

# CARAGIALE FAȚĂ ÎN FAȚĂ CU LUMEA MODERNĂ

## *I. L. Caragiale Face to Face with the Modern World*

Scientific Researcher Dr. Oana SOARE  
„G. Călinescu” Institut of Literary Theory and History of București

### *Abstract*

The purpose of this article is a thematic and philological analysis of some of I.L. Caragiale reporting in the modern life. We will focus especially on his vision of the Revolution in 1848 and his relationship with the press, the crowd, the modern city, discovering, behind all of these concepts, symbols, and manifestations of the modern world, unexpected connections, among others, with culinary metaphors (food and drink).

**Keywords:** anti-modernity, Revolution, crowd, press

Monstruozitatea viziunii stă în detalii. Celebra replică din *Grand Hôtel „Victoria Română”* își poate găsi o aplicabilitate surprinzătoare în lanțul de analogii și recurențe în care apar, în opera scriitorului, unele dintre simbolurile și conceptele care definesc vârsta modernității: Revoluțiunea, poporul sau boborul, presa, orașul modern sau mulțimea. De la oricare dintre aceste simboluri ar porni, Caragiale le amestecă, de regulă, în logica discursului său și pe celelalte, ca și când între ele ar exista un lanț relațional care se manifestă pe căi subtile, aproape insesizabile. Mai mult decât atât, aproape invariabil, aceste simboluri intră în alt set de conexiuni, toate neașteptate sau hilare, Revoluțiunea, orașul modern, presa, mulțimea fiind asociate cu halucinația, mâncarea și băutura, chiolhanul și reteveiul, cu instrumentele muzicale „democratice”, cu aspectele maternității hipertrofiate și hilare sau cu însemnele unei sacralități parodice.

Ostilitatea față de 1848 și de consecințele sale, antidemocratismul și antipopulismul sunt mărci esențiale ale viziunii caragialiene. Critica românească a văzut în Caragiale un spirit conservator – „prin temperament, dacă nu din doctrină”; însă pe scriitor îl desparte de conservatorismul standard lipsa de încredere în trecut și în tradiție. Scriitorul s-ar încadra mai degrabă în categoria antimodernilor, analizată relativ recent de Antoine Compagnon, putând fi cu relativă ușurință comparat cu un Flaubert sau Baudelaire, scriitori cu care este relativ contemporan.

„Simt enorm și văd monstruos”. O obsesie: „fericitul 1848, de mirifică memorie”

Într-un fel sau altul, referirea la 1848 și consecințele sale sunt ubicue în opera lui Caragiale. Ne propunem să analizăm, în continuare, câteva dintre aceste recurențe: pe cele glisate subtil și perfid în proze care par a nu avea nicio legătură cu subiectul; pe acelea hipertrofiate în manieră hilară și, în fine, pe cele care țin de estetica kitsch-ului.

Să începem analiza noastră cu celebra proză *Grand Hôtel „Victoria Română”*, care cuprinde, printre altele, cunoscutul auto-portret al autorului, cel al unui ins cu nervii surescitați, căzut pradă halucinațiilor generate de panică. Schița s-ar înscrie într-o categorie a bizarului malign, iar tempo-ul epic, amestecând scenele diferite și senzațiile generate de acestea, întărește impresia de halucinație și de surescitare nervoasă suferite de protagonist. Chiar dacă, la prima vedere, textul pare a ține de un alt registru tematic decât cel

antirevoluționar, el amalgamează totuși o serie dintre simbolurile recurente în opera lui Caragiale: Ploieștiul, poporul, mulțimea, civismul în forme degradate, asociate cu copilul și deochiul, câinele bănut, prostituata. Ne interesează o serie de detalii ascunse în faldurile textului, trădând oroarea de mulțime și de consecințele lui 1848.

„Privirile persistente ale unei mulțimi curioase” și „ploaia de săgeți” vizuale pe care naratorul se vede obligat să le înfrunte la sosirea în orașul natal sunt primii indicatori ai malignului. Disconfortul resimțit la contactul cu mulțimea curioasă transpare într-o comparație mai puțin obișnuită, personajul simțindu-se asemenea „bestiilor din menajerii” nevoite să suporte „chinul dureros al captivității”. Contactul vizual cu mulțimea se va restrânge la acela cu un copil „cu mâna plină de spumă de zahăr”: „Mă doare capul... Băiatul cu prăjitura... Ce ochi!... Oare să fi existând deochiul?...”<sup>1</sup>. Alte detalii sunt mai degrabă insinuante. Spre exemplu, amplasarea hotelului în care își va petrece noaptea trimite cu gândul, retrospectiv, la o altă mulțime, aducând alt gen de asocieri: „Parcă văz încă maidanul plin de popor înghesuindu-se la o masă, pe care o săptămână a stat zi și noapte o condică enormă deschisă. Era după 11 Februarie. De câte ori ieșeam de la școală, iscăleam toți *da*, și fiecare de mai multe ori... De mici aveam sentimente civice în orașul meu natal!”<sup>2</sup>. Așadar, pe de o parte „bestiile din menajerii”, pe de alta copilul, mulțimea, hotelul amplasat pe vechiul loc al executării obligațiilor civice ale ploieștenilor, „republicani toți, săracii”, reprezentai ai „boborului” chemat să se pronunțe în chestiunile politice, în cazul de față abdicarea lui Cuza, din 11 februarie 1866, acceptată în unanimitate. Elitismul, anti-democratismul și oroarea față de „bobor” transpare în alte detalii insinuante și neașteptate, cum sunt acelea care apar în descrierea atacului insectelor, din timpul nopții de coșmar: „Insecte!... Iute jos din pat!... Iau lumânarea să văd de aproape... E grozav!... Un popor întreg, ca la plebiscit...”<sup>3</sup>. Urmează scena lovirii câinelui și a prostituatei (sau a unei femei cu nervii zdruncinați), secondate de celebrul strigăt interior – „Simt enorm și văz monstruos”. Un detaliu care nu se va dovedi a fi chiar inutil: prezența, ca personaj de fundal, a insului care citește gazeta în cafeneaua din fața hotelului.

Detaliile la multiplele acțiuni democratice ale poporului ar putea nedumeri în această proză, părănd oarecum străine de subiect. Însă aceste glisări aproape inconștiente în text, reminiscențe neașteptate ale unei viziuni de tip antimodern sunt frecvente în cazul scriitorului, care a simțit enorm și a văzut monstruos consecințele „mirificului 1848”. În opinia lui Paul Zarifopol, celebra formulă din *Grand Hôtel* „Victoria Română” „rezumă un temperament și lămuresc o metodă artistică”, trăsătură esențială a viziunii caragialiene fiind ceea ce criticul numește o „fundamentală violență”<sup>4</sup>. În *Grand Hôtel* „Victoria Română” halucinația are ca punct de pornire revenirea la Ploiești, groaza de mulțime și „popor”. Aproape mereu, în prozele lui Caragiale, în spatele Miticilor, Popeștilor, Georgeștilor, transpare, în arriere plan, întreaga simbolică a lui 1848, data de naștere a modernității românești.

Aluziile la „plebiscit” sau „popor” apar până la urmă ca firești dacă ne gândim că acțiunea prozei se petrece la Ploiești, oraș ales ca decor și pentru una dintre cele mai

<sup>1</sup> Ion Luca Caragiale, *Grand Hôtel* „Victoria Română”, în *Opere*, vol. I, *Proză literară*, ediție îngrijită de Stancu Ilin, Nicolae Bârna, Constantin Hârlav, prefață de Eugen Simion, Univers Enciclopedic, 2000, p. 78.

<sup>2</sup> *Idem*, p. 77.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 78.

<sup>4</sup> Paul Zarifopol, *Publicul și arta lui Caragiale*, în *Pentru arta literară*, volumul I, ediție îngrijită, note, bibliografie și studiu introductiv de Al. Săndulescu, Editura Minerva, București, 1971, p. 185.

vitriolante evocări ale vreunei „revoluții” din proza lui Caragiale. Este vorba de celebra „republică” de o zi de la Ploiești, eveniment deformat într-o manieră vitriolantă în *Boborul!*, cu atât mai mult cu cât scriitorul își auto-ironizează, implicit, simpatiile liberale din tinerețe. Personal, scriitorul cunoscuse o variantă a „Revoluțiunii” într-o formă care ar putea fi considerată caragialiană *avant la lettre*. Este vorba de o serie de evenimente conspirative antimonarhice, care au avut loc în 1870, în condițiile războiului franco-prusac și al luptelor interne dintre liberalii radicali și conservatori (cei din urmă aflați atunci la conducere). Se dorea detronarea regelui Carol I în 8 august 1870, o serie de conspiratori, printre care Alexandru Candiano-Popescu, Stan Popescu, locotenent Comiano, Mitică Călinescu, sprijiniți de oameni de frunte liberali, printre care chiar I.C. Brătianu încearcă să dea lovitura antidinastică; printr-o greșeală, sunt deconspirați, astfel încât manifestarea este stopată chiar în după-amiaza acelei zile. Cunoscută ulterior sub numele de „Republica de la Ploiești”, această mișcare reflectă atât entuziasmul francofil al epocii (se socotea, fără a fi și adevărat, că acest eveniment ar fi putut fi pe placul lui Napoleon al III-lea), cât și unele modalități de acțiune ale liberalilor români. Doi dintre conspiratori, Stan Popescu, al cărui model era Garibaldi și Candiano-Popescu, vor fi priviți, de viitorime, mai ales prin lentila neagră a lui Caragiale.

Nimic mai caragialian (în sensul dedublării anticipate și involutare în viitoarea magmă a personajelor sale de comedie) și în același timp mai anti-caragialian (în sensul evoluției de mai târziu a scriitorului) decât participarea acestuia la această „republică” de comedie bufă, pe care o va și descrie ca atare în proza *Boborul!*. Ca „unul dintre cei mai aprigi susținători ai ordinii în Republica Ploieștilor”, Caragiale vede cum „poporul martir” este animat de spirit gregar și devine „bobor”, și cum atât de venerata formă politică a modernității capătă o adaptare carnavalescă, redată în special prin antifrază: „Născută din, prin și pentru popor, pe la două ceasuri în dimineața zilei de 8 august 1870, tână republică a fost sugrumată în aceeași zi, pe la ceasurile patru după-amiazi. (...) A! sunt sublime momentele când un popor martir sfarmă obedele și cătușele tiraniei și, aruncându-le departe, tare de dreptul său, fără ură, uitând trecutul odios, închină des, dar sincer, pentru sfânta libertate [...]”<sup>5</sup>. Consemnarea etapelor instaurării „republicii” este parodică, cu efecte de farsă și comedie bufă. O dată Republica proclamată, „boborul” suveran se duce să petreacă; de altfel, fantasma voracității însoțește destul de des, la Caragiale, aspectele modernității. Descrierea zaiafetului intermediar stabilește adevărata măsură a lucrurilor. Principiul sacrosanct al Revoluției și al modernității în general, după care „noul” răstoarnă „vechiul”, este răstălmăcit în cheie parodic pantagruelică: „Aci, pe iarbă, se-ncinge un zaiafet nemaipomenit în analele celor mai bătrâne republice. Grătarele sfârâie aruncând în aer valuri de miros fierbinte și gras, ca niște altare antice pe cari se ard ofrande unui zeu tutelar. Canalele, o dată deschise, nu se mai închid. Boloboacele golite se rostogolesc hodorogind departe, ca niște ruginite instituțiuni ce nu mai corespund exigențelor moderne și, în locul lor, se-mping cu greutate alte boloboace pline, ca niște reforme pe cari le proclamă spiritul progresist al timpului și interesele vitale ale societății. Ce veselie! ce avânt! ce entuziasm!...” (p. 448). După chef, în timp ce „poporul martir” se retrage „încet-încet, cu ultimii cârnați, cu

---

<sup>5</sup> I.L. Caragiale, *Opere*, I, ed. cit., p. 446, 448. *Boborul!* a apărut în *Epoca*, II, nr. 310, 21 noiembrie 1896, p. 1-2, cu subtitlul „Din istoria Republicii ploieștene”, rubrica „Tribuna liberă”.

ultimele fleici și oale”, sosește „un grozav oaspete”, Reacțiunea, „cu tot ce are ea mai oribil și mai hidos”, sub forma unui „batalion de vânători”. Idealistul contrazis se răzună prin sarcasm.

Recurențele lui 1848, ca atare, sunt și ele numeroase și insinuante în opera lui Caragiale. Spre exemplu, în *O scrisoare pierdută*, anul este menționat ca atare în discursurile unora dintre cele mai agramate personaje: în discursul electoral al lui Farfuridi și în confesiunea lui Agamiță Dandanache. Am ales să ne referim în continuare la asocierile evenimentului cu unele aspecte care țin de largă utilizare a kitsch-ului în opera scriitorului, menționate în treacăt, fără a insista, de Ștefan Cazimir în cunoscutul său studiu *I. L. Caragiale față de kitsch-ul*<sup>6</sup>. Istoricul literar se referă îndeosebi la asocierea evenimentului cu obiectele kitsch; spre exemplu, într-o *Cronică* publicată în *Ghimpele*, în 1876, apare o tabacheră, care, pornită, cânta marșul de la 1848. Însă asocierea lui 1848 cu kitsch-ul este relativ frecventă la Caragiale, scriitorul pornind de regulă de la numitorul comun al ambelor – forma fără fond. Referirile la revoluția-kitsch nu pot lipsi dintr-o proză ca *Un artist*, unde Caragiale reușește performanța de a amalgama multiple valențe ale simulacrului, de la personaje la așa-zise opere de artă și până la evenimente sau acțiuni. Și acest text stă sub deviza lui „Simt enorm și văz monstruos”, întărind o altă considerație a lui Paul Zarifopol: „Orice caracter al lui este un exces, orice situație o culminație” (p. 185). În această proză, artistul improvizat este de profesie bărbier, iar operele sale de artă sunt colaje pe teme șablon, realizate cu o materie primă de care nu ducea lipsă (firele de păr). Ca punct culminant al kitsch-ului, autorul inventează un eveniment coregrafic în care bărbierul artist îi distribuie pe cei doi cocoși ai săi, supuși în prealabil unui tratament atipic – „o beție de alcool, fiindcă le dădea boabe și grăunțe zăcute-n rom”<sup>7</sup>. „Desfrânații aceia beți turtă” sunt protagoniștii unui spectacol hilar: „Samurache stetea sluj, cu o chivără de hârtie în cap, încins cu o sabie enormă și având, se-nțelege, tot aerul sever necesar situației ... Artistul meu ședea picior peste picior pe laviță și le comanda, cântându-le din gitară marșul de la 48”<sup>8</sup>. Bărbierul artist nu e singur; el e acompaniat de personajul-narator, care bătea „toba cu deștele pe fundul pălăriei” și de o ceată de copii, care „porniră să defileze în urma cocoșilor”. Monstruozitatea viziunii stă în detalii, care, în chip frapant, se dovedesc asemănătoare cu cele din *Grand Hôtel „Victoria Română”*: ceata de copii, prezența personajului-narator, aluziile la 1848 și, nu în ultimul rând, băutura, care are și ea, în textele lui Caragiale, recurențe surprinzătoare.

„Sublimă civilizațiune! Pretutindenii fier și oțel!”<sup>9</sup>

Ca decor hipertrofiat și fantastic-futurist, orașul modern apare în câteva proze ale lui Caragiale, cum ar fi *Cronica fantezistă*, *Sărmana vreme veche* și *Zgomot*. Prozele pot fi incluse în genul distopiei. Într-unul dintre texte, avem următoarea imagine: pe „Dâmbovița canalizată” plutesc „o sumă colosală de vase de comerț cu mărfuri de toate speciile”; străzile „pavate cu tuci” sunt „brăzdate, de la un capăt al cetății la celalt, de o mulțime

<sup>6</sup> Prima ediție apărută în 1988 la Cartea Românească.

<sup>7</sup> Ion Luca Caragiale, *Un artist*, în *Opere*, vol. I, ed. cit., p. 83.

<sup>8</sup> *Idem*, p. 84.

<sup>9</sup> I.L. Caragiale, *Cronica fantezistă*, în *Opere*, vol. I, ed. cit., p. 668.

monstruoasă de linii de *tramways*”; apoi, „șinele unui număr nenumărabile de căi ferate” „se-ncruciează-n aer, în lung și-n lat” „pe dasupra capetelor bunilor cetățeni”<sup>10</sup>.

Coșmarul generat de proiecția orașului modern continuă – nu numai șinele de tren, dar și fabricile sunt plasate tot în aer, într-o suspendare care să contrazică legile gravitației. În *Sărmana vreme veche* se mai adaugă și „stradele [...] înecate în lumina strălucitoare a gazului fluid, care se produce prin becuri aurite” sau „bulevardul, această ingenioasă și minunată producțiune a tehnicei moderne”<sup>11</sup>. Asocierea „gazului fluid” cu modernitatea nu este atât de imprevizibilă pe cât ar părea la prima vedere – ea apare, spre exemplu, la Baudelaire, care se declară împotriva progresului, pe care îl asociază, printre altele, cu gazul. La Caragiale, analogia apare într-o proză intitulată *Karkaleki*, unde sunt opuse o vârstă veche și una nouă a presei: „S-au dus de mult lumânările de spermațet; astăzi avem lampa electrică incandescentă. Astăzi suntem moderni: suntem departe de vremurile lui Karkaleki”<sup>12</sup>. În afară de gazul de iluminat, Caragiale asociază, tot în *Karkaleki*, modernitatea și cu „sfânta Constituțiune” de origine belgiană. Acest set de analogii, care, la prima vedere, par a funcționa după viitoarea rețetă suprarealistă, sunt elocvente pentru antimodernitatea profilului scriitorului. Și mai surprinzător este faptul că și Baudelaire resimțea aceeași oroare pentru Belgia, în care vedea, printre altele, o parodie a lumii moderne. Asemănările nu trădează vreo influență a scriitorului francez asupra celui român, ci arată o neașteptată afinitate structurală între ei. De altfel, este mai mult ca sigur că I. L. Caragiale nu a cunoscut nici *Petits poèmes en prose* și nici *Mon coeur mis à nu*, ci, probabil, celebra introducere la prozele fantastice ale lui Poe, din care a și retradus câteva, pornind de la versiunea lui Baudelaire.

Revenind la orașul modern, acesta, într-o altă proză din seria distopiilor, intitulată *Zgomot*, este asociat cu moartea, nebunia sau sinuciderea: „București! [...] există oare pe lume vreun loc unde să găsec eu mai mult zgomot decât în sânul tău? Birji-tramvaie- tramcare – fluier – sirenă – clopoței – clopote – precupeți – *Universul!*, *Adevărul!*, *Moftul român* de mâine! [...] flașnete [...]. Și-apoi se tot miră unii că se-ndesesc cazurile de nebunie și de sinucidere!”. Vârsta zgomotului poate culmina cu o pseudo-vârstă de aur, imaginată ca o invazie a ... cauciucului: „omenirea va intra în vârsta de cauciuc, atunci când vom avea șine de cauciuc, roți de cauciuc, potcoave, căruțe, fluier, sirene, clopoței și clopote, robe și trâmbițe de cauciuc”<sup>13</sup>. Chiar și în acest text, în care inventariază cauzele morții în lumea modernă - și descoperă că zgomotul ar fi una dintre ele, Caragiale nu se poate împiedica, în chip aproape paranoid, să nu recurgă la analogiile sale favorite, deși acestea par a se plasa în altă arie conceptuală. Astfel că „sistema democratică” ar fi, simbolic, o altă cauză a morții, deoarece aceasta ar „tinde a egaliza, a nivela pe toți muritorii: să trăiască toți, puțin, dar egal!”<sup>14</sup>

Pentru Caragiale, „oraș” rimează cu „modern”, „civilizațiune”, dar și „copii”, „doctorie de friguri” și „tâmpit”, toate cele șase noțiuni fiind introduse de autor în sfera de aplicabilitate a teoriei junimiste a formelor fără fond. Întregul sarcasm al raportării autorului la aspectele vieții moderne - și orașul are adversari redutabili în sfera ideologică de tip

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> I.L. Caragiale, *Sărmana vreme veche*, în *Opere*, I, ed. cit., p. 673.

<sup>12</sup> *Opere*, I, ed. cit., p. 1083.

<sup>13</sup> I.L. Caragiale, *Zgomot*, în *Opere*, vol. I, ed. cit., p. 1155.

<sup>14</sup> *Idem*, p. 1154.

antimodern, conservator sau numai tradiționalist – răzbate în inventarea unui toponim ca Tâmpitopole pentru București. În maniera unora dintre pașoptiștii dezamăgiți, însă cu o nostalgie repede cenzurată de proiectarea în caricatură, Caragiale opune o imagine veche și o alta nouă a Capitalei. La fel ca la pașoptiștii dezabuzăți, trecerea de la imaginea veche la cea modernă este secundată de un fel de paranteze reflexive, în care naratorul iese la rampă și face o serie de comentarii asupra vârstei moderne a vechiului oraș: „Să citim cu respect această frumoasă pagină de istorie modernă; să ne amintim cu venerare d-acea minunată epocă, în care ni se dete să-nghițim și-nghițirăm cupa delicioasă a civilizațiunei, întocmai cum li se dă să-nghiță și-nghit copiii mici doctoriile de friguri. Să aruncăm privirile în jurul nostru, să respirăm cu sete aerul curat al civilizațiunei și să surădem tâmpiți de fericire, după obiceiul pământului!”<sup>15</sup>

Când nu inventează, ca punct culminant al distopiei, o vârstă de cauciuc a epocii moderne, Caragiale proiectează o serie de scene care s-ar putea înscrie în sfera plagiatului cu anticipare după scrieri viitoare ale lui Urmuz sau Ionesco. Spre exemplu, în *Cronica fantezistă*, avem proiectată o vârstă a absurdului, în care locuitorii Capitalei „pescuiesc și prepară broaștele din balta Cișmegiului”: „Unii le prind; alții le apucă de etichetele dinapoi și leucid, bătându-le pe niște mormane de sare pisată; unii le usucă la soare; alții le-nșiră pe sfoară de Sibiu; pe când alții le așează în untdelemn în niște cutii de tinichea, pentru a fi trâmise apoi la Berlin [...]” sub formă de „conserve alimentare”<sup>16</sup>. Simbolisica mâncării și fantasma gurmanderiei se glisează, iată, și în faldurile acestui text.

Și mulțimea apare într-o serie de proze ale lui Caragiale, atitudinea scriitorului fiind, în acest sens, aproape mereu una ambiguă, contrazicând oarecum prejudecata agorafiliului de care vorbește critica literară. Ambiguitatea vine din spaima pe care autorul o resimte în fața numărului și a instinctului gregar, din antidemocratismul său funciar, care coexistă însă cu fascinația în fața spectacolului uman. Ca și revoluția sau presa, și mulțimea este asociată cu imagini sau metafore ale mâncării și băuturii, cu opinia publică sau politică, dar și cu ideea de sărbătoare populară. La fel, și imaginile în care apare mulțimea par închipuite sub regimul lui „Simt enorm și văz monstruos”. Spre exemplu, în *La moși...*, a cărei protagonistă este o moașă vorace, avem descrisă o sărbătoare invadată de mulțime, zgomot, chef pantagruelic.

Imaginile în care este surprinsă mulțimea trădează spaima și fascinația resimțită de autor la confruntarea cu nenumărabilul și necontabilizabilul: „De pe atâtea strade și căi, ca de pe atâtea brațe ale unui fluviu uriaș, se varsă, ca-ntr-o mare zgomotoasă, pe bariera de la capul podului Târgului de Afară, valuri peste valuri de omenire. Precum este greu să se mai întâlnească două picături de apă o dată ce au apucat să intre fiecare după soarta ei în largul mării, așa ar fi și pentru două persoane să se mai găsească, rătăcite o dată în învălmășeala Moșilor [...]”<sup>17</sup>. Metaforele din registrul acvatic – „fluviu uriaș”, „mare zgomotoasă”, „valuri de omenire”, „picătura de apă” – sugerează aceeași oroare și fascinație față de mulțime, asociată aici, așa cum spuneam anterior, cu nenumărabilul. Contemporanii scriitorului s-au referit la plăcerea lui Caragiale de a asista la asemenea sărbători, unele dintre preferințele sale (pentru mâncare, spre exemplu) semănând cu cele ale moașei din această proză. De altfel,

<sup>15</sup> I.L. Caragiale, *Cronica fantezistă*, în *Opere*, vol. I, p. 669.

<sup>16</sup> *Idem*, p. 670.

<sup>17</sup> I.L. Caragiale, *La moși...*, în *Opere*, vol. I, ed. cit., p. 341.

dedublarea autorului în propriile sale personaje, în ciuda repulsiei resimțite, este la fel de elocventă pentru ambiguitatea viziunii sale.

La nivel acustic, omenirea-fluviu este secundată, într-o variantă a prozei *La moși...*, de o „grandioasă simfonie wagneriană”. În varianta publicată, Caragiale o acompaniază cu o orchestră alcătuită din multe instrumente populare – „țambal”, „flașnete”, „claranete cu toba mare”, „trâmbicioare”, „fluierașe”, „hârâitori”. „E o plăcere!”, adaugă naratorul, folosirea antifrazei fiind elocventă pentru ambiguitatea perspectivei: o sărbătoare zgomotoasă, o mare de oameni, moașa-căpcăun, un spectacol amestecând kitsch-ul cu aluzia scatologică.

În alte proze, precum *Atmosferă încărcată*, ideea de mulțime este asociată cu manifestația politică, provocată, în cazul de față, de „legea pentru înființarea *monopolului băuturilor spirtoase*”<sup>18</sup>. Așadar, aici imaginarul culinar este reprezentat de băutură. Marea de oameni este străbătută de o „mișcare febrilă neobicinuită”, este „cuprinsă de nervozitate” și prin urmare evitată de narator: „n-am poftă să-mi stric vreun os pentru o simplă curiozitate de gură-cască”<sup>19</sup>. Gestul său este acela de a se retrage într-un local popular, berăria, pentru a aștepta ziarele de seară. Decor frecvent al prozelor caragialiene, loc de întâlnire al diferiților „amici” și al citirii și comentării știrilor din ziare, berăria este, așadar, aproape un spațiu matricial al lumii balcanice și totodată moderne. Raportarea scriitorului la acest spațiu este tot una de tip ambivalent, trădând repulsia și fascinația. Uneori, acest loc aproape mitic al spațiului bucureștean este trecut prin filtrul elitist și anti-popular, angoasa față de mulțime manifestându-se ironic și paroxistic prin contrariul ei - ștergerea individualității prin contopirea cu aceasta. Această atitudine, frecventă în poemele în proză ale lui Baudelaire, a fost analizată, printre cei dinți, de Walter Benjamin, fiind socotită caracteristică pentru omul modern angoasat de propria modernitate, care acționează asupra sa asemenea unei gheare de fier. În *Amicul X...*, angoasa în fața tiraniei numărului se manifestă prin frenezia simulată în fața anonimatului. Mulțimea strivește și transformă insul în obiect. Berăria, mulțimea, dar și statistica populației sunt câteva dintre elementele de bază într-o auto-caracterizare ironică, având la bază antifraza: „Eu stau într-un local ieftin de consumațiune, într-o berărie populară, pierdut în mulțime, și mă gândesc: eu nu sunt un cine, eu sunt un ce; în masa omenirii, eu sunt un număr trecut la statistica populației și, poate chiar acolo trecut cu vederea, fiindcă, la ultimul recensământ al populației capitalei, mai la toți din mahalaua noastră au mers agenți cu catastifele, la mine n-au venit”<sup>20</sup>. Mai mult, în *Atmosferă încărcată*, și voracitatea poartă stigmatul modernității: e vorba de hrana simbolică a clienților cu ziarele de seară (asocierea presei cu „hrana” nu este întâmplătoare, după cum se va vedea).

Mulțimea nu putea lipsi de la „Revoluțiune”; la Caragiale, în orice tipuri de conexiuni ar intra simbolurile, ele trimit, în ultimă instanță, la celebrul eveniment sau la derivatele lui, de la „bobor” la „sfânta Constituțiune”. Caragiale se amuză să inventeze chiar și o *Statistică* a publicului care putea lua parte la evenimentul matricial al vârstei moderne, și constată că e același de la orice „turburare”, „luminație”, „paradă” și „foc”<sup>21</sup>. Altfel spus, Revoluția este o sărbătoare de Moși politizată, însă la fel de hilară (să ne amintim doar de *Boborul!*, analizat mai sus). Numărabilă, de astă dată, mulțimea își păstrează același caracter gregar, de grup

<sup>18</sup> I.L. Caragiale, *atmosferă încărcată*, în *Opere*, vol. I, p. 355.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> I.L. Caragiale, *Amicul X...*, în *Opere*, vol. I, p. 281.

<sup>21</sup> I.L. Caragiale, *Statistică*, în *Opere*, vol. I, p. 115.

lărgit care acționează instinctual și mimetic. Spre exemplu, „statistica” Revoluției este alcătuită din 250 de persoane care participă „din convingerea altora” și doar din 5 „din convingere proprie”; 250 „pot răspunde pentru ce-au luat parte la mișcare”, iar restul de 750 „nu pot răspunde” etc.

Presa și moftul. Presa ca apocalipsă a lumii moderne

Relația specială a lui Caragiale cu presa a fost analizată de critica românească. Astfel, Alexandru Călinescu, în studiul său intitulat *Caragiale sau vârsta modernă a literaturii* (Editura Albatros, 1976), demonstrează că modernitatea prozei caragialiene derivă și din cultivarea și parodiarea diferitelor specii jurnaliste, de la telegrama și anunțul de presă la reportaj sau articol. Spre exemplu, proza intitulată *Temă și variațiuni* rescrie, în câteva moduri, aceeași știre în funcție de coloratura politică a diferitelor publicații, astfel încât Al. Călinescu o consideră și „o parodie a presei timpului ca instituție condiționată de luptele politice” (p. 73). Recent, într-un studiu intitulat *Lumea ca ziar. A patra putere: Caragiale* (Editura Humanitas, 2011), Ioana Pârvulescu avansează ideea că discursul și subiectele unei părți considerabile a operei caragialiene reprezintă o parodie a producției publicistice a epocii.

În cele ce urmează, vom analiza proza *Pâinea noastră cea de toate zilele*, mai puțin comentată de către exegeză, precum și conexiunile între presă și moft.

„O, Moft! tu ești pecetea și deviza vremii noastre. [...] toate, toate cu un singur cuvânt le numim noi românii moderni, scurt: MOFT”, scrie Caragiale în editorialul intitulat «Moftul român», în care încearcă să explice (anti)programul propriului ziar, al cărui nume era, de altfel, tot *Moftul roman*. Parodie la pătrat: a presei, dar și a moftului.

Prin Caragiale, cuvântul „moft” se va impune ca o emblemă peste întreaga societate românească, vizându-i viciile structurale, de cele mai multe ori rămase nevindecate. Însă Caragiale plasa punctul de început al „moftului” în societatea neașezată, ivită mimetic de după 1848 – „Locul tău aici este, a ta e vremea de astăzi [...] pământ stropit cu sângele martirilor de la 11 iunie 1848, 11 februarie 1866, 8 august 1870 și 14 martie 1888”<sup>22</sup> (p. 823). Astfel, moftul este emblema a înseși modernității românești, ale cărei realități și aspecte pot fi descrise prin această sintagmă – de la Constituție, până la cetățeni, deveniți „moftangiu” și „moftangioaică”, sau până la presă. Atunci când, într-un alt articol, intitulat «Moftul (Studiu de mitologie populară)», încearcă să găsească, acestui cuvânt aproape inefabil, o definiție, Caragiale alege presa ca posibil echivalent: „Când ajunse în vârstă *Moftul*, doica lui, *Presa*, îl însură după *Opinia*, o tânără față mai mult sau mai puțin publică, foarte mult curtată pe vremea ei, cu care tânărul avu o prăsilă mai numeroasă decât nisipul mării: pe fiecare zi dedea lumii câte 10.000 de copii care de care mai fleac și care toți aveau mai mult ori mai puțin trăsăturile tatălui lor” (p. 833).

<sup>22</sup> Primele trei date sunt mai mult sau mai puțin semnificative pentru istoria României moderne. Astfel, 11 iunie 1848 este data proclamării Constituției de la Islaz marcând, implicit, nașterea României revoluționare (eveniment socotit de aproape toți junimiștii unul pur fantasmagoric). 11 februarie 1866 reprezintă data abdicării principelui Alexandru Ioan Cuza, care a înfăptuit, în 1859, Unirea a două provincii românești românești, Moldova și Muntenia. 8 august 1870 este data înființării Republicii (de o zi) de la Ploiești, una dintre manifestările cele mai hilare ale setei românești de „revoluții”. Câte despre 14 martie 1888, la acea dată a avut loc o manifestare a opoziției, repede înăbușită de guvernul liberal aflat atunci la putere (primul ministru era chiar Ion C. Brătianu, unul dintre principalii pionieri ai modernității politice și sociologice românești).

Presă-Moftul-Opinia: iată un trinom instituit de Caragiale, emblemă a lumii moderne, reproducere monstruoasă de „fleacuri”, al cărei produs poate fi, spre exemplu, conul Leonida.

Printr-o analogie oarecum surprinzătoare, presa este comparată cu „pâinea cotidiană a opiniei publice”. Introducerea presei în câmpul sacralității denaturate, care va fi admirabil speculată într-o proză mai puțin comentată, *Pâinea noastră cea de toate zilele*, apare și într-un articol de presă, *Succesul „Moftului român”*. Presa este asociată de la bun început cu o vârstă a modernității – cu intrarea României în „sistema constituțională”, dar și cu voracitatea, de astă dată a opiniei publice. Și acum foamea însoțește antimodernitatea viziunii scriitorului: „gazetarul prin urmare este brutarul inteligenții”, iar „opinia publică trebuie să fie destul de bine hrănită”. Însă, ca în multe alte locuri, atitudinea autorului rămâne una ambiguă – Moftul român furnizează „franzelărie subțire”, sub forma a „cât se poate mai bune gogoși”. (p. 869)

Alteori „moftul” poate căpăta, însă, viziuni coșmarești. Astfel, *Pâinea noastră cea de toate zilele* reprezintă o proiectare aproape apocaliptică a hegemoniei presei în lumea modernă. Proza pornește, ca pretext epic, de la descrierea unui coșmar. Pentru a mări efectul halucinatoriu, în care sacral și terifiantul proliferării gazetei se amestecă, inevitabil, și cu moftul, de astă dată monstruos, Caragiale folosește contrastul. Cum gazeta este „pâinea noastră cea de toate zilele”, scriitorul mizează, încă din titlu, pe acest filon al pseudo-sacralității moderne, imaginând însăși apocalipsa sub forma proliferării presei. În vis, în timpul unei plimbări pe bulevard, personajul, același cu naratorul, asistă la o serie de evenimente mirabile și terifiante: „un vânt tăios începu să ne sufle în față”, apoi cerul e „în flăcări”, „aerul este sticlos”, văzduhul „arde din ce în ce mai tare” deși „începe să cearnă fulgi de zăpadă” – sacral și apocalipsa sunt redată prin antinomii meteorologice. Orașul modern așteaptă revelația: „lampele electrice” se aprind peste „mișuiala de public”, „public peștriș de mare capitală” care, în fața inefabilului meteorologic, se aruncă în genunchi și spune rugăciunea: „Toată lumea, uitându-și fiecare de motivul care-l mânase până-n largă răspântie, cade binișor în genunchi, ca la o comandă cunoscută, ridicând mâinile. [...] Toată lumea, bătrâni cu glasuri tremurate, tineri cu glasuri puternice, copii cu glasuri îngerești, toți cântau un imn sublim, un psalm ridicător la ceruri: «Pâinea noastră cea de toate zilele dă-ne-o nouă astăzi!...»<sup>23</sup>.

Apoi, gestul mulțimii pare a se repeta, dar în alt sens și cu altă intenție: „iarăși ca la o comandă cunoscută, toată lumea, ridicându-se-n picioare, dă năvală la chioșcul de ziare cel mai la-ndemână. Fiecare-și smulge bucățica de pâine cea de toate zilele, o strânge cu scumpătate și vără-n sân”<sup>24</sup>. Citirea gazetei este gestul ritualic al modernității.

Acestei scene colective terifiante, de o sacralitate uzurpată, îi urmează o altă apocalipsă, o altă cufundare în abis, cea a personajului narator: înconjurat de „o tăcere absurdă, o beznă goală, o rătăcire fără fund”, se rostogolește în gol, cu însuși creierul răsucit în cap, „cu partea de ureche stângă la urechea dreaptă și viceversa”: „În fibrele nenorocitului meu creier a sunat atunci glasul înfiorător al trâmbiței pentru judecata de pe urmă... Atât mai bine! Mai bine iadul decât nimicul!”<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> În *Opere*, vol. III, *Publicistică*, ed. cit., p. 774.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> *Idem.*, p. 775.

Ultima propoziție, probabil, l-ar fi încântat și uimit pe Fondane<sup>26</sup>, care folosea antinomia infern/neant pentru a caracteriza poziția specială a lui Baudelaire în cadrul modernității – în opinia eseistului, « les complimenter de l’humanité», respingând sacrul, ar alege neantul, în timp ce poetul francez ar prefera infernul, ca singur refugiu al divinității în lumea modernă. Nici Caragiale nu era vreun „complimentator al umanității”, și această proză l-ar fi putut avea ca autor și pe Baudelaire.

Textul avansează în spirală; la trezire, sunt precizate și cauzele coșmarului: „spiritul meu adormise nemâncat; [...] nu-mi citisem gazetele. [...] Vino, binefăcătoare pâinea mea cea de toate zilele! gazetele mele! și cu o poftă de căpcăun le-am mâncat pe toate” (p. 776). Și în această proză, ambiguitatea raportării la subiect este la fel de evidentă ca și în cazul altor însemne ale lumii moderne.

### **Bibliografie:**

- CARAGIALE, Ion Luca, *Opere*, vol. I, III, *Proză literară, Publicistică*, ediție îngrijită de Stancu Ilin, Nicolae Bârna, Constantin Hârlav, prefață de Eugen Simion, Univers Enciclopedic, 2000
- CAZIMIR, Ștefan, *I.L. Caragiale față cu kitsch-ul*, Cartea Românească, 1988
- FONDANE, B., *Baudelaire et l’expérience du gouffre*, Denoel, 1947
- ZARIFOPOL, Paul, *Publicul și arta lui Caragiale*, în *Pentru arta literară*, volumul I, ediție îngrijită, note, bibliografie și studiu introductiv de Al. Săndulescu, Editura Minerva, București, 1971

*Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului „Valorificarea identităților culturale în procesele globale”, cofinanțat de Uniunea Europeană și Guvernul României din Fondul Social European, prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, contractul de finanțare nr. POSDRU/89/1.5/S/59758.*

---

<sup>26</sup> Ne referim la eseuul lui B. Fondane, *Baudelaire et l’expérience du gouffre*, apărut postum, în 1947, la Denoel.