

# CRITICĂ & ISTORIE LITERARĂ

MIRCEA A. DIACONU

# I.L. CARAGIALE. FATALITATEA IRONICĂ

© 2012 by Editura POLIROM

Această carte este protejată prin copyright. Reproducerea integrală sau parțială, multiplicarea prin orice mijloace și sub orice formă, cum ar fi xeroxarea, scanarea, transpunerea în format electronic sau audio, punerea la dispoziția publică, inclusiv prin internet sau prin rețele de calculatoare, stocarea permanentă sau temporară pe dispozitive sau sisteme cu posibilitatea recuperării informațiilor, cu scop comercial sau gratuit, precum și alte fapte similare săvârșite fără permisiunea scrisă a deținătorului copyrightului reprezintă o încălcare a legislației cu privire la protecția proprietății intelectuale și se pedepsesc penal și/sau civil în conformitate cu legile în vigoare.

Pe copertă:

Foto autor: Christian W. Schenk

[www.cartearomaneasca.ro](http://www.cartearomaneasca.ro)

Editura CARTEA ROMÂNEASCĂ  
București, Calea Victoriei nr. 115, sect. I

[www.polirom.ro](http://www.polirom.ro)

Editura POLIROM  
Iași, B-dul Carol I nr. 4 ; P.O. BOX 266, 700506  
București, Splaiul Unirii nr. 6, bl. B3A, sc. 1, et. 1,  
sector 4, 040031, O.P. 53, C.P. 15-728

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României:

DIACONU, MIRCEA A.

*I.L. Caragiale: fatalitatea ironică/*

Mircea A. Diaconu. – București: Cartea Românească, 2012

Bibliogr.

ISBN: 978-973-23-2969-6

821.135.1.09 Caragiale, I.L.

929 Caragiale I.L.

Printed in ROMANIA



CARTEA ROMÂNEASCĂ

2011

„Ideea că adevărul are o valoare mai mare decît aparența este o simplă prejudecată morală și nimic mai mult. [...] De fapt, ce anume ne constrînge să admitem existența unui antagonism între «adevărat» și «fals»?”

(Friedrich Nietzsche)

„Ce caută, la ce visează, așadar, dl. Ingres? Ce a venit să spună pe lumea asta?”

(Baudelaire)

„Așemeni păianjenului care se autodizolvă în pînza sa, subiectul se așază, spre a se autoanaliza, în centrul textului.”

(Bertolt Brecht)

„În locul tău eu m-aș întoarce la Logică: unde, dacă nu acolo, se poate delira mai bine?”

(Cioran, scrisoare către Constantin Noica,  
4 aug. 1978)

„Tot ce te scoate din rutina vieții tale «reale» îți arată că, trăind fără reflecții despre tine însuși, te duci de fapt în jos pe un tobogan de senzații, satisfacții, imagini, obiecte, minciună și strălucire, tot mai departe de nucleul viu al ființei tale. Ești un simplu consumator care se consumă în primul rînd pe el însuși.”

(Mircea Cărtărescu)

„Cîtă vreme Caragiale ne arată că nu sîntem la noi acasă, e interesant, dar nu foarte. Caragiale devine foarte interesant în momentul în care ne spune că nu sîntem acasă în chiar condiția noastră de oameni. Și asta o spune în cîteva schițe și oarecum în *Conu' Leonida*.”

(Vlad Zografi)

## Șantierul Caragiale. Aproape o confesiune

Am construit cu destul de mulți ani în urmă ceea ce-mi plăcea să numesc *Șantierul Caragiale*. Era un plan riguros care urma să facă posibilă deopotrivă explorarea și punerea în scenă a ideii că în centrul poeziei lui Caragiale se află fatalitatea ironică: o conștiință lucidă a inconsistenței care capătă formă și sens prin text. Cu toate ramificațiile care decurg din această, aici simplificată, idee. De fapt, am început să vorbesc despre un *șantier Caragiale* abia în momentul în care, după o întrerupere de câteva luni, mi s-a părut imposibilă redeschiderea lui. Un șantier pe care nu prea mă mai puteam întoarce decât pentru a corecta ici-colo ceva din edificiul ridicat. Părea să fie – denumirea aceasta – mai degrabă o cochetărie, deși structura care prinsese deja formă lăsa să se întrevadă limpede imaginea ultimă. În tot cazul, mie proiectul mi se părea riguros conceput: un edificiu amplu în trei secvențe distincte, pe care le stăpâneam în detaliu, din care începusem să lucrez la partea care părea cea mai importantă, cea mediană, miezul demonstrației. Cea în care fatalitatea ironică ar fi trebuit identificată, argumentată și interpretată.

Finalmente, însă, din cele trei secvențe a dispărut și ceea ce ar fi putut numi temelia, și acoperișul. Degeaba am tot încercat să revin. Cheile cu care să pătrund în scriitură (cu care, de fapt, ar fi revenit la convingerile de odinioară) nu se mai potriveau. Șantier închis, așadar. Iar textele scrise cândva cu pasiune au rămas într-un fel de derivă; și n-am făcut ulterior decât să le înscriu într-un anume traiect. Nici măcar pe acest teren, al edificiului de

suprafață, fără temelia, cumva subînțeleasă, fără aco-perișul, la care fac uneori aluzii, mari intervenții n-au mai fost posibile: n-am mai putut relua acum nici radicalitatea fragilă a ideii de odinioară, nici fervoarea frazei. Am devenit abia un cititor neîncrezător al cuvintelor scrise parcă de altcineva, mai inspirat și mai puțin sceptic. Citesc cu o anume uimire și cu o senzație de straniețe paginile de odinioară, labirintice în precizia lor, deși, la drept vorbind, nu descopăr acum decât îndoeli: asupra intuițiilor și mai ales asupra scenariului critic care să pună aceste intuiții în pagină. Intuiții raționalizate pentru un cititor neiertător. Oricum, chiar și în partea aceasta, mediană, a construcției, marile demonstrații, care să vizeze textele grele ale lui Caragiale, abia după aceea ar fi trebuit să apară.

Revenind, fără scenariul potrivit, intuițiile rămân cu rădăcinile în aer. Fără să vrea, un critic propune, odată cu interpretarea, fie chiar implicită, și povestea propriei interpretări. Abia ea îi face interpretarea credibilă. Abia citită ca o poveste, interpretarea, din care el nu are cum să se extragă, e considerată legitimă. Marile interpretări sînt mari narațiuni critice. Altfel, nu cele cîteva teze – afirmații reductibile, în fond, la uscăciunea axiomelor – constituie legitimitatea exercițiului critic. Mi se părea cîndva că rostul criticului este, printre altele, acela de a găsi formula condensată și, dacă nu unică, măcar memorabilă la care să-și reducă interpretarea. Azi cred că o astfel de formulă nu este posibilă dacă nu are în spate tot traseul pe care, dacă nu trebuie neapărat să-l parcurgă în propria-i explorare, criticul e obligat să-l construiască pentru cititor, traseu necesar pentru ca formula finală să devină accesibilă și să convingă. De ce nu neapărat un traseu necesar criticului? Orice idee este pentru critic un joc incert între intuiție și argument, o mișcare în zig-zag, însemnînd confirmări, infirmări, abateri, contradicții, neliniște. Intuiție și argumentație devorîndu-se și hrănindu-se reciproc. Or, acest traseu labirintic trebuie să se prezinte finalmente cititorului ca unul senin, o mișcare neezitantă, în care îndoielile sînt substituite de logică.

Așadar, nu cele cîteva teze – afirmații reductibile la uscăciunea axiomelor – constituie legitimitatea exercițiului critic. Deși finalmente nu este redus decît la cîteva idei, devenite clișee, tot mai alienante astfel, orice mare studiu critic se întemeiază pe altceva. În nici un caz pe stilul încilcit, pletoric, o scuză bună adesea pentru imprecizie și neputință. Așadar, dacă nu e legitimată exclusiv de idee, nici fraza fără tensiune, articulația laxă a întregului, „construcția” pe orizontală, strict enunțativă ori apodictică, ceea ce aș numi impersonalitatea construcției, nu o face. În locul rigorii sterile, situez mărturia implicită a neliniștilor interogative. Din ezitare, și ezitarea nu-i totuna cu imprecizia, se poate naște un traiect care nu are rostul să genereze sensul, ci să-l facă accesibil, sau acceptabil. În tot cazul, nu scheletul – nici măcar în cazul lui Caragiale, pasionat de arhitectură – , ci carnația face substanța criticii literare. De căutat, în fond, echilibrul fragil dintre carnație și structură, dintre intuiție și explorarea intuiției, dintre idee și situarea ei într-un scenariu credibil.

Cum să substitui, totuși, o construcție – în al cărei ansamblu fiecare cărămidă are funcția ei – cu un traseu reluat continuu, redefinit, în care mișcarea de avansare a ideii e încorporată într-o curgere în zig-zag ce încearcă să capteze și să prindă sensul, astfel încît, cu o pierdere minimă, capitolele pot fi citite pe sărite, într-o ordine aleatorie? E poate un fel de a reveni la natură, după experiența culturii, asumată profund și devenită, prin uz, alienantă. De nu cumva e un mod de a fi cultură și natură în același timp.

\*

Așa cum arăta în proiect, cartea aceasta despre Caragiale ar fi trebuit să înceapă cu o re-constituire arheologică a poeticii sale, explicite și implicite. Pornind de la afirmația lui Vianu – „Conștiința artistică a lui Caragiale a fost una dintre cele mai scrupuloase pe care le putem semna în literatura noastră”, spunea el –, o afirmație pe care, totuși, nu cred c-aș fi invocat-o, ar fi trebuit să explicăm de ce

Caragiale îi execută pe Schiller și pe Victor Hugo (același Hugo pe care Baudelaire îl dezavua) și-i admiră pe Sofocle și pe Shakespeare, ce înțelege prin ritm și de ce preferă manierei stilul, ce are a face aici, în artă, gnomul, circul ambulant, „madama care percepe la intrarea unui Panopticum taxa de 50 de bani” și clovnul

(„Pe câtă vreme dintr-o dramă a unui mare poet liric se pot șterge mai multe șiruri, nu numai fără pagubă, ci chiar poate cu folos, din scena clownilor nu poți suprima vreo parte, precum nu poți cionti dintr-o ființă vie organele absolut necesare vieții”),

ori am fi încercat să înțelegem ce caută în această discuție un popă de turtă dulce și „insecta care trăiește o zi la umbra unei piramide egiptene”. Aici, în aceste pagini, ar fi trebuit să descifrăm ce este pentru Caragiale talentul (din moment ce „lipsa de talent este incapacitatea de a găsi formula de comunicare intelectuală exactă a simțirii ce ne-a produs-o împrejurările materiale”), ce înseamnă a crea („a apuca din haosul inform elemente brute, a le topi împreună și a le turna într-o formă, care să îmbrace o viață ce se diferențiază într-un chip absolut hotărât de tot ce nu este ea”), ce înseamnă *artistic* și *artificial*, ce este arta („încercarea spiritului omenesc de a satisface o mare nevoie a spiritului omenesc”), cât de important e meșteșugul, trucul și ce înseamnă, finalmente, „compoziție magistrală și savantă” ori „operă de execuție”. Spune Caragiale într-un loc: „Nu voi putea fi acuzat de plagiat, căci mai la urmă subiectul nu e atât de important în artă cât este de importantă tratarea”. Atât de importantă încât devine subiectul propriu-zis. În fond, ar fi trebuit să avem în vedere afirmația conform căreia „Așa e-n arhitectură, așa și în muzică”, ori „în pictură și în sculptură” și, fără doar și poate, în literatură.

Sigur, am fi văzut astfel de ce Caragiale ar fi putut spune, asemenea lui Baudelaire, disprețuitor, că „orice metaforă are mustăți” (nu știu de ce, dar am crezut întotdeauna că, atacând militantismul, Baudelaire spunea

„mustăți de general” – memoria ne joacă feste), căci, iată, în termeni caragialieni, „s-au ridicat de jos legioanele de moralisti generoși, poeții și criticii umanitari și șarlatanii ideologi, mistici, simbolisti, naturalisti și profetii sociologi”. De asemenea, de ce „puțin ne importă” Domnul, cel din *Cîteva păreri*, ci „ce simțim noi la vederea lui, aceea importă”. Caragiale, acest nonconformist, sfruntînd canoanele, luptîndu-se cu monștrii ideilor tari și cu orice autoritate rigidă, denunțînd cu brutalitate falsul și impostura. Am fi putut vedea, astfel, de ce-l iubește pe ticălosul de Falstaff, de ce-l admiră pe Cetățeanul turmentat, de ce dezavuează subvențiile (cimitir al teatrului românesc), de ce anume nu trebuie să confundăm „cîntecul fără folos cu o rețetă de leac”, în fine, de ce Caragiale e Caragiale. La drept vorbind, ce are Caragiale împotriva lui Voltaire?! Și de ce-l admiră pe Ion Brezeanu?

Și-apoi am fi glisat spre *Două loturi*, *O conferință*, *Începem!*, dar și spre *Abu Hassan*, *D’ale carnavalului* ori *Inspecțiune*, căci toate acestea, plus altele, stau mărturie pentru ficționalizarea conștiinței sale artistice. Scrieri despre lume, oglindindu-se, însă, în ele însele. Text și lume, deopotrivă vii, într-o metamorfoză continuă, glisînd dintr-o parte în alta, fiind în același timp materie și sens.

Modern, adică inovator în timpul său, și inovator din nonconformism și rebeliune – toate acestea, consecința unei conștiințe artistice intransigente și precise –, Caragiale e modern și în sensul că e om al timpului său: asemenea lui Baudelaire, vede și jumătatea înfiptă în prezent, acel *hic et nunc* împotriva autorităților de tot felul.

„Modernitatea, adică tranzitivul, fugitivul, contingentul [...] / Elementul acesta trecător, fugitiv, cu atât de dese metamorfoze nu aveți dreptul să-l disprețuiți sau să-l nesocotiți. Suprimîndu-l, veți cădea, vrînd-nevrînd, în vidul unei frumuseți abstracte și nedefinite”,

spune francezul. Așadar, un Caragiale, neîncrezător în ceilalți, încrezător în sine.

În tot cazul, situîndu-se deopotrivă în și dincolo de poetica aceasta, identificată și reconstituită, scrierile lui

Caragiale au propria lor *intenție* – un sens în marginea a ceea ce autorul știe sau vrea. Totuși, pentru a ajunge la operă, o bună cunoaștere a felului în care gîndea Caragiale însuși e încă necesară, și nu doar pentru a ști, ci pentru a nu crea monștri în interpretare. Așadar, cu rădăcinile în viziunea lui, am fi revenit la text. Am intrat, însă, în text, cum am spus-o deja, fără această temelie justificativă. Sau fără o expunere didactică a ei.

\*

Dincolo, însă, de toate acestea, cartea aceea despre Caragiale, nescrisă, dar în-scrisă în proiectul inițial, ar fi trebuit să vadă, finalmente, cît de mult respiră spiritul lui, fascinat de neant și de geometrie, în posteritatea-i. Și acest lucru ar fi constituit, sub titlul *Fiii lui Caragiale*, ultimul capitol al cărții și miza sa contextuală, un salt din analitic, care să-i releve, însă, adevărata anvergură. În fond, adevărata anvergură a lui Caragiale însuși, care constituie miezul din care țîșnește o subterană, fragilă, și tocmai de aceea mai relevantă, metamorfoză a literaturii române în sine, o metamorfoză cu atît mai puternică cu cît e nevăzută. O istorie neoficială, așadar, încă nelegitimă, care izvorăște din el, admirator al lui Hasdeu, al lui Negruzzi, al lui Shakespeare.

Într-o carte deja veche de interviuri realizate de Robert Șerban, surpriză uriașă să observi că, din tot felul de motive, se revendică de la Caragiale și Andrei Pleșu, și Cristian Tudor Popescu, și Vlad Zografi ori Șerban Foartă. Și toți cu egală îndreptățire. Or, o demonstrație serioasă i-ar fi pus aici în pagină, în acest ultim capitol, pe Camil Petrescu, atît de caragialian, în fond, deși lipsit de umor (e, în toate, o continuare prea gravă a magistrului, de la fenomenologie pînă la autenticitate și de la lecția de filozofie, amintindu-ni-l pe Leonida, la fervoarea fanatică din *Jocul ielelor*), pe Cioran (cele două texte pe care le cunosc despre Caragiale și Cioran mi se par neconvingătoare, rămase cumva la suprafața lucrurilor), dar și pe Urmuz, Ion Barbu ori Eugen Ionescu. Acuzat prin anii '50 că nu-și

angajează lumea într-o ideologie, agasat de moraliști (aici sînt incluși și ideologii), Ionescu se apăra, contraatacînd antimodern, ca să zic așa, cu argumentele lui Caragiale, spunînd că teatrul e arhitectură („Cu ce seamănă un templu, o biserică, un palat? Există ele în realism? Desigur că nu. Totuși, arhitectura este revelatoare în privința legilor fundamentale ale construcției”, citim într-un loc. Altundeva: „Un arhitect construiește un templu, un palat, o casuță. Un muzician compune o simfonie”). În tot cazul, și Ionescu spunea că teatrul nu e literatură („Eu nu fac literatură”, declară într-un loc). Ediția lui Zarifopol și Cioculescu, din anii interbelici, firește că-i era cunoscută. Și mai provocatoare ar fi fost situația dacă acest lucru în fapt nu s-ar fi întîmplat. Dar nu e numai apărarea aceasta la mijloc, ci lumea ca atare, descinsă poate din *Conu Leonida*... și din alte cîteva scrieri. În fond, despre felul cum respiră Caragiale în Camil Petrescu, în Cioran sau în Ionescu s-ar putea scrie studii de anvergură. În fine, din cartea aceasta despre fiii lui Caragiale n-ar fi putut lipsi Emil Brumaru, Dimov sau Șerban Foartă, dar nici Dumitru Radu Popa, Radu Petrescu ori mulți dintre optzeciști. În cazul acestora din urmă, nu doar pentru recursul la cotidian și derizoriu, ci mai ales pentru ceea ce se poate numi o adevărată fascinație a neantului, regăsită, de exemplu, la un Mircea Cărtărescu. Caragiale, cu ochii îndreptați spre lumea din jur, articulează mari arhitecturi ale nimicului. Doar textul îl legitimează, sau lumea – virtuală – a pieselor de teatru. În fine, acel Caragiale din care descinde un Dan C. Mihăilescu și mai ales un Al. Cistelean. Oricum, o carte nescrisă.

Altfel, dincolo de morga specialistului – care se respectă și vrea să fie respectat –, ale cărui adevăruri sînt stabilite odată pentru totdeauna, și chiar dincolo de specialistul care-și păstrează încă vie curiozitatea, am sentimentul că se știe atît de puțin despre Caragiale! În plin figurativ, el sabotează figurativul; în plin mimesis, aruncă în aer mimesisul. De apropiat mai degrabă de Brîncuși – cred că a și făcut-o cineva – decît de știu eu ce fel de oglindă care se raportează la imediat pentru a-l reproduce. Intenția lui

vizează „înțelesul uman”, pe care-l explorează. Prin urmare, ne revoltăm că Eminescu e redus la câteva clișee – didactice și politice –, dar rămânem insensibili la masacrarea lui Caragiale, considerat, în urma unui anumit tip de lectură, contemporanul nostru. Vizionar, ar fi avut ca obiect chiar propria-ne contemporaneitate – socială, politică, morală.

Oricum, din proiectata carte n-a mai rămas decât secvența mediană, un miez, fisurat și el, din umbra timpului, de îndoială. Un Caragiale fascinant, însă, care nu mai are nevoie de mine.

## Lumea ca tehnică și abisalitate

A discuta despre lumea lui Caragiale înseamnă înainte de toate, în ordinea identificării mecanismelor ei de funcționare, a descoperi – în sensul foarte exact și concret al termenului, acela de a dezveli și arăta – dimensiunea latentă și subterană a autorului, situarea lui biplană, căci autorul e creatorul unei lumi – și, chiar dacă cinic, nu și judecătorul ei – și simultan, contemplatorul ei ghidus, interogativ, tiranic, satisfăcut de sine, chiar fascinat de posibilitățile multiple de a glisa virtualul în act. Maestru în arta probabilităților, fără să joace, însă, zaruri – la drept vorbind, îi place mai degrabă să joace șah („la ziua Mea, aş sta acasă să joc șah cu nepotu-meu și nepoată-mea – presupunînd că aş avea un nepot și o nepoată”, citim în *Politica. [Afară de parada oficială...]*, text publicat în 1893 în *Moftul român*) –, I.L. Caragiale construiește cu ingeniozitate, cu rigoare, muzical și geometric, în relief, chiar dacă în lumea ficțiunilor totul pare supus hazardului. Și, construind, explorează – nu în realitate (nu în realitatea socială, politică, morală), ci în ființă. Interoghează, de fapt, asupra ființei, chit că în prim plan se situează, exhibată uneori, arta sa de magistru în arhitectura textului. Textul devenit lume. Caragiale e atras, așadar, de abisalitatea textului și deopotrivă a lumii, iar lumea pe care o construiește e animată de o zonă dacă nu misterioasă, cel puțin necunoscută. Prin urmare, de o parte omul, un abis pentru care Caragiale caută, de fapt, chei; pe de altă parte, textul, pentru care Caragiale propune chei. În tot cazul, textul ca fir al Ariadnei.

Ce este lumea lui Caragiale? Firește, avem în vedere lumea construită de el, să se înțeleagă, și nu cea preexistentă

(sau urmînd) operei, pe care ar oglindi-o, fie și ca proiecție în verosimil. Pe măsură ce se construiește, lumea aceasta își tot arată legăturile, intențiile, mecanismele de organizare, Caragiale însuși își tot denunță prezența, lăsînd să se vadă – într-un fel sau altul – că pictorul respiră în tablou, fie și numai prin faptul că reduce lumea la o structură (arhitectură, ar spune el), la ceea ce este esențial din perspectiva creării unui anume efect. În *O conferență*, o demonstrație întregă e substituită de prezentarea, aici parodică, a articulației sale:

„Să venim dar, preastimate doamne, după această introducere, la obiectul conferinței noastre și să ne întrebăm: // «Ce este arta?». // Aci, spațiul măsurat nepermițîndu-mi a reproduce pe larg conferința mea, mă mărginesc a o da în liniamentele generale: «O cireadă de boi și de viței... Pasc... Iarbă... / ... Pădure de stejar, unde raza soarelui nu poate pentru ca să-ndrăznească... / ... Un lan de grîu... Frumoasă e natura patriei noastre, cînd nu-și dezlănțuiește elementele cu furie, căci atunci este grozavă, dacă putem pentru ca să... / ... O recoltă de cînepă, alta de in... să nu uităm că sîntem o țară eminentamente agricolă... [...]»”.

Relatarea unei conferințe poate deveni, însă, povestirea unei povestiri. Exemplu elocvent, povestea celor doi prieteni, Petru și Paul, din *Cîteva păreri*:

„Un autor ne povestește istoria a doi prieteni, frați de cruce, cari se ceartă, se dușmănesc, se bat și se omoară pentru – o femeie, se-nțelege. // 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 cîntec din copilărie, numai să fie bine executat – lucrurile frumoase nu se-nvechesc niciodată”.

Și urmează prezentarea „liniamentelor generale”, a structurii:

„Artistul ne arată mai întîi ce legături strînse erau, încă din școala primară, între cei doi prieteni, Petru și Paul; cum niciodată nu s-a dezmințit devotamentul și stima unuia

pentru altul; cum unul a scăpat de la moarte pe altul cu primejdia vieții sale proprii șcl...”.

Dincolo de intenția parodică, cert este că I.L. Caragiale pune în balanță istoria, lumea, adică povestea, ca dat obiectiv, și enunțarea ei, meșteșugul, execuția. Ca și actorul sau instrumentistul, autorul interpretează pe o structură pre-existentă. Or, înspăimîntat că ar putea deveni prizonierul retoricii, al clișeelelor, al procedeelelor, Caragiale nu numai că le denunță, dar se lasă fascinat de regulile enunțării, ale propriei enunțări aparent nihiliste, în așa fel încît aproape că pulverizează lumea, creînd un puternic efect al înstrăinării ei.

Prin urmare, adevărata lume a lui Caragiale pare să fie tocmai aceea a enunțării. De aici, complicitatea cu un cititor, provocat în permanență, obligat să scrie el povestea primă, pe care Caragiale n-o mai spune, sau pe care o spune fragmentar. *Temă și variațiuni* e, din acest punct de vedere, un bun exemplu. Sau suita de *Telegrame*. Un autor dintre cei care se respectă și vor să fie respectați ar fi articulat narațiuni după toate regulile epicii consacrate, realist-mimetice sau convențional-sentimentale și patetice. Caragiale, în schimb, nu oferă decît „liniamentele generale”, denunțînd, aparent, obiectul ca inutil, căci abia în felul acesta el este puternic luminat. Firește, sînt acestea exemple extreme. Efectul, însă, e cu totul paradoxal. Cu cît mai multă condensare pe spunere, cu atît mai accentuată lumea. Aproape pulverizată, dislocată de strategiile enunțării, ea respiră mai puternic, eliberată de orice convenție și artificiu. E aici un joc al semnificării care trece dincolo de simpla detectivistică impusă cititorului. Dar ai senzația că lumea lui Caragiale nu e o lume pentru sine, ci una pentru receptare. În locul convențiilor, persiflate sau ignorate, artificiu e stăpîn. Astfel, cu cît devine mai mult o lume pentru celălalt, cu atît mai mult lumea își construiește propria identitate, un relief fără criză, sau care, mai exact, a devorat criza, nutrindu-se din ea.

În tot cazul, ceea ce spune în mod implicit Caragiale este că subiectul nu contează decît ca enunțare. Și, totuși,

adevărata lume nu este doar enunțarea, așa cum am fi tentați să credem. Enunțarea are doar rolul unui revelator: desenînd doar un nas și o riglă, copilul din *Cîteva păreri* îl reprezintă, totuși, pe profesor. Numită așa, esențializat, în virtutea unui scepticism care nu mai crede în instrumentele elementare, realitatea capătă o forță – manifestată ca expresivitate – care e mărturia tocmai a materialității ei, a vieții ei. Cu cît mai dematerializată, adică mai proiectată ca artă, cu atît mai grea de materie și de sens lumea lui Caragiale.

Dar, în măsura în care este tranzitiv, „realist”, Caragiale este – contemplativ-balcanic (vizionar) – și reflexiv. Ceea ce înscenează el nu este numai *comedia lumii* (lumea, aici, literal și în toate sensurile posibile, căci avem în vedere inclusiv abisalitatea ființei), ci și *comedia literaturii*. Un rafinat, în fond, așa cum, deși în alt fel, va fi și Mateiu Caragiale. În fine, care va fi fiind cauza acestui imperativ al stilului?! Dacă la Mateiu poate că e vorba despre vreun complex de inferioritate, de vocația răsturnată a izolării, de neputința orgolioasă a angajării, în cazul tatălui e mai degrabă vorba despre *fascinația neantului*. De nu va fi fiind această fascinație un dat al balcanismului. Ori poate, complementar, al perspectivei sale ironice. Vorbind de carnavalesc, Gheorghe Grigurcu precizează într-un loc, cu bună intuiție: „Regizorul acestei frenetice reprezentării non stop – parodie a Demiurgului – este ironistul, care se amestecă el însuși în spectacol, în chip de actor”. În tot cazul, limbajul se oglindește pe sine, narcisist. Situațiile de limbaj, care creează o lume, sînt prioritare lumii. Dar și în cazul literaturii, ca și în acela al lumii, Caragiale are acea „conștiință a organelor” de care vorbește la un moment dat Cioran. O conștiință interogativă, dubitativă, asupra corpului – social ori literar – pătruns de o metafizică al cărei sens rămîne obscur – din moment ce nu-i decît o mașinărie care funcționează în gol. Explorarea nu înseamnă și avansare în idee; extinderea pe orizontală, nedublată de nici o tăietură pe verticală, dă seama mai mult despre vid, decît despre sens.

Or, ce lume proiectează I.L. Caragiale?! Nu pe aceea de sfîrșit de secol XIX, politică, socială, morală, nici pe aceea

balcanică, nici lumea, în sine, cu toate ale ei, de aici și de aiurea, lumea imposturii, falsului, a măștilor, ci, pe lîngă toate acestea, care nu pot fi scoase din ecuația lui Caragiale și nici a operei sale, lumea ca realitate fragilă, ca inconsistență și iluzie, ca joc al unui demiurg ludic și cinic. Ca ilustrare parcă a unei tehnici sau a unui simplu meșteșug. În operă, demiurgul acesta, rău, este chiar el, autorul. În *Abu Hassan*, deși o traducere, tot ce i se întîmplă de la un moment dat încolo negustorului se datorează califului, mare regizor, sensibil doar la frumusețe, nu și la suferința provocată. Ajuns calif, redevenit negustor scăpătat, Abu Hassan își brutalizează mama și e în pragul nebuniei. Și toate acestea pentru spectacolul gratuit prin care califul vrea să se amuze și, eventual, să vadă cît poate rezista ființa umană. „A doua zi dimineața, califul a trecut într-o cămăruță cu cîteva trepte mai sus, de unde, de la o fereștrucă cu gratii, putea vedea fără a fi văzut”. Finalmente, în fața spectacolului, „califul, de sus de la fereștrucă, n-a mai putut, a deschis gratia și hohotind de ris a strigat tare încît a acoperit tot zgomotul”. În paranteză, să ne amintim secvența următoare din *Levantul*:

„Ruga-i fuse priimită, căci ieșind pe bocaport / El zări un ochiu-n nouri, străveziu, căprui, întort / Cătră sine mai degrabă... / – Ce v-am zis? E Dumnezeu! / Răcni Ghiorgghi egiptianul scărpinîndu-și iute pielea. / Grecii, hoții în genunche să trîntiră și pe burtă, / [...] / Dar greșea zavera toată, și creștini ca și păgîni, / Căci cel ochiu ce o clipă în poema-mi se ivi / Al lui Dumnezeu nu fuse, ci ale meu, care luci / Uitătură indiscretă între pagine de op, / Cum privește biologul goangele la microscop”.

Oricum, Caragiale nu agreează convenția literaturii ca lume, și tocmai de aceea asupra lumii apasă o ironie substanțială. Astfel, dacă lumea e consecința unui meșteșug, ea este o iluzie, o ipoteză numai, și rămîne – chiar și atunci cînd e deja manifestată – încorporarea unei virtualități. Tocmai de aici gradul ei de inconsistență. Mecanismul acesta care *pune în fapt* lumea operei, cu personaje, cu întîmplări, dă un puternic sentiment al fatalității –

autorul își constrânge, fără doar și poate, personajele –, dar, în același timp, și al iluzoriului. Tot ce se întâmplă e încorporarea uneia dintre ipotezele posibile. Prin urmare, în mîna autorului, destinul personajelor se înscrie într-o *fatalitate ironică*. Gheorghe Grigurcu citează la un moment dat din René Bourgeois:

„Ironistul este mai întîi un spectator, puțin «voyeur»; dar din sală, el trece în curînd pe scenă, unde dobîndește arta perfectă a comediantului. Dacă se amuză și ne amuză, el ne forțează de asemenea să reflectăm despre comedia lumii și să conchidem că nimic nu este adevărat și că totul este adevărat”.

Lipsit de iluzie, I.L. Caragiale se salvează printr-o conștiință ironică dusă pînă la cinism. Ironia veselă și cinismul ludic nu-s decît consecința eșecului: lumea nu are un miez tare și dacă, totuși îl are, el nu poate fi cunoscut. Nu există decît forme care capătă o consistență himerică, iluzorie.

Pe de altă parte, atît de vie, lumea lui Caragiale e chiar lumea lui, adică încorporarea fanteziei sale, histrionice, cinice, ludice. A o recepta cu sensibilitățile care măsoară faptul divers cotidian, iată eroarea cu care se tot luptă Caragiale. De aici finalul din *Două loturi*:

„Dar... fiindcă nu sînt dintre acei autori (cari se respectă și sînt foarte respectați, n.n.), prefer să vă spun drept: după scandalul de la bancher, nu știu ce s-a mai întîmplat cu eroul meu și cu madam' Popescu”.

Eroii aceștia ai lui Caragiale, lipsiți de glorie și însemnați (ce altceva spune numele personajului principal?!), nu au identitate decît în interiorul operei. La fel nenea Anghelache, așa încît întrebarea obsesivă din finalul schiței, obsesivă inclusiv pentru critica literară, scoasă în afara operei, e superfluă. Vom reveni asupra ei și-a situației din *Inspecțiune* cu altă ocazie.

În fine, de reținut, totuși, că deznodămîntul ipotetic din *Două loturi* seamănă, factologic, cu acela al eroilor din așa-zisele nuvele naturaliste. Să se persifleze Caragiale pe el însuși? Lefter Popescu trăiește, ce-i drept, într-un context

social mult mai bine construit decît popa Iancu din Podeni, de exemplu, sau decît Leiba Zibal, într-o succesiune de întîmplări care ar duce firesc la dezaxare și la nebunie. Într-adevăr, seamănă, doar că, dincolo de factologie, e stilul. Preciziei de altădată îi răspunde aici patetismul romanțios, sentimental, alegoric, încărcat retoric, construit după toate regulile persiflatului curs de retorică. Ceea ce poate însemna și că lumea e, de fapt, stil.

\*

Nici vorbă, deci, de vreo criză a limbajului la Caragiale. Dimpotrivă, limbajul strălucește prin ambiguități, sofisme, combinații neașteptate. Sub masca euforiei, ca în *Moșii (Tablă de materii)*, criza e mai degrabă a lumii. Cît despre enunțare, ea a abandonat, cel puțin în acest din urmă text invocat, orice context pentru a se fixa în ceea ce am putea numi gradul zero al realității. Faptele (aici ca obiecte care eludează narațiunea) tind să elimine orice interpretare. Or, Caragiale o constată adesea, faptele nu pot exista decît ca interpretare.

Pe de altă parte, Caragiale fixează în cîteva linii nu atît cadrul realistic, cît atmosfera. Ochiul, atent la detalii, atras de particular, este al reporterului care înregistrează fotografic, cu o fidelitate care proiectează în ireal. Deseori, proiecția este de film mut, ca în *Grand Hôtel* „Victoria Română”:

„De la fereastra mea văd bine ce se petrece peste drum. În cafenea, un individ, aplecat cu pieptul pe biliard, citește o gazetă deschisă mare pe postavul verde; într-un colț, doarme altul cu capul pe masă. Dincolo, în birt, sînt două femei și doi tineri; beau și rîd; lingă ei, pe o laviță, cîntă doi lăutari. După gesturile și grimasele obrazului, după mișcările ce le face cu pîntecele, pare a fi un cîntec obscen”.

Un aer ireal îmbracă totul – așa încît carnația concretului lasă loc unei geometrii a stranieții. Așa cum se arată vederii, faptele generează o tensiune unde burlescul atinge limitele exasperării. De altfel, nu doar expresie a unui

subiect surescitat (mutarea accentului pe subiect e numai o capcană), tabloul e urmat de alte două scene care, dincolo de pitoresc, stau mărturie pentru interogația implicită privind adevărul acestei lumi. Atît de concrete – de o violență care atinge atrocitatea –, scenele fac dovada însurubării în real. Chiar și așa, Caragiale sondează parcă dincolo de fapte.

Care e resortul din spatele mecanicii cotidiene? – pare să se întrebe Caragiale. „Petrecerea populară” – avîndu-i ca actori pe măturătorii orașului – relevă „rezerva de energie” pe care „mașina cea vie” o degajă sub amenințare. Apoi, o altfel de confruntare: lîngă „precupeții, cari merg cu coșurile încărcate la piață”, „o femeie numa-n cămașe, cu picioarele goale, cu părul desprins, ține strîns de piept pe un om îmbrăcat în uniformă de poliție”. După zbieretele ei răgușite și gesturile-i extravagante, lovitura grea a sergentului:

„Aud atunci o horcăială-necată și, în cadrul luminat al birtului, văd silueta albă a femeii ridicînd în sus brațele goale cu pumnii încheștați și dînd capul cu părul despletit pe spate ca și cum i s-ar fi frînt gîtul. Un moment se răsucesce de mijloc, apoi cade țeapănă pe spate în prag... Pun miinile la ochi și mă dau înapoi...”.

Tehnic vorbind, Caragiale decupează fotografic și fonografic o scenă, asupra căreia îndreaptă toate luminile, fie pentru a pune în evidență lumea – materie fără transcendență, ascunzînd cine știe ce justificare în golul care se cascadează și din senzația straniului –, fie pentru a lumina subiectul, o ființă uitînd de sine, de lume, la marginea dezaxării. O secvență asemănătoare aceleia din nuvela *Păcat* în care, „cu coatele pe masă, strîngîndu-și ținplele-n pumni”, popa privește o muscă mișcîndu-se pe masă.

Notația minuțioasă are darul de provoca un salt din real, fie în dezaxare, fie în absurd, în illogic ori în straniu. Fără nici un comentariu clarificator, simplă înregistrare de replici, naratorul fiind parcă înlocuit de un instrument de înregistrat voci, *Căldură mare*, spre exemplu, e o revenire la factologia seacă. Cînd nu e interpretare, factologia glisează

în absurd, căci lumea se reduce la fragmente care nu se mai află în raporturi de contiguitate. Să ne amintim: textul începe cu o propoziție care are forța unei efigii – „Termometrul spune la umbră 33<sup>o</sup> Celsius”, după care urmează descompunerea lumii. În tot cazul, tot detaliile sînt acelea care, lăsînd impresia insignifiantului, creează efectul de real. E suficient să ne oprim o clipă la „bucătăria” caragialiană. „Bună mîncare!”, exclamă eroul din *La hanul lui Mîjjoală*, căruia i se aduce „piine caldă, rață friptă pe varză, cîrnați de purcel prăjiți, și niște vin! Și cafea turcească! Și rîs și vorbă...”. În *La conac*, „tingirile și căldările clocotesc, grătarele sfîrșie, cîntă lăutarii, forfoteală și larmă mare”. D. Georgescu, în *Tren de plăcere*, are un „coșuleț elegant de provizii – salam, opt ouă răscoapte, un pui fript, două jimble, sare, piper”. Cum arată „prînzul împărătesc” din *Țal!...?!*

„Mezeluri, salam, ghiudem, limbă, licurini, măsline, icre de știucă și negre; supă de clapon cu patê; pană de somn rasol; clapon ciulama; chifteluțe marinate cu tarhon; pișjoală de nisetru; patricieni la grătar; un purcel la frigare; cataif, tortă; brînzeturi, frunțe diverse; vin alb, negru, șampanie etc...”

Ce mănîncă poetul în *Autoritate?!* Și, peste toate, să ne amintim *reveria gastronomică* din *La Moși...* Toate acestea fac nu numai dovada unui spirit însetat de real, ci și a unei coborîri în paradisul reveriei. Există o voluptate a spunerii, ca și cum cuvintele ar trebui să țină locul realului, așa încît excesul de materie provoacă stări onirice.

Oricum, Caragiale e fascinat de înregistrarea seacă a faptelor: o înregistrare diurnă, dar pulsînd de penumbra, de ambiguități de interpretare. Cum lumea este numai formă – propria-i lume e, înainte de toate, cum vom vedea, tehnică –, aceasta e soluția la nihilism. Ironia însăși, ca mod de acceptare nihilistă, ca loc al penumbrelor și suspiciunilor, îl face pe Caragiale să edifice din ezitări, din frînturi – telegrame, anonime, imagini decupate perfect –, din variațiuni, din simple cuvinte înșiruite, ca în *La Moși (Tablă de materii)*, o lume perfect încheată. Dar care nu

e altceva decât iluzie. Altfel, Caragiale trece de la percepția senzorială la realitate și de la realitate la iluzie.

Prin urmare, scepticul Caragiale trăiește, ca și Cioran, cu nostalgia elementarului, a factologiei încărcate de sens, a lumii pline. Un epigon, în fond, în cea mai bună definiție eminesciană

(„Noi cești mai noi cunoaștem starea noastră, sîntem trezi de suflarea secolului – și de-aceea avem atîta cauză de-a ne descuraja. [...] Predecesorii noștri credeau în ceea ce scriau, cum Shakespeare credea în fantasmale sale; îndată însă ce [cu] conștiința vine [gîndul] că imaginile nu sînt decât un joc; atunce, după părerea mea, se naște neîncrederea sceptică în propriile sale creațiuni”),

Caragiale resimte, însă, *fascinația și euforia căderii*; conștiința jocului oferă un puternic sentiment de încredere. Și dacă el construiește personajelor sale aparența unui sens, aceasta nu-i decât o ironie în plus, căci *scepticul e un hedonist*. Un hedonist care trăiește plenar sentimentul libertății.

\*

Și totuși, nu poate fi exclusă cu totul din lumea lui Caragiale *reprezentarea*. Intențiile lui sînt clare în acest sens. „Ce minunată panoramă!”, exclamă scriind despre o carte de legende a lui V.A. Urechiă. „Icoana vie a unei vremi” face și ea parte, așadar, din jocul artistului: „El nu povestește de dragul poveștii, el însuși iubește icoanele pe cari ni le înfățișează, cu o întreită iubire: de cronicar, de artist și de patriot”. Iar icoana aceasta vie înseamnă o coborîre în dinamica „vieții zilnice”. Nu poate accepta o „poveste fără zăgrăvire despre nume fără persoane și despre fapte fără loc: într-un cuvînt, istoria unei lumi fără carne, fără oase, fără trup”. Exact concretețea lumii îl interesează, acel *hic et nunc* din modernismul baudelairian. Realist? Mai degrabă modern. Un modern care e partizanul „tendinței cu artă” și care crede în existența unei „intenții artistice”. Astfel, citim:

„Eu nu mă pot gîndi sus cînd umblu cu picioarele goale pe coji de nucă. Viața banală a mea, a noastră a tuturor românilor, iată ce mă interesează [...] / Aplec ochii în jos, la cojile de nuci cari mă înțepă, mă taie, mă sîngeră”.

Iar mai tîrziu:

„Voi critica bucătărelele și stăpînele, flașnetele și amatorii lor, chelnerii, birjarii și mușterii; voi critica tramvaie, tramcare, precupeți, marfă, consumatori – tot. / Voi fi sever, dar drept. / Voi fi blind și naiv în formă, dar violent și caustic în fond”.

Și textul care conține aceste cuvinte e din 1899!

Violent și caustic în fond? Referitor la tramvaie, tramcare, precupeți, marfă, consumatori?! În realitate, dincolo de intențiile declarate, Caragiale e interogativ, căci în spațele tehnicii se află neliniștea. Situîndu-se deopotrivă în lume și în afara ei, el e departe de înțelegerea lui Goethe, pe care îl invocă, refuzînd îndepărtarea artistului, „simplu spectator olimpic”, de „patimile care mișcă lumea lui”. Și dacă totuși ar putea să se poarte asemenea unui zeu, atunci ar face-o,

„poate, numai spre a păstra potrivita distanță care-i trebuie pentru a se bucura de totalitatea spectacolului, pentru a putea prinde absolut obiectiv înțelesul etern al vecinicei mișcări, – ca un aparat de fotografie instantaneă, ce trebuie potrivit la focarul exact al lentilei!...” (*Literatură și politică. Corespondență*).

Așadar, violent și caustic în fond? Rămîne, totuși, bucuria în fața totalității spectacolului și, pe de altă parte, înțelesul etern al vecinicei mișcări... Dar aceasta, fiind din 1909, e deja afirmația unui Caragiale cititor al propriei opere. Departe, în fond, de o afirmație mai veche în care se vorbea despre roman ca despre „oginda fidelă a societății”.

## Realul himeric. Text și context

Dincoace sau dincolo de mimesis, himericul este proiecție a unei lumi și creare de viziune. Proza cea mai „exactă” mută, de fapt, realul în himeră, în absurd, în fantasmă. Notația minuțioasă face din Caragiale un rafinat, altfel de rafinat decât, peste aproape un secol, un Radu Petrescu, deși, indiscutabil, din aceeași familie. Poate și pentru că pe Caragiale – o știm prea bine – nu descripția îl interesează. Sau nu descripția în sine, cu rol tranzitiv, ci doar descripția ca funcție. Tablourile lui – și ne putem referi mai ales la cele narativizate – sînt demonstrații de virtuozitate, adică tehnică. Că tehnica naște lume, că lumea pare, finalmente, că și există, e o chestiune, oricît de importantă în sine, secundară. Tocmai pentru că apare doar în penumbră, mascată, avem impresia că I.L. Caragiale ține mai mult să acrediteze propria-i existență, decât, atît de la vedere, existența lumii. În permanență, verbul despre lume e și un verb despre sine. Pe sine se construiește și se reflectă Caragiale construind o lume. Dar lumea este construcție.

Cum ar spune Ricardou, Caragiale își construiește ficțiunea nu după mecanismul reproducerii (fie ea reprezentativă sau expresivă – în primul caz fiind vorba despre precedentul numit LUME, în cel de-al doilea, despre cel numit EU), ci după *mechanismul producerii*. Altfel spus, chiar și cînd lumea pare să se situeze în prim plan, scriitorul atrage atenția asupra mecanismului de construire a textului. Este și motivul pentru care a-l situa pe Caragiale în zona realismului înseamnă a-i ignora tocmai miezul identității. Și chiar dacă argumentul pare să vizeze mai ales epica lui Caragiale, și în cazul teatrului mecanismul de construire constituie o preocupare la vedere. În fond,

teatrul – și nu epica – era pentru el arhitectură. Indiscutabil că din această viziune se revendică epica însăși. Este una dintre explicațiile ce relevă complicitatea cu cititorul: sub ochii lui se construiește nu o lume, ci un mecanism, un cod, prin care ia naștere o țesătură sofisticată de relații.

Aș mai reține, privitor la acest fapt, câteva nuanțe. Dacă I.L. Caragiale atrage atenția – uneori poate cu prea multă insistență – asupra enunțării, el o face tocmai pentru că nu are încredere în realitatea care s-ar livra obiectiv, ca dat. Astfel, fără să o facă explicit, Caragiale vorbește despre sine: în spatele lumii, se ascunde un sine, o lume după chipul său. Mai degrabă el – și nu lumea – apare în urma scoaterii la vedere, la lumină, a texturii. Lumea, dimpotrivă, își relevă inconsistența. Un motiv în plus să denunțăm situarea lui Caragiale în zona realismului. Pentru realști, felul cum e spus ceva, actul în sine al enunțării contează mai puțin sau chiar deloc. Enunțarea pare să fie o consecință naturală a lumii. Or, la I.L. Caragiale, actul spunerii este esențial. Cititorul e obligat să vadă textul, nu lumea, nu realitatea. Centrul de greutate se mută, în cazul lui, dinspre realitatea – pulverizată, disipată – spre textul care devine autonom, semn al celui care, autarhic, scrie, gîndește, proiectează lumea.

În fapt, la Caragiale, pînă și lumea e un text structurat de un demiurg – fie el numit demon, autor sau altfel – cinic, hedonist, fascinat de mecanismul pe care îl pune în mișcare. Euforia (ingenuă și inconstientă) a unora dintre personaje se explică prin înscrierea lor într-un spațiu al iluziei: lumea nu mai este o certitudine. La polul opus, tocmai pentru că reflectarea devine conștientă de sine și își exhibă prezența, există dovada ieșirii din acest spațiu al iluziei. Tocmai de aceea Caragiale apare drept sceptic și, pînă la urmă, narcisist. Își admiră, în fond, propriul mecanism de construire din nimic a textului, propria inteligență scilicitoare, punînd în umbră lumea care rămîne, ontologic vorbind, într-o permanentă stare de ezitare. Scopul scrisului nu este lumea, ci sinele, dezvăluit sub forma aptitudinilor textuale.

Poate că este aceasta forma lui Caragiale de a se susține sistemului, pe care, într-un fel sau altul, îl sabotează.

Oricum, denunță adesea autoritatea lui fadă, mecanică, bazată pe retorică și pe senzaționalul faptului-divers, glisînd între ironie și scepticism. Avantajul scepticului este că, necrezînd în nimic, el poate să persifleze sau să denunțe orice. Cazul de mai tîrziu al lui Cioran. Caragiale persiflează pozitivismul, cunoașterea empirică, încrederea oamenilor în ei înșiși. Mă întreb dacă nu cumva putem asocia scrisul de tip reprezentativ, pe care el îl sabotează, cu ideologia burgheză. Marile narațiuni nu mai sînt posibile (sîntem prea inteligenți pentru a mai crede în ele, ar spune Caragiale) și Adevărul e numai o iluzie. Prin urmare, dacă cunoașterea nu mai este posibilă – căci adevărul se sustrage simțurilor, înșelătoare –, atunci nu rămîne decît posibilitatea euforiei, a unui carnaval al simțurilor. O euforie întemeiată pe scepticism. Cînd nu e, așa cum se întîmplă în cîteva articole cu miză politică, dar numai acolo, expresia revoltei. În 1907. *Din primăvară pînă-n toamnă. Cîteva note*, Caragiale invocă aspru și dureros extravaganta „deosebire între realitate și aparență, între ființă și mască”. Dar aici Caragiale nu e autorul de literatură.

Cît despre cititor, el e captat deopotrivă în mecanismul anecdotei și în ochiul, ironic, al denunțării modului lui de funcționare. E la mijloc, aș spune, o neîncredere în capacitatea autorului de a construi lume (și în lumea propriu-zisă – ontologia ei e fragilă, expresia unui echilibru instabil) și, deopotrivă, depășirea etapei utilitariste; în locul lumii, care ar satisface nevoi elementare, Caragiale așază conștiința, ironică, a acestei ontologii precare. Prin urmare, în locul eșecului, plăcerea, în locul clamării neputinței, hedonismul. În locul lumii, mecanismul producerii ei. În fapt, despre o criză e vorba, care se transformă în euforie. În nici un caz, însă, o criză a limbajului. Limbajul, dimpotrivă, e aici totul.

Oricum, revendicată de la exactitate, minuția proiectează realul în absurd sau în himeric. Un caz, acela din *La Paști*. Pasionat de fotografie și de capcanele logicii, Caragiale pune aici în pagină tocmai neputința lumii de a fi în regim de obiectivitate. Ca într-o aporie, narațiunea înregistrează

secvențe vizuale cu o fidelitate absolută. „Să-l urmărim ceas cu ceas și pas cu pas” pe tînărul funcționar Lache, se precizează încă din start. Într-adevăr, cele „douăzeci și patru de ore de absolută libertate” se transformă în douăzeci și patru de ore de înregistrare fotografică. Or, tocmai precizia aceasta detectivistică consemnează (sau generează?) saltul în himericul absurd. Picioarele devin ființe în sine, ca *nasul* lui Gogol

(„Am putea pentru ca să zicem că nu e ceva mai sfînt pe lume! și putem pentru ca să afirmăm că n-au fost vreodată două picioare mai fericite decît acuma piciorul drept al lui Lache și piciorul stîng al amicului său. / De fericire, ele nu mai știu ce să facă cu degetele lor – parcă ar cînta la clavier”),

așa încît cei doi amici ajung să întruchipeze o singură ființă, un singur corp. Doar ironia care fundamentează inconsistența lumii face posibil acest salt în fantasmatic și himeric.

Un alt caz, pus, prin titlu, sub semnul derizoriului, în *Una-alta* (în *Ghimpele*, XVII, nr. 33, 15 august 1876). Deși situate în plin ipotetic

(„pe căldura de care este năbușită Capitala, vi s-a întîmplat, pe la șapte sau la altă oră seara, să vă-nîlniți cu o cunoștință, la Fialcowsky, Frascatti, pe bulevard sau la Giovanni?”),

faptele capătă, prin certitudine naratorială, statutul *deja petrecutului*, al deja trăitului. Nu asupra acestei chestiuni dorim să atragem, însă, atenția, ci asupra desfășurării evenimentiale care capătă substanță himerică. Așadar, ce se poate întîmpla, din cauza căldurii, de te-nîlnești (Caragiale se adresează direct cuiva) cu o cunoștință „la Fialcowsky, Frascatti, pe bulevard sau la Giovanni”? Cu încetinitorul, deși, repet, totul e ipotetic, Caragiale înregistrează detalii:

„Prima mișcare cînd vă-nîlniți este să vă opriți și să vă treceți o dată sau de mai multe ori – dupe cum suferiți mai mult sau mai puțin de asudeală – cu basmaua, pe ochi, pe nas, pe obraz, pe gît etc.; a doua mișcare: vă dați mîna; vă strîngeți

cordial; voiți apoi să v-o retrageți, și, ce vedeți! Dreapta dumi-tale nu se mai poate dezlipi de dreapta amicului; trageți cu putere fiecare: peste puțină! Mîinile d-voastră s-au încleștat. Atunci – și aceasta este a treia mișcare – d-o ordine superioară pentru că se petrece în onoratul d-voastră cap – atunci voiți neapărat a afla cauza acestui efect, cum adică și pentru ce mîinile d-voastră nu se mai pot descleșta! Cel mai deștept dintre d-voastră – desigur unul e mai deștept decît celălalt – se bate cu mîna stîngă pe frunte”.

Chit că arată vizibile deprinderi satirice, cauza e de ordinul fantasmagoriei:

„sudoarea mîinii amestecată cu un strat de pulbere fină ce zboară în atmosfera Capitalei, amestecată cu al doilea strat de fum gros de asfalt, pentru că adineaori am stat poate zece minute, de m-am uitat cum se lucrează la palat asfaltul, au produs pe mîna mea această [sic] *mixtum compositum* [sic] lipicios, care afirmă de astă dată strînsa și indisolubila noastră amicîie”.

În plină lume a artificiei, salvarea este la îndemînă:

„lipiți de mîini, vă apropiați de Fialcowsky, cereți un pahar de apă, vă depărtați unul de altul cît vă lasă mîinile, și rugați pe *garçon* să-l toarne pe mîinile d-voastră încleștate. Două minute, și efectul este obținut. Sînteți liberi a vă duce fiecare unde vă place”.

Această adăstare în detalii care transformă derizoriul în eroic nu-i departe de fina țesătură – semn al amurgului de lume – din scrisul lui Mateiu Caragiale. Tatăl nu-i chiar atît de străin de fiu, cum a putut părea o lungă bucată de vreme. Opuși irevocabil, în nici un caz. Mă-ntreb de nu cumva la Caragiale-tatăl amurgul, aparent de neîntîlnit, nu-i unul, ca la Eminescu, chiar de zeitate. Așadar, ce se poate întîmpla din cauza căldurii, de te-ntîlnești cu o cunoștință „la Fialcowsky, Frascatti, pe bulevard sau la Giovanni”? Cam ceea ce se întîmplă în *Căldură mare*: o dezbrăcare a limbajului de lume, un salt în artificiu.

Așadar, înțeleg scrisul lui Caragiale nu ca pe o denunțare a realului ca fals, ci ca pe o continuă denudare a lui, o

investigare în a cărei finalitate autorul nu crede. De aici, relativitatea perspectivei și lipsa sa de fanatism. Fundamentalismul e substituit de scepticism, de reverie textuală și himerică, eventual de o durere care naște inteligente zîmbete complice. În labirintul materiei și al textului, totul devine infern al închipuirii și deopotrivă paradis al ei. Fragmentele de lume – ipostaze pasagere și tranzitorii ale ei – nu sfîrșesc prin asumarea angoasei (conștiința marginii nu înspăimîntă), ci prin depășirea ei. Cum deseori nara-torul – acest erou fragil din text – nici nu percepe lumea în mod direct, ci prin intermediari (un articol de ziar, niște anonime, cîteva telegrame etc.), putem conchide că ceea ce-l întemeiază nu este decît ruptura, diferența, înstrăi-narea. Or, toate acestea la Caragiale protejează.

A rămîne la suprafața lucrurilor este și cheia „fotografierii” realului. Ba chiar cheia salvării eroului. Așa se explică, de altfel, și haloul de iluzoriu și de himeric care îmbracă epiderma concretului. Orice decupaj de real are drept consecință eșecul exactității, al „ogîndirii” flaubertiene și criza înregistrării „fotografice”. Chiar și atunci cînd pare să-și fie suficient sieși, decupajul nu-i decît un semn, așa încît Caragiale nu apare în ipostaza de creator de lume, ci de constructor de semne. Lumea e numai o consecință și, dacă pare vie, adevărată, reală, asta se întîmplă – Caragiale o știe prea bine – tocmai pentru că se articulează dintr-o succesiune de semne. În acest spațiu de ezitare trebuie căutată referința (adică adevărul) din lumea lui Caragiale; o lume a cărei legitimitate e textuală. Reduse (sau înălțate) la dimensiune strict tehnică, textele lui Caragiale, fie că e vorba de scrieri epice sau dramatice, trebuie să dea senzația viului; lumea chiar se naște din expresie; semnificatul chiar e o consecință a semnifican-tului. Cum referentul concret are (și este) o realitate de grad secund, el este supus unui proces de hipertrofiere și de diluare (uneori după principii muzicale) asemenea celui din poeziile oniricilor (care și-l revendică drept precursor pe Ion Barbu, nu și pe Caragiale). Abuzul de materie din poezia lui Emil Brumaru ori din aceea a lui Leonid Dimov este expresia unei absențe a materiei. Astfel încît procesul

„transcrierii” lumii nu-i decît imaginea (aparentă) a unui „șantier textual”. În fapt, ceea ce rezultă este o lume coruptă de semne. Adică, dacă acceptăm că *viceversa* e în lumea lui Caragiale un principiu structurant, un miez al ei.

În fine, abuzul de detalii nu face decît să de-realizeze obiectul. În locul lui, o arhitectură, o schiță, tehnica – vizibilă în sine – și reducerea la absurd. Două chestiuni sînt de discutat. Mai întîi, în ce măsură tehnica este exhibare de sine, expresia unui narcisism mascat și profund; apoi, dacă nu cumva absurdul – așa cum se conturează el la Caragiale – nu-i decît consecința privirii fractale a lui Caragiale, a acelei priviri care înregistrează detaliul, scoțîndu-l din context, transformîndu-l în lume, generînd, finalmente, ca în cazul constructiviștilor, un întreg din fragmente dispartate, a căror continuitate dă, însă, o accentuată senzație a realului. Chestiuni complementare – narcisismul și absurdul –, pe care le putem explora prin elaborarea unei teze (a unei ipoteze – de lucru) conform căreia exercițiul relevării (dacă nu cumva al înregistrării) adevărului despre lume se face la Caragiale nu pornind de la lume, ci de la tehnică. În fond, și pe tema aceasta ar trebui detaliat, căci ceea ce sancționează el, parodic, la sămănătoriști precum Vlahuță sau la simboliști precum Macedonski sînt elementele de tehnică, procedeele. De amintit de asemenea permanenta bătălie cu clișeele de tot felul, cu formulele devenite tipare depersonalizante, cu retorica și elocința. Lor le răsucește Caragiale gîtul.

Că tehnica relevă o acută conștiință artistică poate că este deocamdată mai puțin relevant. Mai important este că tehnica (a se citi și meșteșugul) relevă o posesivă, dominantă, autoritară și orgolioasă conștiință de sine. Or, ce înseamnă, printre altele, tehnică? Înseamnă a construi – mînat de un instinct precum acela al copilului din *Cîteva păreri* – o ordine într-un teritoriu al hazardului. A vedea structuri (arhitecturi, ca să folosim un cuvînt drag lui Caragiale) acolo unde nu există decît materie îngroșată. În fine, a explora o materie infinită cu conștiința (ironică a) faptului că ea ascunde un tipar, un model. Or, de la un

moment dat, explorarea se face la Caragiale în sens invers. El transformă tehnica dintr-un revelator al adevărului într-un dat care-l provoacă să se arate, dacă nu cumva într-un instrument care-l instituie. Caragiale se joacă adesea tocmai pe tema aceasta, care-și subordonează coincidențele bizare și excesul de paradoxuri. Cu ajutorul tehnicii, el explorează în posibil – dar fără urmă de fundamentalism ideologic, ci doar mînat de conștiința sa ironică, care nu-i permite să devină prizonierul vreunei credințe. De aceea, lumea, ca și adevărul, e numai o iluzie. Sau un text. Abisalitatea vieții, numai o posibilitate, nu un fapt. În real, ea – abisalitatea – poate fi cel mult mimată de simpla suprapunere de întîmplări, de accidentul fără sens. Iată la ce bun tehnica stăpînită impecabil. Prin ea, Caragiale explorează în posibil, nu în real.

Poate tocmai de aceea un personaj precum Leonică, din *Broaște destule*, pare să nu fie decît o construcție textuală instituită prin negativitate, un arheu negativ.

„Părul lui nu era nici negru, nici galben, nici castaniu; fața nici oacheșe, nici bălană, nici smeadă; ochii nici negri, nici verzi, nici căprii. Nu era nici cîrn, nici năsos și urechile le-avea potrivite. Nu era nici mare, nici mic, nici gras, nici slab, nici nalt, nici bondoc, nici subțire, nici gros. Afară de asta, nu era nici bun, nici rău, nici moale, nici iute, nici deștept, nici prost. Cu un cuvînt o ființă nici prea-prea, nici foarte-foarte.”

Leonică nu există decît ca text – simplă demonstrație, și ca neant – ipostază posibilă a verbului. Un personaj care, din text, respiră demonism. Tot trimite invitații la nuntă, pentru ca, de fiecare dată, nunta să fie stricată, iar invitatul să fie întîmpinat cu cuvintele, al căror cinism e și o formă de salvare. „– Nu se mai face: am stricat. Nu mai vrea, pace bună! Lac să fie că broaște... destule!”. În fine, cînd într-un alai de înmormîntare, cel mort este chiar Leonică, replica vine firesc: „Dumnezeu să-l ierte! Adio Leonică... lac să fie, că broaște... destule!”. Cinică, macabră, replica nu-i, de fapt, decît ludică. Pentru că nu-ți poate provoca vreun fel de compasiune ceva ce nu există. Și așa

cum realitatea pentru el nu are consistență și nu angajează existențial (de aici, soluția la îndemână a broaștelor), tot așa nici el nu are o consistență care să provoace compasiune.

Gustul lui Caragiale pentru astfel de „cazuri excentrice” se explică tocmai prin situarea sa pe terenul pur – adică datorat rațiunii creatoare, nu mimetismului – al textului. Firește, trebuie să ne întrebăm dacă atunci când merge dinspre tehnică spre adevăr, Caragiale construiește o lume sau un sens. Adesea, lumea se diluează sub efectul ascuțit al sensului, căci tehnica înseamnă și teatralitate, și artificiu, și tezism – și e surprinzător să vedem că, în scenele de amor ori în descripții, de exemplu, Caragiale pare neserios tocmai din cauza tehnicii, atât de vizibile încât pare să se înscrie într-un demers parodic; în cazul textelor cu adevărat valoroase, însă, lumea devine pregnantă tocmai pentru că e sens și nimic altceva. Așa încît, în acest echilibru Caragiale își demonstrează forța constructivă. Hanul lui Leiba – tocmai pentru că apare într-o descripție – e consecința unui astfel de echilibru: „o clădire veche de piatră, sănătoasă ca o mică cetățuie; deși terenul e mlăștinos, hanul are zidurile și beciurile bine uscate”. Ceva și nimic din straniețea locurilor lui Poe, ceva și nimic din determinismul balzacian, doar un decor care întreține, de nu cumva chiar provoacă, așteptările cititorului. Și în momentul de maximă tensiune a înregistrării hiperbolice a oricărui sunet și a confuziei

(„... O trosnătură de nisip strivit sub talpă!... Dar el e în colțuni și nici n-a mișcat măcar piciorul... A doua trosnătură... Mai multe... E desigur cineva afară, aci, foarte aproape.”)

care dezvoltă căderea în oarece reverii casnice, protectoare

(„Atunci, printr-un caprițiu neexplicabil al intimelor jocuri, se produse în urechea omului dinlăuntru foarte tare și lămurit: / «Leiba! Sosește diligența!» / Era neîndoios glasul Surei... O caldă rază de speranță... un moment de fericire... este iar un vis!...”),

ca un respiro pentru cititor, zîmbetul discret al constructorului de text și de lume ascuns ca o invitație la relativitate ontică în cruda coincidență; o ironie narativă. Iată: „Dar Leiba își trage repede mîna stîngă: vîrfurile instrumentului, pătrunzînd de partea asta, l-a înțepat în palmă”.

În permanență, înaintea importanței acordate lumii ca lume, Caragiale implică în text un cititor; cu el, din postura celui care stabilește regulile, poartă un subteran dialog. Pe el îl poartă prin ciudate și nesemnificative detalii, lui îi oferă subtile chei pentru interpretare, în fine, cititorului îi propune interludiul ironic și spectacolul contemplației fascinate pînă la pierderea identității. Într-un text, atent la emoțiile pe care le provoacă, iată cum i se adresează:

„Comptez pe iertăciunea d-voastre că v-am scormonit, prin exces de fantazie, aceste suveniri. Sinteti atât de înduioșați încît, de voie, de nevoie, trebuie să schimb tonul cu desăvîrșire pentru a vă lumina figurile posomorîte de prea multă pietate fiască” (*Zig-zag*. «Cum să-ncep?... »).

Să ne amintim cuvintele Doamnei abracadabrante din instantaneul într-un act *Începem!*, un alter-ego, fără îndoială:

„Pedanții mă nesocotesc, fiindcă le par ușuratecă, șarlatanii mă curtează, crezîndu-mă naivă; oamenii de merit mă respectă, știind că adesea judec foarte just. Modeștii mă lasă indiferentă, îndrăzneții mă fascinează, bravii mă cuceresc. Am uneori momente de adîncă și limpede conștiință, alteori îmi lipsește cel mai elementar bun-simț. Îmi place să protejiez și să persecut, și tiranisc mai mult pe cei protejați decît pe cei persecutați. Da, îmi place să tiranisc căci am putere superlativă”.

Felul cum e văzut aici spectatorul e relevant pentru receptor, în genere:

„A! Teatrul!... Dar un teatru ca să-mi placă mie... (*cu mult avînt și elevație crescîndă*) trebuie să fie viu, cald, fierbinte! Să dogorească viața de aci pînă colo sus în fundul galeriei; actorii... cînd ies pe scenă, să fie niște posedați; să aibă un demon în ei; prin ochi, prin sprîncene, prin gură, prin vîrfurile 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 plîns ori de rîs”.

Este ceea ce face un actor precum Ion Brezeanu, pe care Caragiale îl admiră în rolul doctorului Purgon din *Bolnavul închipuit*:

„A intrat, a uimit, a răsturnat, a devastat și se duce ca o furtună luminoasă, ca un meteor orbitor... Iar după ieșirea lui?... Atmosfera scade repede, așa că toată lumea, actori și spectatori, sînt apucați de frig, se simt stăpîniți de o jenă pe care cu greu ar mai putea-o disimula” (*Ion Brezeanu*).

Și pentru a realiza această atmosferă, acest efect, nu lumea în sine contează, ci tehnica, sau, cum spune adesea Caragiale, trucul:

„Duse și Mounet pot mișca o sală pînă-n fundul sufletului, stînd 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 binecuvîntați copii ai muzelor inspiratoare, de ajuns ca să ridice ușor greutatea celei mai groaznice situații dramatice: *trucul* cu care să pătrună pînă în adînc sufletul spectatorului” (*Eleonora Duse – Mounet-Sully*).

Lumea e chiar neutră din punct de vedere moral. În interpretarea lui Brezeanu, Cetățeanul turmentat confirmă „clasicul precept că și un monstru urîcios, redat de artă, trebuie să placă”. Ce analiză mai bună, în fond, a acestui personaj decît aceea propusă de Caragiale însuși în prezentarea făcută interpretării lui Brezeanu?! În fapt, o lume care e consecința tehnicii, adică a trucurilor.

\*

Pînă la urmă, situația e paradoxală. Dorind ordinea, armonia, sensul, Caragiale face din tehnică un principiu ordonator, a cărui consecință ar putea fi accesul la adevăr.

Și toate acestea în opoziție cu lumea care, în viermuiala ei, e mai degrabă demonică. O știm: Dumnezeu e ordine, armonie, continuitate, muzică; Dracul e hazard, întîmplare, frîntură, zgomot. Or, tocmai instituind lumea prin ochiurile unei țesături care transformă hazardul în lege și frîntura în principiu al coerenței, construind adică lumea prin structuri, în modele de existență și de realitate, concretul capătă un puternic atribut demonic. De aici, excesul de demonism, acest miez al operei caragialiene.

În fine, pînă a ajunge la demonism, să staționăm în gara (țara?!) absurdului, acolo unde totul e viceversa și în care *contextul* devine *text* (adică margine, centru, inconsistență, miez), iar sofismul, lege. Numite *Una-alta*, *Zig-zag* (un fel de echivalent metaforic pentru *Lache* și *Mache*) ori, simplu, *Cronică*, textele publicistice ale lui Caragiale înregistrează derizoriul imediat. Cel puțin aceasta e pretenția declarată a autorului – care-ar trebui să fie acceptată prin ea însăși. De aici, ca în *Cronică* („A! Doamnelor și domnilor...”, în *Ghîmpele*, nr. 26, 27 iunie 1876), complicitatea dialogului cu cititorul. Textul riscă să se focalizeze pe acest dialog care își devine propriul obiect, mutîndu-l în umbră pe cel real – *conu* Gugumano, primarul Buchalei. Mai mult, încă din start o profesiune de credință în favoarea consemnării exacte a realului (în urma spionării lui): „A! Doamnelor și domnilor, sînt cronicar, și-mi este imposibile a nu fi indiscret”. Nu-i vorbă, declarațiile de felul acesta nu-s decît un artificiu retoric. Dar invenția e deseori mai expresivă, adică, prin condensare, mai exactă decît copierea. Din categoria „nepotismelor”, textul evocă momentul intrării primarului în sala de examen și substituirea, cu autoritate grobiană, a profesoarei, chiar în momentul examinării. Personaj burlesc, aproape fantasmatic, acest primar al capitalei:

„*Conul* Gugumano intră cu pălăria la o parte și cu țigara în gură, urmat de fecior. Frigurile de dupe dejun sînt în al doilea period. Primarul tremură din genunchi și merge să șază, à l'américaine, călare d-a-ndoasele pe un scaun, în timp ce picioarele și le-ntinde pe un altul. Pălăria, pentru că nu și-o

scoate, îi stă mereu pe cap. Conul Gugumano fumează și, din cînd în cînd, aruncă în aer cîte o roată de fum, care merge să se spargă în nasul unuia din asistenți”.

Zic aproape fantasmatic acest personaj din cauza, mai ales, a părării, devenite (parcă) obiect autonom, lume în sine, cu voință proprie. Dincolo de truismul sarcastic („pentru că nu și-o scoate”), ea este (sau devine) ființă. Ca și picioarele sau roata de fum, care „merge să se spargă în nasul unuia din asistenți”. Un fel de forță a naturii el însuși, chinuit de incomoditățile digestiei după o noapte în care se culcase dinspre ziuă. O scenă care glisează ușor spre ireal, dar care ar trebui să nedumirească mai ales prin anormalul situației: intervenția brutală a primarului pentru fiica feciorului său. Or, revenindu-se la cititorul implicat în text (o voce care aprobă sau dezaprobă), irealul e denunțat imediat ca simplu efect al scrisului: „Credeti că e un basmu? Credeti că sînt un mistificator, un farsor? Ziceti că nu se poate una ca asta? Și eu vă repet și vă jur că s-a putut. O făcu primarul nostru”. Invenția, așadar, privită ca imagine fidelă. Arta – vîndută ca realitate.

Nu-i vorbă, realitatea e la locul ei nu o dată – și Caragiale ține să o livreze ca atare. Nu inventează, ci înregistrează pur și simplu fragmente, din *Monitorul oficial* (acesta, ce-i drept, ipotetic) sau din *Curierul de Galați*. Nepretențioase, „varietățile” selectate sub titlul *Felurimi* dau seamă din plin despre absurdul înșurubat în real. Sigur, cine se respectă ar putea cerceta presa momentului pentru a vedea dacă nu cumva e vorba de o autenticitate mimată. De se întîmplă așa, avem dovada clară a nevoii lui Caragiale de a legitima nonsensul. De nu (ceea ce, dacă ținem cont de oarece mărturisiri din corespondență și de spiritul său de observație fascinat de concret, e foarte posibil), dovada capacității lui Caragiale de a muta detalii în fundal și de a crea un spațiu al confuziilor. N-are importanță că totul nu-i decît consecința unei precare sintaxe. Sintaxa naște lume. Astfel, iată, fragmentar și reprodus ca atare, cu ghilimelele ficțiunii, raportul unui șef de barieră: „La revizia ce am făcut azi la tăietoare, am dovedit că s-au tăiat

40 de boi, împreună cu subcomisarul respectiv”. Nu-i „gogoasă” aceasta din *Claponul*. Dar, în *Claponul*, Caragiale face chiar o *profesiune de credință* (un text se numește astfel) în favoarea abaterii de la real în direcția fantasmaticului absurd. Acest „buletin hazliu” (care vine „ca zaharicalele și cafeaua după masă, să-i dreagă gustul”) dorește să fie o replică la acele gazete care îndoapă zilnic opinia publică cu „știri pozitive”. E și o opoziție aici între o presă cu informații din război și una hazlie, dar și o opoziție între opțiunea pentru absurd în defavoarea consemnării seci. Tocmai de aceea, „această foită – nu ca să o laud – se va tipări în 33 333 de exemplare, și va fi citită și foarte apretuită chiar și de cei ce nu se pricep la citirea limbei românești”.

Ce determină transformarea contextului în text și mutarea cititorului (ipotetic și inventat) al gazetei și al textului în personaj? Faptul trebuie discutat, căci nu apare tocmai accidental. S-ar putea invoca, firește, obligațiile gazetărești ale lui Caragiale, presante, asociate cu absența unui real bogat în evenimente care să-l inspire. Cred, însă, că vor fi existînd cauze mai adînci: nu e Caragiale autorul care să scrie într-un anume fel forțat de cauze biografice de felul acesta; opțiunea e, firește, și libertate. Și dacă se plînge de poziția sa, o face tocmai pentru a deschide asupra textului o perspectivă ludică. Iată cum începe o *Cronică* („Aflați-mi, iubiți cititori...”, în *Ghimpele*, nr. 28, 11 iulie 1876):

„Aflați-mi iubiți cititori, o pozițiune mai dificilă decît a unui redactor al *Ghimpei* ca mine, care este dator să vă dăruiască pe fiecare duminecă cu cîte două coloane de cronică. Mărturisesc că nu știu ce să vă scriu. Dați-mi o idee, bună sau rea, numai dați-mi una. Pe onoarea vă spun, nu știu nici cum să-ncep. Cu ce oare să vă serv?”.

Motiv recurent, acesta al nimicului din care Caragiale trebuie să se inspire. Oricum, tot declarînd că nu știe cu ce să înceapă, Caragiale a și început. Datorat unui sofism implicit, unui artificiu de logică, textul, deja început, trăiește sub semnul iluziei, al aparenței: ca și cum ar exista și n-ar

exista în același timp, el se realizează tocmai ca înșelare a simțurilor.

Mai important, însă, decît acest *incipit* paradoxal e textul ca atare, construit parcă pe motivul *temă și variațiuni*. Doar că tema este acest exercițiu al invenției. Textul propriu-zis (din interiorul secvențelor care-l implică pe cititor) glosează pe aceeași temă. Lunecînd ușor pe ideea obligației de a scrie în virtutea datoriei pe care le are față de directorul-proprietar al *Ghimpeiului*, Caragiale inventează, în cîteva ipostaze, motivele acestei datorii: că, pe lîngă leafă, de Anul Nou primește cîte un mic suvenir. Exactitatea e, însă, exagerațiune și, astfel, intrare într-un spațiu funambulesc, ireal. Căci suvenirul e

„O păreche de butoni de mîneci cu cîte o piatră de briliant măreț cît o alună turcească, 1 500 franci; un singur defect au însă: nu poți intra seara în casă dacă e lumînarea aprinsă în întru; strălucesc așa de tare, că-ți poți prea bine pericula vîzul.”

Alternativele (marcate ferm de conjuncții disjunctive) sînt: un cronometru, care „nu se-ntoarce niciodată” și care, singurul, ar arăta ora exactă, de s-ar întîmpla („se poate întîmpla una ca asta, nu trebuie să rîdeți”) ca toate ceasornicele din oraș să se oprească (5 000 de franci), un cal de călărie, „arab alb, sau englez roib-auriu, sînge pur” (50 000 de franci), o tabacheră de tutun, de argint rusesc masiv, în care stă ascunsă o misterioasă flașnetă (2 000 de franci). Toate acestea, variațiuni, de fapt, la o singură temă, a nimicului, chiar dacă lista de posibile cadouri e urmată de calculul pantagruelicilor (și extrem de riguroaselor) sume care se învîrt în jurul celor 20 000 de abonamente ale gazetei. Oricum, directorul-proprietar apare aici ca posesorul unor sume fabuloase adăpostite în bănci străine. Dar miza întregii cronici e dezvăluită în final. De reținut disproporția dintre amplul exercițiu fictiv și cauza cotidiană. Iată, dar, finalul:

„Doamnelor și domnilor, cîți datorați bani amicului Toma Stoenescu de la *Ghimpele*! grăbiți-vă a vă achita de datoriile

d-voastre către dînsul, – care, cu toată cronica mea, este foarte strîmătorat și incurcat, – ca să vă scutiți de petrecerea d-a vă vedea trecuți în *Catastiful dracului*.”

Să fie acest *Catastif al dracului* chiar gazeta despre care e vorba sau o rubrică (posibilă) a ei? În fine, nu disproporția invocată contează acum, ci exercițiul caragialian de a pune nimicul în ipostaza de generator de forme coplesitoare. Aici, însă, nu ca expresie a unui apetit comic (nedenunțat ca atare, el există), nici ca expresie a unei grave sondări (fie ea și accidental-precare) în ființă, ci ca simplă consecință a unei narcoze. Căci, înaintea brutalei explicări a cauzei reale tocmai invocate, Caragiale precizează:

„Auzisem de atîtea ori lăudîndu-se virtuțile ciudate ale haccișului [sic], încît, pe onoare, n-am putut rezista tentațiunii, și am înghițit și eu o doză de această pastă minunată. Așa, vedeți, iubiți cititori, că, în cazul că v-ar dispăcea cronica ce v-am servit, vina nu e a mea, ci a narcoticului ce prin escen-tricitate mi-am administrat.”

Nici o îndoială că și această precizare e o invenție. Așa încît, din nimic (sau poate doar din mobilul, simplu, al datoriei unora către directorul-proprietar al *Ghimpeiului*) se naște această construcție a cărei elaborare meticuloasă e dovedită tocmai de forța spontaneității ei. Cum știm, o spune Caragiale în *Conu Leonida față cu reacțiunea*, în lumea lui, și nimica mișcă. Ce-i această farsă altceva decît o explorare în nimic?

În altă parte, deși este un articol în care persiflează Direcțiunea Generală a Teatrelor care anunțase un concurs cu un premiu de 1 200 de lei pentru o piesă de teatru „trasă dintr-o baladă națională, fie tragedie, fie dramă, melodramă, feerie, fie ce-o fi, numai să fie lungă, ca să ție o seară întreagă spectacolul”, Caragiale inventează „curiozități”, imagini sofisticate ale nimicului: păr crescut în călcîie sau în cerul gurii, asemenea talentului. Citează, sau, chiar dacă pune textul între ghilimele, inventează!? În tot cazul, pe Caragiale îl interesează cauza primă a lucrurilor, ba chiar principiul lor originar. Așa încît, chiar

dacă aici contextul e persiflant, se-ntreabă: „Atunci am făcut o mare revoluție în filozofie: am pus mîna pe cauza primă. *Ex nihilo nihil?... Mofturi!*”.

În fond, multe din *cronicile* lui Caragiale sînt, chiar și atunci cînd nu se numesc așa, *fanteziste*. Logica desfășurării lor, aceea a hazardului. Puse cap la cap, secvențele constituie pînă la urmă un desen după modelul *zig-zag*-ului. Iată *Zig-zag* („Cum să-ncep?...”, în *Ghimpele*, nr. 51, 22 decembrie 1874), debutînd sub aceleași ezitări exhibate ale neputinței („Cum să-ncep?... Pre legea mea, tocmai asta mă cam încurcă; dar, fiindcă-am început, cruce-ajută, povestea vorbeii... ce-o da tîrgul și norocul”) care legitimează, însă, întîmplarea, hazardul, „fantazia mea rătăcitoare”, o arhitectură în nimic. Astfel, urmează trei „strofe” de „simplă proză” dintre care primele două pun față în față pitorescul de odinioară și vremurile moderne de azi. Scopul? Nici unul, căci nostalgia e îngroșată parodic, iar lauda timpului modern nu-i decît consecința ironiei.

Oricum, față în față, în simple exerciții de prestidigitație, „cinstitul cetățean” și omul modern al capitalei. Setos de curiozități, acesta din urmă e un Mitică:

„Și apoi în toate colțurile, de la fiecare răspîntie, începînd de cum înserează, chiuiesc pînă la ziuă, toată noaptea, cîte o așa-numită *café-chantant*, instituțiune publică dezmiardătoare, introdusă la noi numai și numai spre nobilele scop d-a susține la înălțimea lor moravurile publice. Aci, făcîndu-și cura de trîndăvie, – care ne priește foarte bine, să nu vă fie cu supărare – așezat la o masă și-nainte-i c-un pahar cu bere, ce neconținut se deșartă și se umplu la loc, cetățeanul român găsește fără greutate mijlocul cum să-și înecă necazul, să-și stimuleze simțimintele naționali, să-și înăvutească spiritul și să-și dea zor veselei fantazii, petrecînd pacinic cîte zece sau douăsprezece ore pe fiecare noapte. O! Doamne, sînt foarte lungi nopțile de iarnă.”

Dar, cu toată mișcarea în *zig-zag*, greu de precizat dacă pe Caragiale îl interesează să parodieze tipare și să ironizeze moravuri; mai degrabă nu, din moment ce „strofa finală” atrage atenția explicit asupra mobilului real al acestui

text: niște datorii ale cine știe căror inși față de amicul Stoenescu, „administratoarele *Ghimpelui*”. Înconjurat de scrisori, unele deja sigilate, altele așteptînd la rînd, el provoacă nedumerirea naratorului care-l văzuse „petrecîndu-și zilele cu a scrie mereu la epistole”. De ce scrie el în toate zilele? Pentru că datornicii nu-i răspund. În dialogul sec (rezumat aici) stă ascuns, gata să iasă la iveală, absurdul. Nu-i ironie în toate acestea, ci intuiție a nonsensului. A nonsensului care nu-i altceva decît consemnare reportericească. În fond, acestea sînt faptele – „cura de corespondință cîte cinci ceasuri pe zi” –, dar ele arată că absurdul stă prin preajmă. Așa încît, jocul de pitoresc și de modernitate nu-i decît o aminare a declicului.

În tot cazul, Caragiale e artistul care lasă impresia că înregistrează absurdul din concret. Așa se întîmpla în *Una-alta*, text invocat ceva mai devreme. Numai că, pentru a fi din start foarte limpezi, absurdul nu-i decît consecința dorinței lui Caragiale – asemenea Doamnei Abracadabranțe din *Începem!* – de a-și excita cititorul, de a-l violenta, de a-l surescita organic. Rodul unei exagerări care îmbracă forme narative – și poate consecința unei imaginații inocente, credule, dar și demisificatoare. În fine, consecința dorinței de a da senzația viului. În *Gogoși*, de exemplu, autorul mărturisește că nu face decît să preia spusele moașei Sevastița Hurdubiloia din Popa Nan că

„o muiere însărcinată a născut alaltăieri un băiat îmbrăcat de sus pînă jos în pihotaș muscal, cu cizme cu carîmb în picioare și cu chivără cu moț în cap. Cum a dat cu nasul de lumină, pruncul s-a ridicat chipeș în călcîie, a făcut smirnă cu pușca la umăr și a strigat: / – *Zdrasti, brate! Davai cușai!*”.

Apetența aceasta pentru invenție e semn al mahalalei – Caragiale însuși o spune aici –, dar pare să fie chiar un dat ontic al ei. Marginea, secundarul, perifericul, ca sens.

Și, dacă în secvența deja prezentată, Caragiale însuși privește – explicit – ironic (spune el: „Moașa Sevastița e în stare să-mi spuie mîine că o altă clientă a ei a născut un cazac, călare pe cal și cu sulita în mînă”), în alte fragmente invenția lasă loc ironiei satirice, ludicului absurd ori inocenței

privite cinic. Aici, absurdul e înscris în umbra concretului. Astfel, o gogoasă reproduce o circulară a Poliției, care solicită măsuri urgente. Dar faptul invocat s-a petrecut, cum precizează chiar textul circularei, acum „douăzeci de zile și mai bine”. Altundeva, o știre „foarte pozitivă” asupra căreia autorul face „toate rezervele”, spune că „în cazul când rușii vor amenința Țarigradul, reședința împărăției otomane se va muta la Mărul-Roșu”. Peste tot, anunțuri, zvonuri, greșeli de tipar, lacune, ori, pur și simplu, dialoguri țesute pe canavaua absurdului. Cucoana Tarsița, „muma unui ofițer de călărași”, nu e deloc mîhnită că feciorul pleacă în luptă. Băiatul e doar asigurat. Se teme, însă, să nu i se răpuie calul, „că ține băiatul mult la el”.

De rămas aici încă în interiorul relației dintre text și context. Nu e vorba de o trădare a realului; dimpotrivă, de o încercare de aproximare a lui, prin explorarea secundarului. Că realul se dovedește uneori inconsistent, epurat de materie, o simplă senzație, e un fapt care are în sine gradul lui de elocvență. Însă Caragiale își joacă adesea „rolul” pe scena deschisă între text și context. Mai exact, odată cu amînarea faptelor care ar trebui să constituie obiectul scrisului său – în legătură cu care autorul creează o anumită așteptare –, Caragiale instituie ca fiind prioritar în ordinea adevărului contextul. În felul acesta, *textul* dispăre, în vreme ce *contextul* depășește statutul de dat conjunctural nesemnificativ (pliu al neantului), pentru a se umple de sens.

În spatele acestei mutații, demersul întemeietor al ironiei caragialiene, legitimată de ipostaza esențială de farseur. De fapt, contextul devine text tocmai pentru că totul stă la Caragiale sub semnul măștii, adică al aparenței, al iluziei și al deghizării. Simbolic, masca e tot ceea ce dezvăluie precaritatea realului și, generic vorbind, a materiei. Altfel spus, contextul substituie textul ca dovadă a faptului că textul locuit de lume e inconsistent și ca mărturie a posibilității ca tranzitoriul, nesemnificativul, conjuncturalul să capete atributele lumii.

E, în toate, o exersare euforică, adică ironică, a declinului. E un semnal, deopotrivă, al jocului. Nu întîmplător, regimul calambururilor se revendică de la acest statut, precar, al realului. Este și motivul pentru care sub semnul adevărului se ascund „gogoși”. Trimise, cum am văzut, de la Berlin, Roma, Pesta, Constantinople, Paris ori Madrid, „depeșile telegrafice” (din *Depeși telegrafice. Serviciul gratuit și de poroncelă al „Ghimpelui”*) nu au altă utilitate decît uimirea ludică. Așa cum *cronicile* nu au altă dovadă de adevăr decît consemnarea faptelor petrecute nu în altă parte decît în *spațiul limbajului*. Nu o dată, lamentația pe tema absenței subiectului devine pentru cronicar subiectul cel mai profitabil. Iată cum începe o „cronică” (pasaj pe care l-am mai citat):

„Aflați-mi, iubiți cititori, o pozițiune mai dificilă și mai încurcată decît a unui redactor al *Ghimpelui* ca mine, care este dator să vă dăruiască pe fiecare duminică cu cîte două coloane de cronică. Mărturisesc că nu știu ce să vă scriu” (*Cronica*).

Or, pe acest motiv, al relației dintre cererea proprietarului gazetei și recompensa primită, urmează, unite de conjuncții adversative, tot felul de ipoteze în succesiune, ipoteze care, pe de o parte, devin text, pe de altă parte nu-s decît fantezii întemeiate pe hipertrofierea dorinței. Toate, variante ale nimicului.

Contextul devine text și pentru a da, sub semn ludic, consistență iluziei, în condițiile în care lumea reală nu are nici un fel de consistență. E, poate, și motivația satirică a scrierii numite *Povestea isprăvilor diplomatice ale dlui C.A. Rosetti*. O motivație copleșită azi de forța caricaturală în sine, cu atît mai viguroasă cu cît acoperă nimicul. Excesul grotesc-caricatural prin care sînt prezentați – în descrierea inițială, ca și în sceneta care-i urmează – Brătianu, Cămpineanu, Cantili, Dabija, Sturza e o dovadă a reducerii acestor personaje la desenul vag. Simple machete, acești eroi stau în așteptarea lui C.A. Rosetti, care ar urma să-și prezinte isprăvile diplomatice, lucru care provoacă și curiozitățile cititorilor, lăsînd impresia că ar constitui obiectul real al

scrierii. Doar că, umplînd paginile *Bobîrnacului* cu detalierea contextului, Caragiale își încheie textul fără ca acest lucru să se întîmple:

„Dl. Brătianu, Rosetti și Stătescu cobor scările palatului Consiliului de Miniștri, se suie în trăsură și merg la *Românul*; acolo trimet să ia bere pe rubla d-lui Ferechide, și d. Rosetti se apucă să-și facă povestirea, a cărei publicare, din cauza lipsei de spațiu, o amînam pentru numărul viitor.”

Iată cum contextul devine text și divagațiile, digresiunile, glisările în accidental substituie un miez mereu amînat. Un miez care se găsește mereu în altă parte. În felul acesta, singură marginea, periferia are (sau capătă) consistență.

Astfel, dincolo de miza satirică (ea însăși nedidactică, ci complice), Caragiale face aici un exercițiu de glosare pe marginea neantului. În așteptarea poveștii (ca în așteptarea lui Godot), lumea face dovada propriei înscriseri în superficial. Cît despre complicitatea autorului, ea nu e numai cu cititorul, ci și cu personajele proiectate în iluzia lumescului. Cum să înțelegi în afara acestui orizont de simpatie replica *dlui* Cămpineanu atunci cînd Rosetti îi cere „o vorbă de duh din Mitologie”? Spune Cămpineanu: „Cînd alerghi după spirit pui mîna pe nerozie”. Sînt cuvinte care ar putea fi înscrise emblematic pe edificiul lumii caragialiene. Căci spiritul și nerozia sînt talerele pe care stau, la diferite niveluri ale textului caragialean, textul și contextul, lumea și iluzia, principiul și formele. Ce este, în aceste condiții, textul propriu?! O mărturie nu a lumii pe care „cronica” ar trebui să o înregistreze, ci a nimicului care o substituie.

Nu e singurul mod de a plasa în miez marginea și de a da absenței atributele prezenței, dar este unul dintre cele mai vizibile. În așteptarea sensului, a poveștii, a miezului, care tot întîrzie, contextul – o formă oarecare – capătă funcțiile pe care toate acestea le presupun. Tot în acest „mecanism” rezidă faptul că „epica” (așteptată) e substituită de „côpii” după procese verbale, de prelucrări „în stilul și cu sintaxa *Monitorului oficial*”, de telegrame ale agenției Havas. Tot aici, povestea nu ca lume, ci ca înscenare, ca

tehnică. Și ca joc. Citim la sfîrșitul unui text (*Cronică?...*) în care conținutul anunțat e mereu amînat: „Pînă atunci, însă – adică pînă la realizarea de către Caragiale însuși a unei critici a Criticei, n.n. –, reclam indulgența dv., doamnelor și domnilor; permiteți-mi a-mi termina cronica mea pe care n-am început-o încă. Nu e prea politicos din parte-mi, dar comptez pe bunătatea dv. Cu altă ocaziune desigur voi fi mai corect „.

În fond, Caragiale nu e interesat de adevărul lumii, ci de felul cum lumea e proiectată ca existență. Lumea chiar există? – sau există numai o sumă de proiecții ale ei?! Iată întrebarea din care își extrage Caragiale o bună parte din energia sa creatoare. Oricum, nu miezul – care își tot amîna existența – face obiectul ochiului analitic caragialian, ci marginea; astfel, contextul, o țesătură nesfîrșită, fără început și sfîrșit, devine text și, prin urmare, lume. Așa încît, deși pare să dea seama despre precaritatea lumii, excursul caragialian, chiar întemeiat pe o miză satirică, face din ironie prilejul unei reîntemeieri; de aici, legitimarea marginii, a contextului, a derizoriului, ca singur adevăr posibil, căci e singurul care are formă. În fond, plasarea în marginea textului și în miezul contextului face posibilă „înregistrarea” totului.

## Logica, acest paradis

Tehnica pură se afla la temelia multora dintre scrierile de la *Claponul*, acolo unde Caragiale construiește (și trăiește) un anotimp al sofismelor. Fără urmă de implicare, în afară de aceea ludică, I.L. Caragiale se joacă cu ipotezele și transformă realitatea într-o lume de cuvinte. *Răzbelul* (*Claponul*, nr. 1, 1877) e un text construit exclusiv prin succesiunea de sofisme, preluate – zice-se – din presă sau chiar din discursurile oficiale. Concretul se mută astfel într-un spațiu de irealitate, iar ipoteticul – și jocul cu ipotezele, la fel de legitime și substituibile – sînt dovada proiectării lumii în fantasmă. Înainte de a porni din Chișinău, marele duce Nicolae le-ar fi spus ofițerilor într-un scurt discurs: „Dacă n-om bate noi pe turci, atunci au să ne bată ei pe noi!”. Într-un text cu miză politică, tocmai din 1896, I.L. Caragiale pune între ghilimele – dar sînt ghilimelele parodierii – cuvintele unui politician ale cărui afirmații spun toate „marele adevăr că «românilor cîtă vreme le va merge rău n-o să le meargă bine»” (*Culisele chestiunii naționale*).

Revenind: ipotetic reală, afirmația marelui duce Nicolae va fi fiind cauza, parodică, a unei întregi desfășurări de sofisme. Logica nu-i aici decît prilejul unui joc de ipoteze care par să se excludă pentru a se substitui. Iată:

„Planul de bătaie al oastei rusești are de scop să bată pe turci – precum desigur planul turcilor e să biruie pe ruși. Dacă nu s-o întîmpla cea dintîi, are să se întîmple cea de-a doua... și dacă nu s-or întîmpla nici una, nici alta, atunci o să se întîmple altceva – că ceva tot are să se întîmple”.

Ceea ce urmează e un veritabil delir al logicii: „Vapoarele turcești umblă pe apă, și cînd nu umblă... stă pe loc – iar

oastea rusească stă pe uscat, și cînd nu stă... umblă”. Modelul *viceversa* funcționează aici ca o un tipar în care lumea se înscrie matematic. Că *viceversa* ascunde obsesia unei lumi care funcționează după principiul *coincidentia oppositorum* nu are acum prea multă importanță. În fond, datorită acestui principiu în care totul e substituibil, nimic nu există decît ca ipoteză, ca invenție, ca joc logic, deci ca limbaj. Lumea nu-i decît o consecință. Ceea ce contează e cauza – ea există cu adevărat –, o cauză identificabilă la nivelul jocului, al raționamentelor logice și al cuvintelor. Prin urmare, „vederile” lui Caragiale, ale acestui – aici – regizor de ipoteze, sînt o consecință firească:

„Dacă s-o întîmpla – cum cred unii – să bată rușii pe turci, atunci o să facă Țarul chef mare și Sultanul are să se facă ursuz și mahmur de tot; iar – cum cred alții – la din contră... *viceversa*”.

Oricum, lumea e proiectată în dimensiuni de mare spectacol, de carnaval în care, interșanjabile, măștile nu fac decît să dea seama despre identitatea fragilă a lumii. Așa încît, conchide autorul: „Putem însă afirma cu siguranță că și unuia și altuia le-ar părea bine să facă chef”. O undă de scepticism ironic păstrează, însă, textul caragialian. Finalul preia parodic toate aceste judecăți, al căror ridicol stă în savanteria lor inocentă, pentru a muta rîsul amuzat în dezamăgire: „În tot cazul, însă, noi n-am pierdut speranța în diplomația Europei: tot mai credem că are să se facă pace... dupe ce s-a isprăvi rezbelul”. Tonul acesta umbrește rar apetența ludică a lui Caragiale, care face din logică un mijloc de a institui absurdul. Citim în *Prospătura*:

„Ni se scrie din cartierul general al armatei otomane de la Dunăre – da, din nou nevoia de a autentifica documentar faptele! –, că starea sănătății bașibuzucilor este minunată. Soldații turci cari n-au murit încă tot mai trăiesc, și cei cari nu sînt deloc bolnavi sînt foarte sănătoși”.

Cu o precizare temporală, același titlu e reluat într-un text apărut în *Calendarul Claponului*. *Rezbelul 1877* îi dă

lui Caragiale prilejul să reia afirmațiile despre vapoarele turcești și despre oastea rusească, dar numai ca o concluzie firească față de evenimentele anului care tocmai a trecut. Astfel:

„În acest an, tirîș-grăpiș, ar fi mers treburile foarte bine dacă n-ar fi mers rău de tot; politica iarăși nu s-ar fi încurcat așa de mult dacă ar fi fost pace, și mulți onorabili deputați și senatori au dovedit eloc[u]ent, la «Idee», că ar fi fost desigur pace dacă nu era război; apoi, întemeiați pe această matură judecată, membrii clubului «Lătrătorii la lună» s-au rostit în ședință solemnă că dacă nu se făcea război era să fie pace bună”.

Un delir, această speculare a logicii – cuvînt invocat chiar de Caragiale în acest context („Aceasta poate da o idee, deși slabă în adevăr, despre logica care a predominat la mersul spiritului public în capitală”) –, delir care dă seama despre felul cum din nimic se poate construi un raționament; expresie, oricum, a unei lumi care trăiește în ipotetic.

Caragiale insistă pe acest joc al logicii impecabile, care, pe lîngă apetit ludic deconstructiv, ascunde o umbră de sarcastic scepticism, vorbind despre nedumerirea din cercurile diplomatice asupra învingătorului, căci prevederile lui („Dacă nu Sultanul, Țarul va fi învingător – și viceversa”) sînt confirmate de o depeșă a Agenției Havas: „În Asia s-a făcut o mare bătălie. Se asigură că ori turcii ori rușii au fost învingători”. Acceptat de oameni, tocmai pentru că e o construcție logică perfectă, „curatul adevăr” e mărturia unei iluzii. Din moment ce satisface rațiunea, nu are importanță că el neagă realitatea.

De fapt, adevărul e aici o construcție a rațiunii și nu o transcriere a faptelor concrete. Într-o lume de filozofi, concretul nici nu există: tocmai de aceea, între ruși și turci (substituibili), nici o diferență. De aceea, nici o pasiune în receptarea faptelor. Ce importanță să aibă faptul că Balcanii sînt mutați în Asia Mică?! Adevărul logic („curat”, adică eliberat de zgura concretului) e semnul unei lumi care trăiește în afara realului, ca pură proiecție a minții. Simplele

miticisme dau seama despre o lume a spiritului pur, redusă la dimensiuni burlești.

Așadar: a vedea fără a înțelege, a privi lucrurile, formele și a nu pricepe mecanismul care le dirijează. Sau, uneori mai exact, a privi efectele drept cauză și a transforma lumea într-un ciudat mecanism. Iată cum, din logică, se naște absurdul. Logica și absurdul sînt, de fapt, fețe ale aceleiași lumi, măști la fel de legitime chiar și atunci cînd se referă la o realitate neapartinînd ficțiunii. Tocmai de aici afirmația: „Biruitor în război, guvernul capitulează în pace... S-ar zice că e absurd. Nu; din contra, e logic” (1907. *Din primăvară pînă-n toamnă. Cîteva note*).

*Meteorologie* e o scenetă cu doi țărani care, în plină secetă, merg la boier să se plîngă. Arătîndu-le limba barometrului, boierul îi asigură că vremea se va schimba. Și, într-adevăr, urmează săptămîni întregi de furtună. Așa încît, convinși că vremea e consecința mișcării limbii barometrului, și nu viceversa, se întorc la boier să-l roage să mai miște o dată limba barometrului. Un text cu țărani – și neidilic. Dar miza nu e satirică și nici simplu comică. Un text care explică, în fond, mecanismul după care realitatea, reductibilă la forme autonome, e golită de sens. Confruntarea aceasta între orizonturi de cultură e aici sursă a absurdului și tocmai de aceea e posibil ca lucrurile să capete o dimensiune mecanică. Savantul din galeria moftangiilor e personaj aproape urmuzian: „un exemplar de lux în galeria moftangiilor români și costă scump”.

Exerciții de logică impecabilă există adesea în scrisul caragialian. În *Zgomot*, Caragiale deplînge, fără a părea că e cîtuși de ironic, vremurile noi. Previziunile sînt sumbre:

„cu așa capete colosale, omenirea va sfîrși prin a fi nebună. Nebunia va fi odinioară starea normală a minții omenеști! Planeta noastră va fi un vast balamuc!”.

Oricum,

„cu cît orașul e mai mare, cu atît longevitatea e mai rară... [...]. Cu cît omul are mai mulți copii cu atîta-mbătrînește mai degrabă. [...] Învățătorii în genere se prăpădesc devreme”.

Cauza tuturor acestor întâmplări e zgomotul. După logica aceasta fantezistă, totul capătă sens:

„Ați observat la Moși că de pe la zece dimineța toată lumea e mai puțin ori mai mult beată, și pe urmă, toată ziua, din turtă dulce-n turtă dulce, ajung seara toți turtă? De ce? Din băutură toți? Nu! Din pricina zgomotului...”.

Raționamentul – triumful teoriei! – merge și mai departe, consecința nefiind alta decât instituirea unei lumi a absurdului:

„Dacă vedeți pe un bătrîn foarte venerabil pe stradele capitalei, să știți că e surd: altfel nu putea ajunge la atîta bătrînețe. Dacă vedeți pe cineva preumblîndu-se vesel, cu figura senină, fără umbră de crispațiune, invidiați-l!... e surd, fericitul!”.

Caragiale știe că raționamentul excesiv, ca și privirea de foarte aproape a obiectului, duce la descompunerea lumii. Parcurgerea în trepte a unui raționament are drept consecință respectarea logicii și distrugerea lumii. Cînd își propune să procedeze metodic pentru cunoașterea și înțelegerea unui fapt („Să procedăm metodic”, mărturisește el în *Cazul dlui Pawlowski*), Caragiale provoacă vidul în materie. Ce-i drept, și atunci cînd nu o spune, lucrurile se petrec la fel. A înregistra faptele presupune obligatoriu a le interpreta. Poate că n-ar fi exagerat să vorbim despre identitatea sinelui într-o astfel de situație (deși ea este întrucîtva implicată), doar că autorul pare mai degrabă interesat de exercițiul în sine al deconstrucției lumii decât de consecințele și cauzele ei.

În fine, o procedare metodică, în acest caz asupra dlui Pawlowski, figură probabil inventată, relevă prioritatea paralogismelor în cunoaștere. Orice logică e dublată de o denunțare a raționamentelor, ca și cum nebunia ar sta în permanență în preajmă. Procedarea metodică avînd drept cauză faptul că dl Pawlowski s-a pronunțat fără să fie autorizat într-o anume chestiune (care nici măcar nu e enunțată în text: nu ea contează, ci principiul) atrage după

sine observații a căror rigoare, de necontestat, are drept consecință paradoxul:

„Căci, în definitiv, dacă d. Pawlowski tăcea, n-ar fi vorbit. Ei? Dacă n-ar fi vorbit, ce mare deosebire? Dacă d. Pawlowski a ținut să vorbească, foarte bine. Atunci mă întreb eu: dacă între a tăcea și a vorbi nu este nici o deosebire, fiind vorba de d. Pawlowski, pentru ce ar fi o deosebire, fiind vorba de același d. Pawlowski, între a vorbi și a tăcea?”.

Despre logică e vorba și în *Imaginație, stil, clistir*. Sursa textului – o circulară trimisă de noul director general al serviciului sanitar. De presupus că *D. dr. Petrini-Galatz* chiar e o persoană reală, că circulara însăși, din care se citează cu voluptate, nu-i inventată. Astfel, „...preocuparea principală a serviciului sanitar a fost întotdeauna scăderea morbidității și mortalității...”, ori „...Spre a ajunge să fim utili țării și familiei, trebuie să muncim cu rîvnă și cu inteligență”. În continuare, tot vorbe. Cum comentariile sînt delicat ironice, Caragiale mută în ridicol întregul text printr-o anecdotă, care apelează tocmai la eșecul rațiunii și al logicii. Redusă la esențial, fără nimic inutil, cu o expresivitate exemplară a notației, întreaga anecdotă merită citată:

„La răsîntia bulevardului, o teribilă mișcare de trăsuri, tramcare, tramvaie electrice, automobile, biciclete. Prin învîlmășeală, o babă surdă beată frîntă trece d-a curmezișul, copăcel-copăcel, ca pe cîmpul larg de la Obilești. Birjarii, vizitii de la tramcar îi strigă – degeaba; un automobil era cît p-aci s-o calce, două biciclete au ocolit-o ca niște rîndunici; dar iată! O clipă, și baba are să dispară sub roatele tramvaiului electric, care trece ca praștia. Un sergent de stradă vede; sare degrabă, o înșfacă pe babă de ceafă și-o smulge de la atingerea morții grozave. Tramvaiul a trecut fără s-o atingă. Baba smucită scapă o legătură care o purta în mină; din legătură sar cît colo niște ouă, cari se fac terci, și o sticlă cu rachiu de drojdii, praf. Baba se-ntoarce indignată și ocărăște pe omul autorității. Maica ta, Christoase! În exercițiul funcțiunii? Ceara și anafura! Și omul autorității îi arde babii surde două palme de-o face să auză la moment din două părți clopotul de la Mitropolie.

Baba, auzind după atîția ani, cade de bucurie pe șezut la marginea trotuarului și-ncepe să plîngă făcîndu-și cruce. / Minunea minunilor! / Salvată! / Ei? Ce fel de om este acest brav sergent?”.

Se poate discuta aici contrastul dintre acuratețea detaliului expresiv, emblemă a unei întregi lumi, sigiliu al derizoriului periferic, și forța invenției textuale. Mai mult, din articularea scenei ca într-un schelet epic, doar textul îi asigură viabilitatea. Singură, însă, ficțiunea nu minte. Și, cu cît pare mai reală, cu atît ea dă seama despre forța invenției și a jocului textual. În fond, ea, anecdota, nu-i legitimată decît de nevoia unei ilustrări. Nici măcar nu există prin sine. Dar aceasta mi se pare acum, în acest context, o chestiune secundară. Totul – descriere, anecdotică, dinamică a detaliului – e pus în slujba răsturnării logicii și bunului simț devenit clișeu în circulara invocată din start. Oricum, efectul satiric rămîne undeva în umbra plăcerii în sine de a construi obiecte epice a căror geometrie se hrănește mai mult din propria-le gratuitate și din propria-le suplețe.

Revenind la „procedarea metodică”, nu altceva face Mitică în replicile sale, adesea calambururi hrănite din pliurile logicii. În cazul acesta, a privi metodic înseamnă a citi literal, a face din cuvinte obiecte ludice, a răsturna așteptările, în fine, chiar a descompune lumea în fragmente. La birt, știm bine, cere „un pahar de protoxid de hidrogen”, iar apoi, la nedumerirea băiatului, „unul de H<sub>2</sub>O”. Sigur, e un exemplu care ar putea părea izolat, dar mai ales pentru caracterul lui excesiv. Ni se pare, însă, ilustrativ din mai multe puncte de vedere. Deși obiectul e același, numirea lui prin fragmente îl pulverizează într-un spațiu fantomatic și absurd. În plus, creează un teritoriu al halucinației, de unde, pînă la nebunie, nu mai e decît un pas. O nebunie care dă seama despre vidul din jur. În felul acesta, substituită eventual de cuvinte sau chiar redusă la ele, realitatea devine o simplă iluzie – iar receptarea, aproape un coșmar. O situație asemănătoare atunci cînd o privire foarte atentă răstoarnă logica faptelor. Întrebat

dacă își scoate pălăria din cap, Mitică răspunde că el „nu-și scoate pălăria din cap”, ci „capul din pălărie”. Pînă la Urmuz pare să nu mai fie decît un pas. Pe care Caragiale îl și face uneori. Într-un *Extras din Statutele Societății de Antropofagie Mutuală*, citim:

„Art. 9. – După moartea oricărui membru liber-cugetător, fără deosebire de vîrstă și rit, cadavrul său va deveni proprietatea colegilor săi, cari-l vor putea mînca ca rossbraten sau schweinscotlet.

Art. 10. – Scheletul rămas se va arde, iar cenușa se va întrebuinta ca praf de dinți, ca praf pentru curățirea bricegelor și tuturilor obiectelor de metal ale societății”.

Dar miezul metamorfozelor caragialiene nu e nici absurdul, nici alienarea, poate nici măcar neantul, ci plăcerea; cînd nu e, ca în unele texte publicistice, nevoia de a se angaja satiric. Iată un *Articol de fond*:

„Mulți din candidații guvernului au hotărît să-și boiască capul cu băcan, și să-l vîndă alegătorilor ca ou roșu de Paști. / Noi îi povătuim să se abție de la asemenea negoț. / Nu le mai ciocniți geaba, d-lor alegători: 99 la sută sînt pline cu gol”.

Chiar și în astfel de situații, imaginația lui Caragiale lucrează parcă înainte de toate pentru sine. Așadar, nu absurdul, nu alienarea, nu neantul, în nici un caz anxietatea sau angoasa. Chestiuni discutabile, oricum, și la Urmuz.

În fine, *a proceda metodic* înseamnă a vedea că fața și reversul sînt una. Caragiale însuși e deopotrivă un hedonist și un sceptic. Pentru că viceversa e un principiu ontologic al lumii, nimic nu-l poate face să creadă în ceva ori să se înspăimînte. Și, oricît de mult ar fi *Țara lui Hübsch* un text al mîhnirii, el ascunde un adevăr pe seama căruia Caragiale glosează la nesfîrșit, acela al indiferenței care ucide. Țara lui Hübsch este țara absurdului înscris în realitate: „Țară și lume cuminți și egale de humor și filosofie față cu orice, cu binele și cu răul, cu urîtul și cu frumosul, cu adevărul și minciuna, cu Dumnezeu și cu Dracul!”. Chit că elogiul

e ironic („Trăiască țara lui Hübsch!”, citim în final), nu există cuvinte mai exacte care să înregistreze un verdict etic. Dar nu verdictul în sine interesează, ci cauzele lui care generează un spațiu paradisiac în inocența lui, o inocență care se naște din sentimentul acut că realitatea e o iluzie, un carnaval. Inconsistența nu provoacă anxietate, nici angoasă – inconsistența fascinează. Ba chiar provoacă un euforic sentiment al libertății.

Așadar, logica, acest Paradis? Dar Paradisul e un Infern – și viceversa. Ca și Bucureștiul. Avînd parcă drept reper cuvinte pascalienne, Caragiale pornește deductiv, de la teză la fapte. Teza? Că „omului nu-i trebuiește binele, îi trebuiește mai-binele: aceasta e rațiunea întregului progres al omenirii”. Ilustrarea coboară în zona derizoriului. De aici, pînă la absurd – da, absurdul din realitate – nu mai e decît un pas. De ce devine Bucureștiul din șase în șase luni un spațiu al agitației permanente? Poate că lumea de-aici trăiește organic spusele aceluiași Pascal, conform căruia „Natura noastră este mișcarea; repaosul absolut este moartea”. Cuvinte emblematice pentru lumea lui Caragiale, care, datorită agitației permanente, trăiește cu iluzia vieții. Nu știu de nu-i exagerat să se vorbească despre vreo spaimă ascunsă. Nu anxietatea e în spatele mișcării, căci eroii lumii lui Caragiale nu sînt conștienți de sine, nu se judecă pe ei înșiși, nu-și evaluează condiția, nu au timp de meditație. De aceea, se spune, o lume de inocenți. În fond, tot Pascal are dreptate: „Cine nu simte nu poate fi nenorocit”. Mai mult:

„Omul nu suportă nimic mai greu decît inactivitatea totală, cînd trăiește fără pasiuni, fără ocupație, fără distracție, fără treabă. El simte atunci neantul, singurătatea, insuficiența, dependența, neputința sa, vidul din sine. Neconținut, din sufletul său vor ieși plictiseala, răutatea, tristetea, mîhnirea, ciuda, disperarea”.

Cuvinte care ar trebui invocate mai ales în legătură cu Cioran. Prin revers, însă, și în legătură cu lumea lui Caragiale, pentru a arăta cum, în agitație permanentă, eroii acestei lumi nu elimină vidul, ci îl substituie. Asta face ca plictiseala,

disperarea, mîhnirea să nu apară. În agitație, nu mai e loc de reflecție asupra vidului. Dar, pentru că angajarea nu-i decît de suprafață, vidul există, e chiar în materie. Prin urmare, din șase în șase luni (de Sf. Gheorghe și de Sf. Dumitru), de dragul spectaculosului și cutumei hrănite de vid, chiriașii trebuie să se mute. Dar, pentru că vidul se autoregenerează, „În toate părțile se mută numai chiriașii, la București se mută și proprietarii”. Cînd e vorba să exemplifice cu un caz concret, Caragiale edifică în virtual un veritabil construct paradoxal, care se hrănește din aceeași voluptate a inconsistenței. Inconsistența legitimează principiul viceversa. Un principiu ordonator, care instituie absurdul, neantul, vidul. Iată:

„Doi amici ai mei, dd. George Marinescu și Marin Georgescu, sînt proprietari fiecare a cîte o pereche de case în aceeași stradă. Amîndouă casele sînt absolut identice: același plan, aceleași încăperi zugrăvite la fel; în sfîrșit, două case gemene, peste puțină de deosebit dacă una n-ar purta numărul 7 simplu și cealaltă 7-bis”.

În logica absurdului, firesc ca fiecare să se mute cu chirie în casa celuilalt. Fatalitate, accident, iluzie, simplu artificiu sau intervenția ludică a unui eu suveran? Sînt întrebări asupra cărora vom insista cu altă ocazie.

Complementare, logica și fixarea în context generează la Caragiale tărîmul echivocului, așa cum exactitatea instituie vagul, aproximativul, adică absența principiului original, acel desen absolut al ideii. Dacă realul e locuit de „fabulos”, absurd sau demonic, lucrul acesta e receptat ca atare datorită nu „schiței” care fixează reperele mari ale lumii, ci acelei divizări pînă la impalpabil a conturilor, trecerii în interiorul desenului, muzicii care dă corporalitate și umple golurile cu substanță. Și ceea ce pare o abatere de la real și de la adevăr nu-i decît o mai exactă aproximare a lui. De fapt, Caragiale simte nevoia să pipăie realul și să-l înregistreze pozitivist tocmai pentru că are obsesia, de nu cumva chiar certitudinea, iluziei și inconsistenței lui. Raportarea lui la real ține de curiozitatea sa epistemologică și de eșecul fascinant cu care această curiozitate se încheie.

## Absurdul înșurubat în real

A explora sau a construi realul?! Așa cum am observat, numai în aparență e vorba despre atitudini incompatibile: nu poți explora realul decît construindu-l și nu-l poți construi (din nimic?) decît parcurgîndu-i țesătura de ipoteze. Oricum, în ambele situații coborîrea pe orizontala lumii e complementară unei înscrieri în text, acolo unde spiritul analitic lasă impresia că face corp comun cu materia.

În tot cazul, orice analiză minuțioasă a realului duce, în cazul lui Caragiale, la truisme și la nonsens. A înregistra realul, a-l decupa, a-i inventaria formele și a-l cartografia, ca în *Moșii (Tablă de materii)*, de exemplu, e o întreprindere care se finalizează cu identificarea unei crize. O lume suficientă sieși, deopotrivă materie și text, care nu ia nimic din afară, nu datorează nimic vreunei instanțe de adîncime. Își este, altfel spus, singura transcendență. Prin urmare, o identificare a crizei, dar și o identificare cu ea, căci naratorul se plasează deseori în chiar miezul ei. Reluăm aici cuvintele „Să procedăm metodic”, din *Cazul dlui Pawlowsky*. A proceda metodic înseamnă, în acest caz, o observa că „dacă între a tăcea și a vorbi nu este nici o deosebire, fiind vorba de d. Pawlowsky, pentru ce ar fi o deosebire, fiind vorba de același d. Pawlowsky, între a vorbi și a tăcea”. Mai mult, pentru că d. Pawlowsky vorbise fără să fie autorizat să o facă, „mîine-poimîine o altă neplăcere: va trebui să justifice, pentru ce, în cutare sau cutare împrejurare, a tăcut fără să fie autorizat a tăcea”. A *proceda metodic* este formula cea mai elocventă a spiritului analitic care construiește realul pulverizîndu-l. Care dă seama despre lume proiectînd-o în plin nonsens. A fi în miezul realului înseamnă, de fapt, a te înstrăina de el sau, poate

mai exact, a-l locui cu atîta intensitate încît identificarea devine alienantă.

A descompune faptele și gesturile în datele componente presupune, finalmente, a le situa într-un abur ireal, sau în absurd. Într-un *reportaj parlamentar*, a cărui miză ar fi trebuit să fie exactitatea, un ins precum D. Schileru, „confuz, recade pe fotoliu ca un automat căruia i s-a lăsat sfoara de care atîrna”. Indiscutabil, Caragiale vede lumea cu ochii omului de teatru, fascinat de decoruri și de artificii, de mecanisme tehnice. Este ceea ce se întîmplă, pre-ionescian, la nivelul limbajului, în acea *Cronică fantezistă* semnată Falstaff, avînd-l ca erou, evocat, pe Gună Vernescu. Aici să fie sursa numelui apărut în cîteva din scrierile lui Matei Vișniec? În tot cazul, abia în felul acesta exactitatea, dar nu una formală și de suprafață, este atinsă.

Situația cea mai elocventă apare în *La Paști*. Urmărindu-l „ceas cu ceas și pas cu pas” pe Lache, fragmentînd timpul asemenea lui Zenon care, într-o celebră aporie, descompunea mersul sulitei în puncte succesive, statice, Caragiale i-realizează totul. Într-o lume pe care o văd fără sens („Și șed așa foarte melancolici, privind cum trec fel de fel de trecători și de trecătoare, unii mai încet, alții mai iute, ba unii chiar aleargă, parcă ar fi cu picioarele goale”) și, în absența unei crize veritabile – sîntem, în fond, în ziua de Paște –, angoasați de un motiv derizoriu, Lache și amicul său aplică deja o metodă („și pornesc după metoda lor”, se precizează), privesc totul ca pe un spectacol, dar, în fapt, se obiectualizează și se descompun (sau se recompun) pe ei înșiși.

Așa se face că, finalmente, nu numai ghetetele, ci și picioarele, asemenea nasului din cunoscuta scriere a lui Gogol, devin autonome, fie și în cheie parodică

(„Virful merge... călcîiul nu vrea și scîrțîie, și picioarele, cari au gustat odată libertatea, încep să palpitate și să zvîcnească nebunește la ideea că o nouă eră de sclavie și de-ntunerie trebuie să-nceapă”),

iar cei doi eroi (mai degrabă anti-eroi) sfîrșesc prin a se purta de parcă, printr-o ciudată metamorfoză, ar fi devenit

un singur trup. Caragiale oprește „analiza” la jumătate, și în pragul absurdului, și în pragul alienării. Cealaltă jumătate o face Urmuz, peste câteva decenii. Și dacă analiza rămîne la jumătate, poate că acest lucru se întîmplă pentru că I.L. Caragiale rămîne un ironist hedonic, nu un tragic. Golul nu-l angoasează, ci îl fascinează – ca și nimicul. Scriind despre neant, Caragiale îl vede în cheie fantastă. Cum nu-l speria „criza teribilă”, invocată în finalul schiței *Moșii (Tablă de materii)*, așa nu-l angoasează, pre-ionescian, nici neantul care atrage după sine descompunerea eroilor asemenea unor păpuși mecanice. Pulverizarea timpului sau, ca o consecință a ruperii lui în secvențe, vidarea de sens a lumii sînt o realitate a obiectului, nu a subiectului. Acel obiect virtual, însumînd contradicțiile, ipostaziind – ca într-un arheu – totul. Ce-i drept, uneori subiectul pare atins abia de aripa melancoliei. Imediat însă fervoarea amar-hedonistă sau numai hedonistă ocupă prim-planul. Elocvente cuvintele din *Țara lui Hübsch*: „Țară și lume cumînți și egale de humor și filosofie față cu orice, cu binele și cu răul, cu uritul și cu frumosul, cu adevărul și cu minciuna, cu Dumnezeu și cu Dracul! / Trăiască țara lui Hübsch!”.

Așadar, a proceda metodic înseamnă a percepe realul, a-l identifica, a-i recupera substanța și, finalmente, a-i descoperi, în el însuși, propria imposibilitate de a fi. Caragiale reproduce la un moment dat o știre din *Războiul*, periodic oarecare, subliniind cuvintele care, înregistrînd detaliile știrii, fac posibil absurdul:

„Un surdomut foarte interesant, din Szegedin, ni s-a prezentat azi la redacțiunea noastră. El a absolvit institutul imperial de surdomuți din Viena și vorbește *deslușit* limbile *germană, franceză, italiană, engleză, română, greacă, turcă, arabă, spaniolă și chaldeică*” (Din folioasele tiparului).

Sigur că, fascinat cinic de „giumbușlucurile ziaristice”, Caragiale deocamdată se amuză. Așa cum se amuză transcriind (sau inventînd) un *Raport către șeful mișcării, din partea șefului unei gări*, în textul intitulat *C.F.R.*:

„În noaptea de... frînarul Ioan Popescu avînd serviciu de zi și fiind de ieri beat, care dormise la vagoanele încărcate cu vinuri și pesemne a abuzat prin efracțiune, sosind trenul de marfă 203, manevrînd în stare de beție, a fost apucat între două tampoane și omorît, lucru care i s-a mai întîmplat de atîtea ori mai ales avînd serviciu la vagoanele cu băuturi”.

Dincolo de real, fapte lingvistice, o lume-text unde orice contradicție e depășită. Ba, deseori, Caragiale parodiază „metoda” – care devine, însă, treptat calea prin care lumea e proiectată în plin absurd. Nu-i vorbă, el pare doar să înregistreze realul. Prin urmare, nici o contradicție într-o afirmație de genul „*Reforma*, foaie cotidiană care apare la două săptămîni o dată” (*Prospătură*). În *Elocuență*, alte asemenea afirmații (cuvinte „auzite” la o întrunire publică ori la înmormîntarea unui om politic), care, pornind de la un cîmp de virtualități pe care le creează limba, certifică nonsensul. Iată: „Însă nu! Reacțiunea nu va reuși să asasineze o națiune care a știut să moară așa de bine la Plevna...” sau „Fără asemenea răposați, o națiune nu poate trăi”.

De fapt, absurdul, ca și fantasticul, se hrănește pur și simplu din real. În *Orientale*, proiectul de lege care prevede dublarea diurnii pe timpul vacanțelor parlamentare „se primește cu unanimitate, plus un vot. Președintele a votat de două ori”. Altundeva, în *Sfaturi*, citim: „Preferăți săpunul român cașcavalului străin: o industrie națională nu se poate întemeia decît cu oarecari mici sacrificii din partea consumatorilor”. Raționamentele, strînse, devin repede paradoxuri logice. Caragiale creează, pe un teren al uimirii, astfel de situații – dileme care fac inutil apelul la logică – pentru care ieșirea din impas nu e posibilă decît prin apelul la o cascadă de contradicții, plasarea în plină iluzie, o bandă a lui Möbius care anulează efectul de real. Punctul maxim atins de Caragiale în această chestiune se găsește în *Logica baroului*. Nu vom relua decît sentința:

„Avînd în vedere că atît reclamantul cît și intimatul ar și pierde și ar și cîștiga, și dacă ar cîștiga și dacă ar pierde, / Hotărăște: / Respinge cererea reclamantului, dar condamnă pe intimat la plata datoriei”.

Dincolo de soluțiile epice, Caragiale este fascinat de astfel de situații, pe care le putem numi paradoxuri logice. De altfel, un text care se numește simplu *Paradoxul*, are în centru figura lui Teofil, care „judecă toate d-andoasele”. Mai mult, „în toate este extravagant – dar unde e chiar absurd, e în morală”. Prin urmare, Caragiale e fascinat de paradoxurile logice pentru că ele constituie, prin jocurile paralogice, temelia absurdului. Cu rădăcinile în real, ele explorează situații care denunță rațiunea. *Poveste de contrabandă* începe cu o secvență teoretică:

„S-a zis că, în război, culmea ar fi să descoperi un obuz care să poată străbate orice cuirasă și o cuirasă pe care să n-o poată străbate nici un obuz. La vamă, culmea ar fi să găsești un vameș căruia să nu-i scape nici un contrabandist, și un contrabandist pe care să nu-l prinză nici un vameș”.

Așadar, cu rădăcinile în real, dar situându-se în plin absurd, lumea lui Caragiale glisează între existență și nonsens: un vid în care pulsează, fremătătoare, dincolo de orice etică, viața. Nu întâmplător personajul feminin din *O scrisoare pierdută* se numește Zoe: în greacă, limba veche a strămoșilor săi, însemna viață. Dar, aici, viața devenită text. În fond, o lume halucinantă, care denunță logica aristotelică și orice consecvență. De fapt, singura consecvență pe care Caragiale se pare că o identifică este a inconsecvenței. Atît în ceea ce-l privește pe el însuși (în *O răutate* citim: „În politică, lipsă totală de principii, totuși o extremă consecvență: votează regulat cu opoziția, deși îi este totdeauna antipatică”), cît și în ceea ce privește lumea, a cărei figură emblematică e moftangiul:

„Moftangiul român este: / Din clasele primare pînă la bacalaureat – anarhist; / De la bacalaureat pînă la primul examen la universitate – socialist; / De la primul examen pînă la licență – progresist; / De la licență pînă la slujbă – liberal; / De la slujbă pînă la pensie – conservator; / De la pensie încolo, împărtășește principiile tinerimii universitare...”.

În fond, o lume de cuvinte, lumea-text. Citim într-un loc:

„Toate gazetele (afară de a noastră, se-nțelege) caută să-și facă negustoria cît pot mai bine, răspinzind în public noutăți false și curat născocite, spre amăgirea opiniei publice supraexcitate” (*Prospătură*).

Dar lumea-text nu e doar un spațiu al iluzoriului, ci și al sofismelor sau al gratuității. Într-o astfel de lume, sofisme sînt la mare cinste. Cu rădăcinile înfipite în real, ele pulverizează realul, creînd un spațiu al iluziilor. Cîteva mici texte, unite de editorii operei lui Caragiale sub titlul *Calendar*, fixează pentru fiecare lună datele cosmice incontestabil adevărate, după care urmează informații gratuite, pe un tărîm al autodevorării, de genul: „Carnavalul este în putere. Cîți nu vor rămîne becheri se vor căsători. Balurile mascate vor hotărî pe mulți căsătoriți să pornească jalbă de despărțenie”, sau: „Se zice că preasfinții părinți de la Sinod vor posti tot postul, dacă nu vor mânca dulce”. Asociindu-și construcții rabelaisiene („Un orator din cameră aduce un proiect de lege pentru stîrpirea muștelor, care prevede un al optulea minister cu un buget de 15 576 315 lei noi pe an”), astfel de construcții, nastratinești, constituie miezul ciclului balcanic. *Oriental-le*, situate de Caragiale sub semnul „documentelor” colecționate, abundă în astfel de „giumbușlucuri” sau de „gogoși”. Rabelaisian?! Da, dar prin această precizie care proiectează totul în iluzie, dematerializînd concretul. Iată informații din Vidin, transmise de un „serviciu telegrafic particular”:

„Ghiulele din Calafat fac stricăciuni mari. Lui Hoge din Vidin, o ghiulea i-a luat ceașca cu cafea din mînă tocmai cînd o ducea la gură. Unui cadui, o altă ghiulea i-a spart luleaua ciubucului. Pe ulițele Vidinului au rămas multe perechi de papuci fără stăpîn. De trei zile cîinii din cetate urlă a pustiu”.

Un tărîm, așadar, al iluziei, care ignoră realul, deși pornește din real. În cheie halucinantă, totul e irealizat.

În fapt, în discuție este relația dintre cauză și efect. Anulată, ea determină cunoașterea stranie a lumii. Faptele

din *Meteorologie* ar fi putut hrăni un bun text fantastic de-ar fi fost construit la persoana I, aici persoana ignoranței. Devenit *bulametrul*, barometrul e, cu adevărat, un semn (dar nu unul natural, cum așteaptă cei doi țărani) al schimbării vremii, și în nici un caz o cauză. În fond, sub semnul raționamentelor mecanice și al triumfului teoriei, cunoașterea își produce proprii monștri. Citim în *Zgomot*:

„Altădată oamenii trăiau mai puțini, dar trăiau mai mult; astăzi trăiesc mai mulți, dar trăiesc mai puțin. De unde, putem trage următoarea formulă savantă: longevitatea stă în raport cu mortalitatea”.

Poate că, parodiind spiritul științific al modernității, Caragiale denunță raționamentele și logica, semn și ele al scepticismului: cunoașterea nu e posibilă decît prin limbaj. Iar limbajul nu are alt obiect decît pe sine însuși. Fără transcendență, fără teleologie. Iar obsesia autenticității – notarea de documente sau, pentru că e totuna, inventarea lor – nu face decît să ofere un argument în plus. Ceea ce se arată simțurilor, văzului, auzului nu oferă vreo garanție de adevăr. Anti-empiric, Caragiale este și un anti-iluminist. Sau mai degrabă viceversa. Și, deși notează și construiește minuțios, realul stă mai degrabă în proximitatea haosului, ba chiar a teoriei lui. Iată rețelele adînci care unesc fapte altfel imposibil de asociat: „Mica republică de zece ore de la Ploiești, care pontase și ea, putea avea urmări mult mai mari, dacă în jocul de la Rin s-ar fi amestecat altfel cărțile” (*Șah și mat!*). Așadar, cărți amestecate, hazard, arbitrar, o lume fascinantă prin lipsa de ordine. Dar o lipsă de ordine perfect controlată. În textele ne-literare, lipsa de ordine nemulțumește. Citim într-un loc: „Ceea ce-i pare caracteristic străinului e că la moldo-români nu se joacă nici un joc savant, de combinație și de inteligență, care cere timp mai îndelungat pentru săvîrșirea unei partide; ci numai jocuri de noroc, jocuri oarbe, cînd sînt jucate cîstit, jocuri expeditiv”. Firește că, glisînd lucrurile, scrierile lui Caragiale sînt chiar joc savant, de combinație și inteligență. Altfel, în lumea lui, Dumnezeu pare să joace

zaruri, deși tocmai de aceea arbitraritatea și hazardul nu sînt întîmplătoare: ele sînt rodul unui spirit atras de ipotetic, de iluzoriu, de meșteșug. Mai mult, atras de un real care hrănește absurdul. Un tren care *este*, dar „nu umblă” (*Monopol...*) oferă cheia cîtorva din scrierile lui Caragiale, precum *Căldură mare*, în care, tocmai din cauza transgresării în limbaj, în text, ceva este și nu este în același timp.

## Realul problematic

Aproape orice text poate fi invocat pentru a comenta fascinația caragialiană în fața lumii, haos căruia Caragiale îi caută structura de adîncime, sensul.

Iată *O vizită la castelul „Iulia Hasdeu”*, acest interviu mascat, aflat la rădăcinile reportajului literar, care nu-i altceva, în realitate, decît povestea unei inițieri ratate sau, mai degrabă, refuzate. Călinescu vorbea de nota sa malițioasă, cu atît mai mult cu cît, anterior, Caragiale publicase în *Moftul român* (1893) o serie de ironii la adresa preocupărilor spiritiste ale lui Hadeu. La limită, supusă aceluiași unghi ironic, și feroarea națională pătimașă a lui Hasdeu.

Fără îndoială, însă, că Hasdeu e unul dintre autorii în care Caragiale se regăsește; îi unește histrionismul demonic și spiritul liber, plăcerea înscenării și pasiunea pentru detalii și – de ce nu? – chiar o anumită viziune asupra artei, asupra căreia ar trebui insistat. Ambii gîndesc opera ca arhitectură. Ca să nu vorbim, chestiune foarte umană, dar cu atît mai relevantă cînd e vorba de viețile scriitorilor, de idiosincraziile amîndurora față de Maiorescu. De altfel, în paginile acestea de reportaj, Maiorescu face obiectul unei „execuții”, cel puțin în aceeași măsură în care obiectul unei execuții e, implicit, Hasdeu însuși, care vede în Alecsandri cea mai mare figură a literaturii noastre, iar în Heliade o „figură gigantică”. Și asta în condițiile în care „Eminescu a avut talent, dar e departe de a se numi un mare poet național”. Dacă admirația lui Caragiale e sinceră (ce rost ar fi avut altfel vizita?), la fel de real e vectorul relativizării, care nu dinamitează, însă. În portret, doar umbra, abia perceptibilă, a unei exagerări ironice: „Ascult uimit vertiginoasele jocuri ale acestui înalt spirit, toate

egal pline de farmecul inspirațiunii și de puterea convingerii. Spiritul acesta jonglează cu corpii cerești cum ar jongla cu niște mingi sau portocale”.

Ce descoperă Caragiale la castel?! O construcție a cărei arhitectură, inspirată la propriu, ar trebui să poarte în sensul cel mai exact *sigiliul lumii și amprenta lui Dumnezeu*. „În fiecare colț, materia spune o idee”, citim într-un loc. Copleșit de atîta sens impregnat în materie, de viziunea unui spirit integrat ordinii cosmice, ar sta o clipă să se reculeagă pe o terasă. Amfitrionul e, însă, posedat de misiunea sa și de traseul ascendent al viziunii care-l domină: „– Mai sus! mai sus!”, îndeamnă el. Iar mai tîrziu: „– Acum, iar sus! sus!”. Totul pentru a trăi, în miez de noapte, scena sublimă a spectacolului cosmic. De aici, invitația finală: „– Trebuie să stai deseară aci, să vezi o noapte înstelată de pe terasa de sus, ca să pricepi mai bine toate cîte ți le-am spus”. Dar vizitatorul (un simplu... om) își face treaba și pleacă. „Apucă” trenul pentru a putea coborî la Ploiești.

Ploieștii?! Emblema a lumii concrete. Aici Caragiale rămîne să facă, așa cum arată convingător Marta Petreu, o demonstrație despre (im)posibilitatea cunoașterii lucrului în sine. Chestiune asupra căreia vom reveni. În fond, implicat în toată povestea aceasta, Kant fusese el însuși pasionat de astronomie. Dar Caragiale rămîne un senzualist empiric: preferă sublimului cosmic și sensului monadic alte plăceri, mai umane. Evident, nu-i el pedagogul de școală nouă, care să deseneze pe tablă, în fața elevilor, o elipsă, pentru a vorbi după aceea cu gravitatea despre „*Ugnîverz*”, gazeta, fără îndoială, care nu-i „compekenke în cauză”. El trimite la „*Mundus oder Todiacon, Univerzal-tranștedental-cosmologhișe- -stronomișe-meteorologhișe Flînghende Bleter*”, acea publicațiune de fală care apare o dată la lună și în care se arată „țălebritatea erughitiunii germîne, pîntru care, ca s-o poată cineva pricepe, musai să aibă știință ghespre rățiunea pură, musai să știe jugheca ca Kant”, și aici, firește, „școlarii rîd tare”. Caragiale e mai degrabă Școlarul Bărsescu care, cu gîndul „la foale”, identifică elipsa reprezentînd „calea comeatii” cu un castravete.

Dar și în proza lumii celei mai banale, fie ea chiar încorporarea bizară a unui destin, Caragiale chestionează mecanismul de instituire a unui sens. Ce ar putea avea în comun un astfel de reportaj despre „materia care spune o idee” cu un text precum *Cănuță, om sucit*?! Aparent nimic – dar schița din urmă vizează ea însăși, coborită în burlesc, ideea devenită formă. Putem trece peste condensarea tezistă și peste didacticismul destul de steril care reduce viul la tiparul unei scheme. Chiar peste imaginea artificială de sinteză, căci, legate ca mărgelile pe ață, dar fără coerența unui suflu motivat, sînt aici sugestii care pun alături de satanismul folcloric și de bizareriile fatale, pe pedagogul de școală nouă, pe Spiridon din *Noaptea furtunoasă* ori scenele politice și fundalul adulterin. E și aici, cît de schematic, „reportajul” unui destin.

Dar ce anume leagă toate aceste fire dincolo de firea ciudată a personajului?! Nimic. Cît despre firea sa, chit că n-ar putea explica totul, ea devine prilejul unei investigații chiar mai intense. Finalmente, *Cănuță* e un blazat cu reacții pasionale duse la extrem: apatic cînd e bătut cu cruzime sau e înșelat de soție, divorțează, ia decizii exagerate cînd abia de-i pălmuie sau cînd acasă, din neglijența soției, i se arde peștele. Își abandonează soția însărcinată, în schimb, e impresionat de durerea ei de măsele și se recăsătorește. Bizarerii însoțite de suficiente coincidențe pentru a da senzația unui text dezarticulat, tocmai prin prea marea intenționalitate, care relevă, *in nuce*, obsesia lui Caragiale în articularea unui mecanism. Acesta, da, adevărata marotă.

Dar care e adevărata cauză a mecanismului? Ce-l alimentează?! Este omul un *agent dumnezeiesc* sau unul *demonic*?! Adică, un spirit conservator, fanatic, plin, sau unul, liberal, relativ, gol?! De dreapta – sau de stînga?! Iată – la limita ironiei, în cumpănă, în intervalul în care totul e posibil, cu o greutate mai mare pe talerul pe care apasă denunțul privind taina ascunsă a lucrurilor – părerea unui narator. Fiind vorba de o nuvelă (așa se subintitulează textul), și nu de o schiță, de vreun reportaj, nenea

Iancu nu-i la fel de vizibil în spatele lor, deși e la fel de prezent.

Citim în *Lache și Mache. Nuvelă*:

„În cea dintîi săptămînă după luarea lefii, principiile lor se întemeiază: pe recunoașterea ordinii și scopului providențial în mersul omenirii; pe adevărul că omul nu este numai o vită, care trăiește pentru a mîncă și a bea, ci un agent dumnezeiesc, însărcinat cu misie înaltă în complexul universului; pe necesitatea guvernului aflător la putere; în fine, pe temeiuri pur conservatoare”.

Traectoria nu se oprește aici:

„Deodată însă cu ieșirea celor din urmă gologani din jiletcele lor, Lache și Mache părăsesc aceste principii «uzate» și «false»; atunci lumea și omenirea sînt numai o confuzie fără plan nici ordine; guvernele toate sînt rele, dar cel mai rău e cel de față; omul este un joc nenorocit al oarbeii întîmplări, o victimă a societății – principii aproape anarhiste – totul se stinge într-un mormînt! – amar scepticism!”.

Lache și Mache, „adevărați enciclopediști” (pentru că „știu din toate cite nimic”), sînt oameni moderni, emblema timpului lor. Iau parte la discuții despre „poezie, viitorul industriei, neajunsurile sistemii constituționale, progresele electricității, microbii, Wagner, Darwin, Panama, *Julie Belle*, spiritism, fachirism, *l'Exilée* șcl. șcl.”. Dar sînt oameni ai timpului lor într-un sens total: ca și în cazul *Claponului*, cearta lor duce la tulburări cosmice; reîntîlnirea lor, o recucerire a armoniei. O mutare în hiperbolă ironică a unei viziuni integraliste asupra lumii. Așa încît, hrănită din surdina unei perspective imanentiste, pentru care, totuși, totul devine iluzie, întrebarea revine: e omul *agent dumnezeiesc* sau *joc nenorocit al oarbeii întîmplări*? Întrebare, în fond, eminesciană. Să ne amintim:

„De ce se-ntîmplă toate așa cum se întîmplă, / Cine mi-o spune oare? E plan, precugetare, / În șirul orb al vremii și-a lucrurilor lumii? / Sau oarba întîmplare fără-nteles și țintă / E călăuza vremii? Putut-a ca să fie / Și altfel de cum este tot ceea ce e zistă, / Sau e un trebui rece și neînlăturat?”.

Prin urmare, e omul *agent dumnezeiesc* sau *joc nenorocit al oarbeii întâmplări*? Sau este el deopotrivă și una, și alta? Orice opoziție se transformă, prin repetiție, în lege a armoniei.

În fine, simplul paradox, care întreține mecanismul în mișcare, nu e suficient ca explicație, dacă ținem cont de exemplaritatea cazului din *Cănuță*, *om sucit*. Iată aici o demonstrație a imposibilității de a înțelege, căci Caragiale oferă în detaliu toate coincidențele bizare fără a trece, însă, dincolo de suprafața unui mecanism care acționează ca o voință în sine. Așa încît destinul nu-i destin, ci suprafața unei provocări. Nu-i vorbă: simultan, se instituie aici, ca în întreaga operă caragialeană, pe de o parte, în marginea viziunii realiste, discursul despre lume (ca interogație implicită asupra destinului), pe de altă parte, în marginea sondării metatextuale, discursul lumii ca text. Impresia că semnele *sînt recunoscute* (adică au existență obiectivă și cineva le identifică) se suprapune perfect peste aceea că ele *sînt construite*.

Într-un caz, autorul nu face decît să le recunoască, la rîndu-i, în celălalt, el le propune spre recunoaștere unui cititor. În ambele cazuri, însă, bucuria unui hedonist – care privește spectacolul lumii (și nu al celei mistice, ci al celei concrete: „ce mulțime! ce elegantă! ce belșug!”), exclamă în *Repausul duminical*, contemplînd forfota de „calești, birje, automobile” de pe Calea Victoriei) și, deopotrivă, se lasă privit de o lume pentru care, mare scamator, mai lasă la vedere vreun detaliu. Într-un caz, de nu vor fi fiind mai multe, lumea care privește este chiar el, actorul. Hilară situația din *Corespondență sentimentală*, scrisoare a *cunoscutului* care se crede eroul unei farse pe care Mari i-o joacă. Spaima, rugămintea, nebunia sînt urmate de bucuria participării la un așa spectacol:

„Deară ce se zicu, poate se crezi că m-am speratu, da, eu nu, sum mai vesel că mi s-a întâmplat această farsă, care mi ai făcutu, căci atunci când voiu fi soțul tău 'mi voi suvena că ai fost demnă de iubit, că ești. / Aduți aminte Mari, că dupe cum credu, ai făcutu lectură Romantică, și ai avut destulă probă cum respingătorul cade, iubesc, și aceasta o face tîrziu când primul respinsu e rece, nu se mai gîndește la trecutu”.

Dar, în afara interpretării în sine, sens nu există. Autorul nu face decît să pună în funcțiune un mecanism chiar atunci cînd lasă impresia că-l copiază – mecanism perfect în interiorul lui, care creează permanent senzația stranului. De n-ar fi, totuși, exagerat, aș invoca tablourile lui de Chirico, chiar dacă desenului exact al unuia i se opune aici, aproape întotdeauna, o lume încărcată în detalii proteiforme. Golite de interpretări, faptele își pierd orice consistență, devenind aproape exclusiv interpretare. Să reluăm cuvintele citate ceva mai devreme: „De ce oare? – De ce, de nece – nu trebuie să ne batem mereu capul să filozofăm, să tot căutăm cauza la orișice... Destul să constatăm cum se petrec lucrurile...”. Să recunoaștem, scoase din context, cuvintele acestea par să semene lecției lui Euthanasius din cunoscuta nuvelă eminesciană. Citim acolo: „Nu explicațiile ce se dau faptelor, ci faptele înșile sunt adevărul”. Și asta într-o scrisoare în care se face apologia statului natural, în care nu funcționează decît voința oarbă de a fi, eliberată de orice participare subiectivă. Doar că la Caragiale atîta pasionalitate pusă în joc este dovada unui mecanism mai violent și fără... ideologie, gol dar tocmai de aceea excitînd inteligența, aflat, oricum, la polul opus sublimului cosmic, care nu oferă prilejul nici unei neliniști. Eventual prilejul ironiei metafizice, căci realitatea se hrănește din cea mai exactă straniețate.

O explicare a mecanismului, în *Cum devine cineva revoluționar și om politic...*? Ajuns din întâmplare în miezul unei revoluții, „blajinul fecior al Păunei-văduvii” „e ținut la secret sub învinuiri grave”: umblase repede și se înfierbîntase, apoi îl apucă frigurile, prin urmare, se oprește la o cîrciumă și bea cîteva țuici, trece prin piața Teatrului și în învălmășeala de-acolo, un sac cu cărbuni i se sparge. În toată învălmășeala, încercînd să se apare de un jandarm călare, „ia de la picioare un grunj mare de cărbune și plesnește drept în ochi pe jandarm, care, cu obrazul scăldat în sînge, se prăbușește de pe cal”. Nici un fel de teleologie, așadar, ci simplul hazard și fascinația pentru spectacol, căci „Omul meu începu să rîză în hohot. S-aplecă iar și trage iar cu un grunj, și înc-o dată ș-altă dată, trage

orbește în grămadă”. Dincolo de interesul satiric pe care îl vizează fără îndoială – finalul e elocvent în acest sens –, Caragiale pune în ecuație relația dintre „vocațiune” și „noroc”, sau, mai precis, între „precuțetare” și „oarba întâmplare”. A interpreta oarba întâmplare ca sens, iată mecanismul după care se articulează o bună parte a lumii lui Caragiale.

Alături de acest mecanism fără transcendență, care urmează să dea, însă, tocmai iluzia transcendenței, același vid euforic în articularea labirintului nesfârșit al lumii. Or, labirintul nu înspăimintă, ci protejează. Nici un reflex de apărare nu intră în alertă într-un spațiu care se dovedește al virtualului, în care totul e posibil și-n care, finalmente, parcă nimic nu se întâmplă. Orice presentiment sumbru lasă loc euforiei. Așa încît, într-o pădure de semne, au loc urmăriri, căutări, descinderi, rătăcirii; e plină opera caragialeană de inși care scotocesc, cotrobăie, aleargă în căutarea unor lucruri ori a unor amici, ca într-o exaltare a agoniei. Dar delirul (verbal sau faptic) e de voluptate, iar agonia, „de plăcere”. Nimeni nu e pregătit să contemple; toți, în schimb – inclusiv cititorul implicat în text tocmai prin prezența vizibilă a unui autor care, mic demiurg cinic, înscenează totul – înregistrează fapte (ca și cum le-ar îngurgita fără sat), le epuizează într-un delir autodevorant, devin, în fine, mici detectivi care, orbiți adesea de propria-le căutare, uită să le și interogheze. Nici un fel de investigație asupra sensului ultim.

Cauza care generează faptele rămîne obscură, ca în *Inspecțiune*. Și ce e acest text, construit deopotrivă pe obsesia mecanismului bizar al vieții, decît o demonstrație – a purității ficțiunii, greu sau imposibil de placat pe existent –, o farsă jucată cititorului? Nu-i vorbă, lucrul acesta se întâmplă aproape în permanență în scrisul lui Caragiale, doar că, de data aceasta, corpul e perfect înche-gat, iar iluzia, totală, cu toată aparența de înscriere mime-tică într-un spațiu recognoscibil. O demonstrație care are substratul ei polemic. În fapt, Caragiale pregătește subtil eșecul oricărei interpretări, lăsînd la lumină doar faptele.

Așa încît, la întrebarea, reluată cu obstinație chiar de critică „De ce, nene Anghelache?”, Caragiale însuși nu face decît să se amuze, mulțumit de perfecțiunea, geometrică, barbiană, a jocului. O lume în sine, față de care tot ce ține de mimesis, trimiterea atît de exactă la spațiul concret și, în general, la realitatea imediată, nu are decît rolul de a înșela.

Păstrînd oarece coordonate de atitudine și contextul ontologiei romantice, situația nu-i diferită în *Sărmanul Dionis*. Să ne amintim cele „două vorbe conclusive” ale autorului din finalul nuvelei:

„Cine este omul adevărat al acestor întâmplări: Dan ori Dionis? Mulți din lectorii noștri vor fi căutat cheia întâmplărilor lui în lucrurile ce-l înconjurau; [...] în fine, cu firul cauzalității în mînă, mulți vor gîndi a fi ghicit sensul întâmplărilor lui, reducîndu-le la simple vise a unei imaginații bolnave”.

Cheia întâmplărilor nu-i, așadar, o soluție, consecință a unei rațiuni civile, ci chiar provocarea și integritatea unei lumi. O lume pură, în sensul că e riguros textuală, chiar dacă umorul lui Caragiale e negru: asemenea lui însuși, firește, „nenea Anghelache, cuminte, n-a vrut să răspundă”. Umor polemic și ironic.

Așadar, iată cum se încheie, cu un lacăt care ne mută în altă realitate decît aceea a lumii, celebra schiță. Dar nu e aceasta singura intervenție exterioară, mizînd pe o complicitate nepasională, ci ironică, posibilă în mijlocul ipotezei unei existențe de hîrtie. Să citim: „Din Dobroteasa apucă la stînga, să iasă spre pe chei spre Piața Mare. Trecînd prin fața morgei, văd căruța funebră: un nou oaspete a venit, sătul de căldurile vieții, să coboare în răcorosul otel”. Și-aici nu mai e vorba de parodiarea stilului presei mondene, deși ar putea fi vorba de parodiarea felului de a gîndi al amicilor, crescuți în stilul monden, adică inteligent și cinic, sau, într-un cuvînt, miticist. Admirator al lui Sofocle, Caragiale va fi fost fascinat de ideea fatalității, ca mecanism transcendent, dar, deopotrivă măcar, de articularea unei lumi ficționale care nu se poate prăbuși

la nici un fel de înfruntare exegetică. Din îmbinarea acestora, interogația pe care o lansează, în acest text în mod explicit. Dar e o întrebare care fundamentează scrisul caragialian. Întrebarea unui... detectiv. Iarăși, însă, glisăm din teritoriul realului în acela al adevărului ficțional. Iar întrebarea iese din lume pentru a intra în text. Cel puțin așa avem impresia pentru că și în text se configurează geometria vagă a unui labirint. În mijlocul lui, nenea Anghelache, firește, cu mecanismul ciudat al vieții sale.

Dar mai există un labirint aici, acela al suprafețelor mundane: cîrciumi, piețe, localuri, stabilimente, străzi, berării, cheile, chiar morga. Într-o lume a suspiciunii (în fond, amicii îl caută pe Anghelache să-l avertizeze asupra iminentei verificări), urmează rătăcirea pe un traiect lipsit de repere: în plină noapte, pînă spre zori, în Dobroteasa, la locuința lui, apoi prin toate localurile de două-trei ori, la o cafenea, apoi la lăptărie, din nou în Dobroteasa și-n fine, cînd e vorba ca oamenii să nu mai facă nimic („de acuma, aibă grijă Dumnezeu de nenea Anghelache!”), semnul, datorat simplului accident, al întîlnirii cu căruța funebă. Altfel, nici un fel de indiciu. Și numai simpla întîmplare le scoate în cale morga și-n ea, ca într-un athanor, marea taină. Poate doar Mitică, cel de la cafenea, care-i îndreaptă, inutil, spre lăptărie, să fie un semn. Și ce e cu acest Mitică, luat parcă din paginile lui Mateiu Caragiale?! Iată-l:

„În odăița din fund, un alt camarad... La lumina spălăcită a becului Auer, chipul camaradului seamănă cu icoana unui martir în urma chinurilor: e alb ca varul, cu umbre albastre; fălcile-i sînt încheștate; nasul tras; ochii pierduți în extaz. În mîna-i asemenea albă, ca și cum pe sub piele n-ar mai curge un pic de sînge, ține o linguriță, cu care amestecă, încet, încet de tot zaharul într-o ceașcă plină cu șvarț. Din cînd în cînd oftează din adînc pe nas, umflîndu-și nările. Cum îl vîd, camarazii se apropie de el și-l salută. El le zîmbește – zîmbetul sfînt al martirului, care-ntreveđe, prin deschizătura regiunilor cerești, lumina vieții eterne – și urmează să amestece în ceașcă fără a schimba cîtuși de puțin măsura mișcării”.

Așadar, camarazi, aflați într-o luptă... De n-ar fi doar beat, am spune că Mitică e întruparea misterului, că-n el

se-ascunde chiar previziunea sumbră. Așa, rafinamentul nu face decît să ascundă o tușă groasă. Iar Mitică nu-i decît umbra unui indiciu, o simplă aparență. Ca și Anghelache, o cutie închisă pentru cine caută semne. În afara interpretării semnelor, plăcerea, nesofisticată, a identificării lor și a înscrierii într-un teritoriu al vagului. Iată de ce labirintul nu înspăimîntă. Epicureul, în fond, nu se teme de moarte. Blazat, ajuns la ataraxie, el trăiește la o intensitate constantă bucuria aflării în lume.

De fapt, labirintul nu înspăimîntă pentru că el nu există niciodată în afara unui sens, fie el și ipotetic. Un sens măcar de construit. Ciudat cum, vorbind despre poezia română din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, Caragiale are viziunea unei panorame fără structură, în care intuiește totuși structura. O formă care proliferază în care gîndește o metamorfoză logică. Poezia aceasta, dintr-un secol fără soț (ca și cum acest lucru ar fi deja un atac la ordine),

„ni se prezintă în toată maturitatea ei complexă ca un tapet multicolor, bizar, – dacă n-ar fi rațional, – straniu – dacă n-ar fi logic, – în care milioane de fire de toate culorile, tonurile și nuanțele posibile și imposibile, imaginate și imaginabile (de la un pembé cît mai spălăcit pînă la conabiul cel mai posomorît), ca sub mîinile fermecate ale unei țesătoare din basme, se întreș, se împăleticesc, se încirigă în zigzaguri fantastice, însă conduse de o strictă sistemă, vagabonde, însă cu un țel bine și precis determinat”.

Este, în fapt, fascinația în fața spectacolului vieții, ca ezitare între sens și neant, între cosmos și haos, între o compoziție muzicală perfectă și delirul verbal din „birturile de ordinea a treia”. Aici, text publicistic și nu ficțional, Caragiale pare să dea credit cosmosului. Un sens, chiar dacă datorat hazardului sau unei înscenări ce dă sentimentul fatalității, e tematizat nu o dată în ficțiunile sale. În tot cazul, cum să citim altfel completările explicative din construcțiile „bizar, – dacă n-ar fi rațional, – straniu – dacă n-ar fi logic”? Firește, nu răspunsul contează, ci problema pe care Caragiale o pune. Aici răspunsul acreditează ideea unei ordini încorporate în materie. În ficțiuni, aproape

numai materia în sine contează. Raționalul și logicul se prezintă sub forma sofisticată a straniului și bizarului.

Revenind, în *Reapusul duminical*, gata să se sinucidă, din plictiseală, Costică Parigoridi se salvează prin declanșarea neașteptată a unei petreceri de-o noapte, cu amici, aperitive, șampanii, marghilomane. Labirintul e, așadar, absolut necesar viețuirii. Mai mult, în el contrariile se unesc. Un ins refuzînd să se ridice de pe marginea trotuarului la insistențele sergentului se dovedește că-i excelentul tipograf care spre dimineață părăsește grupul pentru ca la oră fixă, șapte, să se prezinte bărbierit, dichisit, spre a se duce la atelier. E un excelent culegător tipograf și șef de echipă. Iată o lume în care contrariile coincid și în care măștile sînt chiar miezul ființei. Cauza – ironizatul repaus duminical – nu mai are pînă la urmă nici un fel de relevanță. Ce contează sînt faptele, mărturie pentru *coincidentia oppositorum*.

Numită *Reportaj*, o schiță are ca obiect marginal plăcerea denunțării faptelor ascunse și, mai ales, voluptatea imaginării lor. Mai întîi, amintiri din vremea bună cînd „turbasem și pe public, și pe politicieni, și mai ales pe confrăți, cu descoperirile celor mai intime secrete ale culiselor politice, sociale și chiar familiale”. Toate acelea din sursă sigură. Apoi, dispariția sursei și eșecul altor încercări. De aici, îndemnul dat lui Caracudi: „– Pleacă, aleargă! Viră-te peste tot, în lume, în localuri publice și oficiale, în cercuri politice; scotocește, miroase, află, află!”. Așa încît urmează știrile de senzație, care nu mai necesită nici un fel de dezmințiri. Sursa lui Caracudi, suspectat și urmărit îndeaproape, cum știm, o masă de bufet din „Ciș-me-giu”. Interesant itinerariul acesta al urmăririi care scoate la lumină un bluf. Și mai interesant însă finalul, căci întreaga „poveste” nu-i decît preludiul unui text, nescris încă, cu titlul *Ce gîndește Suveranul?* O întrebarea la care sîntem invitați să răspundem, ipotetic, prin pledoaria făcută în text invenției. Unei invenții care, în plină manieră, nu mai cere, cum se întîmpla cu știrile mincinoase, dezmințiri, căci are forța de a institui parcă realul. E ca și cum ai spune, în fapt,

că adevărul e o iluzie, și abia în felul acesta invenția îl poate substitui. Realitatea e provocată să se nască, iar neantul, obligat să capete formă. Altfel spus, exercițiile de stil despre realitate instituie posibilul cu atributul adevărului. E ca și cum am spune că totul este stil, că, prin urmare, faptele înseși – în căutarea cărora personajele se află – nu-s decît stil. Dar, stil fiind, adică tehnică, ele au consistența de nedeazămintă a lumii concrete. Așa-mi explic indicațiile inițiale din *Amici*:

„Cititorul mă va ierta că nu dau nici o indicație de ton, de acțiune și de gamă temperamentală în tot decursul dialogului – indicație atît de necesară pentru citire caldă – și va suplini însuși cu imaginația această lipsă”.

Așadar, Caragiale oferă doar fapte – „Datoria mea de cronicar era să relatez fapte, iar nu să spui în vileag considerațiunile mele intime” –, dar, fatalmente, numai în scopul „interpretării” lor. De nu-i în totul așa, rămîne încă întrebarea privitoare la echilibrul necunoscutelor din această ecuație în care, în penumbră, se mișcă lumea și textul. Și totul sub ochii fascinați ai autorului care, de deasupra, omniscient, dar jucînd rolul celui cu perspectivă limitată, privește în labirint și pune întrebări pe seama identității. Peste tot, însă, banda lui Möbius.

În *Tren de plăcere*, de exemplu, un labirint care are drept consecință poezia amorului. De o parte, faptele în delirul lor fără sens, pe de alta, sugestia faptelor cu o ambiguitate din care nu dispăre, cu tot subtextul complice și ironic, poezia. Ca și cum Caragiale ar fi un Cehov fără inocență, prezent în text și deopotrivă în afara lui, capabil să se amuze în spatele faldurilor care-l protejează. Dar care nu-l pot întotdeauna salva. Adesea prin preajmă, moartea nu e stil. Sau este un stil care se devoră pe sine, încît căderea în lume este posibilă. Așa se face că Mitică, din monologul *1 Aprilie*, sfîrșește prin a deveni victima propriei capcane. Ce e o farsă decît un labirint posibil care provoacă în cel vizat neliniștea motivării faptelor? În fond, Lefter Popescu sau Anghelache, în feluri diferite, pun problema aceasta a lumii ca teatru sau, mai exact, a lumii

ca scenă pe care se desfășoară niște farse, fie ele ale marelui regizor cinic, pe care autorul nu face, ici-colo, decît să-l ncerce să-l copieze. Astfel de regizor blazat și sceptic, Mitică intră aici în capcana altui mecanism, de necontrolat, al reacțiilor bizare, poate motivate psihologic, deși nu analiză psihologică face Caragiale, nici aici, și nici în cîteva din așa-zisele nuvele psihologice. Chiar și un astfel de text se include acelor care sînt consecința unui hedonism hrănit de suspiciune, căutare și vag. Un hedonism care aproximează identitatea.

Identitatea? Competiția aceasta dintre adevăr și realitate face obiectul multora dintre scrierile lui Caragiale. O schiță se numește chiar așa: *Identitate...* Firește, coborîtă în cotidian și în anecdotic, miza nu e filozofică; nici măcar filozofardă. De ce i-am refuza însă un sens mai înalt? Căci faptele de-aici demonstrează cît de ușor falsul poate fi luat drept autentic; ba mai mult, că falsul este luat întotdeauna drept autentic, pentru că imaginea despre adevăr contrazice realitatea adevărului. Altfel spus, că forma substituie esența, devenind, fie și numai ca imagine, esență. Altfel, anecdote din sfera memorialisticii. Fără hîrțile de identitate, eroul nu poate scoate o sumă derizorie de la sucursala unei bănci din Paris, în schimb, unui gentleman („gentlemen englez; roșcovan; costum cadrilat; portofel enorm, crocodil veritabil etc., etc...”), care se dovedește ulterior a fi un infractor, i se eliberează o sumă uriașă. La fel, la graniță, fără pașaport îi e imposibil să treacă, în vreme ce un muscal anarhist (altfel, „tip de om excelent, bun, onest și moral; dar... apostol... infatigabil și incurabil”), încărcat cu „un pachet de documente”, o face fără nici un fel de piedici. De-aici vine și salvarea, așa încît eroul nostru se numește acum Bob Schmecker și e cetățean american. Mai mult, „prezidentul U.S.A. «roagă pe toate autoritățile civile și militare de pe globul terestru să mă lase să trec și să-mi dea ajutor și protecție în caz de nevoie»”. Altfel, cu numele acesta nou, anecdota-i cam îngroșată și, firește, adaugă într-un dozaj exagerat mult amuzament poate mîhnirii. Dar nu în simplele coincidențe trebuie căutat sensul schiței și nici măcar în hazul satiric al poveștii, ci

în titlul ei, *Identitate*. În fond, iată cît de ușor poți fi altcineva și cît de ușor *tu însuși* devii o simplă formă goală. Altfel, aflate în căutarea adevărului, autoritățile – singurele care ar trebui să dea proba credibilității – nu fac decît să citească pe dos. Și să se înșele – semn că nici o dovadă nu e suficientă pentru a certifica adevărul.

Aceeași problematică, în fond, în textele ciclului bulgar. Să fie vorba despre ciclul bulgar pentru că ideea conspirației naște, firește, un păienjenis de suspiciuni? În *Ultima oră!...*, nota ridicolă referitoare la ziaristul care vinează senzaționalul e indiscutabilă. Orice informație aparține gogoșilor, balivernelor. Pe de altă parte, totul se desfășoară în seara de dinaintea bîlciului de Sf. Maria. Așadar, ca un preludiv la timpul măștilor, care înseamnă și o schimbare de decor. Dar, bombardat cu vești senzaționale, mereu contrazise ba de un căpitan, ba de un ministru, pînă la urmă povestitorul își ia rolul în serios. Și, convins de falsul unei noi vești, nu-l mai contrazice pe ziaristul aproape fanatizat, ci-l încarcă cu noi detalii. Iată cum se naște, din nimic, o informație și o sursă credibilă! Să ne amintim observația lui Șerban Foarță, care vorbea despre o *demonie a presei* la Caragiale:

„Demonică, literalmente demonică, devine presa cînd se instituie, pe sine, în sursă de evenimente, cînd dintr-un simplu receptacol și/sau o limpede oglindă a lor, ajunge-n (im)postura de a le genera, ea însăși, incontrollabil și malign, aidoma unei tumori”.

În fond, n-a anunțat Caragiale însuși căderea Plevnei înainte ca ea să se fi produs cu adevărat? Firește, oricît ne-ar plăcea să folosim acest fapt în favoarea noastră, nu e aici vorba de vreo instanță care să se fi jucat, cinică la rîndu-i, cu meandrele în care e prins, în propria-i biografie, autorul nostru. Revenind asupra textului numit *Ultima oră!...*, urmînd în volum discutatului deja *Reportaj*, putem bănui unitatea lor muzicală, dată de *leitmotivul* invenției jurnalistice. În subtext, însă, și problematica fragilității echilibrului dintre adevăr și fals. Pe calea invenției, ca într-un

carnaval al formelor, orice ipostază accidentală poate întruchiupa originarul.

Aceeași investigație în *Boris Sarafoff!*..., text asupra căruia vom reveni. La mijloc, în sensul propriu dar și figurat al cuvîntului, cîțiva „infatigabili reporteri de ziar” numiți A., B., C., D. – dovadă a faptului că interesează mecanismul, nu personajele, folosite ca simpli actanți fără identitate, declanșatori ai acțiunii. În urmărirea „inteligentului jude de instrucție” J. Th. Florescu, care le-a scăpat în ultima clipă, cei patru reporteri îl întîlnesc la cunoscuta ospătărie Enache pe Boris Sarafoff, inculpat în delikte naționale. Joc exact al acestuia: siguranță de sine, curaj, impetuoșitate. În tabăra ziariștilor: surpriza, fierberea, spaima, teroarea. Pe un fundal de suspiciuni, jocul mut dus aproape spre paroxism. Încît confruntarea e iminentă – și-n timpul ei, în vreme ce reușește să ajungă la trăsura cu care va scăpa, lui Sarafoff îi cade peruca; el însuși își smulge barba. Surpriză totală: Sarafoff nu era altul decît „inteligentul judecător de instrucție”. Totul fusese perfect: jocul, vestimentația, cartea de vizită lăsată să cadă, demascarea însăși, limbajul. Iată un judecător (tot o autoritate) punînd la cale farse. Mai mult, în ultima clipă îl însoțea un grefier, devenit Kovaceff, un grefier, deci cineva obligat să consemneze fapte sau vorbe fără să intervină; grefierul nu-i mai mult decît un simplu funcționar. Or, aici, judecătorul și grefierul creează realul, provoacă seria de evenimente, le instituie cu proba adevărului pentru a o pulveriza ulterior cu superbia autorității absolute. Prin ei, ipoteticul, cu toată doza de neverosimil, se înscrie în real. Alte niveluri? Ridicolul ziariștilor și mania senzaționalului, situarea în cotidian prin invocarea conflictului româno-bulgar, chestiunea, de discutat, cu adevărat, a punctului de vedere și a felului în care, folosit într-un fel sau altul, el constituie procedeul decisiv al închegării poveștii. Dacă n-ar fi apelat la înregistrarea succesivă a faptelor, de-ar fi sugerat măcar, ca un omniscient, posibilitatea farsei, orice interes ar fi fost anulat. Așa, o farsă despre felul cum totul poate deveni altceva datorită formei, suprafeței, aparenței. Măștii.

Dar despre farse, pe larg, cu altă ocazie, pentru a detalia aici problematica aceasta a raportului dintre realitate și adevăr, un fel de voal sub care se ascunde echilibrul dintre particular și general, adică dintre formă și model. Intermediarul acestei problematice?! Același instrument, al jurnalisticii, care ar trebui definit ca încercarea de înregistrare neutră a formelor, așa cum se configurează într-o capodoperă a scrisului caragialian, de o modernitate scilicet. Este vorba de *Duminica Tomii*. Parodia și metatextualitatea, ironia și transformarea absenței subiectului în subiect, iată cîteva din nivelurile care constituie complexitatea acestei schițe ale cărei rădăcini stau înfipte în *Temă și variațiuni*, schița cu care se încheia volumul *Note și schițe*, din 1982, și care, să ne amintim, debuta cu cele două scrieri despre Eminescu, *În Nirvana* și *Ironie*.

Firește, în *Temă și variațiuni*, datele așa-zis mimetice, care vizează viața politică ori mentalitatea jurnalistică, ocupă un loc cu totul marginal, chiar dacă titlul inițial cuprindea și sintagma *Varietăți politice*. În prim plan, plăcerea parodierii unor limbaje atît de diferite între ele și, reduse la esența lor, atît de inconfundabile (da, cele cîteva maniere ascund aici adevărate personaje!). Voluptatea de a pastșa e susținută de o disponibilitate lingvistică specială, dublată de schimbarea totală a registrului. În fond, stăpîn absolut al mijloacelor lingvistice, Caragiale poate să scrie în orice manieră vrea. E un prestidigitator, care scoate la lumină, oricînd, orice panglică iluzorie. Spun iluzorie pentru că, fiind exclusiv stil, și stil mimat, totul poate să dispară într-o clipă. Ceea ce, în fond, se și întîmplă în momentul în care bănuim că, tot în prim plan, se situează și o altă chestiune: „investigarea” adevărului. Firește, titlul vorbește mult despre felul în care imaginile substituie adevărul, într-un zig-zag labirintic. Așa încît, impresia că *tema*, adică informația din *Universul*, seacă, rece, fără participare emoțională și, aparent doar, nici stilistică, e chiar adevărul obiectiv, înregistrat ca atare, începe să se clatine. Dar, în fine, în *Universul* e datul concret; în celelalte ziare, atitudinile, comentariile, războiul politic dublat de spectacolul monden.

Altceva se-ntîmplă în *Duminica Tomii*, unde regia pastişării unor stiluri continuă. Pe scurt, iată-l pe narator în vizită la „confratele şi amicul” lui, Tomiţă, cu ocazia zilei onomastice. Înnebunit de durerea unei măsele, acesta trebuia, totuşi, să redacteze o cronică de gazetă despre credinţă şi ştiinţă. Iată-l pe narator redactînd un astfel de text şi glisînd uşor spre memorialistica evocativ-melancolică, cu o anecdotică mascat comică din lumea bisericii, cu preoţi, văduve, enoriaşi, ţinci, dascăli. Puţină dulcegărie forţată (pentru a tăia din excesul sentimental autentic) despre oameni şi vremi apuse. Ba chiar, despre „primăverile acelea dulci” despre care „zice așa de frumos poetul”. Urmează aici nu o variaţiune din cele inventate, ci una copiată, însă dintr-un text care-i aparţine (*Noaptea Învierii*, forma preliminară a nuvelei *În vreme de război*), care, la rîndu-i, era o pastişă. Pierdut în meditaţii despre timpul modern, e trezit din reverii de „triumful” lui Tomiţă, vindecăt.

Dar totul e un hohot de rîs în spectacolul acesta al inteligenţei scilpitoare şi al permutării planurilor. Pe terenul simulării, stilul sentimental-nostalgic sfîrşeşte într-o opţiune clară pentru timpul copilăriei şi deci pentru vremea credinţei fericite. Toma este, însă, necredinciosul; el crede minunea învierii lui Isus doar după ce-i vede şi-i pipăie rănile. De aici, problema fericirii („Zis-a Isus lui: «Dacă mă văzuşi, Tomo, crezuşi; fericii cari nu au văzut şi au crezut...»”) care declanşează şuvoiul nostalgic. Numai că vîrsta copilăriei era vîrsta credinţei fără dovezi. E invocat, astfel, Sfîntul Augustin cu paradoxul cunoscut („*Credo quia absurdum*”), după care, fireşte, blamarea timpului modern, a spiritului iluminist, a lui Voltaire:

„Aţi venit voi, oameni noi, cu ştiinţa, să smulgeţi din rădăcini acea plantă divină, ce-şi trăgea seva din fundul inimii noastre! Şi nu v-aţi mulţumit cu atîta! Peste rană, în adîncul inimilor, din care să poată reîncolţi, aţi turnat leşia caustică, otrăvitoare, distrugătoare, otrava scepticismului, pesimismului, ateismului!...”

sau:

„Da! da! În noianul de necredinţă în care ne afundăm, cînd mi-aţi luat credinţa mîngietoare fără să-mi daţi nimic alt în schimb decît scepticismul deprimant, îndoiala distrugătoare, ţipă şi sufletul meu ca al lumii întregi, împreună cu poetul... împreună cu poetul... ţipă...”

Acesta este momentul înflăcărării retorice maxime întrerupte brusc de revenirea lui Tomiţă. Fireşte, înflăcărarea e a stilului (a manierei, ar spune Caragiale) care substituie, finalmente, fiinţa, cu toată nota evocatoare care o reautentifica. Dar, şi așa, acuzarea timpului modern se face în cheie mistificată; totul e antifrază şi simulare. La drept vorbind, Caragiale face ca orice fatalitate să se întruchipeze în mecanisme palpabile. Şi despre ele ar trebui, aşadar, să dea seama „ştiinţa”.

Întorcîndu-ne la Sf. Augustin, ei bine, Caragiale vrea să pipăie absurdul. Cît despre *otrava scepticismului*, fireşte că se parodiază aici ceva din spiritul retrograd-restaurator, autorul intuind cîte ceva din formele spiritului românesc din secolul ce tocmai începuse de-aproape un deceniu. Îl întrezărea poate pe Nae Ionescu blamînd Europa şi ştiinţa modernă, propăvăduind misticismul, dar făcînd toate acestea din cel mai modern autoturism care circula pe străzile, puţine, ale României. Nu întîmplător, discipolii lui fac alergii la Caragiale. În fine, e de crezut că scepticul Caragiale, cu *îndoiala* lui *distrugătoare*, priveşte acest spaţiu al desfăşurării textuale cu voluptatea rafinată a spiritului ludic. Aşa se face că, în vreme ce Tomiţă reclamă, vindecăt, cu exuberanţă triumful ştiinţei moderne, spre care l-a îndreptat, de altfel, chiar naratorul, acesta continuă să se înscrie în delirul antimodern, substituind însă, din eroare, credinţa cu măseaua: „... Mi-aţi luat cu ştiinţa voastră măseaua!... ce mi-aţi dat în schimb?... redaţi-mi măseaua!... Îmi trebuie!... ». Eroare pe care va conveni, bucuros, să o corijeze. Totul devine burlesc. Da, tema e a jurnalisticii: cum se poate scrie un text pe temă dată, cum se poate mima pasiunea şi convingerea prin retorica generatoare de manieră şi nu de stil, de forme şi nu de fiinţă.

Mai mult, cum nimic nu intră în contradicție: rezultatul științei moderne, acceptat, nu contrazice „credința” în declinul modernității, deși, în finalul autopersiflant, e limpede că toate acestea nu-s consecința fanatismului. Ci, dimpotrivă, a unei lucidități care relativizează. A înscrierii existenței într-un joc social în care aparența (revolta împotriva spiritului modern) poate substitui convingerea (palpabilă prin rezultatul științei).

Și dacă, totuși, I.L. Caragiale e un modern care chiar crede în suficiența lumii empirice și în cunoașterea prin simțuri? Indiscutabil nu e schița aceasta o fabulă, deși povestirile de tip analogic, ca la Creangă, nu lipsesc din recuzita caragialiană. Nu e nici măcar o meditație mascată în alegoric. Dar, oricât de ascuns în spatele inteligenței sclipitoare care naște iluzii epice din antifrază, un spirit interoghează asupra echilibrului fragil al adevărului, care ar putea fi asumat senzorial. Interogații care se articulează în structuri ludice și într-un „epic” eliberat de balastul anecdoticii. Interogații care-l fascinează pe Caragiale și care nu se subsumează utopiilor, ideologiilor sau vreunui fel de utilitarism. În paranteză fie zis, erezia didacticismului, de care Caragiale, admirator al lui Poe poate că știa câte ceva, primește o lovitură precisă, ca și retorica, atât de blamată, tematizată adesea, căreia Caragiale, poate fără să știe de afirmațiile contemporanilor săi, îi rupe, la rîndu-i, gîtul. Așadar, sceptic și hedonist deopotrivă, Caragiale nu vede în literatură prilejul vreunei mîntuirii, deși, tocmai prin ne-instituirea unei crize agonice, propune pîrghia unei înșelări a abisului.

Scrieri dintre cele mai diverse ca tematică (și mă refer la tematica exterioară) se întemeiază pe jocul care, dincolo de orice suprafață satirică, are ca obiect criza – și iluzia – adevărului. Ludic, în sensul denunțării în permanență a procedeelor, o denunțare prin folosirea lor exhibantă, Caragiale face în *Groaznica sinucidere din strada Fidelității* experimentul proiectării realității în interpretare. Firește că e aici ceva din *Temă și variațiuni*, chiar dacă accentul nu se mai pune pe voluptatea pastişării. În realitate, și acolo pastişa era numai un mijloc de pulverizare a concretului,

a referinței. Dar, vizibile, prea vizibile, exhibarea și denu-darea lumii fac din acest text un experiment ludic care obligă la instituirea complicității cititorului. Și de data aceasta nu e vorba de un cititor rafinat ori, la rîndu-i cinic, ci doar de unul dispus să colaboreze. Strada Fidelității, casa cu numărul 13, ziarul *Lumina*, mai apoi *Aurora*, teza tînărului Mișu Z. despre *Simptomele la diverse intoxicații violente*, toate acestea nu mai țin de farsa tînărului student la medicină (a raționalistului care cunoaște secretele exterioare ale corpului), ci de farsa autorului. Simplu joc de cuvinte o afirmație precum aceea, de început, în care naratorul precizează că „bobocii erau florile favorite” ale domnișoarei Popescu, pre nume Porția. Prea vizibile, în afara vreunei ambiguități de substanță, faptele invocate anterior devin simplă tehnică. Nu-i vorbă, tocmai de aceea sînt și elocvente, lăsînd să se înțeleagă că totul e artificiu. Iar căutarea adevărului nu-i mai mult decît un joc al interpretării.

## Fragmente despre tot – sau despre vid

Miza investigării realului, a desfolierii lui prin epuizarea formelor care îl reprezintă e susținută de speranța identificării lucrului în sine. Caragiale simte nevoia să pipăie lucrurile, să le vadă cu acuitate, să mute în prim plan detaliul care capătă astfel dimensiuni (fie și în plan psihic) monstruoase pentru că are obsesia adevărului pe care materia l-ar ascunde. Suspiciunea aceasta face ca totul să devină iluzie. De aici, un adevărat infern al suspiciunii și al închipuirii. Fapte?! Firește că funcționarul înregistrează materia, faptele, gesturile, dar consecința care decurge de aici este tocmai pulverizarea realului. În fond, Caragiale se joacă cu aceste posibilități față de fapte. Le înregistrează, cu speranța identificării lumii din spatele lor, pentru a spune finalmente că ele însele, și nimic altceva care să le transească, sînt adevărul. Nu-i vorbă, deseori faptele însele sînt reconstituite prin interpretare, într-un joc al iluziilor.

Ca și în *Temă și variațiuni*, și în *Telegrame* faptele ar putea fi reconstituite. Dar singurul fapt care cu adevărat contează aici este acela al trecerii realității în reprezentare și al mutării substanței în arhitectură. O suprapunere de imagini, foarte motivate subiectiv și psihologic, dau seama despre imposibilitatea înregistrării realului. Detaliile de genul „Procoror lipsește oraș mănăstire maici chef” fac parte din recuzita înșelării caragialiene. Altfel, transformarea lui Costăchel Gudurău din „mort arest” în „avocat al statului”, și asta sub aceeași semnătură, a autorității (într-un loc, Ministrul însuși al Justiției, în altul, șeful de cabinet al Ministrului „Domenelor”), este o dovadă în plus despre felul în care se instituie, în plină lume a materiei – numai

materia trăiește teroarea, frica, delirul spaimei – iluzia. Suportul politic al schiței trece pe un plan secundar, căci nu atît moravurile constituie miezul unei asemenea provocări, cît identitatea lumii. Caragiale spune, în fond, că lumea nici nu poate fi aflată în adevărul ei din moment ce e o suprapunere de imagini. Sfatul pe care îl propune la un moment dat? Așa cum știm deja: „Luați o afirmare a unui ziar opozant și amestecați-o bine cu o jumătate de dezmințire a unui guvernamental – iată o rețetă deseori bună pentru a afla adevărul” (*Sfaturî*). Tema presei, ca și a telegramelor, a anonimelor, a proceselor-verbale e motivată de înscrierea în această problematică, și nu de preocuparea pentru pitorescul balcanic.

Oricum, de data aceasta, detectivistica e un simplu joc, iar semnele sînt chiar lumea. Or, ce lume proiectează aici I.L. Caragiale? Împotriva tuturor aparențelor, nu e lumea sfîrșitului de secol XIX, cu politica și societatea ei (acele forme fără fond, incriminate de Maiorescu), nu e lumea balcanică, împreună cu moravurile ei impure, nu e nici o lume – transnațională, adică general-umană – a imposturii și falsului, deși e toate acestea la un loc, ci, înainte de toate, e lumea ca realitate fragilă, ca joc inconsistent, ca iluzie și reprezentare, ca oglindire, eventual joc al unui demiurg ludic și cinic deopotrivă. E lumea ca literatură, atacată de frisonul neînțelegerii.

Tocmai de aceea, cred că, în cele mai bune scrieri ale sale, I.L. Caragiale nu face nici un fel de pledoarii și didacticisme, fie ele oricît de mascate. El pur și simplu înscenează jocul reprezentării și al imposibilității de a fi a lumii. Abia el rupe cu adevărat la noi gîtul elocinței și discursivității... E Caragiale prin asta un modern?! Fără îndoială că această erezie a tradiționalismului are locul ei în situarea lui Caragiale în siajul modernității. Pe de altă parte, Caragiale constată eșecul științelor pozitive și al pozitivismului în general. El caută cu o anume obstinație faptele, dar, într-o lume de fapte, într-un tablou în care se înregistrează detalii, nimic nu e dat: totul e iluzie și interpretare. Obiectivitatea în sensul fidelității față de lume este imposibilă, căci lumea e un fenomen în mișcare. Din

perspectiva aceasta, iată eșecul iluminismului, al rațiunii și al viziunilor separate. Dar un eșec pe care Caragiale îl trăiește cu euforie, fără disperare.

Este „lecția” pe care o trăiește Caragiale în preajma lui Gherea. A se vedea în acest sens *De la D. C.D.-Gherea*. Nu-i vorbă, după refuzul mării revelații pe care Hasdeu i-o pregătea, Caragiale se oprește în gara Ploiești tot pentru un interviu. Și întrebările sînt aceleași. Ba Caragiale face aici și o pledoarie în favoarea noii specii jurnalistice, care ar da posibilitatea explicării succinte, căci Gherea îl trimisese la volumele lui de critică. Nu peste mult, punîndu-și masca anonimului, avea să răspundă el însuși „domnului redactor”, de data aceasta reținînd carențele sale, ce s-ar datora lipsei de îndrăzneală și de spontaneitate a unor artiști. În fine, miezul schiței e într-o margine. Fără să știe, Gherea, socialistul Gherea, oferă oricui cîte o porție de friptură de vițel („o specialitate a acestui restaurant”, se precizează), adică o lecție despre neputința de a fi a lucrului în sine. Sau, și mai exact spus, despre neputința de a identifica lucrul în sine. Privindu-l pe Gherea, el însuși aici gurmand nesățios, un voluptuos îmbătîndu-se cu propriile-i simțuri, străin de tot ce-i în jur („O pulpă de vițel se istovește ca prin farmec sub cuțitul lui Gherea, care aruncă ciolanul gol deoparte pentru a apuca o a doua pulpă ce sosește caldă”), Caragiale are revelația acestei neputințe: exercițiul decopertării lucrului în sine se dovedește steril. Cunoașterea nu e posibilă. De data aceasta, Caragiale este didactic în exces:

„Pulpa de vițel reprezintă natura, lucrul în sine; cuțitul lui Gherea reprezintă spiritul nostru: el nu poate face alta decît să taie felii, mai mult sau mai puțin subțiri, după cum e mai mult sau mai puțin ascuțit, mai dibaci sau mai stîngaci mînuit. A tăia o felie, a tăia cît de multe, nu va să zică a pătrunde în esența pulpii de vițel. După fiecare tăietură ne vom afla în fața altei suprafețe: pulpa de vițel nu va voi să ne arate decît suprafețe, ascunzîndu-și sistematic sinele, așa încît, cînd vom rămînea pe farfurie cu cea din urmă bucatică și cu ciolanul în mînă, ne vom găsi tot în fața unei suprafețe... Vom fi distrus, pînă la cea din urmă firimiță, obiectul cercetărilor

noastre fără să putem pătrunde o clipă măcar în intima lui esență, în sinele însuși al lucrului”.

O clarificare cum nu se poate mai exactă, și cum Caragiale nu face prea des. Ce-i drept, observația e a Martei Petreu, istorioara e preluată chiar de la Gherea, care avusese, însă, ca obiect nu pulpa de vițel, ci Parisul, nereductibil la monumentele sau străzile sale. Era diferența dintre Parisul numenal și cel fenomenal. E Kant în lectura unui materialist. Așadar, Caragiale reia „povestea” și o coboară în derizoriu (într-un alt *sfat* preciza: „Nu căutați totdeauna inspirația la un kilometru, ea ne stă foarte adesea sub nas – dacă n-o găsim, e că poate ne uităm pe deasupra ei prea departe” – *Sfaturi*), fiind însă în mod evident interesat nu de demontarea kantianismului, ci de altceva. Ce-i drept, Kant, care instituise și o viziune cosmogonică, nu se numără printre preferințele sale. Oare pentru că lui Caragiale nu-i suridea ideea unui univers văzut ca mecanism perfect și descifrabil?! Pentru Caragiale, omul însuși e un mecanism care funcționează după reguli rămase într-o zonă de mister și abisalitate. A vorbi serios despre relații între om și cosmos i se părea ridicol. Nu-i va fi plăcut poate nici monotonia lui Kant, despre care se știe că, rămas o viață în orașelul lui, urma zilnic aceleași trasee cu o precizie de metronom. Se spune că se putea corecta orologiul orașului după el. Ceva în genul lui Farfuridi: „Eu, am n-am să-ntînesc pe cineva, la zece fix mă duc în tîrg...” etc.

În fine, care e reacția firească în fața unui asemenea eșec?! „Vom face ce-a făcut D. Gherea: cu un zîmbet ironic, vom arunca ciolanul deoparte – și iată scepticismul!”. Ironia ultimă la adresa filosofilor nici nu mai contează: „Vom arunca ciolanul la ciini, precum aruncă, obosit, filosoful chestiunea impenetrabilă în ghearele comentatorilor și a profesorilor de la universitate!”. Ironia detașării suferitoare și sceptice, da. Oricum, dezinteresului afișat față de lucrul în sine Caragiale îi contrapune preocuparea pentru feliile de real. Cum nu-l interesează, deci, eficiența unei concluzii, a vreunei descoperiri, cum știe la ce să se aștepte, lui nu-i rămîne decît soluția bucuriei sceptice a

explorării. Prin urmare, nu un scepticism steril, ci explorarea fără scop. A înregistra realul, a-i pipăi cu pupila, arghezian, formele, a-l parcurge ca pe o planetă plină de surprize și de suspans, a-l construi, finalmente, în interiorul unor astfel de repere, iată bucuria cuiva care face din scepticism prilejul unei restaurări a ființei. Neantul lucrului în sine nu-l angajează pe Caragiale existențial. Când, însă, el dă seama despre prezența plină de sens, atunci o face. De aceea, ca funcționar al neantului, Caragiale nu-i un Bacovia. Înregistrând golul, el trăiește cu voluptate materia, simțurile sînt deschise la maxim, gata să înregistreze ca pe o beție particularul – și lumea oferă un sens.

Secționarea realului, ca în schițe, ca în telegrame, ca în frecvențele perspective cinematografice, are drept consecință, într-adevăr, pulverizarea lui, fără câștigul vreunui fapt originar, fără posibilitatea recuperării miezului. Dar pe Caragiale nu-l înspăimîntă perspectiva pulverizării realului – e prea fascinat de anvergura lui fantasmatică, paradoxală, uneori onirică. Nu se întreabă care e momentul în care lumea, prin secționare succesivă, dispare pentru a lăsa ca mărturie a existenței sale ciolanul. În felul acesta, lumea nici nu dispare, rămînînd în continuare identică sieși, o carte de nisip din care au dispărut frisoanele neantului. O lume care amintește de Ion Barbu – „Sfînt trup și hrană sieși, Hagî rupea din el” – și de felul în care proiecția aceasta a constituit miezul poeziei oniricilor. Spune la un moment dat Gheorghe Grigurcu că în viziunea balcanismului „universul e inconsistent, mobil, discontinuu, esența fiind concuroasă de pitoresc. Absolutului i se substituie relativul. Nu viața lui lăuntrică, nu abisalitatea lui contează, ci masca, aspectul comportamental, rețeaua de relații sociale”. Ce-i drept, balcanicul e perfect subsumabil carnavalescului. În cuvintele aceluiași Gheorghe Grigurcu:

„În atmosfera carnavalescă se produce o serie de metamorfoze destructurante: dispare deosebirea dintre valoare și non-valoare, oamenii se egalizează într-un mod factice, orice autoritate se suspendă, toate formele se văd prinse într-o necurmată fluiditate”.

Poate că balcanismul de care se tot vorbește și cu privire la I.L. Caragiale să aibă legătură cu o anume viziune metafizică. Ba chiar cu fascinația față de o lume devenită text. Cum să ne explicăm, altfel, ciudata complementaritate dintre captarea referinței concrete, în fond, un imaginar încărcat, și fixarea sa în schițe care rețin doar ceea ce e esențial la nivelul unui impact de semnificație? Sau, complementaritatea dintre lume și text, fețe ale aceluiași organism aflat la (înde)mîna autorului? Text construit parcă după regulile romanului polițist, în care totul se structurează pe arhitectura indiciilor lăsate la vedere. Nu întîmplător, Poe e unul dintre maeștrii lui Caragiale. Balcanismul e asociat în genere cu altceva. Și, totuși, nu cumva ar trebui subsumată balcanismului și pasiunea aceasta a lui Caragiale, dar și a oniricilor, a lui Ion Barbu însuși, pentru textul care-și devine de la un moment dat suficient sieși? Care devoră lumea, sau o suspendă – dînd uneori, acută, senzația artificiei? E și cazul lui Mateiu Caragiale. Să nu uităm că așa-ziselor nuvele naturaliste ale lui Caragiale li s-a reproșat așa ceva. Nu că n-ar da sentimentul vieții. Mizînd pe senzații, sentimentul acesta e foarte puternic. Dar n-ar urmări decît demonstrarea cu obstinație a unor legi absconse. Legile unei lumi de cuvinte... Dincolo de acest fapt, contemplația mută realul în iluzoriu, în oniric sau în dementă. Decorporalizarea realului, care-și va fi găsit în textualiști o anume motivație, are aici o consistență ontologică; vorbește, adică, despre substanța unei lumi care-și privește chiar agonia cu detașare ironică. Privește abisul din sine ca pe o lume străină, care devine stranie.

Ciudat cum chiar definirea artei mizează pe aceeași *reducere la absurd*, în sensul înregistrării reliefului epidermic și a faptelor exterioare. Prin trimitere la meșteșugul cizmăriei, iată-l pe Caragiale invocînd cireada de boi și de viței, pădurea de stejar, pogonul de cîneapă și de in, lanul de grîu, mina de fier, adică talpă, calapoade, față, căptușeală, ată, pap, cuie, scule... Ca și frumusețea, despre care vorbise „Aristotele – genialul filozof”, care, asemenea lucrului în sine, ar aparține inaccesibilului. În tot cazul, neputința în fața lucrului în sine nu-i prilej de dammare,

de scepticism. De aici, ironia la adresa „tînărului zevzec”, din categoria celor „care se fac blazați”, ce voise să știe ce e frumusețea. În *Rețetă practică pentru a face o lucrare literară, în genere*, aceeași atitudine, ca în fața imposibilității înregistrării lucrului în sine; același dispreț pentru cei care-l caută. Astfel, rezultatul e urmuzian sau dadaist:

„Iai o testea de hîrtie, un condei, o sticlucă cu cerneală. Dacă lucrezi numai ziua, nu-ți trebuie nici lampă, nici luminare, și nici tutun, dacă nu fumezi. / Pui hîrtia și cerneala pe masă, iai condeiul în mînă, îl moi în călimară potrivit, ca să nu pice și să-ți facă ursuzlic, te așezi frumos pe scaun și începi să scrii. / După ce ai scris o foaie, o dai la o parte, și te apuci de alta – e bine să scrii foile numai pe o față, nu pe amîndouă, fiindcă e mai practic pentru zețar – căci desigur lucrarea d-tale e menită să vază lumina. / Scrii și scrii pînă ostenești, și pe urmă te oprești să te odihnești, și pe urmă iar scrii, și tot așa pînă isprăvești”.

Se citează adesea *Grand-Hôtel*, „Victoria Română” pentru cuvintele emblematice „simt enorm și văz monstruos”. Există aici, într-adevăr, o desfășurare de senzații, dar și înregistrarea cu o fidelitate de geometru a locului. E vorba de „lămuriri topografice” și temporale care au rostul unei exacte fixări în realitate. La un moment dat, de la înălțimea ferestrei precizia filmului mut. Cum am văzut deja, fapte.

Înregistrate doar vizual („Dacă n-ar fi trăsurile, cari se-nvîrtesc mereu pe dinaintea otelului, aș auzi tot...”, precizează autorul), ele ies din realitate pentru a trece în tablou. Ca și în schițe, Caragiale pare să ne avertizeze în permanență – tocmai prin reducerea lumii la desenul expresiv, asemenea copilului din *Cîteva păreri* – că ceea ce vedem/auzim nu aparține lumii, ci textului. *Ceci n'est pas une pipe* – ar fi putut spune și el, cu aceeași insolentă ca Magritte. Aici nu e lumea, aici e textul.

În *Grand-Hôtel*, „Victoria Română”, tabloul exactității plutește într-un abur de irealitate. În cameră, căldura înăbușitoare și mirosul de vopsea cu terebentină proaspătă. Apoi, durerea de cap, consecința poate a deochiului, și poporul de insecte. Atîta precizie a contururilor și atîta exactitate a decorului atrag după ele exacerbară simțurilor

și starea abulică. Prin urmare, mărturisirea: „Îmi arde toată pielea; nu pot dormi; sînt amețit, nervii iritați – simt enorm și văz monstruos”. Și, totuși, trei ore de somn s-au scurs pe nebăgate de seamă. Așa încît hiperluciditatea e un complementar al stării abulice. Apoi, „la unu și un sfert”, petrecerea populară a măturătorilor de noapte. Ce face Caragiale aici este să mute în prim-plan fiziologia, adică notația cu exactitate a reacțiilor organice ale unui animal. Hiperluciditatea în favoarea materiei viscerale a cărei energie e semnul unei naturi imprevizibile. În adîncul animalului, mecanismul necunoscut al abisului, o „mașină” care acționează inertial. Apoi, poate după alte cîteva ore de somn, cînd se-ntrevede „steaua dimineții”, scena la fel de clar și detaliat desfășurată a prostituatei – secvență de un eroism sumbru inițial, coborît brutal în grotesc. O întreagă poveste, aici, în cîteva linii, în două-trei replici. Dar nu povestea îl interesează pe Caragiale, nu faptul divers, ci fiziologia. Gesturile extravagante ale femeii, zbie-retele ei răgușite, reacțiile brutalității atroce:

„Aud atunci o horcăială-necată și, în cadrul luminat al birtului, văd silueat albă a femeii ridicînd în sus brațele goale cu pumnii închești și dînd capul cu părul despletit pe spate ca și cum i s-ar fi frînt gîtul. Un moment se răsucesce de mijloc, apoi cade țepăn pe spate în prag...”.

În plus, mult pitoresc în întregul text. Măturători, precupeți, viață de noapte levantină; un tablou de mare pregnantă expresivă. Ba poate și ironie, chit că amară: prea seamănă prostituata aceasta, în prima-i apariție, cu România rupîndu-și lanțurile pe Cîmpia Libertății. Și-apoi, sîntem la *Grand-Hôtel*, „Victoria Română”! Dar nu trebuie trecute cu vederea cele trei ipostaze ale „mașinii” care e omul și care constituie liantul de adîncime al textului. Reacțiile organice ale celui mușcat de insecte, ale ciinelui și ale prostituatei sînt similare; iată aici trei felii de viață identice, desfășurîndu-se fără sens, într-o poveste care nu urmărește utilizarea lor în vederea mesajului tiranic. Nici un mesaj aici, doar faptele mutate în prim-plan dînd seama despre energiile necontrolate ale organicului.

Din alte puncte de vedere, textul acesta e o excepție. Spectacolul ultim, o culme a elementarității, nu-i prilej de contemplare. Iată reacția: „Pun mâinile la ochi și mă dau înapoi...”. Ceva mai târziu: „În câteva ceasuri sînt afară la cîmp. Ce dimineată! Ce răcoare! Și ce singurătate!”. Cred că e singurul text în care Caragiale optează pentru singurătate și pentru ieșirea, noaptea, în cîmp. Și mărturisirea aceasta nu-i dublată de vreo undă de ironie. Unul dintre puținele texte cînd Caragiale preferă claritatea, nu clar-obscurul. Altfel, iubește aglomerația, mulțimea, orașul. Refuzul spectacolului grotesc și ieșirea din lume, la cîmp, să fie aici dovada viziunii sceptice? Dincolo de vreo perspectivă morală, e aici dezgustul nu în fața umanității, ci a ființei reduse la materie, dezgustul în fața organicului, a elementarului. Scepticul, nu-i așa, aruncă ciolanul, fără să fi putut pătrunde taina lucrului în sine. Adică, aruncă realitatea însăși, refuzînd să o mai privească, atunci cînd ea tinde să fie emblemă a ființei. Nu-i vorbă, în așa-zisele nuvele naturaliste, analiza comportamentistă e însoțită, și acolo, de o plăcere a fixării detaliului atroce. Ochiul celui care sondează, nefiind el însuși implicat, poate privi spectacolul cu detașare. Nu înseamnă că mecanismele mașinăriei care e omul, materia, viața sînt, finalmente, descifrate. Se vede doar că totul e un mecanism care funcționează. Atît doar.

Mecanismul care cu adevărat îi hrănește lui Caragiale simțurile aparține „peisajului” social. În planul existenței, aici se însumează totul. Senzația că în spatele feliilor pe care le tot decupează ar trebui să se afle lucrul în sine nu-i evidentă. Totuși, de unde fervoarea înregistrării realului, goana prin locuri „rele”? Rămas la acest nivel, al înregistrării, fără interogarea explicită asupra sensului, Caragiale pare să fie în ipostaza „sclavului fericit”. Infernul materiei, o consecință parcă a „timpului echinoxial” și a „apusului de zeitate”, devine un paradis al formelor. De aici, euforia căderii – în care se înscriu înainte de toate nu personajele, ci autorul însuși. Admirator al lui Schopenhauer, Caragiale e și contemporanul lui Nietzsche. Așadar, materia, într-un spectacol care dă iluzia vieții. Totul, care

nu-i altceva decît întruchiparea neantului. Nu știu dacă putem vorbi motivat despre o conștiință a amurgului la Caragiale. Însă citim:

„La noi n-avem azi decît o strînsură de lume din ce în ce mai mare, mai împiestrițată și mai eterogenă. [...] Lumea aceasta seamănă cu un vast bîlci, în care totul e improvizat, totul trecător, nimic înființat de-a binelea, nimic durabil” (*Politică și literatură*).

Așadar, un veritabil turn Babel. Cît despre textele ne-literare, aici Caragiale vorbește despre declin: „astăzi avem epoca de hîrtie și de cerneală violentă”, sau despre „acest veac de oțel și de cauciuc”. În textele ne-literare – articole sau scrisori –, Caragiale este agonice și epigonic, ba chiar apocaliptic: „Secolul ce vine va vedea multe, și vai de acela pe care ceasul încercării îl va găsi nepregătit!”. În aceeași tonalitate: „Copiii noștri vor avea poate de ce să plângă, noi am răs destul”. Lui Mateiu îi scrie: „Noi am început cu veselie și sfîrșim cu mîhnire”.

Cînd e vorba de literatură, scrisul în sine face dovada acestui amurg. Însă Caragiale nu-și acoperă ochii, cum se întîmpla în *Grand-Hôtel*, *Victoria Română*, ci urmărește totul cu simțurile ascuțite la maxim. Pentru că e nevroic? Pentru că citește în evenimente prezența unui secret pe care nu-l poate descifra? În lume, a unor legi de neînțeles logicii? Prins ca într-un vertij în capcana materiei, căderea îl face să transforme realul în simplă posibilitate a lui. E un joc al probabilităților care face ca, din tot ceea ce e posibil, ceva anume să se întîmple exclusiv datorită accidentului. E ca și cum Caragiale ne-ar spune că istoria trebuie defatalizată.

În fine, sînt măcar două coordonate în care se înscrie explorarea totului, sau desfolierea materiei. Una ține de o anume orizontalitate, epidermică în cel mai înalt grad. Alta, complementară, de secționarea realului, de identificarea „arheului” său. Nu întîmplător e Caragiale un admirator al lui Spinoza. Totul în ipostază cumulativă, dar și monadică. Acesta e *moftul*: deopotrivă realitatea atotcuprinzătoare și gazeta al cărei director Caragiale este.

Indiscutabil, totul e aici exces. Dar, așa în exces, cuvîntul acesta dă seama despre lume. De-ar fi apărut de curînd, am fi putut spune că anume paragrafe sînt parcă parodia primei elegii a lui Nichita Stănescu:

„O, Moft! Tu ești pecetea și deviza vremii noastre. Silabă vastă cu nețărmit cuprins, în tine încap așa de comod nenumărate înțelesuri: bucurii și necazuri, merit și infamie, vină și păte-nie, drept, datorie, sentimente, interese, convingeri, politică, holeră, lingoare, difterită, sibaritism, vițiuni distrugătoare, suferință, mizerie, talent și imbecilitate, spirit și spiritism, eclipse de lună și de minte, trecut, prezent și viitor, toate, toate cu un singur cuvînt le numim noi românii moderni, scurt: MOFT” (*Moftul Român*).

Indiscutabil, totul e ironie: rușii au nihilismul, englezii, spleenul, spaniolii, morga etc.: „Românii au Moftul!”. În prezentarea *Moftului* – repet, lume și gazetă –, Caragiale își asumă rolul stupidului și proclamă euforic, asemenea lui Farfuridi:

„Aruncîndu-te la lumină, strigăm cu toată căldura: Dumnezeu! părinților noștri, el care a știut totdeauna să proteje România, aibă-te în sfînta sa pază! deie-ți norocul ce-l merită orice moft român pe acest pămînt stropit cu sîngele martirilor de la 11 iunie 1848, 11 februarie 1866, 8 august 1870 și 14 martie 1888”.

În virtutea unei asemenea ascendențe, moftul e *coincidentia oppositorum*. Orice poate fi și opusul său. Să recitim: merit și infamie, talent și imbecilitate. De-aici se naște o întreagă poetică: realitatea e numai un accident, nimic nu aparține necesității, ba mai mult, totul se înscrie, tocmai de aceea, în cîmpul virtualului. Vom reveni cu altă ocazie. Deocamdată, să amintim, în trecere situația din *Păcat*, un text de o anume gravitate, în care fatalitatea este a eredității. Mitu urmează să se întoarcă în mediul periferiilor urbane. Procurorul dictează procesul verbal. Popa, într-o clipă de demență, se repede să ia pușca din cui. (Și aici – ce ciudat! – intervine precizarea autorului privitoare la inspirație: „Și popa înțelese că niciodată, în

clipe așa de înalte, inspirația nu trebuie căutată la un kilometru; ea ne stă sub nas – cine se uită departe firește n-o s-o vadă...”). Din fericire, intervine Cuțiteiu, primarul, om umblat prin multe... Așa încît „Disponem dar...”, cuvintele cu care se deschidea procesul verbal, se transformă ca prin minune în „Disponem însă...”. Astfel, copilul rămîne la casa popei. Repet: nu ne interesează deocamdată ironia implicată aici, îngroșată, indiscutabil, ci faptul că, iată, situații opuse pot intra în hainele acelorași cuvinte sau ale unor sinonime. Într-o mișcare de zig-zag, totul e posibil și ceea ce există dă seama nu atît despre existență, cît despre iluzie, nu despre ființă, ci despre neant. Materia excesivă din scrisul lui Caragiale, trăirea la nivel senzorial, bucuria simțurilor, voluptatea, toate acestea ni se par a fi ilustrarea iluziei și a neantului. La drept vorbind, *moftul*-monadă este chiar imaginea căzută și burlescă a lucrului în sine, văzut în ipostaza balcanică.

Nu altceva este Mitică, „acest parizian oriental, care, ca și cel occidental, inspiră atîta admirație și atîta invidie provincialilor”. Iată înainte de toate formulată din start apartenența sa la categoria rară a „esențelor”: „îl întîlnim atît de des – în prăvălii, pe stradă, pe jos, în tramvai, în tramcar, pe bicicletă, în vagon, în restaurant, la Gambrinus – în fine, pretutindeni” (*Mitică*). Așadar, Mitică, asemenea moftului, nu-i o realitate, e un principiu:

„El nu e nici tînăr, nici bătrîn, nici frumos, nici urît, nici prea-prea, nici foarte-foarte; e un băiat potrivit în toate; dar ceea ce-l distinge, ceea ce-l face să aibă un caracter marcat este spiritul lui original și inventiv”.

Sînt cunoscute calambururile și paradoxurile lui Mitică:

„La Gambrinus: / Mitică, la plecare, către băiatul care a servit: / – Băiete, mi se pare că mi-a picat o băncuță; vezi, dacă o găsești, mi-o dai înapoi deseară; dacă nu, ia-o tu bacșiș”.

Jocurile de-a logica desfășurate în interiorul limbajului sînt apanajul lui; e acesta un fel de a depăși realitatea. Dar paradoxurile și calambururile din textul lui Caragiale

au întrucîtvă caracter demonstrativ; ele urmează, lucru îndeobște ignorat, cîtorva „meditații” ușoare, cu deschidere metafizică, în genul: „Viața este un vis, moartea o deșteptare!”, sau: „Ei! Madam Popescu, nu există roze fără spini!”. De fapt, o demonstrație în direcția ilustrării totului: „tare” în genul vorbelor sentimentale, lirice, melancolice, „Mitică [...] e încă și mai tare în genul ușor, picant și ironic”. În fine, ce semnificație să aibă comentariul ultim „Al dracului Mitică!”, în condițiile în care broșura din 1902 consemna exact 13 pagini?! Să fie însumarea un arheu negativ? Așezată sub semnul satanismului, această monadă își denunță poziția ludică. Este semnificația relevată în finalul schiței *La Moși...*, unde comentariul re apare, exact în aceeași formulă. În fond, Mitică e amicul X, pe care-l înțilnești

„pretutindeni: în somptuoasele saloane de elită, în sindrofiile modeste de mahala, la Capșa, la Gambinus, la Zdrafcu, la Jockey și la cafeneaua Schreiber, la Lipsani, în Orient-Express, în tramcar, în cupeu cu roate de cauciuc, pe jos în galoși – pretutindeni gata a te saluta cu toată afabilitatea și a-ți întinde cordial mîna lui, să fii mitropolit sau paraclisier, general ori căprar, ministru ori comisionar de stradă, nobil, moic șcl.”.

Farseurul Mitică, cel din *Țal*, e chiar un „cap filozofic” (de aici aforismele lui „remarcabile”). O și mărturisește:

„– Eu, nene Iancule, n-am avut noroc să dispun de părinți care să-nțeleagă de ce fel de copil dispuneau, pe onoarea mea! Păcat că nu m-au dat să-nvăț filozofia! eu ieșeam filozof, să nu crezi că spun mofturi! filozof: asta era nacafăua mea, nu negustor!”.

În treacăt fie zis, iată imaginea lui Caragiale însuși, filozoful-negustor, privind cum materia lumii se desfoliază în forme din ce în ce mai himerice, fără să releve identitatea lucrului în sine... Chiar și aici, la Mitică acasă, urmînd să asculte studiul Graziellei (ea însăși cu obsesia totului, din moment ce studiul se numește *Femeia în istoria și în poezia*

*poporană a românilor, în trecut, și-n prezent și-n viitor...), „un prînz împărătesc”:*

„mezeluri, salam, ghiudem, limbă, licurini, masline, icre de știucă și negre; supă de clapon cu patê; pană de somn rasol; clapon ciulama; chifteluțe marinate cu tarhon; pîrjoală de nisetru; patricieni la grătar; un purcel la frigare; cataif, tortă; brînzeturi, fructe diverse; vin alb, negru, șampanie etc.”.

Apoi, în salon, „țigări, țigarete, cafele, *des bonbons et des liqueurs* – adică pe românește bomboane și lichioruri”. Mitică, sau „cetățeanul român”, sau „demnul cetățean al Capitalei”, „făcîndu-și cura de trîndăvie”, „setos de curiozități”: „așezat la o masă și-nainte-i c-un pahar de bere, ce neconținut se deșartă și se umplu la loc” (*Zig-zag*). Poate Caragiale însuși, urmărind cancanuri, saloane, amici.

Cioranian, deși e vorba de un Cioran fără violență și fascinat de lume, identificînd traiectoria individului ca ilustrare a unei legi a devenirii

(„Moftangiul român este: / Din clasele primare pînă la bacalaureat – anarhist; / De la bacalaureat pînă la primul examen de universitate – socialist; / De la primul examen pînă la licență – progresist; / De la licență pînă la slujbă – liberal; De la slujbă pînă la pensie – conservator; De la pensie încolo, împărtășește principiile tinerimii universitare”),

Caragiale caută în *moftangii* totul. Moftangiul chiar este totul. El „poate avea sau nu profesii, poate fi sărac sau bogat, prost ori deștept, nerod ori de spirit, tînăr, bătrîn, de un sex sau de altul sau de amîndouă, el a fost, este și va fi român adevărat”. Iată un portret care elimină particularul în favoarea generalului, concretul în favoarea ideii. Nu-i vorbă, ideea se hrănește din realitate.

O evocare a Ploieștilor de odinioară, în *Istoria se repetă*, prilejuiește o ilustrare. Iată-l, astfel, pe Stan Popescu, vechiul prieten, „bravul galibardian”, „luptătorul pasionat pentru libertate”, ajuns la bătrînețe „subdirector a ce? A

unui stabiliment oficial de robie – pușcăria locală!”. Caragiale își amintește că

„era în Ploiești, pe atunci, o mină de politicaștri, cari se numeau moderați, un fel de lichele centraliste, avocăței și dăscălași, cari nu erau nici conservatori, nici liberali, băieți nici prea-prea, nici foarte-foarte”.

În fine, moftangiii oferă un exemplu de satirizare a românismului. Dincolo de această intenție, textul arată cum, fiind nimic, moftangiii sînt totul. Sau viceversa. A fi în permanență altceva ține și de atributele românului: „Cînd vrei să filtrezi cu moftangioaica, se rățoiește. Îi vorbești serios, rîde; glumești, e foarte serioasă; o saluți, d-abia moțăie; o iubești, te spune tîrgului”.

Altă imagine a „arheului” în *Moșii (Tablă de materii)*, text apărut poate nu întîmplător în același număr din *Moftul Român* (8, 18 mai 1901) în care apăreau primele secvențe din *Tot Mitică*. O ocazională, cum sînt multe din scrierile scurte ale lui Caragiale, *Moșii* instituie, cu toată aglomerarea de obiecte, un spațiu pur, acela al logicii hazardului din text unde totul este posibil. Aici, „Moftul” poate fi „făcător de minuni”. Este titlul unui text („*Moftul făcător de minuni*”) în care evenimente meteorologice sînt asociate – ludic, ironic, în planul teribil al realității de text – tribulațiilor gazetei sau vieții ei ascunse. Burlesc, totul e explicabil, din moment ce gazeta e spanacul vieții publice. Dincolo de burlesc, dincolo de cheia ironică și de excesul ludic, o lume a virtualului: cum vineri urmează să apară „foaia noastră”, încep să se strîngă norii. Odată cu isprăvirea corecturii, fulgere și tunete. În fine, vînzarea ei e simultană unui potop. Așa încît, logică impecabilă, „robinetele cerului ar putea fi controlate prin plecarea redactorilor în vilegiatură sau prin apariția *Moftului*”. Iată un motiv serios ca ziarul să primească subvenție. Ocazională fiind, gluma aceasta rupe zăgazurile dintre real și imaginar, dintre text și lume:

„Sîntem siguri că omul științei, d. Șt. Hepites, directorul Institutului meteorologic, nu-și dă seama de ce potopoște iar

cu atîta furie: stimatul nostru amic nu știe că de data asta ne-am hotărît să facem paginile de joi”.

Pînă la urmă, nu se construiește un decor, ci o lume în esența ei. Or, esența lumii înseamnă hazard și iluzie. Iarmarocul balcanic e o desfășurare de materii în care sensul se pierde, pentru a face loc formelor goale. Atît de goale încît kitsch-ul atrage după sine butaforicul. Altfel spus, plăcerea înregistrării formelor în care se ipostiazază lumea atrage după sine o decorporalizare identică reducerii la absurd. Atît de concretă e lumea încît devine, printr-un exces de luciditate, falsă, inautentică, artificială și mirifică. Iată:

„Turtă dulce – panorame – tricoloruri – bragă – baloane – soldați – mahalagioaice – lampioane – limonadă – fracuri – decorațiuni – decorați – donițe – menajerii – provinciali – fluieri – cerșetori – ciubere – cimpoaie – copii – miniștri – pungași de buzunare – hârdaie – bone – doici – trăsuri – muzici – artiști – fotografii la minut – comedii – tombole – *Moftul român* No. 8 – oale – steaguri – flașnete – înghețată de vanilie – fleici”,

și ne oprim aici, deși efectul vizat de Caragiale este obținut numai prin citirea integrală a textului. Așadar, o lume, însumată alandala, dar însumată. Din albumul unei pianiste, o demonstrație de virtuozitate care improvizează o lume pe structura accidentală a termenilor din sfera muzicii, conține această frîntură de text: „Să vă ferească Dumnezeu, marele *armonist*, de orice *disonanță*”. Dincolo de construcția ludică, demonstrație a faptului că artifiiciul se poate hrăni exclusiv din cuvinte, ideea aceasta a unui Dumnezeu armonist nu-i de ignorat. Haosul materiei, aglomerarea de forme, puzderia de iluzii vor fi avînd și ele un sens; o muzică neînțeleasă va fi fiind înscrisă în lucruri. Simplele colaje dau seama despre acest fapt, căci un sens se poate ascunde chiar în absența sensului. Iată răspunsul la niște mirări precum acelea ale lui G. Panu:

„Sînt oameni foarte inteligenți, spunea el, foarte instruiți și mai cu seamă cu un gust foarte rafinat în materie de artă,

literatură și muzică, și cu toate acestea, cînd ei voiesc să petreacă, preferă mijlocul de petrecere la Moși oricărei alteia. Așa, am cunoscut un om de o inteligență și o cultură excepțională, om de litere cu gust rafinat, dispoziții artistice admirabile, cunoscător și amator de muzică clasică, pasionat de Beethoven, și căruia cu toate acestea îi plăceau mîncările prin birturile de ordinea a treia, alergînd într-un birt pentru borșul de miel, aiurea pentru o fleică sau pentru mititei, convins fiind cum că borș ca la «Mielul alb» sau fleică ca la «Costică» din nu știu ce stradă nu se poate mîncă în toată țara”.

Așadar, ...Beethoven și borșul de miel ori o fleică oarecare, sau Beethoven și birturile de ordinea a treia. Faptul că e meloman și superstițios, deopotrivă, cum mărturisește despre sine în *O răutate*, nu va fi fiind dovada vreunor contradicții, a vreunor incompatibilități, ci, dimpotrivă, a spiritului însetat de coincidențe, ritmuri, armonii. În toate acestea, Caragiale va fi văzut sau va fi căutat amprenta marelui armonist. Eugen Simion a vorbit la un moment dat despre *reveria gastronomică* din proza lui Caragiale. Dovada desăvîrșită e în *La Moși*. Firește, acest amestec de Beethoven și de gusturi culinare intrate în alertă e de găsit, cu aceeași obstinație, în corespondența lui Caragiale; la Berlin, sînt două din obsesiile sale. A îngurgita e totuna cu a epuiza realul, într-o trăire alimentată de senzații. Călătoriei prin labirinturi spațiale îi este echivalentă voluptatea gustativă. Caragiale nu ezită să apeleze la realitatea concertului și în altfel de situații, ironic-lubrice. Iată, *Poetul Vlahuță*:

„Domnișoara Venturia era un instrument bine acordat pentru cîntarea virtuozului nostru, și n-ar fi fost de mirare ca îndrăznețul artist să încerce, fără siguranță de succes, dar totuși să-ncerce, un concert complet”.

În alte locuri, limbajul aluziv nu urmărește să arate, ci să ascundă pentru a ocoli licențiosul. Aici, însă, marele armonist nu-i decît ironic. Adesea, referința muzicală e prilejul unei ieșiri din labirint; există o realitate dincolo de materie, și aceasta e armonia. Ea e chiar semnul abisului ascuns în materie:

„Dar e oare un mijloc mai puternic ca să ne scăpăm de toată haotica năvălire a lumii întregi în bietul nostru suflet, decît divina muzică? – vagă și vastă ca și lumea, ca și această nepătrunsă și fără alt înțeles decît înțelesul cel mare și singurul – armonia...” (*Un artist*).

Iată, în fond, adevărul pe care Caragiale încearcă în permanență să-l aproximeze. Coborîrea în „birturile de ordinea a treia” e o dovadă a dorinței de epuizare a labirintului material. Ba chiar pasiunile erotice ale „breslei bărbierești” s-ar explica prin aceeași nevoie de pătrundere în înțelesul ascuns în materie. Oricum, bărbierul de care e vorba în acest text își organizează lumea cu ajutorul instrumentelor muzicale. Fost corist, el însuși știe să cînte cu ghitară, cu flautul, cu țimbalul. Îl însoțesc două pisici („una învîrtește o minavetă mică ce cîntă mazurca și cealaltă joacă”) și păsărelele care ciripesc în colivii. Chiar și aici, apologia artistului devine o contra-apologie, căci „opera originală a artistului”, lucrată cu penelul, e un tablou liric, de sorginte grigoresciană. Poate că artistul, așa cum îl vede Caragiale, nu-i decît un regizor, care pune lumea, existentă deja, în mișcare, și nu un creator „original”. Ori poate că, țesută în subteranele textului, disputa aceasta, atît de frecventă la Caragiale, dintre apologie și contra-apologie, dintre gravitate și ironie, i se pare calea cea mai bună pentru a depăși ideologia și tutela fanatică a unui sens.

Revenind, *La Moși* definește, în fond, un adevărat centru al lumii. Topografia este a unui athanor, dar unul al disoluției care dă fiori de bucurie. Iată:

„Vagoane de tramvaie galbene și albastre, tramcare, trăsuri boierești, căruțe mitocănești și biciclete și lume multă pe jos... De pe atîtea strade și căi, ca de pe atîtea brațe ale unui fluviu uriaș, se varsă, ca-ntr-o mare zgomoasă, pe bariera de la capul podului Tîrgului de Afară, valuri peste valuri de omenire. Precum este greu să se mai întâlnească două picături de apă o dată ce au apucat să intre fiecare după soarta ei în largul mării, așa ar fi și pentru două persoane să se mai găsească, rătăcite o dată în învălmășeala Moșilor, dacă n-ar fi cuminți să-și hotărască mai dinainte locul și momentul de întîlnire”.

Spaima aceasta a neîntîlnirii e una din obsesiile lui Caragiale. Nu mă refer la *Tren de plăcere* sau la, știu eu, scrisoarea rătăcită din cunoscuta comedie. Am în vedere chiar viața lui Caragiale la Berlin. În fond, iarmarocul e el însuși un stomac uriaș, ca și Berlinul, ca și lumea. Situat în lume, trăiești, de fapt, marea digestie a hazardului. În fine, în miezul lumii, Lucșița, corpulentă, robustă, voluptoasă. Vie. Traseul ei este unul al reperelor gastronomice și al beției gustative, iar proporțiile sînt rabelaisiene. Să recapitulăm. La dejun: trei ouă răscoapte, o căpățînă de miel cu borș, niște stufat, prune cu carne, friptură la tavă și salată de castraveți, trei cinzecuri cu sifon și o cafeluță. După trei ceasuri de la dejun, a făcut imprudența să plece fără să mănînce. În stomac, „un gol de chaos”. Așa încît, „se pornește cu nările umflate spre unul dintre colțuri, ca o panteră atrasă de mirosul țapului sălbatic”. Urmează gogoșile prăjite în ulei, mirosind a rînced. Nu și pentru ea. Apoi, o limonadă, două bîrdace de floricele și alte plăceri:

„Lăutari cu țambalul, și flașnete, și clarenete cu toba mare, și trîmbicioare, și fluierașe, și hîriitori, și clește clănțănind pe grătare, și strigare, și zbierete, și chiote! – e o plăcere!... și un miros de grătar încins! – e o bunătată!”.

Urmează cîrnații, fleicile și bateriile de sifon. Un delir al cunoașterii: Lucșița devoră lumea cu voluptate nebună, cu o foame care arată mai degrabă neputința de a se hrăni. Și, evident, neputința de a înțelege, de a cunoaște. Un alt fapt ni se pare și mai important. E aici o progresie nu doar în sensul exacerbarii gastronomice, ci și în sensul, invers, al degradării mijloacelor de comunicare lingvistică. Faptele se derulează în paralel. Cu cît e mai voluptoasă, cu atît vorbește mai chinuit, încît, la final, explozia organică e un fel de compensație. Fatalitate,

„ca prin farmec, se opresc într-o clipă și lăutarii, și cimpoierii, și clarnetele și toate glasurile, și în acea clipă se aude banca pe care sta coana Lucșița făcînd ca o cadență de fagot; apoi, iar pornește cu mult brio grandioasa simfonie: muzici, jucării, clește, glasuri...”.

E ca și cum ar vorbi, dionisiac, materia însăși.

Nu-i un caz izolat situația aceasta. Să ne amintim că în *Moftangiii*, rromânca (figură emblematică) e văzută și din acest punct de vedere. Iată:

„La balul Curtii mai ales, cum s-a abținut toată ziua de mîncare, abuzează de șampanie, de icre, de înghețată, de bomboane – nu de plăcere ori de lăcomie, nu!... de datorie... O dată supează cu un «amic», pe urmă cu un curtezan, mai despre ziuă, se-nțelege, vine și rîndul dumnealui: «Aide, cocoșule, la bufet!» Așa, după înghețată, mănîncă iar icre moi și după Pomery *extra-sec frappé*, iar ciucalată fiebinte”.

Dar există printre scrisorile lui Caragiale una care trebuie inclusă fără rezerve în proza sa literară și care are ca obiect tocmai această materie în delir. Este datată joi, 7/20 iulie [1]905 și îi este trimisă lui Alceu Urechia. Locul Lucșiței e ocupat de Barbu (da, Barbu Ștefănescu Delavrancea), memorabil personaj, un Mitică îngroșat: balcanic, superior, arogant, „original”, disprețuitor, degustat, iritat, de nimic impresionat, aprins, cu „flegmă diplomatică”, cu dare de mînă, superior, cîrcotaș, diabolic, gurmand, rudimentar, primitiv, grosolan – arheul în sine. Spre deosebire de schițe, pentru că e el însuși afectat – „amicul” nu-l iartă nici pe el, Caragiale preferă culori tari, care nu ascund verdictul. Așadar, în trecere prin Berlin, Barbu, adică Herr Profesor, ia în posesie lumea pentru a o așeza superior în zona inautenticului: „Administrație, armată, arte, științe, litere, tramvaie, drumuri de fier, birji, frizeri, public, prăvălii, case, monumente, mîncare, bere, tot, tot, prost, stupid, imbecil!”. Apoi, întîmplările concrete: la frizerie, într-un parc, în fața unor statui, cu gesturi mari, strigînd cu voluptate, cu forță, energic, demontînd totul. Acasă, madam Caragiale le pregătește ochiuri cu mămăliguță și brînză de burduf: ochiurile – prea răscoapte, mămăliguța, prea pripită, peștele, nefiert destul, ciulamaua, lăbărțată, friptura de porc, neromânească, apoi vreo zece sticle de vin. Din nou pe străzi, în galerii, în fața unor peisaje mirifice, lecții de estetică, de bucătărie, de nuanțe (apa nu-i de fosfor, e de sulf), halbe de bere proastă, în

gesturi stridente și țipătoare. A doua zi, spectacolul continuă. Nemții: stupizi, ridicoli, reci. Înainte de plecarea trenului spre Paris, în restaurantul gării, o porție de șuncă, somonul (vechi, pute), șampania. „Textual și fonografic garantat”, replicile sînt din ce în ce mai turmentate, mai îndrăznețe, completate finalmente de „scăparea gazului”. Ca laitmotive: „– ‘Mpîrț!”, „‘Mboule!”, „mă-sii, de stup’pid!” și „... lor de nemți!”. La despărțire, „ne pupăm cu muci și ne despărțim foarte lăcrămoși”. Atît de exacte în detalii vizuale și fonografice, scenele capătă un aer fantasmatic și ireal. Sînt pagini, și replici, care amintesc de *Repausul dominical*, încît ai crede că Parigoridi, Costică Parigoridi, e același cu eroul acestei epopei grotești. Iată-l pe Parigoridi într-un scurt dialog:

„– Un’e me’gem mă, ‘mboule?... știi? întreabă Costică pe birjar. / – La Lăptărie, conașule; cum să nu știu? / – E ‘mb’avo! i răspunde Costică; și pe urmă cătră mine: auzi ce ide’ fumoasă a ‘vut ‘mboul!”.

Ca și în scrisoarea despre Delavrancea, „ne pupăm du’ce...”. Redusă, însă, la gastronomic, discuția despre reveriile lui Caragiale e limitată. Foamea de real face ca materia însăși să capete consistența iluziei, a delirului vizual, olfactiv sau auditiv. Să ne amintim că, în *C.F.R.*, întreruperea delirului verbal care hrănea imaginația celor doi amici e sinonimă unei întoarceri „fără haz” în realitate. Delirul, oricum s-ar manifesta el, întreține neantul, îl provoacă și, astfel, oferă o șansă pentru apetența euforică a lumii. Repet: nu-i deloc inoportună apropierea lui Caragiale de euforia simțurilor din poezia unor onirici precum Leonid Dimov sau Emil Brumaru, de transformarea în iluzie textuală a lumii, ca la Șerban Foartă, de proiectarea lumii în text, ca la Ion Barbu. În fine, „marele armonist” nu-i atît de departe de adversarul său, din moment ce Mitică, cel care vede totul, e „al dracului”. De altfel, să revenim la *Moșii (Tabla de materii)*, pentru a reține finalul. Continuăm, astfel, succesiunea de obiecte abandonată ceva mai devreme:

„[...] tîrgoveți – tîrgovețe – țărani – țărance – intelectuali – artiști – poeți – prozatori – critici – burgheji – tramcare – tramvaiuri – capele pîrlite – jupe călcate – bătături strivite – copii pierduți – părinți beți – mame prăpădite – guri căscate – praf – noroi – murdărie – infecție – lume, lume, lume – vreme frumoasă – dever slab... Criză teribilă, monșer!”.

Ce e cu această *criză teribilă*?! Iarmarocul, kitsch-ul, aglomerarea fără sens, materia pulsînd, cuvinte luînd locul lumii, în fine, toate acestea sînt semnul prezenței insuficiente a armonistului. Suficientă sieși, materia nu se fundamentează pe vreun principiu transcendent; eventual, ea ar putea fundamenta unul, dar numai în cazul în care spaima ar fi substituită de voluptate, fapt care la Caragiale se petrece adesea. Criza teribilă, în fond, nu împiedică contemplarea și comunicarea spectacolului prin care se instituie. De aici beția simțurilor, reveria gurmandă, plăcerea călătoriilor, eventual, autoexilul. Aici aș vorbi eu despre *nordul* caragialian. Berlinul, ca loc care permite privirea din afară și deopotrivă lingoarea. Textul, ca loc care admite dominarea lumii și așezarea în ea. În nordul caragialian, criza oferă un sens, dracul îl ajută pe Dumnezeu, haosul este forma vizibilă a cosmosului, scepticismul e un principiu ordonator și euforic. Aici, în nord, arheul, în forma lui grotescă și textuală, împlinită ca materie și deopotrivă ca reverie, e posibil. Lucrul în sine, măcar ca spectacol, așijderea. Așa ajungem la înregistrarea epidermică a lumii, adică la feliile tăiate inutil, ca într-un delir al reveriei, din pulpa de vițel.

Pentru Caragiale, nu numai lumea, ci și textul care o instituie (re-prezentînd-o?) se structurează muzical. Mi se pare cu totul elocventă situația din *O lacună...* Colegi, prieteni, cumnați, Lache și Mache sînt ipostaze ale unor ritmuri diferite. Nu-i vreo surpriză să observăm că, la Gambrinus, atmosfera e identică aceleia de la popota unde se-aprinde Ștefan Gheorghidiu; doar că motivul nu-l reprezintă vreo crimă conjugală, ci „decizia Curții în procesul asasinatului și complotului bulgăresc” și absența din legea noastră penală a pedepsei cu moartea. De fapt, pînă la venirea celor doi amici, „cea mai deplină armonie domnește

în această dezbatere; toți sînt de părere că decizia este dreaptă și bine cumpănită”. În linii mari, nuvela ilustrează un caz ca acela din așa-zisele texte naturaliste ori din *Situațiune*. Timid, intervenind într-o dezbatere publică pentru prima dată în viața lui, Lache, cel care inițial se grăbea, e posedat de un principiu – ce pare de bun-simț – al logicii, pe care nu-l înțelege. Devine teribil, nu suportă absurdul

(„Cum?... Care va să zică să intri dumneata în casă la mine cu pumnul, cu toporul, cu conspirații, cu comploturi și asasinaturi, și eu să stau cu minile în șolduri și, în loc să te iau de urechi ca pe un măgar, și să-ți zic: «destul! pîn-aici! nu-ți permit mai mult în țara mea!» – eu, nu! eu să viu pentru ca să-ți zic... «bravo! bine faci! Să mai poțestești și aldată...» Să mă ierți! astea să le spuie d. Potropopescu la alții, asta nici o umanitate nu poate pentru ca să fie!...”),

fierbe într-o energie care-i depășește limitele. Acasă, un dialog al surzilor: domnișoara Pavugadi vorbind despre bucata pe care a studiat-o la clavier, Lache încă aprins de pe urma dezbaterii. În fine, „... Toată lumea se scoală de la masă. Cafeaua se servește în salon. D-ra Pavugadi se așază la clavier și-ncepe. Mache în picioare, transportat, extaziat, se lasă dus de acele valuri de armonie...”. Nu-i nici o îndoială că identitatea muzicală a lumii constituie chiar tema acestui text.

De o parte, așadar, tumultul teribil, wagnerian, nebunia, ritmul unei existențe intrate în pasiunea necontrolată a unui concert furtunos, cu tobe, talere, trompete, adică viața, o armonie dizarmonică; de cealaltă, refugiul într-o seninătate care extaziază, detașarea, sublimul, adică arta. De nu va fi existînd și un sublim al wagnerianismului, intuit de Caragiale, identificat în pasiunile ardente, posesive, clocotitoare. Posibil, din moment ce disprețuiește lirismele, efuziunile sentimentale, lipsa de energie expresivă, „apa de trandafiri”. De căutat, oricum, în întreg scrisul lui Caragiale, miza aceasta (diz)armonică, atît într-o prezență tematică, de suprafață, cît mai ales în structurarea textelor. Arhitectura, căreia Caragiale îi apropia teatrul, și muzica

nu-s arte chiar atît de îndepărtate, o știm prea bine; tentația identificării principiilor de organizare a lumii, a materiei imediate, pestrițe, derizorii, dar și a cosmosului e poate un liant de primă importanță.

Așadar, *O lacună...*, adică un text despre amprenta muzicală a lumii, text dificil, în fond, pentru că nu are nici o încărcătură sociologică, nici măcar de suprafață. Pariul lui Caragiale, aici? Să suspende realul și să-l imagineze într-o construcție suficientă sieși, o simfonie în care mișcările ascendente, un *allegro* înnebunitor, i se contrapune grația, acordul perfect, *pianissimo*. În paranteză fie zis, ar trebui să recitim în întregime *Din albumul unei pianiste. Urare din partea vechiului său profesor, maestrul Tremolo*, acest joc ingenios, deși steril, al lui Caragiale cu termeni din sfera muzicalului. Viața, o *simfonie cerească*, un *acord perfect*, de evitat *variațiunile și fioriturile* etc. Fără îndoială că orice frază, așezîndu-se într-un întreg ca într-o simfonie, e apreciată pentru valențele sale armonice sau dizarmonice. O armonie care se instituie și pe principiile ambiguității, căci, „cînd vei fi stăpînă de casă, pentru ca menajul să meargă *cu tact și con motto*, nu uita să iei bine seama la *chet*”. În fine, ca în *Moșii. Tablă de materii*, și aici o „criză teribilă”, a lumii, un labirint, al logicii și rațiunii, căruia i se opune sublimul, nu, însă, cel natural, ci acela în care se răsfrînge spiritul. E labirintul care ia forma *tablei de materii*, a aglomerării de lucruri (ce loc mai potrivit pentru așa ceva decît periferia, geografică, dar – de ce nu? – și istorică?), a delirului materiei.

Să recitim fragmente din *Două loturi...*:

„Și zicînd acestea, baba a aprins o luminare de seu ș-a trecut în odaie, urmată de boieri. Odaia are două paturi, o masă, o laviță, un scaun și o sobiță de tuci. Pe amîndouă paturile, stau grămezi de haine, încălțăminte, pălării, șaluri purtate, pe sub paturi și pe lavițe fel de fel de mărfuri de farfurărie și sticlărie...

La vederea mormanelor de vechituri, d. Lefter tresare; se repede și-ncepe să scotocească, luînd și examinînd pe rînd bucățică cu bucățică, fir cu fir. Cîte reflexiuni ironice, picante, sentimentale, se pot face asupra unei așa grămezi pestrițe de

vechituri, cu privire la zădărnicia lumii trecătoare prin care au trecut și ele o clipă, nouă, neveștejite! Dar d. Lefter n-are vreme să filozofeze... el caută... caută mereu... Fatalitate! jacheta cenușie nu se află”.

Jacheta cenușie, ipostază aici, ce-i drept, narativă, a lucrului în sine, este obiectul unei căutări demente printr-un infern al materiei în spatele căreia nu se ascunde un sens. În mijlocul labirintului nu e un Minotaur. Nu contează decît goana nebună, căutarea teribilă, furia deconstructivă în căutarea unei urme... În dimensiuni burlești, lumînarea și baba, imagini consacrate ale inițierii, duc într-un miez care pulverizează orice principiu ordonator. E ca și cum miezul labirintului nici n-ar exista. Nu există decît (diz) armonia unei muzici teribile încrustate în ritmurile prezenței sociale. Iată ce au în comun Beethoven și „birturile de ordinea a treia”: taina abisului. Că există o fascinație a materiei, a infernului ei, e indiscutabil. Pînă și Leiba trăiește transpus spectacolul, oribil chiar, al materiei. De reținut, în fond, o ierarhizare în planul simțurilor pe care Caragiale o face. Dacă auzului îi este accesibil sublimul tainic (deși, tot el, înregistrează fonologic elementarul), văzului nu-i e permisă decît agonia euforică. Armonia e dumnezeiască; (diz)armonia e demonică. Iată-l pe Leiba:

„Zibal trecu cu lampa în gang. Tilharul gema greu; după încordarea brațului se vedea că renunțase la o inutilă zbu-ciumare. Mîna era umflată și degetele încovoiate... părea că vrea s-apu-ce. Jidanul apropie de ea lampa. – Un fior: frigurile se întorceau iar. – Aplecă lumina prea aproape, încît, tremurînd, atinse mîna tilharului cu sticla fierbinte: o crîspăție violentă a degetelor se produse urmată de un vaier surd... La vederea acestui fenomen, Zibal tresări... prin ochii lui scăpărase o inspirație excentrică. Începu să riză cu un hohot care zgudui bolta gangului și intră repede în dugheană”.

Apoi, peste cîteva fragmente:

„Zibal privește fără să clipească procesul de descompunere a mîinii ce desigur că nu l-ar fi cruțat pe dînsul. – El n-auzise urletele de-afară ale nenorocitului: era acuma prea interesant

ce vedea că să mai și auză. Zibal urmări cu nesațiu toate contorsiunile, toate crîspățiile stranii ale degetelor, apoi amor-țea cuprinzîndu-le încet pe unul cîte unul – erau parcă etichetele unui gîndac, care se zgîrcesc și se întind, se agită în mișcări extravagante, tare, mai încet, încet de tot și apoi înțelenesc sub jocul unui copil crud”.

Dar demonismul acesta este și el o formă de explorare a lumii, de asumare voluptuoasă a ei, de trăire instinctuală, primitivă, elementară. Această provocare a materiei este similară unei plăceri pure a transferării ei în text. Inadecvat să se vorbească, astfel, de vreo perspectivă, morală sau imorală. Deasupra vreunei disocieri de felul acesta, înregistrarea meticuloasă – și inocentă – a unei lumi, proiecție a unei inspirații diabolice. Or, iată cum diabolicul naște lume, materie, și cum se întrupează fascinația lipsei de sens, fascinația labirintului.

Nu e singura dată cînd notația minuțioasă glisează în „halucinație” textuală, în transgresare a planurilor existenței. Precizia duce la o pulverizare a contururilor. Asta și face ca infernul să țină locul paradisiului. Sînt locuri caragialiene care au pretenția totului: „pe stradă, la Șosea, la spectacole, în magazine, la București, la Constanța, la Sinaia” (*High-Life!*), toate funcționînd ca sinecdocă. Partea pentru întreg. Forma pentru idee. În *Manifestul „Claponului” (Către cocoane)*, apare tiparul în careu al Bucureștilor: „de la Delea Veche și Popa Nan pînă la Grădina cu cai și Sfîntul Elefterie, din Dealul Spirii și din Izvor pînă-n Precupeții Noi și Tîrchilești”. O lume de piețe, localuri, stabilimente, berării, parcuri, redacții, străzi, toate, consecința unei nesățioase curiozități de a vedea, cu inocență (da, inocență diabolică) formele sub care materia, fie ea și socială, se ipostaziază. Caragiale însuși, ca narator, vorbește într-un loc despre curiozitatea ce are să asiste la așa spectacole, și e vorba de revoluții (*Cum devine cineva revoluționar și om politic...?*). E o beție a simțurilor aici. Dublată de o umbră ironică, de o conștiință a caracterului virtual al întregii lumi.

Va fi fiind vreun miez satiric – și, drept vorbind, nu putem să nu amintim de actualitatea, în acest sens, a lui

Caragiale, referitoare, cum se întâmplă adesea, la nivel strict evenimential, de parcă lumea (românească) ar fi stat o sută de ani pe loc. Indiscutabil, e provocator să urmărești coincidențe. Iată: „Culmea moftangului savant: a-și comanda statua încă din viață și a prezida la inaugurarea ei și la apoteozarea sa” (*Moftangii*). Nu-i decît un exemplu printre altele, posibile.

Dincolo, însă, de intenția satirică (nu-i mai bine să fie cineva om politic, fie și fără vocație, decît popă de țară?), interesantă va fi fiind aici tema norocului, opusă vocațiunii. Niță al Păunii-văduvii, care-ar fi vrut să ajungă popă, devine revoluționar împotriva structurii sale (căci e băiat blajin) și împotriva adevărului. Întorcîndu-se cu cărbuni de la magazia de lingă gară, rătăcește, trece prin Piața Teatrului și se pomenește, fără să înțeleagă cum, într-o „grozavă învălmășeală”. Cînd un jandarm se repede spre el, se apără aruncînd cu cărbuni în ochiul, care plesnește, al jandarmului. Ciudată, aici, plăcerea intrării în spectacol: „Omul meu începu să rîză în hohot. S-apleacă iar și trage iar cu un grunț, și înc-o dată, și altă dată, trage orbește în grămadă...”. O curiozitate pentru spații, forme, întîmplări, accidente. Și nu e vorba doar de spații, cum s-ar putea crede. Un *Calendar* devine înregistrarea emblematică, deși în cheie ironică, a unui an, prin înregistrarea faptelor fiecărei luni, din ianuarie pînă-n decembrie. E *calendarul* unui Mitică filozof, care mizează pe calambur, pe hilariant, pe precizia rabelaisiană ori pe paradoxul tautologic. Un mic spectacol al himericului, fixat în datele cosmologice exacte. Am spune că tocmai această precizie a detaliului permite intrarea în virtual. Iată:

„FEBRUARIE, 28 zile – ziua de 11 ore – noaptea de 13. / La 5, lună plină; la 12, pătratul din urmă; la 20, lună nouă; la 27, pătratul întii. / Carnavalul este în putere. Cîți nu vor rămîne becheri se vor căsători. Balurile mascate vor hotărî pe mulți căsătoriți să pornească jalbă de despărțire”.

Altfel, fără a mai relua datele de situare cosmologică, să recitim: „Se zice că preasfinții părinți de la Sinod vor posti tot postul, dacă nu vor mîncă dulce” (pentru martie),

„Un orator din cameră aduce un proiect de lege pentru stîrpirea muștelor, care prevede un al optulea minister cu un buget de 15 576 315 lei noi pe an” (pentru aprilie), „Se inventează o nouă umbrelă pentru picioare, în vederea sistemului de stropire a stradelor Capitalei” (pentru iunie), sau (pentru septembrie): „Ploi mari. Dîmbovița se umflă. Primăria profită de ocazie pentru a o declara navigabilă, și a publica licitație pentru luarea în monopol a navigației *dîmbovițene* pe 10 ani”. E urmuziană această înșiruire care fragmentează întregul, pulverizează realitatea, proiectează totul în joc și iluzie. Sentimentul inutilității și al butaforiei nu are de-a face cu ironia satirică, ci numai cu ironia metafizică. Iată,

„DECEMBRIE, 31 zile – ziua de 9 ore – noaptea de 15. / La 4, pătratul din urmă; la 33, luna nouă; la 19, pătratul întii; la 27, luna plină. / Gerul îngheață becurile felinarelor pe ulițe. Primăria hotărăște a așeza la fiecare răspîntie cîte o sobă de tuci. Un amic al guvernului va fi însărcinat, fără leafă, numai cu diurnă, să meargă la Paris spre a cumpăra sobele, cari vara vor putea servi și la altceva”.

Este acesta privilegiul unui autor care creează iluzia ardenței, a pasiunilor teribile, a dementei, rămînînd în permanență, ca perspectivă, în afara ei. Dovadă a realității de celoid a lumii, a substanței ei butaforice. Este motivul pentru care afirmația lui Duiliu Zamfirescu, după care „Caragiale e un mare vizionar” nu trebuie persiflată. În mințile obosite de lume, în firile iritabile, atenția este încordată și gata să explodeze. Cazul lui Popa Niță, din *Păcat*. Dar tensiunea se resoarbe în fixație din care, la rîndu-i demonic, pîndește autorul:

„Popa, cu coatele pe masă, strîngîndu-și tîmplele-n pumni, rămase, înecat de sudoare, cu ochii țintiți la o muscă ce umbla măruntel pe tabla de marmură albă: el urmări insecta pînă la marginea mesii. Ce socoteală s-o fi făcut în capul cel mic cît un bob de mac nu se poate spune: destul că musca stete pe loc, își dezmoști labele dinapoi împleticindu-le una de alta, își netezi frumos mustățile cu labele de dinainte, apoi

deodată se-nălță și pieri. Omul, deșteptat, se ridică de pe scaun și ieși”.

Nu-i vorbă, e și un ironic paralelism la mijloc. Care va fi fiind socoteala din capul ceva mai mare al popei e greu de spus. Cert este că reacțiile sînt similare... Mai mult: există jocul acesta al lumilor suprapuse. Deasupra mesei la care stă popa, veghează, asemenea personajului însuși, autorul.

Deseori Caragiale abandonează „epica” propriu-zisă pentru a face loc unei secvențe care are rolul instituirii unor efecte de real. Notația „pozitivistă” (și termenul, cu referire la *O făclie de Paște*, îi aparține lui Gherea: „E cu puțință oare o nuvelă mai pozitivistă decît *O făclie de Paște*?, se întreba el. I s-a zis des nuvelă psihologică, deși ea este mai mult fiziologică, etnologică, în sfîrșit, într-un cîmp de relații ce depășesc cu mult conștiința”) presupune pe de o parte voluptatea trăirii prin materie și, pe de altă parte, complementar, deși aparent opus, o proiectare în text a creativității, o purificare tocmai de corporalitate.

Exactitatea și precizia detaliului nu sînt o consecință a spiritului de observație, ci a glisării dinspre senzorial spre fascinația textului. În text, precizia devine, prin abuz, un argument al funambulescului halucinant, deși nu întotdeauna de-corporalizat. Altfel spus, există scrieri în care saltul în text nu se face cu suficientă radicalitate, așa încît nici conștiința ironică a lui Caragiale, care identifică miezul virtual al lumii și poziția hieratic-demonică a contemplantului, nu se articulează cu destulă ardență. În *O plimbare la Căldărușani*, topografia traiectului este realizată cu precizie de cartograf. Urmează un „tablou pitoresc oribil”:

„Mai întîi de la barieră dai de o murdărie vrednică de cei mai originali africani; colea niște băieți de la o circiumă toacă fel de fel de cărnuri pentru cîrnați, un vîrtej de muște roiește împrejur; dincoace niște hîrdaie cu strugurii borșiți din cari un zaplan cu mîinile pline de zeamă dulce și de praf își umple mereu teascul, pentru must – un fel de sirop îngroșat cu țărînă: aci un alt vîrtej de muște clocotește fără astîmpăr; pe jos e noroi de struguri, de prune și de spălături de țingiri. Pe niște cotloane se prăjesc la tavă niște cîrnați exalînd un miros

puternic de grăsimie arsă. Mai departe e zaanaua; miroase a hoit și singe stătut în soare; scursurile de murdării strînse pe lîngă drum îți întoarce sufletul. Aci, sub umbrare improvizate pentru campania zaalei, de o parte și de alta a șoselii fac chef negustorii, țărani, soldați, bicicliști, mahalagoaice, popi etc., cu familia și copiii; mănîncă fleici, frigărui, mai ales cîrnați și pastramă, și beau must, aspirînd cu deliciu pe nas și pe gură mirosurile zaanalei și praful șoselii”.

De data asta, „nasurile și gîtlejurile” trebuie „astupate”. Reportajul nu-și depășește condiția. Nici Infernul nu-i altceva decît ceea ce este, chit că în centru e mănăstirea de la Căldărușani. Un „evlavios bătrîn”, care nu-i decît „agent secret al poliției”, supraveghează mișcările I.P.S. mitropolitul Ghenadie, „erou” de cîteva episoade al scrisului satiric caragialian. De unde se vede că, atunci cînd apare, ambiguitatea morală e chiar semn al infernalului. Ea împiedică textualizarea realului și aparent atît de strania sa cauză, care e voluptatea trăirii senzoriale.

Se întîmplă această rămînere în concret și cînd e vorba de excese culinare, care nu dau întotdeauna seama despre o glisare într-un teritoriu deopotrivă halucinant și pur, ci într-unul satiric, deliberat grotesc sau sarcastic. Nu-i lipsit de interes să revenim la seducția culinară pe care o trăiesc personajele lui Caragiale. Tînărul poet aflat în căutarea unei slujbe, viitorul critic acid al unei piese de teatru a dramaturgului, deocamdată „nereușind la examenul de corigență”, e un gurmand, unul a cărui fiziologie mimează inspirația:

„paliditatea lui îi dădea un aer mai interesant: era distincția suferinței. Deși îmi spusese că dejunase cu cîteva minute mai-nainte pe drum, l-am invitat să guste ceva împreună cu mine și nu m-a refuzat. A mîncat: ochiuri la capac, varză cu carne, o friptură pe grătar, brînză de vacă cu smîntînă, mere, o țuică înainte, o sticlă de vin în timpul mesei și o cafea după masă, în sfîrșit *une bonne fourchette*, apoi i-am dat țigări – nu știe că trebuie să zică *merci* cînd primește ceva – e și tînăr”.

Dar acest gurmand refuză fără să știe plăcerea organică și elementară a devorării materiei în favoarea simplei

satisfaceri fiziologice. În fond, nici o asemănare între el și Lucșița, privită, ca orice fenomen natural, cu o undă de simpatie. Tînărul de-aici e un simplu obiect comic. Ca și *colectiviștii* din *Politică și delicatețe* pe care un băcan conservator (*mitocan*, vezi bine) reușește să și-i facă, pe față, clienți. „Îmbibată de atîtea parfumuri grase și pofticioase”, „îmbătută de atîtea bune emanațiuni”, cucoana cumpără: „două chile de icre moi, trei bucăți de camembert, un kilo somon, una langustă vie, opt duzini stridii, un ananas, un flacon curaçao triplesec...”. Deși aici e, totuși, de bănuît delirul gurmand asociabil unei beții a politicii, unei beții a distrucției. Iată-i pe eroii din *Repausul dominical* făcînd apologia muncii:

„– Jos reapusul dominical!... Să lucrăm!... lucrați, domnilor! / Iar noi, împărtaşind părerile lui (ale lui Costică Parigoridi, n.n.), lucrăm cu stăruință... Ce activitate!”.

În fond, înșii din lumea lui Caragiale fac politică cu aceeași voluptate rudimentară cu care mănîncă sau cu care cîntă acest imn al falsului; sînt cetățeni nu din datorie, ci din instinct. Viciul lor e o voluptate. Cînd este cu adevărat așa, realitatea se proiectează în iluzie, se mută în joc textual, iar aici, în text, orice hipertrofiere este posibilă. De fapt, doar cînd depășește intenționalitatea satirică pentru a crea în spațiul pur al textului, Caragiale nu eșuează. Fascinația lumii e un argument al valorii. Oricum, adesea, pe Caragiale îl interesează nu atît plinul, cît golul din lume. Materia aparține, iată, unei transcendențe goale – și nu trebuie căutate aici argumente pentru un criteriu axiologic. Dacă totuși atingerea transcendenței goale devine un astfel de criteriu, asta se întîmplă pentru că aici Caragiale se manifestă cu plenitudine. Printre traduceriile lui Caragiale (de pus acest cuvînt, totuși, între ghilimele), una pare să aibă ca temă (subtextuală) tocmai această identificare a lumii cu golul care o ilustrează. Opțiunea lui Caragiale pentru *Masca* lui Edgar Allan Poe nu e întîmplătoare.

## O lume de cuvinte

Nici urmă de miză politică în textele lui Caragiale pe tema „chestiunii orientale”. Gazetă umoristică, *Claponul* se îngrașă cu știri, zvonuri, sofisme, supoziții logice, truisme, totul tratat ca adevăr. E un teritoriu carnavalesc, unde Caragiale se mișcă cu o exuberantă libertate, inventînd lumi, generînd ipoteze, toate așezate, însă, sub semnul verosimilității publicistice. Citim în *Prospătură*:

„[...] toate gazetele (afară de a noastră, se-nțelege) caută să-și facă negustoria cît pot mai bine, răspîndind în public noutăți false și curat născocite, spre amăgirea opiniei publice supraexcitate”.

Or, chit că verosimilitatea aceasta e deseori delegitimată prin ironie, excesul în sine se autentifică prin limbaj. Cuvintele dau existență acestor lumi care, prizoniere ale fanteziei și ale limbajului, se întorc în realitate, ca probă de adevăr. Gogoșile proaspete, „ghiumbușurile ziaristice” mută absurdul din limbaj în realitate, căci, singur exemplu acum, „ziarul *Reforma*” e o „foaie cotidiană care apare la două săptămîni o dată” (*Prospătură*). O performanță aparte în acest sens în *Ultimele gogoși calde* (*Serviciul telegrafic particular*). Succesiune de telegrame – trimise din Țarigrad, Vidin, Rusciuc, Turtucaia ori Londra –, textul acesta – care ar trebui să dea seama despre realitate și adevăr – creează un teritoriu, chiar fizic, al haosului și iluzoriului. Acuma, nu-i vorbă, la nivelul construcției de ansamblu, Caragiale – ca voce ea însăși a autorității – intră în scenă abia în final, într-o precizare care mizează pe contrastul comic. Căci hipertrofiata și iluzoria lume a telegramelor – o lume

de cuvinte – e obligată să se frîngă din cauza „întreruperii căilor” cu poșta din Urlați, de la care de trei zile nu s-a primit nici un semn. Un final care, dacă mai era nevoie, reconfirmă gratuitatea ludică a întregii construcții textuale. O construcție săpată în cuvinte ca în iluzie. Iată:

„Materialul de artilerie din cetate a tras reveneală. Bombardarea cetății a început. Ghiulelele din Calafat fac stricăciuni mari. Lui Hogeia din Vidin, o ghiulea i-a luat ceașca cu cafea din mînă tocmai cînd o ducea la gură. Unui cadîu, o altă ghiulea i-a spart luleaua ciubucului. Pe ulițele Vidinului au rămas multe perechi de papuci fără stăpîn. De trei zile cîinii din cetate urlă a pustiu”.

Telegrame care, la rîndul lor, au ca sursă Agenția Havas. Așa încît documentele acestea vorbesc despre portul Mizil, despre debarcarea armatelor americane în portul Găești ori despre ultima invenție a lui Hahaler-aga adoptată de marele stat-major, pentru trecerea bașabuzucilor pe Dunăre:

„întocmai ca un balon, se umflă turecii șalvarilor fiecărui bașabuzuc cu aer îndesat, pînă ajung ca două burdufe. Cu chipul acesta toți șalvarii fiind astfel umflați, bașabuzucilor le va veni foarte ușor a trece Dunărea, umblind pe apă în picioare pînă-n genunchi”.

De dragul iluziei textuale (și poate mai ales al unei reclame făcute prin hipertrofieri carnavalești), Caragiale instituie un spațiu al determinismelor (absurde) în care se dizolvă simple coincidențe încărcate burlesc de substrat magic. În mulțimea de evenimente ale unei săptămîni, de reținut, spune Caragiale, două: „apariția *Claponului* în București și declararea neutralității Spaniei” (*Situațiunea Europei. Articol de fond*). Dar glosele imaginare pe acest motiv declanșează excesul de materialitate groasă și avalanșa unui imaginar în care singura materialitate e a cuvintelor. Guvernul otoman ar fi destituit un generalisim pentru că, în urma unei percheziții, s-ar fi descoperit la el, ascuns, primul număr al *Claponului*, care ar fi „organul oficios al cartierului general rusesc”. Din nimic, se naște

o întreagă lume, ca realitate neîndoielnică, deși (textual-) iluzorie. E o demonstrație a felului în care Caragiale dă formă (groasă) concretului, prin inversarea atributelor. Iată de ce politica Europei se va ghida după școala diplomatică a *Claponului* și după „stilul popular și hazliu al guvernului de la Madrid”. Nu e singura dată cînd motivul dublului naște nu numai cupluri comice, dar și teritorii în care hazardul devine lege. Ca în *Una-alta*, *Claponul* și guvernul de la Madrid fac corp comun, lipiți de o imaginație carnavalescă. Datorită burlescului ceea ce este solemn coboară în derizoriu. De aceea, în centrul marilor evenimente europene, *Claponul* e chiar obiect de dispute extra-mundane:

„Astfel – adică odată cu invențiile amintite, *n.n.* – s-a dus și săptămîna aceasta, cum bag de seamă or să se mai ducă multe, pînă cînd, după un vot secret dat de prooroci cu majoritate absolută de glasuri, Atotțiitorul, citind mesajul de dizolvare (menit a face senzație), o să închiză catastiful caraghiozlicurilor omenеști”.

În fond, Caragiale nu face decît să se bucure, cu mijloace burlești, de apariția celui de-al doilea număr al umoristiceii gazete. De aceea, nu de hybris e vorba în finalul acestui text, ci de exagerare ludică, în care se poate ascunde, eventual, disproporția comică: „Dacă *Claponul* va apărea și pe atuncea, promitem a da cititorilor atît textul mesajului *in extenso* cît și darea de seamă în rezumat a acestei importante ședințe”. Să țină de balcanism această proiectare din nimic a unei lumi hipertrofice?! Ludicul, umoristicul, calamburul, toate mărturii ale neantului.

*Parlamentare* este procesul-verbal al unei ședințe a Camerei din Stambul. Dar, cu cît mai multă exactitate (prezentarea rece e urmată de „înregistrarea” fidelă a dialogurilor într-o veritabilă scenetă), cu atît mai mult exces ludic. Simplul apetit lingvistic e dublat de vocația calamburistică pusă să slujească obiectul, adică realitatea. Caragiale mizează parcă, asemenea suprarealiștilor, pe „cunoașterea calamburistică” și pe „hazardul obiectiv”.

Doar că în spatele lumii stă hohotul de râs: el ordonează lumea într-un fel care înseamnă pulverizarea ei burlescă, spectacol rabelaisian, scenă carnavalescă. *Zăuc-agă*, *Gianabet-Edin*, *Gugum-efendi*, voci răzlețe participă la un veritabil delir al gratuității. Nu are importanță că regăsim aici, într-un text din 1877, ceva din discursurile ținute în *O scrisoare pierdută*. Ceea ce diferă mi se pare mai relevant, cu atât mai mult cu cât, pînă la comedie, spiritul caragialian pare să se fi temperat, în direcția abandonării suflului gratuit. Suficient să amintim că, în timpul unei dispute de început pe tema fesului (care înseamnă apelul la formule și expresii, așa încît personajele sînt mai degrabă păpuși decît ființe în carne și oase), apare următoarea precizare „regizorală” (cuvînt nu tocmai potrivit, din moment ce naratorul aici, într-un proces verbal, înregistrează doar):

„În timpul acesta, prezidentul moțăie, iar unul din secretari îl gîdilă pe la urechi cu un pai subțire; prezidentul se apără cu mîna, crezînd că-l supără vreo muscă. Toată adunarea rîde”.

Oricum, de reținut replicile lui *Zăuc-agă*, ale cărui discursuri grave și solemne sfîrșesc, hilar, prin repetarea, contrastantă, a unor vorbe de duh, de genul „nimini n-a deslușit pentru ce cînd te mănîncă te scarpini” sau „Domnilor! Momentul e solemn! Gîndiți-vă bine! Care dintre dumneavoastră în viața lui, avînd prilejul să tragă pe cineva pe sfoară, nu l-a tras?”. Că la I.L. Caragiale absurdul tinde să fie consecința înregistrării fidele a realului reiese și din finalul acestui text, căci, supusă la vot, o moțiune a lui *Zăuc-agă* e votată de cei 140 de votanți în unanimitate *contra*. La protestul lui energic (ar fi „scamatorie din partea biuroului” – cum altfel din moment ce el însuși se afla printre votanți?), votul se reia și se obține „unanimitate *pentru*”. O lume, ce-i drept, textuală, legitimată prin formula „reportajului parlamentar” sau a procesului-verbal, dar care ilustrează din plin, pe de o parte, funcționarea ilogică a principiului *viceversa* (consecință a unei predispoziții ludice care face anormalul posibil), pe de altă parte,

legitimarea absurdului prin copierea, fidelă, a realității. Așadar, fețele aceluiași text, care ne asigură astfel de caracterul său iluzoriu: ludicul naște o lume, lumea generează absurdul. Construcții complementare, deși contradictorii, însumate în același text.

Situație asemănătoare în *Orientale*, text al cărui subtitlu este, pentru a elimina orice ezitare privitoare la adevărul faptelor, *Două documente*. Inventate, „documentele” ne plasează în plin cîmp al ipoteticului și iluzoriului. În fine, mizînd pe autenticitate, vrînd, deci, să apară în postura de simplu colecționar, și nu de creator, Caragiale reproduce două curioase documente din timpul proclamării primei Constituții otomane, eveniment numit de președintele Camerei „un chiul” tras Europei, „vrednic de vestitul nostru Nastratin Hoge”, expresie a „geniului otoman”. Ultima ședință înseamnă votarea unei singure legi, privitoare la faptul că, pe timpul vacanței parlamentare, „senatorii și deputații primesc diurna îndoită ca pe timpul sesiunii”. Cum propunerea ca diurna să fie împărțită provoacă ceva reacții, se acceptă amendamentul ca ea să fie întreită. Supus la vot, articolul se votează cu „unanimitate, plus un vot”. În plin absurd, am spune. În realitate, „Prezidentul a votat de două ori”: absurdul logic nu-i decît consecința unei malformații morale.

Iată, de fapt, o demonstrație că orice este aici, în spațiul balcanic al textului, posibil și că realitatea tinde să alunece în iluzie. Să ne amintim doar (în paranteză, pentru că e o chestiune exterioară textului) de observațiile multora, din epoci diferite, despre această particularitate românească. Orice poate deveni opusul său în țara absurdului, guvernată de demonicul (ori poate demonizantul) principiu *vice-versa*. Furioasă că boierul, liberal, cedase comisiei de rechiziții din timpul războiului doi telegari, cocoana, retrogradă, devine deodată blîndă („Ce să ne facem, dragă!” e replica ei), cînd soțul emite ipoteza răului, mult mai mare, de a primi poate „la cvartir o duzină de ofițeri muscali”. Firește că titlul, *Respectul datorat autorității*, este ironic, „cocoanele” putîndu-se „lesne pătrunde de respectul autorității”. Dar dincolo de generozitatea feminină față de

ofițerii muscali, Caragiale va fi fost atras, chiar aici, de paradoxul logic, alimentat de nivelele ascunse, aici ale sufletului femeiesc, moale și repede înduișat. Așa încît, pus între ghilimele, absurdul dă seama despre fragilitatea unei lumi, pe care Caragiale o explorează din fascinație mai mult decît cu ironie.

A explora, a înregistra cu minuție, a coborî cu privirea pînă la epiderma realului (inclusiv temporal), așa încît realul se descompune în fragmente, implică de-realizarea, la fel ca atunci cînd Caragiale explorează în posibil, nu în real. În fine, toate acestea cu miza (ironică a) captării – fotografice, perfect obiective, mimetice – a totului. *Calendar* sau *La Paști* vorbesc tocmai despre eșecul unei astfel de încercări. Același eșec (și aceeași reușită) ca atunci cînd Caragiale legitimează ceva prin „documente” din care copiază ori pe care le transcrie.

*Calendar*?! Un text alcătuit din douăsprezece fragmente distincte (cîte unul pentru fiecare lună), publicat în *Calendarul Claponului*. Indiscutabil că, deși fragmentele sînt tipărite pe pagini diferite, textul e unitar; firesc să fie, deci, adunate într-un singur corp textual comun, așa încît, pe lingă sensul fiecărui fragment în parte, există un sens al întregului ce nu trebuie ignorat. Cu atît mai mult cu cît pentru fiecare lună autorul apelează la fragmentarea care face ca precizia să de-corporalizeze; ca în cunoscuta aporie a lui Zenon – unde săgeata care zboară este în repaus, linia continuă a timpului fiind redusă la cîteva puncte succesive, ca și cum timpul ar fi devenit un cadavru supus unei disecții publice. Așadar, nu e vorba numai de faptul că un an întreg e fragmentat, asemenea porției de friptură de vițel din restaurantul lui Gherea, în secvențe careucid (ce nu ascunde această privire din ianuarie pînă în decembrie decît pretenția înregistrării, în amprentă, în sigiliu, a totului?), dar pentru fiecare lună precizia notațiilor (de grefier al timpului) mută realitatea în tablou constructivist. Astfel, pentru a nu da decît cîteva exemple, iată: „IANUARIE, 31 zile – ziua de 10 ore – noaptea de 14. / La 7, lună plină; la 13, pătrarul din urmă; la 20, lună nouă; la 29, pătrarul dintîi”, și tot așa pentru fiecare lună. Oricum, precizia

aceasta meteorologică (de fapt, inadecvat spus meteorologică; precizia e aici cosmogonică și are în vedere mersul planetelor) e dublată, pentru fiecare lună, de „adevărurile” momentului. Or, adevărurile acestea – care ar trebui, logic, să probeze aceeași fidelitate față de real – vin din zona absurdului ludic. De fapt, e ca și cum ele chiar ar aparține realului, din moment ce sînt prezente într-un „calendar”. Astfel, dacă unele afirmații sînt simple truisme, care, odată enunțate, instituie un spațiu absurd, al legitimării sofismelor (iată un exemplu: „Frigul e pentru cei fără palton cu 15 grade mai mare decît pentru cei împaltonați”), altele sînt exerciții ludice pe principiul *viceversa*. Nu-i vorbă, tot de sofisme avem parte: „Carnavalul este în putere. Cîți nu vor rămîne becheri se vor căsători” sau „Se zice că preasfinții părinți de la Sinod vor posti tot postul, dacă nu vor minca dulce”. Unele instituie tărîmul rabelaisian al preciziei fanteziste („Un orator din cameră aduce un proiect de lege pentru stîrpirea muștelor, care prevede un al optulea minister cu un buget de 15 576 315 lei noi pe an”), altele, spațiul proiectării în absurd:

„Ploi mari. Dîmbovița se umflă. Primăria profită de ocazie pentru a o declara navigabilă, și a publicat licitație pentru luarea în monopol a navigației *dîmbovițene* pe 10 ani”.

În fine, în octombrie, timp al recoltelor, apar 15 cotidiene noi, în noiembrie „dispar cele 16 ziare cotidiene precum și una veche”. Finalmente, totul e transferat pe un tărîm (burlesc, utopic) al inutilității și al oricărei virtualități. Aici, în țara (textuală) a lui *viceversa*, unde totul e posibil și substituibil cu opusul său, aici, unde *coincidentia oppositorum* a coborît din filosofie în materie, pentru a institui, în fizică, o metafizică hilar-burlescă.

Să deducem, așadar, că apelul la precizia detaliului și coborîrea în materie se dezvoltă într-un spațiu funambulesc-oniric și fantast-absurd? Să deducem că tăierea în felii a realului temporal sfîrșește prin proiectarea în iluzie, cu scopul de a-i face anatomia? În fond, asta face Caragiale: o anatomie a iluzoriului și, prin reflex, o fenomenologie a

aparenței. De aici, lipsa sa de angajare etică explicită, de aici stoicismul său de spectator pe jumătate cinic, pe jumătate amuzat.

Nu alta este situația în *La Paști*. Ce-i drept, acum, la 1900, adică la 22 de ani după *Calendarul* care apăruse în 1878, Caragiale îmbracă totul în mai mult epic, vede scenic cu mai multă acuitate, acordă absurdului o consistență ontică de nebănuț în textul mai vechi, care era mai degrabă o schelă nesprijinită pe nimic, pur și simplu suspendată. Dar, dincolo de toate acestea, rămâne perspectiva fragmentării aporetice a realului și transgresarea ei într-o coerență dată de o legitimare a faptelor în absurd. Așadar, iată, punctele: „10 ceasuri și jumătate seara, în simbăta Paștelui”, „11 și jumătate, simbăta noaptea”, „12 și un sfert” – și tot așa „pînă la 8 ore seara”. Așadar, aproape 24 de ore din viața unor anonimi, inși fără însușiri, personaje fără eroism, înregistrate cu aceeași răceală cu care, în fișe parcă de proces-verbal, sînt notate, pe viu, decorurile. În fine, Lache, urcînd și coborînd dealul Mitropoliei, rătăcind fără sens („Lache umblă pe stradă fără să știe exact unde vrea să meargă, fără să fie hotărît cum să-nceapă petrecerea de Paști”). De fapt, meditănd la o ciudățenie: că totdeauna gheata din dreapta supără mai tare decît cea din stînga și că, la suîș, ea supără mai tare decît pe drum drept. Oricum, gheata, ca obiect autonom, asemenea nasului lui Gogol, căci rătăcirea nu e fără sens decît pentru Lache; altfel, gheata care supără merge să-și întîlnească perechea. Dincolo de fascinația instituirii cuplului, „teribila potriveală” (Lache și amicul au ghetе la fel, iar pe amic îl supără gheata din stînga, în vreme ce pe Lache îl supără cea din dreapta) naște o abia reținută bucurie, apoi melancolia. Mai mult decît adevăr, umor în toate acestea. Dar un umor ce dă seama, totuși, de precaritatea realului în care „eroii” se înscriu. Eroii aceștia există doar prin celălalt, nu prin ei înșiși, din moment ce numele fiecăruia nici nu mai are relevanță față de al celuilalt. În fine, odată (re)găsiți, „Lache ia la braț în stînga pe amicul său, care primește bucuros, și așa pornesc înainte, rezemîndu-se unul de altul în

partea piciorului la care nu-i supăra gheata”; apoi, găsesc o bancă:

„Sed, și unul întinde piciorul din dreapta, adică Lache, iar celălalt întinde piciorul din stînga, amicul, care va să zică... / Și sed așa foarte melancolici, privind cum trec fel de fel de trecători și de trecătoare, unii mai încet, alții mai iute, ba unii chiar aleargă, parcă ar fi cu picioarele goale”.

De fapt, nu Lache și amicul există, ci picioarele lor, căpătînd atributul – mecanic și gol de orice sens – al ființei. Traiectul pe care-l urmează e motivat de metoda respirării împreună și nici nu poți să știi (narratorul însuși se eschivează, jucînd și de data aceasta pe cartea lipsei de omnisciență) dacă vreunul dintre cei doi sau unul dintre picioarele lor strigă cu „glas sfîșietor”, în îmbulzeala de la casa Teatrului Național, „– Nu mă mai călca și d-ta, domnule!”. Că traseul lor trece negreșit pe la teatru (unde urmăresc nu o tragedie, nu vreo comedie oarecare, ci *Sînziana* și *Pepelea*, adică o feerie lirică) poate că e dovada înscrierii lor, ca sens, pe un tărîm al iluziei. Al realității care trece, prin notație minuțioasă, în iluzie. În fine, n-are sens să povestim mai departe aventura celor două picioare (eliberate la Gambrinus!) și a ghetelor lor (răpite de un cîine englezesc). Schimbate între ele, ghetetele se potrivesc de minune. Totuși, „fatalitate, ca să zicem așa!”, comentează cu naivitate ipocrită narratorul, „amîndoi sînt forțați să scoată iar cîte una (din ghetе, *n.n.*), însă acum viceversa: Lache p-a din stînga și amicul p-a din dreapta”. Despre fatalitate, despre resorturile ei și naivitatea (jucată, trucată, exhibată) a narratorului, cu altă ocazie. Să reținem doar că fatalitatea nu este decît consecința adevărului concret, înregistrat cu minuție de un aparat de filmat, care fragmentează timpul și construiește prim-planuri și că iluzia (pe care principiul *viceversa* și perpetuarea *ad infinitum* a accidentului o instituie) se alimentează tocmai din fatalitatea acestui adevăr concret.

Lache și Mache (o „nuvelă”, cum zice autorul, poartă chiar acest titlu), eroi aflați în preistoria lui Mitică, participă

la acest joc al fatalității și iluziei. O discuție despre motivul dublului (cînd n-avem de-a face decît cu cuplul comic) ar putea părea fastidioasă. Pe bună dreptate, de altfel. Totuși, un *ce* metafizic pulsează, fie și ca semn al ironiei, în glosarea epică pe seama identității. Asemănați fraților din Siam, ei ilustrează parcă o metamorfoză a vidului. Născuți în aceeași zi, la aceeași oră, unul la Severin, altul la Dorohoi, ei sînt atrași spre același loc de un resort ascuns, invizibil; unul e jumătatea celui alt. De aici pînă la ilustrația prin ei a unui teritoriu al paradoxului nu-i decît un pas; coincidențele nasc paradoxuri. Doar că la Caragiale nimic nu-i tratat în manieră fundamentalistă; totul se relativizează prin coborîrea în real favorizată de intenția satirizării. Astfel,

„Amîndoi fumează, însă nici unul nu are tabachere, și de aceea nici nu cumpără tutun, fiindcă s-ar usca în buzunar. Astfel cînd Mache se întîmplă să-ți ceară o țigară, trebuie să-i dai două, sau dacă nu, dînsul face o țigară venerabilă de senator, și după ce-ți mai ia și cîteva foițe de hîrtie, merge să-mpartă prada cu celălalt”.

De invocat, de asemenea, substanța lor de „adevărați enciclopediști” care „știu din toate cîte nimic”. Oricum, slujind contrastelor (de fapt, conjuncturilor), cînd, în funcție de prezența gologanilor în buzunarele jiletcilor, omul este fie „agent dumenzeiesc”, fie „un joc nenorocit al oarbeii întîmplări, o victimă a societății”.

Și, cu toată tenta satirică, nu poți să nu remarci felul cum Caragiale sculptează în ipotetic, jucîndu-se cu ipotezele, cum altfel decît opuse? Orice susținător al ordinii devine un reacționar, orice erou, un sceptic. Conservatismul și liberalismul depind de argumentul – derizoriu – al gologanilor din buzunar. Așadar, puse față în față, ordinea și haosul, Dumnezeu și Demonul, viața cea mai banală hrănită de principii filosofice de cea mai înaltă ținută, sau viceversa. Exagerarea nu-i, însă, acum decît un simplu (ba chiar elementar) procedeu comic, pe care Caragiale îl speculează în exces. Așa se face că, fără a căpăta statutul de realități textuale, altfel zis, fără a se

institui ca lume absurdă, chiar cu rădăcinile în concret, rămînînd la nivelul unor eboșe, situațiile acestea din *Lache* și *Mache*, descriptive chiar atunci cînd implică spațiul mare al universului și coincidențele hiperbolice cu caracter magic-legitimitor, nu fac decît să rămîna prea previzibile. Nedepășind stadiul de simple intenții, ele dau seama prea bine despre miza, neatinsă acum, a înălțării în absurdul-oniric. Iată: în momentul ruperii „prieteșugului”,

„vremea s-a stricat, cerul s-a tulburat, și cu trăsnete înfricoșate a căzut ploaie și piatră cît oul de gîscă asupra Bucureștilor, după care s-a arătat pe cer și o cometă cu coada zbîrlită, spre marea indignare a astronomilor români, cari uitaseră s-o treacă la calendarul anului”,

pentru ca, în momentul iertării împăciuitoare, cerul să se însenineze, trosnetele și grindina să dispară, iar „steaua cu coadă” să dispară de pe cer,

„spre marea mulțumire a astronomilor români, cari se mîngîiară că, dacă uitaseră a o prevesti la cîlindarul anului, nu fusese cel puțin decît o cometă neserioasă”.

Pentru a conchide: notația metodică, exactă, ca mijloc de plonjare în reverie, în ireal. În fond, Caragiale e un realist care caută dincolo de suprafețe. Iar apelul la principiile autenticității – prilej de discuții mai ample – nu e motivată decît de nevoia de a legitima irealul.

În *Urgent...* substratul satiric e indiscutabil. Succesiunea de adrese oficiale trimise de directoarea „Școlii de fete No. 1 din Urbea Z...”, de revizorul școlar, de ministru ori de secretarul primăriei reconstituie o poveste banală avînd drept subiect nevoia de lemne de foc în prag de iarnă. Cerute în octombrie, lemnele vor ajunge la școală tocmai în 15 martie. În plus, ușor de observat că stilul exact al directoarei e în vizibilă contradicție cu acela tinzînd spre pletoric al revizorului școlar. Așadar, sugestii elocvente în direcția satiricului și a unui mimesis care incriminează autoritățile. Numai că există cîteva detalii care adaugă nevoia unui plus de contextualizare. De altfel, este și

motivul pentru care Caragiale nu scrie o poveste simplă și neinteresantă pe această schemă narativă (care ar fi stat în preajma banalului), ci construiește o lume. Nu epica (de altfel, imaginabilă numai) interesează – sau nu epica în canon tradițional, ca desfășurare logic-cronologică, din perspectiva unui narator omniscient –, ci articularea în discurs și implicarea participativă a cititorului. Lui i se transmit semne și el trebuie să (re)constituie și o poveste, și o atitudine.

În fine, faptul că prima adresă „reprodusă” face trimitere la una anterioară mută povestea din text în realitate. Dar, în realitate fiind, ea capătă imediat identitate coșmarescă, așa încît tema schiței pare mai degrabă aceea a timpului. Căci, trimise pe 15 noiembrie, 1 decembrie, 15 decembrie, 8 ianuarie și tot așa pînă pe 15 martie, telegramele relevă felul în care, frînt, redus la puncte, timpul devine o iluzie. Privită de foarte aproape, realitatea – altfel dureroasă – își pierde consistența. E aici aceeași *procedare metodică* invocată și cu altă ocazie. Dar sentimentul plonjării în iluzie e susținut și de alte detalii, generate de apetitul ludic (ori poate demonic) al lui Caragiale. Trimisă pe 8 ianuarie, una dintre adresele directoarei e înregistrată cu numărul de ordine 13. Cea a revizorului școlar, din 1 februarie, numărul 103. Simple coincidențe, în fond, nerelevante din nici un punct de vedere. În plus, coincidențe mai degrabă grafice. Numai că adresa Ministrului din 15 ianuarie are numărul 10 001, iar cea din 15 februarie 20 002. Evident că nu mai e vorba de o simplă întîmplare, ci de o translare a poveștii în fantast. Un abur de irealitate acoperă întreaga desfășurare evenimentțială, iar autorul, nu și dublul său care înregistrează faptele, respiră din text mai degrabă demonism decît bonomie.

Așa încît ceea ce denotă intenție satirică maschează, de fapt, un comic metafizic. Redusă la esențial, *Urgent...* este povestea neputinței de a comunica în termeni reali, ca și cum s-ar fi dereglat ceva în legătura dintre punctele care marchează trecerea timpului. Astfel, urgența e dublată de o ieșire din timp, de o lentoare care pulverizează timpul. Și, subordonat comicului metafizic, comicul ludic. Căci

spațiul în care se desfășoară evenimentele pare un Infern. În numărul de ordine al adreselor, hazardul pus la cale, din simplă gratuitate, sugerează însă un posibil sens. Or, cifrele acelea nu au nici un sens. Sînt semne goale, care comunică doar sensul perspectivei ironice – adică superior-detașate – a autorului. În fapt, tot o ironie metafizică.

## O întoarcere în labirint

Adevărată obsesie călătoria prin lume ca prin labirint, în căutare de semne, din dorința, organică, a instituirii sinelui. Cu precizarea, reluată, că acela care caută semnele, le și creează. Și acesta nu-i un înger, ci un demon. Semnele sînt consecința (sau dovada) unei minți uneori cinice, ludice nu o dată, care nu-și refuză plăcerea înscenării. „O bestie lacomă de lucruri delicate”, chiar dacă în *Notele* risipite în care apare acest autoportret lucrurile delicate sînt „stridii, icre moi, un mușchi de căprioară împănăt, un Cotnar original, mai știu eu ce...”

Oricum, semnele nu trebuie niciodată crezute. Asemeni legăturii de gît a lui Chiriac, ele semnifică întotdeauna altceva decît arată, din mistificare, fatalitate sau din simplu cinism.

„A! să nu uit... – spune Caragiale într-un loc – Cînd vezi două moftangioaice amestecîndu-și alifia de pe buze și țocăindu-se cu multă căldură, să știi că nu se pot suferi...” (*Moftangii*).

Iar în această înscenare cititorul devine la rîndu-i un obiect de modelat, de pregătit, de provocat și de păcălit, deseori. La drept vorbind, pariul lui Caragiale nu privește lumea pe care o creează, ci-l vizează pe cititor. Fără el, lumea nu există. Căci lumea se manifestă exclusiv ca percepere senzorială, ca excitație a simțurilor ori a minții.

Disocierea eminesciană dintre *fantasie* și *fantasterie* firește că-l plasează pe Caragiale printre adevărații epigoni. Spune Eminescu:

„Și astfel fantazia nu mai este reflecția lumii astfel cum ea se arată ochilor într-o reală trezvie, ci ca în fantazia poetului și

a artistului se ridică în jur în petrificațiunea ideilor eterne, ce reprezintă. [...] Ceea ce numesc capete ordinare fantazie, nu este fantazie ci slăbiciune a creierilor, fantasterie. Pe cînd celor chemați hetaire le vorbește în jargonul lor propriu – celui ales ea-i vorbește în limba ei – și limba ei e armonia lui Plato”.

Căci dacă vizionarismul mută creația în planul lumilor imaginale, așa cum ar spune Andrei Pleșu, construcțiile caragialiene, pulsînd de inteligență, par să rămînă în spațiul artificului conștient de sine. Cu atît mai ingenios, însă. Astfel, tehnica mutării realului în iluzie sfîrșește prin a institui un teritoriu al vagului care pretinde să fie adevăr. În acest interval se mișcă lumea lui Caragiale și, la drept vorbind, în acest interval se desfășoară călătoriile, urmărirea, investigațiile personajelor. Plăcerea lor de a inventa, de a se lăsa mîinate de inspirația interpretării le face deseori victime ale propriei lor imaginații. O repetăm: cine caută semnele, le și creează. Și nu o dată în pînza de păianjen întinsă pentru a-i vîna pe ceilalți eroul se vînează pe sine însuși.

Poate că situațiile cele mai exemplare nu sînt în teatrul caragalian. Totuși, „cazul” pieselor de teatru nu poate fi ocolit, din moment ce, în structura de adîncime a tuturor pieselor de teatru, căutarea este un element decisiv. Căutarea și felul cum instituie ea lume. Mai mult chiar, felul cum căutarea relevă fragilul echilibru dintre realitate și adevăr.

În tot cazul, *Năpasta* debutează cu o scenă frecventă la Caragiale: Dragomir, Anca și Gheorghe comentează o știre de ziar; aici, despre evadarea nebunului Ion. Așa încît întreaga piesă își are mobilul în acest personaj – locul său secundar e numai o părere – și în „dialogul” suspiciunilor. Anca identifică sau caută semne pentru a provoca mărturisirea adevărului. Dar altfel de semne decît acelea, la vedere, care mint: ea bănuiește că luleaua, tutunul, amnarul găsite la Ion sînt prezente înșelătoare. Ba chiar instituie confuzia. De aceea, reconfirmă statutul lor în final, cînd chimirul nebunului Ion e găsit în buzunarul lui Dragomir. În treacăt fie zis, nici vorbă de spirit justițiar în această piesă. O chestiune, aceasta, departe de preocupările de

suprafață ale lui Caragiale, interesat aici să surprindă, ca în atâtea locuri, mecanismul – secret – al dereglării psihice și, poate, al repetării mecanice a „destinelor” după reguli greu de identificat. Dar textul e mai degrabă interesat să releve spațiul alienat al ființei: ceea ce spectatorii știu, lumea nu va afla niciodată. Un adevăr îngropat definitiv – iar faptele, așa cum sînt, nu vor putea fi interpretate nici cînd altfel decît le arată goliciunea lor stearpă. O lume străină – cum este, finalmente, și aceea din comedii. Gheorghe însuși e pe punctul să intre în acest mecanism, al uciderii – și dacă el rămîne un personaj neinteresant, asta se întîmplă tocmai pentru că nu e absorbit de mecanismul supus investigației.

Singura situație care se schimbă în acest tipar al relației dintre vinovat și victimă o privește pe Anca, personajul care încorporează virtuțile provocatoare de real ale investigației lui, adică pe acelea ale autorului. Nu-i Anca un alter-ego, firește, și Caragiale probabil că n-ar fi putut să spună, asemenea lui Flaubert, Anca *c'est moi*. Dar ea are aici atributele celui ce declanșează, întreține și decide asupra evenimentelor. Deși o face numai la suprafață, căci nu-i mai mult decît demonul din text. În fine, schimbarea se referă la faptul că, deși aflată, ca și Dragomir, în postura celui care știe adevărul și nu intervine în a-l transforma în stare de fapt, ea nu va fi urmărită de nimeni (nici măcar de propriile-i coșmaruri) pentru a restabili adevărul. De altfel, nici adevărul despre nevinovăția lui Ion nu e restabilit în lumea operei.

Prin urmare, despre ce e această piesă? Despre o perpetuare a mistificării și despre mecanisme, atît de naturale, care fac posibil acest lucru. Și aici nu mai intră în joc nici reproșurile privind verosimilitatea mediului și nici acelea referitoare la inautenticitatea psihologiilor. În fapt, o lume fără nici o șansă, întemeiată pe rău. Piesa spune, în fond, că ființa rămîne nedescifrată, că întîmplările, dincolo de suprafața lor vizibilă, nu transmit vreun sens, că sensul lucrurilor nu poate fi cunoscut.

De ce este Anca numai la suprafață *autorul* din text? Să revenim aici asupra nebunului Ion, singurul care e o

întruchipare a adevărului. Dacă s-ar căuta cu o anume rigoare paralelisme între arhitectura dramei și aceea a comediilor, s-ar observa similarități surprinzătoare. Una dintre ele privește chiar apariția lui Ion, care nu diferă mult de aceea a lui Dandanache. Ca să nu vorbim, de exemplu, de obsesia spațiului închis, de circularitatea în ipotetic a evenimentelor, de obsesia care face ca personajele să fie construite ca niște tipare. Or, dacă Dandanache sosește de la centru pentru a confirma că spațiul real nu-i decît o repetare periferică a unui „model”, Ion însuși e legitimat de o instanță centrală – Maica Domnului – cu scopul (dar numai aparent) al prezenței modelului în lume. Rătăcind pe urmele unei veverițe, Ion ajunge acolo unde trebuia să ajungă. Și, totuși, planul Ancăi e diabolic. Ion însuși devine o victimă a ei, întrucît nimeni nu-i acordă grația din moment ce el continuă să „fie” vinovat. Mai mult, rămîne un instrument al răzbunării. Să fie limpede: grația spectatorului (care-ar putea fi invocată) nu are nici un fel de relevanță. Astfel, ce rost are aici această complicație (și explicație) textuală mistică din moment ce ea nu-i, finalmente, decît un accident în planul (improvizat) al Ancăi? Așa încît, ezitant și cumva previzibil, nu un fundal mistic propune Caragiale prin prezența semnelor care-l aduc pe Ion la han, ci simpla articulație în virtual a unui mecanism dereglat. De unde se vede că lui Caragiale îi plac situațiile paradoxale: e ca și cum ar spune că adevărul e numai în posesia anormalului. De altfel, dacă ceva i se poate reproșa dramei lui Caragiale, atunci trebuie avută în vedere tocmai prezența prea accentuată a autorului în mecanismul pe care-l construiește; dacă în comedii impresia de corp iluzoriu al lumii, anunțată de prezența autorului ca un mic demiurg, are drept corolar euforia ei organică (și o lume a cărei identitate e numai o iluzie poate fi euforică), în *Năpasta* ea nu-și găsește un revers potrivit. Teroarea (chiar psihică) din dramă nu poate susține o arhitectură în virtual. *Viceversa* e la fel de valabilă.

Problematica nu-i cu mult diferită în comedii. Nici limbajul dramatic. *O noapte furtunoasă* se construiește pe temelia unor suprapuneri de confuzii. În așa fel încît totul

se proiectează în carnavalesc în acest interval al posibilului. Totul e altceva decît pare, numai că ceea ce instrumentează realul e aparența, fapt care generează fabulații, povești posibile sau chiar fapte concrete. Jupîn Dumitrache, fanaticul apărător al ideii de familie, stîlpul puternic și dictatorial al unei temeinice construcții, e putred în chiar rădăcinile lui. Și se poate continua fără dificultate în inventarierea dublei naturi a personajelor: Chiriac, omul de încredere, este și trădătorul; Veta e deopotrivă consoartă și adulterină. Altceva e mai important: comedia se întemeiază exact pe acest joc dublu al realității arătat complice unui cititor care știe. Altfel, în interiorul lumii din operă, nimic nu e comic. Și dacă receptarea se bazează tocmai pe identificarea unui traseu al denunțării aparențelor (și în felul acesta receptarea e participativă), în interiorul lumii, ca într-o mișcare în spirală, la un alt nivel al realității, personajele înseși se află pe traiecte reconstitutive. Dumitrache însuși e creatorul unei lumi: el inventează, prin bănuielile și suspiciunea sa, o poveste, aceea a unui Venturiano îndrăgostit de Veta. În schimb, nu poate „citi” corect semnele incontestabile ale realității: eșarfa lui Chiriac găsită „pe pernele patului dumneaei”. De altfel, piesa sfîrșește odată cu „lămurirea” semnelor. „Rezon”-ul ultim al lui Ipingescu (care, ca funcționar al statului, are calitatea de a institui realul ca adevăr) vine să legitimizeze concluzia lui Jupîn Dumitrache, cel lămurit, privitoare la cauzele confuziilor: „Uite așa orbește omul la necaz!”.

Așadar, o comedie despre avatarurile orbirii. Și, mai ales, despre felul cum – sens instituit receptării – orbirea totală poate fi înțeleasă drept lămurire absolută, fără ca vreun sîmbure de ambiguitate să persiste. Orice eveniment are astfel o dublă realitate, la fel de motivată ontologic. Așa încît ne putem întreba care e numărul real al caselor lui Dumitrache. Cine sînt cu adevărat Rică Venturiano sau Veta? Sînt întrebări la care nu se poate răspunde și nici nu are sens să se răspundă. Are dreptate Șerban Foarță să scrie un poem despre alternanța numărului de la poartă care nu implică o incompatibilitate, ci, dimpotrivă, suprapunerea în iluzie: „Lunecos și zburdalnic, / aidoma vouă

/ sunt și 6, și 9, – / și nu doar ca falnic // număr de case, / nu-s una din două, / ci și 6, și 9, / nici 9, nici 6”. Așa cum Veta e deopotrivă amantă și soție, Dumitrache e un apărător al familiei și un încornorat; un „lămurit” și deopotrivă un „orb”. Un orb care vede.

Prin urmare, nu o piesă de moravuri scrie Caragiale, ci una despre statutul fragil și ambiguu al realității percepute ca o suprapunere de imagini; iar în spatele acestor imagini e imposibil de identificat un grad zero căruia să i se poată conferi atributul adevărului. Simbolică, în fond, urmărirea lui Venturiano de către Jupîn Dumitrache, prin labirintul străzilor. În această țesătură de străzi nocturne, capturarea celui vinovat – adică, într-un alt cod, ajungerea la Minotaur – e imposibilă. De altfel, nu cred că va fi lipsit de semnificație faptul că „rondul de noapte” al lui Dumitrache, o căutare și aceasta sau măcar o încercare de protejare a realității, se face la periferii. În centru, în casa proprie adică, aici se-ascunde adevărul, și orice căutare periferică nu-i decît preludiul unei întoarceri. Numai că, în centru, de-mascarea e o perpetuare a iluziei. Suspiciunea e denunțată ca lipsită de motiv în vreme ce trăirea în haloul de aparență continuă nestingherită. O situație care-l privește și pe Chiriac. Aflat în căutarea adevărului, căutînd semne și interpretîndu-le, Jupîn Dumitrache instituie și legitimează cu valoare de adevăr propria imagine și deopotrivă teritoriul extins și substanțial al aparenței. Ca și Leonida, Dumitrache e, finalmente, „înseninat și domirit”: iluzia a devenit legitimă. În fond, comedia aceasta e una nu doar despre lumi și situații repetabile, cum s-ar mai putea crede, ci mai ales despre felul cum iluzia poate căpăta statut de adevăr. Singura care știe este Veta; e, de altfel, și singura care dă un verdict acestei demente teribile a căutării care-i absoarbe, ca un vertij, pe Dumitrache și Chiriac: „Ce e, ce e! oameni în toată firea și nu-nțelegeți ce e! Umblați ca nebunii!”, cuvinte repetate întocmai de Chiriac care-i explică lui Dumitrache cine e Venturiano, acest agent al iluziei.

Cîteva cuvinte încă despre Rică Venturiano. Firește, se dovedește că nu-i el bagabontul, un papugiu, un scîrța-scîrța

pe hîrtie. E, dimpotrivă, redactor la *Vocea Patriotului Național*, adică un ins care, „prinzînd la limbă”, instituie un teritoriu al fabulației, pe teme erotice ori naționale. Declarația sa, făcută Vetei, ca și discursul final, despre „suzeranitatea poporului”, sînt o dovadă a felului în care cuvîntul, în loc să întemeieze convingeri, adică lume, instituie aparențe, iluzii, construcții retorice, în care se reactivează clișee. Ultima probă a adevărului este o instituire în iluzoriu. Este și ultima treaptă a goanei nebune după adevăr. Cam asta făcuse Venturiano și atunci cînd nu apucase încă să vorbească, pe vremea cînd, ca... bagabont, papugi și scîrța-scîrța, instituia lumi.

Pe tema *fantasteriilor* este și farsa într-un act *Conu' Leonida față cu reacțiunea*. Aici Caragiale exersează, la diferite niveluri, suprapunerea straturilor de aparență peste un miez ce se dovedește derizoriu: petrecerea din noaptea de lăsată secului. În final, cea care alungă vîlul de ipoteze în numele realității este o slujnică, Safta. Numai că, între timp, ipotezele, presupunerile, lumile inventate deveniseră ipostaze ale realității. Mișcarea e, întrucîtva, inversă decît în *O noapte furtunoasă*. De altfel, aici realitatea nu contează; ea poate cel mult să împiedice avîntul spre ficțional al personajelor. Altfel, mai importantă decît realitatea se dovedește pentru Leonida teoria, pe care nici un argument concret nu o poate contraria. Sau, dacă una dintre teorii e contrazisă, alta îi ia locul; de aici „triumful teoriei”:

„Tot vorba mea, domnule! Omul, bunioară, de par egzemplu, dintr-un-nu-știu-ce ori ceva, cum e nevricos, de curiozitate, intră la o idee; a intrat la o idee? Fandacsia e gata; ei! Și după aia, din fandacsie cade în ipohondrie”.

Explicabil, în aceste condiții, de ce sînt eroii lui Caragiale *nevricos*. Pentru Leonida, spre exemplu, „și nimica mișcă”. Este răspunsul *celui care știe* dat inocente, Efimiței, care nu poate să nu asocieze cunoașterea cu datele empirice ale realității. „Da' bine, soro, am auzit, am a-u-zit; cum s-auz ce nu era? Ce-am auzit dacă nu era nimica?”. Pentru ea, „una și cu una fac două”. Dar pentru Leonida lucrurile

nu stau așa și tocmai de aceea cuvintele lui conțin cauza întregului edificiu în dezordine al celor două personaje. Din nimic, spaima lor – închipuire maladivă, ancorare în ipotetic – naște monștri. Eroii lui Caragiale nu văd faptele, dar fac supoziții asupra realității lor. În felul acesta, firește, lecturi trunchiate și deformate despre revoluție, reacțiune sau despre simplele articole de ziar, amintiri despre vremurile trecute, suspiciuni și bănuieli; altfel spus, „criza teribilă” a unei realități derizorii citite în cheie subiectivă.

E ca și cum Caragiale ar reafirma aici, dar burlesc, faptul că, într-adevăr, timpul și spațiul sînt, cum citim în debutul nuvelei *Sărmanul Dionis*, realități subiective. De reținut replica Saftei al cărei efect denotativ e în contrast flagrant cu toate edificările entuziaste și debile în ipotetic. Exactitatea spuselor ei contrastează cu reveriile care edificaseră iluzia. E aici dușul rece al realității bunului simț:

„Bine, cocoană, ce să fie! Da' pîn-acuma n-am putut închide ochii: toată noaptea a fost masă mare la băcanul din colț; acu d-abia s-a spart cheful. Adineaori a trecut p-aici vreo cîțiva, se duceau acasă pe două cărări; era și Nae Ipingscu, ipistatul, beat frînt; chiuia și trăgea la pistoale... obicei mitocănesc”.

Ca-n alte locuri, realitatea și măștile ei iluzorii stau față în față prin simple structuri lingvistice. Altfel, sub semnul iluziei este și relația dintre cele două personaje. Efimița, pentru care Leonida, cu o siguranță întreținută de mirarea consoartei, este omnisciența întruchipată, are în final o clipă de iluminare. „Înseninîndu-se și prinziînd limbă”, ea poate spune, fie și „cu umor”, „A fost lăsată, secul”. Dar umorul nu intră în posibilitățile cognitive ale lui Leonida; fanatic al teoriei, un *erou*, chiar dacă unul căzut, el refuză realitatea, așa cum refuză această destindere și coborîrea în concret. Așa încît și clipa de iluminare a Efimiței e trecătoare. Și poate că ultima ei replică („Ei, bobocule, apăi cum le știi dumneata toate, mai rar cineva”) va fi conținînd nu ironia, ci reîntoarcerea firească în spațiul, abia acesta protector, al teoriei confirmate. De altfel, în final, amîndoi sînt veseli. În fond, de data aceasta realitatea

a fost mult mai blîndă decît imaginația. Poate că-s veseli nu pentru că o nouă aventură a spaimei poate să înceapă, ci pentru că, deși s-a dovedit că totul a fost invenție, ei au soluția teoriei protectoare. A unor adevăruri imbatabile. A unei lumi paralele. În căutare de semne, Leonida are, ca și Dumitrache, de altfel, morbul interpretării. El îl îndepărtează de realitate. Pe aceasta, o refuză chiar cînd i se arată în toată nuditatea ei. Și așa cum pentru Dumitrache eșarfa lui Chiriac de pe perna Vetei e un semn gol, la fel de vidă e realitatea, acea realitate clocotitoare, cu împușcături și zgomote, pentru Leonida. Pentru ei nu există decît realitatea propriei imaginații. A înregistra simplu faptele se dovedește, astfel, o iluzie, o imposibilitate. Notarea sau înregistrarea lor nu duce niciodată la adevăr. Sau, altfel spus, simpla lor consemnare e deja interpretare.

Comedie a căutării și citirii semnelor este mai ales *D'ale carnavalului*. Totul se petrece aici într-un interval al penumbrelor în care iluzia realității se instituie chiar prin excesul de provocare imaginară. Viața devenită carnaval, dar și carnavalul propriu-zis (adică acel carnaval din carnaval), este imaginea emblematică a glisării posibilului în act, a mutării rolului (tranzitoriu) în identitate. Nu vom intra în detalii, dar aici cîteva personaje se definesc aproape exclusiv prin căutarea semnelor trădării – sînt cupluri care se refac pe acest principiu – așa cum altele se realizează prin instituirea (voluntară sau involuntară) de semne. Ce se trădează aici? Un *statu-quo* al realității introduse în modele previzibile; or, piesa vorbește tocmai despre echilibrul fragil și precar al realității: totul e în mișcare, totul glisează în imprevizibil, totul devine act și constituie miezul unei lumi incerte și fragile. Orice graniță e, astfel, o iluzie; orice statut e numai imaginea unei poziții dintr-un fenomen al metamorfozării. Unde e la Caragiale mai puternic efectul acesta de imposibilitate a definirii realității ca fenomen stabil, care să fie supus unei înregistrări decît aici? Nici o analiză nu e posibilă în aceste condiții în care realitatea e o formă ce se sustrage măsurării – și cu cît apropierea de detaliu e mai pregnantă, cu cît notația e mai atentă și mai precisă, cu atît contururile dispar pentru a arăta

forme care, scoase din contextul întregului, își capătă o bizară și aproape fantasmagorică independență.

Revenind însă la semnificațiile intrinseci, cîteva observații despre finalul comediei. Sînt aici anumite amănunte, aparent fără semnificație pentru desfășurarea acțiunii, care funcționează ca imagini emblematice ale problematicii ei; adevărate *mise en abîme*. Una privește măseaua Catindatului și are legătură cu ceea ce am putea numi fascinația lui Caragiale pentru una dintre științele care explorează trupul, și nu ființa, și anume medicina, care face, pe de o parte, dovada mecanismului secret al corpului omenesc, pentru a da seama, pe de altă parte, despre dimensiunea empirică a ființei. Ce altceva să motiveze uimirea lui Caragiale în fața acestei științe care acționează pe căi aparent oculte, adică „invizibile”? Or, în scena ultimă, avem dovada sigură a faptului că realul imediat poate fi consecința unei cauzalități care numai mimează influența directă, ca în *Meteorologie*. Nu e vorba de nici o gîndire magică, aici, ci numai de proba realului vindecat (aici la modul cel mai propriu cu putință) prin simpla mimare a unei acțiuni; o ilustrare a felului cum sînt privite relațiile de cauzalitate. Și nu avem de-a face nici cu vreo miză fantastică, ci cu o tratare burlescă a științei și a mecanismelor care reglează funcțiile corpului omenesc. E suficient ca Iordache să ia o pereche de foarfeci mari cu care, încruntat, se-ndreaptă spre Catindat, clănțănindu-le și prefăcîndu-se că i le bagă pe gît, pentru ca acesta din urmă să se ridice „înseninat”. După durerea teribilă de mai devreme, veselie de-acum: „Mersi, neică, mi-a trecut!”. Nu e vorba de nici un fel de mimare spectaculară, histrionică ori vanitoasă. Un *deus ex machina* face ca o simplă formă să substituie procesul subtil al vindecării; un *deus ex machina* care e dovada apartenenței acestei lumi la spațiul pur al iluziei. O astfel de scenă dă o altă dimensiune întregului angrenaj sofisticat al piesei – căreia i s-a reproșat mai ales neînscrierea în logica verosimilului.

Iată o altă secvență, din scena penultimă, privitoare la loteria Ipistatului. În cheie satirică, faptele ar releva imoralitatea acestuia, organizatorul unei loterii la care joacă

îndeobște cei trecuți din greșeală pe la secție și la ale cărei trageri câștigă el în exclusivitate. Mistificare! (sau trădare!), ar striga personajele lui Caragiale de-ar fi lucide; de-ar rămîne cît de puțin în afara lumii de care sînt devorate. Firește, și de data aceasta, după ce jucaseră Crăcănel și Pampon, cîștigătorul e același ins, Ipistatul. „Iar eu, domnule, închipuiește-ți noroc!”, exclamă el „cu multă naivitate”. De-ar fi spus poate doar „cu naivitate”, am fi putut bănui că naivitatea e autentică. „Multă” naivitate înseamnă poate și multă poză teatrală. E aici un exces care ar argumenta interpretarea satirică. De altfel, aici sînt două personaje care știu: Nae și Iordache. Fără să-i audă cineva, fiecare, în momente diferite și independent (probă a confirmării), exclamă: „A murit francul!...”. Dar dacă, totuși, fie și numai din inerție, naivitatea, asemenea aceleia a Catindatului și a lui Iordache, e sinceră? E posibil să se decidă în această chestiune fundamentală? – sau importantă cu adevărat e imposibilitatea opțiunii?! Eu cred că are dreptate Șerban Foartă: 9 și 6 se includ. În fine, de ce tac cele două personaje care știu? Poate pentru că ele însele – Nae, ca autor veritabil, Iordache, ca ajutor al său – trăiesc într-un mecanism labirintic, adevărat carnaval, pe care l-au provocat, pe care-l întrețin, pe care-l dirijează. Ce altceva face obiectul acestei piese dacă nu încercarea de a readuce pe făgașul iluziei o lume care era pe punctul să descopere, urmărind tot felul de semne, realitatea? Or, realitatea se dovedește a fi chiar această lume care plutește în aparențe, în penumbre, în vag. Lumi care nu se mai exclud, ci, chiar cînd coexistă, se substituie, într-un joc de iluzii. Or, pentru a sugera cîte ceva din demonstrația ulterioară, să precizăm că dacă aici, și-n alte cîteva texte, „autorul” e un personaj (asemenea pictorului care se pictează și pe sine în tablou, el e regizorul din piesă), în alte locuri autorul pare să fie *un mauvais démiurge*, care se-amuză cinic de jocul golit de sens al personajelor sale. Fatalitatea e, de aceea, ironică. Ea nu e consecința unei transcendențe pline, ci a uneia goale. În așa fel încît, echivalent al acestei lumi de carnaval din *D’ale carnavalului*, dar care e creația (accidentală și deliberată) a lui Nae, există o altă lume, la

un alt nivel, căreia îi aparțin fatalitățile din *Două loturi*, de exemplu. O lume instituită prin lunecarea pe muchia ascuțită a unei lame ce separă iluzia de adevăr, fiind deopotrivă și iluzie, și adevăr.

Așadar, *D’ale carnavalului* certifică existența lumii ca aparență și înșelare a simțurilor (deopotrivă a rațiunii) prin convertirea, întru iluzie, a lui Iordache. În fond, ajutor al lui Nae – maestru în combinații și farse, deci și în denunțarea lor –, Iordache consacră iluzia ca adevăr prin intrarea în final (și cu ce rezultate!) în jocul propus de Catindat. Nu mai contestă, în virtutea logicii bunului simț, „superstițiile italienești”. În virtutea logicii bunului simț care e logica „naturelului”. Spune Iordache la începutul piesei:

„Fugi, d-le, cu superstițiile italienești... Îmi pare rău de d-ta, om tînăr!... Bine, d-ta nu vezi cum e cu naturelul la toate, că trebuie să aibă o bază, măcar cît 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... să nu te ude... Auzi d-ta mofhuri italienești!”.

Tocmai pentru că au o bază (văzul, auzul), interpretările propuse de Efimița ori de Jupîn Dumitrache sînt înșelătoare. În fapt, revenind, Catindatul e imaginea nu numai a unei *științe vesele*, ci și a unei euforii oarbe: lucrează de doi ani la percepție, candidat fiind (rețineri, ce-i drept, nu i se fac – caz în care teritoriul iluziei ar fi asimilat absurdul sau fantasticul), o nebună i-a aruncat cu vitriol în ochi la bal și nu i s-a întîmplat nimic, la frizer i se scoate o măsea sănătoasă în vreme ce aceea bolnavă e tratată „italienește”, în fine, e cel mai liber și nu înțelege nimic.

În paranteză fie zis, persistă o întrebare colaterală: spițerul care vînduse „cerneala violentă” drept vitriol va fi fiind același cu cel care falsifica (e „scamatorie la mijloc”, constata Iordache) biletele la frizeria lui Nae? Ei, bine, Iordache, care nu crede în scamatorii și nici în superstiții italienești, ci în naturelul care trebuie să aibă o bază (logică sau rațională), el, așadar, raționalistul (iluminist)

care găsește pentru orice o explicație, chiar dacă ea e mincinoasă – căci raționalistul nu e interesat de morală („Aș, nu-i nimica! ți-ai făcut spaimă de gelozie!”, îi spune Miței), ei, bine, Iordache joacă finalmente rolul propus de Catindat, iar durerea de măsele trece. Experiența trădează logica, faptele nu răspund raționamentelor, cunoașterea e o iluzie (a se vedea eșecul tuturor investigațiilor din piesă), cînd nu e, ca în cazul lui Nae, creație. Dar ce cunoaștere intră în acțiune în cazul convertirii lui Iordache? În locul rațiunii, al logicii, al mecanismelor sofisticate, „scamatoriile”, libertatea totală a lumii într-un tărîm euforic. *Știința veselă* este posibilă pentru că aici concretul e înlocuit de posibil. Rațiunea de dorință. Catindatul – a cărui existență e o sursă de aparențe ce dau senzația înscrierii în real – trăiește într-o permanentă iluzie și euforie, ca un dionisiac; nu-i vorbă, la sfîrșitul piesei, în pregătirea unui nou carnaval („Care va să zică, ne-ncurcăm iar?”, îl întreabă el pe Nae), toți sînt veseli. Veselia ca atribut al neștiinței – sau al științei vesele. Căci, deși în proximitatea adevărului, nu-l văd, nu-l recunosc sau preferă să-l ignore.

## D'ale hermeneuticii. O paranteză

A construi ipoteze, a interpreta, a face conexiuni, a reconstitui din frînturi vizibile „narațiuni” posibile, iată cîteva dintre articulațiile (nu numai textuale) ale lumii caragialiene, lumea – ipotetică – a unui cinic. Tocmai pentru că e fascinat de ipotetic și virtual, cinicul acesta denunță mai puțin jocul social, o suprafață aparentă, chit că foarte vizibilă, și mai degrabă utopiile cunoașterii. Mai mult, el denunță iluziile existenței lumii ca dat imuabil, definitiv, suficient sieși. Există o lume obiectivă? – și, dacă da, e posibil ca ea să fie cunoscută? Sînt întrebări întemeietoare ale scrisului caragialian. Într-un fel sau altul, Caragiale afirmă constant că lumea e numai reprezentare (chiar joc de reprezentări) și, prin urmare, interpretare. Căci nu numai textul, precar și ipotetic, e substituit de context (poveștii, destructurată adesea, îi ia locul rezumarea, comentariul sau pur și simplu un anume fel de paratext), dar și lumea își pierde consistența, fiind înlocuită de ipoteze, comentarii, chiar joc. În fond, Caragiale e contemporanul lui Nietzsche. Dar, pentru că nu suportă singurătatea, cinismul său este, în fapt, calea unui hedonist de a-și construi adesea cititorul, un partener de dialog subteran, de chicoteală sau de complicitate. Chit că, uneori, chiar cititorul acesta e prins în capcanele textului, lăsat să decidă, fără argumente, în favoarea ironiei sau a asumării grave, a inocenței fatale și fundamentaliste sau a lucidității detașate. Fără acest cititor, lumea lui Caragiale nu-și justifică existența. Și dacă există, ea există numai pentru a întemeia astfel de întrebări, care nu sînt, trebuie s-o spunem, și neliniști.

Așadar, textele lui Caragiale ca arhitectură de semne. Deocamdată, argumentul cel mai bun ni se pare o schiță, invocată anterior, *Urgent!*, care pare să nu pună nici un fel de probleme de interpretare. În succesiunea de telegrame (trimise de directoarea Școlii de fete nr. 1 din Urbea Z, revizorul școlar din distr. X și Ministerul Instr. Publice și Cultelor) citim, înainte de toate, intenția unei satire amare. Cerute în pragul iernii, pe 15 noiembrie (după ce, aflăm, o adresă fusese trimisă în octombrie), lemnele de foc necesare școlii urmează să ajungă la solicitant pe 16 martie, anul următor. Altfel, în concordanță cu paradoxurile caragialiene, urgenței disperate i se răspunde în plan concret cu o rătăcire labirintică, a cărei consecință e încetinirea. Mai mult, fiind doar o succesiune de telegrame (cu o inserție din discursurile parlamentare care explică amplexarea labirintului administrativ), faptele sînt intermediate de cuvinte (solicitări disperate, răspunsuri promițătoare, replici ferme, discursuri parlamentare, decizii irevocabile). Dar putem avea certitudinea că ultima dintre telegrame, în care secretarul primăriei afirmă: „Doamnă! / Mîne veți primi la școala ce cu onoare o dirijați 5 (cinci) care de lemne cer curat, prima calitate [...]” e urmată de fapte? Dovada că povestea în sine nu contează e chiar faptul că posibilul subiect epic începe înaintea primei telegrame și sfîrșește după ce ultima a fost trimisă. Altfel, Caragiale ar fi scris un text după regulile prozei realiste. Opțiunea lui Caragiale pentru o anume materialitate a lumii (scrisorile devin, din intermediar al lumii și al faptelor, fapte în sine) e un semn chiar al identității lumii.

Or, nu povestea în sine contează, deci nici lumea, înlocuită de text. Sau, altfel spus, contează lumea, dar lumea aceasta a textualității. Oricum, există un nivel de interpretare față de care suprafața realist-satirică e în totul secundară. Așa cum am văzut într-o analiză anterioară, cu o singură excepție, telegramele sînt expediate într-o ritmicitate cel puțin ciudată. Pe 15 noiembrie, pe 1 decembrie, pe 15 decembrie și, tot așa, pînă pe 15 martie. Excepția – telegrama directoarei, trimisă chiar ministrului, pe 8 ianuarie, imediat după vacanța de sărbători. Nimic special,

s-ar spune: un semn al disperării, care substituie pagini întregi de proză socială scrisă după vechile cursuri de retorică. Doar că, dacă această din urmă telegramă poartă numărul 13 și cea a revizorului școlar nr. 103, telegrama din 15 ianuarie a ministerului are numărul 10 001; cea din 15 februarie, 20 002. Care e sensul acestor nefirești coincidențe?! Caragiale introduce astfel un marginal (aproape invizibil) efect de stranietate, care e nu atît un dat al lumii, cît o dovadă a prezenței autorului; echivalent al califului, din *Abu Hassan*, autorul se amuză, însă aici nu pe seama vreunui personaj, ci pe seama cititorului, instanță aflată la același nivel al textului. Dacă personajele își întind lor înșile capcane, autorul însuși, dincolo de ipostaza sa de creator de lumi, poate juca farse cititorului.

Astfel, cititorul este chemat să fie într-o permanentă stare de suspiciune interpretativă și astfel, ca și în alte cazuri care au iscat controverse printre critici (a se vedea sinuciderea lui nenea Anghelache), Caragiale nu codifică altceva decît propria-i prezență, amuzat-cinică. E ca și cum am crede că nu există decît fapte care obligă la interpretare, în spatele cărora se ascunde, însă, un demon jucăuș. Or, faptele nu există decît ca exces de artificiu, ca semn al prezenței acestui demon. Cum Caragiale e mai degrabă convins că nu există nimic decît că ceva există, putem afirma că la el neantul ia forma ironiei. „Și nimica mișcă”, spune Leonida într-un moment de inspirație. Nu-i acesta un argument credibil (contextul pare să trimită spre sensuri de altă factură), dar, fără îndoială, ne putem înțemeia, fie și ludic, interpretarea pe sugestiile acestei afirmații. *Inspecțiune, Două loturi*, monologul *1 Aprilie* fac dovada unei astfel de situații, cînd nimicul, vidul, absența instituie și pun în mișcare o lume, teribilă, fatală, dementă. Consecință și a faptului că I.L. Caragiale, cinicul, e creatorul unei lumi îndreptate cu fața spre cititor. Nu lumea în sine contează, ci semnele care i se arată cititorului și interpretarea virtuală inserată în text. Explorarea realului coincide finalmente cu o explorare a straturilor de stranietate, care fac dovada prezenței permanente în lume a ipostazelor unui creator inteligent, ludic, hedonist. Abisulul

Caragiale e un ludic care problematizează prezența creatorului în lume. Și dacă lumea se mișcă între a fi, a părea, a deveni, dezvăluindu-și astfel precaritatea, aici e tocmai dovada acestei prezențe. În fine, cititorul acestei lumi e, prin fatalitate, un interpret care alternează regimul diurn al cunoașterii cu cel nocturn. Uneori știe, pentru că vede ceea ce i se arată explicit, alteori bănuiește ceea ce i se sugerează. Numai că, în dese cazuri, și ceea ce i se arată explicit are motivația unei suspectări a credibilității.

Dar nu situația cititorului interesează în mod special, ci condiția acelor personaje care, în interiorul operei, se instituie exclusiv (sau aproape exclusiv) ca agenți ai unei hermeneutici. În cele mai multe cazuri, eroii lui Caragiale se comportă ca și cum ar aparține diurnului (omnisciența e un atribut al lor), când, de fapt, trăiesc în plin întuneric. Cu cât mai multe certitudini, cu atât mai multă orbecăială, căci nimic din ceea ce li se arată nu este ce pare a fi. Nu-i vorbă, majoritatea eroilor aparțin tocmai regimului nocturn; cât despre cei care stau în preajma diurnului, ei devin, precum Nae Girimea, în *D'ale carnavalului*, o ipostază a creatorului însuși. Alte exemple: Abu Hassan sau, de ce nu?, Mitică, din *1 Aprilie. Monolog*. Lumea, cu suprafața ei de aparențe înșelătoare, este propria-le creație. Doar că, în ultimul text invocat, Mitică e devorat de propria-i creație. Singurul loc în care, făcând saltul din ipotetic și virtual în adevăr, creatorul – farseur, cinic, hedonist – dispare sub delirul lumii.

În fine, câteva scrieri ale lui Caragiale se construiesc exact pe acest joc al denunțării falsei interpretări. Să revenim la farsa într-un act *Conu Leonida față cu Reacțiunea*. Farsă, evident, și în sensul în care individul nu-i altceva decât o roțiță dintr-un mecanism al fatalității lipsite de rațiune, în afară de aceea, auctorială, întemeiată de cinicul hedonism. În fapt, este o piesă despre eșecul și capcanele hermeneuticii, căci semnele pe care le percepe Leonida sînt investite cu un sens creat de el. Încărcate de un trecut subiectiv (adică de pre-judecăți), aceste semne înlocuiesc faptele. Goliciunea lor pură (elocventă uscăciunea cuvintelor Saftei, care pulverizează pînă la un punct

pretenția de adevăr a interpretării) e substituită de experiență, ceea ce face ca realul să ia forma și înfățișarea hermeneutului. Noi nu aflăm cum este lumea, ci cum arată interpretarea, o interpretare exacerbantă și, vorba lui Eco, fără limite. Mai mult, Caragiale face o disecție (amuzată) pe corpul de idei al interpretului. De aici invocata teză „și nimica mișcă”, în care Caragiale însușește experiența incorporată în text, dezvoltată ulterior în cunoscuta teorie a ipohondriei.

Avem aici dovada curiozității care se satisface prin activarea pre-judecății și pre-comprehensiunii. Brutala intervenție a Saftei (pură, cum o numeam mai devreme, prin raportare la realul obiectiv) ar trebui să fie o iluminare. Dimpotrivă, orb (sau orbecăind), Lefter Popescu trăiește în universurile fictive pe care le născocoște în marginea (chiar în afara) realului. Fanatismul său, echivalent intoleranței date de iluzia omniscienței, e donquijotesc. Numai că aici ridicolul nu e sublim, deși nici în grotesc nu coboară. Fanatismul său e dovada lipsei de suspiciune. În locul suspiciunii, Leonida dă verdicte și, deși nu vorbește în clișee și invocă rațiuni superioare, propriu-zis, nu gîndește.

Oricum, în comparație cu el, Efimița crede mai degrabă într-o rațiune imediată, a simțurilor. De aici îndoielile, ironia (cu care comentează posibilitatea ca papei să-i fi botezat Garibaldi un copil – „și-a găsit omul nașul”, comentează ea), umorul. *Prinzînd la limbă*, cum precizează Caragiale, ea este pe punctul să treacă din regimul nocturn în cel diurn. Oricum, greu de spus dacă renunțarea finală (după ce Leonida nu percepe – sau nu-și asumă – jocul de cuvinte dintre *Lăsata secului* și *Lăsata, secul!*) e semnul inocenței sau al acceptării viclene, dacă experiența a lăsat sau nu urme. Umorul înseamnă mască (de văzut dacă nu cumva Efimița o purtase și anterior, de fiecare dată cînd își manifestase admirația idolatră), în vreme ce fanatismul înseamnă chipul concret, care nu îngăduie relativul, nuanțele, vagul, aproximația.

Cert este că Leonida, al cărui pozitivism se întemeiază pe rațiune, iese din experiență fără să fi învățat ceva. Împotriva tuturor contradicțiilor, lui i s-au confirmat propriile

interpretări. Pentru el, totul se supune unor legi imbatabile, pe care lumea concretă, cu jocul ei de imprevizibil, nu le poate clinti; ba mai mult, în aceste legi realul trebuie să se înscrie docil. Eroul (un erou pe dos – deși, adesea, tocmai astfel de eroi pe dos fac figură credibilă) nu se poate sustrage propriei interpretări, chiar dacă evidența o arată ca fiind eronată.

În fond, ce este conu Leonida altceva decât nu un fanatic al logicii (nu și al bunului simț); numai că la I.L. Caragiale, logica (oho, pozitivismul logic) joacă feste. Altfel, Efimița are îndoieli, nu certitudini și, de aceea, piesa este și reprezentarea unei experiențe a iluminării (fie și o iluminare recesivă, victorioasă tocmai prin umor). În fața fanatismului, dogmatismului, umorul înseamnă o retragere în sine. Mai mult, ea ezită între adevărurile fondate rațional și cele intuitive. „Aproape răscovinsă”, spune la un moment dat: „De! Bobocule, să zic și eu cum zici, că după cum le spui dumneata, una și cu una fac două, n-are de unde să te mai apuce omul...”, dar, „stînd la gînduri și iar îndoindu-se”, continuă: „Da' bine, soro, am auzit, am a-u-zit; cum s-auz ce nu era? Ce-am auzit dacă nu era nimica?”.

Aici este momentul în care Leonida invocă *teoria nimei-cului care mișcă*, o consecință a ipohondriei. Ce altceva e Leonida decât nu omul logicii impecabile, al raționamentelor irefutabile, al principiilor absolute, al teoriilor sigure, necontrazise de cea mai sigură evidență, înșelat însă în modul cel mai ridicol de raportarea la fapte; în vreme ce Efimița, uimită, naivă, căreia i se oferă tot felul de interpretări (despre Garibaldi și revoluție) devenite teorii, trăiește din îndoieli. E ca și cum ai avea față în față doi critici, citind aceeași operă literară. Unul, eroic, adică omniscient, sigur pe sine, știind totul de dinainte, se îndepărtează fără nici un fel de rețineri de text, deși la tot pasul e tras de mîneacă de surprizele textului; celălalt are conștiința că poate se va fi înșelat, rămîne în umbră, acceptă cu umor capcanele în care a căzut. În fine, se amuză, deci se bucură. Oricum, lumea (ca și cartea) e o enigmă. Așa încît ce-i conu Leonida decât nu un critic literar care transformă premisele în argumente și dă operei forma chipului său?! Ceea ce

demonstrează încă o dată că lumea lui Caragiale e înainte de toate reprezentare, ba chiar joc de reprezentări.

Nu altceva se întîmplă, din acest punct de vedere, în *O noapte furtunoasă*, piesă care s-ar putea foarte bine subintitula *sau despre orbire*. Sînt argumente evidente în favoarea celor care spun că avem de-a face cu o scriere „după natură”. „Biciuirea liberalismului”, de care vorbise Ibrăileanu, e o temă căreia i se pot inventaria ipostazele, de la faptul concret al gărzii civice pînă la limbajul tinerilor studenți în drept. În plus, sînt date biografice interesante. Zarifopol povestește că dramaturgul i-ar fi mărturisit într-un loc: „Mă, Rică sînt eu...!”. Ar fi fost bătut de mitocan, și-ar fi pierdut ochelarii etc. Aventura însăși, a unui „papugiu”:

„niște scîrța-scîrța pe hîrtie! [...] Mîncă pe datorie, bea pe veresie, trag lumea pe sfoară cu pișcherlicuri... și seara... se găsesc frumos și umblă după nevastele oamenilor să le facă cu ochiul”,

un papugiu, gen Mitică, descins în lumea mitocanilor (de data aceasta chereștegiu, căpitan în garda civică) ține de suprafața anecdotică a lumii. S-au identificat chiar modelele unor personaje din lumea reală. Fapt caduc, în sine, ca și interpretările axate pe localizări. Paralel, vie, lumea din interiorul operei, dovada existenței singurei realități care contează: *realitatea ficțională*.

Să revenim, însă: imaginea papugiului (așa cum a fost invocată mai devreme) nu-i decît reprezentarea pe care o are un mitocan (altfel chereștegiu și căpitan în garda civică, numit așa de papugiu). Finalmente, știm bine, disprețul furios al lui Jupîn Dumitrache devine „respect amestecat cu sfială”. Ceea ce înseamnă că aparențele – adică „sticlele-n ochi, giubenul în cap și basmaua uite-așa scoasă” – pot să înșele. Și nu cred că întîmplător, în declarația patetică a lui Rică, apare afirmația: „că te iubesc precum iubește sclavul lumina și orbul libertatea”. Nu-i vorbă, orbul caută lumina, dar îi va fi dat să trăiască în permanență într-o confuzie generală, căci ceea ce iubește el, literal spus, e libertatea. Ironie a sortii, deformarea

patetică mărturisește, involuntar, un adevăr, întrucât, tocmai pentru că e obsedat de lumină, Jupîn Dumitrache rămîne orb; în semnele evidente care i se arată el citește exact contrariul.

Deocamdată să observăm că anume detalii ar putea muta interesul comediei tocmai pe jocul de aparențe, joc întreținut, paradoxal, de dovezile fizice ale lumii concrete. Să nu uităm că Jupîn Dumitrache locuiește pe strada Catilina, colț cu Marc Aureliu. Or, Marc Aureliu (Marco Aoleriu, cum zice Dumitrache), împărat și filozof roman, e un reprezentat al stoicismului tîrziu, alături de Epictet și Seneca. În treacăt fie zis, aflați, cu toții, printre magiștrii lui Cioran. Dincolo de etica specifică (prezentă la Cioran, nu și la Caragiale), stoicii cred în fizică. Orice dicționar de filozofie precizează că „epistemologia stoică a avut ca temei *phantasia kataleptik* sau percepția comprehensivă”. Pentru a fi veridică, o percepție trebuie să îndeplinească anumite condiții, precum claritatea, adeziunea comună, probabilitatea. Or, de la început, născocirile lui Jupîn Dumitrache funcționează în acest sens. Judecata lui se întemeiază pe argumentul bunului simț, al perceperii vizuale (ceea ce vede e sfînt), al confirmării (fie și îndoielnice, de către Ipingescu, dar fără rezerve, de către Chiriac), în fine, pe argumentul probabilității. Nimic altceva decît ceea ce bănuiește el nu poate motiva insistentele priviri ale lui Rică Venturiano și urmărirea-i nocturne. Oricum, strada aceasta, Marc Aureliu, e un fundal. În prim-plan, strada Catilina. E numele inițiatorului unei conspirații, demascată finalmente. Or, în piesa lui Caragiale, ceea ce Jupîn Dumitrache crede a fi o conspirație – prezența lui Rică Venturiano – nu-i decît o născocire a obsesiilor lui legate de onoarea de familist, în vreme ce adevărata conspirația – la care participă Chiriac, Veta și poate Ipingescu –, care-și arată în permanență indiciile, rămîne nedescifrată, necităită. Fanatic al vederii, Dumitrache interpretează prin adăugare de sens ceea ce i se arată în conformitate cu prejudecățile sale, dar nu acordă nici o importanță semnelor aflate la lumina zilei și pe care trebuie doar să le citească. El le privește, dar nu le dă nici o interpretare. E tentat, evident,

de sensul literar al faptelor, nu de cel literal. Or, de aici, statutul, pe care *O noapte furtunoasă* îl are, de piesă pe tema aparențelor. Demascarea lui Catilina (a se citi Rică Venturiano) nu-i, în acest caz, decît o continuare a confuziilor sau, mai degrabă, o legitimare a lor. Adevărul Catilina este, spectatorul o știe prea bine, Chiriac. Cum Caragiale întoarce totul pe dos, credința scepticilor în existența unei ordini superioare și în existența eternei reîntoarceri se întemeiază, la el, tocmai pe încurcături. Ceea ce se perpetuează este chiar aparența.

În fapt, ca și în celelalte comedii, experiența la care participă protagoniștii lui Caragiale nu aduce nici un plus de cunoaștere; nu înseamnă iluminare (chiar dacă unele personaje reacționează uneori de parcă ar fi iluminate), nici măcar o schimbare de statut. Dimpotrivă, întimplarea poate oricînd să se reactiveze, confuzia își poate regenera, din germenii existenței, aventura. În fond, *O noapte furtunoasă* este piesa simțurilor (a tradiției, a consensului) care dau iluzia cunoașterii, ba chiar a rațiunii (o rațiune inducțivă) care înșală: 6 rămîne să fie citit în permanență 9. Mai mult, venită din partea unei autorități, replica *Rezon*, a lui Ipingescu, este o probă de adevăr. Confirmarea lui se întemeiază pe o rațiune. Cum devine, însă, clișeu, ea se întemeiază pe absența oricărei rațiuni. Totul este, repet, opusul său. Astfel, avem de-a face cu o conspirație a fatalității ironice a cărei demascare e aparentă și, oricum, provizorie.

Întrebarea care persistă este dacă personajele lui Caragiale pot avea acces la adevăr, la adevărata identitate a faptelor, aflată dincolo de tot felul de măști. Piesa debutează cu acel portret, deja invocat, al papugiilor. „I știm noi”, spune Dumitrache, ceea ce dezvăluie nu numai o judecată pre-concepută (eventual, un raționament deductiv), dar și implicarea consensului unei categorii, de parcă experiența personală în cunoaștere n-ar conta. În realitate, cum vom vedea, deși invocată în permanență, experiența personală nici nu contează. Cînd Ipingescu reacționează cerînd probe („Apoi, dacă nu-l cunoști, de unde știi că-i bagabont?”), Dumitrache povestește cele două ieșiri la Iunion, cu

interpretările care i se par perfect justificate. El e făcut să nu înțeleagă nimic. Finalmente, întrebarea lui Ipingescu e capitală: „Știi cine-i tînărul ăsta?”. Recunoașterea în el a autorului articolului din *Vocea Patriotului Național* înseamnă transformarea „bagabontului” în reversul său. Așa încît, pentru Jupîn Dumitrache, fatalitate, grădina de la Iunion funcționează emblematic. Dacă Zița merge la grădină pentru a vedea lume („Ei, Doamne! Țațo, parol, știi că ești curioasă! Ce, pentru comediile alea mergem noi? Mergem să mai vedem și noi lumea.”), pentru Dumitrache, „comediile alea” sînt niște mofturi: „dăm parale și nu înțelegem nimica”. Lui Dumitrache nu-i este dat să înțeleagă ceva, deși trăiește cu iluzia că află adevărul.

A face diferența dintre ceea ce vezi, o anume reprezentare sau imagine palpabilă, și adevăr, adică a înțelege identitatea lucrurilor dincolo de aparența lor, este una dintre cheile comediei. Ca într-un mic carnaval, la nivel pur anecdotic apar situațiile cele mai elocvente. Veta îl întreabă, speriată, pe Rică Venturiano: „Domnule, spune-mi degrab, c-aminteri strig: cine ești, ce poțestești, ce cauți pe vremea asta în casele oamenilor?”. Mai tîrziu: „Apoi știi dumneata cu cine vorbești?... mă cunoști?... știi bine cine sînt?”. Chiar și la acest nivel, identitatea e înșelătoare. În replica sa, Rică o eludează substituindu-i o reprezentare valorică. *Cine este Veta* e înlocuit cu *ce reprezintă ea*. Iată: „Cum să nu știu! Tu ești angelul visurilor mele, tu ești steaua, pot pentru ca să zic chiar luceafărul, care strălucește sublim în noaptea tenebroasă a existenței mele, tu ești...”. De data aceasta, vâlul de umbre se poate risipi. Să ne amintim replica Vetei, care „trece la lampă, mărește focul și se pune cu chipul în bătaia luminii”: „Zău? Ia uite-te bine!”. E, în piesa lui Caragiale, o întreagă fenomenologie a suspiciunii, ca și a vederii care înșală. Așa cum Efimița face apel, ca probă de adevăr, la auz, Dumitrache apelează imbatabil la vedere; nu numai că-i transmite lui Chiriace să fie „cu ochii-n patru”, dar, avînd proba vederii, el are certitudinea că Venturiano s-a aflat în dormitorul Vetei: „Îți spui eu că i-am văzut capul pe fereastră”, îi spune lui Ipingescu. Apoi, lui Chiriace (după ce acesta, crezînd în jurămintele Vetei,

îi spusese: „ți s-a părut”): „Am văzut cu ochii”. Și vîzul pare să nu mintă, din moment ce dovezile certe, bastonul pierdut de Rică în momentul fugii, apar. Evidența este de necontestat, numai că este o evidență dintr-un alt cadru de referință, adică dintr-o altă încurcătură decît aceea pe care o bănuia Jupîn Dumitrache. Cînd lucrurile sînt clarificate, „Iaca ce e; ai văzut?”, îi spune Veta, cu reproș, lui Chiriace, care, la rîndu-i, repetă întocmai cuvintele în fața lui Jupîn Dumitrache. Vâlul de întuneric de pe ochii lui Chiriace a dispărut, ca și de pe aceia ai lui Jupîn Dumitrache. Ceea ce nu înseamnă că el are acces la adevăr. Nu întîmplător, ultima lui replică face trimitere la această descurcare a confuziilor care-i alimentaseră spaima. „Uite așa orbește omul la necaz!”, spune Jupîn Dumitrache, *luminat*, după care urmează, ca o pecete, replica lui Ipingescu: „Rezon!”. Departe de a fi ironică, ea certifică existența lumii ca teritoriu al confuziilor și al aparențelor. Luminarea este o perpetuare în orbire, iar eliminarea suspiciunii nu-i decît o victorie a aparențelor.

În fapt, Jupîn Dumitrache caută și vede în permanență dovezi acolo unde ele nu există; în schimb, nu le identifică, deși se uită la ele, acolo unde ele i se arată fără nici un fel de mască. Actul I sfîrșește, știm foarte bine, cu replica lui Chiriace, care, strîngînd-o pe Veta cu putere, îi spune lui Dumitrache, „Lasă, jupîne, mă știi că consimț la onoarea dumatăle de familist!”. Dincolo de aspectul de teatru boulevardier, de reținut apartenența lui Dumitrache la regimul nocturn al perceperii, ceea ce nu i se întîmplă spectatorului; el vede, în vreme ce personajul doar aude, avînd acces numai la un nivel, unul fragmentar, al realității. Interpretarea e, și de data aceasta, o activare a pre-judecății. Comicul se naște tocmai din orizontul larg al spectatorului, chemat complice să rîdă de orbirea celui dintîi. Cine știe depășește pragul oricărei spaime și prin urmare, asemenea Vetei, rîde. Inocența lui Dumitrache de la sfîrșitul acestui act e dublată de credulitatea de la sfîrșitul celui de-al doilea, unde Caragiale insistă excesiv pe exhibarea relației amoroase dintre cei doi îndrăgostiți, care-și trăiesc la vedere pasiunea, cu tot ceea ce ea înseamnă, chin, chiar

voluptate a chinului. Glisează chiar spre neverosimilul caricatural apropierea finală a Vetei de Chiriac. Lui îi destăinuie femeia cauzele confuziilor, Dumitrache apropiindu-se ulterior, cam „încurcat”. Iată-l, umil, pe eroul „cu sabie și cintiron”. Apoi, toți se grupează în cupluri, Rică cu Zița, Chiriac cu Veta, Jupîn Dumitrache cu Ipingescu. Pentru spectator, asemenea exhibări țin, de-acum, de caricatural. Ca și orbirea fascinată a lui Jupîn Dumitrache în fața lui Rică Venturiano. Asemenea lui Leonida, care nu percepe diferența dintre „A fost lăsată, secul!” și „A fost lăsată secului”, Dumitrache nu simte contradicția logică din patetica afirmație a lui Venturiano: „Ori toți să muriți, ori toți să scăpăm”. Or, dincolo de excesele caricaturale, Caragiale insistă, evident, pe spectacolul orbirii. Coerența nu e dată de principiile verosimilului, ci de fenomenologia orbirii și de curajul nebunesc al interpretării. Așa cum bănuielele devin lume, lumea, la rîndu-i, poate intra în neant. Încoronatul nu bănuiește nimic din ceea ce se petrece; eroismul său în chestiuni de aflare a adevărului e dublat, acum, de o fascinație totală. Așa încît legătura de gît găsită pe patul Vetei nu are finalmente decît rostul de a-i reconfirma credința consoartei și a omului de încredere. Din nou, intră în scenă prejudecata pe care nimic nu o poate clinti. Adevărata probă a infidelității (și conspirației) devine un certificat al ordinii. Așa încît replica ultimă, „Uite așa se orbește omul la necaz”, afirmă un adevăr, chiar dacă validează o minciună. Este replica în care cele două povești de amor se întîlnesc. Prin ea, Jupîn Dumitrache denunță ca false bănuielele-i anterioare, urmate de născocirile catastrofice în ce privește onoarea lui de familist, dar mărturisește, fără să știe, adevărul pe care nu-l întrezărește. Este, astfel, în situația nefericită – și ridicolă – de a spune un adevăr fără să știe c-o face. Prin urmare, un adevăr care îi rămîne inaccesibil. Adevărul protejează un fals. Ce mai înseamnă, în aceste condiții, accesul la adevăr? Caragiale nu ajunge pînă acolo încît să spună că adevărul obiectiv nu există, doar că el e nereprezentabil. Orice document cert devine precar, așa cum orice născocire capătă, fie și tranzitoriu, formă de adevăr.

Să fie oare întîmplător că pentru Chiriac nici o dovadă concretă a adevărului nu contează? Să ne amintim cazul lui Tache Pantofarul. În interpretarea lui Chiriac – deși e greu de spus dacă el interpretează cu adevărat –, Tache s-ar sustrage deliberat de la cerințele gărzii, fiind „de-al ciocoilor”. Pentru el, nici un argument din lumea fizică nu are relevanță, chiar dacă omul de-abia se mai ține pe picioare, nu poate merge nici pînă la prăvălie, are martori că a zăcut o lună de zile și s-ar fi spovedit la Popa Zăbavă. Chiriac eludează toate aceste probe; el lasă impresia că vrea documente care să certifice adevărul: „nu cunosc eu la un așa rezon fără motiv”, spune el. Fără îndoială, și el e orb în fața faptelor. Or, adevărul e spus de Veta (în Actul II, scena I), care aflase de la Ielița Safta că Tache Pantofarul e „bolnav de lingoare”. Dar vrea Chiriac cu adevărat o altfel de dovadă? Mai degrabă e la mijloc fanatismul cuiva care nu e interesat de adevăr, executînd orbește un ordin. El nu interpretează, ci execută. Literal și în toate sensurile posibile. Pe el nici nu-l interesează să vadă.

În fine, că o privesc și o interpretează sau nu, lumea e, pentru eroii lui Caragiale, un labirint de semne. Veta însăși trăiește sub imperiul lor: răsturnase de dimineată candela, ochiul drept i se bătea de cîteva zile, în fine, cînd vine Zița, e nedumirită: i se bate tîmpla dreaptă și nu știe ce poate însemna acest fapt. Pînă și Ipingescu, al cărui statut rămîne cumva ambiguu, interpretează. Primele lui replici, care par parodice, ironice, persiflante, apropiindu-l de cei doi eroi din *C.F.R.*, sînt contrazise de dificultățile cu care citește pagina de ziar și de interpretările, savante pe care le dă textului semnat de Rică Venturiano. Personaj aparent contradictoriu, acest Ipingescu. Pare investit inițial cu o conștiință ironică, pentru a se dovedi, finalmente, un imbecil monoton, o umbră a rațiunii oarbe. În fapt, nu e o contradicție. Un imbecil, aparent avid de anecdotă, nu trebuie să fie, neapărat, și lipsit de curiozitate vicleană și cinică.

Altfel, nu-i cu totul lipsită de sens opinia conform căreia, în interpretarea lui Caragiale, cel puțin, Ipingescu *știe*. Sînt, în *Ion Brezeanu*, cîteva afirmații aproape dincolo de

orice dubiu în acest sens, chiar dacă ele se referă la jocul marelui actor: „Uitați-vă la nenea Nae Ipingescu, gravul ipistat din *Noaptea furtunoasă*, cu cît *tact* și cu cîtă *discreție* știe el să cultive amicitia cetățeanului Titircă și stima întregii familii a acestuia!” (s.n.). Iar mai târziu: „Ipingescu, acest tip de farsă groasă, se ridică, prin interpretarea sobră și rafinată a lui Brezeanu, la dignitatea adevăratei comedii”.

Revenind, nici Zaharia Trahanache nu vede ceea ce lui Dandanache îi sare în ochi de la prima întâlnire. Prostul poate fi o exemplară canalie și nu este o chestiune de morală la mijloc din moment ce canalia este o variantă a lui Mitică. Oricum, dincolo de toate aceste slăbiciuni, caricaturizate în exces, Ipingescu însuși pare un ins care interpretează: cu superioritate când citește un text, cu viclenie mascată când citește lumea. Oricum, o lume care există obiectiv – Caragiale nu-și duce explorările pînă la a o pulveriza –, dar care nu este accesibilă decît ca imagine. Or, în felul acesta, orice receptare e deformare, pare să ne spună Caragiale. O deformare cauzată de prejudecăți, de inerție, de spaime, de ceea ce personajele știu deja.

*O noapte furtunoasă* este o comedie a erorilor. Totul poate fi citit (ba chiar este citit) pe dos și, prin urmare, totul e interpretare, adică exclusiv situare pe o poziție a erorii. Cît despre fapte, ele nu sînt în sine probe de adevăr. Precaritate (sau iluzie mistifiantă) e numele fascinației lor. În nișa prin care faptele se mută în conștiință se ascunde un demon care face posibilă existența ca joc al suspiciunii. Or, suspiciunea înseamnă doar a întrevedea, a credita ca realitate o născocire sau o simplă ipoteză. În fapt, monotoniei sau simplității faptelor li se opune demonul interpretării. Fără acest demon (chit că este un demon ironic), Jupîn Dumitrache n-ar exista.

## Un hedonist în labirintul lumii și al textului

Protejată de situarea sa ambiguă, deopotrivă înăuntru și în afară, privirea lui Caragiale este a unui hedonist: materia îi apare ca un spectacol fascinant – și nu înspăimîntător – de forme, ipostaze, culori. Un spectacol al faptelor greu de așezat în modele raționale sau raționabile. Totul se desfășoară ca într-un gen de echilibristică sofisticată în care nici un fel de interpretare nu e decisiv motivată.

Or, pe Caragiale nu-l alienează o astfel de indecizie și nici desfășurarea labirintică de spații. Un epicureu nu găsește aici decît prilejul uimirii: viața însăși e un spectacol și Caragiale e atras ca de o flacără de taina ei, de abisul „construcțiilor” care zădărnicesc orice așteptare și logica bunului simț. Paradoxul și surpriza, duse pînă la absurd, cu consecința de-realizării concretului, sînt construite de Caragiale în virtutea repetării unei ecuații descifrate de el în lumea reală. Fascinat de lume, vrea, la rîndu-i, să poată uimi. Și o face ca și cum faptele de genul acesta nu ar fi niște excepții, situații marginale, periferice, ci exemple.

Să nu uităm că volumul de *Note și schițe* din 1892 debutează cu textul *În Nirvana*. Or, iată aici, în Eminescu, într-un zig-zag la care Caragiale a fost în permanență sensibil, imaginea monadică a lumii:

„Așa l-am cunoscut atuncea, așa a rămas pînă în cele din urmă momente bune: vesel și trist; comunicativ și ursuz; blind și aspru; mulțumindu-se cu nimica și nemulțumit totdeauna de toate; aci de o abțință de pustnic, aci apoi lacom de plăcerile vieții; fugind de oameni și căutîndu-i;

nepăsător ca un bătrîn stoic și iritabil ca o fată frumoasă. Ciudată amestecătură! – fericită pentru artist, nenorocită pentru om!”.

De nu va fi fiind acesta mai degrabă un autoportret (și nu este! – decît eventual ca tehnică), nu-i nici o îndoială că, în cazul particular care-l tulbură, Caragiale identifică ceva din legea de nepătruns a vieții. O sumă de paradoxuri – chiar și cu interstițiile retorice de care nu se poate elibera – și consecința unei „voințe oarbe de a fi”:

„În capul cel mai bolnav, cea mai luminoasă inteligență – cel mai mîhnit suflet, în trupul cel mai trudit! Și dacă am plîns cînd l-au așezat prietenii și vrăjmașii, admiratorii și invidioșii sub «teiu sfînt», n-am plîns de moartea lui; am plîns de truda vieții, de cîte suferise această natură iritabilă de la împrejurări, de la oameni, de la ea însăși”.

De altfel, pe aceeași temă, textul imediat următor al volumului (*Ironie*) așază viața poetului – și viața în general – în tiparul unui mecanism („truda vieții”), pe care Caragiale încearcă nu o dată să-l înțeleagă și să-l exploreze cu „nava” ficțiunii. De data aceasta, nu e nici umbră de cinism la mijloc, ci doar o fascinație îndurerată:

„Cînd era în culmea funcționării, mașina cea admirabilă s-a stricat: regulatorul, care avea de la început în aliajul său un punct ticnit, s-a frînt în toiul mișcării: «organele erau sfărîmate și maestrul nebun!»”. Finalmente, „moartea – ea a desăvîrșit opera nebuniei”.

Cinismul n-ar trebui invocat, poate, nici în cazul ficțiunilor. Avid de detalii pe care le articulează cu voluptate într-o construcție, Caragiale e neutru sub aspect moral. Oricum, îndurerarea lasă loc unei teribile forțe admirative care are ca obiect atît lumea cît și propria-i forță constructivă. Astfel de situații, paradoxale, asemenea unei rupturi în fire, (pre)tind să condenseze miezul lumii, altfel inaccesibil. Poate tocmai de aceea Caragiale alege periferia (de nu cumva este ales de ea) drept spațiu al

explorărilor sale. Aici, în margine, funcționarul are mai acut sentimentul neantului, pe care-l trăiește instinctiv, chiar dacă lumea căreia îi aparține se află într-o mișcare ascendentă. E un fel de a spune că periferia nu ucide, ci întemeiază.

Așadar, viața ca o mașinărie, ca succesiune de fapte paradoxale, ca mecanism secret în care granița dintre hazard și destin – sau fatalitate – este mai mult decît fragilă, ca labirint. E ca și cum totul s-ar desfășura după un plan și în același timp totul ar fi consecința unei nesfîrșite improvizații. Ciudat cum Caragiale transferă asupra realului o observație făcută deopotrivă asupra artei. Ce este arta? O spune Caragiale în *O conferență*: „încercarea spiritului omenesc de a satisface o mare nevoie a spiritului omenesc”. Or, în lume, Caragiale vede aceeași „gratuitate”: identitatea lumii e fără vreun înțeles; singuru-i rost, bucuria. Oricum, căderea în materie oferă prilejul unui sens de grad secund. Se-ntreabă Caragiale într-un loc – și mi se pare o întrebare fundamentală pentru problematica de adîncime a scrisului său:

„Dar e oare un mijloc mai puternic ca să scăpăm de toată haotica năvălire a lumii întregi în bietul nostru suflet, decît divina muzică? – vagă și vastă ca și lumea, ca și această nepătrunsă și fără înțeles decît înțelesul cel mare și singurul – armonia...”.

Insulară în mijlocul unor ironii care glisează ușor în gravitate, afirmația aceasta, dintr-un text care se numește *Un artist*, sugerează măcar existența și-n lume, nu numai în operă, a unei rigori de ordin „subtextual”. O astfel de rigoare, devenită sens, e singura care justifică, printr-o transcendență care nu are, propriu-zis, nimic transcendent, existența și care, mai mult, o și poate salva. E, oricum, formulată aici ipoteza unei ecuații, ale cărei necunoscute sînt *lumea și arta*. Adică aglomerarea de forme și sensul. Ce le unește este structura lor care nu exclude *vagul* – ca dat fundamental, în măsură să explice fascinația. De n-ar fi el și de n-ar fi fundamentul edificat în fascinație (nu în

vreun alt fel de utilitarism), lumea ar fi cu adevărat plictisitoare. Așa, rămasă în permanență în stadiul ipoteticului, desfășurându-se ca actualizări accidentale, dînd impresia fatalității, ea lasă măcar impresia contribuției, chiar și fără nici un fel de deliberare, a individului. În treacăt fie zis, cum să ne explicăm altfel amestecul ciudat – firesc să-i mire pe mulți – dintre pasiunile muzicale ale lui Caragiale și voluptatea coborîrii în elementar. În Berlin, concertele din Beethoven și icrele, ca să vorbim metonimic, sînt obsesii complementare. Ambele dau seamă despre nevoi primordiale și despre interogații adînci. Sau poate că lucrurile stau întrucîtva diferit: de o parte lumea, care-i satisface nevoia de a percepe materia cu simțurile; de cealaltă, arhitectura unui sens și iluzia articulării ei după legi neștiute... În tot cazul, nu o opoziție, cum i se părea lui G. Panu.

Ce au în comun Beethoven și petrecerea la Moși ori birturile de ordinea a treia? În lumea vastă și vagă, Caragiale caută, ca și în muzică, armonia, înțelesul – gratuit – pe care ea îl reprezintă. Divina muzică din labirintul de forme tribale!

Poate că și în sensul acesta, nu numai în acela al ezitării între ironie și gravitate ori între retorică și stil, este elocventă „schîța” cu care se deschide volumul de *Notițe și fragmente literare*. *Între două povețe...* instituie spațiul ezitării tocmai ca pe o nișă în care sinele se poate manifesta liber. O nișă a creativității, atît în planul limitat lingvistic al jocurilor de cuvinte și al calambururilor cît și în acela al lumii pe care cuvintele o întemeiază. În realitate, nu există nici o ruptură aici, ci numai o diferență de intensitate.

Deocamdată, în paranteză, un singur exemplu; elocvent, poate, numai prin faptul că, fiind o „traducere”, arată opțiunea lui Caragiale pentru astfel de situații. *Broasca minunată* (după Mark Twain) este povestea unui parior ciudat, însoțit de un noroc orb, de nu cumva de diavol, care cîștigă indiferent de opțiune. O iapă, un mops, în fine, un broscoi par să fie nici mai mult nici mai puțin decît întrupări ale diavolului. Cu broasca lucrurile iau însă o întorsătură neașteptată căci, mai deștept, un străin, el

însuși figură ciudată, poate el însuși întruchipare a diavolului, îl învinge printr-o intervenție „materială” asupra fatalei reguli: bagă în burta broscoiului un pumn de alicie. Povestea ar trebui continuată cu „faptele” unei vaci, însă povestitorul, în ipostaza de ascultător, nu mai rezistă: „– Ei, tată Simion, ia mai scutește-mă pe ziua de azi măcar de vaca ciută. Ce vrei, să-ți înghit toate min... unile într-o zi? Mai păstrează-mi și p-altă dată”. Saltul de la *minciuni* la *minuni* e, astfel, nu doar dovada unui gratuit joc de cuvinte, ci și dovada nevoii de a rămîne încă în ambiguitate, chiar citind totul în cheie ironică. E ca și cum teritoriile acestea ale invenției n-ar trebui nicicum denunțate ca false. O pledoarie în favoarea minciunii percepute ca adevăr, a ipotezei sau hazardului luate ca sens și logică absolute.

Să revenim, însă, la *povețele* celor „doi consilieri intimi”:

„Îi cunosc bine pe amîndoi, mai bine de cum mă cunosc ei pe mine. Eu sînt sigur de caracterul lor; ei nu se pot niciodată bizui pe al meu. De cîte ori nu i-am amăgit, urmînd, cu toată povața stăruitoare a unuia – pe care mă prefăceam că o ascult cu tot interesul – îndemnul celuilalt. Dar e și vina lor: unul mă trage la dreapta, altul la stînga; cînd unul îmi zice da, altul îmi zice ba, așa că eu, sau trebuie să stau pe loc, așteptînd în zadar o împăcare a lor imposibilă, sau trebuie numaidecît să urmez pe unul, și astfel să contrariez pe celălalt. Însă ce e regretabil pentru mine e că totdeauna, după ce am urmat pe unul departe pe o cărare, cînd mă uit înapoi, mă căiesc, că n-am urmat povața celuilalt”.

Refuz să citesc un astfel de text de parcă ar fi programatic. Nu văd în el nici o alegorie de un anume didacticism. Totuși, sînt tentat să văd în cei doi consilieri, pe lîngă tot felul de *zig-zag-uri* structurale, și ruptura (ruptura ca dependență complementară) dintre lume și sens, dintre pitorescul vieții și armonia unei înțelegeri monadice. Este echilibrul, fragil, într-adevăr, caracteristic pentru un hedonist. De fapt, tocmai fragilitatea dă forță, aici, echilibrului.

La drept vorbind, dincolo de prologul acesta cumva didactic, *Între două povețe...* chiar este o schiță despre fragilitate: Nina, poate întruchiparea unui Mefisto cu aer

de nimfetă, delicată și stranie, provocatoare și grațioasă, cochetă și dominatoare prin ezitare, azi doar un abur de tristețe coborât prin paginile de început și de sfârșit în ușoară ironie. Să mai spună cineva că I.L. Caragiale nu va fi știut să prindă în expresie meandrele fine ale sufletului feminin... Și aici, însă, ironia – semn al diabolicului – pentru a evita sentimentalismul; pentru a rămîne, fie și ca într-o iluzie, în afară. Ba chiar trimiterea la satanism nu-i altceva decît un artificiu. De altfel, tot pentru a atenua din efect, Caragiale apelează la rama celor doi sfinți de taină. Altfel, de reținut convingerea, cu caracter deopotrivă autoreferențial, că „un drăcușor se poate strecura prin cea mai îngustă crăpătură”. Căci, de va fi să vorbim despre demonismul lui Caragiale, al lui și abia apoi al lumii sale, atunci va trebui să invocăm tocmai această opțiune a sa pentru ezitare, pentru periferia ca loc al ezitării, pentru acele nișe prin care nici o realitate nu se instituționalizează pentru a depăși stadiul aproximării. Chiar și aici, Nina rămîne un vis. A pătrunde prin astfel de crăpături înseamnă a explora în ipotetic. Or, ipoteticul, creat cu finețe prin procedee de sofisticată inginerie textuală, uneori prea la vedere, este chiar teritoriul scrisului caragialean unde totul e posibil ca și cum nimic nu ar fi real. Și asta, nu-i așa?, într-un spațiu al explorării realului! Ipoteticul, ca manifestare a unor nesfîrșite posibilități de a fi ale ființei și ca permanentă sursă de interpretare a lumii.

## Euforia fatalității

Adevărată obsesie, prezentă, prin urmare, în texte dintre cele mai diferite, fatalitatea funcționează ca un veritabil principiu ordonator al lumii caragialiene. „Dar, vai, fatalitate, ca să zicem așa!”, exclamă, cu o bucurie reținută, naratorul din *La Paști*, așa cum ar putea să exclame și cel din *Două loturi*, sau cum, într-un fel sau altul, o face cel din *Triumful talentului*. Sînt numai cîteva exemple. Cert este că, spunînd fatalitate, el pune sub semnul întrebării, de pe o poziție cinic-ironică, identitatea lumii pe care o explorează.

„Dar, vai, fatalitate, ca să zicem așa!”, căci, deși cele două ghete, odată schimbate între ele, nu-i mai strîng pe Lache și pe amicul său, „la Mitică, amîndoi sînt forțați să scoată iar cîte una, însă acum viceversa: Lache p-a din stînga și amicul p-a din dreapta...”. După succesiunea de stranii coincidențe, *viceversa* este un principiu structurant în plan ontologic. Dar ce fel de ontologie e aceasta? Ce mărturisește ea despre lume? În fond, „teribila potriveală” – sintagmă folosită de Caragiale în acest text atunci cînd cei doi eroi, întîlnindu-se, descoperă că au ghete la fel și că pe fiecare îl strînge cealaltă – este dovada unei materialități a lumii care funcționează în gol, o materialitate în exces care relevă, însă, tocmai inconsistența lumii. O materialitate aflată dincolo de rațiune și de logică, dincolo de principiile gîndirii artistotelice. Cu atît mai elocventă situația din *La Paști*, caz exemplar, sau – cine știe? – caz extrem, și poate tocmai de aceea textul a rămas nepublicat în volum de autor. Prea curajos, în fond, în a muta problematica din social în ontologic. Oricum, nu despre vid suflesc e vorba aici, nu despre spleenul repausului duminical, nu despre

criza modernă a lipsei de sens, deși toate acestea se regăsesc în scrisul caragialian, ci despre vidul ontologic. Lipsa de sens a materiei face ca lucrurile și lumile să fie permanent intersanjabile: cine poate fi opusul său nu există în sine însuși, ci numai ca formă, ca aparență a formei. Nu Dumnezeu stă în spatele lucrurilor, ci un demon – care se joacă, cinic, ironic, histrion, dincolo de bine și de rău, cu ipotezele. Căci întrebarea care se pune e chiar aceasta: cine generează – în interiorul lumii – acest principiu ordinator al fatalității și al reversibilității lumilor? Cine joacă farse eroilor lui Caragiale?! Să ne amintim de proza *Lache și Mache*, acolo unde ordinii motivate de rațiunea divină i se opune jocul nenorocit al oarbeii întâmplări. Cine sînt Lache și Mache?

„Dacă la vreo răspîntie vezi arătîndu-se mutra unuia, așteaptă puțin și vei vedea și pe celălalt, care, întîrziind pentru cine știe ce, își grăbește pasul ca să-și ajungă jumătatea; în adevăr jumătate, căci Lache și Mache nu sînt decît unul și același în două fețe, doime de o ființă nedespărțită. Viața lor seamănă foarte mult cu un sistem solar dublu, în care fiecare joacă pe rînd rolul centrului, pe cînd celălalt i se rotește împrejur”.

În *La Paști*, pulverizarea pe secvențe a continuității timpului și fragmentarea vieții în felii care înregistrează mecanic detalii scenice amplifică efectul de vid, generat de sentimentul fatalității. Cu cît mai multă precizie, cu atît mai multă proiectare în ireal și în inconsistență. Așadar, cine se joacă cu viața personajelor? Să ne amintim de Lucșița, din *La Moși...*:

Teribila potriveală e purtătoarea vreunui sens? Cert este că pe Caragiale îl obsedează ideea de noroc, de „caprițiu” al „oarbei întâmplări”, de destin, de fatalitate, de lume care nu-i decît joc în mîna unui păpușar invizibil. În *Tren de plăcere*, rătăcirea fără sens își asociază de cîteva ori motivația fatalității, ca și cum o ordine superioară ar trebui să se împlinească. Or, în afara oricărei justificări, fatalitatea stă mărturie aici pentru o materie hipertrofiată,

semn al devorării sensului, rațiunii superioare, de către formă. Abia așa se explică faptul că

„Sinaia nu se poate compara mai nimerit decît cu un stomac: o încăpere mai mult sau mai puțin largă, avînd două deschizături destul de strîmte. Te-a înghițit o dată Sinaia, nu mai poți ieși decît ori pe sus, pe la miazănoapte, către Predeal, ori pe jos, spre miazăzi, spre Comarnic”.

Prin care dintre cele două deschizături strîmte iese Mihalache, greu de spus. Dar, invocată de fiecare dată cînd căutarea lui dă greș, fatalitatea este un semn – metonimic, în fapt – al haosului, nu al ordinii, de care se disociază, ironic, menuetul lui Pederaski, cu tot ce presupune el: luna, armonia apelor de munte, șoaptele pădurii și Mișu, locotenentul. O lume haotică generată de urzelile adulterului, întrezărit, sugerat de o conștiință care-și refuză omnisciența – sau, mai exact, care, omniscientă fiind, joacă rolul perspectivei limitate. În paranteză fie zis, ca și în alte ocazii, Caragiale preferă să se situeze, și aici, pe un teritoriu al graniței, acela care face posibilă trăirea în *viceversa*.

În fine, povestea pe care o spune naratorul nu este e adulterului, ci a acestui stomac uriaș, Sinaia, cu căile sale care nu duc nicăieri și cu inocența care face posibilă căutarea. Altfel, un mizantrop ar putea bănui că „partida de plăcere improvizată, o fantezie a locotenentului” nu-i decît consecința idilei deja consumate la Oppler, acolo unde Mița rămîne în odaia lui Mișu care „doarme pe canapea în antreluță...”. „A nimerit orbul Brăila”, așa cum îi spune *gramama* lui Georgescu, iar acesta n-a nimerit la Oppler, după ce trecuse pe la Mazăre, la Manolescu, la Voinea, în parc... Iar cînd a nimerit, fatalitate, „toate luminile stinse”. Așa încît abandonează cursa, preferînd să nu mai încerce și la Sfînta Ana. Oricum, nu la Sfînta Ana plecaseră cu toții, ci – ce diferență, în fond, între sacru și profan – la Urlătoare, cu lăutari. Dar Caragiale nu-i un mizantrop, ci un hedonist. Privit dintr-un anumit unghi, al echivocurilor, spectacolul e construit tocmai pentru a

crea o complicitate în contemplare, nu în condamnare. Nici inocența, nici infidelitatea nu-s mai presus de bucuria gratuită a jocului creat pentru a da iluzia vieții. În spatele fatalității, un ochi care se amuză. Eroina din *Groaznica sinucidere din strada Fidelității* se numește Porția, locuiește la numărul 13, pe strada Fidelității. Date suficiente pentru a întrevădea totul. Dincolo, însă, de farsa pe care i-o joacă doctorul în medicină Mișu Zaharescu, altcineva le urmărește acestor eroi reprezentăția. Viața ca reprezentație, ca teatru, ca iluzie, aparență într-un șir de ipoteze substituibile, iată miza scrisului caragialian. În fond, nimic din *O noapte furtunoasă*, de exemplu, n-ar fi fost posibil fără mîna hazardului.

Absurdul sau fantasticul sînt, de asemenea, consecința unei astfel de perspective limitate, care împiedică înțelegerea rațiunii ce ordonează lumea și faptele. Va fi existînd, însă, o astfel de rațiune? În *Păcat*, cineva țese firele întîmplărilor în așa fel încît ele să ducă fatalmente spre deznodămîntul cunoscut. Dincolo de caracterul prea demonstrativ – redus, adică, la esențial – care s-a reproșat nuvelor de acest tip, un ochi privește ironic intervenția fatalității. Iată: „Unei femei ca preoteasa Sultana, așa de bună cu un copil sărman, trebuie să-i dea Dumnezeu o bucurie – și i-a dat-o: în același an a avut o fetiță”. E în totul o anume satisfacție a omniscienței.

Dar ce anume face ca Niță Ghițescu și Ghiță Nițescu să fie, dincolo de nume, substituibili?! Dincolo de farsa pe care ei o joacă autorității, schimbîndu-și între ei numele, altcineva le răspunde, substituindu-le între ele. Finalmente, doar apelul la probe („uitați-vă la probe!”, insistă Niță Ghițescu) reazăză lucrurile în făgașul așteptat. Doar că probele nu-s decît plicul cu scrisoarea de recomandare. Pe tema aparență a nepotismului sau a corupției, textul glisează lent către problematica urzelilor străni. Într-un anume fel, schița aceasta amintește de finalul din *Cănuță, om sucit*. Răsucit în mormînt, eroul ilustrează „un umor trist pînă la sinistru”; sfîrșitul lui (răsucirea în mormînt) este, asemenea aceluia al lui nenea Anghelache, „o tragedie exasperantă și stranie”, cum zice Paul Zarifopol.

Așadar, plasăm eroul în zona sinistrului și straniului. Dincolo, însă, de sinistru și straniu, o logică din altă lume, care funcționează impecabil, și care ar trebui să înspăimînte. Nu e vorba însă, aici cel puțin, nici despre fantastic, nici despre absurd, fie ele oricît de înșurubate în realul social al moravurilor, ci despre o ciudată fatalitate. În cazul schiței intitulate *Triumful talentului*, la temelia confuziilor să fie, totuși, motive din zona moravurilor? Problematika se situează, însă, dincolo de sugestiile clare în direcția socialului, în zona identității lumii, așa cum se întîmplă și în *Căldură mare*. În căutarea unei lumi care nu se arată sau care se arată sub diferite înfățișări, substituibile, semnul e de nerecunoscut. Dovezile ei, probele care să-i certifice existența, sînt citite pe dos, în vreme ce altele, inautentice, par a certifica adevărul. Astfel, eroul e în permanență altul, sau celălalt, așa cum se întîmplă cu cele două bilete de loterie, din *Două loturi*. Multe coincidențe care însoțesc sau determină istoria personajelor sfîrșesc prin a-l transforma pe Lefter Popescu dintr-un posibil erou (orice fatum implică tragicul și exemplaritatea) într-un anti-erou, întrucît destinul e construit de hazard. Nu întîmplător *Două loturi* urmează, în volumul din 1901, *Momente*, schiței *Cănuță, om sucit*. Om fără noroc (asemenea lui Stavrache, deși de data aceasta personajul părea să n-aibă noroc numai la joc), locuind pe strada Pacienței numărul 13, ipohondru, cu un nume predestinat, Lefter Popescu pare să fie favorizat de o zodie fastă, după deruta care a precedat găsirea biletelor. Rătăcirea, labirintul, orbecăirea, toate revin în gîndurile lui Lefter în acest moment. Iată:

„Toți zeii! toți au murit! toți mor! numai Norocul trăiește și va trăi alături cu Vremea, nemuritoare ca și el!... Sînt aci!... aci, biletele!... aci era soarele strălucitor căutat atîta timp orbește pe-ntunec!”.

Lovitura fatală din final – o lovitură de maestru a destinului – confirmă că în spatele derulării faptelor e un demon care se joacă, cinic, cu mecanismul sofisticat –

motorul animat de care e preocupat Caragiale – al ființei umane. De invocat, de asemenea, *De închiriat*, text care ne plasează în zona paradoxului (din moment ce „în toate părțile lumii se mută numai chiriașii; la București se mută și proprietarii”) pentru a glisa spre lumile complementare construite pe principiul *viceversa*: eroii, care se numesc George Marinescu și Marin Georgescu, locuiesc în case absolut identice, la numere succesive (7 și 7-bis), și cu toate acestea periodic fac schimb de locuințe. O schimbare numai aparentă, iluzorie, doar de dragul exploziei de materialitate: „Și ridică, și asudă, și sparge, și ocărăște, și drăcuiește și blestemă-ți viața!”. O „voluptate a mahalagismului” semănând cu delirul gurmand al Lucsîtei.

În fapt, fața și reversul se suprapun, contrariile se unesc, viețuirea e o aparență. Dar, ca aparență, se manifestă zgomotos. Nici una dintre variantele vieții, ca în *Între două povețe*, nu dă sentimentul alegerii absolute, imperative în ordine ontologică. Orice se întâmplă, deși e trăit cu maximă intensitate, ca într-un timp agonice, stă sub semnul provizoratului, al aleatoriului și mai ales al improvizatiei. Improvizatia ca destin, sau mai exact norocul ca destin, aici trebuie căutată cheia lumii caragialiene. Cu cât mai artificială, cu atât mai vie. Cu cât mai logică, cu atât mai absurdă. Inautenticul e dominant și tocmai instituțiile care ar trebui să certifice adevărul fac posibilă mistificarea.

În tot cazul, departe de a putea căuta/găsi aici motivații din zona moravurilor, cum se putea întâmpla în *Triumful talentului*, deși există o tentație de a citi totul satiric. Caragiale însuși cultivă o astfel de impuritate, nu doar din nevoia de a seduce un public atras de anecdotic și cotidian, ci și din cauza felului în care ontologicul poartă măști derizorii. De ce să bănuim, de exemplu, în *D-ale carnavalului*, că în spatele câștigării, din nou de către Ipistat, a lotului câștigător, la loteria pe care chiar el o organizează, s-ar ascunde o mistificare, așa cum pare să bănuiască cinicul Nae Girimea? Iată-l pe Ipistat mărturisindu-i lui Iordache: „Am câștigat-o eu (un port-tabac cu muzică, cu un an în urmă, *n.n.*); oprisem și eu un număr... Acu o pun iar, voi să-mi încerc norocul...”. Pentru ca, atunci când anunță

rezultatul tragerii, Ipistatul să spună, „cu naivitate”, cum precizează autorul: „Iar eu, domnule, închipuiește-ți noroc!”. De ce să credem că norocul nu poate funcționa în felul acesta din moment ce funcționează în sens invers în cazul lui Lefter Popescu? De ce să nu credem cu adevărat în naivitatea și în norocul straniu al Ipistatului așa cum credem în nenorocul lui Lefter Popescu?! Numai inerția ne face să vedem exclusiv moravuri și să rămânem orbi în fața problematicei vidului, a stranieții care pune în balanța vieții fatalitatea și hazardul.

Trebuie, prin urmare, să ne repliem pe un teren – mult mai fragil acesta – al interogării resorturilor care animă viața cu complicatele-i țesături de nedescifrat. Sau, și mai mult, pe acela al graniței care permite, în echivoc, adevărul ambelor ipoteze. „Dracul n-a venit să le ia!...”, exclamă Lefter, chiar la începutul textului. Dar dacă totul se desfășoară ca și cum ar fi rodul unei inspirații diavolești?! În *Noaptea învierii*, după ce-i pune mîna în laț lui Gheroghe, „jidanul se repezi în dugheană, luă o lampă și o apropie de mîna captivă. Atunci mîna simți, și această simțire dete jidanului *inspirație diabolică* (s.n.)”. În *O făclie de Paște*, sintagma e substituită de „caprițiu neexplicabil” sau „inspirație excentrică”. De o „inspirație infernală” se vorbește și în cazul personajului din *Bubico*... Să ne amintim ultimele cuvinte ale scrierii: „Ea leșină iar... Eu trec ca un demon prin mulțime și dispar în noaptea neagră...”. Și cum nu e vorba nici în *Două loturi*, nici aici, nici în *D-ale carnavalului* de diablerii, de texte pe tema prezenței diavolului în lume, cum sînt *La hanul lui Mînjoală* sau *La conac*, chiar dacă I.L. Caragiale are fascinația satanismului, toate acestea sînt dovada unei proiectări a istoriei pe un tărîm al haoticului, unde precizia și logica impecabilă a lui *viceversa* lasă loc hazardului. Afirmatia lui Nietzsche că Dumnezeu, „marele armonist”, cum spune Caragiale (*Din albumul unei pianiste*), nu joacă zaruri nu atrage după sine obligatoriu ipoteza că ne aflăm, aici pe un tărîm al diabolicului, chit că noi înșine am afirmat că în spatele fatalității se află un demon jucăuș. Între demon și diavol întrezărim o oarece diferență, dată și de natura lumii despre care vorbim.

În fapt, la Caragiale fatalitatea e tocmai semnul hazardului și al absurdului, nu al diavolescului. Cum am văzut, nu o dată substituirile sau coincidențele de felul celor invocate par să aibă cauze prea terestre, din zona moravurilor. La fel de adevărat este că o forță superioară, cumva transcendentă, aruncă zarurile în așa fel încît eroii sînt puși în situații limită, din nevoia parcă de a le explora potențialul pînă la ultimele resorturi. În tot cazul, Caragiale se mișcă între aceste situații, trecînd de la satira moravurilor la înregistrarea lumii ca factologie sterilă. Paradoxul din care se hrănește, însă, scrisul său e următorul: hazardul devine fatalitate, absurdul devine logică, lipsa de sens, sens. Curiozitatea epistemologică generează, în fapt, un comic metafizic și textual: în spatele fatalității nu-i decît o conștiință lucidă și sceptică, creatoare de lumi textuale, implinîndu-se exclusiv în virtualitate. Astfel, în spatele lumilor, autorul: cinic, pervers, ludic, histrionic, amoral, narcisist. Un Demiurg în care se ascunde un Demon. Prin urmare, fatalitatea nu-i decît ironică. În spatele ei nu lume trebuie să căutăm, ci inteligență și conștiință a artificiei.

## Farsa ca transcendență goală

Opusul scepticului care glosează pe tema norocului este farsorul, demonul ludic, un demiurg „rău” care construiește, hedonist și cinic, capcane. E o țesătură întreagă de referințe și opțiuni care fac din Caragiale un maestru al iluzoriului, căci farsa e deopotrivă înscenare și proiectare în ipotetic. E ca și cum el ar ispiti ființa, obligînd-o să se manifeste într-un anume fel, explorîndu-i virtualitatea. În acest exercițiu, subiectul ca atare nici nu contează, ci numai plăcerea spectacolului generat de ipotetic, de o realitate care umple, într-un fel care nu elimină absența, un gol. Lucrurile se petrec, dar ar fi putut la fel de bine să nu se petreacă. Așa încît faptele – care nu spun ceva despre ființă – dau mai degrabă seama despre golul care le hrănește.

Naratorul din *Five o'clock* declară încă de la început că „are slăbiciune” pentru „nimicurile” pe care le spun femeile din „cercurile mondaines”. Nimicuri care capătă pentru el „un farmec indicibil”. Și ce nimicuri de felul acesta îl fac să exclame „Iată-mă în elementul meu...”? Sînt mai degrabă nimicuri puse la cale de fatalitatea ironică. Altundeva, Caragiale își încheie o *Cronică* întrebînd: „Credeti că e un basmu? Credeti că sînt un mistificator, un farsor? Ziceti că nu se poate una ca asta? Și eu vă repet și vă jur că s-a putut. O făcu primarul nostru”. Sînt cîteva chestiuni de discutat aici. Indiscutabil, mai ales în texte precum acesta, apărut în *Ghimpele*, Caragiale joacă rolul unui ins care consemnează fapte. Cum am văzut însă, nu o dată absurdul însuși are rădăcinile înfipte în real. E ca și cum o notație minuțioasă descompune faptele sau cuvintele pînă la a le proiecta în ilogic. Mistificator, Caragiale? Farsor? Indiscutabil

că nu. El construiește texte *cu și despre* lume, numai că scenariul pe care textul și lumea îl umplu e atât de frecvent unul al capcanelor încît constituie un motiv structurant. De-o fi făcut-o – indiferent despre ce-i vorba – primarul, totul e consecința unei inteligențe care, oricît ar vrea să persifleze, se amuză. Căci, indiferent cît spune faptul acesta despre lume, el spune mult mai mult despre ochiul care vede sau despre inteligența care construiește în lume astfel de ficțiuni. În fond, lumea nu poate fi construită, pare să spună Caragiale, decît ca farsă – tocmai de aceea, în interpretarea ei, există doar fire care să o releve.

În tot cazul, Caragiale, ca autor, e fascinat de farse. Nu întîmplător îl va fi iubit pe Falstaff, chit că marele ticălos e inocentul. Nu întîmplător va fi tradus din Poe *O balercă din Amontillado* și *Masca*. Între ingenuitatea comică din piesa lui Shakespeare și terifianta macabră din Poe nici o diferență. Cum nu e, în fond, nici una între schița *1 Aprilie* și monologul cu același nume. În fapt, un dram de fatalitate – care va fi încununată în monologul dramatic de moartea lui Mitică – există și în textul epic. Dar dincolo de orice consecințe, e în lumea lui Caragiale plăcerea de a vedea lumea ca înscenare. A cui? De către cine? Nu cred că răspunsuri la astfel de întrebări – ca și la aceea din finalul *Inspecțiunii* – chiar trebuie căutate. Tocmai de aceea, Caragiale doar creează iluzia abisalității, nefiind, în realitate, decît un histrion fascinat de satisfacțiile aparente ale hermeneuticii. Oricum, *1 Aprilie*, textul epic, debutează cu o veritabilă apologie a farsorului: „Desigur, avînd cineva inspirație, poate minți și mistifica pe altul în orice zi de peste an”. Inspirație, „imaginațiune”, ba și talent, ca în cazul oricărei arte. Caragiale propune o clasificare: „Astfel, sînt minciuni și mistificări vesele, inteligente, delicate; altele stupide, grosolane, lugubre chiar”. Urmează una lugubră – din cele care îl vor fi atras mai mult pe Caragiale. Iată-i astfel pe Teodor Ionescu și pe unchiul său Panait Mistopolu, puși să se întâlnească pe 1 aprilie dis-de-dimineată pe peronul gării dintr-un tîrg de provincie, fiecare crezînd despre celălalt că a fost subiectul unei nenorociri. Nu-i vorbă, trei dintre cei care suportă farsele lui Costică Petrăchescu îl felicită pentru o înaintare în post de care

ar fi aflat înainte de publicarea noului buget. O înaintare în post la limita absurdului inspirat de realitate (din care va fi dispărut deja orice umbră de satiră socială):

„Ai avut mare noroc. Din posturile de controlori s-au suprimat două, și s-a înființat încă un subinspector, pe lîngă ceilalți șapte, cari trebuie să-i controleze pe cei cinci controlori. / Ești înaintat în post”.

Urmează însă lovitura de maestru – a lui Caragiale? A destinului? A fatalității ironice? A fatalității abisale? Sau poate că scrisoarea de felicitare nu va fi fost la rîndu-i decît amuzamentul cinic al celor care aflaseră deja ade-vărul? E la mijloc o răzbunare din umbră?! Iată textul ultim, telegramă trimisă de Serviciul Administrativ pe 31 martie:

„Domnule, / Prin noul buget 1900-1901, suprimîndu-se pe motive de economie, postul de controlor în care funcționați, vi se aduce la cunoștință că rămîneți în disponibilitate, pînă la alte dispozițiuni”.

Eroul e un farseur care devine obiectul unei farse, provocate la un alt nivel al lumii construite parcă în spirală.

Cam același lucru în monologul *1 Aprilie*. În fond, sînt aici doi dintre eroii emblematici ai lui Caragiale și, prin urmare, avem de-a face cu o confruntare între lumi și între viziuni. Caragiale construiește fie farsori, fie fanatici. Pe de o parte Mișu, laș și fără curaj, din stirpea figurilor hipersensibile, anxioase, motori animați identificîndu-se în absolut cu propriul sine, fără umor, scepticism și fără sentimentul relativității lumii, pe de altă parte Mitică, cinicul, farsorul prin excelență, fără conștiință morală, pentru care totul e plăcere, amuzament. Doar că aici, la celălalt nivel, cineva nu se mai joacă. Să ne amintim de finalul unei *cronici* teatrale [II, 881], în care moartea lui Anton Bacalbașa e pusă pe seama fatalității:

„Tinărul sceptic de odinioară era acum soț iubit și părinte iubitor; boemul ușuratec era acum proprietar solid – și tocmai

acum îl ajunse moartea, care-l pîndea de mult. / Sfîrșitul lui Tony seamănă cu al unui viteaz care, întorcîndu-se după crunte bătălii victorios la vatra lui, piere-ngropat sub năruirea arcului de triumf ce i s-a ridicat. / Glumă neroadă a fatalității!”.

Mai mult, secvența imediat următoare continuă pe tema fatalității care se joacă. Iată: „Fatalitatea a făcut două glume la fel în aceeași zi. În aceeași zi, a murit și vechiul artist și profesor Ștefan Vellescu”.

Într-una din amintirile publicate sub titlul *Din carnetul unui vechi sufleur*, se vede admirația pentru Serghe, „intrinsic în melodramă și în comedie moralist mușcător”, care juca într-o comedie rolul unui „mizerabil”, „intrigant” care face „fel de fel de mișelii și crime”, dar care are „o virtute – conștiința ticăloșiei lui”. Care e replica pe care și-o aminteste Caragiale?!

„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 și un păianjen infam pe două musculițe amorezate!... Da, da! sint un infam! Sint un păianjen infam!”.

Fără îndoială că motivul pentru care farsa e un dat structurant al lumii lui Caragiale se datorează și consubstanțialității dintre ea și comedie. Mai mult decît atît, însă, la Caragiale farsa e prilejul unei problematizări asupra identității lumii. E la mijloc poate chiar spaima că propria-i existență e la mîna unui regizor pe care Caragiale nu știe cum să-l numească. Și poate că, jucîndu-se cu destinele altora, pe care le construiește sub semnul farsei, Caragiale se vindecă pe sine de o astfel de anxietate.

În tot cazul, dacă textul epic *1 Aprilie* e publicat, firesc, pe 31 martie în 1900, peste un an, chiar de 1 aprilie, Caragiale avea să fie la rîndu-i suprimat, de unde textul *Economii...* De reținut, însă, plăcerea lui Caragiale de a juca farse el însuși – unele, deseori, chiar cititorilor. Cîți vor fi înțeles tonul lui neutru din *Economii...* fără nici un fel de substanță amară și fără aciditatea-i distrugătoare, ori cîți vor fi fost tentați să vadă în citările sale apocrife, de anonime și telegrame, surse reale? Oricum, într-un loc

naratorul-autor declară că „s-a gîndit la o stratagemă” (*Meteahnă...*), altădată i se reproșează „– Fie! frumos ne-ncălțași, nene Iancule!” – și nu sînt acestea cazuri tocmai izolate. Așadar, plăcerea de a juca farse sau de a le vedea, așa cum li se întîmplă și eroilor săi nu o dată. *Antologie...*, cu anonimele ei, seamănă, în fapt, cu *1 Aprilie*. Același expeditor – din moment ce e același scris – trimite simultan scrisori posibilei soacre și virtualului ginere, soțului și soției și așa mai departe. De altfel, textul e publicat în *Universul* la început de aprilie (1909).

În spatele acestei atracții pentru farse trebuie văzută fascinația lui Caragiale pentru spectacol. Lumea e un spectacol, iar teatrul se joacă în viață. De unde, dacă nu de aici, un mai puternic sentiment al iluziei? Al butaforiei? Lumi virtuale se mișcă haotic atrase parcă de o organică speranță a împlinirii unui sens. Cu cît mai multe evenimente – „vesele, inteligente, delicate”; „stupide, grosolane, lugubre” –, cu atît mai puțină viață sau mișcare în gol, sau, reformulînd, cu atît mai mult hazard care poate da iluzia fatalității.

Cîteva din scrierile lui Caragiale au în prim-plan figurile unor „mari” regizori, care sculptează în materia neutră a lumii evenimente spectaculare. Regizori și deopotrivă spectatori, astfel de personaje funcționează ca niște măști ale lui Caragiale (sau alter-ego-uri: Caragiale se recunoaște sau se ipostaziază în ei), dar și ale scriitorului, în postura sa ideală: de ins care umple cu personajele sale scenarii ce dau numai iluzia vieții, nefiind decît text. În tot cazul, astfel de creatori de lume, farsori, regizori, intriganți, spectatori subțiri ai unei lumi terestre, lucrează cu o materie inocentă, ingenuă, adesea stupidă. Nu întîmplător, în deseori aluzii adulterine, Caragiale atrage după sine cititorul ca pe un spectator pe care îl face martorul parțial, din umbră, al unor evenimente care trebuie reconstituite.

În *C.F.R.* – nu e o noutate ceea ce spun – dezamăgirea din final a celor doi amici e cauzată de destrămarea propriilor urzeli imaginare și de descoperirea faptului că tovarășul de conversație, pe care-l prinseseră în hățîșul propriilor urzeli, nu e un stupid. Unii văd farse – și devin

parțial martorii, a se citi creatorii lor imaginari – și acolo unde ele nu sînt. O situație cumva similară cu aceea din *C.F.R.*, chiar dacă sensul dominant e altul, în schița *Întîrziere*. Unele farse și eșuează, precum aceea din *Infamie*, căci păcălitul – identic aici cu naratorul – descifrează, tot datorită fatalității (numită „Piază rea!”), textul exact al scrisorii de recomandare. Fascinat de spectacolul oferit de inocenți, de cei care nu știu că sînt pioni pe o sofisticată tablă de șah care se supune hazardului și fatalității, Caragiale e atras mai ales de figurile care trăiesc simultan în două lumi. Sceptici, eroii aceștia sînt și hedoniști.

Poate că exemplul cel mai elocvent e Nae Girimea. Din stirpea lui, în fond, alți cîțiva eroi. Printre ei, Cuza-Vodă, în *Reformă...* Cu complicitatea unui țigan rob, el reușește să-l pună pe Conu Mihalache în situația de a-și combate, prin fapte, propriile opinii despre „spiritul secolului... lumina civilizației... demnitatea omului liber” susținute cu fervoare. În final, domnitorul „deschide ușa din mijloc” de unde urmărise pe ascuns derularea evenimentelor, iar țiganul „s-a pornit pe rîs, a luat și un bacșiș bun de la Vodă”, dovada faptului că tot ce se petrecuse fusese o înscenare.

Cu altă anvergură, cu altă carnație, deloc didactică de data aceasta, ultima scriere a lui Caragiale – o traducere, de altfel –, basmul oriental *Abu-Hassan*. În fapt, tot ce i se întîmplă personajului e rodul gîndirii demonice a califului. Turnînd, pe furiș, în „bărdaca gazdei”, „dintr-o cutiuță cu niște prafuri”, califul îl transformă pe Abu-Hassan într-o păpușă cu care face ce vrea, producînd o veritabilă criză de identitate. Cînd e dus pentru a doua oară în palatul califului și i se spune din nou că este calif, Abu-Hassan întreabă: „ – Fetelor, spuneți-mi drept, dar drept: cine sînt eu?”. O ultimă dovadă, care ar trebui să le anuleze pe cele din viața cealaltă (petrecută în vis sau sub vrajă – iată cele două posibilități pe care le gîndise eroul, pe lîngă speranța că fusese totuși calif și că această viață e iluzorie ori pe lîngă teama că își ieșise din minți sau că pe poarta lăsată deschisă de musafiri intraseră spirite rele) e următoarea, cerută unui ofițer: „– Apucă-mă

cu dinții de vîrfurile urechii și strînge, să văz, de visez ori sînt deștept...”. Convinși și de data aceasta că este calif, Abu-Hassan începe să țopăie, ceea ce atrage după sine dezvăluirea adevărului. Spectacolul e prea puternic pentru ca rîsul să nu izbucnească. Oricum, regizorul fusese și singurul spectator al întregii comedii:

„Califul, de sus de la fereastră, n-a mai putut, a deschis gratia și hohotind de rîs a strigat tare încît as acoperit tot zgomotul: / – Stăi, Abu-Hassan, oprește-te, că mă omori, nu mai pot! / La glasul califului au amuțit toți, încremenind pe loc. Abu-Hassan s-a oprit și el ca toată lumea și, întorcîndu-și capul în sus, a dat cu ochii de negustorul de la Musul și, într-o clipă, ca și cum i s-ar fi ridicat o perdea de pe ochi, a înțeles cine era negustorul”.

Dacă povestea ar fi fost scrisă la persoana întîii, din perspectiva eroului care dă numele basmului, am fi avut de-a face cu un elocvent text fantastic, a cărui tensiune ar fi cuprins suspans, spaimă, ezitarea poate chiar între straniu și miraculos. Loviturile pe care le primise în vremea cînd redevenise Abu-Hassan erau reale, dovezi certe ale existenței celeilalte lumi. Toate acestea demonstrează cît de mult înțelege Caragiale că, în scris, totul ține de tehnică, de meșteșug și de perspectivă. Așadar, nu despre fantastic e vorba aici, ci despre farsori, scenarii, călătorii în iluzoriu. Dincolo de bine și de rău, califul va fi întruchipînd postura autorului însuși. Mic demon care se joacă cu personajele sale din plăcerea gratuită a explorării în virtual.

Pe lîngă toate acestea, de reținut măcar încă un text, din ciclul balcanic, text deja analizat cu altă ocazie, și anume *Boris Sarafoff!*... Chit că în vizor vor fi fiind moravurile ziariștilor, miezul schiței e țesut tot în jurul identității. De reținut că numele celor patru „infatigabili reporteri de ziar” nu contează (de aceea Caragiale îi și identifică prin A., B., C., D.), dar mai ales că toată povestea, avîndu-l în centru pe „inteligentul jude de instrucție” J.Th. Florescu, amic al naratorului, e un caz elocvent de substituție și mistificare. În vreme ce unii nu au nume, cel cu nume este întotdeauna altceva decît ceea ce certifică nu numai

documentele, ci și experiența și simțurile. Dezamăgiți că „i-au pierdut urma” și că judele „a știut să le scape cu atîta dibăcie de la palat”, cei patru ziariști vor fi în permanență în preajma lui fără s-o știe. Oricum, după ce „a mandat și ordonat tutulor agenților forței publice” să-i prindă pe complotiștii bulgari, în frunte cu Boris Sarafoff, judecătorul de instrucție vine la ospătăria lui Enache travestit în Sarafoff, jucînd rolul acestuia, dînd din plin senzația realului. Descriș de Caragiale cu precizie, mușteriu cel nou lasă la vedere deliberat semnele noii sale identități: revolverul, cartea de vizită, alte detalii care au menirea să înșele. Cum judecătorul joacă un rol, cei trei ziariști, deveniți spectatori, îl privesc „aiuriți”. Îl privesc, fără să-l vadă. Îl caută, deși el este de față. În sfîrșit, în busculada finală, „Sarafoff și-a pierdut peruca”, dacă nu cumva o va fi scos deliberat, și „își smulge barba”, arătîndu-li-se cu superbie celorlalți. O farsă, deci, pusă la cale în cele mai mici detalii, a cărei finalitate vizează neputința de a descifra realul în spatele măștilor sub care el se ipostaziază. Oricum, mim perfect, inteligentul judecător de instrucție își deconspiră identitatea, uimind pentru a doua oară. E ca și cum, după ce i-a prins pe toți ceilalți în fina țesătură a propriei inteligențe histrionice ca într-o pînză de păianjen, le dă drumul, denunțînd iluzia pe care a hrănit-o, lăsîndu-i să cadă, de la înălțimea vanității propriilor ipoteze, în gol. Altfel, tocmai precizia detaliului e făcută să mintă. Nu întîmplător Caragiale insistă pe ținută noului mușteriu. Iată:

„Mușteriu cel nou este un om înalt și bine făcut; ochi pătrunzători, fruntea mică, încadrată într-un păr aspru și des, de culoare castanie bătînd în roșcat ruginiu; bărbia și buza încadrate asemenea în niște mustăți și o barbă de același fel și aceeași culoare. E îmbrăcat într-un chip neobișnuit în orașele europene, – haine de dimie groasă, tivite cu șiret de lînă, dar croite tot nemțește, însă cam nepotrivite pe trup; pe d’asupra, un fel de ipingea de aba pentru vreme rea; în cap, o șapcă de plisă neagră cu cozoroc de piele, cum sînt șepcile birjerești; în picioare, cizme mari, răspîndidn mirosul caracteristic al iufului rusesc îngrijit cu untură de pește”.

La toate acestea se adaugă jocul propriu-zis și o mulțime de detalii de scenariu: căderea cărții de vizită, accentul în vorbire etc.

Așadar, realitatea ca butaforie, lumea ca scenă pe care se joacă spectacole, farse în spatele cărora stă ascuns un *mauvais démiurge*, iată lumea lui Caragiale. Așa încît urmează firesc întrebarea (reluată aici): cine se află în spatele fatalității sau al hazardului care generează coincidențe dintre cele mai bizare? Cine țese povestea care-i pune alături pe Ghiță Nițescu și Niță Ghițescu? E la mijloc o abisalitate încărcată ontologic?! Este, mai degrabă, o inteligență, deopotrivă sceptică și hedonistă, care construiește lumi ipotetice? Sau una care urzește texte și lumi virtuale, jucîndu-se pur și simplu!? Ce relevanță mistică să aibă notația lui Caragiale din *Mare excursiune română prin județul Neamț* care precizează, ca într-un ghid, „Amiază, la Petru-vodă, 999 metri și 33 centimetri dasupra nivelului mării”? Nici vorbă de un sens teologic, sacru, mistic, ontologic. Doar o transcendență goală, o mimare a transcendenței, din simpla plăcere a înscenării și a parodierii.

## Sub masca autenticității

Poate tocmai pentru că tot ce se întâmplă e plasat sub semnul ipotezei, așa încît lumile devin iluzorii, Caragiale simte nevoia unei permanente autentificări: virtualul trebuie certificat ca adevăr. Ficțiunea nu trebuie niciodată percepută ca minciună, deși ar putea fi înțeleasă ca text, ca arhitectură de semne. „Eu scriu pentru d-ta, cititorule”, mărturisește Caragiale. Cum cititorului nu-i plac minciunile, „poveștile” lui Caragiale se petrec în permanentă pe această distanță dintre autor și receptor. Nu faptele în sine contează, ci jocul scriiturii, în care funcționează pe de o parte complicitatea, pe de altă parte amuzamentul. Ca și în farsele din scrisul său, Caragiale trebuie să fie însoțit în propriu-i scris și de un tovarăș complice, și de unul inocent, tras pe sfoară, ambii la fel de necesari în avansarea discursului.

În tot cazul, tocmai pentru că totul – sau aproape totul – e fals, invenție, construcție, Caragiale simte nevoia unei permanente autentificări. Unde e, însă, granița dintre adevăr și mistificare e greu de spus. Ba poate că tocmai prin jocuri ale autentificării mistificarea devine adevăr, așa cum farsa generează lume. Tocmai de aceea scrisul lui Caragiale e plin de anonime, procese-verbale, articole din presă „transcrise”, scrisori lăsate pur și simplu la vedere. De la cuvinte auzite la greșeli de tipar, totul vine din lumea concretă, acolo unde trăiește persoana întâi. Un biografism înșelător – știm bine, Caragiale refuza să dezvăluie posibilităților exegeți fapte din biografie, lăsându-le la vedere doar opera –, căci în spatele persoanei întâi, ca și în spatele tuturor faptelor certificate ca venind din lumea concretă se află histrionismul autorului și instrumentele constructorului

de lumi. În fond, el mizează tocmai pe faptul că – asemenea personajelor sale, asemenea lui Jupîn Dumitrache, de exemplu –, cititorul va crede în propriile simțuri. Caragiale știe însă că simțurile mint, sînt înșelătoare, creează iluzii. Orice iluzie, însă, odată certificată ca aparținînd realului, nu mai suscită nici un fel de dubii.

Nici o surpriză, prin urmare, că, puse între ghilimele, cîteva texte sînt precedate de cuvintele: „auzite la o întrunire publică” sau „auzite la înmormîntarea unui om politic” (*Elocuența*). „Mofturi” cu adevărat auzite? Caragiale e cunoscut, într-adevăr, drept colecționar de perle (existențiale și mai ales lingvistice). Dar în acest caz, și știu eu ce procese-verbale sînt copii după un original. În tot cazul, fie și auzite, textele capătă la Caragiale identitate textuală și anumite construcții – care ar putea demonstra că absurdul are rădăcinile înfipte în concret – pulsează într-un context care e, oricîtă memorie ar fi avut Caragiale, construit arhitectural. Oricum, fascinat de paradoxuri, de bizarerii, iată-l citînd: „Reacțiunea nu va reuși să asasineze o națiune care a știut așa de bine să moară la Plevna...”. Altundeva, într-un *Carnet high-life*, „reproduce” dintr-un „ziar de provincie”. În realitate, Caragiale construiește texte proiectînd *ficțiunea autenticității*. Va fi încercat cineva să identifice sau să verifice sursele la care prozatorul trimite? Nu-i vorba, Caragiale se poartă ca și cum ele ar exista – și dacă uneori invocă nume de inși aparținînd lumii concrete, primari, doctori, actori etc., o face tocmai pentru a crea un spațiu al autenticității, pe care să poată apoi edifica, drept reale, lumi iluzorii. În *Boris Sarafoff!*..., să ne reamintim, judecătorul de instrucție J.Th. Florescu va fi fiind un ins din lumea reală. Greutatea dată de acest fapt ar trebui să mute întâmplările în adevăr. O schiță (*În tren accelerat*), subintitulată *anecdotală realistă*, conține, tot între ghilimele, cuvintele doamnei X, „văduvă respectabilă”. La altele, cum mărturisește, ar fi fost el însuși martor ori, ca în *O conferență*, chiar erou. O anumită întâmplare (în *Șah și mat!*) e numită „reminiscență anecdotică”: locuri bine cunoscute, oameni cunoscuți – precum Carp, Lahovary sau Manolache Costache – constituie suficiente argumente

pentru a proiecta ficțiunea în oglinda realității. În fond, tot între ghilimele sînt verbalizate și gîndurile personajului. Omnisciența ia, pînă la urmă, forma autenticismului, și autorul nu reține decît ceea ce ar fi cunoscut, prin experiență, persoana întîii. Uneori, persoana întîii care nu minte. Iată-l pe Caragiale evocînd, cu nostalgie, de nu va fi fiind o nostalgie ironică, anii tinereții și figura lui Stan Popescu, vechiul prieten pe care l-ar fi revăzut la Ploiești:

„Era în adevăr în Ploiești, pe atunci, o mină de politicaștri, cari se numeau moderați, un fel de lichele centraliste, avocăței și dascălași, cari nu erau nici conservatori, nici liberali, băieți nici prea-prea, nici foarte-foarte” (*Istoria se repetă*).

Dincolo de aceștia, în amintire, Stan Popescu, „totdeauna verde și vesel”, „bravul garibaldian, care odinioară a luptat atît pentru libertatea Poloniei”. Și aici urmează comentariul:

„Dar nu, nu-i adevărat! Stan Popescu n-a fost în viața lui amant al libertății! Dacă o clipă ar fi fost sincer liberal, astăzi ar avea, numai din chirii pe acareturi, 24 de mii de lei venit pe an, în loc de 200 de lei pe lună din slujbă! Și ce slujbă! El! luptătorul pasionat pentru libertate, să ajungă la bătrînețe subdirector a ce? A unui stabiliment oficial de robie – pușcăria locală!”.

Fatalitate, ar fi putut să spună Caragiale. O fatalitate confirmată de propria-i mărturisire. Altundeva, într-un text avîndu-l ca erou pe Odobescu, Caragiale precizează încă din prima frază că amănuntele le cunoaște „dintr-un izvor nu se poate mai autorizat”. De altfel, primul subcapitol referitor la viața scriitorului – „romanul acesta, din nenorocire real” – se intitulează „Din sorginte autorizată”. Permanent, mărturisiri care vorbesc despre certificarea adevărului. Pînă și în *Despre cometă*, Caragiale ține să precizeze: „Ne mărginim doar să dăm aci, cu sfințenie, prelegerea pe care d-sa a ținut-o, în fața școlarilor săi, asupra cometei de luni 1, marți la 2 noembrie”. Cu cît mai multă sfințenie, cu atît mai mult demonism.

Strategiile acestea de autentificare a faptelor nu se opresc aici. O ipoteză referitoare la *scrisorile unui egoist*, care ar fi fost primite de narator de la un muribund, e abandonată cu ușurință, tocmai pentru ca, în locul ei, o alta să devină credibilă. De reținut, înainte de toate, că o astfel de ipoteză e recunoscută ca fictivă, creată numai pentru a da „și cititorului celui mai gros de cap” impresia că sub masca muribundului se ascunde naratorul însuși. Așadar, tot felul de artificii de mistificare, pentru ca adevărata mistificare sub regimul ficțiunii să nu mai fie considerată ca atare.

În tot cazul, Caragiale insistă asupra întîmplărilor care l-au pus în posesia anonimelor tocmai pentru a crea efectul de real. Așadar:

„Într-o dimineată, trecînd printr-o piațetă publică, văz multă lume îngrămădită, atrasă de uruiala tobii: se vînd la licitație niște mobile vechi a unui mare berbant, mort fără moștenitori de seamă, și care a crezut că prețul vieții nu e decît plăcerea. Între atîtea hodorogae, îmi bate numaidecît la ochi un scrin vechi, mai bine păstrat între toate, de stil rococo original, pe ale cărui sertare sînt aplicate niște delicioase medalioane de porțelan, reprezentînd subiecte trase din berjeriile poeziilor cu peruca pudrată”.

Indiscutabil, într-unul dintre sertare, s-ar fi aflat „pachețul prăfuit de hîrtii”. Finalmente, o astfel de ipoteză este ea însăși denunțată ca mistificatoare. Nu întîmplător scrinul e de stil rococo. Se vede treaba că și aici Caragiale va fi vrut să denunțe clișee și, mai mult, artificialitatea unei lumi. În tot cazul, și după această ipoteză, pe larg prezentată, Caragiale precizează: „Dar nu! nu e adevărat nimic din toate astea!... Și pentru ce n-aș spune drept? // *Scrisorile unui egoist* sînt de mine scrise”.

Altundeva, în *Făcătoare de minuni...*, o poveste similară:

„Am cumpărat de la un anticar cu toptanul, pe cîțiva gologani, un vraf de cărți vechi, toate desperecheate și hrătănite. Bănuiam că între atîtea mardale de tipar, avariate de cite și mai cite împejurări, tot se găsește poate ceva interesant”.

Astfel, citează din „cîteva foi răzlețe”, „scrise, foarte probabil, de un dușman al preoțimii și călugărimii catolice”. În *Ouăle roșii*, text subintitulat „Cronică veche”, Caragiale începe, de asemenea, prin a-și destăinui, într-o amplă paranteză, sursa:

„Pînă către sfârșitul veacului al 14-lea cînd a ars mănăstirea Sf. Pafnutie, se găsea acolo, într-un dulap, la păstrare – scrisă, probabil, de vreun călugăr cîrpocitor de slove, cum erau mulți pe vremurile acelea, – o cronică în care se povestea floaroasă-ntîmplare petrecută, în castelul contelui Fêkete Láioș, cu prilejul Paștelui din anul de la facerea lumii 6659, iar de la mîntuire 1151. Conținutul acelei cronice arse s-a păstrat însă prin tradiție, din generație în generație, de către călugări, și mai tîrziu a fost, după o viață-ntreagă de cercetări adînci, reconstituită de către savantul Laurentius Ferax (*vulgo*, Lorenz Reichlich). După versiunea acestuia, foarte rară, o dăm și noi aci”.

Va fi existînd acest Laurentius Ferax? Și dacă da, va fi existînd această versiune? Sau ne plasăm, ca în *Enciclopedia Zmeilor*, în plină țesătură ludică și virtuală?! Adevărul se naște, în acest caz, din cuvinte, și nu în manieră orfică, ci ironică.

Un alt text se numește pur și simplu *Dintr-un catastif vechi*. Nu-i vorbă, lui Caragiale-i vor fi plăcut catastifele vechi, ascunsele sertare de scrin, scrisorile și documentele altora – adică tot ceea ce ținea de culise, de un spectacol pe care îl privea cu aviditate și fascinație –, așa cum îi va fi plăcut spectacolul străzii, caraghioslicurile, artiștii ambulanți, scenele de iarmaroc, moșii, vreo paiată, o comedie, mășcările, bilciul. În acest din urmă text invocat, Caragiale spune:

„Și, fiindcă oricine poate-nțelege că mi-ar fi greu să reconstituiesc din memorie, după o jumătate de veac, o povestire cu atîtea amănunte subtile, mărturisesc de la început că mă voi mărgini să reproduc, după niște hîrtii vechi, darea de seamă asupra știrilor cocoanei Luței. Acele hîrtii – un dosar gros, învelit într-o cămașă de mucava și legat cu sfoară – le-am găsit din întîmplare în podul unei case dărăpănate de la Sf. Voievozi din Ploiești”.

Dar dincolo de fictiva plăcere a transcrierii, plăcerea ficțiunii, a farselor și mai ales explorarea crizei. Totul culminează poate, din acest punct de vedere, cu cele *două documente* prezentate sub titlul *Orientale*:

„Printre niște hîrtii vechi, am găsit acuma un exemplar dintr-o foaie obscură, ce apărea, în 1877, la București, în limba bulgară, conținînd mai multe documente privitoare la activitatea primului parlament otoman. // Oricît ne-am îndoit de exactitatea lor, în toate amănuntele, credem interesant a reproduce aici două din acele curioase documente, și, dacă semnăm mai jos cu numele nostru, asta o facem, binenteles, numai ca simplu colecționar, nu ca autor”.

Documentele sînt, firește, colecții de invenții lingvistice, de turcisme puse în contexte românești, de proverbe adecvate primului parlament otoman, de nume turcești inventate – veritabil spațiu carnavalesc, a cărui singură lege o constituie gratuitatea. Or, de la o astfel de gratuitate pînă la absurd și fantasmagoric nu-i decît un pas, pe care Caragiale îl face adesea. *Criză teribilă, monșer!* ar putea din nou să spună Caragiale. În spatele lumii, al întîmplărilor, al documentelor pe care spiritul său ludic le tot certifică nu se află nimic. Un nimic din care el însuși țese sofisticate iluzii textuale.

Cu toate acestea, asemenea lui Camil Petrescu, Caragiale e interesat de fapte, nu de stil. Sau abia în felul acesta de stil. De precizie, nu de retorică. De sinceritate, nu gramatică. La drept vorbind, un calofil tocmai prin anticalofilie. Prezentînd în *Moftul* niște *Memorii din timpul războiului*, el apreciază stilul „natural, absolut lipsit de pretenție și de artificialitate falsă”. „Sînt cu deosebire prețioase descrierile despre viața soldaților în timpul războiului”, citim. Textul e din 1893. În 1896, niște *Amintiri militare* îl fascinează. E vorba despre o povestire „pe care ne-o face nu un artist prin închipuire, ci un pârtaș prin fapte”, în care „tot aparatul artistic lipsește; el e înlocuit, în această dare de seamă, prin bogăția epizoadelor și prin simplitatea expunerilor”. Continuă Caragiale: nu ne interesează *cum*, ne interesează *ce*, „un ce dezbrăcat de orice meșteșugire”,

„fără încărcături retorice, fără declamațiuni, mai mult sau mai puțin artificiale”, povestiri „reci și lipsite de orice entuziasm”, „mișcătoare prin sîcneritate”. Paradoxal, în fond, din moment ce Caragiale o spune adesea: arta e execuție. Abia acum devine, însă, clară afirmația din *Cîteva părieri*: „înțelegem un *ce* dintr-un *cum*”. Stilul construiește sau devine substanță. Interpretarea, sau, cu un termen drag lui Caragiale, execuția devine lume.

În prefața la volumul pe care veteranul îl publică, I.L. Caragiale precizează: „Aceste *Amintiri* eu am stăruit să fie date la lumină”. Răspunsul lui Mihail Dimitrescu, „bravul invalid”?! Asemănător aceluia dat de Doamna T.: „Dar eu nu știu să fac cărți, mi-a răspuns el rîzînd; eu nu sînt autor”. Replicile în oglindă continuă: „– Atît mai bine! dacă ai fi autor, crede-mă, nu te-aș îndemna să faci o carte; sînt destule cărți de autori. Tocmai pentru că ești simplu militar, te îndemn să povestești în scris, cît se poate mai cum ai povesti prin grai, tot ce poți povesti despre campania la care ai luat parte”. Mai tîrziu: „– Numai un lucru te mai rog; povestind, nu uita un minut că nu ești autor, – nimeni nu întunecă mai mult fapte și lucruri limpezi, și de ele am nevoie, decît autorii”.

În 1900, niște *Notițe critice* amintesc de figura unui maior, bătrîn soldat, care „povestește cu simplitate, dar cu un avînt pe care numai el poate să-l aibă, fiind vorba de emoțiile lui, de isprăvile lui, de sentimentele lui, într-un cuvînt, de viața trăită de el”. „Lipsa de artificiu”, iată ce apreciază Caragiale și aici.

Sigur, e în toate acestea alt fel de autenticitate decît aceea în care Caragiale transcrie (sau „transcrie”) din documente oficiale, din ziare, din scrisori. O autenticitate complementară care vorbește deopotrivă despre eșecul literaturii și despre cum e cu puțință cunoașterea, la fel de provocatoare în încercarea de a descifra interogațiile despre lume pe care le propune implicit scrisul lui.

## Variațiuni finale

Să fie Caragiale „defectiv de transcendență”, așa cum spune într-un loc Livius Ciocârlie despre sine?! Împotriva tuturor aparențelor, aș crede mai degrabă că o *neliniște ontologică*, privită fie și prin prisma relativizării ironice, fundamentează chiar actul în sine al scrisului caragialian. *Fizica*, adică materia, constituie un dat pe care Caragiale îl înregistrează cu speranța de a-l epuiza și de a trece dincolo de el, în miezul sensului. Cum sensul, însă, întîrzie să se arate, Caragiale preferă marginea, de unde poate privi și materia, și pe sine cu ironia care nu e altceva aici decît un semn al conștiinței inconsistentei. E felul lui de a se salva și de a fi. Caragiale nu se luptă să recupereze sensul – orice angajare i se pare caducă – și nici să-l instituie. Îi lipsește fanatismul și poate credința. Dar inventarierea formelor pe care le îmbracă neantul – cu euforia înscrierii în neant a propriului sine – dă seama tocmai despre felul în care materia în sine e sens.

Voi fi pîrînd poate abuziv, dar nu pot să nu reiau fragmente din Livius Ciocârlie, care mărturisește într-un loc, în dialogurile lui cu Mircea Bentea: „Aș fi copiat de dimineată pînă seara liste de inventar”. Altundeva:

„Dacă viața obosește? Îi obosește numai pe cei născuți din greșală și pe cei care fac ce nu li se potrivește. Ceea ce înseamnă *pe foarte mulți*. (Cine s-a născut să stea la un ghișeu?). Pe ceilalți, pe învingători, pe oamenii cu inițiativă, pe luptători efortul îi însuflețește. Viața e mediul și stimulentele lor”.

Cu Caragiale se petrece, însă, un lucru paradoxal. El stă la un ghișeu – adică la masa unei berării dintr-o gară,

pentru a ilustra cu un singur exemplu – și nu disperă, nu obosește. Funcționarul, care este el, nu are angoase kafiene, nu e claustrofob și nici nu simte, bacovian, materia plîngînd. Nici nu-și trage un glonte, precum Urmuz. La drept vorbind, dacă Bacovia, Urmuz sau Eminescu chiar au fost simpli funcționari publici – copişti sau secretari..., Caragiale – un om rămas liber – își alege ghișeul. Și îl găsește pretutindeni. Ciudat cum, fără a fi însuflețit de inițiativă, fără a fi un învingător și cu atît mai puțin un erou, Caragiale stă în mijlocul vieții de parcă ar sta în afara ei. Ori viceversa, ar spune Caragiale însuși. În permanență, între sine și viață e o distanță – ca aceea dintre periferie și centru – care-i permite să adauge receptării veninul – de nu chiar drogul – iluziei. De aceea, convingerea e substituită de tehnică. Nu de experiment, ci de tehnică, de meșteșug.

Deși vede și simte enorm, monstruos, Caragiale, ființă muzicală, operează o de-realizare – materia e sunet sau imagine interioară, o virtualitate – care nu dă senzația declinului, ci pe a armoniei. O armonie în indicibil. Aproximarea neantului și pierderea în infinit prilejuiesc nu angoase, ci excесе euforice. Cinicul Caragiale nu e un nihilist; fascinat de spectacolul lumii, el îl și creează. Tocmai de aceea funcționarul de la ghișeu e un Dumnezeu, dar și un demon: nu disperă, ci se amuză. Hedonist, devine un regizor – dincolo de bine și de rău – fascinat de posibil. Astfel, el construiește în virtual, cu o accentuată conștiință a ipoteticului.

Așa încît, la origini, diferențele dintre I.L. Caragiale și Mateiu Caragiale nu vor fi fiind atît de mari. Numai că dacă fiul își pune o mască pentru a se salva, și masca e tot mai ornamentală spre a deveni finalmente iluzie, tatăl își supune prezența unei conștiințe estetice care dă artificului (și nu ornamentului) consistența lumii, ba chiar iluzia adevărului. Primul e un dandy, al doilea un estete. Primul își transformă propria viață în operă și se dizolvă pe sine pînă la a se nega, al doilea se întemeiază continuu, chiar atunci cînd nu face decît să înregistreze absența transcendenței. De nu va fiind, totuși, Caragiale – tatăl –

un *flâneur*...Iată-l pe Sergio Givone disociind între estete, dandy și *flâneur*. *Flâneur*-ul, oglindă a lucrurilor, e sedus de marele teatru al lumii – un demon intervenind în el, jucînd farse, înscenînd cu bucurie deopotrivă ascunsă și exhibată. Poate un *mauvais démiurge*. Oricum, Caragiale-tatăl vorbește fără desperare despre abis; stă pe marginea lui și îl pipăie cu voluptate. Textul însuși e o oglindă. Calamburul, vorba de duh, Witz-ul sînt mijloace de a proiecta materia în limbaj și de a pulveriza eul. Teatrul lumii devine, astfel, un teatru al limbii. Cu cît mai consistentă, cu atît mai iluzorie lumea. Căci realul e depășit prin excesul de real, limbajul, prin pulverizarea comunicării.

Să se găsească, oare, dincolo de aceste excесе, *adevărul*?! Dacă adevăr înseamnă conștiință euforică a iluziei, răspunsul e afirmativ. Oricum, adevărul nu e un dat, ci o continuă experiență (experiență a ratării lui) și un permanent exercițiu. În nici un caz, însă, adevărul nu implică o experiență dureroasă: Caragiale scrie dintr-un impuls ludic, pentru a seduce printr-un corp iluzoriu, a cărui singură realitate sînt cuvintele. Suficient sieși, textul caragialian nu e o copie, și nici nu are țeluri, eufemistic spus, didactice. Excesul de referințe concrete are drept consecință golirea de orice referință – și există o tensiune poetică asupra căreia ar trebui insistat tocmai în acest joc dintre materie și neant, dintre realitate și adevăr, pe care îl pune în pagină gratuit-cinicul regizor. Și așa cum, astfel creată, lumea este dincolo de bine și de rău, tot astfel ea depășește problema adevărului. Nici adevărată, nici falsă – ea e o proiecție posibilă în limbaj; își ficționalizează deopotrivă autorul și uimește. *Meraviglia* face din Caragiale un autor ieșit din mantaua lui Giambattista Marino. Ca și din aceea – să ne lăsăm amăgiți de ideea prezentului care-și creează trecutul – a oniricilor ori a lui Mircea Cărtărescu. Lumea operei ca... formă fără fond, ca expresie care semnifică prin sine?! Iată o problemă care trebuie desfășurată, o știm prea bine, pe alt plan decît acela al mimesisului, dar care, finalmente, poate insera și chestiunea, atît de precisă, a raportării la lume.

Nu e nici o îndoială că schițele lui Caragiale pe tema evenimentelor publicistice se înscriu în ecuația disputei dintre adevăr și iluzie. Societatea capitalistă – aceea în care explodează șocul *mass-media* –, cu tot excesul ei pragmatic, are drept consecință instituirea unei ontologii a iluzoriului. Tema dispare și e irecognoscibilă sub straturile de variațiuni – a căror singură realitate e limbajul. Sau, mai uman spus: realitatea e deja interpretare. În acest context, mai contează – nu adevărul, care rămîne o iluzie, ci – faptul concret, istoria reală?! Nici măcar interpretarea nu mai contează, ci doar iluzia realului, proliferarea ei virtuală. Pînă și un basm parodic, precum *Mamă...*, se construiește pe tema realității care maschează adevărul. Nu-i, însă, deloc acesta exemplul cel mai elocvent (decît poate prin surpriză) – căci scrieri majore ale lui I.L. Caragiale, dar și dintre acelea risipite prin gazete de tot felul, se construiesc ca *arhitecturi în virtual*. E o dovadă în plus că pentru Caragiale nivelurile acestea de înțelegere a realității, de unde se edifică perspectiva ironică a denunțării adevărului ca iluzie, constituie o miză majoră. În fond, dacă există o „ideologie” a scrisului caragialian, aici ar trebui ea căutată. Maska e emblema acestei pulverizări a graniței dintre realitate și adevăr. Cu toate că e fascinat să observe înșelările adevărului de către fapte, Caragiale e atras, în fapt, de aceste coincidențe „mincinoase” care instituie un adevăr mai profund, al posibilului. Oricum, maska ia locul înfățișării adevărate; concretul substituie ideea. Cel puțin așa am putea spune. În realitate, o astfel de interpretare e la rîndu-i deformatoare. Căci maska și înfățișarea adevărată, concretul și ideea sînt una. Se suprapun, se confundă, instituie un teritoriu al iluziei. În fine, ceea ce contează pentru Caragiale sînt reliefurile vizibile. Într-un loc, el face aproape apologia acestei situații. Să ne reamintim:

„Petrecerile cu mult înainte pregătite rar se întîmplă să iasă bine; cîtă vreme, cele încinse așa la întîmplare, pe negîndite, aproape întotdeauna izbutesc frumos... // De ce oare? – De ce, de nece – nu trebuie să ne batem mereu capul să filozofăm, să tot căutăm cauza la orișice... Destul să constatăm cum se petrec lucrurile” (*Repausul dominical*).

O apologie a faptelor (și a înregistrării lor) în această afirmație. O afirmație – cea din final – care este miezul nu numai al unei poetici, ci și al felului în care ființa e înscrisă în text.

Greu de spus despre I.L. Caragiale că ar face – prin această denunțare a interpretării, adică a unui posibil sens original, a unui adevăr existînd în sine – critica modernității. Greu de spus, pentru că simțind relativizarea obiectului nu ca pe un pericol, ci ca pe un prilej de ficționalizare a lumii, el dă inconsistenței un sens „auroral”. Pulverizarea lumii obiective, receptate ca rațiune încorporată, ar fi putut însemna o dinamitare a modelului iluminist. În realitate, prin încorporarea sensului în materie, chiar dacă e vorba de o materie risipită în fragmente, Caragiale aparține mai degrabă modernității. Or, vocația ludică, fie ea și minată de un discret mascat scepticism, refuză radicalitatea formelor, fanatismul ideologic, realitatea unică. Nemaiermărind Legea, adică sensul unic, Transcendența, irepetabilul, Caragiale pune permanent în pagină iluzia căutării lor. Adevărul și iluzia formelor pe care el le îmbracă, unicul și interpretările sale posibile care nu se exclud, toate acestea fac din autor „victima” acestei tentații. Există o ironie a tehnicii care devine argumentul decisiv al iluziei, o dovadă a non-obiectivității. Ciudat faptul că tăietura exactă, decupajul ferm mărturisesc nu despre realitate, ci despre *iluzia* ei, a cărei umbră și al cărui fundament stau în neant. Ironia și relativitatea din scrisul lui Caragiale sînt consecința substituirii realului de tehnica înregistrării (și deseori interpretării) lui. Poate că are dreptate J. Baudrillard să spună: „După mișcarea progresivă, aceasta este mișcarea recesivă a modernității. După mișcarea analitică și dinamică, aceasta este mișcarea ironică și postumă”.

Nu putem să nu invocăm o disociere pe care o face la un moment dat Cioran, într-un interviu, între *oamenii activi* și *cei pasivi*.

„La oamenii activi, spune el, sentimentul timpului nu este niciodată dureros [...]. Dar la oamenii care percep timpul în

mod conștient, adică cei care simt trecerea timpului ca atare, care au un simț pentru aceasta, timpul devine ceva paralizant, formează un pol opus, o distruge”.

Cu Caragiale se întâmplă ceva ciudat. El percepe – evident – în mod conștient timpul, de aici descompunerea lui, privirea care fragmentează, descompunerea lumii pînă la structuri. Numai că alienarea lumii (stranietatea ei) nu înseamnă și alienarea sa. Privind timpul redus la fragmente, Caragiale se poartă asemenea unui om activ. Burghezul (să nu uităm, Caragiale declarase, într-o scrisoare: „Eu nu sînt un erou, eu sînt un burghez”) păstrează ceva din dinamismul care înseamnă înscrierea în istorie. Dar o înscriere lipsită de naivitate. Eroul putea fi naiv; burghezul, nu. Dar luciditatea lui nu este a cuiva din amurgul istoriei, ci o revărsare de energii primare. Iată de ce Caragiale nu e un nihilist (metafizic), și nici un sceptic pur.

## Mofturi despre reveria și cinismul limbajului publicitar (un nou început)

Nici o noutate să se vorbească, după Al. Călinescu, despre coborîrea lui Caragiale în zonele periferice, marginale și neconsacrate ale literarității. Avînd ca obiect mahalaua, categorie umană și nu simplă geografie urbană, ni se pare firesc ca ingeniosul prozator să refuze categoriile literare instituite deja. De aici, în zona sa plutonică, amestecul de „gogoși”, „cronici”, „zig-zag”-uri, sau, într-un stadiu incipient, interviurile și reportajele. Printre ele, *discursul publicitar*. Din perspectivă modern-formalistă, s-ar crede că opțiunea textuală e chiar consecința lumii înscrise în text: o lume marginală într-un discurs marginal. Or, lucrurile pot fi privite dintr-un unghi „re-umanizat”, adică mai puțin teoretic și formal: acela al cuvîntului care chiar creează lume. Bizuindu-se pe o intuiție bacoviană („Erau ziare, evenimente...”, sună un vers din *Stanțe burgheze*), dar invocîndu-l și pe Caragiale, în opera căruia argumentele sînt zdrobitoare, Șerban Foartă vorbește undeva despre „demonia presei”:

„Demonică, literalmente demonică, devine presa cînd se instituie, pe sine, în sursă de evenimente, cînd dintr-un simplu receptacol și/sau o limpede oglindă a lor, ajunge-n (im)postura de a le genera, ea însăși, incontrollabil și malign, aidoma unei tumori”.

O re-umanizare chiar demonică, chiar alienantă, chiar i-realizînd materia. Pe Caragiale o astfel de situație, pe care el însuși o întemeiază, nu-l sperie; dimpotrivă, ea constituie miezul unei euforii care nu-i străină de miza

seducătoare a limbajului publicitar. Unul din multe cazuri în care la el contextul devine text.

Gazetar înăscut și director la *Moftul Român*, Caragiale controlează relația dintre eficiență și strategie publicitară, plasînd-o în contextul unei ironii metafizice, a unei (aparente) pulverizări a sinelui. Astfel, își inventează instrumentele persuadării, pînă în două ape, căreia victimă sigură ar trebui să-i cadă cititorul. Nu în toate cuvintele *Moftului* stă un îndoit înțeles” avertizează Caragiale la sfîrșitul unui text în care invoca figura marchizului de Bièvre, „vestit pentru calambururile sale” (*Opildă*). „Oamenii tîrzii la pricepere îl bănuiau totdeauna, chiar cînd vorbea cu înțeles propriu, că face un calambur”. Greu de decis care e ipostaza în care autorul se instituie. De cele mai multe ori, paradoxal, el e la fel de adevărat și de iluzoriu în poziții care în mod normal se exclud.

Printre multe scrieri – greu de clasat – pe care autorul le-a abandonat în paginile foitei umoristice, considerîndu-le el însuși nedemne de un volum (adică ocazionale), unele merită un interes special. Pre-miza lor?! Chiar identitatea *Moftului Român*, sintagmă definind deopotrivă o *stare de spirit* și gazeta al cărei director Caragiale este. E modul lui de a glisa ca pe o bandă Möbius dinspre lume spre text și dinspre referențial spre metadiscursiv. De a institui, adică, „un îndoit înțeles”. Dacă o față privește spre lume, cealaltă, spre propriul discurs sau chiar spre sinele care privește spre lume. Intenția, ascunsă doar atît cît să seducă, este aceea de a convinge. Dar mai ales de a fascina. Iar mijlocul este o complicație retorică ce instituie ca adevărat un obiect iluzoriu, din cuvinte.

Analiza cîtorva dintre textele aflate în această situație poate releva mecanismul subtil prin care Caragiale, publicistul – a se citi artistul – edifică un cod vag al comunicării publicitare. *Vag* pentru că el funcționează în intervalul dintre tranzitivitate și reflexivitate. Mai exact, în spațiul în care tranzitivitatea și reflexivitatea se întîlnesc, fără să se excludă. Ironic, autoironic, parodic, aluziv, în permanentă complicitate cu un cititor provocat subversiv, exagerînd

hiperbolic, jucînd mereu posturi necreditabile și chemîndu-și cititorul în text, Caragiale știe că poate flagela, adică seduce și convinge. De ce să nu credem că tirajul gazetei (care ajunge în 1901 la opt mii de exemplare) va fi fost provocat și de aceste scrieri, de această regie a succesului?

O dovadă, editorialul numit *Către cititori*. După patru luni de la apariție, „catagrafia” a ieșit bine, în sensul că „au rămas tocmai atîtea foi cîte nu s-au vîndut și că mobila și iedecurile sînt în ființă”. Sofismul unui truism atrage după sine analiza bilanțului financiar și, consecință fatală, nevoia ridicării prețului la 20 de bani. Cum să convingi de necesitatea scumpirii decît prin coborîrea în derizoriul burlesc-gastronomic (gazeta nu-i decît „spanacul cotidian al spiritului opiniei publice”) și prin mimarea dezaprobării? „Este o infamie, un abuz monstruos, incalificabil. Și cu ce drept o faceți? Unde este temeiul logic al acestei măsuri [...]?”. Înscrierea într-o serie derizorie nu exclude motivația clară:

„Cum! cînd guvernul reacționar ridică impozitele și prin urmare prețul castraveților, luminărilor, cartofilor, zahărului și altor legume, spanacul nostru să se vînză pe același preț ca mai nainte? Nu, bilanțul nostru stă de față ca să răspundă: nu, nu se poate”.

Dispariția *Moftului* e o închipuire, lasă să se înțeleagă directorul gazetei, așa încît, ca un verdict, ultima frază transmite singurul mesaj cu adevărat important: „Astfel dar, începînd de astăzi, *Moftul* va fi pus în vînzare regulat de două ori pe săptămînă (atît în capitală cît și în districte) miercuri și sîmbăta dimineața, cu 20 bani numărul”. Dar mesajul acesta, mereu amînat în exactitatea lui, dar sugerat în permanență, se nutrește din efectul așteptării, neînșelate.

Nu acesta e textul cel mai ingenios în această privință. Oglindă deopotrivă a cotidianului și a sinelui și apărut în chiar primul număr al gazetei, *Moftul Român* se referă deopotrivă la realitatea care inspiră apariția revistei și la „programul” ei. Textul debutează cu o succesiune de replici din categoria „miticismelor”; la întrebări din sfera vieții politice, sociale, intime, publice, un singur răspuns: „–

Mofturi!". În forme flagrant opuse, aici e TOTUL. Un pesimist fără slujbă ori un optimist cu slujbă răspund la fel. Totul, însă, guvernat de gazetărie. Primul și ultimul dialog au ca obiect tocmai gazetăria. Dar dacă replica inițială se referă la exprimarea unei atitudini („Eu – Ce mai spun gazetele, nene? / Nenea – Mofturi”), finalmente cuvîntul moft indică explicit, ca într-un strigăt de victorie, apariția revistei cu acest nume. De data aceasta, după o amîinare îndelungă, așteptarea e înșelată: „Iar Eu – *Â propos*, iese o gazetă nouă. / *Publicul* – Moft!”. O replică, aceasta, asemenea unui interval care adăpostește orice surpriză. Ce urmează este o revenire, după momentul de autoreferențialitate, la dimensiunea denotativă. Enunțuri ample, enumerative, glisînd în reverie, care vorbesc deopotrivă despre revista cu acest nume și despre realitatea recunoscută sub cuvînt. E ca și cum, făcînd publicitate *Moftului*, Caragiale preferă atitudinii explicite echivocul. Ca și cum s-ar teme că o reclamă la vedere ar putea fi amendată. El însuși nu ezită să o facă atunci cînd întîlnește cuvinte precum *național* sau *românesc*, pe care le consideră, în tot felul de titluri emblematice, „de reclamă”, deci mincinoase. De fapt, Caragiale preferă jocul, provocarea, incitarea, terenul iluzoriu al realității țesute de cuvînt. Nu echivocul i-ar fi atras cumpărători, ci plasarea referinței în contexte atît de diferite încît referința însăși e aparentă. Astfel, Moftul (scris cu majusculă) ar fi imaginea emblematică a românilor, un fel de arheu (negativ), monadă a spiritului național, „meteahnă specifică”. În același timp, emblemă a timpului modern, „prîslea cel alintat al acestui secol pe sfîrșite” și imagine a totului, a lucrului în sine chiar. „Nețărmutitul cuprins” al unei „silabe vaste” – totuși, silabe – amintește parcă de paradoxalul *Aleph*. Ce cuprinde această silabă?

„Bucurii și necazuri, merit și infamie, vină și pățanie, drept, datorie, sentimente, interese, convingeri, politică, holeră, lingoare, diferită, sibaritism, vițiuni distrugătoare, suferință, mizerie, talent și imbecilitate, spirit și spiritism, eclipsele de lună și de minte, trecut, prezent și viitor”.

Or, deodată, moftul, adică fleacul, bagatela, baliverna, sclifoseala, cum spune un dicționar etimologic, devine, printr-o magică răsturnare de atitudine, expresia unui entuziasm care frizează inconștiența, a unei euforii care face posibilă alegoria și fraza scăpată de sub controlul logicii. Cuvinte scoase parcă, așa cum am văzut cîndva, din gura lui Farfuridi.

Parodia alegorică duce la o beție a discursului care înghite diferite tipuri de text, pe diferite teme. Astfel, el se adresează gustului fin și spiritelor inteligente, pârtașe în această întindere de capcane și fascinate de jocul histrionic al autorului. Publicitatea făcută noii gazete este, de aceea, deopotrivă mascată și exhibată. Că în cazul lui Caragiale totul este premeditat, și premeditat la nivelul acesta al obținerii de acreditare publică, o dovedește și faptul că apariția gazetei e precedată de un afiș, răspîndit de Caragiale cu cîteva zile mai devreme. Același ton bombastic, umflat, ce riscă, cu bună știință, să fie tratat de „inocenți” și în manieră gravă, vorbind despre „pozițiunea geografică a regatului nostru”, despre „sfînta datorie” în fața strămoșilor, despre o fatalitate ironică („*alea jacta est!*” sau cum așa de frumos se exprima poporul român în poeticul său limbaj: „ce i-o fi tatii, i-o fi și mamii...!”). Dar totul, deși sublim, sfîrșește prozaic și pragmatic: „Cetățeni!!! Fiți gata și *Sursum corda!* / Numai 15 santimuri exemplarul! / Administrația *Moftului Român*, București, Tipografia Gr. Luis, strada Academiei 24”.

Subintitulat *Studiu de mitologie populară*, un text articulează *Moftului* cîmpul semantic al gazetăriei și o genealogie fictivă, burlescă și ludic-„savantă”. Hazardul oferă aici premisele unui adevărat carnaval lexical, *Minciuna*, *Zavistia*, *Bîrfirea*, *Secătura*, *Netotul*, *Zevzecia* ș.a. fiind scrise deliberat cu cursive. Așa încît, e limpede că, practicînd reclama, Caragiale o și denunță. Iată:

„Dacă ne vom urca la izvorul vremurilor și vom urmări cursul vieții planetei noastre caraghioaze pas cu pas, de la cele dintîi ființe cu două picioare și pînă la ultimele mari evenimente, – vom găsi totdeauna un *păcală* și un *păcălit*. Ca să susținem

toate acestea nu vom căuta multe argumente; vom cita puține, însă puternice, așa că cel mai circotos dintre cititori să se pătrundă că noi spunem totdeauna adevărul cînd nu ni se-ntîmplă din contra”.

Această colocvialitate humoristică hrănită excesiv cu sofisme face dovada denudării procedeelelor și denunțării mecanismului de seducere. Astfel, cinismul publicitar are, totuși, „marginile” lui controlate: cu cît procedeele sînt mai la vedere și cu cît mecanismul e mai expus privirii prin comentariu ironic, cu atît mesajul e mai convingător, iar cinismul, îmblînzit.

Nici o îndoială că exhibarea procedeelelor naște un spațiu al reveriei, de nu cumva al virtualului, o lume a cărei singură realitate e textul. Or, în interiorul lui totul este posibil. De aceea, nu e vorba de cinism la Caragiale, ci de o senin-ludică radiografie a neantului care capătă un sens. „*Moftul*” *făcător de minuni* este o demonstrație a felului în care reclama fățișă îmbracă forme hiperbolizat autoironice. Probabil că nu printr-un simplu accident *Moftul* a reapărut la Paști, după ce întîia dată văzuse lumina tiparului (întîmplător?!) pe 24 ianuarie. Oricum, coincidența dintre apariția gazetei și ploile torențiale din fiecare vineri seara ar trebui să constituie, spune autorul, obiectul unei cercetări științifice. Căci coincidența devine cauzalitate și înscriere într-o logică secretă. În fine, de plouă prea mult, redactorii *Moftului* ar trebui să plece-n vilegiatură și cerul s-ar însechina. E secetă?! „Să reapară *Moftul* făcător de minuni în țara noastră, și cataractele cerului se vor deschide, și potopul nu se va opri decît cînd iarăși vom fi trimiși în vilegiatură”. Și totul nu-i decît, pe suport ludic, o ocazională meteorologică: de nu-și va fi explicînd omul de știință Șt. Hepites, director al Institutului Meteorologic, „de ce potopeste iar cu atîta furie”, Caragiale îi explică: pur și simplu de data aceasta au hotărît să înceapă lucrul de joi. Jucîndu-se, creînd o lume ce se hrănește din virtual și din cuvinte, Caragiale mută terenul publicității în poetic. Totuși, nu-și dezmințe apetitul ludic, situînd lumea în teritoriul ironic

al identificării inconsistenței ei bazate tocmai pe exces, hiperbolă, îngroșare. În *Situațiunea Europei*, articol din *Claponul*, Caragiale speculează o altă coincidență, dintre declararea neutralității Spaniei și apariția gazetei sale. A pune alături cele două evenimente face parte din strategia lui ludică și euforică. Ce-i drept, *Situațiunea Europei* este și o satiră la adresa politicii europene, trecută în sfera derizoriului. Cel puțin prin comparație cu politica Atotțiitorului. Iată:

„Astfel s-a dus și săptămîna aceasta, cum bag seama or să se mai ducă multe, pînă cînd, dupe un vot secret sat de prooroci cu majoritate absolută de glasuri, Atotțiitorul, citind mesajul de dizolvare (menit a face senzație), o să închiză catastiful caraghiozlicurilor omenești”.

Sfîrșitul de lume nu-i altceva decît un sfîrșit de spectacol. Atotțiitorul nu-i decît un regizor. În fine, apocalipsa ia forme burlești. Numai că, pe acest fundal, apologia ironică a *Claponului*: „Dacă *Claponul* va apărea și pe atuncea, promitem a da cititorilor atît textul mesajului *in extenso* cît și darea de seamă în rezumat a acestei importante ședințe”.

Caragiale explică *Succesul „Moftului Român”* tot ludic. În opoziție cu restul gazetăriei (care e „pîinea cotidiană a opiniei publice”), *Moftul Român* face „franzelărie subțire” sau „cît mai bune gogoși”. Totul e aici citire pe dos și reclamă prin denunțarea ironică a imposturii practicate în genere de gazetărie și de gazetarul care nu-i altceva decît „brutarul inteligenței”. În fond, verdictul lui Caragiale, care vorbește despre „nabila misiune” a gazetarului, atinge sarcasmul:

„nu pentru un mizerabil cîștig el și-a luat spinoasa carieră a luminării concetățenilor săi; nu din sentimente egoistice el luptă pentru ridicarea poporului român, [...] și în sfîrșit și mai presus de toate, nu în necunoștință de cauză el se pronunță categoric sus și tare asupra atîtor și tuturilor chestiilor de ordine politică, economică, finanțiară, științifică, literară, artistică șcl. șcl.”.

Întreaga pledoarie ironică e îngroșată pînă la caricatură, și afirmarea prin negație devine o negare prin afirmație. Vehemența amar-sarcastică sfîrșește cu un sofism al enciclopedismului și cu o denunțare a patriotismului:

„Nu! Un dor nesecat pentru binele națiunii rromâne, patriei rromâne, popporului rromân l-a împins pe arena publicității... Afară de asta el știe de toate fără să fi-nvățat nimic și are ferma convingere că pentru Rromânia cită vreme va fi rău nu va fi bine!”.

Altundeva („*Moftul*” în fața opiniei publice), după o repetare a acuzațiilor care i se aduc *Moftului*

(„ba că nu sîntem serioși; ba nesărați; ba ne batem joc de națiune, de patrie, de idealurile mărețe etc., că ne batem joc pînă și de morți; că sîntem o primejdie publică, o nenorocire pentru generațiile tinere, un virus social, o gazetă pornografică, ce ar merita să fie suprimată pe cale polițienească și pe care cineva nu o poate lua decît cu cleștele”),

Caragiale afirmă principiul esențial al scrisului său: „Pe noi ne importă numai să ne citească publicul”. Mai departe, va adăuga: „Că umblăm după cîștig și am ales scandalul ca mijloc, asta cam ce e drept e cam așa”. Ultimul text care ne interesează aici (*Jurnalul nostru. Ce lipsește „Moftului”*) este deopotrivă „reclamă” și satiră. Într-un dialog (cărui Caragiale ține să-i asigure, într-o notă de subsol, autenticitatea – una mimată, firește), el află de la un prieten din Iași ce lipsește *Moftului*. Pe fondul atacurilor invocate ceva mai devreme, așteptările directorului sînt înșelate. Ca și ale cititorului prins în această capcană. Ieșeanului, „direcția” gazetei i se pare „sănătoasă”, ba chiar „patriotică”.

„Nu glumesc deloc – mărturisește el –: în materie de spanac, ironia și gluma sînt niște sterilizatoare eminente; pe unde trec ele, spanacul nu mai crește, sau în orice caz nu prosperează prea mult. În timpul din urmă, prețioasa legumă a luat în adevăr o extensiune colosală. Cîmpul publicității avea nevoie numaidecît de plivit”.

E aici o adevărată profesiune de credință. Și, cînd totul e „admirabil”, surpriza amar-ironică a lui Caragiale: ceea ce lipsește gazetei lui este *subvenția*. „A! sîntem, în adevăr, oameni fără noroc: un singur moft trebuia să n-aibă subvenție în țara asta, și acela s-a nemerit să fie tocmai al nostru!”. De data aceasta, referindu-se la ceilalți, cuvîntul moft chiar definește nimicurile prețioase, în vreme ce moftul propriu, a cărui miză era deopotrivă gluma și gravitatea, adică acel „îndoit înțeles”, devine prilejul unei sancțiuni. Ce mod mai bun de a atrage simpatia?! Din pricina acestei absențe a subvenției, în numărul următor Caragiale avea să publice acel editorial numit *Către cititori*, invocat la începutul acestor pagini, în care anunța creșterea prețului la 20 de bani. Se întîmpla asta în numărul 33, din 30 mai 1893. Revista va supraviețui pînă la 23 iunie, același an. În 1901, împreună cu un grup de colaboratori, va încerca resuscitarea ei. Apare astfel pînă pe 18 noiembrie 1901, vreme de aproximativ 9 luni. Caragiale publică *Bùbico...*, *Justiție*, *Căldură mare...* și un singur text cu caracter publicitar. Cel invocat deja, în care apariția furtunilor sau înșeninarea sînt cauzate de apariția pe piață a *Moftului*. E momentul de glorie... Moftul?! Un Dumnezeu care ascunde un demon.

Nici o noutate: Caragiale are fascinația jurnalismului; gazeta e hrana cotidiană a opiniei publice, dar e și a lui. În plus, e sursa din care se inspiră Leonida ori Anca, o amenințare permanentă (în *O scrisoare pierdută*) sau manifestarea absolută a autorității (în *O noapte furtunoasă*). Cum se scriu gazetele, cît de credibile sînt, cum trebuie citite, iată sursele citorva schițe memorabile. Altfel, Caragiale însuși a fost ziarist; mai puțin la *Timpu*, mai mult la *Claponul* sau la *Moftul Român*. Dacă a făcut reclamă gazetelor sale?! A identificat emblema produsului și a exprimat-o în exces. Astfel, nu numai că a apelat la instrumentele scriitorului (pe care, speculîndu-le, a știut să nu le alieze), dar a instituit un gen de scriere în care parodia, ironia, exagerarea implică atitudinea ludic-seducătoare și nu fanatic-utilitaristă. În fond, textele publicitare sînt, în cazul lui, chiar literatură. Firește, Caragiale va fi simțit

că, așa cum se întâmplă cu literatura propriu-zisă, și aici o capcană trebuie întinsă cititorului. Știa că cititorul e chiar dornic să fie o victimă. De aici „Reflecția unui papugiu – Vulgul cere să fie încălțat: deci, să-l încălțăm!”. Nu e singura dată când tema aceasta a „încălțării” apare la Caragiale. Să ne amintim cuvintele pe care i le spune madam’ Parigoridi lui nenea Iancu la sfârșitul unei conferințe: „Fie! Frumos ne-ncălțași, unchiule!”. A încălța, adică a păcăli, a înșela pe cineva, a-l manevra după bunul plac. A muta adică într-o iluzie, care poate fi construcția de hîrtie a textului literar sau obiectul căruia să nu-i rezști și pe care să-l cumperi. Primul trebuie să uimească, cel de-al doilea, să irite (financiar, se-nțelege). Cel puțin așa spun dicționarele. Și dicționarele nu mint.

## Cuprins

|                                                                                        |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Șantierul Caragiale.                                                                   |     |
| Aproape o confesiune. . . . .                                                          | 7   |
| Lumea ca tehnică și abisalitate . . . . .                                              | 15  |
| Realul himeric. Text și context. . . . .                                               | 26  |
| Logica, acest paradis . . . . .                                                        | 48  |
| Absurdul înșurubat în real . . . . .                                                   | 58  |
| Realul problematic. . . . .                                                            | 66  |
| Fragmente despre tot – sau despre vid. . . . .                                         | 86  |
| O lume de cuvinte . . . . .                                                            | 117 |
| O întoarcere în labirint . . . . .                                                     | 130 |
| D’ale hermeneuticii. O paranteză . . . . .                                             | 143 |
| Un hedonist în labirintul lumii<br>și al textului . . . . .                            | 157 |
| Euforia fatalității . . . . .                                                          | 163 |
| Farsa ca transcendență goală . . . . .                                                 | 171 |
| Sub masca autenticității . . . . .                                                     | 180 |
| Variațiuni finale. . . . .                                                             | 187 |
| Mofturi despre reveria și cinismul limbajului publicitar<br>(un nou început) . . . . . | 193 |

## CRITICĂ & ISTORIE LITERARĂ

Au apărut :

- Alex Goldiș – *Critica în tranșee. De la realismul socialist la autonomia esteticului*
- Bianca Burța-Cernat – *Fotografie de grup cu scriitoare uitate*
- Mihai Zamfir – *Scurtă istorie. Panorama alternativă a literaturii române*
- Nicolae Manolescu – *Teme*
- Eugen Negrici – *Literatura română sub comunism. 1948-1964*
- Radu Cernătescu – *Literatura luciferică. O istorie ocultă a literaturii române*
- Daniel Cristea-Enache – *Timpuri noi. Secvențe de literatură română*
- Simona Sora – *Regăsirea intimității. Corpul în proza românească interbelică și postdecembristă*
- Paul Cornea – *Originile romantismului românesc. Spiritul public, mișcarea ideilor și literatura între 1780-1840*
- Ana Selejan – *Poezia românească în tranziție (1944-1948)*
- Ion Pop – *A scrie și a fi. Ilarie Voronca și metamorfozele poeziei*
- Gabriel Dimisianu – *Constantin Negruzzi*
- Mircea Martin – *Singura critică*
- Mihai Zamfir – *Cealaltă față a prozei*
- Vasile Popovici – *Rimbaud*
- Ana Selejan – *Trădarea intelectualilor ; Reeducare și prigoană*
- Radu G. Țeposu – *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*
- Daniel Vighi – *Onoarea și onorariul*
- Iulian Costache – *EMINESCU. Negocierea unei imagini*
- Paul Cernat – *Avangarda românească și complexul periferiei*
- Ana Selejan – *Literatura în totalitarism (1949-1951). Întemeietori și capodopere*

S. Damian – *Trepte în sus, trepte în jos*

Alexandru George – *Marele Alpha*

Carmen Mușat – *Strategiile subversiunii. Incursiuni în proza  
postmodernă*

Eugen Negrici – *Iluziile literaturii române*

Andrei Terian – *G. Călinescu. A cincea esență*

*www.polirom.ro*

Lector: Mădălina Ghiu???

Coperta: Radu Răileanu???

Tehnoredactor: Gabriela Ghețău

Bun de tipar: aprilie 2012. Apărut: 2012

Editura Polirom, B-dul Carol I nr. 4 · P.O. BOX 266  
700506, Iași, Tel. & Fax: (0232) 21.41.00; (0232) 21.41.11;  
(0232) 21.74.40 (difuzare); E-mail: office@polirom.ro  
București, Splaiul Unirii nr. 6, bl. B3A, sc. 1, et. 1,  
sector 4, 040031, O.P. 53 · C.P. 15-728  
Tel.: (021) 313.89.78; E-mail: office.bucuresti@polirom.ro

---

Tipografia S.C. MEDIAPRINT S.R.L.

Str. București nr. 254-256, Călărași, 9100058  
tel.: (0242)31.12.95, fax: (0242)31.12.95

---

