

Prefață¹

Prima impresie pe care o comunică lectura schițelor lui Caragiale este aceea a unui univers de infinită varietate, guvernat însă de o lege unică. Pentru că fiecare bucată în parte are farmecul unei miniaturi finisate desăvârșit, iar toate împreună capătă valoarea ansamblului pitoresc și coerent, în care detaliile nu se dizolvă, ci se încarcă de noi sensuri, prin efectul relevator al perspectivelor conjugate. Diversitatea peisajului uman îngăduie și chiar impune scrutarea lui din mai multe unghiuri, pentru a determina principalele incidențe ale lumii care concurează la definirea imaginilor alcătuitoare. Ceea ce trebuie subliniat de la început este că însușirea unității nu reprezintă un simplu rezultat al contemplării ulterioare, ci decurge anume din proiectele scriitorului, urmărite de el cu deplină consecvență. O notă apărută în nr. 2 al „Moftului român” trimite un fascicol de lumină asupra fazei de început a procesului creator și asupra concepției lui generale.



¹ Prefață la volumul I.L. Caragiale, *Momente. Schițe*, antologie alcătuită în redacție de Marieta Croicu și Virgiliu Ene, Editura Albatros, Colecția „Lyceum”, București, 1973, pp. V-XXIX.

Gândul de a construi un edificiu unitar se desena de pe atunci cu limpezime, iar anii care despart perioada „Moftului român“ de aceea de la „Universul“ aveau să-i imprime o nouă energie, situându-l între premisele unei mari înfloriri creatoare. Coeziunea ansamblului ne apare astfel ca urmarea unui proces de creștere organică, în care virtualitățile nucleului cunosc la timpul potrivit o dezvoltare completă. Paginilor cu caracter programatic din 1893 (*Moftanგიul și Moftanგიოაიკა*) multe bucăți de mai târziu le pot solicita un argument sau un motto.

La temelia schițelor se află, cristalizată într-un termen intractabil, o intuiție a spiritului satiric obștesc. Ce este un „moftanგიu“? Absentă din textele lui Caragiale, definiția se ivește neașteptat într-un manuscris eminescian de prin 1868: „Cea mai comică noțiune românească e moftul, antiteză neîmpăcată și în sine atât de ridicolă dintre aparența exterioară și fondul intern. Cel mai antitetic și mai comic caracter e moftanგიul. Tartuffe e moftanგიu. Comica existență a postulanților din *Millo director* consistă întru aceea că sunt moftanგიii...“ Categoria astfel conturată răspunde în mod cuprinzător intențiilor caleidoscopice mărturisite de Caragiale și mijloacelor afectate realizării lui.

Orizontul social al schițelor reunește în limitele sale cvasi-unanimitatea păturilor urbane, de la reprezentanții societății înalte până la cei mai umili locuitori ai periferiei. În centrul tabloului și bucurându-se de o largă atenție figurează exponenții stratului mijlociu, ai micii burghezii alcătuite îndeosebi din funcționari publici. Aici condiția de viață, nivelatoare prin excelență, estompează până la anulare trăsăturile individuale, accentuându-le în schimb pe ale grupului social. Este o materie foarte generoasă pentru genul de instantaneu al schiței, în care fulgurațiile succesive pot întregi un portret colectiv. Fenomenul de dizolvare a personalității l-a interesat pe Caragiale încă din primele lui schițe, *Smotocea și Cotocea* și *Leonică Ciupicescu* (ambele în „Claponul“, 1878, reactualizate sub noi titluri în „Moftul român“, seria I). Lipsită de accent narativ, *Smotocea și Cotocea* e o fiziologie a cuplului, fixând cele dintâi jaloane ale

Prefață

acestei teme ce va reveni în schițe precum *O lacună*, *La Paști* și altele. Cei doi sunt copiiști în aceeași cancelarie, mănâncă la același birt și sunt trecuți de chelner pe o singură foaie a catastifului. Absența notelor distinctive îl definește de asemenea pe Leonică Ciupicescu: „nu era nici bun nici rău, nici moale nici iute, nici deștept nici prost. Cu un cuvânt, o ființă nici prea-prea nici foarte-foarte“. Caracterizare aplicabilă multor personaje egal de terne și trăind sub regimul unei avansate uniformizări. În principiu, oricare dintre indivizii care populează acest sector poate să-și asume gesturile exemplarului de alături, diversitatea nefiind aici atributul fizionomiilor, ci numai al ipostazelor legate de împrejurări.

Preocupările specifice categoriei în discuție dezvăluie o atât de accentuată limitare a orizontului, încât numai inconștiența prizonierilor ei o împiedică să devină tragică. Un anume sentiment de apăsare se trădează totuși prin veșnica tentație a schimbării decorului, al cărei rezultat ireductibil este întoarcerea în punctul de plecare. Elocventă e febra mutatului, declanșată cu periodicitatea instinctului, „de vreo două ori pe an“. Ea îi cuprinde deopotrivă pe chiriași și pe proprietari și dă naștere, în prezența obstacolelor, unor grave agitații. În lipsa altor posibilități de a se conforma tradiției, George Marinescu și Marin Georgescu, proprietari pe aceeași stradă, se mută unul în locul celuilalt: „Amândouă casele sunt absolut identice: același plan, aceleași încăperi zugrăvite la fel; în sfârșit două case gemene, peste puțină de deosebit dacă una n-ar purta numărul 7 simplu și cealaltă 7 bis“.

Distrațiile micului burghez respiră același efort derizoriu de a umple vidul unei existențe meschine. Câteva dintre ele răspund unor rituri calendaristice: „la zi-ntâi de aprilie este un fel de datorie, pentru cine ține la tradițiuni, să mință și să mistifice, inspirat ori nu“. Genul preferat de unii este cel lugubru, consecințele câteodată sinistre (ca în monologul *1 aprilie*). *La Paști* sunt „douăzeci și patru de ore de absolută libertate...“. După ce a asistat la slujba Învierii – prilej de a-și aminti cu dor de la părinții lui de la Otopeni, Lache „umblă pe stradă fără să

știe exact unde vrea să meargă, fără să fi hotărât cum să-nceapă petrecerea de Paști“. Singura certitudine este tortura impusă de o gheată prea strâmtă. Un amic întâlnit întâmplător („alt funcționar comercial, tot comestibile et colori“) mărturisind o suferință identică, ziua ambilor se va scurge în încercări zadarnice de a descoperi un paliativ. Familia Georgescu, plecată la Sinaia cu un tren de plăcere, „știe perfect ce are să facă pas cu pas și minută cu minută“. Intervine însă „fatalitatea“, prin a cărei intenție malignă capul familiei se rătăcește de ființele iubite, ca să-și petreacă întregul weekend în investigații obstinat infructuoase.

În zilele obișnuite, o sursă de amuzament deseori solicitată este bârfeala, calomnia, intriga sub diverse forme. Lache din schița *Amici* este un Iago bufon, desfășurându-și invențiile în pură gratuitate, din plăcerea de a stârni agitație și de a-și comunica nepedepsit opiniile, investite de circumstanță cu o paternitate obscură. Dispoziția de a face haz pe seama altuia e întotdeauna trează; o surprinde foarte bine întâmplarea din *C.F.R.*, cu virtuțile de subliniere ale poantei finale. În toate aceste împrejurări, sub aparențele inocente se lasă întrezărită o doză de ferocitate. Scriitorul a înregistrat-o direct în *Grand Hôtel „Victoria Română“*, schiță care se depărtează de celelalte prin petele ei de culoare întunecată.

Proiecția comică a acestei lumi, nu prea veselă în substanța sa intimă, presupune relegarea într-o zonă de umbră a aspectelor ce vădesc înjosirea condiției umane, pentru ca în prim-plan să apară mulțumirea de sine a indivizilor și vanitatea lor absurdă. Principala revanșă a micului burghez asupra existenței sale mărginite și instabile este câștigată în domeniul teoriei. Printr-un fel de lege a compensației, cu cât un om e mai rupt de formele active și responsabile ale vieții, cu atât mai puternică devine la el pornirea teoretizării sterile. În cazul ce ne preocupă, aria foarte restrânsă a contactului cu realitatea lasă drum deschis speculației abstracte, care se dezvoltă monstruos și hilar: „Lache și Mache sunt tineri cu carte; ei știu de toate câte nimic, așa sunt adevărații enciclopediști. Lache este înalt la

Prefață

închipuire, Mache e adânc. Așa dâșii iau parte cu mult succes la toate discuțiile ce se ivesc la cafeneaua lor obișnuită: poezie, viitorul industriei, neajunsurile sistemului constituțional, progresele electricității, microbii, Wagner, Darwin, Panama, *Julie la Belle*, spiritism, fachirism, *l'Exilée* ș.cl., ș.cl.“ Măsura deplină a înclinației teoretice, ajunsă la treapta unei adevărate patimi, o dau controversile politice sau pe teme adiacente. În fața unei lacune a legii penale (lipsa pedepsei cu moartea), mânia justițiară a micului impiegat se umflă ca o mare în furtună: „Cum?... Carevasăzică să intri dumneata în casă la mine cu pumnalul, cu toporul, cu conspirații, cu comploturi și asasinaturi, și eu să stau cu mâinile în șolduri și, în loc să te iau de urechi ca pe un măgar, și să-ți zic: «destul! pân-aci! nu-ți permit mai mult în țara mea!» – eu, nu! eu să viu pentru ca să-ți zic: «bravo! bine faci! să mai poștești și al'dată...» Să mă ierți! astea să le spuie d. Potropopescu la alții, asta nicio umanitate nu poate pentru ca să fie!...” Nota comentariilor politice este cel mai adesea de un pesimism sumbru: „Este o criză, care, ascultă-mă pe mine, că dv. nu știți, care, mă-nțelegi, statul cum a devenit acuma, eu după cum văz ce se petrece, că nu sunt prost, înțeleg și eu atâta lucru, fiindcă nu mai merge cu sistemul asta, care, când te gândești, te-apucă groaza, monșer, groaza!...” Afectat teribil de „situațiunea” tristă a țării, Nae „e așa de obidit, încât ai crede că vrea să plângă”. Probleme ca împrumutul extern, iminența unei crize ministeriale, bugetul încărcat, tulburările din China, precaritatea echilibrului european îl frământă fără răgaz, ajutându-l să uite mai ușor că nevasta se află în chinurile face-rii. Ca *zoon politikon*, preocupat de mari probleme de stat și posedând întotdeauna cheia soluționării lor, mărunții funcționari recuperează sentimentul propriei importanțe, supus altminteri unei continue infirmări.

Unele aspecte ale mediului cercetat cu precădere îi servesc lui Caragiale drept punți de trecere către alte zone ale societății contemporane. „Moftangiul – arătase el – se găsește în toate clasele sociale; speța lui furnică pe toate căile de comunicație (afară de rare excepții, cu bilet gratuit) și e încuibată din cele

mai mândre palaturi până în cea mai modestă odaie de *hôtel garni*". (Precizările care încheie fraza înlătură posibilitatea *ad litteram* a formulei „toate clasele sociale“, fixând limitele exacte ale teritoriului avut în vedere). Un semn de recunoaștere al moftangiilor de orice condiție îl constituie debitarea neobosită a locurilor comune. Deosebirea ce trebuie observată este că sincerității absolute a lui Lache și Mache i se substituie la alt nivel manevrarea interesată a acelorași formule. Ideea schimbărilor imperios necesare („nu mai merge cu sistema asta“), aflată la eroul din *Situațiunea*, apare și în scrisoarea senatorului Nicu Postolache: „crez că a venit momentul ca, mai ales în școală, de la care depinde viitorul națiunii noastre, noi românii să încetăm odată cu nenorocita sistemă a favoritismului, a îngăduielii, a hatârului“. Câteva rânduri mai jos, scrisoarea face loc unei intervenții în favoarea elevului Costică Postolache: „Nepotul meu, precum veți fi observat cu perspicacitatea ce vă caracteriză, este foarte timid; pe lângă aceasta, a fost și cam bolnav în anul acesta, a trebuit să-i scoatem o măsea, așa că are o mare frică de examen“.

Circulația intensă a locurilor comune – *les idées reçues*, cum le numea Flaubert, care alcătuieste un dicționar al lor (să mai amintim în treacăt câteva: „nu mai este patriotism“, „știința distruge credința“, „câtă prăpastie este între educațiunea spiritului și educațiunea inimii!“, „concurența străinilor“ ș.a.m.d.) – se afirmă ca o trăsătură dintre cele mai izbitoare ale universului investigat în schițe, prezentă deopotrivă pe diversele trepte ale ierarhiei sociale și modificându-și sensul în funcție de acestea. O semnificație constantă rămâne aceea a sclerozării în gândire prin închistarea în formule prestabilite. Pe fondul acestei stereotipii a limbajului, orice gest de aparență protestatară își dezvăluie fără întârziere lipsa de conținut autentic, echivalența implicită cu o simplă mistificare sau cu un act de reproducere mecanic. Este un fenomen definitoriu pentru însăși esența moftangiului, pe care indicațiile etimologiei o conturează în același mod. Cuvântul *moft* ne vine din limba turcă, unde înseamnă „gratuit“ sau „ieftin“. Între sensurile dobândite

Prefață

la noi, unul – bine reprezentat și în paginile lui Caragiale – este acela de „minciună”.

Mofturile *high-life*-ului se disting întotdeauna printr-o vie participare a elementului feminin. Un anunț în „l'Indépendance roumaine”: „Madame Esméralde Piscopesco, five o'clock tea tous les jeudis”. Decorul include un *hôtel* somptuos, un salon splendid, un fecior în frac și cu mănuși albe. Madam Mândica Piscopesco, împreună cu sora ei Tincuța, își primește invitații „în salonașul intim de cel mai pur stil Louis XV”; ceaiul oferit va fi dintr-un „serviciu de argint cu coroană de conte deasupra monogramei E.P.”; primele cuvinte adresate oaspetelui de madam Piscopesco: „Vii tocmai la pont...” Către sora ei, avidă de informații din partea noului venit: „Taci tu!... Las' să-l întreb eu...” Tot către Tincuța, după dobândirea unor știri revelatoare: „Vezi dacă ești proastă?” Sosește în vizită madam Mița Protopopesco, rivala în amor a Tincuței: „E un ger afară, mașer, ca nu-ți poți face o idee... Dacă o ținea așa toată noaptea, se duce dracului rapita!” Ceaiul fiind gata, Mândica o interpelează pe subretă: „Apăi, de ce dracu nu-l aduci odată?” Conversația dintre Mița și Tincuța atinge punctul nevralgic: „A! Lefterescu! Mitică al dumatăle... – Ba al dumatăle, obraznic! – Ba al tău, mojico!”

În ansamblu, așa-zisa „lume mare” i se prezintă lui Caragiale ca una de parveniți ridicoli, despre care nici nu s-ar putea zice că-și „trădează” originea, deoarece aceasta e vizibilă în permanență. Pretenția formulându-se exclusiv prin decor, cineva care ar asista la conversație cu ochii legați s-ar crede descins într-o pitorească suburbie.

O altă ambianță specifică este cea a elitei provinciale, hrănind mirajul unei existențe fastuoase într-un cadru de sufo-cantă platitudine. Târgul-Mare, reședința subprefecturii Plășii-de-Mijloc, se mândrește cu societatea lui „foarte restrânsă și foarte aleasă”, ale cărei baluri filantropice ating splendoarea celor dintr-o capitală de județ. Se face remarcată aici prezența unor figuri crepusculare, ca de pildă cronicarul mon-den Edgar Bostandaki, tipul aristocratului anemic și efeminat

care „vorbește franțuzește de când era mic și se pricepe foarte bine la mode și confecțiuni, așa că nu o dată este consultat asupra acestui capitol“. Declinul aristocrației, la Târgul-Mare ca pretutindeni, îmbracă și forma decăderii biologice, a deficitului de vitalitate, ilustrat de același personaj prin vocația infantilității perpetue. Edgar Bostandaki păstrează în chip de pseudonim „numele pe care i l-au dat în copilărie, alintându-l, papaia, mamaia și duduile, surorile mai mari“. Amenințarea formulată împotriva-i de către furiosul subprefect se adaptează riguros acestei vârste subînțelese: „Altă dată, dacă-ți mai permiți di aieste, îți rup urechile!“

La cealaltă extremitate a spațiului explorat în schițe se găsește mahalaua, în accepția geografică a termenului. (În „mahalaua sufletească“ despre care vorbea Ibrăileanu întră reprezentanții mai tuturor categoriilor studiate de Caragiale). Un paradox semnificativ este apariția în acest mediu a năzuinței către finețe și demnitate, pe care posesorii de „oteluri“ nobiliare n-o vădeau în niciun chip. Leanca văduva, comersantă de băuturi spirtoase la Hanu-Dracului, nu e mulțumită cu despăgubirile obținute prin justiție: „Da, domn' judecător, onoarea mea, sãru'mãna, nereperatã, cum rămâne?“ Prevenitul, Iancu Zugravu, în ciuda stãrii de ebrietate, depune sfortãri impresionante pentru a realiza eleganța de expresie adecvată împrejurării: „Eu, domnule judecător, dumneaei zice, pardon, iar ai venit, mă porcule? că dumneaei, știți, n-are niciodată o politică vizavi de mușterii.“

Paralel cu definirea zonelor speciale prin atmosferă, limbaj și comportamente specifice, schițele lui Caragiale procedează în mai multe cazuri la configurarea indivizilor prin categoriile lor profesională. Oamenilor lipsiți de o notă distinctă și puternică a caracterului, profesia este aceea care le va modela profilul în sensul propriilor ei exigențe. Din contrastele și schematicismele ivite în acest proces și mai ales din inconștiența care îl guvernează ia naștere unul dintre cele mai vechi și mai bogate filoane ale comicului universal. La Caragiale, abordarea mai frecventă a câtorva profesii tinde spre un studiu cvasimonono-

Prefață

grafic al instituțiilor deservite de ele. O breaslă bine reprezentată în cadrul schițelor o constituie gazetarii, cu care scriitorul avusese atâtea prilejuri de familiarizare. După mărturia unui contemporan, Caragiale formula astfel pretențiile lui în materie de jurnalistică: „Cinste și gramatică, acestea sunt cele dintâi condiții ale unei prese bune. Cine vrea, poate să aibă și idei. Dar nu e obligator.” Chipurile de ziariști ce se perindă în schițe sunt recrutate dintre aceia care se sustrăgeau primelor două cerințe, în schimb o realizau caricatural pe a treia. Câțiva „infatigabili reporteri” învederează ca trăsătură principală o inventivitate foarte activă, aceasta funcționând însă în limitele locului comun, cu repetiții inevitabile și cu o mare doză de naivitate: „ieri, când a mers vizirul la obicinuita audiență, Regele s-a închis cu dânsul în cabinetul de lucru, luând cele mai stricte precauțiuni a nu fi auzit de nimeni, și i-a tras vizirului o săpuneală numărul unu [...] Tot timpul, vizirul a tăcut cu ochii în pământ, galben la față ca un cadavru.” S-ar zice că reporterele, însușindu-și metoda dracului șchiop, a înlăturat acoperișul cabinetului regal.

Două schițe dedicate presei, *Temă și variațiuni* și *Groaznica sinucidere din strada Fidelității*, speculează comicul perspectiveilor discordante în care apare un eveniment unic. Aici ziariștii și-au anulat prezența fizică, rămânând a fi întruchipați prin ceea ce au mai definitoriu, adică prin produsele condeiului lor. În *Groaznica sinucidere...*, imaginile răsfârțate de două prisme se contrazic violent între ele. Reporterul ziarului „Aurora”, un fervent al clișeelelor romantice, descrie în spiritul lor circumstanțele gestului funest: „Porția înghiți păhăruțul, dându-l cu voluptate peste cap, și merse să se culce în patul ei, așteptând cu resemnare moartea. Aceasta nu întârzie să se anunțe prin niște oribile crampe de intestine. Nenorocita, covârșită de dureri, sări în sus și-ncepu să țipe spunând tot: – Mor! mor!... ah! Mișule, fii fericit!... Scăpați-mă!... scăpați-mă! sunt încă tânără! Nu! nu! nu vreau să mor!” Reporterul ziarului „Lumina”, afișând atitudinea opusă, lucidă și demistificatoare, relevă în darea de seamă a confratelui său „un întreg roman pasional à la

Ponson du Terrail sau Jules Mary, o întreagă melodramă à la d'Ennery". În sprijinul acestor aserțiuni, el citează declarația unei vecine a sinucigașei, o venerabilă moașă („una dintre primele eleve ale răposatului doctor Capșa”) care conservă amintirea exactă a evenimentelor petrecute în anul nașterii sale. Vizibil încă de aici, aspectul de parodie se definește cu mai multă strictețe în *Temă și variațiuni*, bucată ale cărei personaje sunt înseși stilurile câtorva ziare, cu poncifele proprii fiecăruia dintre ele. Observându-se totodată că evenimentul supus discuției, un incendiu în Dealul-Spirii, reprezintă pentru unul din comentatorii săi „o pată neștearsă și indelebilă” asupra regimului în ființă, iar pentru altul „o pură invențiune ieșită din fantezia nesecată și din bogatul arsenal de calomnii al adversarilor”, schița amintită poate acorda râsului un substrat reflexiv, legându-l de ideea subiectivității fatale a oricărei mărturii omenești. „Je ne me pique pas d'impartialité – spunea Saint-Simon; je le ferais vainement.”²

Contemplat de Caragiale dintr-un unghi aproape boccaccian, clerul trimite și el câțiva reprezentanți în comedia umană a schițelor. Apariția a doi dintre ei este astfel regizată, încât devine revelatoare pentru întreaga tagmă: „s-aude dincolo în cârciumă înjurând cineva, foarte supărat cine știe de ce; apoi, îndată, ușa odăiții se deschide de perete, și intră părintele Matache, urmat de paracliserul lui, urmat de băiat, care aduce pe tavă o jumătate de pelin tulburel cu două pahare curate.” Pornirea blasfematorie și „darul suptului” sunt însușiri nelipsite ale tuturor celor de aceeași profesie. O figură desenată cu o savuroasă grijă a detaliilor este preotul din *Art. 214*: „Un popă venerabil intră. E un om de vreo șaiszeci și cinci de ani; barbă și păr mai mult albe; fața foarte roșie, mai ales la pomete și alte proeminențe; ochii spălăciți, albaștri, dulci și lăcrimoși.” Glasul părintelui răsună în deplin acord cu fizionomia: „Al dracului am răgușit... Sfintele sărbători!...” Îmbiat cu o cafea, popa își declină fără fasoane preferințele adevărate: „Ba, dac-ai fi

² Nu mă laud cu imparțialitatea, ar fi lucru zadarnic (fr.).

Prefață

bun, mai bine un pahar de vinișor; mâncai niște afurisiți de țâri.“ Scena ce urmează – preotul bătând țârii pe biroul avocatului cu un *presse-papier* de bronz care-l înfățișează pe Cicero – este de neuitat, ca orice sinteză vie între veridic și hiperbolic.

Alte profesii, fără a mai beneficia de o egală atenție, își dobândesc totuși conturul distinct în virtutea câte unei facultăți dominante. Studenților le este proprie participarea zgomoasă la mișcările de stradă, fie și cu riscul unei oarecari prelungiri a duratei studiilor. Coriolan Drăgănescu, de pildă, „a frecventat regulat cursurile la universitate șapte-opt ani“. Se întâmplă uneori ca tinerimea universitară să fie reprezentată de „un domn ca de vreo treizeci-și-cinci de ani și mai bine, cu o barbă neagră foarte bogată, însoțit de un tinerel ca de vreo paisprezece ani“. Ofițerii inferiori, „toți cu inime ușoare, toți șăgalnici și berbanți“, apar mereu în ipostaze donquijotești. Se reține îndeosebi locotenentul Mișu de la „itidență“, care e „mucalit al dracului și cântă teribel!“, neîntrecut în improvizarea partidelor de plăcere: „Pe lună, cu trăsurile la pas, și dasupra armoniei apelor de munte și șoaptelor pădurii, lăutarii acompaniind încetinel și d. Mișu cântând menuetul, pe care-l cântă regulat muzica în parc și care-i place atâta lui madam' Georgescu!...“

În genere, la Caragiale comicul profesional nu provine, ca în comedia clasică, din revărsarea unei optici specifice sau a unui limbaj tehnic peste limitele aplicabilității lor. El reprezintă mai curând echivalentul senzației de repetare previzibilă, de confirmare a indivizilor la niște norme impersonale.

Există caractere în schițele lui Caragiale? La o privire sumară, răspunsul ar putea fi negativ. Accentuarea trăsăturilor de grup social sau de categorie profesională, împreună cu restrângerea la minimum a desfășurărilor în timp, pune serioase obstacole în calea adâncirii studiului psihologic. Nu trebuie neglijate, totuși, acele situații în care elementelor implicate de condiția obștească a insului li se adaugă datele unei determinări mai exacte a fizionomiei lui morale. De o substanță foarte clasică este portretul *Amicului X...*, tip al fanfaronului impenitent,

comparabil pe alocuri cu unul din caracterele lui Teofrast. Posesor al unei „mulțimi de varii cunoștințe“, amicul X... este „în curent cu tot ce se petrece în sferele înalte“ și „în termeni familiari cu toată lumea“. Take Ionescu e pentru el – simplu – Take, Petre Carp – „șeful“, Niculae Filipescu – Nicu ș.a.m.d. La obiceiul desemnării celor mari prin numele lor de botez nu se renunță nici în eventualitatea unor confuzii: Arion și Ollănescu sunt deopotrivă „Costică“. Mitul familiarității cu figurile ilustre ale vieții politice se hrănește, cum era de așteptat, din clișee de largă circulație: „Nu-l știi pe șeful?... – Nu! zic eu. – ...Zeflemist“; mai departe: „nu-l știi pe șeful? cu șeful nu se discută“. (Spiritul ironic și intransigența erau cele mai populare trăsături ale lui Petre Carp, un rezumat la îndemâna oricui al personalității sale.) Profilul se întregește în chip fericit prin sublinierea stilului extrem de cordial și de afabil, „modest, simplu și fără pretenție“, ce caracterizează relațiile laudărosului cu lumea de rând. Este comportarea firească a palavrăgiului dornic de galerie, care nu neglijează niciunul dintre mijloacele captării ei.

Un tip asupra căruia schițele revin de mai multe ori este acela al zăpăcitului, trăind într-o perpetuă confuzie și răspândind-o neobosit în jurul său. Ménalque al lui La Bruyère era capabil să uite că se află într-o vizită și, crezându-se la el acasă, să dorească plecarea musafirului plicticos. Cu resursele potențate de o mare râvnă a aflării în treabă, „distrații“ lui Caragiale nu se lasă mai prejos. Termenul pus în ghilimele desemnează impropriu și provizoriu exponenții unei stări care nu se reduce la dispersarea atenției, ci implică o pluralitate de mecanisme ale relaxării contactului cu realitatea înconjurătoare. Costică Panaite, eroul schiței *Cam târziu...*, sosește în București cu o petiție adresată parlamentului la câteva zile după închiderea lui. Omul a pierdut măsura timpului sub efectul conjugat al unei sociabilități extreme și al haltelor bahice: „S-a abătut la Vălenii de Munte și s-a-ncurcat o noapte; apoi a ajuns la Ploești; s-a abătut pe la Valea Călugărească, la un prietin, cu ocazia culesului; s-a încurcat o zi și-o noapte; prietenul a vrut

Prefață

să-l mai ție, ca să vie amândoi în București; dar Costică i-a zis: «C-eșt' copil!?» și a plecat.“ Personajului din *Petițiune...*, înfățișat dis-de-dimineată la biroul unei registraturi, „mișcările îi sunt nesigure ca și articularea vorbelor“. Singur recunoaște: „Azi-noapte am umblat forfota cu niște prietini... Nici n-am dormit...“ Zelul îndatoritor, dorința de a-i servi pe alții sunt prezente și aici, dar starea cetățeanului face imposibilă o corelație normală a noțiunilor strict necesare: „— Ce cereai în petiție? — Eu? nu ceream nimic. — Cum? — Nu era petiția mea. — Da a cui? — A unui prietin. — Care prietin? — Unul Ghiță Vasilescu. — Ce cerea în ea? — El? nu cerea nimic. — Cum, nu cerea nimic? — Nu cerea nimic; nu era petiția lui“ ș.a.m.d. Se constată în fine că omul caută, la Regia monopolurilor, urma unei cereri de pensie. Până atunci solicitase și băuse patru pahare de apă, ștergându-se la gură cu batista impieगतului.

Formele paroxistice ale confuziei ne întâmpină în schița *Căldură mare*, unde amfibologia, paronimia și deficitul de explicație încing o horă amețitoare. Termometrul arătând 33° la umbră, logica și-a pierdut orice prerogativă, personajele desfășurând actul convorbirii într-o zonă sustrasă ingerințelor ei. Intenția serviabilă nu lipsește nici de astă dată („...să-i spuie că nu s-a putut reuși cu afacerea știută nimic, fiindcă am vorbit cu persoana...“), totul prăbușindu-se până la urmă într-o vâltoare fără fund, în care diversele referințe — „mătușa persoanei“, „tutorele minorilor“, „nepotul cocoanei“ — plutesc ca niște epave anonime. Abstracție făcând de nuanțele proprii fiecărui caz în parte, tipul generic este un încurcă-lume plin de bune intenții: „Se oferă călăuză pe un drum pe care nu-l cunoaște și căruia pe urmă nu-i poate da de capăt“ (Teofrast).

În rând cu personajele, uneori chiar mai presus de ele, calitatea de erou al schițelor o revendică însuși naratorul. Lăsând la o parte bucăți ca *Justiție*, *Art. 214*, *Amici*, *Căldură mare* etc., comedii în miniatură ce exclud orice intervenție complementară, și făcând abstracție de savuroasele parodii (*Telegrame*, *Proces-verbal*, *Temă și variațiuni*), celelalte schițe, adică majoritatea, presupun ca elemente inalienabile prezența activă a naratorului,

mânuirea de către el a firelor acțiunii (în cadrul căreia îi revine adesea un rol însemnat) și o gamă foarte întinsă a complicităților cu cititorii, de la zâmbetul „pe sub mustață” până la interpelarea directă. Forma povestirii la persoana întâi, mult folosită în proza modernă, constituie în unele situații reflexul stilistic al autenticității confesiunii, după cum altelei poate îndeplini – acesta e și cazul cel mai frecvent – funcția unui simplu procedeu narativ. Ceea ce se observă la Caragiale este că ficțiunea naratorului nu rămâne niciodată la nivelul convenției banale și că atributele care îi precizează profilul vădesc în varietatea lor o remarcabilă convergență, conducând la definirea unui caracter unitar și distinct. Liniile psihologice esențiale par deduse din ale lui Lache, printr-un fel de declin invers. Acolo unde Lache își manifestă impetuositatea protestatară, naratorul adoptă o poziție strict neutrală: „— Ei! ce zici? — Ce să zic? răspund eu... Bine! – Cum bine! Asta e bine? — Dé! zic; știi și eu? — Cum, știi și eu? Dacă dumneata, cetățean care te pretinzi... — Ba, zic, mă iartă, nu mă pretinz de loc.”

Atitudinea își are riscurile ei, cu nimic mai prejos decât cele decurgând dintr-o angajare deschisă; „dacă n-ai nicio părere, ești în primejdie să superi pe oricine are una”, adevăr confirmat cu prisosință de întâmplările schiței *Atmosferă încărcată*.

Ridicată la rangul unei filozofii asupra vieții, atitudinea naratorului se traduce în intervențiile lui conciliatoare, în presiunile delicate pe care le exercită în scopul aplanării diferendelor sau pentru a obține mai multă suplețe din partea celor „excesivi de scrupuloși”: „Nu trebuie, domnul meu, să aibă omul judecăți extreme, fiindcă lumea trăiește din pornire, nu prin judecată. Omul cuminte, mai cu seamă având norocul să fie sus-pus, este totdeauna îngăduitor cu lumea lui; de aceea avem și vorba veche foarte înțeleaptă: lumea n-o putem îndrepta cu umărul.” E aici un conformism cu subtext ironic, cum va rezulta din repetarea pledoariei, „cu mici modificări de circumstanță”, în fața altui ascultător. În demersurile pe care e silit a le întreprinde, naratorul își hrănește verva persuasivă cu argumente izvodite de alții. Intervenind în favoarea unui elev,

Prefață

citează fraze întregi din diverse scrisori adresate profesorului („nu-mi place să importunez pe cineva, cât de prieten să-mi fie, în îndeplinirea datoriilor sale“, „trebuie să ne hotărâm, mai ales când e vorba de școală, de la care depinde viitorul națiunii noastre...“); pentru salvarea lui Mitică Georgescu pune la contribuție formula din bilețelul trei Mari Popescu („dacă rămâne băiatul repetent încă un an, e o nenorocire pentru familia lui – o familie dintre cele mai bune – și pentru mine o mare mâhnire...“), iar în sprijinul lui Ovidiu Georgescu – cel cu 3 la morală – reproduce cuvintele imperative ale mamei lui: „Să nu zici că nu poți!... Știu că poți! trebuie să poți!“ Adoptarea fără clipire a tuturor platitudinilor curente stârnește aceeași impresie de docilitate insidioasă: „Frate Popescule, ciudate sunt și programele și regulamentele școlilor noastre: prea se dă o importanță egală tuturor obiectelor de studiu, și asta este dăunător mersului, adică, vreau să zic, progresului; căci, în definitiv, ce vrea să facă școala din tinerile generațiuni, cari vin și caută, mă-nțelegi, o cultură sistematică, pentru a deveni cetățeni utili, fiecare în ramura sa de activitate socială?...“ Locul comun, prezent în alte împrejurări cu semnificațiile ce s-au văzut, a devenit obiectul unei mimări parodice.

Trăsăturile care compun imaginea naratorului întrețin senzația unei vii asemănări cu ființa adevărată a lui Caragiale. Ne găsim în fața unui autoportret moral, ușor înclinat în direcția caricaturii. Nu puține sunt schițele în care elementul personal se prezintă fără ocol, sub forma reminiscențelor autobiografice (*Boborul!*, *Baioneta inteligentă*, „*Națiunea Română*“) sau a filei proaspete de jurnal intim (*Grand Hôtel* „*Victoria Română*“, *Monopol...* și altele). Dincolo de acestea, se poate susține că niciuna din bucățile expuse monologic, fie – să zicem – chiar *Vizită...* sau *Búbico...*, nu-i refuză lui Caragiale calitatea de protagonist verosimil. Iar faptul că de multe ori psihologiei naratorului îi revine în cadrul istorisirii o funcție dialectică, vizând realizarea unor contraste sau simetrii, contribuie la întărirea impresiei amintite. Se știe doar că și în viață Caragiale își compunea adesea o anumită atitudine din plăcerea de a-și contraria

interlocutorul sau de a-l supralicita ironic. Împărtășindu-se neconținut din această structură spirituală, fie că se opune celorlalte personaje, fie că le acordă perfida lor adeziune, naratorul reprezintă în sfera ficțiunii un *alter ego* caragialesc. Prin el, autorul schițelor se pune în scenă, se destăinuie, dă frâu liber înclinației sale mimetice, dar – semn de supremă obiectivitate – nu încearcă niciodată să-și transgreseze personalitatea, să-și creeze vreo falsă ipostază, să sară peste propria lui umbră. Eroul cel mai bine definit și cel mai autentic al schițelor lui Caragiale nu este altul decât Caragiale.

O opinie tradițională asimilează factura schițelor lui Caragiale cu aceea a operei sale dramatice. Afirmația, valabilă fără rezerve în cazul scenetelor, presupune – dacă o raportăm la ansamblu – unele nuanțări. Contemporanii lui Caragiale sunt unanimi în recunoașterea marelui dar actoricesc cu care a fost înzestrat scriitorul. „L-am văzut acum doi ani. Era strălucitor de vervă și mai tânăr decât oricând. A vorbit șase ceasuri în șir, în picioare și jucând scenele pe care le istorisea. Atunci am auzit, din gura lui, cele mai splendide «pagini» de critică literară din câte cunosc. Și tot atunci a povestit câteva scene și a redat câteva tipuri caracteristice care ar face, singure, gloria unui scriitor. Omul acesta crea viața jucându-se.“ Câte alte mărturii nu vin să o sprijine pe aceea a lui Ibrăileanu? În timpul unei călătorii, Delavrancea își urmărise cu încântare prietenul care „c-o repeziciune nepomenită [...] trecuse cu glasul de la intonația burghezului gros ca butia până la pițigăiatul flașnetar al cocoanelor de mahala“. Vlahuță spune că pentru a-ți da seama pe deplin „de puterea de evocare și de marele dar de a crea a lui Caragiale, trebuie să-l auzi povestind. Cu privirea, cu reticențele, cu sobra accentuare a figurii și a glasului, cu armonizarea instantanee a tuturor mijloacelor de acțiune ale neasemănatei lui puteri de fermecător, te face să vezi adevărul, să trăiești în adevăr ce-ți spune. El are o lume a lui de tipuri în mișcare, suflete întrupate de el – vorbesc de acelea pe cari nu le-a scris [...] ireparabilă pierdere pentru posteritate.“ Paul Zarifopol a evocat, la rândul lui, „risipa fantastică de spirit și

Prefață

de imagini de care era capabil omul acela“; Caragiale – conchi-dea el – „s-a cheltuit în literatură vorbită“.

Loviți de „ireparabila pierdere“ despre care vorbea Vlahuță, opera scrisă a lui Caragiale ne oferă totuși o substanțială consolare, prin relațiile ei foarte strânse cu darul de improvizator oral al autorului. Unit cu teatrul prin mai toate legăturile posibile – prin tradiție familială și prin activitatea proprie, de la funcția de sufleor până la aceea de director general, de la calitatea de copist de roluri până la aceea de dramaturg –, Caragiale și-a conceput cea mai mare parte a operei ca un spectacol în interpretare individuală sau colectivă. Caracterul dramatic și oralitatea se impun deci, pe planul expresiei, ca principale elemente unificatoare, prezente deopotrivă în piesele de teatru, în nuvele, în schițe, în foiletoane, chiar în unele articole teoretice, fără a mai pomeni de corespondența scriitorului, care află în parodia verbală unul din procedeele ei predilecte. După sugestivă formulă a lui T. Vianu, vorbirea umană reprezintă pentru Caragiale „celula germinativă a întregii lui arte“.

Regimul de comunicare între narator și cititori pe care îl instituie proza lui Caragiale reprezintă câmpul de manifestare al unor speciale virtualități comice. Ele configurează laolaltă un mod anumit al relatării evenimentelor, capabil de a le potența acestora comicul intrinsec sau chiar de a le conferi o culoare hazlie de care altminteri ar fi rămas străine. Dicțiunea comică este o afectare *sui-generis*, despre care atât teoreticienii, cât și oamenii de meserie au vorbit în repetate rânduri, într-o unitate de vederi căreia distanțele în timp și spațiu nu par menite să-i aducă prejudicii. „Ceea ce spun despre acțiuni – avertizează Quintilian (*Oratoriae Institutionis Liber VI.III. De risu*) – trebuie să se înțeleagă de asemeni despre față și despre gest, care desigur contribuie la provocarea râsului, dar mai cu seamă atunci când n-avem deloc aerul de a dori să producem acest efect; căci nimic nu este mai nesărat decât ceea ce anunțăm ca un lucru cu haz.“ Herbert Spencer scrie în *Fiziologia râsului*: „oamenii care, prin talentul lor de actori, dovedesc un foarte fin sentiment al comicului, știu de obicei să facă și să spună lucrurile cele mai

bufone cu cea mai mare seriozitate din lume.“ Pentru Taine, „umorul constă în a spune pe un ton solemn lucruri nespuse de comice și în a păstra stilul nobil și fraza amplă chiar în momentul în care provoci râsul întregului auditoriu“. „Narațiunea umoristică – arată la rândul lui Mark Twain – trebuie depănată grav; povestitorul se străduiește să ascundă punctul ce i se pare apt să trezească râsul“. Celebrul comedian Buster Keaton declară: „Am remarcat încă de la începutul carierei mele în music-hall că, atunci când termini un număr mai mult sau mai puțin hazliu, provoci râsul cu atât mai tare cu cât rămâi mai indiferent și chiar mirat de ilaritatea publicului.“ Vom încheia șirul prin invocarea opiniei lui Caragiale, așa cum s-a păstrat ea în amintirea fiicei scriitorului. „Dacă noi povesteam ceva comic și râdeam, ne oprea spunând: «Voi povestiți, nu râdeți; lăsați-mă pe mine să râd.»“

În rezumat, păstrarea tonului într-un registru impasibil sau – mai mult decât atât – investirea lui cu rezonanțe solemne constituie, după o experiență îndelung verificată, o condiție a sublinierii efectului comic. Contrastului propriu obiectului în sine i se suprapune un contrast exterior, generat de atitudinea inadecvată a subiectului față de obiect. Un procedeu favorit al lui Caragiale este dispersia accentelor elevate, de o căutată distincție, în prezentarea unor realități triviale sau ridicole. Iată biografia cucoanei Zamfira, expusă în schița *Ultima emisiune...: „Această persoană, care a pierdut de mult un ochi și uzul comod al mâinii drepte și al piciorului drept, are o istorie poate și mai interesantă decât amicii și camarazii ei. A iubit!... De la o fragedă vârstă s-a furat din casa părintească – tatăl ei era cel mai vestit ghitarist fără perdea de pe vremuri. Complicele acestui furt era un tânăr viorist plin de talent. Peste un an, s-a furat de la primul ei complice; al doilea complice era un foarte distins cobzar; peste doi ani, alt complice și, în sfârșit, așa din doi ani în doi ani, uneori chiar mai des, din complice în complice, a avut nenorocirea să dea peste unul care a pretins cununie în regulă, și care, îndată ce s-a văzut furat, n-a înțeles, ca toți ceilalți, că regulele cele mai elementare ale galanteriei îl obligau să renunțe la orice*

Prefață

scandal: acesta era *celebrul* Mitache Muscalagiul, un piept și o forță erculeane. A pândit-o, a prins-o la un chef cu ultimul ei complice, cântând *bucăți alese din repertoriul părintelui ei*, s-a năpustit asupra-i, a lovit-o, a sucit-o, a tăvălit-o, a zdrobit-o... Celălalt fugise ca *un laș*... Când a lăsat-o Muscalagiul din mâni, *juna* Zamfira era o *masă inertă*. Iată cauza întreitii ei betegeli. Porțiunile pe care le-am subliniat mai devreme sunt ilustrative pentru procedeul enunțat mai sus. (Nu trebuie omisă folosirea verbului *a fura* în formă reflexivă – ciudățenie impusă de natura împrejurărilor: inițiativa „furturilor“ revine întotdeauna eroinei, factorul masculin rămânând subsidiar.) Dintre „amicii și camarazii“ cucoanei Zamfira, unul a practicat cu ani în urmă „arta culinară“, dar din pricina unor figuri rebele „a trebuit să facă omul multă vreme o cură serioasă cu rachiu de drojzii cu picături de pelin“; celălalt, fost toboșar municipal, „a contractat un reumatism articular acut, pe care nu l-a putut combate decât cu rachiu de izmă fiert cu piper“.

S-ar putea ivi întrebarea dacă tonul prezentării celor trei cerșetori nu rămâne cumva gratuit, lipsit de orice motivare obiectivă. E un bun prilej de a observa că dicțiunea caragialescă se conformează unui anumit detaliu al obiectului, în cazul de față stilului ceremonios cultivat de personaje în relații reciproce. În *Vizită...*, pornind iarăși de la un amănunt (uniforma de ofițer a lui Ionel Popescu), povestirea întâmplărilor pare să ne strămute pe un imaginar câmp de război: „Cum o vede [pe jupâneasă], maiorul se oprește o clipă, ca și cum ar vrea să se reculeagă fiind surprins de inamic. Clipa însă de reculegere trece ca o clipă, și maiorul, dând un răcnet suprem de asalt, se repede asupra inamicului. Inamicul dă un țipăt de desperare“. În bucata *Monopol...*, prin efectul unei ploi torențiale, Iașii se transformă într-o nouă Veneție: „Amicul X..., după ce plătește galant, se suie în gondolă cu mine; locuiește în drumul meu, pe un *canaletto* – să-l las acasă [...] Ne-am oprit. Ne pupăm în gondolă ca doi patricieni de pe timpul ilustrului doge Francesco Morosini. Se dă jos încetinel pe trotuarul plin de apă și intră, learcă de ploaie, pe portalul bătrânului său *palazzaccio*“. Sunt

exemple de fantezie comică procedând la restructurarea imaginii în funcție de un singur element al ei. În *Búbico...*, aceeași fantezie dictează exprimarea aversiunii față de câine (în treacăt fie spus – un exemplar inofensiv și sociabil) în accente demne de un roman gotic: „prin mintea mea încep să treacă fel de fel de idei, care de care mai crudă și mai infamă”; „Eu simț cum mă năvălesc, din ce în ce mai irezistibile, ideile negre”; „Afară, noapte neagră ca și ideile mele”; „Eu trec ca un demon prin mulțime și dispar în noaptea neagră...”

Oricare din fragmentele amintite până aici ilustrează atitudini confluente cu ironia. Dar forma cea mai tipică a acesteia rămâne legată de adecvarea tonului nu la un aspect oarecare al obiectului, ci la acelea care – într-o situație dată – se constituie ca o rețea de aparențe înșelătoare. În *Five o'clock*, înainte de declanșarea conversației, ascultăm următorul elogiu anticipativ: „Mărturisesc drept... Am mare slăbiciune de ceea ce francezul numește *la causerie* și de aceea frecventez bucuros cercurile *mondains*. Îmi place adică, pe românește, să stau de vorbă cu damele din lumea mare. Găsesc în conversația lor mult mai multă grație decât în conversația bărbaților. Femeile știu să spună o mie și o sută de nimicuri într-un mod mult mai interesant decât spun bărbații lucrurile cele mai serioase... O floare, o panglicuță, o deosebire d-abia simțită între două nuanțe, un nimic, distilate prin mintea subtilă a unei femei și exprimate prin acele dulci modulațiuni de voce și prin jocul acela încântător al luminilor ochilor capătă, pentru mine cel puțin, un farmec indicibil”. Formulată cu atâta nestăpânit entuziasm, prețuirea devine suspectă, iar prezența unor termeni ca *la causerie*, *mondains*, *indicibil* nu poate decât să confirme bănuielile. Un pasaj asemănător deschide schița *Amicul X...*: „El știe câtă admirație-mi inspiră, cât ascendent moral și intelectual exercită asupra-mi; de câte ori însă ne întâlnim amândoi, nu-mi arată niciun fel de mândrie care m-ar atinge; totdeauna modest, simplu și fără nicio pretenție, mă pune în curent cu tot ce se petrece în sferile înalte. Omul acesta pare că nu știe cât prețuiește pentru mine amicitia lui: nu-și face idee, desigur, ce fericit

sunt eu când aflu de la dânsul importantele secrete ale zeilor.“ Aici, ca și în exemplul anterior, tonul comentariului se adaptează aparenței, dar în așa chip încât esența rămâne penetrabilă. Stabilind cu auditoriul un raport de complicitate, ironistul se preface sedus de aparențe cu scopul de a le spulbera.

Ironia caragialeană dispune, ca de unul din instrumentele ei preferate, de registrul stilurilor literare tradiționale, solicitate în aceeași intenție a discreditării aparențelor printr-o falsă acceptare: „Zi-ntâi de mai stil nou 1900, zi de redeșteptare, ziua florilor, ziua triumfului primăverii, a fost ziua și a unui alt mare triumf – triumful unei idei mari! [...] Ce a făcut Leonida Condeescu pentru urbea lui este imposibil de descris pe larg într-un cadru așa de strâmt. Mă voi mărgini prin urmare a consemna, în liniamentele lor generale, unele din faptele sale cele mai importante, al căror mobil a fost totdeauna dorința fierbinte de a afirma importanța Mizilului, de a grăbi ridicarea Mizilului, de a realiza înflorirea Mizilului.“ Stilul este retoric, solemn, și nici nu putea fi altul într-O zi solemnă. Altă dată, de asemeni în acord cu aparențele, asistăm la simularea stilului patetic: „A! e grozav să ai ființe iubite, rătăcite departe de tine, și să nu știi la un moment dat în ce loc se află, ce fac, ce li se-ntâmplă, ce vorbesc, ce simt, ce gândesc despre tine... le e dor de tine cum ți-este ție de ele?“ (*Tren de plăcere*). Prin asemenea atitudini mimetice sunt atinse două țeluri: pe de o parte ironizarea obiectului, pe de alta persiflarea manierismului stilistic, împotriva căruia știm cât de vehementă a fost pornirea lui Caragiale. Parodia poate îmbrăca și forme mai specifice, prin implicarea unor certe reminiscențe literare: „Când zice d. Georgescu acestea, orologiul de la castelul Peleş se aude-n depărtare bătând noaptea jumătate.“ Cutare pasaj al schiței *High-life* pare desprins dintr-un roman franțuzesc monden: „Fără să salute și vădit foarte supărat, Edmond se apropie de Edgar, cu așa pas și aer strașnic, încât Edgar se ridică drept în picioare în fața lui Edmond.“

Alături de domeniul stilurilor literare, mimetismul caragialean găsește materia exercițiilor sale în diverse compartimente