

## **Caragiale e de vină. O reverență literară către maestru**

Marina CAP-BUN  
Universitatea „Ovidius” din Constanța

**Abstract:** *This study analyses Matéi Visniec’s volume Caragiale is to blame (2019), a reverence to his first literary Master. Visniec confesses that he had the impulse of becoming a writer while reading and rereading Caragiale’s short prose masterpieces. This postmodern literary project is built on the incessant intertextual interplay with Caragiale’s texts and characters, and involves a metatextual dimension, as words themselves become the main protagonists, playing the drama of the language crisis. Totally disinterested in the message and narcissistically turned to his own generative mechanisms, the idiolect of political discourse commits suicide live. Visniec’s project radicalizes Caragiale’s reforms regarding the forms of expression in literature.*

**Keywords:** *Matéi Visniec, I.L. Caragiale, short prose (Caragiale is to blame), homage.*

După volumul de nuvele *Ultimele zile ale Occidentului*, apărut în 2018, interesul pentru proza scurtă continuă și în grupajul omagial *Caragiale e de vină*<sup>1</sup>, „o dublă invitație, la lectură și la scenă” (Visniec 13). Autorul își mărturisește, încă de la început, curiozitatea de a înțelege „secretul de fabricație literară” al prozei scurte caragialiene, dar și neclintita fascinație:

„Caragiale mi-a deschis gustul pentru lectură datorită *momentelor* și *schیțelor* sale. Ele sunt primele texte literare de care m-am îndrăgostit, care mi-au plăcut în mod visceral. Le-am citit și recitit cu pasiune, savoarea lor m-a făcut apoi să încep să scriu și eu.” (Visniec 12).

Ca și Eugen Ionescu, care invoca experimente narative precum *Căldură mare* pentru a ilustra revoluția formelor de expresie care s-a produs prin Caragiale<sup>2</sup>, Vișniec pare a fi fascinat, mai întâi, de proza scurtă caragialiană și

---

<sup>1</sup> Matei Vișniec. *Caragiale e de vină, Despre tandrețe, Teatru vag*. București: Humanitas, 2019, p. 13. Următoarele referințe la acest volum se vor face parantetic.

<sup>2</sup> Eugen Ionescu. „Caragiale, actual și universal”. *România*, New York, an I, nr. 4, 15 iunie 1956, p. 8; reprodus și în *Jurnalul literar*, București, nr. 13-14, iulie 1998. [„Caragiale răspunde, în clipa de față, unor probleme de expresie literară extrem de actuale. Nimeni ca I.L. Caragiale nu a realizat o mai frapantă dezarticulare a limbajului, iar în câteva din schیțele lui (*Căldură mare* printre altele) o dezarticulare și a psihologiei personajului; asupra acestei

abia apoi de teatru. Este și firesc să fie așa, căci dacă noi, cititorii, savurăm textele pentru *plaisir*-ul estetic, creatorii văd, întotdeauna și *techné*-ul, care atinge apogeul în operele de maturitate creatoare.

Experiment narativ tipic postmodernist, *Caragiale e de vină* reia personaje și situații caragialiene, fără a se limita la *Momente* (1901), pe care le resuscitează și le recontextualizează, reconfirmând, totodată, adevărurile etern omenești prinse, ca în cleștarul unui chihlimbar, în opera lui *nenea Iancu*, supralicitându-le și adăugându-le irizări contemporane, tipic vișnieciene. După cutezanța de a-l rescrie pe Euripide (*De ce Hecuba*), Vișniec are îndrăzneala să-l continue pe Caragiale.

Chiar atitudinea confruntării intertextuale cu maestrul său literar este caragialiană, căci asta făcuse și autorul *Momentelor* prin ultimul său volum antum, *Schițe nouă* (1910), în care alegea să rescrie și să caragializeze teme pe care își încercaseră condeii autorii săi preferați, între care Machiavelli, Shakespeare, Charles Perrault, dar și nestemate ale oralității orientale. Și tot mentorul său îi inspiră și arhitectura muzicală a acestui proiect, chiar dacă Vișniec renunță la „tema cu variațiuni” în favoarea refrenului, căci așa par să funcționeze cele patru secvențe intitulate *Discurs politic*, care ne deschid ușile parlamentului, împingând modelul maiorescian al „beției de cuvinte”, exersat de avocatul Farfuridi, dar și de nenumărați eroi ai „momentelor” și „schițelor”, până la o veritabilă *comă alcoolică*, căci încântarea de sine și plăcerea de a se auzi vorbind ating cote patologice iar referențialitatea dispare cu desăvârșire.

1. *Discurs politic I* reia demonstrația caragialiană conform căreia limbajul poate fi distrus, dinamitat, complet deposedat de funcția sa de instrument de comunicare, poate deveni un simplu haos sonor. Vișniec are grijă să conserve cu maximă atenție lexicul și dispozitivele retorice și argumentative parodiate de marele înaintaș:

„Domnilor parlamentari, dragi colegi...

Domnilor, eu...

Domnilor, eu iată ce... eu iată ce... eu iată ce...

Eu, pentru țara noastră, eu cred că pentru țara noastră, pentru țara asta care, pentru noi care, pentru țara care, pentru care, pentru cine, pentru ce, iată...

Iată de ce spun că, iată de ce spun ce spun...” (Vișniec 17).

Dincolo de mesajul anti-mesaj se află limbajul anti-limbaj și această primă secvență narativă atrage atenția asupra dimensiunii metatextuale a proiectului vișniecian, axat pe problema crizei zicerii, una dintre cele mai

---

actualități a lui Caragiale, (dezagregarea psihologiei și distrugerea aceasta a limbajului pregătitoare a recreării unui nou limbaj) ar trebui scris un întreg studiu.”].

evidente obsesii caragialiene: „pentru binele cuvintelor care și ele sunt ale țării, că ele, cuvintele, ne văd și se bucură că le spunem...” (Visniec 18). Actori și spectatori în același timp, cuvintele sunt personajele principale ale acestui construct intertextual, în care, total dezinteresat de mesaj și întors narcisistic spre propriile sale mecanisme generative, idiolectul discursului politic, se sinucide în direct. Odată cu 6. *Discurs politic II* refrenul politicianului demagog care vibrează la un singur fior, cel autoerotic, se radicalizează: „Există o soluție și soluția sunt eu.” (37). Tipul literar are o îndelungată gestație în solul autohton. Struțocămila lui Cantemir avea deja o perspectivă politică centrată pe sine<sup>3</sup>, iar mirarea lui Dandanache: „Auzi, eu să nu fiu marcant...”<sup>4</sup> o desăvârșea. Căci da, „rumânul imparțial” Agamiță Dandanache, traseistul de carieră, călătorul în timp și spațiu prin „toate Camerele”, „de la patuzsopt”, este adevăratul prototip al politicianului român, *pacientul zero* al epidemiei numite politicianism. Dacă Farfuridi și Cațavencu asudau ținând discursuri, încercând să-și prindă potențialii alegători în mreje oratorice și ideologice, fie ele și incoerente, tizul lui Agamemnon știa că Troia nu se poate cuceri decât cu șiretlicuri și „machiavelicuri”<sup>5</sup> (cum știe și inițiatul Trahanache). El mimează discursul („care va să zică... cum am zice... în sfârșit să trăiască!”<sup>6</sup>), nu-l rostește efectiv, căci nu-și poate găsi cuvintele, mai ales pe cel mai important dintre ele, „sufradzele”, dar mulțimii de alegători nici nu-i pasă de discurs. E „ca și cum” l-ar fi declamat.

Oratorul lui Visniec este stră-strănepotul lui, deci conservă aceleași structuri discursive: „Dar ce mai contează, ce mai contează când.../ Ce mai contează când în această zi, mare zi, iată, soluția se profilează la orizont...” (Visniec 36).

Egomania trece într-o nouă etapă, intens patologică, în 13. *Discurs politic III*, care aproape că rezumă întregul discurs la forme ale pronumelui personal de persoana I:

---

<sup>3</sup> Dimitrie Cantemir. *Istoria ieroglifică*. Partea I. Editura Junimea Scires, 1988, p. 75. [„Iară Struțocamila răspunsă, dzicând: 'Eu sint un lucru mare și voiu să fiu și mai mare, căci aceasta chipul îmi vrăjește, de vreme ce tuturor celor ce mă privăsc mierare și ciudesă aduc. În palaturile împăraților de pururea mă aflu, puterea stomahului atâta îmi ieste de vârtoasă, cât și pre fier, și pre foc a amistui poate. Acestea vrednicii la mine aflându-să, au nu toate laudele Cucunozului și sămăluirile Corbului mi să cuvin? Așijderea, agiutorind priința și ocroteala Vulturului, de m-ași putea în aer înălța decât toate zburătoarele, așeși și decât Vulturul, mai arătoasă ași fi.' Toate dihaniile, la răspunsul ei, răsul cu hohot își clătiră, numai Corbul și Cucunozul stomahul își tulburară.”].

<sup>4</sup> I.L. Caragiale. *O scrisoare pierdută. Opere II. Teatru. Scrieri despre teatru. Versuri*, București: Academia Română, Editura Univers enciclopedic, 2000, ediție critică aniversară îngrijită de Stancu Ilin, Nicolae Bârna și Constantin Hârlav, cu prefață de Eugen Simion, p. 207.

<sup>5</sup> Idem, p. 186.

<sup>6</sup> Idem, p. 229.

„Eu, dacă ar fi... Eu, dacă m-aș... cum să spun, eu...  
Eu, dacă... Eu  
Dacă eu, când eu, cu mine eu, da, eu, eu, eu...  
Iertați-mă, o iau de la început...  
Eu...  
Dar mai bine pun problema altfel, pentru că eu, întrucât eu, dat fiind  
că eu, eu...  
De fapt, eu ori de câte ori încerc... Eu... Sincer să fiu, ori de câte ori eu  
vreau să vorbesc despre ceilalți tot la mine ajung... Adică la EU, la eul  
meu... Nu că nu m-aș gândi și la... Dar acest EU... Uitați-vă la mine,  
fac eforturi să mă gândesc la voi, la EU-l vostru, la EU-l celorlalți, dar  
domnul EU personal...” (Visniec 63).

Este faza halucinatorie a bolii. Ca și coma alcoolică, îmbătarea cu propriile cuvinte produce descărcări neuronale imprevizibile și, astfel exacerbate, eul se obiectivează într-o iluzie optică:

„Ah, nenorocit fie acest EU al meu care revine ca o muscă. Nu mai  
știi ce să fac, ce să mă fac, cum să scap de acest EU care una, două,  
care una, două...  
(Gonește o muscă imaginară.)  
Du-te, du-te, cară-te... [...]  
Da, am putea fi mai buni, mai generoși dacă... dacă... noi toți n-am  
avea eu... Dar toți avem eu și uite cum vin toți acești eu...  
Eu, eu, eu... uite cum vin ca un stol...  
(*Luptând cu un roi de eu-ri*)” (Visniec 63-64).

Roiul de euri-muște mă trimite intertextual la celebra scrisoare de la Berlin, în care Caragiale povestea cum își alină dorul de „patria română”, făcând excesiv de cald în cameră, pentru ca aburii de alcool, coloana sonoră a unui lăutar și lectura unui discurs politic al „vreunui tribun dacoromân” să-l ajute să gliseze în oniric, pentru a mai vedea o dată târgul Moșilor, cu mirosurile lui amestecate și nelipsite roiri de muște pe care le atrag<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> I.L. Caragiale. *Opere VII*. București: Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1942. Ediție critică îngrijită de Șerban Cioculescu, p. 300. [„Fă foarte cald în odaie; toarnă două-trei pahare de votcă pe fața mesei: în căldură, are să se evaporeze alcoolul, umplând odaia cu o emanațiune subtilă: cheamă apoi pe lăutarul d-tale și pune-l să-ți cânte, de unul singur, în surdină, dar cu brio, ritmo, risoluto e ben marcato: 'Cine te-a făcut pe tine, Tudorișo, lele...' etc. Dumneata, lungit pe canapea, aruncă-ți ochii pe discursul vreunui tribun dacoromân... și... încet-încet, ai să simți o moleșeală delicioasă în tot trupul; are să te apuce o moțâială irezistibilă și ai să moțâi, să tot moțâi, până când pleoapele o să ți se-nchidă frumos; și atunci, de-a-năuntru, ai să vezi

Dar nu rezist tentației de a mă gândi și la piesa lui Jean Paul Sartre, *Les Mouches* (*Muștele*, 1943), în care muștele-erinii concretizau sentimentele de vinovăție colectivă pentru uciderea mișească din palatul Atrizilor. Și nici la cea a lui Vișniec însuși, *Omul din care a fost extras răul* (2014), în care fiecare personaj este însoțit de numărul de șobolani necesar pentru a curăța mizeria fizică, sufletească și morală pe care o produce.

Ultimul act al acestei veritabile comedii politice, *17. Discurs politic IV*, oferă un autoportret incredibil de sincer al „tribunului dacoromân”, care, până la un punct, ne spune adevărul gol-goluț:

„Domnilor, există o întrebare pe care nu o putem ocoli: de ce suntem atât de răi? [...] Suntem răi și brutali, încrezuți și neciopliți. Nu ne pasă de nimic, călcăm peste furnici, nu ne preocupă decât propria noastră burtă, propriul nostru tub digestiv. [...] Binele obștesc este pentru noi un fâș, zero, neant, ultima roată la căruță, ceva ce ne face să zâmbim, ba chiar să râdem în hotote.” (Visniec 83).

Am putea să bănuim că ADN-ul lui Cațavencu a fost contaminat de cel al lui Spirache Necșulescu, acest *Cănuță*, om *sucit* al politicii românești. Dar aceste adevăruri introspectice nu sunt decât o strategie discursivă de *captatio benevolentiae*, care ne pregătesc pentru marea minciună din final, o refuncționalizare a „dilemei” lui Farfuridi, în cheie absurdă, care anihilează opozițiile semantice, proclamând egalitatea între cuvinte, și deci între concepte, căci, cum am fost preveniți de la început, toată această zidire textuală are un singur scop, acela de a satisface narcisismul cuvintelor, care se bucură că sunt rostite.

„*Răul și binele sunt frați. Sunt de fapt unul și același lucru. Ies din burta aceleiași mame. Răul este de fapt binele. Până la urmă, dacă ne gândim bine, rău înseamnă bine. De unde concluzia că noi nu suntem de fapt răi, suntem buni.*” (Visniec 86).

Așa cum textul fantastic are nevoie de mijloacele de evocare realistă pentru a construi o iluzie a verosimilității cât mai solidă, pentru ca șocul încălcării așteptării literare să fie cât mai spectaculos, absurda reconversie

---

că te afli la Moși, în miezul verii, sub un umbrar, la o masă rustică, înconjurat de cea mai veselă lume din lume. Ai să auzi cimpoaiele Vlăscenilor și trâmbițele și tobele panoramelor și țivloaiele și hărăitorile copiilor și guițături de porci; ai să vezi baloane tricolore; unele captive, legănându-se la adierea vântului; altele, scăpate din mâna ageamiilor, ridicându-se libere departe spre înaltul văzduhului; ai să simți mirosul de țuică risipită, de gogoși prăjite în ulei, de cârnați și de fleici arse la grătar; ai să simți gustul lipicios de turtă dulce... și ai să-ncepi a te apăra de muște... muște, multe muște, ce de muște!"]

semantică a răului în bine e compensată de fragmentele de adevăr, care vor fi, oricum, anulate în final. Căci proclamata consubstanțialitate a binelui și răului anulează orice ierarhie morală. Această lume profund imorală a politicii devine, practic, amorală, de vreme ce principiul etic a fost redus la absurd.

Ultimul dialog între patru ochi dintre Zoe și Cațavencu (Actul IV, Scena IX) dezbătea această problemă a binelui și răului ca motoare ale puterii:

„Ești un om rău... Mi-ai dovedit-o. Eu sunt o femeie bună... am să ți-o dovedesc. Acuma sunt fericită... Puțin îmi pasă dacă ai vrut să-mi faci rău și n-ai putut. Nu ți-a ajutat Dumnezeu, pentru că ești rău; și pentru că eu voi să-mi ajute totdeauna, am să fiu tot bună ca și până acuma.”<sup>8</sup>

Dumnezeu însuși este citat ca martor al *bunătății* femeii adulterine, dar verdictul e confirmat și de Cațavencu („madam Trahanache ești un înger”<sup>9</sup>) și de Cetățenul turmentat, care închină „În sănătatea coanii Joițichii! Că e (*sughite*) damă bună!”<sup>10</sup>. *Domina bona*, cum o înnobila G. Călinescu în faimosul eseu din 1947, fusese prima care interpretase răul (înțeles aici ca imoralitate) ca bunătate, astfel că tribunul vișniecian nu face decât să desăvârșească acest proces de reconversie semantică. În politică, totul poate fi întors pe dos, resemantizat, totul e „curat murdar” (cum știa deja Pristanda) și morala nu are ce căuta.

În „Nota autorului” la *Omul din care a fost extras răul*, Vișniec își mărturisea îndelunga preocupare pentru „problematika omului obligat să coabiteze cu răul din sine și cu răul social și istoric”<sup>11</sup>. Riscurile abolirii principiului etic, una dintre liniile de forță definitorii ale umanismului, țin de extincție, și, tocmai de aceea, dramaturgul se simte obligat să ne dea mereu noi avertismente pe această temă, să ne pună pe gânduri, doar, doar ne vom opri din această goană autoanihilantă. De această dată, alege să ne aducă aminte că „dezbateră” fusese deschisă de Caragiale.

Alte secvențe particularizează pe *homo politicus* într-un senator corupt până în măduva oaselor, botezat ironic Sănătoiu. 3. *Aer curat cu verdeață* este o meditație pe tema „adevărului”, care, din obiectiv, *întors cu politică*, poate deveni un concept negociabil și subiectiv, căci, nu-i așa?, fiecare are adevărul său: „Găsim noi ceva adevărat... Mă gândesc și găsim.” (Visniec 26). Discuția senatorului cu patronul restaurantului unde își derulează afacerile murdare

<sup>8</sup> I.L. Caragiale. *O scrisoare pierdută*. Ed.cit., p.223.

<sup>9</sup> Idem, p. 225.

<sup>10</sup> Idem, p. 230.

<sup>11</sup> Matei Vișniec. *Omul din care a fost extras răul*. București: Cartea Românească, 2014, p. 175.

punctează rechizitoriul corupției și al desfrânării. Este, desigur, doar un studiu de caz.

Personajul revine în 16. *Răzbunarea inconștienților*, când e pe punctul de a fi arestat, prilej de psihoză mediatică. Dar poate că tot el este tatăl Evei, din secvența 10. *Firul care ne leagă*, a piesei următoare, *Despre tandrețe*, deținutul care a cunoscut cele „două lucruri care îl transformă pe om în neom... banii și puterea.” (Visniec 146).

Obsesia arestării corupților și a defilării cu cătușe pe ecrane, spre satisfacția maselor de la gura cărora au luat să-și construiască imperiile, este una contemporană. Dar teatralizarea existenței, transformarea lumii în spectacol e o temă profund caragialiană. De la „gogoșile” gazetărești culese din Cișmigiu, la goana contemporană după imagini exclusive obținute de urmașii cei mai îndrăzneți ai lui Paparazzo (personajul lui Federico Fellini din *La Dolce Vita*, 1960) este doar o chestiune de nuanță. Pentru Sănătoiu totul este de vânzare, inclusiv el însuși. Deși avocatul său negociase ieșirea fără cătușe, când trusturile mediactice licitează o declarație exclusivă cu cătușe la mâini, senatorul nu se poate abține să nu dea o ultimă lovitură financiară înaintea pauzei de penitenciar. Metafora vizuală a puterii încătușate, semn că justiția funcționează, se vinde cel mai bine, căci ea încinge imaginarul colectiv, face *rating* impresionant la știrile din *prime time* și pe internet. Circul mediatic poate, le nevoie, să țină loc și de pâine. Lumea-teatru caragialiană a devenit o lume-știre și consilierea avocatului nu mai este una juridică, ci, mai degrabă, una de imagine:

„Deci din momentul când se va deschide ușa și până în momentul când se va închide portiera mașinii, vor trece cam treizeci, patruzeci de secunde. Fiecare secundă va fi immortalizată din toate unghiurile, fotografiată și filmată. Iată ce vreau eu de la dumneavoastră, ca să pot lucra mai departe pe acest dosar. Vă rog să ieșiți demn, dar în nici un caz să nu vi se vadă pe față vreun zâmbet disprețuitor sau arogant. Aceste treizeci de secunde sunt esențiale pentru ceea ce va gând mai târziu opinia publică.” (Visniec 78).

Dar reprezentația, care se pune în scenă până la cel mai mic detaliu vestimentar sau comportamental, are și un regizor secund în soția senatorului, care face apel la cultura filmului, cu care micul ecran este deplin familiarizat:

„Uită-te fără nici o grimasă. Nu fi ironic, nu fi provocator, nu face pe deșteptul, nu fi zeflemitor, nu fi răzbunător. Fii demn, fii uman, gândește-te la copiii noștri, încearcă să arăți că ai înțeles că ai mai și greșit... (*Caută repede pe telefon o imagine.*) Uite, încearcă să semeni

cu Al Pacino după ce îl împușcă pe De Niro în *Heat*. Nici urmă de ură sau de triumf, doar o tristețe responsabilă...” (Visniec 79).

Vișniec apelează la o nouă formă de intertextuare, multimedială. Personajele lui nu mai citesc în gazete, scrisori, telegrame, ci se reped la internet să găsească modele de comportament, priviri și grimase celebre și convingătoare. Dacă eroii lui Caragiale se temeau de ce va scrie *Universul*, cei vișniecieni vor să dea bine pe sticlă și în direct pe Facebook, obsesie prezentă și în alte secvențe narrative, care mixează atmosfera caragialiană cu obsesii tipic vișniecieni. Astfel, *11. Chiar o să ne dați la televizor?* aduce în prim-plan un grup de nostalgici care încearcă să salveze o gară „plină de cuvinte”, deci de viață, care „încă mai respiră” și „încă se luptă să trăiască”, deși pe acolo nu mai trece nici un tren. Chiar dacă ea reactivează universul caragialian al întâmplărilor din gări și trenuri, funcționând și ca o paradigmă de referință prospectivă ce pregătește finalul textului, nu putem să nu ne gândim la miraculoasa și obsedanta gară a Rădăușului natal, care revine cu forța unei metafore obsedante în universul vișniecian, de vreme ce e descrisă drept „un fel de nod cosmic” (Visniec 57). Iar *15. Asta, da, înmormântare* rescrie fizionomia caragialian-ionesciană a moftangiilor pasionați de înmormântările de lux. Meditația inter- și metatextuală este evidentă și în grupajul de texte ce îi au ca protagoniști pe nedespărțiții *amici* Lache și Mache, duetul complementar, liantul acestei lumi entropice, în continuă mișcare și neîntreruptă vorbire. *Nuvela* caragialiană devine roman postmodern, secvențiat și iterativ, dar cei doi își păstrează profilul tipologic trasat de Caragiale: „Lache și Mache sunt tineri cu carte; ei știu din toate câte nimic, așa sunt adevărații enciclopediști. Lache este înalt la închipuire, Mache este adânc. Așa dâșșii iau parte cu mult succes la toate discuțiile ce se ivesc la cafeneaua lor obișnuită: poezie, viitorul industriei, neajunsurile sistemului constituțional, progresele electricității, microbii, Wagner, Darwin, Panama, *Julie la Belle*, spiritism, fachirism, *l'Exilée* șcl. șcl.”<sup>12</sup>.

Ei călătoresc prin volum, de la text la text, punând în discuție marile probleme filozofice ale românilor, începând chiar cu... Caragiale. Ca în una dintre piesele sale celebre, în care Godot îi cere socoteală lui Beckett, în *2. La oral nu se vede* Vișniec îl transformă pe Lache într-o metaforă a tuturor detractorilor lui Caragiale, din toate timpurile: „Caragiale este bestemul nostru, al românilor.” (Visniec 21). Ar vrea să-l scoată din programele școlare și din sufletul românilor, „*caragializați, caragializanți și caragializabili*” (Visniec

---

<sup>12</sup> I.L. Caragiale. *Lache și Mache. Nuvelă. Opere I. Proză literară*. București: Academia Română, Editura Univers Enciclopedic, 2000. Ediție critică aniversară îngrijită de Stancu Ilin, Nicolae Bârna și Constantin Hârlav, cu prefață de Eugen Simion, pp. 748-749.

22), să ne facă să-l uităm și să ne *decaragializăm*, pentru a declanșa „o revoluție interioară” (Visniec 22.). Dar Mache îl știe pe Caragiale pe de rost, el înțelege că așa ceva nu se poate, că autorul *Momentelor* face parte din ADN-ul românismului: „Cum vrei tu, măi Lache, să-l scoți pe Caragiale din programa școlară? *C-ești copil?*” (Visniec 21).

Discuția lor despre arestarea politicianului corupt Sănătoiu rămâne secundară, fiind mai degrabă o temă contemporană, căci lumea lui Caragiale nu se teme de DNA, ci sfârșea mereu prin a coopera bine cu poliția. Ea are doar funcția de a anticipa momentul următor, o fiziologie a senatorului corupt, dar și de a face punte între tema politicianismului deșanțat al agramaților și oglindirea ei în conștiința colectivă a românilor de rând, cei care „fac politică” prin cafenele.

4. *Nici n-ar avea haz* ne readuce în compania cuplului Lache și Mache, un fel de adaptare caragialian-vișnieciană a corului din teatrul antic. Tema lor este, de această dată, pur contemporană: *deglobalizarea*. Lache, rămas de pe vremea lui *nenea Iancu* cu convingerea fermă că „așa nu se mai poate”, e veșnic în căutarea soluțiilor fanteziste, imposibil de pus în practică. Ca și Cațavencu, dispus să aclame mai mult absențele („industria sublimă, care lipsește cu desăvârșire” și „travaliul, care nu se face deloc în țara noastră”), Lache e o conștiință subversivă, în căutarea unor forme de reversibilitate (*decaragializarea*, *deglobalizarea*, *demulticulturalizarea* etc.), de destabilizare a realului și răstălmăcire a istoriei. El propune ca noi, care am fost mereu ultimii în asimilarea unor procese general europene (ca latinizarea, creștinarea, occidentalizarea, lepădarea de comunism) să fim, în sfârșit, primii care se dezic de globalizare: „ultimii globalizați vor fi primii deglobalizați” (Visniec 29). Dar, exact ca în *Amici*, este deconspirat în final de chelnerul care l-a auzit la televizor susținând tocmai contrariul acestei teorii: „*precis vom ieși din istorie dacă nu continuăm să ne globalizăm cu tenacitate, până la capăt, chiar împotriva curentului, chiar dacă rămânem singuri în tren, pentru că demnitatea noastră planetară este în joc...*” (s.a., Visniec 30). Sensul e sacrificat de dragul *hazului*, incoerența e dublată de inconsecvență, reducând la absurd orice substanță de tip ideologic. În deplină grevă semantică, cuvintele se rostesc doar pentru propria lor plăcere de a afirma că există. Ele refuză să fie vehiculul vreunui conținut, vreunei idei, astfel că experimentul narativ vișniecian împinge arbitrariul semnului lingvistic dincolo de definiția sa convențională.

8. *Epoca post-majoritară* prilejuiește un comentariu pe marginea motivelor de protest îngăduite de democrație, resucitând *Atmosfera încărcată* caragialiană. Dar „ghiontuiala”, nu se mai petrece nici între grupuri umane, nici între gazete, ci doar la modul postmodern, adică între cuvinte. Lache dă frâu imaginației sale lingvistice să producă concepte precum *post-democrație*, *post-adevăr*, *hiperglobalizare*, *uberizare*, *googlizare*, *amazonizare*, *post-*

suveranism, post-etatism, pluriculturalism. Noul enciclopedist continuă să știe din toate câte nimic și e obsedat de pericolul post-umanității:

„Vom intra în epoca post-biologică și a transumanismului. Adică n-o să mai murim. Mache! Ingineria genetică, biotehnologiile și industria clonelor ne vor *condamna* la viață veșnică! [...] Suntem deja controlați de inteligența artificială.” (Visniec 43).

În secvența 10. *Rătăcirii*, Lache și Mache comentează „cazul Pandele”, despre care nu aflăm, de fapt, nimic concret, exact ca în textul lui Caragiale *Cazul domnului Pawlowski*<sup>13</sup>. Eusebio Pandele, asupra căruia voi stăruii ceva mai încolo, este și trebuie să rămână până la capăt un personaj indefinit și misterios, aproape fantastic.

„Lache: Eu, dacă mai aud numele lui Eusebio, știi ce fac?

Mache: Ce?

Lache: Sparg paharul ăsta uite-așa. În mâini... (*Sparge paharul, se rănește*) Uite-așa ca să-mi intre bucățile de sticlă în mână... Și să-mi tâșnească sângele... Și să-mi curgă sângele pe masă. Poftim! Acu' ești mulțumit? Acu' ți-e clar? Poate mai aud o dată de numele lui Eusebio...

Mache: Doamne, da ce copil ești! (*Mache își scoate eșarfa de la gât și-i pansează mâna lui Lache.*)” (Visniec 54).

Paharul spart de Lache indică furie autentică și astfel augmentează suspansul narativ creat în jurul misteriosului personaj. El are propria sa istorie intertextuală. În seria de reflecții teoretice din 1896, intitulată neutrul *Câteva păreri*, Caragiale construia schița unei drame reduse aproape la pantomimă, pentru a ilustra nepotrivirile stilistice. Studiul de caz teoretic reia istoria a doi prieteni exemplari (Petru și Paul, de această dată), împinși la conflict din cauza unei femei. Când Petru, ajuns la culmea răbdării, uită de prietenia de o viață și este gata să transforme iconica halbă cu bere într-o armă, adică exact în momentul culminant la poveștii, o tiradă retorică ce ar face paradă de erudiție mitologică este exemplul perfect de opțiune stilistică nefericită. Într-un moment atât de dramatic, consumatorul de literatură nu așteaptă erudiție, ci acțiune, ne lămurește Caragiale: „Eu voi s-auz pocnetul paharului spart în capul lui Paul...”<sup>14</sup>. Chiar dacă păcatele lui Eusebio rămân nerostite, Vișniec aplică impecabil „secretul de fabricație literară” indicat de Caragiale.

<sup>13</sup> I.L. Caragiale. *Cazul domnului Pawlowski. Opere I. Proză literară*. Ed. cit., pp. 1121-1123.

<sup>14</sup> I.L. Caragiale. *Câteva păreri. Opere 4*, București: Editura pentru Literatură, 1965, ediție critică îngrijită de Șerban Cioculescu, p. 52.

14. Când unii încearcă să rupă digurile pornește de la o mini-revoluție contemporană de moravuri, „ziua fără pantaloni”, o inițiativă de luptă împotriva convențiilor și a „inerției”, tocmai pe gustul excentric al lui Lache: „unii încearcă să rupă digurile, să spargă certitudinile, să miște munții, dar noi nu avem ochi pentru ei.” (Visniec 69). Dar Lache nu poate trece de la teorie la practică, atrăgându-și dojeana amicului Mache: „Lache, tu ești un fanfaron. Tot curajul tău stă în vorbe. Dar când e să treci la acțiune știi că te înmoi.” (Visniec 68). Ca toate personajele caragialiene, el pune în act o ferocitate strict lexicală, furia lui se înmoaie, se dizolvă „în interval de conversație” și nu mai ajunge la acțiune.

18. În vecii vecilor, nu! îi aduce pe cei doi amici la pescuit, încercând, din răspuțeri să experimenteze „disciplina interioară” și meditația în sânul naturii. Nu poate să nu-mi zboare mintea la antologicul film românesc *Operațiunea Monstrul*, comedia regizată de Manole Marcus în 1976, în care accentul cădea mai mult pe atmosferă și pe ritualica pregătire a instrumentelor decât pe procesul propriu-zis al prinderii peștelui. Aerul de camaraderie indestructibilă, pe care nici măcar ierarhiile funcționărești comuniste n-o puteau zdruncina, flecăreala și fanfaronada augmentate de jocul exemplar al actorilor aveau, cu adevărat, un acord din lumea lui Caragiale. Regula de a nu desface berea până la prinderea primului pește, încercarea de a păstra tăcerea și alte detalii susțin această punte între arte. Dar argumentul forte al posibilei filiații este, cred, chiar vietatea care se agață în cârlig, un *monstru* la propriu, o ciudățenie înrudită cu bestiarul complex al universului vișniecian, un soi de broască gigantică, cu țepi, trompă și patru ochi. În locul căutatei stări zen, cei doi amici ajung să pescuiescă în apele angoasante ale inconștientului: „Ai ținut să venim aici ca să extragem monștri din fundul mlaștinii.” (Visniec 91).

Eusebio Pandele e un alt personaj liant, noul Mitică postmodern, înconjurat de mister. Numele său sugerează că ar putea fi un produs al epocii liberei călătorii prin Europa, poate cu origini interculturale. Scormonind printre pliuri intertextuale sofisticate, Secvența 9. *O doamnă cu un buchet de flori* mută pâruiala dintre Mița Baston și Didina Mazu în cimitir, reducând-o la o confruntare verbală între „o doamnă în negru” și „o doamnă cu pălărie” și o proiectează în repetabil printr-un sfârșit continuu și deschis, tipic caragialian: „Vine o doamnă cu un buchet de flori...” (50). Această misterioasă apariție, care nu participă încă la confruntare, devine personajul principal, cel care dă titlul „momentului”, căci el este factorul multiplicator, catalizatorul epic al unei posibile invazii de amante îndurerate, care vor umple cimitirul, asemeni obiectelor scenice ionesciene, care proliferază progresiv. Finalul acesta mă duce cu gândul la scena multiplicării agenților cu care urmează să lupte Neo în *The Matrix* (1999).

Tipologic vorbind, Eusebio Pandele, defunctul la mormântul căruia se petrece toată scena, este un Nae Gîrimea postmodern, care nu se mulțumise

doar cu două amante simultane, iar „doamna în negru” pare să fie o nepoată de-a Miței, republicana violentă care era gata să-i arunce vitriol în ochi amantului trădător, căci și ea vrea scandal cu orice preț și își convertește bocetul într-un veritabil blestem. Și, cum alte rele nu-l mai pot atinge, anatema ei încearcă să-l lipsească de cea mai sacră valoare a lumii caragialiene, conversația, flectăreala, leac de plictiseală care ajută personajele să le treacă mai ușor viața și, prin sugestia adăugată de Vișniec, chiar și moartea cea eternă:

„Auzi, domnule Pande! Te urăsc și te detest! Și sper să rămâi singur printre morți, să te deteste toți morții ăștia și să nu te primească nimeni la masa lui. Să-ți întoarcă spatele toți morții și să n-ai cu cine schimba un cuvânt. Să te usuci de singurătate, domnule Eusebio Pande!” (Vișniec 49).

Parcă-l vedem pe Eusebio sculându-se din mormânt să le dojenească pe „dame”, cu replica lui Nae Girimea: „Bre, femeilor, veniți-vă-n fire”<sup>15</sup>. Dar „momentul” se află în relații de intertextualitate mult mai complexe cu maeștrii literari ai lui Vișniec.

Caragiale însuși nu și-a putut depăși fascinația pentru această situație dramatică, ce ilustrează, cum intuise Ibrăileanu<sup>16</sup>, nu „mahalaua socială”, ci pe cea „sufletească”, „intelectuală” și „culturală”, așa că a rescris-o în *Five O'clock*, schiță publicată în *Universul* din 25 februarie 1900 și reluată în *Momente*. La un deceniu și jumătate după *D'ale carnavalului*, Mița Protopopescu și Ticuța Popesco alunecau rapid de la „causerie”, la pâruială, gelozindu-se pentru un amant comun, locotenentul Mitică Lefterescu, pe care personajul-narator homodiegetic Caragiale îl salvează din postura lui Girimea, izgonindu-l, în ultimul moment, de la locul scenei: „Fugi, nenorocitul!”<sup>17</sup>. Vișniec îl izgonește și mai eficient, dincolo de un strat protector de doi metri de pământ.

La rândul său, Eugen Ionescu rescria situația din *Five O'clock* în prima sa încercare dramatică, *Englezește fără profesor*, revenind asupra temei învățării limbii și moravurilor englezești și asupra mahalalei morale, care își pierde, însă, motivația, din necesități tehnice legate de poetica absurdului. Încăierarea dintre Doamna Smith și Doamna Martin, dublată de cea a soților lor, nu mai are o cauză explicită, dar ea rămâne în registrul stilistic și comportamental trasat de Caragiale, căci didascaliala precizează: „Ostilitatea și

<sup>15</sup> I.L. Caragiale. *D'ale carnavalului*. Opere II. Teatru. Scrieri despre teatru. Versuri. Ed. cit., p. 327.

<sup>16</sup> Cf. G. Ibrăileanu. *Spiritul critic în cultura românească*. Iași: Editura Viața Românească. 1909, pp. 235-237.

<sup>17</sup> I.L. Caragiale. *Five O'clock*. Opere I. Proză literară. Ed. cit., p. 387.

apoi enervarea cresc treptat. La sfârșitul scenei, cele patru personaje se vor găsi în picioare, aproape de tot unii de alții, țipându-și replicile, gata să se ia la pâruială.”<sup>18</sup>. Am analizat pe larg filiația literară dintre cele două texte cu alt prilej.<sup>19</sup>

*Strada Cometei* intertextuează cu *Căldură mare*, dar are și irizări din teatrul ionescian. Cele două străzi, Pacienței și Sapienței, care încurcau pe misteriosul domn din schița caragialiană, despre care nu reușim să aflăm nimic concret, și asta pentru că absurdul plutea, deja, în aerul încins la 33° Celsius al Bucureștiului, se multiplică halucinant, într-un labirint urban ce înconjoară misterios Foișorul de Foc. Mai toate străzile invocate au nume de planete, constelații și alte corpuri cerești – Cometei, Planetei, Meteoritilor, Lirei, Saturn, Venus – cum observă unul dintre personaje: „La noi aici parcă s-a adunat galaxia” (Visniec 33). Și pe mai multe dintre ele „numărul 7 s-a desprins”, trimitând simultan la „fatalul 13” și la buclucașul 6 de pe casa în renovare a lui Jupân Dumitrache, care se întorcea în 9, generând *noaptea furtunoasă*. E o lume invadată de mister și nebună rău: „Parcă suntem nebuni. Trăim toți aici în cartier și nici măcar nu știm unde e Strada Cometei” (Visniec 32); „astăzi toți circulă ca nebunii” (Visniec 33); „Trec ca niște nebuni” (Visniec 35); „O femeie nebună” (Visniec 35). Acest cartier interstelar revine, cu straniul lui intrinsec, care „transformă monotonia în miracol” (Visniec 186) în secvența 2. *Mie nu mi se pare normal să abandonezi așa, din senin, un pian, pe o stradă locuită... din Teatru vag*. Printre locuitorii săi se află și un senator, care ar putea fi tot Sănătoiu.

Ultima secvență narativă se numește 20. *Să stăm fiecare la locul lui și să așteptăm*. Ea propune o glisare spre fantastic, reactualizând intertextual una dintre opțiunile generice târzii ale autorului *Momentelor*, care se materializează într-un misterios personaj, călător în trenul care refuză să mai iasă din tunel. În timp ce unii pasageri se panichează iar alții îndeamnă la pasivitate cuminte, Caragiale citește imperturbabil o carte numită *Tuneluri fără sfârșit*, pe coperta căreia nu figurează nici un autor. Caragiale citește și în același timp se pare că scrie această carte, pe care n-o poate semna, căci, între timp, după cum sugerase Lache, a fost interzis. Plăcerea autorului de a se amesteca printre personajele sale, mai ales în tren, este un truc vechi al lui Caragiale, dar Vișniec îi adaugă o dimensiune fantastică, transformând un banal tunel feroviar într-un tunel al groazei. Mă alătur deplin acestei percepții, căci eu însămi mărturiseam, în prefața volumului meu *Oglinda din oglindă*, din 1998, că a scrie despre Caragiale este o experiență asemănătoare traversării unui tunel al groazei, pe

<sup>18</sup> Eugen Ionesco. *Englezește fără profesor. Teatru, vol. I*. Traducere și cuvânt înainte de Dan C. Mihăilescu. București: Univers, 1994, p. 21.

<sup>19</sup> Marina Cap-Bun. „Rădăcinile românești ale lui Eugen Ionesco”. *Între absurd și fantastic. Incursiuni în apele mirajului*. Pitești: Paralela 45, 2001, pp. 116-120.

care îl savurezi, dar totodată te bucuri când ai scăpat cu bine din cursa senzațiilor tari.

Acțiunea e plasată, ca și în textul caragialian *Întârziere*, în ultimul vagon. Caragiile folosea acolo un truc cinematografic:

„vagonul din urmă al unui tren se clatină mai mult; în schimb însă, nu e o priveliște mai plăcută, într-o călătorie cu drumul de fier, decât la fereastra din spatele trenului [...] valea Prahovei desfășurându-se în fugă spre miazănoapte pe măsură ce trenul gonea spre miazăzi.”<sup>20</sup>

Schimbarea de locomotivă la Ploiești inversează obiectivul camerei de filmat, orientată acum spre înainte. Goana lumii, accelerată interesant de viteza trenului, este un spectacol pe care naratorul îl contempla cu plăcere. Dimpotrivă, în rescrierea vișneciană, nu se poate vedea nimic pe fereastră din cauza tunelului nesfârșit, astfel că încântarea se transformă în anxietate claustrofobă. Călătoria de plăcere devine o experiență terifiantă, marea călătorie spre un *dincolo* misterios, fantastic, ca în *Trenul de noapte* al lui Ioan Groșan.

Inversând situația din *Întârziere*, unde trenul 14 era oprit la Periș de o deraiere, Vișniec aruncă garnitura feroviară, care accelerează progresiv, într-un tunel care nu pare să se mai sfârșească vreodată, un fel de gaură neagră, portal dintre universul banalității cotidiene și multiversurile unor aventuri intergalactice pline de adrenalină, dar mai ales dintre real și fantastic. Călătorii sunt nostalgicii din misterioasa gară ce trebuia salvată de la moarte. Avem cel puțin două indicii în acest sens: invocarea „fluxurilor magnetice speciale” și invitația de a trage un pui de somn. În primul recunoaștem vocea intervievatului care conservă misterul din jurul gării, proiectând totul în fantastic, în celălalt nostalgia profesorului navetist (probabil Vișniec însuși) care adormea imediat după urcarea în tren, cufundându-se în oniric. Vișniec adună în acest vagon mai toate personajele din *Caragiile e de vină*, peste care presară pudra magică a experienței fantastice.

Pe lângă nostalgia din gara muribundă, în conversație se amestecă și o doamnă, cel mai probabil una dintre damele strânse la mormântul Eusebio Pandele. Ca și nerăbdătoarea Sevastița Stănescu – căreia Caragiile îi reducea partitura verbală la două secvențe de enunțare, trădând iritarea nervoasă: „fir-ar al dracului!” și „ce dobitocie!” – nenumita doamnă a lui Vișniec e mai predispusă la impaciță: „Eusebio, nu vrei tu să te duci să-l cauți totuși pe controlor? Totuși suntem de patruzeci de minute în tunelul ăsta...” (Vișniec 99).

---

<sup>20</sup> I.L. Caragiile. *Întârziere. Opere I. Proză literară*. Ed. cit., p. 323.

Majoritatea replicilor nu sunt atribuite unor personaje definite, ele ar putea fi rostite oricând de orice călător într-un tren, plasat în postura de experimentator al straniului. Caragiale însuși folosește acest truc de a lăsa personajele să vorbească între ele, fără să ne dezvăluie cui aparține fiecare replică în schița sa *Ultima emisiune*, în care, reuniți într-o cârciumă – „la răspântia unei mahalale mărginașe” – în fața paharelor cu rachiu în care își înecă necazul, trei cerșetori, care suferă de afecțiuni mutilante discută despre ultima emisiune monetară. Domnul Iancu Bucătarul (fost artist culinar), coana Zamfira Muscalagioaica (schilodită de soțul gelos) și domnul Tomița Barabanciu (fost toboșar municipal și evident un strămoș al clovnilor vișnecieni decrepiți din *Angajare de covn*) au fost slujbași destoinici ai Marelui Carnaval, dar viața necruțătoare i-a adus în starea de epave cu pretenții de onorabilitate în care îi descrie Caragiale. Lor li se alătură, spre a dezbate „teoria financiară a lui d. Tomița”, părintele Matache, cu vocabularul său neașteptat de profan. Replicile finale, pe care le putem atribui oricăruia dintre participanții la dialog, în orice distribuție, consacră starea de anxietate generală. Nu știm exact cine emite imprecizia ultimă, dar nici nu ne mai deranjează acest infim amănunt, după ce ne-am inițiat în jocul de-a misterul.

Vișniec nu face decât să preia tehnica înaintașului său, radicalizând-o. Printre vocile anonime s-ar putea afla și Lache și Mache. Totuși singurele personaje nominalizate sunt dilematicii Eusebio și Caragiale. Ambii au multiple ipostazieri narative, truc esențialmente caragialian. Eusebio, vânătorul de prepelițe și aventuri amoroase, este viu, activ, motiv de adorație și gelozie și în același timp mort, adică, rezumând, este o prezență-absență. Caragiale, personaj și autor, cauză și efect, adevăr și ficțiune, este principiul generator, responsabil deci de începutul și sfârșitul proiectului literar vișnecian. El întoarce capul spre ceilalți călători pentru a-i anunța că titlul cărții pe care o citește e „fals”, întrucât autorul, adică el însuși, a fost „interzis”. Misterul nu trebuie elucidat, ci amplificat. Dacă titlul *Tuneluri fără sfârșit* e fals, s-ar putea ca trenul să iasă, totuși, din tunel, dar aventura lecturării intertextuale a operei caragialene este cu adevărat fără de sfârșit...

## Bibliografie:

- Cantemir, Dimitrie. *Istoria ieroglică*. Editura Junimea Scires, 1988.  
Cap-Bun, Marina. *Oglinda din oglindă. Studiu despre opera lui I.L. Caragiale*. Constanța: Pontica, 1998.  
\*\*\* „Rădăcinile românești ale lui Eugen Ionescu”. *Între absurd și fantastic. Incursiuni în apele mirajului*. Pitești: Paralela 45, 2001, pp. 116-120.

- Caragiale, I.L. *Opere, I-IV*. București: Academia Română, Editura Univers enciclopedic, 2000-2002. Ediție critică aniversară îngrijită de Stancu Ilin, Nicolae Bârna și Constantin Hârlav, cu prefață de Eugen Simion.
- \*\*\* *Opere, I-III*. București: Cultura națională, 1930-1932. Ediție critică îngrijită de Paul Zarifopol; continuată cu *Opere IV-VII*, București: Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1938-1942. Ediție critică îngrijită de Șerban Cioculescu.
- \*\*\* *Opere 4*. București: Editura pentru literatură, 1965. Ediție critică îngrijită de Șerban Cioculescu.
- Ibrăileanu, G. *Spiritul critic în cultura românească*, Iași: Editura Viața Românească, 1909.
- Ionesco, Eugen. „Caragiale, actual și universal”. *România*, New York, an I, nr.4, 15 iunie 1956, p. 8; reprodus în *Jurnalul literar*, București, nr. 13-14, iulie 1998.
- \*\*\* *Englezește fără profesor. Teatru, vol. I*. Traducere și cuvânt înainte de Dan C. Mihăilescu. București: Univers, 1994.
- Vișniec, Matei. *Caragiale e de vină, Despre tandrețe, Teatru vag*. București: Humanitas, 2019.
- \*\*\* *Iubirile de tip pantof. Iubirile de tip umbrelă*. București: Cartea Românească, 2016.
- \*\*\* *Omul din care a fost extras răul*. București: Cartea Românească, 2014.
- \*\*\* *Ultimele zile ale Occidentului*. Iași: Polirom, 2018.