

CARAGIALE, THE RECOIL OF REPRESENTATION AND THE DISCREDITATION OF THE CLASSICIST CHARACTER

Antonia Pâncotan, Assist. Prof., PhD, "Partium" Christian University of Oradea

Abstract: In this study I will analyze Caragiale's classicism from the perspective of Michel Foucault's concept of Representation. I will follow in Caragiale's comedies the way in which the limits of representation are crossed, the univocal connection between signifier and signified therefore breaks and I will put under the microscope the effects of this newly formed fictional reality upon the typical classicist character (Jupân Dumitrache, Trahanache).

Keywords: *Representation, limit, multiplication, Classicism, character*

Clasicism și reprezentare

Am ales conceptul foucaultian de *reprezentare* ca punct de pornire în analiza unor personaje din comediile caragialiene, întrucât teoreticianul oferă în *Cuvintele și lucrurile*, o perspectivă inedită asupra ontologiei universului operei clasiciste. Ne propunem să urmărim modul în care personajul tipic clasicist și valorile sale se transfigurează parodic în opera comică a lui Caragiale. Matricea clasicistă este în mod evident depășită în universul ficțional caragialian, despre acest aspect s-a discutat foarte mult în exegeza de specialitate. Însă merită analizat în continuare acest univers ficțional, care se raportează critic la o tradiție culturală dominată de estetica clasicistă. Acest punct de separare, atât de evident în opera caragialiană, dorim să îl evidențiem în analiza noastră și pentru realiza acest lucru vom face apel la grila impusă de Foucault.

Michel Foucault insistă asupra coerenței și omogenității reprezentării cu limbajul și că reprezentarea impune „*modul de a fi al limbajului, al indivizilor, al naturii și al nevoii înseși*”¹ Conform lui Foucault epoca clasică are drept caracteristică închiderea în reprezentare, ea se reprezintă pe sine, iar decăderea gândirii clasice va fi sinonimă cu „*retragerea reprezentării sau mai curând cu eliberarea de sub domnia reprezentării, a limbajului, a lumii vii și a nevoii*”.² Odată cu sfârșitul epocii clasice se sfârșește și dominația discursului reprezentativ. După Foucault în clasicism „*reprezentarea este un sistem închis*” și limbajul o servește în sensul că acesta „*nu e decât reprezentarea cuvintelor*”³, exact limbajul care se reflectă pe sine, despre care vorbea și Roland Barthes. Conceptul de reprezentare are în vedere și interioritatea clasicistă, limitele pe care și le impune, cât și izolarea propusă de epistema clasică.

Personajul lui Cervantes, Don Quijote, conform interpretării lui Foucault, face trecerea dinspre Renaștere spre clasicism, prin faptul că, aflat în căutarea Asemănării (reprezentativă pentru Renaștere) nu reușește să o găsească, în schimb personajul se baricadează în Reprezentare. Călătoria sa este văzută de Foucault ca o căutare a asemănărilor. El caută confirmarea lumii descrise de cărți, însă aceasta este mereu infirmată de realitatea pe care o descoperă, însă, baricadat fiind în Reprezentare, el nu își dă seama de acest lucru.

¹ Michel Foucault, *Cuvintele și lucrurile, o arheologie a științelor umane*, București, Editura RAO Internațional, 2008, p. 294.

² *Ibidem*, p. 294.

³ *Ibidem*, p. 294.

Don Quijote se îndepărtează, în concepția lui Foucault, de estetica Renașterii prin imposibilitatea de a găsi asemănarea și prin izolarea sa în reprezentare, fapt care trădează depășirea epocii renascentiste a Asemănării și face trecerea înspre cea clasicistă a Reprezentării.⁴ Lumea și-a modificat configurația, iar Don Quijote caută formele vechii ordini a lucrurilor și nu le mai găsește pentru că „*asemănările și semnele au desfăcut vechea lor înțelegere; similitudinile dezamăgesc*”⁵, astfel Don Quijote „*se închidea fără să știe în modul purei reprezentări*”⁶, în care se înfundă tot mai tare.

La fel cum *Don Quijote* face trecerea dinspre Renaștere înspre clasicism, anunțând particularitățile acestei noi poetici, tot la fel personajele lui Sade anunță declinul clasicismului. Sfârșitul gândirii clasice este determinat de retragerea reprezentării.⁷ În opinia lui Foucault acest lucru este realizat prin transgresarea limitelor acesteia. Acest lucru se realizează, ne dăm seama din interpretarea oferită de autor, prin lărgirea sferei semantice a noțiunilor, prin multiplicarea reprezentărilor și desființarea legăturilor de univocitate ale percepției în cadrul universului ficțional. Prin urmare, raporturile se deschid, iar corespondențele precise din cadrul spațiului clasicist de desfac. Astfel că și limbajul și personajele ies din sfera reprezentării.

Din analiza pe care Foucault o face prozelor lui Sade, *Justine* și *Juliette*, deducem că depășirea clasicismului este realizată nu numai prin asumarea unor libertăți tematice ale discursului, ci mai ales prin deschiderea perspectivelor personajelor asupra aceluiași lucru sau asupra aceleiași noțiuni. Astfel, univocitatea clasică este desființată și dispare *reprezentarea*, adică numirea lucrurilor într-un mod cât mai precis, în accepția lui Foucault.

Discreditarea personajului clasicist și a valorilor sale. Închiderea personajului în reprezentare

În studiul *Domina bona* G. Călinescu revine asupra imaginarului din piesele de teatru ale lui Caragiale și se concentrează asupra moralității personajelor caragialiene, problemă intens dezbătută până la acea dată. Criticul își propune să infirme interpretarea falsă conform căreia singurul personaj moral din teatrul comic caragialian este Cetățeanul turmentat. În acest scop, el demonstrează cu argumente solide că există alte personaje mult mai morale decât acesta. Ba mai mult, acesta nici măcar nu se poate spune că este moral pentru că aduce scrisoarea nu din corectitudine, ci dintr-un tic profesional.⁸ După G. Călinescu „*eroii cei mai mistici*”⁹ sunt Jupân Dumitrache și Trahanache datorită credinței lor neștrămutate în adevăr, bine și frumos.¹⁰ Atât Cetățeanul turmentat, cât și cei doi au cultul femeii. Trahanache crede în bine și în valoarea prieteniei, din acest motiv „*evidența pentru el este o infamă plastografie*”¹¹, Jupân Dumitrache are și el un suflet *sublim*. Pentru el gelozia, continuă criticul, nu este un semn al vinovăției Vetei, pe care o crede intangibilă, ci temerea lui este ca nu cumva vreun *bagabont* să „*zdruncine dogma lor morală în opinia altora*”¹². Codul onoarei

⁴*Ibidem*, pp. 104-105.

⁵*Ibidem*, p. 105.

⁶*Ibidem*, p. 295.

⁷*Ibidem*, p. 109.

⁸ G. Călinescu, *Pagini de estetică*, Antologie, prefață și bibliografie de Doina Rodina Hanu, *Domina bona*, București, Editura Albatros, 1990, p. 137.

⁹*Ibidem*, p. 138.

¹⁰*Ibidem*, p. 138.

¹¹*Ibidem*, p. 139.

¹²*Ibidem*, pp. 139-140.

este foarte important pentru aceste personaje. De aceea Jupân Dumitrache ține atât la „onoarea de familist” iar Trahanache și el se teme să nu piardă faima morală, indignat de „mișeli” și „infami”.¹³

În aceeași linie interpretativă își conduce și Nicolae Steinhardt analiza din eseu *Secretul „Scrisorii pierdute”*, publicat în revista *Ethos* de la Paris cu ajutorul lui Virgil Ierunca, eseu care mai târziu apare într-o ediție alcătuită de Ion Vartic, *Cartea împărtășirii*. Aici Nicolae Steinhardt oferă perspectiva unui Caragiale creștin, care propune o lume ficțională în care dominantă este blândețea.

Atât observațiile lui G. Călinescu, cât și cele ale lui Nicolae Steinhardt sunt întemeiate și suntem perfect de acord cu ele, însă nu ne putem opri la aceste remarci. Trebuie analizat și contextul în care le plasează Caragiale și trebuie văzut care este efectul pe care autorul dorește să îl producă. Într-adevăr, atât Jupân Dumitrache, cât și Trahanache au un suflet nobil.

Observăm că valorile acestor personaje sunt cele ale personajului de tip clasic. Însă de asemenea le este caracteristică, tot la modul tipic clasicist, *închiderea în reprezentare*, ceea ce le face personaje clasice prin excelență. Ei nu au acces la realul ficțional deoarece personajul clasic se închide în reprezentarea lumii clasice. Diferența este că într-un univers clasicist tipic valorile personajului sunt în perfectă armonie cu cele ale lumii, astfel că personajele care au aceste valori sunt demne și onorabile, însă aici, în universul textual caragialian, lumea ficțională nu susține valorile personajului, astfel că cele două personaje devin aici ridicole.

În acest fel, lumea ficțională a lui Caragiale deconstruiește valorile clasice, care aici nu mai sunt susținute de modul în care este constituită lumea ficțională. În lumea alcătuită de Caragiale în piese aceste valori ale personajelor devin valorile unei lumi dispărute. Iar, contextualizând, aceste trăsături, care sunt pozitive din cadrul arhetipului ficțional clasicist, se transformă în piesele autorului într-un handicap pe care personajele nu îl pot depăși. Astfel, trăsăturile odată pozitive se transformă în trăsături negative. Ceea ce relativizează perspectiva este modul caragialian de a-și configura lumea ficțională. Valorile clasiciste sunt aici denunțate, iar aceste caracteristici ale personajelor îi pierd în această nouă lume ficțională, reprezentată aici.

Finalurile deschise caragialiene indică limitele reprezentării, iar Caragiale pune în scenă o lume ficțională care depășește reprezentarea, tocmai în acest scop. Urmarea firească a acestui fenomen este că acest caracter limitat al reprezentării devine la Caragiale o sursă a ridicolului, de aceea și personajele care se închid în reprezentare sunt ridicole. Caragiale plasează un personaj tipic clasicist într-un alt context ficțional pentru a-i demonstra lipsa de viabilitate. Personajul clasicist este incapabil să vadă adevărul pentru că aici universul ficțional se lărgește, iar izolarea în reprezentare îi blochează perspectiva.

Originea automatismelor personajului

Denunțarea reprezentării și refuzul nou-constituitei lumi ficționale caragialiene de a mai susține valorile clasice, determină transfigurarea acestor valori în simple forme, cărora le lipsește o susținere reală. Automatismele lui Jupân Dumitrache și ale lui Trahanache sunt mecanisme tipice prin care își circumscriu ei înșiși perimetrul propriei percepții asupra lumii ficționale. Repetarea obsesivă a acelor formule desenează un spațiu concentric din care aceste personaje refuză să iasă. De aceea, ele nu au acces la realul ficțional, iar vechile valori, de care se încăpățânează să țină, le indică anacronismul.

Jupân Dumitrache repetă papagalicește cât ține la „onoarea de familist” însă această onoare nu are o acoperire reală. Personajul este ironizat tocmai de feciorul din casă, omul său

¹³ *Ibidem*, p. 140.

de încredere, Chiriac, care, într-o scenă memorabilă, îi spune, cu Veta în brațe, că el consimte la onoarea lui de familist. Jupân Dumitrache interpretează datele realului în conformitate cu cele ale unei lumi care nu mai există, făcând apel la o altă ordine ficțională, de aceea este incapabil să vadă semnele infidelității Vetei. Pentru el pericolul poate veni numai din exterior. Interiorul propriei sale lumi nu-și mai poate schimba configurația, fiind încremenit în imaginea pe care personajul și-a format-o deja și în care rolurile sunt gata împărțite.

De aceea el apără cu strășnicie granițele acestei lumi fragile, iar fiecare personaj care vine din exterior este văzut ca un potențial pericol pentru „*onoarea de familist*”¹⁴. Și imaginea dușmanului îi este clară personajului: „*Iaca, niște papugii... niște scârța-scârța pe hârtie! 'I știm noi! Mănâncă pe datorie, bea pe veresie, trag lumea pe sfoară cu pișicherlicuri... și seara... se gâtesc frumos și umblă după nevestele oamenilor, să le facă cu ochiul. N-ai să mai ieși cu o femeie pe uliță, că se ia bagabonții laie după dumneata. Un ăla... un prăpădit de angajat, n-are chioară în pungă și se ține după nevestele negustorilor, să le spargă casele, domnule!*”¹⁵

Rică este la început identificat cu această proiecție a dușmanului, „bagabontul” care pătrunde în lumea atent construită a lui Jupân Dumitrache, punându-i-o în pericol.

Văzându-și „onoarea” amenințată, bineînțeles că personajul reacționează dorind să și-o protejeze, antrenând, pe lângă Ipingescu și pe Chiriac în ficțiunea sa. În momentul în care Rică este prins de către Jupân Dumitrache, Chiriac și Ipingescu toți se pregătesc să îl „umfle”. De remarcat este și faptul că Jupân Dumitrache se simte amenințat de „bagabont” până când Ipingescu îi spune: „*E de-ai noștri, e patriot*”. Jupân Dumitrache este nedumerit la început: „*Dacă-i patriot, de ce umblă să-mi strice casa? De ce mă atacă la onoarea de familist?*”¹⁶ Toate acestea nu se potrivesc cu profilul patriotului, format în mintea personajului, așa că din acest moment Jupân Dumitrache începe să fie deschis la explicațiile care i se oferă. Numai vreun „bagabont” ar putea să îi compromită onoarea. Numai un „*bagabont*”, adică un personaj cu un statut social, dar și ficțional (!) incert îi poate strica lui Jupân Dumitrache realitatea ficțională, astfel că doar de un asemenea intrus se teme personajul. „*Bagabontul*” rămâne o amenințare până în momentul în care își clarifică statutul social și ficțional. Din acel moment abia poate fi acceptat de către Jupân Dumitrache.

Gheorghe Perian, într-un temeinic studiu al său, indică originea cavalerescă a principiilor pe care și le asumă Jupân Dumitrache, a modului ceremonios în care se poartă cu femeile, a reacției sale în momentul în care își vede onoarea amenințată și a gestului său de a năvăli în odaie cu sabia scoasă pentru a se duela cu Rică.¹⁷ Observațiile criticului sunt juste și vin în completarea ideilor noastre, indicând sursa valorilor asumate de Jupân Dumitrache aici, dar și de personajul clasic în general. Sentimentul onoarei este crucial pentru personajul clasic, mobilizându-i toate energiile. În *Cidul* lui Corneille codurile onoarei sunt mai importante decât orice altceva, de aceea restabilirea onoarei pierdute a tatălui său îl determină pe don Rodrigo să treacă peste sentimentele sale față de Ximena, ucigându-i tatăl. Am optat pentru acest exemplu deoarece piesa realizează, la modul simbolic, transferul tuturor acestor valori clasicismului, care le relansează.

Ne despărțim însă de interpretarea lui Gheorghe Perian în punctul în care criticul vede în Jupân Dumitrache un impostor, care „*își asumă o identitate de împrumut, afișând o*

¹⁴ I.L. Caragiale, *Opere I, Teatru*, Ediție critică de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu, Liviu Călin, cu o introducere de Silvan Iosifescu, București, Editura de Stat Pentru Literatură și Artă, 1959, p. 14.

¹⁵ *Ibidem*, p. 13.

¹⁶ *Ibidem*, p. 71.

¹⁷ Gheorghe Perian, *Pagini de critică și istorie literară*, Târgu-Mureș, Editura Ardealul, 1998, p. 56.

*concepție nobilă asupra vieții, de sorginte medievală sau cavaleriească în desăvârșită contradicție cu starea sa de chereștegiu*¹⁸, indicând în acest fel snobismul personajului. Noi punem accentul mai degrabă pe faptul că personajul aderă pe de-a-ntregul la valorile sale, neexistând breșe în comportamentul său, care să îi trădeze impostura. Comportamentul său este mereu egal, acționează mereu corect și doar atunci când este îndreptățit. Tocmai de aceea și Gheorghe Perian îl consideră un „snob relativ”, spre deosebire de Rică, despre care criticul afirmă că este un „snob absolut”¹⁹. Cât despre condiția sa de chereștegiu, noi credem mai degrabă că este o altă marcă textuală a decăderii personajului-tip clasicist, care își pierde inevitabil „onoarea” în această lume ficțională. O altă marcă textuală a decăderii lumii clasiciste este și duelul, care se transformă aici în „umflare”.

Cu toate acestea, Jupân Dumitrache acționează în conformitate cu niște coduri comportamentale asumate, chiar dacă noua structură a universului ficțional nu i le susține. Astfel că Rică, în loc să îl înfrunte, fuge, iar Jupân Dumitrache trebuie să îl alerge, cu Ipingescu și Chiriac după el, întreaga scenă metamorfozându-se parodic. Decăderea în parodic este, se pare, soarta tuturor mecanismelor ficționale de sorginte clasicistă în opera caragialiană.

La fel ca Jupân Dumitrache și Trahanache este obtuz în perceperea realității ficționale. Aceleași mecanisme sunt vizibile și la acest personaj. Neputând concepe că un prieten l-ar putea trăda, este incapabil să vadă adevărul, nici chiar în momentul în care este confruntat cu acesta, având în mână însăși dovada, scrisoarea de amor trimisă de Tipătescu Zoei. Dacă urmărim discursul lui Trahanache observăm că el este conștient de specificul lumii ficționale din care face parte, dar numai la modul discursiv.

La fel ca Jupân Dumitrache, Trahanache trăiește într-o lume în care rolurile sunt gata distribuite, închizându-se în propria reprezentare. Astfel că proiecția canaliei este Cațavencu, iar personajul nici nu concepe măcar că prietenul său, Tipătescu, ar putea fi amantul Zoei, chiar și în ciuda faptului că „plastografia” este foarte convingătoare. Desigur că la începutul piesei am putea să bănuim că personajul își joacă inocența, mai ales că laitmotivul discursului său este „*într-o societate fără moral și fără prințip...*”. Însă nicăieri pe parcursul piesei nu ne sunt confirmate bănuiele. Personajul nu abdică niciun moment de la credința în prietenia lui Tipătescu și în fidelitatea Zoei.

În afară de Trahanache, mai există un personaj cu valori de origine clasicistă în *O scrisoare pierdută*, Cetățeanul turmentat. În ciuda confuziei în care este suspendat de-a lungul întregii piese, el nu dă niciodată dovadă de lipsă de onestitate. Când încapă scrisoarea pe mâna sa, el o restituie destinatarului, adică Zoei.

G. Călinescu refuză să îl includă pe Cetățeanul turmentat printre personajele oneste din teatrul caragialian din convingerea că gestul acestui personaj de a returna scrisoarea provine dintr-un automatism. Aderăm și noi la această concluzie a criticului, însă automatismul gestului său nu îl diferențiază de celelalte personaje, considerate oneste de către G. Călinescu. Dimpotrivă, îl apropie de ele. Toate gesturile și acțiunile lui Jupân Dumitrache și ale lui Trahanache își au originea în niște automatisme de limbaj și de comportament. Ei se izolează în propria reprezentare asupra realului ficțional, a cărei viabilitate nu mai este verificată, din acest motiv sunt incapabili să acceadă la realul ficțional. Ceea ce îi demonstrează apartenența la categoria personajelor-tip este caracterul său unilateral, închiderea în propria reprezentare și automatismele care îi asigură funcționarea.

¹⁸ *Ibidem*, p. 55.

¹⁹ *Ibidem*, p. 57.

Închiderea în reprezentare și uzura sensului

În *Conul Leonida față cu Reacțiunea* închiderea în reprezentare este dublată și de închiderea la nivel spațial. Aici spațiul de mișcare al personajelor se îngustează vizibil, alcătuind un microunivers neîncăpător, în care personajele se baricadează, la modul simbolic, la fel cum se baricadează în idei. Având o extraordinară atenție la detalii, autorul dublează jocul ideatic cu detalii ale punerii în scenă, construind astfel un univers la fel de închis precum dialogul personajelor. Creându-se un cerc vicios, circularitatea bolnăvicioasă a acestui spațiu ideatic al personajelor determină starea de uzură maximă a sensului. Reluarea la infinit a unor fapte este trădată chiar de discursul lui Leonida din incipit:

Așa cum îți spusei, mă scol într-o dimineață, și, știi obiceiul meu, pui mâna întâi și-ntâi pe <Aurora Democratică>, să văz cum mai merge țara. O deschiz... și ce citesc ? Uite, țiu minte ca acuma: 11/27 Făurar... a căzut tirania ! Vivat Republica !”²⁰

Tot începutul farsei se situează sub semnul trecutului și al revoluției, pe care a trăit-o Leonida cu fosta soție, transportând-o și pe Efimița în timpul la care se raportează. Aceasta participă, cere detalii, re trăiește evenimentele alături de Leonida. De aceea, în momentul în care o trezește zgomotul, Efimița, cufundată fiind încă în imaginarul revoluției, care i-a fost indus de Leonida, își ia revanșa, de această dată ea fiind cea care îl transportă pe soțul ei în această realitate alternativă. Cei doi soți au rolul de a-și confirma și susține unul altuia falsele reprezentări asupra realului și izolarea în ele.

Aceste personaje se așteaptă la o revoluție datorită limitării orizontului lor de așteptare. Realul nu pătrunde până în microuniversul pe care personajele și-l creează. Confuzia în piesă este totală: planurile temporale se învălmășesc, starea de somn-trezie, apelativele pe care le folosesc personajele sunt „viceversa”, personajele nu au proprietatea termenilor pe care îi folosesc, lucru obișnuit în universul caragialian, identitățile se topesc, nevasta de acum și „răposata”, cărora li se adresează la fel: Mițule.

Caragiale folosește mai multe reprezentări simbolice: noaptea de afară, vârsta celor doi, consolidarea tabieturilor care le corodează judecata, baricadarea în casă. Nimic nu e întâmplător în piesă. Astfel se explică și faptul că aflarea adevărului vine din exterior, de la Safta.

Efimița și Leonida, la fel ca toate celelalte personaje construite după tipar clasicist, singuri își constituie o reprezentare în care se izolează, atât la propriu, cât și la figurat. Însă aici realitatea ia cu asalt microuniversul închis în care s-au baricadat cele două personaje, până în momentul în care cei doi se văd nevoiți să deschidă ușa. Acesta trebuie văzut și ca un act simbolic. Realitatea își forțează drumul înspre interior, deconstruind reprezentarea celor doi. Această piesă caragialiană este profund simbolică pentru felul în care deconstruiește Caragiale Reprezentarea în sine, redând cu exactitate acest proces, prin crearea unor breșe în universul etans al clasicismului, care lasă realul să pătrundă, relativizând întreaga perspectivă.

Pentru Jupân Dumitrache și Trahanache codurile onoarei sunt funcționale, ei neputând măcar să conceapă o lume în care acestea nu funcționează. Astfel se închid, la modul clasicist, într-o reprezentare proprie a unei lumi ideale, din care nu pot să iasă. Însă această tentativă a personajelor de a se baricada într-o lume ideală înseamnă la Caragiale totodată un refuz al realului ficțional, pentru că spre deosebire de personajele clasice, ale căror principii se suprapun cu cele ale lumii, aceste personaje caragialiene se situează în contradicție cu lumea, fără ca măcar să își dea seama.

La Caragiale închiderea în reprezentare a îndepărtat pe nesimțite personajul de lumea în care trăiește, care, între timp, și-a schimbat configurația, refuzând să mai susțină vechile

²⁰ I.L. Caragiale, *Op. cit.* p. 81.

principii. Astfel, acest tip de personaj se autodenunță tocmai prin dezacordul său cu lumea ficțională nou-constituită. Iar prin credința în vechile valori, devenite nefuncționale acum, personajul devine ridicol.

În universul ficțional caragialian reprezentarea acesui tip de personaj este mereu distrusă, revelându-ni-se neajunsurile ei. Exteriorul întotdeauna pătrunde în această lume, deconstruind o realitate deja șubrezită și luată cu asalt de perspectiva exterioară.

BIBLIOGRAPHY:

I.L. Caragiale, *Opere I, Teatru*, Ediție critică de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu, Liviu Călin, cu o introducere de Silviu Iosifescu, București, Editura de Stat Pentru Literatură și Artă, 1959. Michel Foucault, *Cuvintele și lucrurile, o arheologie a științelor umane*, Traducere de Bogdan Ghiu și Mircea Vasilescu, Studiu introductiv de Mircea Martin, București, Editura RAO Internațional, 2008.

G. Călinescu, *Pagini de estetică*, Antologie, prefață și bibliografie de Doina Rodina Hanu, *Domina bona*, București, Editura Albatros, 1990.

Gheorghe Perian, *Pagini de critică și istorie literară*, Târgu-Mureș, Editura Ardealul, 1998.