

I.L. CARAGIALE
DESPRE AUTOR, CITITOR ȘI DIFERITE MECANISME DE SEDUCERE,
PORNIND DE LA *O CONFERENȚĂ*

I.L. CARAGIALE
ON THE AUTHOR, THE READER, AND THE VARIOUS MECHANISMS OF
SEDUCTION, STARTING FROM *A LECTURE*

Mircea A. DIACONU

Universitatea Ștefan cel Mare din Suceava
Ștefan cel Mare University of Suceava

e-mail: mircea_a_diaconu@hotmail.com

Abstract

The present text aims to problematise the work of I.L. Caragiale through the lens of reception theories, hermeneutics, and textuality while at the same time questioning some of the structuring themes of his writing, such as truth, the quest and the reader. Using texts such as ‘O conferență’, ‘Două loturi’, ‘Inspecțiune’, ‘Năpasta’, ‘D’ale carnavalului’, ‘Abu Hassan’, ‘1 Aprilie’ and others, the author aims to highlight elements of substance, attitude and style that converge in Caragiale’s writing, which, beyond the social, it associates the metaphysical comic or the idea of empty transcendence with the concern for truth, meta-textuality or the social. In this context, the proximity of I.L. Caragiale to Alphonse Allais or Henry James, in the interpretations of Umberto Eco and Wolfgang Iser, is supported beyond the similarities that legitimise the reading of I.L. Caragiale from the perspective of reception theories, by the fact that their relevant texts were written at the height of the Belle Époque. Therefore, Caragiale’s world appears as a luminous, complicit, seductive irony.

Keywords: I.L. Caragiale; poetics; reception theories; Alphonse Allais; Henry James.

1. Context analitic

După un secol și mai bine de exegeză caragialiană, un text despre Caragiale care-și propune să exploreze schița *O conferență* și, prin intermediul ei, să identifice mărci ale scriiturii caragialiene ar trebui să pornească de la întrebarea „Care Caragiale?”. Prin analogie, răspunsul ar putea fi cel din schița invocată: „amice, asta e o-ntrebare pe care numai un orb trebuie s-o facă” (Caragiale, 2000a, p. 623), replică pe care, spune nenea Iancu la începutul conferinței sale pe tema *Ce este arta?*, ar fi dat-o Aristotel unui „tânăr zezec”, curios nu atât să afle ce este frumusețea, cât să-l pună în încurcătură pe „prințul filosofilor”. De ce ține nenea Iancu să precizeze că e vorba despre „unul din acei coconași, cum se găsesc în toate vremurile și locurile, care se fac blazați înainte de a se fi bucurat de bunătățile lumii, ca niște pântece (iertăți-mi expresia) care simt greață, nu fiindcă sunt prea sătule, ci fiindcă nu sunt deloc hrănite” (Caragiale, 2000a, p. 623) e greu de spus. Va fi fiind o primă tentativă de verificare a competenței auditoriului ori poate o încercare de a-l persuadea și de a și-l face complice? Într-adevăr, urmează „aplauze” și „mare ilaritate”. Printre cititorii lui Caragiale, urmează și curiozitatea produsă de acronimul S.P.M.D.R., cu vagi sugestii poate ambiguo-licențioase, căci spre sfârșitul explicației, naratorul precizează: „și, dacă madam’ Parigori

nu s-ar ocupa de toate, «s-ar duce dracului S.P....». Și dacă s-ar duce S.P., ce s-ar face M.D.R.” (Caragiale, 2000a, p. 620).

Dar răspunsul că numai un zevzec poate să întrebe *despre care Caragiale e vorba* are în spate convingerea generală că există un singur Caragiale, că sensurile operei lui sunt la vedere și implică un minim efort de interpretare. În realitate, deși nu putem spune că există atâția Caragiale câți cititori, există, totuși, foarte mulți, clasificabili în câteva categorii mari, după criterii tipologice și diacronice distincte. Poziționări analitice diferite și incompatibile se intersectează cu mutații în timp, relevante pentru schimbări de gust, de viziune asupra artei și de context nu numai metodologic, ci și istoric. Caragiale a fost interpretat și contextualizat politic, ideologic, didactic, național, metafizic chiar, iar aceste instrumentalizări își găsesc legitimitatea chiar în operă. Caragiale însuși oferă permanent un *manual de utilizare*, sugerând argumente și construind capcane pentru interpretări multiple. Tema „orbirii” – structurantă în scrisul său, una dintre acele teme originare, cu caracter declanșator – funcționează nu doar în lumea pe care el o creează, ci și în relația pe care Caragiale o are cu cititorii/spectatorii/receptorii săi. În fapt, el are conștiința nu numai a propriei valori, ca și orgoliul ei, de altfel, ci și pe aceea a insuficienței intelectuale a receptorului. Spune la un moment dat:

Talentele, mai mult sau mai puțin numeroase la un moment dat, vor fi în lumea aceasta vecinic, precizează el, niște excepțiuni; asemenea, și cei ce le vor înțelege aceste talente vor fi iarăși niște excepțiuni mai mult sau mai puțin frecvente; totdeauna, însă, imensa majoritate a lumii va fi compusă din oameni normali, cari nu văd cu gândul decât până în vârful nasului, și văd cât le trebuie (Caragiale, 2001, pp. 80-81).

În tot cazul, în ecuația scrisului lui Caragiale, receptorul ocupă o poziție centrală. Prezent sau nu în text, el este mobilul – psihanalizabil, poate, al – întregii sale angajări în scris, chit că n-ar putea să-l numească până la capăt, precum Baudelaire, *mon semblable, mon frère*.

În fond, Caragiale îi oferă cititorului doar cioburi de realitate, în așa fel încât, indiferent dacă se află în lumea ficțiunii sau în lumea autorului care negociază cu el identitatea textului, cititorul e obligat să reconstituie construcții narative sau dramatice ipotetice și să devină un interpret de semne. Iată de ce Caragiale nu construiește *istorii* sau o *lume* în manieră tradițională; va fi sarcina cititorului să facă acest lucru. În scrisul său, astfel de istorii și lumi sunt persiflate, parodiate, simulate. E aici, în fond, o lipsă totală de încredere în narațiunea ca lume. În locul narațiunii, o schiță. În locul unei reprezentări figurative cât mai fidele, un „diavol” de copil, așa cum știm din *Câteva păreri*, desenează un nas și o riglă. Nu numai că toți colegii îl recunosc pe profesor, dar, sub puternica impresie a dublului, profesorul dispare devenind emoție. Reprezentarea și emoția iau locul realității, purificate astfel. În tot cazul, la Caragiale, lumea nu există în sine, ci numai ca interpretare, fie ea intratextuală, caz în care e propusă de instanțe din interiorul operei, fie extratextuală, propusă, prin urmare, de cititori. Este motivul pentru care textul lui Caragiale nu e pus în slujba lumii, adică a realității, ci a percepției, reconstituirii și, finalmente, înțelegerii ei. Tocmai pentru că oferă *fapte* în manieră brută (de aici, anonimele, telegramele, fragmentele de ziar, notațiile autenticiste etc., dar și imaginile înregistrate parcă vizual și fonic), cititorul e obligat să reconstituie lumea, iar naratorul joacă/simulează postura unui martor lipsit de omnisciență. Până la autenticitatea lui Camil Petrescu nu mai e decât un pas, dar la Caragiale lucrurile sunt mai interesante. Textul e scris într-adevăr de cineva care notează ceea ce vede, citește sau aude; doar că, așa cum precizează Caragiale explicit în câteva din scrierile sale, simțurile nu

pot fi sursa cunoașterii adevărate; ele înșală, induc în eroare. „Am văzut cu ochii” (Caragiale, 2000b, p. 57) zice jupân Dumitrache, iar Efimița, căreia Leonida îi pune la îndoială spaima, spune: „Da’ bine, soro, am auzit, am a-u-zit; cum s-auz ce nu era? Ce-am auzit dacă nu era nimica?” (Caragiale, 2000b, p. 89). Și în joc intră tot felul de situații. Numărul 6 e, de fapt, 9; „scârța-scârța pe hârtie” se dovedește a fi jurnalistul de la „Vocea Patriotului Național”, iar „legătura de gât” de pe patul Vetei îi aparține pur și simplu lui Chiriac, omul de încredere al suspiciosului Dumitrache. A spune că instanța (sau ochiul din perspectiva căruia sunt prezentate faptele) e necreditabilă e insuficient; pe post de prestidigitator și de regizor, Caragiale simulează totul, inclusiv lipsa de omnisciență. În fapt, în scrisul lui totul e convenție, adică joc.

Să disociem între autor și narator? Pe această ezitare, pe care o provoacă deliberat, mizează și Caragiale pentru a crea ceea ce eu numesc *efectul de real*. În cazul textului pus în discuție, ca în multe altele, de altfel, naratorul-scriitor se adresează direct unui public. „O să mă-ntrebați însă: ce însemnează S.P.M.D.R?” (Caragiale, 2000a, p. 620). Altundeva, citim: „Aici spațiul măsurat nepermițându-mi a reproduce pe larg conferența mea, mă mărginesc a o da în liniamentele generale” (Caragiale, 2000a, p. 624), cam așa cum, în micro-narațiunea amintită, un *diavol* de copil, prin intermediul unui nas și al unei rigle, desenează, în „liniamentele” generale, imaginea profesorului. Să-l credem pe autor și să acceptăm ideea că textul arată așa cum arată pentru că autorul e constrâns de limitele unei pagini de ziar? Faptul acesta contează, dar nu mai mult decât acela că autorul vizează un public concret, imediat, care trebuie să-i devină complice. Dar acest context, cu consecințe la nivelul retoricii, îi este lui Caragiale natură. În tot cazul, prin invocarea lui în text, cititorul devine complice și solidar cu autorul. Pe de altă parte, tocmai pentru că efectul de real e ceea ce contează, cititorul e părtaș și martor la întâmplări despre care i se oferă certitudinea că s-au petrecut. E relevant în acest sens finalul din *Două loturi*. Dincolo de multiple sensuri care decurg din afirmația „Dacă aș fi unul dintre acei autori cari se respectă și sunt foarte respectați, aș încheia povestirea mea astfel (...)” (Caragiale, 2000a, p. 236), dublată de replica: „Dar... fiindcă nu sunt dintre acei autori, prefer să vă spun drept: după scandalul de la bancher, nu știu ce s-a mai întâmplat cu eroul meu și cu madam’ Popescu” (Caragiale, 2000a, p. 236), să o reținem și pe aceea că, în spiritul autenticității, autorul din text livrează ideea că tot ceea ce s-a întâmplat până acum ar ține de sfera realității, faptele fiind prezentate din perspectiva unui martor, fie el și omniscient. Așadar, ficțiunea i se livrează receptorului ca adevăr. În sens invers, ipoteza că cei doi eroi au înnebunit, care validează gustul vulgar al publicului și pe care autorul o persiflează prin stilul retoric, patetic, „psihologic”, cum îl numește Caragiale într-un loc, nu-i cu totul străină de adevăr. Scandalul de la bancher e momentul culminant al unor date relevante pentru căderea psihică a lui Lefter Popescu și pentru labilitatea sa maniacală. Nu e nevoie de vreo precizare în plus ca să înțelegem că Lefter a înnebunit, căci, până la criza de la bancher, sunt deja suficiente în acest sens. În paralel, textul e plin de indicii care îndreaptă atenția cititorului într-o anumită direcție, o ironie în plus la adresa lui și a lumii: Lefter e Eleutheriu (are adică o legătură ombilicală cu ideea de libertate) și locuiește pe str. Pacienții numărul 13 (virtual pacient, Lefter e la antipodul pacienței, răbdării), la chivuțe se ajunge trecând pe strada Emancipării, biletele, coincidențe bizare pe baza unei probabilități aiuritoare și absurde, sunt cele câștigătoare, dar par *viceversa* și lista ar putea continua. Fatalitatea, invocată adesea în text, se joacă nu doar cu destinul personajului, ci și cu identitatea cititorului, convins finalmente că în scenă se joacă un comic metafizic, o transcendență goală, mărturie a existenței unui demiurg rău, *un mauvais demiurge*.

În sensul efectului de real, în *O conferență* sunt folosite și alte soluții. Semnat „Caragiale” și, în versiunea din „Universul” (20 februarie 1909), având subtitlul *Dare de seamă*, textul face trimiteri la experiențele pe care Caragiale le-a trăit, încă din copilărie și

adolescență, în lumea teatrului. Mai mult, madam Parigoridi, vicepreședinta societății, i se adresează personajului cu apelativul folosit de amicii lui Caragiale, Iancule. E cu atât mai interesantă în acest context invocarea președintei S.P.M.D.R., doamna Trahanache, căci ea vine în acest text din lumea ficțională, în felul acesta validată ca reală. Iluzia devine realitate și viceversa, iată principiul instituirii acestei lumi ficționale. În paranteză fie zis, președinta Societății Protectoare a Muzelor Daco-Romane nu se putea afla decât la Paris, la fiul ei, bănuim, cel care emisese teza „Tatișo, unde nu e moral, acolo e corupție, și o societate fără prințipuri, va să zică că nu le are!...” (Caragiale, 2000b, p. 109). În tot cazul, erou și narator al acestei schițe, „nenea Iancu” e asociat firesc omului concret Caragiale, care colaborează la „Universul”, care e invitat să țină conferințe pe diferite teme, care și-a petrecut copilăria și tinerețea în lumea actorilor etc. Și tocmai pentru că se bazează pe acceptarea acestei convenții, adică pe onestitatea și credulitatea cititorului, autorul inventează. Lumea e fictivă tocmai pentru că personajul care scrie dând senzația că vorbește direct cuiva este un dublu al autorului care oferă garanții de adevăr. Autoficțiune? Nu e nevoie de un concept în plus aici. Autenticitate? Cu atât mai bine. Autenticitatea e o dovadă că totul e scriitură. Dar tocmai acest joc, ca pe o bandă a lui Möbius (care pledează pentru ideea că totul e iluzie, aparență, că adevărul e minciună și viceversa, într-o lume a cărei consistență – grotescă, burlescă, foarte materială – e tocmai iluzia ei, joc de oglinzi), face ca printre afirmații care simulează, exagerează și mint de dragul jocului să se strecoare intenționat idei în care Caragiale crede. E povestea adevărată sau falsă? E și una, și alta, în același timp? Din această dilemă nu vom putea ieși. De altfel, Caragiale e mare constructor de enigme, iar acest lucru se datorează unei anumite poziționări a subiectului care povestește: lumea pare să nu existe în sine; neputincios să o descrie neutru în liniaritatea ei progresivă și cumulativă, autorul apelează la reprezentări, transferând responsabilitatea reconstituirii ei asupra unui intermediar, fie el personaj sau cititor. De aceea, lumea e doar o ipoteză, iar ceea ce contează este relația pe care autorul o stabilește cu cititorul ipotetic, prezenți ambii într-un fel sau altul în text. Întorcându-ne la *O conferență*, să ne imaginăm povestea spusă liniar, în manieră tradițională, la persoana I sau la persoana a III-a, puțin importă. Nimic n-ar mai fi fost la fel. Așa cum e scris, textul e un comentariu continuu la întâmplări sau la un discurs, *id est* conferința propriu-zisă, certificate ca adevărate. Iată de ce importantă nu e „lumea”, ci „execuția”. Asupra acestei chestiuni, Caragiale insistă în câteva din textele sale publicistice. Execuția (iar Caragiale, mare meloman, știe ce înseamnă ea cu adevărat) este aceea care atrage după sine o anumită reacție. Ceea ce contează în cazul schiței făcute de „diavolul” de copil din *Câteva păreri* nu e profesorul, ci reacția elevilor. În fața zidului pe care el e reprezentat, copiii simt „cântarea cea miraculoasă” (Caragiale, 2001, p. 56); profesorul nici nu mai există. Execuția produce saltul din concretul faptului-divers în artă, din tenebrele spaimei în armonie.

2. Un ironist și doi receptori, în *O conferență*

Să revenim însă la *O conferență*, text, în comparație cu altele precum *Inspecțiune*, *Două loturi*, dar și teatrul lui Caragiale, destul de inocent pe tema *cititorului din text*. Cuvântul *inocent* nu e poate cel mai potrivit, din moment ce sunt expuse aici, cu larghețe, capcanele întinse de autor cititorilor săi. Prin antifrază și exces retoric, inocența însăși e simulată, căci secvențele pe tema naționalului, mondenităților, pedanteriei, erudiției etc. par să nu aibă alt rol decât acela de a extazia publicul amator. Or, cititorul real ar trebui să remarce tocmai excesul. Cum Caragiale persiflează chiar ideea de conferință, invocarea răspunsului lui Aristotel – că întrebarea *Ce este arta?* nu poate fi pusă decât de un ignorant – e un mod de a da cu tifla tuturor. Căzute în extaz, doamnele care-l ascultă nu văd oglinda care li s-a pus în față. Cititorul însă o vede. Doar el?

În fine, povestea e cunoscută. După ce promisese „junei amice din tinerețe, madam' Parigoridi” (Caragiale, 2000a, p. 619), că va conferenția pe tema *Ce e arta?*, nenea Iancu e disperat și invocă – unul dintre jocurile frecvente la Caragiale, acesta, al paradoxurilor – posibilitatea de a se salva prin sinucidere. Tocmai de aici aerul puternic de neseriozitate, de exagerare burlescă. De un patetism jucat, stilul în esența lui e făcut să exhibe intențiile, așa încât disperarea și sinuciderea intră natural în acest joc de simulare. Nu întâmplător Caragiale își pune personajul să constate: „Sunt șase ceasuri dimineața... În sfârșit, *Aurora cu degetele ei de roză a deschis porțile Orientului*” (s.n.) (Caragiale, 2000a, p. 621). Dar de salvat, nu-l salvează retorica, ci, după cum știm, d. Florian, meșterul cizmar, de la care nenea Iancu urma să-și ridice „ghetele de lac, pentru conferență” (Caragiale, 2000a, p. 621). Din explicațiile meșterului, care vorbește despre *meșteșugul* său „greu și migălos” și despre cele necesare alcătuirii ghetelor – calapoade, talpă, față, căptușeală, ață, pap, cuie, sculă –, la care, evident, se adaugă „minte și puterea care, din toate cele risipite-n lume, să ne pregătească materialele” (Caragiale, 2000a, p. 622), dar, mai ales, finalmente, *dibăcia* meșterului, lui nenea Iancu îi răsare în minte, prin analogie, ideea salvatoare. E la mijloc o maieutică. Altundeva, unde nu mai avem perspectiva unui intermediar, astfel încât analogia nu poate fi citită în cheie ironică, I.L. Caragiale precizează:

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 de tot ceea ce nu este ea – aceasta este puterea naturii și a artistului (Caragiale, 2001, p. 59).

Puțin importă aici digresiunea, amintind de *La Paști* (1900), pe tema ghetelor [„Ghetele sunt gata și-mi vin de minune; foarte potrivite; cât mă strânge una-n dreapta, ailaltă toc-m-atâta mi-e largă-n stânga; dar «elegant ceva»” (Caragiale, 2000a, p. 621)], digresiune care funcționează ca un contrapunct, mic repaus glumeț cu funcția de a distra pentru o clipă atenția de la miezul problemei, așa cum va face consecvent nenea Iancu cu publicul său. Căci, într-un discurs patriotard, patetic și digresiv (ce să caute aici enciclopedismul vulgarizator despre Aristotel?), rezumat și povestit cu intermitențe, nenea Iancu simulează omnisciența; actor pe o scenă, își exhibă ghetele abia luate de la meșter devoalând analogia care-l salvează, câștigând astfel adeziunea publicului, și invocă sursele primare ale artei, asociate naționalului („frumusețile patriei”, „industria națională”), provocând admirație, aplauze, bună-dispoziție. Indiferent la regulile consacrate ale speciilor literare, scena nu e povestită, ci reprezentată și, ca într-un reportaj, secvențele de discurs sunt întrerupte de înregistrarea, în paranteză, a reacțiilor publicului: „Aplauze. Mare ilaritate” (Caragiale, 2000a, p. 624), „Aplauze furtunoase. Ovațiuni, nu pentru prințul filozofilor” (Caragiale, 2000a, p. 624), „Aplauze. Bravo repetate” (Caragiale, 2000a, p. 624), „Aplauze zguduitoare” (Caragiale, 2000a, p. 624), „Oratorul se dă jos de pe tribună, la rampă, și ridicând unul după altul picioarele, își arată ghetele nouă, apoi iar urcă la tribună. Râsete. Aplauze entuziaste” (Caragiale, 2000a, p. 624), sau: „Aplauze asurzitoare. Oratorul se oprește, se șterge pe frunte și așteaptă, ca ovațiile să se potolească. Orațiile se potolesc” (Caragiale, 2000a, p. 625). Conferențiarul e, de fapt, un actor care vrăjește publicul și nu ezită să facă asupra propriilor opinii comentarii simulând dialoguri, adversități, dezbateri.

Așadar, întreaga conferință trebuie citită în cheie burlescă. Și, totuși, există ceva care nu intră în acest cod de lectură. Simulantul cinic face la un moment dat un pas înapoi. Și în aglomerația de digresiuni, analogii, referințe livrești asociate jocului cabotin de scenă și admirației pe care o stârnește și o controlează, există o secvență care cred că trebuie citită în cheie gravă. După ce bătuse câmpii, răspunzând clișeelelor și așteptărilor, în finalul expunerii conferențiarul spune:

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

și vorbitorul, aflat în mare dificultate, are un „moment de amețală” (Caragiale, 2000a, p. 625), peste care trece pentru că-l revivifică „aplauzele furtunoase” (Caragiale, 2000a, p. 625). Este punctul culminant al conferinței, iar încheierea în care Aristotel și tânărul zevzec sunt invocați din nou face ca publicul să intre în delir: „Entuziasm la culme. Toate damele în picioare. Ovațiuni nesfârșite. Fanatism” (Caragiale, 2000a, p. 625). Chit că jocul de scenă continuă cu abilitate dramatică, e, în afirmația prin care nenea Iancu definește arta, ceva care îi asigură statutul de adevăr. De altfel, în scrisul lui Caragiale există nu o dată secvențe greu de plasat cu certitudine într-un anumit tip de discurs, ironic sau grav; iar autorul nu lasă la vedere semne care să încline balanța într-o direcție sau alta: pisica lui Schrödinger va rămâne veșnic închisă în cutie.

Sfârșită în sofism sufocant, afirmația de mai sus este o punere în scenă a convingerii lui Caragiale. De altfel, fie și în cheie persiflantă, de-a lungul întregii conferințe apar elemente ale unei viziuni clasice asupra artei văzute ca transfigurare, dublate de date moderne: arta ca meșteșug, care se folosește de „materii risipite” (Caragiale, 2000a, p. 624), organizate, însă, „după nevoia și intenția noastră” (Caragiale, 2000a, p. 624), arta care nu există decât prin receptor și, finalmente, cumva în contradicție cu tot ce spusese despre transfigurare, arta ca *urgență a ființei și impuls creator*, Ouroboros, șarpe care-și înghite coada, „încercare a spiritului omenesc de a satisface o mare nevoie a spiritului omenesc” (Caragiale, 2000a, p. 624). Iar ceea ce urmează e o revenire fie la simularea gravitației, fie la viziuni iraționaliste, romantice, mistice, filosofice, persiflate sau nu. În tot cazul, nu e vorba aici, în această definiție a artei, de inspirație. Cât despre „intenția noastră”, ea nu ține neapărat de o angajare ideatică, ci de una artistică, focalizată pe efect. Teatrul e arhitectură, spune Caragiale. Și nu numai teatrul. În vreme ce „literatura” e retorică aplicată și ideologie, teatrul e construcție, adică organicitate: nimic inutil, totul angajat într-un mecanism de producere de efect. Iar efectul vizat e prinderea cititorului/spectatorului ca într-o capcană în pânza de păianjen a textului/lumii. E mult Poe în toată povestea aceasta. La un alt nivel decât cel al lumii prezentate sau reprezentate, receptorul face parte din ecuația operei. Cu el poartă autorul un dialog, trimițându-i indicii, obligându-l să intre în text, eventual, ridiculizându-l. Tocmai de aceea, și autorul, și receptorul sunt prezenți în text. Evident, și în *O conferință*, text care, ca alte câteva, *Abu Hassan* printre ele, funcționează ca o cheie de deschis uși secrete, ca un mecanism de spart enigme.

Ceea ce dă sens întregii narațiuni este însă finalul ei. Căci dacă de-a lungul conferinței, fusese provocat *in crescendo* extazul unui public pe care nenea Iancu îl dirijează cum vrea, ca o pe o marionetă, jucându-i în același timp o farsă, în final înțelegem că există totuși cineva care n-a căzut în capcană. Publicului inocent și ingenuu i se opune madame Parigoridi. Ea înțelege capcana pe care a întins-o abilul prestidigitator; ea *știe*. Cazul nu e singular la Caragiale. Să ne amintim doar de *Conu Leonida față cu Reacțiunea*. „Prinzând limbă” (Caragiale, 2000b, p. 96) și „cu umor” (Caragiale, 2000b, p. 96), Efimița îi spune lui Leonida „A fost lăsată, secul!” (Caragiale, 2000b, p. 96), joc de cuvinte inteligent relevând defectarea, pentru o clipă doar, a mecanismului de funcționare a relației dintre cei doi eroi ai farsei, o farsă provocată, fapt semnificativ, nu de o instanță străină, ci de spaimetele, prejudecățile și limitele personajelor. Aici însă, fiind vorba despre o relație de parteneriat și

complicitate între persoane egal – e mult mai mult decât atât. Să ne amintim finalul din *O conferință*:

- Fie! frumos ne-ncălțași, unchiule!
- Și-mi întinde mâna. I-o sărut și-i răspund și mai încet:
- *Merci* de compliment, nepoțică!... decât... mâna mi-o întinzi? Ce! Eu sunt mănușar?
- La cizmar, altceva se-ntinde.
- Tot obraznic ai rămas, nene Iancule! (Caragiale, 2000a, p. 625).

Constatării glumeț-concesive și formulei de adresare vag complice a tinerei doamne, nenea Iancu îi răspunde printr-un enunț care face parte dintr-un veritabil mecanism de seducție. Deși par numai textuale, sugestiile au o încărcătură erotico-sexuală precisă. Madame Parigoridi însă, deși răspunde provocării, nu cedează avansurilor. În acest context, câteva întrebări par cu totul legitime. Tot acest exercițiu de a exploata cu știință, inteligență și cinism vulnerabilitățile unui public ingenuu nu are cumva drept scop impresionarea și, în consecință, seducerea doamnei Parigoridi? Nu aveam de-a face, de fapt, cu ceea ce, vorbind despre Slavici, Vasile Popovici numește *personaj trialogic* (Popovici 1997, p. 19)? Nenea Iancu se adresează *muzelor* ușor impresionabile, dar e interesat evident de cucerirea dnei Parigoridi. Ea este ținta. Nu aparținuse totul unei strategii de seducție? De altfel, dacă a acceptat să țină această conferință, nenea Iancu a făcut-o tocmai de dragul ei. În fond, puțin dezabuzat, el pune de la începutul textului problema seducției. Prin urmare, madame Parigoridi nu doar că n-a căzut în capcana livrată pentru inocenți, dar n-a căzut nici în capcana – abia aceasta întinsă pentru ea – care să facă din complicitatea față de inocenți un argument suficient pentru o aventură erotică. Și-aici e nevoie să facem un pas înapoi către începutul textului. Dacă a promis „junei sale amice din tinerețe” (Caragiale, 2000a, p. 620) că va ține conferința, aceasta e „o chestiune de conștiință, de onoare, de inimă” (Caragiale, 2000a, p. 620). Și dacă niciun nor n-a întunecat vechea prietenie, acest fapt e corelat cu felul doamnei Parigoridi de a i se adresa. Spunându-i „unchiule”, nu cumva doamna Parigoridi îi citește exact intențiile? Jucând inocența și nevinovăția, nenea Iancu își amintește că la teatru, pe vremea când i se spunea „mă”, „o prietenă a mers cu îndrăzneala până chiar să-mi tragă palme și, pe onoarea mea, degeaba... cine știe ce i se păruse” (Caragiale, 2000a, p. 619). La patruzeci de ani, i se spunea direct Iancule, ba chiar „mă, Iancule”. „Dar să lăsăm astea, care sunt – adică, au fost – nimicuri trecătoare, și să ne gândim la viitor: ce fac eu cu madam Parigoridi?” (Caragiale, 2000a, p. 620). Madame Parigoridi?! Cât de tânără să fi fost din moment ce Iancu spune că este o „jună amică de tinerețe”? Va fi fiind – *à propos* de efectul de real – soția aceluși Costică Parigoridi, din *Repausul dominical*, care plecase cu copiii la Muscel? Nu-i vorba, și el îi spune eroului nostru tot *nene Iancule*. Ceea ce știm este că avem de-a face cu o nouă încercare de seducție, ratată și de data aceasta. E sensul ultimei replici a Doamnei Parigoridi [„Tot obraznic ai rămas, nene Iancule!” (Caragiale, 2000a, p. 625)], o virtuoasă și, mai presus de toate, bună hermeneută, căci o capcană deconspirată e o capcană în care nu mai cade nimeni. În tot cazul, nimic nu e inocent în scrisul lui Caragiale; dimpotrivă, deseori e vorba de capcane întinse cititorului, de piste eronate, de sugestii de falsă interpretare, de chei greșite pentru a intra în labirint. Bun cunoscător al lui Poe, Caragiale construiește indicii și lansează ipoteze, făcând din cititor, fie el inocent sau inteligent și complice, un admirator și nu de puține ori o victimă. Și dacă nimic nu e inocent, cu atât mai puțin ar putea fi numele vicepreședintei. Rădăcina comună a numelui ei cu substantivul *parigorie*, care înseamnă *consolare, mângâiere, încurajare*, face din exercițiul de seducere o dovadă a nevoii de întâlnire cu celălalt. Fără celălalt, care trebuie să-i fie sau să-i devină complice, subiectul suferă. Seducția ține de esența unui subiect care simte nevoia

să se reîntemeieze continuu. Trece cu totul în plan secundar faptul că avem de-a face aici cu doi receptori diferiți – grupul de ascultătoare și madam Parigoridi –, dintre care unul, victimă sigură, prin inocența sa hrănește complicitatea cu receptorul de calibru. Nici acesta din urmă nu trebuie să fie vreodată sigur de solidaritatea autorului. Exemplu limpede, *Două loturi*. A trebuit să treacă aproape un secol până când cineva – este vorba despre Florin Manolescu (2002) – să rupă pânza de păianjen și iluzia și să se elibereze de indiciile care au pregătit capcana pentru a înțelege că loturile nu sunt inversate. Dar și după ce această iluzie s-a spart, textul nu intră într-o altă paradigmă interpretativă: comicul metafizic continuă să existe, transcendența goală, de asemenea. Li se adaugă, complementar, fatalitatea ironică, bazată pe ideea că totul e iluzie; un autor inteligent simulează în permanență ipoteze de interpretare, prin urmare, lumi alternative, punând în prim-plan în scenă relația sa cu cititorul.

Așa cum reies e din scenariul schiței *O conferență*, arta este exact acest exercițiu de realizare, la niveluri foarte diferite, a unui pact cu tipuri diferite de cititori. Efectul de real, construit tocmai prin trimitere intratextuală la ficțional – căci madam Trahanache are rolul de a legitima autenticitatea întâmplării, adevărul ei în plan real –, face ca nenea Iancu, cu experiența invocată a copilăriei în lumea teatrului, să poată fi asimilat lui Caragiale. Publicat în „Universul”, textul transformă cititorul real într-un martor al existenței scriitorului. Și chiar dacă înțelegem convenția, Caragiale se deconspiră într-un astfel de text, tot așa cum, pusă sub semnul ridicolului, întrebarea *ce e arta* primește și un răspuns serios. Să mergem până acolo încât să credem că, fără un receptor/spectator/cititor care să-l valideze, Caragiale e disperat? Că-l disperă poate mai mult eșecul în încercarea de a-și transforma receptorii în victimă? Nu trebuie să-l credem deloc atunci când afirmă că pentru artistul veritabil reacția receptorilor n-ar trebui să conteze. Așa cum nu trebuie să-l credem pe nenea Iancu, chiar dacă ar lăsa să se înțeleagă că finalul schiței e un simplu joc.

Supportă oare faptele, așa prezentate, și un substrat psihanalizabil? De fapt, mecanismul de seducție relevă o slăbiciune și soluția unei salvări. Dincolo de damele daco-romane, victime ale unei înscenări, cinicul are, cum am văzut deja, un interlocutor pe măsură: Madam Parigoridi. Relația quasi-eroică cu ea implică nevoia, poate chiar urgența unei confirmări. În termenii lui Richard Rorty, Caragiale e un ironist, adică o „persoană ce are dubii în privința propriului vocabular final, propriei identități morale și, poate, a propriei sănătăți mentale” (Rorty, 1998, p. 292) și, pentru toate acestea, „are nevoie disperată de a vorbi cu alți oameni, are această nevoie cu aceeași stringență cu care oamenii au nevoie să facă dragoste” (Rorty, 1998, p. 292). În logica aceasta, Rorty continuă: ironistul

are nevoie să facă asta pentru că numai conversația îl face capabil să controleze aceste dubii, să se adune pe sine, să-și păstreze suficient de coerentă țesătura de opinii și dorințe, încât să-l facă apt să acționeze. El are aceste dubii și aceste nevoi pentru că, dintr-un motiv sau altul, socializarea nu a avut loc integral (Rorty, 1998, p. 292).

Mai mult, e important că

aceste relații trebuie să fie cu oameni suficient de inteligenți pentru a înțelege despre ce vorbești – oameni ce sunt capabili să vadă cum ai putea avea aceste dubii, pentru că ei știu cum sunt asemenea dubii, oameni ce sunt ei înșiși dăruți ironiei (Rorty, 1998, p. 293).

Un astfel de om este doamna Parigoridi. Prin urmare, jocul erotizant și provocator pe care, sub semn ludic și ipotetic, nenea Iancu i-l propune va fi având în spate nevoia unei certificări de sine. O slăbiciune care, la dublul său, I.L. Caragiale, ascunde o identitate, morală și nu numai, în criză, dacă nu cumva chiar spaima „propriei sănătăți mintale” (Rorty, 1998, p. 292)

amenințate. Plăcerea de a comunica (cuvântul *plăcere* nu e nici pe departe suficient; ar trebui să spunem poate *disperarea*), de a fi pe scenă, de a vorbi celorlalți (dovadă, corespondența scriitorului, dar și prezența sa dinamică pe scena literaturii) e mărturia unei crize convertite într-un joc de atragere de complici. Superstițios, o știm, Caragiale a avut câteva obsesii, printre ele, și pe aceea a nebuniei, pe care le-a explorat prin intermediul literaturii, asupra cărora nu insist aici. E ca și cum, scriind despre ele, le-ar fi exorcizat. Așa cum seducerea, în toate sensurile posibile, l-ar putea vindeca.

3. Ce e un autor?

Dar analiza propusă schiței *O conferență* e și un pretext pentru a oferi, fie și în *liniamente generale*, direcțiile unui proiect de dezvoltat, care pornește de la contextul exegetic dominant. Chiar dacă I.L. Caragiale a afirmat că *teatrul nu e literatură, ci arhitectură* [putem alcătui o listă de texte care, explicit sau implicit, susțin aserțiunea; afirmația explicită e făcută în „Oare teatrul e literatură?” (Caragiale, 2000, pp. 831-834)], la fel de prezente sunt în scrisul său afirmații care, fără prea multe nuanțări, ar putea valida dimensiunea, în mod primar spus, *conținutistă* a operei lui. Nu vorbește Caragiale de o *intenție* a autorului? Nu spune el explicit, în *Câteva păreri*, în termeni de poetică clasică, că literatura exprimă o intenție și literatura *reflectă* realitatea¹? Eșecul interpretării lui E. Lovinescu, de exemplu, care era convins că peste cincizeci de ani teatrul lui Caragiale va funcționa ca simplu muzeu, are la origine tocmai o astfel de înțelegere. Atunci când *inadecvatele forme* își vor fi creat *fondul*, reprezentările lui Caragiale vor avea statut de mărturii dintr-o lume dispărută, crede el. Făcând saltul dinspre societate spre om, E. Ionescu, la rândul-i, insistă asupra decăderii morale a personajului caragialean. Când știm însă că acuzațiilor agresive din Franța anilor ‘50, care-l incriminează că *nu se angajează* politic, Ionescu le răspunde în termenii lui Caragiale, care spusese că „teatrul e arhitectură” (Caragiale, 2000b: pp. 831-832) – Ionescu spune că o simfonie sau o piesă de teatru sunt „structuri”, „construcție” (2002, pp 192-194), cuvântul arhitectură apărând de asemenea în vocabularul său polemico-teoretic –, deducem cât de mult intră, în insistența lui pe decăderea morală a lumii lui Caragiale², teama de a nu i se recunoaște vreo influență, anxietatea ei. În tot cazul, imaginea pe care el o livrează despre Caragiale este a unui conținutist și nu a unui scriitor care are ca obiect alienarea sau agonia (sugestia, existență la Paul Zarifopol, l-ar fi făcut pe Caragiale un precursor al lui Ionescu), ci decăderea morală.

Pe aceeași parte a balanței apasă două poziționări care, oricât de diferite pot să pară, sunt complementare. Prima este aceea a lecturii inocente, vulgare și actualizatoare, care vorbește despre o lume, cea prezentă, etern prezentă, atât de bogată în imoralitate etc., căreia i-ar lipsi un pictor de moravuri precum Caragiale, care să o înregistreze și să o sancționeze. Corelată acestei înțelegeri, este o altă lectură, tot vulgară (în sensul că are creditul vulgului), pe urmele discuției despre inaderența lui Caragiale la spiritul românesc. Pentru această interpretare, nu e nevoie de un Caragiale care să pună în insectar moravuri și oameni;

¹ Spune Caragiale: „Expresia – adică forma exterioară, organele materiale – nu are rațiune de a fi dacă ea nu face să trăiască o intențiune. (...) Dacă expresiunea formală nu poate îmbrăca potrivit intențiunea, opera este un monstru neviabil; expresia se topește-n vânt, ea nu înseamnă nimica; fiindcă nu ea este scopul, ea este mijlocul, și ca atare, în cazul acesta, nu poate servi la nimic” (Caragiale, 2001, pp. 57-58). Altundeva: „Înțelegem un *ce* dintr-un *cum*” (Caragiale, 2001, p. 61).

² În *Portretul lui Caragiale*, după ce precizare că I.L. Caragiale „atacă, cu aceeași obiectivitate în vehemență, pe conservatori, ca și pe liberali” (Ionescu, 2002, p. 184), Ionescu spune: „În realitate, pornind de la oamenii vremii lui, Caragiale este un critic al omului oricărei societăți. (...) Personajele sale sunt niște exemplare umane în așa măsură degradate, încât nu lasă nicio speranță” (Ionescu, 2002, p. 184). Și urmează o prezentare sintetică a „antropoizilor sociali” din opera lui Caragiale (Ionescu, 2002, p. 184). Am dezvoltat această situație a lui Ionescu în descendența lui Caragiale în „Eugène Ionescu sau aventura unui anticartezian la Paris” din volumul *Metacritice* (Diaconu, 2005, p. 47).

dimpotrivă, Caragiale ar trebui sancționat pentru că vede (sau inventează?) monstruosul din lumea românească. *Caragiale e de vină*, spune Matei Vișniec în titlul unui volum.

Opușă acestor interpretări, se situează aceea, vehiculată în lumea exegezei fine chiar, conform căreia Caragiale *îi influențează în rău pe români, că e complice cu răul*. Spune Gherea:

Caragiale ne dă un fragment din viața reală. *Această viață îl face să râdă*, și la rândul lui, prin talentul său, ne face să râdem împreună cu el. O dată ce această viață conține anomalii grave, căutând, le vom descoperi atât pe dânsule, cât și dureroasa lor însemnătate. Dar autorul nostru nu dă anomaliilor acea însemnătate ce le-o dăm noi. El râde și râde cu poftă, nu se simte nici amărăciunea, nici revolta în râsul lui, și de aceea râsul lui nu poate să aibă acea adâncă seriozitate, acea mare însemnătate socială pe care ar putea să o aibă, dacă autorul nostru ar râde cu același talent, dar pătruns de un ideal social înalt. [...] Idealul social călăuzește satira artistului, îndreptându-i râsul, făcând ca acest râs să fie mai serios, mai amar, făcând să ardă mai tare, să ardă acolo unde să fie ars. D-l Caragiale e indiferent în materie de politică socială; el n-are acest înalt ideal trebuincios, ceea ce scade în parte însemnătatea satirei sale (Dobrogeanu-Gherea, 1967, p. 278).

Oricât ar părea de surprinzător, poziția lui Gherea e urmată și rafinată de un I. Negoïtescu sau de un Virgil Nemoianu, care vorbesc despre faptul că I.L. Caragiale ar fi complice cu răul, făcându-l acceptabil³. Literatura e fără doar și poate și un fenomen social; dar putem merge până acolo încât să punem elemente care par definiții pentru mentalitatea unui popor, despre care oricum se spune că nu prea citește, pe seama unei opere literare? Ar fi avut poporul acesta frisoane de remușcări, dublate de revoluții sau revelații morale, individuale și colective, în cazul în care Caragiale n-ar fi existat?

Dar mai e ceva interesant. Chiar și satiric să fi fost (Gherea îi reproșează că nu e!), obiectul satirei, pe care se fundamentează și lamentația că, într-o lume atât de căzută moral, lipsește azi un Caragiale, are ceva fals în esența ei, fiind o invenție a poporului și deopotrivă a criticii. În fond, chiar și după ce s-a îndepărtat de Maiorescu (căruia îi neagă autoritatea și concluziile în problema autonomiei artei, chit că Maiorescu își formulase teoria tocmai pe corpul operei sale, încercând în același timp să-l apere de acuzația de imoralitate), Caragiale are, ca și acesta, rezerve față de instituțiile lumii moderne, europene, forme de civilizație transplantate pe un corp nepregătit. De aici, ridicolul lor. Nu abaterile de la funcționarea unor instituții precum presa, justiția, viața politică, drepturile cetățeanului etc. îl inspiră pe el, ci faptul că aceste instituții sunt „forme goale” în societatea românească. Spusese Maiorescu:

Avem politică și știință, avem jurnale și academii, avem școli și literatură, avem chiar o constituțiune. Dar în realitate toate acestea sunt producțiuni moarte, pretenții fără fundament, stafii fără trup, iluzii fără adevăr (Maiorescu, 1967, p. 150).

³ Negoïtescu își încheie analiza făcută lui Caragiale în *Istoria literaturii române* cu următorul verdict, a cărui conotație e, evident, negativă: „Căci, oricât ar detesta politic lumea creației sale antiutopice, estetic, Caragiale se lasă cu deliciu corupt de ea și astfel, prin empatie, literatura lui devine, din adversară, complice cu antiutopia, influențând în rău pe români” (Negoïtescu, 1991, p. 119). Am analizat în detaliu interpretarea lui Negoïtescu în *Metacritice* (Diaconu, 2018, pp. 92-139). Iar Virgil Nemoianu, într-o intervenție dintr-o anchetă a revistei „Vatra” pe tema actualității lui Caragiale, afirmă: „Rămâne însă în picioare faptul (cu regret fie spus) că impactul public al lui Caragiale asupra imaginarului românesc este nesănătos. Tocmai pentru că acesta scrie de fapt iertător și jucăuș, cititorii se simt îndreptățiți în opțiunea lor spre cinism, spre relativism, spre indiferență, spre nivelarea virtuților și viciilor” (Nemoianu, 2012, p. 26)

În acest sens, păcatele „instituționale” ale eroilor lui Caragiale (căci nu vorbim de cele etern-umane) fac din ei niște victime ale contactului cu civilizația, cu valorile lumii iluministe. Acești eroi sunt cel mult ridiculizați și caricaturizați; caricatura, iată tehnica preferată. De aici sentimentul complicității cu această lume. De unde, așadar, ideea unui Caragiale apărător al principiilor societății moderne? De aceea cred că a-l transfera pe Caragiale în contemporaneitatea noastră și a vorbi despre felul cum el ar putea prinde pe imoralii de azi ca într-un insectar al ticăloșilor e în esență greșit. Instituția gărzii civice, a vieții politice cu alegerea democratică a reprezentanților unui partid pentru alegerile centrale, a presei care ar trebui să fie o putere în stat și nu numai (programul de viață al funcționarilor, printre altele), toate acestea, transplantate din Vest în România, sunt, de fapt, ridiculizate de Caragiale. Indivizii sunt prinși în aceste mecanisme care-i alienează; beți parcă de un aer pe care nu-l înțeleg, par funambulești și, cu materialitatea lor groasă, imateriali, plutind într-o realitate străină și stranie. Și dacă există un principiu al lumii moderne la care Caragiale aderă destul de fățiș, atunci acesta privește drepturile cetățeanului. Solidarizarea lui Caragiale cu evreii, cu prostituatele, cu chivuțele, cu marginalii și exclușii este evidentă. Tocmai pe fondul acestei solidarizări, care ar merita o analiză de detaliu, putem identifica sancționarea, dar numai implicită, a instrumentelor defecte ale lumii moderne. Cu toate stereotipurile și abuzurile puse la lucru, contactul cu lumea civilizată creează frisoane. Să ne amintim fie și numai următoarea replică a comisarului Turtureanu:

– Cu baba și cu fata, de! Merge să le mursici mai zdravăn: dar cu Țăca, nu prea, fiindcă e, pardon, în poziție: dacă se-ntâmplă la secret vreun avort... Nu știi dumneata? Astăzi nu mai poți conta pe inferiori... și nici pe superiori! S-aude... Gazetele atât așteaptă ca să ne persecute... (Caragiale, 2000a, pp. 228-229).

O mină de aur aici, ca în toate secvențele care le implică pe chivuțe, pentru cine dorește să exploreze date de mentalitate și de funcționare a instituțiilor europene la noi. Chiar și aici însă, perspectiva nu e explicit morală. Perspectiva e artistică și ea vizează angajarea în înțelegere a unui receptor.

Dacă e vorba de public, de receptor, așa cum am spus-o deja, el trebuie prins în țesătura textului ca într-o pânză de păianjen. Iar pentru aceasta este nevoie de ceea ce Caragiale numește „truc artistic” (Caragiale, 2000b, p. 887). Nu întâmplător va fi reținut Caragiale cuvintele unuia dintre actorii din vremea adolescenței sale:

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

Este aici imaginea autorului însuși. În tot cazul, fascinat de Eleonore Duse și de Jean Mounet-Sully, actorii europeni de referință care trecuseră cu o trupă de teatru prin București și pe care îi numește executanți divini și instrumente divine” (Caragiale, 2000b, p. 889), Caragiale explică ceva din tehnica lor dramatică invocând tocmai „trucul” artistic, „cu care să pătrună până în adânc sufletul spectatorului” (2000b, p. 889). În același context, pornind de la Diderot, el invocă ideea sincerității în artă (Caragiale, 2000b, p. 887), pentru a conchide: Duse și Mounet

pot mișca o sală până-n fundul sufletului, stând pe loc, întorși cu spatele la public, cu ochii-nchiși, fără a pronunța o silabă, fără a face să se auză un suspin: o simplă

respirație, imperceptibilă ca mișcare materială, poate fi, pentru acești binecuvântați copii ai muzelor inspiratoare, de ajuns ca să se ridice ușor greutatea celei mai groaznice situații dramatice: trucul cu care să pătrună până în adânc sufletul spectatorului (Caragiale, 2000b, p. 889).

La câteva zile distanță (textul despre Eleonore Duse și Mounet-Sully fusese publicat în 17 octombrie 1899, cel care urmează este în 19 noiembrie 1899), Caragiale afirmă: „În toată lumea, se merge la teatru și pentru piesă, dar mai ales pentru joc; la noi, se merge cu mult mai mult pentru piesă, și foarte puțin, adesea aproape deloc, pentru jocul artiștilor” (2000b, p. 893), pentru ca, ulterior, să revină la jocul actorilor și la public:

Dar un teatru, ca să placă, trebuie să fie fierbinte, să dogorească până-n fundul galeriei. Actorul, actorii, când ies pe scenă, trebui să fie niște posedați, să aibă pe dracu-n ei: prin ochi, prin sprâncene, prin gură, prin vârful degetelor, prin toți porii, să scoată pe dracul acela și să-l arunce asupra publicului. O clipă să nu-l ierte pe public a-și veni în fire și a-și da seama de ce vor cu el: să-l ia repede, să-l zguduie, să-l amețească, să-l farmece, să-l aiurească, să-l smintească – mai știu eu cum să zic!

Când or ieși din teatru, nici doi ochi să nu fie uscați și siguri: toți să fie împăienjeniți de emoțiune, umezi de plâns ori de râs. // Așa teatru, da. La așa teatru dă năvala publicul ca la o binefacere; căci în adevăr că nu sunt multe frumuseți pe lumea noastră mai mari decât un bun teatru.

Dar cu scâlâmbăieli distilate, cu maniere macaronice, cu îngăimeli mălăiețe de parcă ar mesteca mucava, fără umbră de căldură și de convingere, și toate făcute în silă, de dragul paragrafului respectiv din bugetul cultelor, firește că ai să umpli greu teatrul, chiar împărțind bilete gratis cu pachetul (Caragiale, 2000b, pp. 893-894).

Izbitoare asemănarea acestor cuvinte cu felul cum definește Caragiale regula de aur a artei dramatice, prin intermediul Doamnei, în scena dramatică *Începem!*:

A! teatrul!... Dar un teatru ca să-mi placă mie... (*cu mult avânt și elevație crescândă*) trebuie să fie viu, cald, fierbinte! Să dogorească viața de aci până colo sus în fundul galeriei; actorii... când ies pe scenă, să fie niște posedați; să aibă un demon în ei; prin ochi, prin sprâncene, prin gură, prin vârful degetelor, prin toți porii, să scoată pe demonul acela și să-l sufle asupra mea. O clipă să nu-l ierte pe spectator a-și veni în fire, a-și da seama de ce vor cu el; să-l ia repede, să-l zguduie, să-l amețească, să-l farmece, să-l vrăjească, mai știu eu cum să zic? Când or ieși din teatru, nici doi ochi să nu fie uscați și siguri: toți să fie împăienjeniți de emoție, umezi de plâns ori de râs (Caragiale, 2000b, pp. 480-481).

Vorbind despre Ion Brezeanu, care jucase rolul cetățeanului turmentat, Caragiale admiră complexitatea personajului, pentru a conchide:

Cu două vorbe spuse cald, din adâncul sufletului, el pune un fel de pecete morală pe o poemă, poate, condamnabilă, pe o operă intelectuală de o moralitate cu drept cuvânt atât de contestată. După toastul lui Brezeanu, un om de inimă nu poate ieși din teatru fără să se împace, ba oarecum chiar să simpatizeze, cu distinsa damă de lume și cu bețivul josorât de cărciumă, două creaturi greșite, rătăcite, vinovate, Dumnezeu știe din ce pricini, dar bune – zică ce le place ipociților! – cu siguranță, bune (Caragiale, 2000b, p. 862).

Iar despre Falstaff citim undeva: „Falstaff, că nu-i poți zice mai bine, secătura aceea e un monument nepieritor al minții omenești, nu doar că nu profesează tendențe generoase, ci fiindcă e copilul lui Shakespeare, care era un tată zdravăn” (Caragiale, 2001, p. 50).

Așadar, perspectiva e artistică, nu, îngust, didactic-moralizatoare, iar lucrul acesta se va fi petrecând și pentru că epoca e plină de vitalitate. Cu gradul ei de inconștientă (care-l va face pe Caragiale să spună, ce-i drept, în condițiile izbucnirii răscoalei din 1907, că

începem o altă istorie mai puțin veselă decât cea de până ieri; râsul și gluma nu ne vor mai putea sluji de mângâiere ca altădată față cu cele ce se vor petrece în lumea noastră românească. Copiii noștri vor avea poate de ce să plângă – noi am râs destul (Caragiale, 2002, p. 350),

lumea trăiește în plină *Belle Époque*, iar Caragiale este expresia ei. Într-un timp cu atâtea probleme de adecvare, el își permite să fie artist și să angajeze cititorul/spectatorul într-un proces de receptare liberă. Va fi subscris în cunoștință de cauză la opiniile lui Poe și Baudelaire privind erezia tradiționalistă a didacticismului? Prin ce a scris, e ca și cum ar fi făcut-o. Prin urmare, nu-și putea pune problema influențării societății ori judecării ei, ci pe aceea a angrenării publicului într-un joc al convențiilor și iluziilor. În acest sens, afirmațiile „Uite-i ce drăguți sunt!” (Zarifopol, 1998, p. 370) și „Îi urâsc, îi urâsc, mă!” (Ibrăileanu, 1976, p. 26) nu exprimă neapărat o contradicție. Și ele merită, necesită chiar, o explicație. Dezvăluite de Zarifopol și de Ibrăileanu, afirmațiile acestea vorbesc înainte de toate despre felul cum citesc cei doi contemporani ai săi literatura și, în mod special, opera lui Caragiale. Mai mult decât atât, avem certitudinea că referința celor două afirmații este aceeași? Nu-i posibil ca prima să se refere la eroii săi, iar a doua la sursa care l-a inspirat pe Caragiale, la lumea în care el trăiește? Chiar așa fiind, are Caragiale conștiința care să-l pună în postura de judecător moral?

Și aici trebuie să aducem în discuție ceea ce am putea numi *intențiile* autorului, de care Caragiale vorbește adesea. Dar există intenții mai importante pentru el decât producerea de efecte? Să ne amintim ce spunea despre cetățeanul turmentat, despre Tartuffe și despre public. Dacă ne întoarcem la *O conferență*, intenția este să ridiculizeze clișeele societății „muzelor daco-romane” (Caragiale, 2000a, p. 620) care nu se recunosc în oglinda pe care le-o pune în față, producând în același timp amuzament și plăcere. Tocmai pentru că acestea sunt intențiile autorului, și ele intră în zona arhitecturii operei, nu a ideologiei ei (dacă nu cumva și arhitectura e, în mod implicit însă, ideologie, fiind expresia unui spirit liber), în miezul operei, principiu generator al ei, se află farsa. Multe din scrierile lui Caragiale, epice sau dramatice, au în centru o farsă. Marii farsori, regizori abili ai lumii pe care o joacă așa cum vor, precum califul din *Abu Hassan* sau Nae din *D’ale carnavalului*, și marile victime, fac ca discuția să se poarte și în jurul unui *mauvais démiurge*, ale cărui fapte se situează *dincolo de bine și de rău*. E în totul o explozie de vitalitate, expresie a unei libertăți fără margini. Că există câteva cazuri când farsorul e „pedepsit” – cel din *Anonime* și Mitică, din monologul *1 Aprilie* –, faptul va fi având și el relevanța lui. Ceva se răzbună, dar în nici un caz o instanță morală.

Firește, întrebarea eminesciană, din *Andrei Mureșanu* (1872), „de ce se-ntâmplă toate așa cum se întâmplă?” (Eminescu, 1984, p. 129) e înscrisă în țesătura intimă a textului caragialian. Cazul paradigmatic al acestei teme recurente și obsesive e reprezentat de finalul schiței *Inspecțiune*, când unul dintre amici, întreabă „– De ce?... de ce, nene Anghelache?” (Caragiale, 2000a, p. 419). Și tocmai pentru că „nenea Anghelache, cuminte, n-a vrut să răspundă” (Caragiale, 2000a, p. 419), în proba acesta s-a angajat cu perseverență critica literară. Or, toate se întâmplă așa cum se întâmplă pentru a-l angaja/implica pe cititor, fie el

naiv sau inteligent, fie el victimă sau complice, în rezolvarea cazului; orice răspuns din interiorul sistemului (adică al poveștii) e numai o ipoteză. În cazul lui Caragiale, însă, unde naratorul nu e *creditabil* (autorul, cu atât mai puțin), orice instanță complice – receptorul e cea mai importantă – poate deveni victimă, într-un joc continuu și nesfârșit bazat pe incertitudine, ca într-o multiplicare speculară infinită. A se vedea cititorul concret al schiței *Două loturi*, convins mai bine de o sută de ani, până la deconspirarea făcută de Florin Manolescu în 2002 (când apărea ediția a doua studiului său de referință *Caragiale și Caragiale. Jocuri cu mai multe strategii*), că loturile sunt „viceversa”. De aici, și obsesia lui Caragiale că adevărul nu poate fi cunoscut, cu atât mai puțin atunci când el se arată explicit, asemenea legăturii de gât a lui Chiriac. Căci simțurile mint, înșală, induc în eroare, singura modalitate de a te raporta la fapte fiind prejudecățile. Pe banda lui Möbius, nu poate exista decât feerie, ingenuitate, natură pură. Iar în acest joc, victimă a prejudecăților, e atras înainte de toate cititorul. Cu toate acestea, obsesia adevărului e o constantă în scrisul lui Caragiale. De aici, textele care funcționează ca scenarii de produs interpretării. Cel mai cunoscut, firește, e cel din *Inspecțiune*, tocmai invocat, unde cititorul e atras în capcana producerii de explicații. La rigoare, pentru sinuciderea lui Anghelache pot exista motivații din afara celor oferite de text, căci personajul trăiește și în afara textului. Dar, ca în cazurile de autenticitate, povestitorul, personaj el însuși, notează doar ceea ce știe și ceea ce vede. Despre Anghelache, personaj absent, reconstituit ca într-un joc de oglinzi, el știe sau spune foarte puține lucruri. Tocmai de aceea ceea ce construiește Caragiale aici este enigma perfectă. Personajul e în text atât cât e; în rest, sunt inferențele noastre create pe baza experienței pe care ne-o oferă cotidianul, proza realistă, convențiile și practica literaturii. Or, Caragiale obligă cititorul să intre în text și, umplând spațiile goale, completându-le cu ceea ce-i sugerează experiența sa în plan textul și existențial, să facă o hermeneutică. Tocmai aceasta e miza textului: prinderea cititorului în pânza de păianjen a interpretării. Altfel, în *Repausul dominical*, Caragiale o spune explicit: „De ce, de nece – nu trebuie să ne batem mereu capul să filozofăm, să tot căutăm cauze la orșice... Destul să constatăm cum se petrec lucrurile (...)” (Caragiale, 2000a, p. 604).

Să fi trăit Caragiale cu obsesia farselor pe care i le poate juca hazardul ori destinul? Va fi construit atâtea farse eroilor săi și pentru a înțelege cum funcționează acest mecanism, pentru a-l putea prevedea și, finalmente, controla? Superstițios, obsedat de ideea înnebunirii (a cunoscut un caz în care, fără cauze vizibile, *mașinăria s-a stricat*), își pune în scenă spaimele, temerile, ființa, angajându-se total, salvându-se prin receptorul pe care-l seduce și care-i restituie identitatea, parcă permanent amenințată. Dar nu-s acestea decât ipoteze. Să vorbim despre o farsă referindu-ne la povestea aducerii corpului său neînsuflețit în țară? Mort pe 9 iunie 1912, acesta n-ar fi putut fi imediat repatriat pentru că ministrul plenipotențiar al României la Berlin plecase în concediu. În tomna aceluiași an, când rămășițele au luat drumul spre casă, vagonul în care se aflau ar fi rătăcit prin găurile austriece; într-una din ele, sicriul a stat mai multe zile, riscând să se piardă. Finalmente ajunge în țară, dar fără documentele însoțitoare, după ce prin Ardeal, răz bunare, să zicem, fusese pe punctul să se piardă din nou. La un moment dat, niște funcționari se pare că au deschis chiar sicriul pentru a vedea despre ce e vorba. Iată un subiect pentru un text pe care nu Caragiale l-a scris. Întâmplări bizare, cu mult neprevăzut, în spatele cărora n-a stat decât hazardul. Căruia i s-au adăugat simple mecanisme puse la îndemâna oamenilor. Iar hazardul, o știm deja, nu joacă zaruri.

Revenind, poate că I.L. Caragiale își pune în scenă spaimele, temerile, ființa – dar se salvează prin scris, oferindu-și un sens din construirea de enigme, prilej de a-și crea cititorul pe seama căruia să se amuze. După toate acestea, nu e lipsit de sens să vorbim despre înscrierea lui Caragiale într-o serie care-i cuprinde pe Alphonse Allais și pe Henry James, referințe obligatorii în interpretarea lui. Umberto Eco își construiește întreaga analiză din

Lector in fabula pornind de la *Un drame bien parisien*, de Alphonse Allais. Un carnaval, anonime, infidelități, încercarea de deconspirare a partenerului – iată date definitorii pentru lumea lui Caragiale – și, deodată, surpriză, sub fiecare dintre cele două măști e cu totul altceva decât se aștepta, căci fusese convins în acest sens, cititorul. Textul e doar o capcană. Căzut în ea, cititorul nu-și poate reveni din surpriză. Să căutăm explicații logice, raționale pentru confuzia creată e la fel de inutil precum a vorbi despre ce s-a întâmplat ulterior cu eroii farsei. De fapt, abia aici se face legătura de substanță între Allais și Caragiale. În tot cazul, în căutarea unor astfel de explicații sunt cei care, asemenea unor detectivi, se află pe urmele autorului, care a și murit între timp, din *Desenul din covor*, de Henry James, o *capodoperă a ambiguității*. Odată cu moartea autorului, enigma din opera sa rămâne în veci nedescifrată. Pornind de la acest roman, Wolfgang Iser, în *Actul lecturii. O teorie a efectului artistic*, pune în prim-plan angajarea cititorului în căutarea și construirea de sens. Abia această căutare creează efectul estetic. Nu are rost să-l invoc aici pe Hans Robert Jauss, părintele Școlii de la Konstanz. Important, pentru că vorbim despre Caragiale, e altceva. Textul lui Allais e publicat în 1890. Henry James își publică romanul în 1896. *Inspecțiune*, de Caragiale, apare peste doar patru ani, în 1900. Pentru context, *Două loturi*, în 1898, iar *Cănuță, om sucit*, în același an. *Cănuță, om sucit?* Spune Zarifopol despre acest text, roman al unei vieți condensate la câteva pagini bizare:

Cănuță, om sucit e schițarea în negru a unei vieți și a unui caracter de orășean, om ciudat din naștere, și ciudățenia lui dă un relief asupra mizeriilor tipice ale clasei sale. E un umor trist până la sinistru în soarta acestui făcnit, în care și mintea, și simțirea sunt de o cinste grozavă, totdeauna îndreptată de-a-ndoaselea. Cănuță nu-și află pereche, în Caragiale, decât pe nene Anghelache, casierul: raționamentul acestuia, paradoxal și furios, împotriva inspectorilor care-l lasă-n pace fiindcă e «cinstit», l-ar fi putut zbiera, întocmai și Cănuță, din adâncul ființei sale de maniac virtuos (Zarifopol, 1998, pp. 362-363).

Zarifopol, care conchide că „sfârșitul lui nenea Anghelache este o tragedie exasperantă și stranie” (Zarifopol, 1998, p. 363), nu-și pune totuși întrebarea pe care textul ar trebui s-o provoace: Ce se află în spatele ultimei scrânteli a lui Cănuță, aceea de a se fi întors în mormânt? Avem aici suport pentru o explicație fantastică? Să fie valabil răspunsul popii, sinistru, care spune despre Cănuță că „n-a fost mort bine când l-au îngropat” (Caragiale, 2000a, p. 219)? Să fie doar consecința, paradoxală – și paradoxul nu mai are nevoie de explicații – că e vorba, cum spune soția lui, despre un „om sucit”? Furat de frivolitatea răspunsului, acceptând textul ca simplă convenție, cititorul nu e aici obligat să răspundă. La sfârșitul *Inspecțiunii*, în schimb, e. În fine, pe linia aceasta, a paradoxurilor, *La Paști* e din 1900. Aici apare enunțarea jocului și deopotrivă denunțarea lui, când citim: „Dar, vai, fatalitate, ca să zicem așa!...” (Caragiale, 2000a, p. 1202). Fatalitatea este expresia unei instanțe care se joacă, până la cinism, cu destinele personajelor de care dispune cum vrea, totul fiind adresat unui cititor care nu rezistă tentației de a umple goluri factologice și de a explica. Fără acest cititor, mașinăria care e textul nici nu există.

Care Caragiale, așadar? Deși ignorat de exegeză, important e acest Caragiale care construiește enigme în descifrarea cărora cititorul e obligat să se angajeze. Cine n-o face, și n-o face pentru că știe că lumea nu poate ieși și din text, vede angrenajele epice și dramatice ca iluzie, joc cu aparențele, mecanism care are în spate trucuri, uneori, foarte rar, de altfel, deconspirate. Dacă, de exemplu, ar fi fost scrise la persoana I, din perspectiva lui Abu Hassan, întâmplările a căror victimă Abu Hassan însuși este ar fi apropiat acest basm, prin succesiunea stranie și enigmatică de ipostaze, de nuvela *Sărmanul Dionis* a lui Mihai Eminescu. La persoana a III-a fiind, avem de-a face însă cu o deconspirare de mecanisme,

disecție, la vedere, pe corpul neliniștitor al textului. Tocmai de aceea cred că răspunsul la întrebarea din titlul acestei conferințe – „Amice, asta e o întrebare pe care numai un orb trebuie s-o facă” (Caragiale, 2000a, p. 623) – este perfect justificat. Caragiale știa prea bine că tocmai ce e la vedere, acoperit de cortina prăfuită și uzată a prejudecăților, nu e perceput. De aceea, în *O conferință*, el expune întregul mecanism de seducere. E chiar tema esențială a textului.

Referințe:

- Caragiale, I.L. (2000a). *Opere I: Proza literară [Works I: Literary prose]*. București: Editura Univers enciclopedic.
- Caragiale, I.L. (2000b). *Opere II: Teatru. Scrieri despre teatru. Versuri [Works II: Theatre. Writings on theatre. Verses]*. București: Editura Univers enciclopedic.
- Caragiale, I.L. (2001). *Opere III: Publicistică [Works III: Periodicals]*. București: Editura Univers enciclopedic.
- Caragiale, I.L. (2002). *Opere IV: Corespondență [Works IV: Correspondence]*. București: Editura Univers enciclopedic.
- Diaconu, M.A. (2005). *La sud de Dumnezeu: Exerciții de luciditate [South of God: Exercises in lucidity]*. Pitești: Editura Paralela 45.
- Diaconu, M.A. (2018). *Metacritice [Metacriticism]*. Iași: Editura Junimea.
- Dobrogeanu-Gherea, C. (1967). *Studii critice [Critical studies]*. București: Editura pentru Literatură.
- Eco, U. (1991). *Lector in fabula [Lector in fabula]*. București: Editura Univers.
- Eminescu, M. (1982). *Poezii II [Poetry II]*. București: Editura Minerva.
- Ibrăileanu, G. (1976). *Opere 3 [Works 3]*. București: Editura Minerva.
- Ionesco, E. (2002). *Note și contranote [Notes and Counter Notes]*. Traducere din franceză și cuvânt introductiv de Ion POP. Ediția a II-a. București: Humanitas.
- Iser, W. (2017). *Actul lecturii: O teorie a efectului estetic [The act of reading: A theory of aesthetic response]* (R. Constantinescu, Traducere din limba germană, note și prefață; I. Cristescu, Traducerea fragmentelor din limba engleză). Pitești: Editura Paralela 45.
- Maiorescu, T. (1967). *Critice I [Criticisms I]*. București: Editura pentru Literatură.
- Manolescu, F. (2002). *Caragiale și Caragiale: Jocuri cu mai multe strategii [Caragiale and Caragiale. Games with several strategies]*. Ediția a II-a. București: Humanitas.
- Negoitescu, I. (1991). *Istoria literaturii române [History of Romanian literature]*. Volumul I (1800-1945). București: Editura Minerva.
- Nemoianu, V. (2012, 12). Comicul simplu [The simple comic]. *Vatra*, 2012, p. 26.

- Popovici, V. (1997). *Personajul triologic* [The triological character]. În *Lumea personajului* [The world of the character] (pp. 17-169). Cluj-Napoca: Editura Echinox.
- Rorty, R. (1998). *Contingență, ironie și solidaritate* [Contingency, irony, and solidarity] (C. S. Ștefanov, Trad. și studiu introductiv). București: Editura All.
- Zarifopol, P. (1930). *Introducere* [Introduction]. În I.L.Caragiale, *Opere* [Works I]. București: Editura Cultura Națională.
- Zarifopol, P. (1998). *Încercări de precizie literară* [Attempts at literary accuracy]. Timișoara: Editura Amarcord.