destule anomalii – mai ales în perioada realismului socialist și a dogmatismului din primele decenii comuniste⁷. Cu atât mai puțin se justifică, însă, revanșa ontologic-metafizică, pe care o încearcă, de exemplu, Al. Paleologu, într-o conferință numită *Abisalul Caragiale* (Paleologu 1997: 116–131), ori, într-o demonstrație amplă,

⁷ De precizat că situarea acestei interpretări în descendența lui Constantin Dobrogeanu-Gherea, părintele doctrinei de stânga din România, nu se justifică, sau nu se justifică întru totul. La antipodul rafinamentului estet Zarifopol, care vorbea despre meridionalul Caragiale, Gherea, creatorul criticii literare românești (sau, alături de Maiorescu, unul dintre ei), prieten la rândul lui cu Caragiale, face o analiză corectă, cu bune intuiții, a comediilor lui Caragiale. Singura problemă este evaluarea. Ceea ce este valoros îi provoacă lui Gherea reproșuri. În fond, Gherea îi reproșează lui Caragiale că e un *ironist*: „Caragiale ne dă un fragment din viața reală. Această viață îl face să râdă, și la rândul lui, prin talentul său, ne face să râdem împreună cu el. O dată ce această viață conține anomalii grave, căutând, le vom descoperi atât pe dânsle, cât și dureroasa lor însemnătate.

Dar autorul nostru nu dă anomaliilor acea însemnătate ce le-o dăm noi. El râde și râde cu poftă, nu se simte nici amărăciunea, nici revolta în râsul lui, și de aceea râsul lui nu poate să aibă acea adâncă seriozitate, acea mare însemnătate socială pe care ar putea să o aibă, dacă autorul nostru ar râde cu același talent, dar pătruns de un ideal social înalt. [...] Idealul social călăuzește satira artistului, îndreptându-i râsul, făcând ca acest râs să fie mai serios, mai amar, făcând să ardă mai tare, să ardă acolo unde să fie ars. D-l Caragiale e indiferent în materie de politică socială; el n-are acest înalt ideal trebuincios, ceea ce scade în parte însemnătatea satirei sale”. Cu atât mai interesant că, drept model de ideal social în satiră e invocat Voltaire, un iluminist. Veacul al optsprezecelea ar fi fost numit *veacul lui Voltaire* tocmai datorită idealului înalt din opera sa. Or, Caragiale e, din acest punct de vedere, un anti-iluminist. În locul oricărui fel de militantism, plăcerea, relativizarea, ironia (Gherea 1967: 278).

reluată în diferite prefețe și în volume distincte, Ion Vartic (aici Vartic, 2002). Deși vorbește despre hazardul care este un pseudo-hazard, despre faptul că I.L. Caragiale „camuflează” în anumite texte o artă poetică ori poetica devenită poetice, concluzia lui Ion Vartic e următoarea:

Iată că, în trinomul Eminescu-Creangă-Caragiale, ultimul este cel ce revelă, de fapt, fiorul religios cel mai profund și înfiorat. Căci, prin intermediul lui Lefter ori Anghelache, Caragiale ne dezvăluie un transcendent capricios, ce se joacă, amuzat, cu omul, strivindu-l, numai pentru a înscena o ingenioasă comedie metafizică (Vartic 2002: 274).

În viziunea lui, cauza bizarelor întâmplări este destinul; el ar pune la cale coincidențe, confuzii etc. Or, transcendentul, capricios ori cinic, farseur și amuzat, nu-i altceva decât o întrupare a autorului, semnul existenței lui. Ce este, în acest caz, un autor? Un creator de capcane pentru un cititor inocent. Ce-i drept, există la Caragiale grade diferite de inocență. Dar o bună parte din opera sa se construiește tocmai pe această temă a explorării inocenței cititorului. Nu există nici un fundament transcendent în faptul că telegramele din schița *Urgent* au numere de înregistrare care ar putea suscita hermeneutica numerologilor⁸. Dacă s-ar putea vorbi de o transcendență, aceasta ar fi cel mult una goală. Dar transcendența aceasta goală înseamnă pur și simplu meșteșug.

Asemenea personajelor din comedii, obligate la excursuri inferențiale, victime ale propriilor închipuiri declanșate de pre-judecăți, de experiențe sociale, cititorul e obligat încă din primele schițe să umple spații goale. Să scrie, de fapt, propriile povești. *Temă și variațiuni* este din 1885. Or, în *Temă și variațiuni* nu se întâmplă absolut nimic. Povestea este o non-poveste, căci textul e construit dintr-o succesiune de articole de ziar (inventate, firește, dar Caragiale pune în scenă ideea transcrierii lor) care au ca subiect un incendiu. Dacă ar fi fost un autor care se respectă și vrea să fie respectat (cuvintele îi aparțin lui Caragiale și se referă la scriitorul care folosește convențiile literaturii de consum), atunci ar fi putut apela la diferite soluții narative. Or, chiar și în absența lor, cititorul consideră că tema schiței vizează moravurile presei și eventual ale politicienilor. Caragiale nu face, însă, altceva decât să ofere simple construcții parodice, simulări de decupaje din realitatea propriu-zisă și dintr-o realitate deja textuală. Dacă ar trebui cu adevărat să umplem spațiile goale și să ne imaginăm o narațiune, atunci personajul ei central ar fi un autor care se amuză inventând articole de ziar și parodiind limbajele lor mondene ori angajate politic și bănuind că cititorul va fi el însuși o victimă a acestor

⁸ Numerele de înregistrare ale telegramelor sunt 654, 683, 4599, adică, adunând cifrele care formează aceste numere, 15, 17, 27 (de asemenea, adunând primele două cifre din ultimul număr, 999), dar și 13 sau 103. Un ordin la care se face trimitere are numărul 10 001, o telegramă are numărul 20 002, ultima, 3 712 (adică, însumând, 13). Este cert că I.L. Caragiale se joacă aici cu cifrele, fără a implica vreun sens. Sensul rămâne în seama criticilor literari.

ipoteze de interpretare. O lume construită tocmai pe lipsa de transcendență și care nu trimite, fie și prin sugestie negativă, la tema transcendenței, ci la aceea a creației. Și a non-transcendenței lumii.

Elocventă pentru felul în care tratează Caragiale tema cititorului devenit hermeneut este *C.F.R.*, o scenetă pe tema păcălitorului păcălit. Bănuind un adulter, doi amici de berărie se simt trădați și înșelați când află că noul venit la masa lor, în restaurantul gării, își trimisese soția cu vagonul de dormit nu cu un ins oarecare, ipoteticul amant, ci cu propriul ei frate. Nu interesează acum atât inferența înșelată a celor doi, ci faptul că posibilul amant, jucând rolul încornoratului ingenuu, întinde o capcană celor ce se amuză făcând supoziții pe baza enciclopediei. *Tren de plăcere* sau *Diplomație* sunt texte în care adulterul, sugerat, nu e contrazis de nimic, dar nici nu depășește nivelul sugestiei. E plăcerea cititorului să umple spațiile goale și să se amuze pe seama propriei lumi inventate. De altfel, schițele lui Caragiale sunt pline de farseuri, de farse, de capcane pe care personajele le întind unele altora. O lume care se amuză. Există, în întreaga sa operă, o singură situație în care farsa pe care o pun la cale personajele sfârșește tragic și lumea construită ipotetic se răzbună pe farseur, luând locul realității. Nu întâmplător ea se numește *1 aprilie*, și sfârșește chiar cu uciderea farseurului, *Mitică*, figură centrală a lumii caragialeene. Dar, în termeni caragialeeni, excepția nu face decât să confirme regula. Or, regula spune că în spatele lumii se află un farseur, un dirijor, un regizor, un mic demiurg, eventual un meșteșugar. Adică autorul. Și că lumea are un grad mare de virtualitate, fiind doar o ipoteză de existență. Numeam altădată acest fapt „fatalitate ironică”, adică „acea conștiință lucidă a inconsistenței care capătă formă și sens prin text” (Diaconu 2012: 7). Elocvent în totul basmul oriental *Abu Hassan*. Căci ce altceva este acest text decât o deconspirare a mecanismelor prin care lumea capătă în operă existență? Ceea ce se întâmplă cu eroul central al basmului este consecința înscenărilor puse la cale de calif, care se amuză, dincolo de bine și de rău, de viața sărmanei marionete Abu Hassan pusă la mari cumpene existențiale. În spatele ei, un regizor care înscenează fapte, un farseur hedonist care privește totul printr-o gaură în tavan, expresie a convingerii că lumea, lumea propriu-zisă, e situabilă în planul convențiilor. La drept vorbind, dacă ar fi fost scris la persoana I și dacă naratorul ar fi fost chiar personajul central, căruia i se întâmplă faptele puse la cale de autorul din text, atunci am fi avut de-a face cu unul dintre textele cele mai enigmatice ale lui Caragiale. Pentru care, firește, am fi fost invitați (implicit) să propunem sensuri, interpretări, explicații.

Or, aici intră o ultimă categorie de texte care ne interesează, și anume acelea construite în jurul unei enigme. Interpretarea care pune în centrul operei lui Caragiale abisul ontologic ori comedia metafizică se bazează tocmai pe aceste texte. În *Cănuță, om sucit*, în *Două loturi*, în *Inspecțiune*, sentimentul că un demiurg rău se joacă – ori joacă farse – pe seama oamenilor este de la sine înțeles. Li se adaugă acestor texte, intersectându-se uneori cu ele, nuvelele pe tema nebuniei – și ea, o

constantă, care se explică prin preocuparea lui Caragiale pentru o problemă care depășește prezența autorului în text – și, deci, și prezența cititorului. E funcțională aici explicația „motorilor animați”, de care vorbește Caragiale cu alte prilejuri. Nici o enigmă, deci, ci o sondare a fragilității umane. Alte scrieri, *Căldură mare* ori *La Paști*, ies cu totul din zona verosimilului și al reprezentării. Primul dintre texte ar anunța literatura absurdului (chiar și așa, participarea cititorului e declanșată de cauza neputinței celor două personaje de a se înțelege); în cel de-al doilea (nepublicat în volum poate tocmai din cauza inovațiilor prea puternice, dincolo de orice enciclopedie), un cuplu de amici, înregistrat parcă cu o cameră ascunsă, funcționează asemenea unui mecanism dincolo de orice explicații. Întrebările asupra cauzelor acestor fapte lipsesc din text, dar ele sunt implicite. Or, cel puțin în ultimul dintre texte, cauzele nu pot fi nici măcar bănuite. Să fie de vină faptul că întâmplările se petrec în noaptea de Paști și că I.L. Caragiale relevă „un fior religios” „profund și înfiorat”? O explicație departe de hedonismul lui Caragiale, de meridionalitatea lui.

În *Două loturi*, unde parodic (chiar auto-parodic) autorul construiește ipoteza înnebunirii personajului central, naratorul spune că pur și simplu nu știe ce s-a întâmplat cu personajele sale. Pentru cititorul comod, însă, oferă o variantă de deznodământ, una care corespunde așteptărilor propuse de Caragiale însuși în nuvelele pe tema înnebunirii. Deznodământul în sine, însă, nici nu interesează – Caragiale persiflând tocmai curiozitățile cititorilor de fapte-diverse. Mai mult decât atât, spunând că nu știe ce s-a întâmplat cu eroii săi, Caragiale creează sentimentul că până acum ar fi știut; or, el nu făcuse decât să consemneze fapte. O consemnare care dădea un puternic sentiment de intervenție ironică a unei forțe destinale. Este explicația cea mai simplă și cea mai la îndemână. O explicație pentru care Caragiale ne pregătește toate detaliile: personajul se numește Lefter Popescu (numele acesta, predestinat, semnificând cel fără bani, e numirea familiară a grecescului Eleutheriu, care înseamnă libertate); apoi, ciudata coincidență: numerele lozurilor lui sunt câștigătoare, dar, așa cum se dovedește după găsirea lor, fiecare de la cealaltă casă de loterie (capcană, mai ales aceasta, pentru cititorul indus în eroare). Întreaga goană a căutării biletelor pierdute e declanșată, deci, de o iluzie, de nimic. Dacă ar fi fost un autor „care se respectă și vrea să fie respectat”, Caragiale ar fi spus pur și simplu ce s-a întâmplat cu personajele sale. Dar lucrul acesta nu mai are de fapt nici o relevanță, nici o semnificație. Suficient că existența eroului, cu toate detaliile puse la îndemână, indicii pentru o biografie încărcată metafizic, asupra căreia acționează o forță ironică, e proiectată în zona verosimilului, urmând să fie evaluată cu tot felul de instrumente, sociologice, psihologice, filosofice etc. Este chiar efectul dorit.

Din aceeași categorie de texte, *Cănuță, om sucit*, text pe care Caragiale l-a inclus, alături de *Două loturi*, în volumul *Momente* din 1901. Schița biografică unui ins ciudat, greu de înțeles, cu reacții inexplicabile, contradictoriu în multe din faptele sale. O enigmă. Doar că, dincolo de orice posibilă explicație, inclusiv din zona abisalității ori a transcendenței crude,

întâmplarea ultimă care depășește logica oricărei rațiuni: dezgropat la șapte ani, pentru parastas, se constată că în sicriu mortul se întorsese cu fața în jos. Că n-ar fi fost poate mort în momentul îngropării, cum crede preotul, ori că pur și simplu Cănuță dovedește încă o dată că fusese sucit, cum spune soția lui, sunt explicații care probează verosimilul. De remarcat că textul nu conține acele întrebări grele de sugestii la care cititorul să fie provocat să răspundă. Dar „cazul” e o punere în pagină tocmai a ideii că explicațiile sunt irelevante.

Oricum, nu transcendența e crudă, ci, cum spunea Eco, textul. Ori autorul textului. Iar lucrul acesta e foarte vizibil în *Inspecțiune*, text în legătură cu care se poate vorbi despre o adevărată „industrie a interpretării” (Iser 2006: 52). Cum în miezul schiței se află o sinucidere, cum textul sfârșește chiar cu întrebarea „– De ce?... de ce, nene Anghelache? [...]” și cu comentariul provocator al naratorului („Dar, nenea Anghelache, cuminte, n-a vrut să răspundă”), criticii literare nu i-a rămas decât să formuleze ipoteze de răspuns și să propună călătorii inferențiale. Pe scurt, ce se întâmplă? Anghelache, un simplu casier, află seara, la berărie, unde e cu amicii, că un coleg, considerat funcționar model, părăsise țara dovedindu-se delapidator. Aprins, înflăcărat, Anghelache își părăsește prietenii pentru a fi găsit dimineață spânzurat. Cauza? Caragiale introduce el însuși în text, mai ales prin cuvintele lui Anghelache, prin alte câteva informații, anumite sugestii. Iar critica literară n-a încetat să le exploateze⁹. Firește, s-a ajuns și la „comicul metafizic”. Ion Vartic îl invocă pe Hartmann, care în *Estetica* sa îl amintește pe St. Schultz pentru care comicul constituie „un joc pe care natura îl face cu omul, în timp ce el crede că acționează liber” (*Apud* Vartic 2002: 24). Este, într-adevăr, ceea ce se întâmplă cu multe din personajele lui Caragiale. Singura problemă este că I.L. Caragiale simulează metafizicul, iar jocul nu-l face natura, ci autorul. Tocmai de aceea fatalitatea e ironică, presupunând prezența conștiinței artistului. Așa încât, orice explicație, nu numai cea metafizică, e un abuz. Și orice explicație pornește de la ideea, contrazisă, în fond, de Caragiale de multe ori, dar nu cu forța lui Alphonse Allais, că textul prezintă fapte coerente. De unde certitudinea că motivul trebuie căutat în discuția cu prietenii la berărie?! Cauza ar trebui căutată de procurori, nu de critici literari. Dar procurorii nu sunt prezenți în opera lui Caragiale, în vreme ce cititorul, inclusiv acela care e critic literar, da. De altfel, Paul Zarifopol mărturisește:

Lui Caragiale îi plăcea să imagineze cazuri unde hazardul seamănă a voință răutăcioasă, când fatalitatea capătă fizionomie perfidă, cum se vede în povestirea rezumată mai sus (e vorba de *În vreme de război*, n.n.), în acestea de care vorbim acum (*Două loturi*, n.n.), în *Păcat*, în acumularea motivelor de groază, în același ceas, pe capul lui Leiba Zibal. E clar că anume dispunere a fatalității, în tragic și în comic (vedeți coincidențele de soartă ale băieților de prăvălie Mache și Lache în schița

⁹ În *Lumea, repovestită* (2000), Roxana Sorescu face o prezentare detaliată a bățăliilor interpretative care pornesc de la întrebarea *De ce, nene Anghelache?* Același lucru, detaliat, la Ion Vartic (2002), care propune la rândul-i o interpretare din orizontul metafizicii.

De Paști, sau cazul excesiv schematic al lui Ghiță și Niță la concursul de caligrafie, ori mai ales „fatalitatea” din *Tren de plăcere*, aici în armonie deosebit de intimă cu psihologia personajelor), poate favoriza acumularea de culminări dramatice (Zarifopol 1998: 365).

Aceiași Zarifopol povestește că pe Caragiale

Îl amuza fără încetare enigma pe care a lăsat-o în sinuciderea casierului Anghelache: „De ce s-o fi omorât Anghelache? Nici eu nu știu” (Zarifopol 1931: XVIII).

Faptul că întrebarea continuă să primească răspunsuri¹⁰ e chiar dovada că *mecanismul* pe care l-a gândit Caragiale ca literatură funcționează. Să ne amintim, totuși, ce spune Eco:

nu vă amestecați în lumea privată a unei povestiri, este un univers absurd în care s-ar putea să nu vă simțiți în largul vostru (Eco 1991: 276).

Greu de susținut, prin urmare, că I.L. Caragiale ar fi un metafizician. În termenii lui Richard Rorty (1989), el e mai degrabă un ironist. Iar disocierea aceasta e cuprinzătoare tocmai pentru raportul dintre Eminescu și Caragiale. În vreme ce Eminescu crede într-o realitate ascunsă, esențială (și prin urmare în misiunea transcendentă a neamului său), Caragiale, un ironist, vede totul sub semnul relativității. Faptele obligă la interpretare, adevărul e contextual, sensul aparține perspectivei. De aici pledoaria lui pentru autenticitate. Un autor ar trebui pur și simplu să înregistreze ceea ce vede. Sau să ficționalizeze după această rețetă, provocând cititorul să interpreteze, să intre în text, să reconfirme în felul acesta că literatura e asociată plăcerii. Nu întâmplător, afirmându-și în fond meridionalismul, mărturisea într-o scrisoare către Al. Vlahuță, din 1911:

¹⁰ Florin Iaru (Iaru 2018) propune o ipoteză plauzibilă și ea. Pentru el, Anghelache este homosexual. Cităm: „Să procedăm prin excludere. Am văzut că nu are nici o nevroză contabilă. Societatea „capitalistă” îl lasă rece. Sentimentul «românesc al ființei» îi e străin. Nu e un neputincios. Nu îi plac femeile. Nu face nici o aluzie la absurdul existenței. Singura rezolvare simplă și coerentă care ne rămâne e să presupunem că nenea Anghelache e homosexual”. Și în continuare precizează: „Dintr-odată, mediul în care se învârtă Anghelache devine transparent. Preferă compania bărbaților. Se face plăcut celor tineri. E flăcău bătrân. Își pierde nopțile cu discreție. Toată lumea îl respectă și am putea bănui că, după felul în care îi vorbesc, camarazii lui știu unde să-l caute. Nu e nici o clipă la vreo femeie. Nu e imposibil ca și Mitică cel extatic să știe. Toată lumea știe. Doar Anghelache nu știe că ceilalți știu. Pentru grup, homosexualitatea lui Anghelache e cunoscută și acceptată. E extravaganța unui tip de o perfectă urbanitate. Ceea ce nu știu amicii (și textul o dovedește) e legătura cu celălalt casier. Acolo e partea ascunsă despre care el nu poate să vorbească, dar pe care încearcă s-o explice folosind termenii comuni ai meseriei. În spatele fiecărui cuvânt stă o dublă semnificație. Doar așa abandonul urbanismului și al politetiei capătă sens. Anghelache a rămas singur. E amantul părăsit, deși viața lui de noapte implică, fără îndoială, alte și felurite tentative și aventuri (un mod de viață cunoscut în mediile homosexuale)” (Iaru, 2018).

„Eu nu sunt un erou, eu sunt un burghez” (Caragiale IV: 2002, 569)¹¹. Iar un burghez, unul meridional, se amuză inclusiv pe seama cititorului. Una dintre schițe sfârșește cu constatarea „Fie! frumos ne-ncălțași, unchiule!”. Dacă ar avea destul umor și n-ar pretinde să i se recunoască poziția metafizicianului, criticul literar, el însuși om, ar repeta cuvintele amicei lui nenea Iancu, citate mai devreme. Dovadă a faptului că autorul ne înșeală încă o dată, căci, conform enciclopediei chiar de el create, Caragiale ar fi un misogin. Iar artei, sau artei lui Caragiale măcar, criticul i-ar recunoaște și accepta atributele propuse de el însuși:

...Arta este, cum am putea zice mai bine? este încercarea spiritului omenesc de a satisface o mare nevoie a spiritului omenesc... care are nevoie, pentru a fi satisfăcut, de o satisfacere din partea unui spirit, care și acela... în fine... da, în fine... (Caragiale I 2000: 625).

Bibliografie

I. OPERA

- Caragiale I 2000: I.L. Caragiale, *Opere. I. Proză literară*, Ediție îngrijită de Stancu Ilin, Nicolae Bârna, Constantin Hârlav, Prefață de Eugen Simion, București, Univers Enciclopedic.
- Caragiale II 2000: I.L. Caragiale, *Opere. II. Teatru. Scrieri despre teatru, Versuri*, Ediție îngrijită și cronologie de Stancu Ilin, Nicolae Bârna, Constantin Hârlav, Prefață de Eugen Simion, București, Univers Enciclopedic.
- Caragiale III 2001: I.L. Caragiale, *Opere. III. Publicistică*, Ediție îngrijită și cronologie de Stancu Ilin, Constantin Hârlav, Prefață de Eugen Simion, București, Univers Enciclopedic.
- Caragiale IV 2002: I.L. Caragiale, *Opere. IV. Corespondență*, Ediție îngrijită de Stancu Ilin, Constantin Hârlav, Prefață de Eugen Simion, Univers Enciclopedic, București.

II. EXEGEZĂ

- Cornea 1990: Paul Cornea, *B.P. Hasdeu și creația de ficțiune*, în *Aproapele și departele*, București, Cartea Românească.
- Diaconu 2012: Mircea A. Diaconu, *Fatalitatea ironică*, București, Editura Cartea Românească.
- Dobrogeanu-Gherea 1967: Constantin Dobrogeanu-Gherea, *I.L. Caragiale*, în *Studii critice*, București, Editura pentru Literatură.
- Drăgan 1972: Mihai Drăgan, *B.P. Hasdeu*, Iași, Editura Junimea.
- Eco 1991: Umberto Eco, *Lector in fabula. Cooperarea interpretativă în textele narative*, în românește de Marina Spalas, prefată de Cornel Mihai Ionescu, București, Editura Univers.

¹¹ Ideea apăruse anterior (1909) chiar într-o scrisoare către Paul Zarifopol, cu care plănuiește „[...] o convenire în toată regula, pe-ndelete, ca niște burghezi lași ce suntem, convinși că noi nu suntem, ca alții, chemați a reforma societatea și a ne amări existența cu grijile veacului viitor și cu ura veacului nostru” (Caragiale IV 2002: 772).

- Hasdeu 2005: B.P. Hasdeu, *Opere*, VI, Ediție critică de Stancu Ilin, București, Editura Floarea Darurilor.
- Iaru Florin 2018: Florin Iaru, „Caragiale n-a vrut să răspundă – dezvăluirea secretului lui nenea Anghelache”, în „Dilema veche”, nr. 743, 17–23 mai 2018.
- Ionesco 2003: Eugène Ionesco, *Portretul lui Caragiale*, în *Note și contranote*, Traducere din franceză și cuvânt introductiv de Ion Pop, Ediția a II-a, București, Editura Humanitas.
- Iovănel 2015: Mihai Iovănel, *Roman polițist*, București, Editura Tact.
- Iser 2006: Wolfgang Iser, *Actul lecturii. O teorie a efectului estetic*, Traducere din limba germană, note și prefață de Romanița Constantinescu. Traducerea fragmentelor din limba engleză de Irina Cristescu, Pitești, Editura Paralela 45.
- Jauss 1983: Hans Robert Jauss, *Experiență estetică și hermeneutică literară*, Traducere și prefață de Andrei Corbea, București, Editura Univers.
- Manolescu 2002: Florin Manolescu, *Caragiale și caragiale. Jocuri cu mai multe strategii*, Ediția a II-a, București, Editura Humanitas.
- Paleologu 1997: Al. Paleologu, *Abisul lui Caragiale*, în *Despre lucrurile cu adevărat esențiale*, Iași, Polirom, 1997.
- Petroșel 2006: Daniela Petroșel, *Retorica parodiei*, București, Editura Ideea Europeană.
- Rorty 1989: Richard Rorty, *Contingency, irony and solidarity*, Cambridge University Press.
- Sorescu 2000: Roxana Sorescu, *Lumea, repovestită*, București, Editura Eminescu.
- Vartic 2002: Ion Vartic, *Clanul Caragiale*, Cluj-Napoca, Biblioteca Apostrof.
- Zarifopol 1998: Paul Zarifopol, *Încercări de precizie literară*, Studiu introductiv de Al. Paleologu, Ediție îngrijită de Al. Săndulescu, Timișoara, Editura Amarcord.
- Zarifopol 1931: Paul Zarifopol, *Prefață*, vol. I.L. Caragiale, *Opere II*, Ediție îngrijită de Paul Zarifopol, Editura Cultura Națională.

Caragiale and the Awareness of the Double Affiliation

Is I.L. Caragiale a mimetic satirical realist, as asserted by many traditional Romanian critics, or on the contrary, a writer whose work touches on metaphysical, ontological and void-related issues, as sustained by the latest critics ? The great writer, acknowledged by E. Ionesco as a forerunner of the literature of the absurd and considered a prominent figure of the Romanian literature, becomes the victim of such interpretations which relate the significance of his work to its content. The present study argues that the very association of the meaning of a work to its content invalidates both of the above-mentioned interpretations. Caragiale's short prose and theatre supply sufficient data to be interpreted by means of the theories of reading. As meta-texts, Caragiale's work deliberately interrogates and explores the condition of the reader and of the literary conventions. The arguments provided by the literary work are deeply grounded in Iser's, Eco's and even Richard Rorty's studies.

(„Convorbiri Literare”, nr. 12, decembrie 2016; nr. 1, ianuarie 2017)