

STRUCTURES AND FORMULAS OF THE COMIC TO I.L. CARAGIALE

Cornel Munteanu, Prof., PhD., Hab. Dr., Technical University of Cluj-Napoca, Baia Mare Northern University Centre

Abstract: This study examines the structures and formulas of the comic to Caragiale. The first part examines Caragiale's comic mutations over time Alecsandri, then shows the structures that motivates the comic (ontological reasoning, one structural and one rhetoric); the more consistent, the study brings some structures and formulas of the comic, starting with Jean Emelina and Henri Bergson. In the final part, we establish the comedy interferences between c. publishing, and how the comic vector feeds satire and outlines a quotidian event literature.

Keywords : comic, the motivation of the comic, structures and formulas of the comic, the comic vector

A devenit de-a dreptul unul dintre locurile comune ale criticii ca problematica legată de comic, cu toate nuanțările sale (raportul umor-comic-râs), să se restrângă preponderant la nivelul comediilor și să evite interferențele dintre proza scurtă și proza publicistică și teatrul comic. În plus, comicul ca mod de structurare și organizare textuală, intrat pe terenul acestor ultime texte, devine vehicul de inducere a satirei, alimentând așa-zisa “literatură a angajamentului”. Pe de altă parte, nici fundamentele teoretice ale comicului din comedii nu au conturat o critică aplicată care să motiveze preferința lui Caragiale pentru ceea ce poate genera “o ficțiune a comicului”, literaturizând evenimentul cotidian.

1. Mutațiile comicului la Caragiale față de momentul Alecsandri

Față de momentul inaugural al textului comic cu Alecsandri, literatura comică a lui Caragiale aduce atât o schimbare de viziune, detectabilă prin câteva „universalii” ale comicului (intrigă, personaje, teme), cât și structuri și formule noi care reorganizează textul după alte paradigme ale comicului. Principala mutație derivă din regândirea raportului particular-general sau local-universal. Textele comice ale lui Alecsandri răspundeau unei convenții a materialului observat, tipică farsei clasice, de la moralismul pașoptist cu lozinca unionistă la satira descoperită, din vodeviluri și tablouri comice; la Caragiale schema comică se altoiește una de satiră implicită care lărgeste mult materialul investigat. De aceea, și efectul comic este cu totul altul în cazul celor doi: la dramaturgul pașoptist efectul se încadrează mai degrabă în literatura de divertisment, vizând moravuri și comportamente în manifestarea lor exterioară, și o justificare morală; la Caragiale comicul țintește într-o satiră a societății și exploatează conflictul unor situații bufe, care alimentează un conflict de profunzime, valorificat în toate compartimentele comicului (gesturi, mișcări, situații, personaj, limbaj). Forța viziunii comice și satirice e legată de abandonarea oricăror legi morale și conturarea unei lumi reduse la oralitate mimetică. O altă mutație este susținută de instrumentarul comic la care recurg cei doi: la Alecsandri, în ciclul Chirițelor, aparentul conflict este dat de logica internă a situațiilor de dialog, prin adiționare progresivă ca realități anticipate de spectatorul-cititor; la Caragiale intervin factori perturbatori, prezența unor obiecte materiale-obiecte ca vehiculi ai intrigii, dar care nu au nimic comic prin ele însele. Aceste instrumente apar inopinat în acțiune și dispar fără urmă în final, dar fără ele nu se nasc

situațiile comice. Paleta vastă a unor asemenea „intruși”:fragmente de discursuri publice, citate, decupaje din ziare,scrisori și bilete, numere. S-a vorbit de oralitate și preferința pentru „limbuție” a personajelor caragialene. Unui delir comportamental și al moravurilor de la Alecsandri i se contrapune o lume dominată de de situații și scene orale)banchete, întruniri politice,discursuri de tribună”. Delirul verbal specific jurnalismului înlocuiește realitatea fenomenală cui o aparență, în care dialogul iese din tiparul obișnuit prin alterarea funcției raționale a limbajului. În această ordine inversată stă substratul tragic al comicului lui Caragiale, care justifică și cheamă chiar, satira necruțătoare. Deschiderea spre spectacolul tragicomic al individului și al, lumii, aflați sun semnul întâmplării și al apetitului pentru succes cu orice chip, vine din structura intrigii, unde scenele și situațiile sunt fundamentate realist. În această mutație, acțiunea din fața scenei pune în acțiune personajele ca tipuri generice, iar ceea ce ele povestesc localizează conflictul și nuanțează implicațiile sociale sau politice. Relația între scenele deschise și cele extrascenice amplifică acțiunea, cu totul diferite față de liniaritatea episoadelor care anticipă deznodământul, în cazul lui Alecsandri. Ticurile clasice (moda, limbaje, concepții, devin la Caragiale obsesii vizând tragismul unei lumi dominate de automatisme și clișee comportamentale. Cronica evenimentelor, prezentă în relatările secvențiale ale personajelor se subordonează unui flux ficțional, căci obsesiile moftangiilor se opun cu tenacitate ordinii naturale ale lucrurilor. Personajele lui Alecsandri sunt tipuri ușoare, și subțiri sub raport intelectual, de unde și substratul comic obișnuit, chiar înțelegător; pe cât eroii lui Caragiale au aplombul încrederii de sine și orgoliu intelectual. Când edificiul conveniențelor este amenințat (onorabilitatea amenințată de scandal public) intervine deruta și acțiunea părăsește spațiul scenei deschise și se derulează, dirijată, din culise de eroi înșiși. Iată cum, farsa, de tip Alecsandri, este uneltită la Caragiale de observarea tipurilor într-o construcție de tip pseudo-farsă. Prim planul acțiunii e secondat de ramificații prin aluzii, care amplifică sau dublează sensul. O mutație importantă se relevă la ambiguitatea comicului. Schema clasică de tip farsă la Alecsandri se dezvăluie în timpul desfășurării acțiunii; la Caragiale după derularea acțiunii, farsa cedează locul unor semnificații, atât ale caracterelor cât și a dialogului, care estompează farsa și deschide textul spre comedia complexă, printr-o poziționare perpendiculară pe axa acțiunii,care face să dispară farsa și să accentueze satira. Nu în ultimul rând, mutația legată de limbaj operează o altă motivare a comicului: la Alecsandri este un comic rezultat din erori de uzaj sau stâlciri de cuvinte prin imitația mecanică a unor cuvinte străine, la modă pașoptistă, pe când la Caragiale asistăm la o multiplicare a surselor comise ale limbajului,cum o să vedem mai jos, care face ca indivizii să fie asimilați unui idiom codificat al limbajului creat de societate și personajele se conturează în funcție de gradul de participare la acest „cor al limbuției generale”, „vălmășag amețitor de gesturi și vorbe”¹

2. Motivări ale comicului

2.1.Motivare ontologică

În măsura în care acceptăm comicul ca o activitate ori stare specifică ființei umane, la Caragiale el se naște dintr-un act de substituire între doi poli, care operează conversia unuia în celălalt. „Extravaganta deosebire între realitate și aparență, între ființă și mască”, cum sună enunțul liminar al textului *1907.Din primăvară până-n toamnă*, trimite la nașterea comicului prin inversarea raportului și instituirea unei logici a normalului sub masca adevărului și ființei. Principiul ontologic este această diluviu al lumii pe dos, în care oamenii parează esența și ființa acoperindu-le sub vălul iluzoriu al aparenței și ascunsului. În planul social și politic, acest raport instituie reguli și norme care urmează logica plauzibilului și acceptabilului: alternanța la guvernare(„una stă la putere și se hrănește; alta așteaptă flămânzind în

¹ V.Fanache, „Caragiale”, Ed. Dacia, Cluj Napoca, 1984

opozitie”), om-lume („aici, lumea e a persoanelor, nu personale sunt ale lumii”)². Când masca substituie ființa, tot ce este de domeniul evidenței se relativizează, până la diluarea esenței și învăluirea ființei, o mască simulând ființa și ocupând scena deschisă, instituind-o ca regulă.

2.2. Motivare retorică

Concepția lui Caragiale despre arta spectacolului are, la origini, arta oratoriei. Artistul-actor devine oratorul-actor, care se folosește de limbă nu ca mod de expunere, ci ca mod de acțiune. Atât oratorul, cât și actorul, trebuie să valorifice toate formulele de angajare a unei acțiuni. Ambii se folosesc, pe de o parte, de limbajul oral, de verbe performative, care socializează grupul în schema de comunicare (declamator-public-cor), dar și de suplimente intuitive și agremente non-lingvistice (gestica, mișcarea, intrarea și ieșirea din scenă/ tribună, figurația comportamentală), pe de altă parte. Iată, în formula lui Caragiale însuși, abundența performativelor angajării, cu funcție de socializare și mobilizare a simțurilor, printr-o supralicitare a verbelor active: „Oratorul trebuie să vină la tribună fioros ca un leu, și când o striga odată fraților! Să mă facă pe mine, fratele lui, să sar din loc. El n-are nevoie să spună nimic de la tribună; dar trebuie să mă-nfierbânte; să mă asude; să nu-mi dea pas să mai judec; să mă aiurească; să mă clatine fără a mă lăsa să răsuflu; să-mi dea creierul de pereții capului prin salturi enorme de propoziții; chiar ilogice, chiar absurde, stupide dacă e nevoie, numai să fie calde și spontane, până m-o năuci, până m-o face să scrâșnesc din dinți și să strig ca un turbat: sus poporul!” (*Decadență*) Aceeași angajare patosului și verbelor performative, care solicită o mișcare afectiv-reactivă ce solicită auzul și văzul apare și în cazul actorului, cu care are în comun aceeași retorică a patosului și implicării între actor și spectator: „Actorul, actorii, când ies pe scenă, trebuie să fie niște posedați, să aibă pe dracu’ n ei, prin ochi, prin sprâncene, prin gură, prin vârful degetelor, prin toți porii; să scoată pe dracul acela și să-l arunce asupra publicului.” (*Teatrul Național*).

Motivarea retorică demonstrează că eroii lui Caragiale sunt indivizi orali, declamatori, care și construiesc din retorica goală o identitate și o lume fictivă³. Acest retorism fad

(„marea trăncăneală”⁴, după M. Iorgulescu) este cel care uniformizează lumea caragialeană și o proiectează în spațiul limbajului fără conținut semantic.

2.3. Motivare structurală

Indiferent de structură și formulă, comicul poate motivat și printr-o abordare structurală, care face obiectul unor cercetări recente în domeniu. Mecanismul structural are la bază „confruntarea unei anomalii explicite cu o normă implicită” iar efectul comic rezultă din posibile relații între A (anomalie), N (normă), prin câteva formule combinatorii: una prin supralicitarea normei, care duce la o anomalie ($N+N+N=A$), alta prin substituție, prin care anomalia se impune ca normă ($A+A+A=N$)⁴. Combinată cu teoria lui Bergson, după care râsul rezultă din „mecanica placată asupra viului”⁵, această motivare structurală transpune, în termenii lui Emelina, „identitatea placată asupra diversului”⁶. Comicul devine, în cele din urmă un gen de ironie, cu care este similar, ca intenție, căci ambele se bazează pe „concilierea umorului”, în termenii lui Henri Morier⁷.

² Citatele sunt extrase din I.L. Caragiale, „Opere”, V, Fundația pentru Literatură și Artă, Regele Carol II, București, 1938, ediție de Șerban Cioculescu

³ „Vorbind, lumea se refugiază prin cuvinte în imaginar și ficțiune”, în Mircea Iorgulescu, „Eseu despre lumea lui Caragiale”, Ed. Cartea Românească, București, 1988, p.82

⁴ Această motivare se face după sugestiile lui Jean Emelina, „Le comique”, Sedes, Paris, 1991, p.94-105

⁵ H.Bergson, „Teoria râsului”, Ed. Institutul European, Iași, 1992, p.54

⁶ Jean Emelina, *Op.cit.*, p.110

⁷ „Umorul este expresia unei stări de spirit calme, care, văzând insuficiențele unui caracter, al unei situații sau al unei lumi în care domnește anomalia, non-sensul, iraționalul și injustiția, se acomodează acesteia cu o bonomie resemnată și surâzătoare”, în Henri Morier „Dictionnaire de poétique et de rhétorique”, Presses Universitaires de France, Paris, 1998, p.624

3. Structuri și formule ale comicului

În funcție de orientare și finalitate, ca și după criteriul reprezentării textuale a comicului propunem două categorii fundamentale ale comicului: : un comic umoristic, bonom, în care vectorul de inducere este ironia implicită, prezent îndeosebi în comedii și textele de proză scurtă ale lui Caragiale (momente și schițe) și un comic satiric, mușcător, în care vectorul de inducere este ironia explicită (sarcasmul), prezent în proza publicistică. Aceste categorii cuprind și subîntind tipurile sau formele comicului, din clasificarea lui Henri Bergson: comicul non-verbal cu „comicul gesturilor și mișcărilor”, comicul situațiilor, iar pentru comicul verbal avem „comicul cuvintelor”⁸. Corelând mecanismul structural al lui Jean Emelina cu aceste formule bergsoniene ale comicului la Caragiale, putem înțelege mult mai clar structurile textuale care aparțin comicului. Aparțin comicului gesturilor și mișcărilor, secvențele de ambuscadă între scări și butoi în urmărirea lui Rică, carnavalul cu măști, spațiul tribunei electorale soldat cu cearta dintre partide. În schimb, comicul situațiilor, bazat pe quiproquo, în scena Rică-Veta, soldată cu declarația de dragoste fără să se fi asigurat dacă este destinatarul potrivit, secvența imitativă prin schimbul măștilor sau hazardul pierderii și găsirii biletului amoros dintre Zoe și Tipătescu. În comicul de cuvinte procedeele se diversifică în baza aceleași structuri între o anomalie și normă: modificări fonetice și exploatarea comică a metatezei în norma lingvistică instalată ca anomalie prin efectele ei amenințătoare (Marc Aoleriu-auoleo!, „lăcrămație”) sau confuzii omofonice („sufragiu-sufragiu”); modificări morfologice prin abaterea de la un verb reflexiv și folosirea lui ca activ („să mă sinucidă”) modificări sintactice, prin folosirea non-sensului („ori toți să murim ori toți să scăpăm”). În cazul comicului de mișcări și gesturi abaterea de la normă se datorează fie unor mișcări repetitive, „mecanice” în termenii lui Bergson, fie printr-o inversarea a rolurilor (fidel-infidel, urmărit-urmăritor, în secvențe din *O noapte furtunoasă* sau „O scrisoare pierdută”). Prelungirea acestor structuri și formule comice desfășoară în proza publicistică a lui Caragiale, pendularea în jocul puterii între libelai și conservatori, scenariile utopice, fanteziste într-un dialog al morților, din cele două tabere, care dincolo par să joace pe compasiune. Frecvența comicului de cuvinte atinge lozinca liberală prin jocul derivativ „toxin-toxice” sau valorificarea toponimiei și onomasticii comic-satirice („Tâmpitopole”, „Sik-tir”, „pungaciul”), etimologia fantezistă („lichea”) sau derivarea și comunizarea numelui propriu („caradále”, „budalále”). În cele din urmă, între text ca dinamică a cuvântului și lume funcționează aceeași structură a comicului, interpervertirea unuia în celălalt, cum bine s sesizat Mircea A. Diaconu⁹

4. O literatură a cotidianului

Întreaga opera caragialeană construiește un *topos al cotidianului*, de la ideologie la psihologie și comportamente, de la locuri comune la exotisme, de la adevăruri normate la banalități factuale. Acest *perpetuum mobile* intrat, pe toate canalele, în textul literar (comedie, proză scurtă) are rădăcini indiscutabile în publicistică lui Caragiale, ea însăși topos narativ al interferențelor textuale, de o mare densitate și proteicitate a formelor. Chiar numai dacă am lua în considerare cotidianul ca spațiu al unui scenariu factic, cu indivizi și tabieturile lor, am recunoaște în actul acesta al trans-punerii un gest literar, o punere în scene a cotidianului. Ficțiunea, pe care o reclamă orice tip de discurs literar, are, în acest caz, drept suport coerența ansamblului și coeziunea secvențelor, într-o construcție credibilă estetic, dincolo de care i se oferă cititorului o propunere de viziune asupra lumii, instrumentată stilistic și imagistic. Mai mult chiar, supralicitând puțin lucrurile, putem accepta că tocmai publicistica face loc spontaneității jocului imaginar asupra realului cotidian, într-un spectru

⁸ Cf. Henri Bergson, „Teoria râsului”, Ed. Institutul European, Iași, 1992, trad. Silviu Lupașcu

⁹ „Textul devenit lume. Caragiale e atras, așadar, de abisalitatea textului și deopotrivă a lumii”, cf. Mircea A. Diaconu, „I.L. Caragiale Fatalitatea ironică”, Ed. Cartea Românească, București, 2012

mult mai nuanțat și bogat în viziuni și construcții, decât discursul literar supravegheat al comediografului ori prozatorului. Dacă nu, istoric vorbind, multe din textele comice (schite, momente, comedii) ale lui Caragiale preiau construcții și formule din modelul ziaristicii. Cazul este similar, pe alte coordonate, cum am văzut, ale lirismului satiric, cu cel al contemporanului său, Eminescu, la care publicistica a dus la o literatură angajată pe linia polemic-satirică¹⁰.

Textul publicistic caragialean se caracterizează prin polifonie și eterogenitate. Polifonie, prin câteva mărci ale enunțării și ale ipostazelor enunțatorului/locutorului (în termenii lui O.Ducrot¹¹), eterogenitate prin prezența în cadrul aceluiași text a diferitelor tipuri de enunțuri performative, de la cele argumentative, demonstrative, la cele dialogice și descriptive. Aceasta permite ca textul jurnalistic să se organizeze după regulile textului literar și să propună lumi virtual fictive, în care mișună personaje și evenimente de proză literară. Nu este mai puțin adevărat că vectorul ficțiunii în aceste bucăți de proză este ironia și satira, ca mărci ale comicului, activate printr-o serie de procedee și tehnici ale deriziunii, persiflării și manipulării. E aidoma unui joc de puzzle pe claviatura cotidianului, prin care naratorul recompune, din abundență și cu “plăcerea textului” (R. Barthes), piesele realului fragmentat.

Aceste relaționări ale artelor reprezentării au un fundament în motivarea raportului de consubstanțialitate dintre Politică și Literatură, prima venind cu un câmp larg de manifestare în cotidian, a doua lărgindu-și mult granițele pentru a se adapta la amplitudinea cotidianului. Acest raport între cele două câmpuri traduce, în fapt, o relație de inducere dintre faptă, acțiune militantă (pentru politic) și reflecție, expresie, vocație misionară (pentru literar). Unei explozii a cotidianului îi corespunde, la Caragiale, o explozie a formulelor literaturii: *”sunt artă literară Satira, Teatrul și Romanul, care întipăresc spre păstrare trecătoarea fizionomie socială a deosebitelor epoce; sunt artă literară și Polemica și Cronica ușoară și Pamfletul(...) tot artă literară e și arta măreață a Oratoriei. Cu aceste din urmă două ramuri ale ei, Literatura vine la fiecare moment să dea d’a dreptul ajutor Politicei; cu acestea, îi este aliată combativă; cu celelalte, îi este călăuză cuminte.”* (Literatura și Politica)

O dinamică textuală a cotidianului. Unul din atributele cotidianului în publicistică caragialeană este “*excesul de real*” (Ph.Dufour), în formula unei supraabundențe a datelor factuale, care acoperă și depășește puterea cuvintelor de a le putea exprima. Această torpilare a scriiturii, prin exces de date epice, riscă să focalizeze narațiunea publicistică în jurul unor nuclee de banală realitate. Uneori, această realitate deșirată, scăpată de sub control, devine subiect predilect de satiră și umor. Banalitatea cotidianului poate lua, deci, alura unui subiect major de literatură, valorificabilă la nivelul detaliului derizoriu. De aceea spectrul ziaristicii lui Caragiale are un orizont de mișcare larg, de la politic la social, de la ideologie și literatură la erotic și religios. Ca formulă literară, “*excesul de real face loc unei scriituri prin cumul*”¹², suport benefic pentru ceea ce numeam eterogenitate textuală. Secvențele se organizează adițional, prin interferențe textuale, de la analogii la opoziții, de la paralelisme la paradoxisme.

Ca formulă și structura, textele publicistice ale lui Caragiale dezvoltă o diversitate de relații inter- și intratextuale, care angajează deopotrivă narator, personaje, cititor. Asocierile, paralelisme și analogiile dintre secvențele de text, narative, descriptive, dialogice, oratorice, induc ficțiunea prin spontaneitatea recompunerii și recontextualizării cotidianului. Scene epice ample, fantezii utopice, scenarizări prin mixajul tipurilor de texte, transformă textul publicistic în proză de bună calitate estetică. Observator atent al cotidianului, naratorul este și un fin analist și subtil imagist în constituirea câmpului ficțional. Istoria, venind dinspre textul

¹⁰ vezi studiul nostru „Pamfletul în publicistica lui Caragiale”, în „Studia, Philologia”, XXXIX,3-4, 1994

¹¹ cf. O.Ducrot, „Le dire et le dit”, Editins du Minuit, Paris, 1984

¹² Philippe Dufour, *Sociopathologie de la parole quotidienne*, în *Poétique*, Seuil, Paris, nr.119, sept.1999, p.291

jurnalistic, se estompează prin această breșă narativ-descriptivă, cedând locul unei construcții noi, care descarcă realul cotidian de forța limitativă a evenimentului liniar. De aceea și unei dialectici prea sordid-logice a cotidianului îi afișează prozatorul o dialectică răsturnată a textelor din scriitură, care forțează textul să-și strângă la minimum mijloacele de construcție și să debușeze prin secvențele de respiro ale naratorului. O viclenie a disimulării face ca majoritatea acestor bucăți de proză publicistică să activeze la toate nivelele ironia, satira și umorul, vehiculi ce induc “*un act de personalizare între narator și receptor*”¹³, până la un soi de complicitate între cei doi.

O formulă epică preferată de textul caragialean este plasarea în *exordium* a unei povești, cu rol de *captatio benevolentiae* pentru cititor și ca argument de greutate pentru credibilitatea naratorului. În bucata *A zecea muză*, de pildă, naratorul apelează la autoritatea livrescă (“*spun unii erudiți*”) pentru a arata cum s-a ajuns de la trei muze la nouă. Rolul textual al acestui ocolăș este de a deschide intrarea în cotidian, prin anunțul Teatrului Național de a organiza un concurs cu premii pentru scrierea unor piese de teatru originale. Deși pare să continue datele poveștii antice, înșiruiind muzele, naratorul recontextualizează povestea coborând în derizoriu anunțul cu pricina. Strategia atrage în capcană, prin punctele de suspensie, și cititorul, pe care naratorul îl reconectează la preajmă: “...*a opta, Urania, a Astronomiei; a noua, Polimnia, a Poeziei lirice și a Mimiceii, și...a zecea...A zecea: 1200 franci, muza specială a Teatrului Național din București.*” De aici pasajele ce țin de *digressio*, în care se plasează un scenariu ipotetic, de domeniul absurdului, pentru a motiva în absurd premiul instituit la concurs. Raportat la secvența anterioară a poveștii antice, acest tampon de text are rolul unui elogiu paradoxal, care denunță semnificația inițială a datelor din incipit. Această transpunere vizează readaptarea condițiilor de concurs din anunțul Teatrului Național. O perfidie a imaginarului într-un cotidian de presă diurnă, la care este conectat cititorul: “Închipuiți-vă că citiți următoarele: «Muzeul Național de Curiozități Naturale din orașul * publică printr-aceasta un concurs cu un premiu de 1200 lei, între acei ce, de astăzi până în trei luni, vor avea crescute mustăți în palmă. Mustățile vor putea fi groase sau subțiri, negre, bălane sau castanii, sau vopsite în or ce față va voi concurentul, numai trebuie să aibă o lungime de cel puțin cinci centimetri una. La concurs pot lua parte și acei ce n-au păr unde ar trebui să aibă». Concurs!” Ieșirea în *peroratio* se face în formulă tipic caragialeană, circumscriind toposul cotidianului în cunoscuta expresie a nimicului, *moftul* și, surprinzător, prin autoironie, ca formă de protejare a individului în fața unei ironii a sortii, dictată de legea întâmplării. *Refutatio* încheie textul printr-o fentă textuală a denunțării, ca neadevărate cele scrise, și a reducerii la tăcere: “Mofturi! Lumea n-a fost făcută prin concursul... împrejurărilor? Dar nu mi-e dat mie, un biet cronicar, să filosofez...”

Pe exploatarea absurdului din cotidian, prin formula valorificării unor obiceiuri tradiționale (pelerinajul creștinesc în Țara Sfântă) ori prin construcția fictivă a unei narațiuni de anticipație (anul 3874, un spațiu exotic, *Tâmpitopole* locuit de un trib de chinezi) se construiesc și textele *Cabinetul Hagi-Tudose*, *Cronica fantastică*. Primul șarjează obiceiul pelerinajului prin convertirea eroului cunoscut, a locurilor comune și a ceremonialului întoarcerii (hagiul devin aici Sturdza, spațiul sfânt-tripla Alianță), al doilea recontextualizează prin reteritorializare datele epice ale unui scenariu cotidian, în care povestitor și cititor scriu împreună o călătorie imaginară. Acest ultim text valorifică din plin referenții cotidianului românesc, o toponimie și onomastică familiară cititorului. Hiperetimologii cu încărcătură ideologică (*Tâmpitopole*, *Sinecorzi*, *Ti-Li*, *Punga-publică*, *Sik-Tir*) stau alături cu indici metatextuali, care fac ca narațiunea să înainteze prin cititorul-călător. Finalul acestei cronici fanteziste recurge la același procedeu al retragerii naratorului din propriul text, pentru a

¹³ Formula monologului personal, meta-argumentul, confidențele autobiografice, limbajul colocvial susțin prezența satiristului în propriul text. Vezi Bartolome Pozuelo, *Methodologie pour l'analyse des satires*, în vol. „La satire humaniste”, édité par Rudolf de Smet, Peeters Press, Bruxelles, 1994, p.21

dejuca așteptările cititorului, despărțirea de utopia-capcană în care l-a atras. Funcționează aici aceeași perfidă autoironie, discreditarea petiției de principiu, pentru a se salva prin argumentul parității. În acest fel îl pune pe receptor în fața a două alternative, fie să-și ducă pe mai departe existența în lumea exotică a imaginarului, fie să se racordeze la cotidianul imediat. Este trecerea de la funcția fatică a limbajului la cea metalingvistică. Un final care coboară povestea în anecdotic și cotidianul uniform, centrat pe un banal discurs de presă cotidiană:”Cum vi se pare, grațioși cetitori, apocalipsul meu? Ce va să zică purtarea asta, vor striga unii din d-voastră; întâi ne arunci peste două mii de ani în viitor, ne spui niște comedii extravagante, ne plimbi, ne’ncurci, și-apoi ne lași în Tâmpitopolea d-tale fără să ne spui cum să venim îndărăt; ne lași în un loc necunoscut, bizar, straniu, rătăciți.

-Iubiți lectori, nu sunteți de loc rătăciți. N’aveți nevoie de conducerea mea. Luați bine seama ,a fost numai o glumă fantastică: sunteți acasă, la d-voastră, între ai d-voastră...în București, în Țara Românească; îmi pare că cetiți Ghimpele.” (*Cronica fantastică*).

Alteori, în texte precum *Toxin și toxice, Rărunchii națiunii*, naratorul desfășoară un scenariu epeic, trimitând la o vârstă a eroicului în faptă și trăire. Elementele din *narratio* devin apoi suport afectiv pentru *refutatio*, prin tehnica acumulărilor și interogației oratorice. Sub semnul acestui timp al profeției unor vremi de glorie,”Toxinul a sunat despre ziuă. ”, crezul liberal dătător de speranțe și idealuri entuziaste (“voește și vei putea, luminează-te și vei fi”) se pervertește în zgomot și paradă de stradă¹⁴, prin care idealurile s-au mistificat, golite de semnificație și deturnate în câmpul semantic al sperjurului verbal și violenței politice(“ *toxice*”). Stă în sarcina naratorului, ca observator , să deconspire un act de manipulare a limbajului. Ceea ce fusese scop „pentru” devine mijloc „contra”: ” Fraternitate?-gheșeft și chiverniseală! Egalitate?-impertinență față cu distincțiunea, cu meritul și cu talentul! Libertate?-bani insultă și reteveiu! Iată marele partid colectivist, urmașul partidului liberal clasic! Iată continuatorii patrioților vizionari de odinioară-toxice partide ale unor bătrâne idei generoase.”(*Toxin și toxice*).

Purtătoare a unui timp epeic, secvența descriptivă din *Rărunchii națiunii*, amestec de idilism și poezie a naturii, introduce în imagine statura magnifică a unui erou de legendă și mit, urcând dealul spre a se reculege la mormântul înaintașului său politic, Brătianu, (“pe când din muscele și văi, învăluite în aburul străveziu al luminoasei dimineți, se ridică parcă un singur fior-suflarea Patriei românești-un om mic de stat suie gâfâind, cu cerbicea-ncovoiată, cu capul plecat și cu privirea întunecată, pe cărarea care merge sus la mormântul patriotului.”).Odată descoperită identitatea în persoana lui Sturdza, și odată dată soluția, prin vocea de dincolo de moarte a maestrului (“da, colectivitatea a izvorât și izvorăște din rărunchii națiunii!”) descriptorul bombardează discursul cu verbe imperative ale disecției anatomice, restabilind astfel adevărata semnificație a cuvintelor strămoșului său: o igienizare care să înceapă cu sine pentru a însănătoși partidul și națiunea. Ritmul însuși al frazei urmează traseul de la o curgere calmă, muzicală și așezată în amplitudinea sintactică, la o avalanșă sacadată de fragmente oratorice, apostrofe și poliptote, anafore discordante și derivări discalificante. E și alternanța între câmpul lexical al frumosului natural și cel al urâtului și dizgrațiosului fiziologic și patologic:”Vără-ți mâinile adânc în măruntaie și scoate din rărunchii-ți pe toți Iudicii, Scupiewskii și Cavallioti, toate malaxalele, caradalele, budalalele și paciaurile lepădate de ostroavele și ținuturile orientale...Nu i-ai găsit pe toți încă! Mai adânc, nenorocitul! Scotocește bine și scoate la urmă, ca un mărgăritar fin, și pe țelechi Sechiaris. Astupă-ți apoi spintecătura pântecelui cu amândouă mâinile, rămânând să nu mai ai cu ce-ți acoperi obrazul, și strigă lumii, cu tonul celui mai înalt triumf național, aceea ce mormântul lui Brătianu a șoptit așa de discret la urechea lui Sturdza:«Da, colectivitatea a izvorât și izvorăște din măruntaiele mele-din rărunchii națiunii române!»

¹⁴ Ph.Dufour, „Cuvântul devine zgomot, vidat de semnificatul său ”,*art.cit.*, p.288

În fragmentul citat mai sus apare și formula catalogului epic, ca instrument al satirei din proza publicistică a lui Caragiale. Ea slujește circumscrierii unei serii tipologice, prin caracterizare analogică sau antitetică, precum în textul *Caradăle și budalăle*, ori prin valorificarea etimologiei turcești într-un joc sofistic de argumente quasi-logice, ca-n bucata *O lichea*. În prima reprezentare, portretul colectiv șarjează pe aparența incompatibilității dintre trăsăturile specifice fiecărei categorii inventariate, pentru a ajunge, prin tranzitivitate, la ipoteza probabilității interșanjării și la argumentul celui de-al treilea exclus, în care nu mai există poziție de mijloc (“Acesta este cazul interesant când o budală seacă vrea să treacă și ea drept o caradă adâncă. Dar este, poate, și mai interesant cazul când o caradă adâncă vrea cu orice preț să treacă drept o budală seacă.”). Finalul textului aduce la o masă comună cele două categorii, în care ospățul din pungă publică (“*ziafet colectivist*”) traduce metafora filată a consumului întreg al produsului. Excelentă regie textuală a punerii alături, în același câmp lexical (al nutriției), a două câmpuri semantice diferite, (concretul anatomic și abstractul principial), regie ce permite permutarea categoriilor și comunizarea prin uniformizare:”Din marea găscă friptă de pe masa Colectivității, caradălele degustă pe tăcute pulpele, pieptul și ficatul; nevoiașii corci ciugulesc discret carnea rămasă pe coșul pieptului; iar budalălele clefăiesc și sug cu entuziasm căpățâna și ciocul, cotoarele și labele, mâzgălite prin sos de Patrie, libertate egalitate și jos ciocoi! Cu toate astea, fără a mai vorbi de corcitură nevoiașă, eu gândesc că, dacă e, poate mai profitabil, mai bine, pentru un colectivist să fie o caradă, de sigur tot e mai frumos și mai onorabil să fie o budală.”

În al doilea text, petiția de principiu pe care o enunță savant naratorul-etimolog la început (“Leki, sau lichea, însemnează pe turcește pată; cu deosebire pată de care nu te poți scăpa, pată neștearsă. În limba românească, cuvântul a trecut în accepție figurată: lichea va să zică o secătură”) este răsturnată printr-o pledoarie pro domo, care absolvă naratorul de acuza unei deturnări de sens. Oximoronul din finalul textului devine purtător al unei ironii a elogiului paradoxal, alimentată și de argumentul empiric al cunoașterii autorității omului politic.” Aș fi nebun să-i zic lui d.Sturdza lichea la figurat. La propriu însă i-o zic fără teamă: îl știu că e om fără pasiuni și mare iubitor de adevăr; o dovadă strălucită despre aceasta e că, atunci când trece, prin temperament, marginile permise, o drege numaidecât prin judecată, cerând scuze. Teribilă lichea!”

Parabola, ca structura de text asimilată în proza publicistică a lui Caragiale, nu are doar o acțiune pur ilustrativă, cu rol de exemplu pedagogic ori de *captatio benevolentiae*, ci slujește unei construcții surprinzătoare, inducând “un nou codaj parabolic(...) un joc de coduri particulare legând texte în mod tradițional socotite ca îndepărtate unele de altele.”¹⁵ Compatibilizarea celor două tipuri de texte, cel jurnalistic și cel al parabolei, se face fie prin parodie “o transformare ludică, comică sau satirică a unui text singular”¹⁶ (o transpunere a textului sacru într-un text profan), fie prin modificări în însăși structura parabolei, ca “părți ale unui ansamblu textual neașteptat și necunoscut.”¹⁷ Textele lui Caragiale, precum *Dă dămurt, mai dă dămurt, Energie și sațiu* apelează, primul la formula parodiei în întreg textul, pe când al doilea, la parabola modificată. Punctele comune din structura parabolei cu cea a textului publicistic sunt, în al doilea text, numărul simbolic al anilor și raporturile dintre suveran și sfetnicul său supus. Povestea alegorică a nucleului parabolei, a visului faraonului tâlcuit de Iosif(șapte vaci grase și șapte vaci slabe, reprezentând ani roditori și de foame) este recontextualizată în actualitatea politică prin modificarea parametrilor(număr și actanți) și a mesajului profetic. Dialogul direct, prezent în noul text conduce la conturarea unei noi

¹⁵ Henri Jacques Stiker, „parabole” în „Dictionnaire des genres et des notions littéraires”, Enciclopedia Universalis & Albin Michel, nouvelle édition augmentée, Paris, 2001, p.551.

¹⁶ Daniel Sangsue, „parodie” în „Dictionnaire des genres et des notions littéraires”, *ed.cit.*, p.558. Autorul reia aici definiția din studiul „La parodie”, Hachette, Paris, 1994

¹⁷ Henri- Jacques Stiker, *art.cit.*, p.551

parabole, din care își trage substanța întreg textul publicistic. Un umor sănătos, ivit în narațiunea parabolică, înaintează cu entuziasmul perfid al unei ironii implicite: ”Ion Brătianu a visat doisprezece boi grași și opt slabi, și a chemat pe d.Carada și i-a spus:«Iacă și iacă: oare ce să fie visul acesta? Tâlcuiește-mi-!» Iar d. Carada i-a răspuns:« Vor veni doisprezece ani de putere-pricopsește-i pe ai tăi; căci vor urma opt ani de opoziție!». Rolul textual al parabolei cotidianului politic este că alimentează întreaga narațiune cu aceleași instrumente imagine (actanți, stări, mesaj), păstrând o relație de complice cu cititorul, cunoscător al realității alternanțelor la putere . De aceea, funcția textuală a acesteia este de motor al narațiunii, dinamizând ritmul frazei și pigmentându-l cu scene de umor și ironie. Iată mostra unui text în care antifraza sporește prin acumularea datelor din parabola unui cotidian prea familiar naratorului și cititorului:”Oastea bravă a flămânzilor de altă dată s-a pus după atâtea isprăvi la ospăț. Au ospătat doisprezece ani așa de bine încât, când a sunat trâmbița, bravii au fost așa de îndopați că nu-i mai încăpea armura, ba unii nici nu se mai puteau ridica de greutatea pântecului.”

Am poposit asupra câtorva din textele publicistice ale lui Caragiale, care transpun evenimentul cotidian într-un scenariu imaginar al cotidianului, deci, în zona literaturii de ficțiune. Întreaga publicistică este un asemenea tezaur, încă nevalorificat suficient, de o literatură bună. Forme literare strânse, de la scenete, narațiuni fantastice, utopii, la eseuri, cronici, schițe, necrologuri, pamflete, fiziologii literare, epistole se desfată copios în spațiul ziaristic. Din acest *continuum* al cotidianului va trebui să desprindem tipuri și gesturi care au făcut carieră în momentele, schițele și comediile caragialene, dacă nu pentru o lectură onestă, ar fi să-l citim pe Caragiale prozatorul și comediograful dinspre actualitatea atât de mozaicată a publicisticii. O publicistică nu mai puțin “literară” decât literatura cotidianului ficționalizat.

BIBLIOGRAFIE

- Bergson, Henri, *Teoria râsului*, Ed. Institutul European, Iași,1992, trad.Silviu Lupașcu
- Diaconu, Mircea A., *I.L.Caragiale.Fatalitatea ironică*, Ed. Cartea Românească, București, 2012
- Dictionnaire des genres et des notions littéraires*, Enciclopaedia Universalis & Albin Michel, nouvelle édition augmentée, Paris, 2001
- Emelina, Jean, *Le comique*, Ed. Sedes, Paris, 1991
- Fanache, V., *Caragiale*, Ed. Dacia, Cluj Napoca, 1984
- Iorgulescu, Mircea, *Eseu despre lumea lui Caragiale*, Ed. Cartea Românească, 1988
- Morier, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, PUF, Paris,1998