

O lume ca nelumea în scrierile lui M. Eminescu și I.L. Caragiale

Amalia DRĂGULĂNESCU*

Key-words: *unwordly world, the absurd, pedagogical view, actuality, irony*

Pornind de la sintagma eminesciană *o lume ca nelumea* din „nuvela” *Archaeus*, există în mod surprinzător mărci comune în discursul poetic al scriitorilor Mihai Eminescu și Ion Luca Caragiale. Adesea a fost evocată, mai ales în cazul scrierilor lui Caragiale, *o lume pe dos* sau *o lume răsturnată*, însă expresia mai specifică *lumea ca nelumea* este cea mai adecvată, deoarece *lumea răsturnată* se referă mai degrabă la o anumită negativitate a lucrurilor sau, uneori, la o viziune de tip „interiorizat” a celor exterioare, pe când termenii din titlu au legătură în special cu o anumită disponibilitate minimă a receptorului, a celui din afară, a *spectatorului*, în sens etimologic, de a surprinde i-mediat deosebiri specifice dintre aparență și esență, luând drept bună lumea care i se desfășoară inițial pe dinaintea ochilor. Pentru a înțelege mai bine deosebirea dintre viziunea lumii *cu susul în jos*, și lumea-nelume, la modul intuitiv, se poate face apel la imaginea unei persoane care îmbracă o haină având căptușeala pe dinafară, părând de la depărtare ca fiind totul în regulă, însă de aproape producând o impresie cel puțin hilară. Mai întâi, trebuie să existe deci o deosebire de percepere între două niveluri ficționale, una reală și alta iluzorie, iar apoi este necesară imaginarea unui fel de *puzzle*, o mișcare combinatorie între ele.

Așadar, propoziția (filosofică) din *Archaeus* „O lume ca nelumea este posibilă, neîntreruptă fiind de o altă ordine de lucruri” poate fi astfel perfect justificată și în cazul operei lui I.L. Caragiale. Această stare de lucruri se întemeiază în primul rând pe o modalitate estetică destul de răspândită în scrierile celor doi clasici, și anume *absurdul* (de tip minor – „cotidian”, la Caragiale, fantastic la Eminescu), precum și pe fascinația și supremația *nimicului*, atât în opera eminesciană (poezie/proză), cât și în proza și publicistica celui de-al doilea. În acest context, consideră Marian Victor Buciu următoarele:

Lumea lui I.L. Caragiale este o lume a adevării – dar – atenție – a adevării la ea însăși, ceea ce numai aparent înseamnă exces. Un exces, dacă e să utilizăm cuvântul, al coborârii, străngerii, înrădăcinării în sine. De fapt, nimeni nu este dispus a face aici exces, fiecare face ce – crede că – trebuie, ce-i satisface interesele. Poate că e o lume a împătimirii, dar a împătimirii nu în patimă, ci în rațiune, în calculul fără risc, cu limite verificate, acceptate de comun acord cu adversarii. Cineva reacționează la sentimentele

* Institutul de Filologie Română „A. Philippide”, Iași, România.

dictate, însă și auto-dictate. În această lume e loc pentru câștigătorul interesat la reze, dar și pentru câștigătorul pătimaș – oarecum – la cold (Buciu 1997: 35).

Între *lumea* care poate exista, și *nelumea* ca substitut aproape firesc al acesteia, intervine drept factor mediator, și paradoxal, *absurdul*, categorie estetică aflată la limita dintre tragic și comic, care le comprimă într-o câțva pe acestea două, fiind un alt nume modern pentru exces, un nume distorsionat al *hybris*-ul din Antichitate. Cât despre *patimă* și *norocul salvator*, cu deosebire ultimul termen apărând și în poemele eminesciene, ele trasează pragurile dintre cele două „lumi” artistice menționate, la Caragiale având mai ales o conotație ironică în povestirea *Om cu noroc*. În acest context, aproape că se poate face confuzie, cel puțin pentru masa largă a cititorilor, între anumite modalități existente în unele fragmente artistice ale celor doi autori, și se poate atribui o bucată de proză precum următoarea, de pildă, lui Caragiale.

Se vede că autorul vrea să înceapă de la az buchi. Într-adevăr, lumea cum o vedem nu există decât în crierul nostru. Nimeni nu va tăgădui că este o deosebire între gânsac și câne. Privirea cânelui e inteligentă, el pricepe din lumea a aceasta o porție mult mai bună decât gânsacul; cu toate acestea amândouă aceste ființe au ochi și crieri. *Lumea nu-i cumu-i, ci cum o vedem*; pentru gânsac, cum o vede el, pentru câne item, pentru membru de la primărie – item, pentru Kant item. Totuși câtă deosebire între ochii de porc a susînțelesului membru și privirea adâncă a înțeleptului de la Königsberg.

Care-i adevărul? Cel văzut clar de un gânsac sau cel abia întrevăzut ca printr-o negură de Kant? Într-adevăr, iată un lucru ciudat. Cel dintâi deosebește lămurit grăunțele lămurit de prundul galbăn, el înoată, cu siguranță, pe apă, măsură cu ochiul distanțele ce le poate ajunge și nu-i fără oarecare înduioșare în fața unei găște în epoca virginității. Cel de-al doilea uită să mănânce, voind să sară peste o groapă cade-n mijlocul ei, iar frumusețile virgi- sau nevirginale trec pe lângă dânsul fără ca el să-și fi ridicat ochii.

Cu toate acestea, noi presupunem că filozoful e mai cuminte decât un gânsac, ba că în problemele aceluia e mai mult adevăr decât în siguranțele acestuia. Un semn că pentru-o minte mare totu-i *problem*, iar pentru 75 de dramuri de crier totu-i *sigur!* (Eminescu 1977: 278).

Fragmentul în întregime, parodiind vag strategiile socratice, se structurează în același fel: ideile sunt declanșate prin astfel de îndrăzneli care par niște „paradoxii”, demontate apoi de straniul interlocutor, toate împreună consolidând o ipoteză de lucru, subliniată în text de Eminescu. Între universul îngust al gânsacului și cosmosul fără margini al filosofului, se pune întrebarea care dintre acestea este *lumea* și care *nelumea*, răspunsul rămânând relativ, ca și în rândurile următoare, care în schimb fac parte dintr-un soi de dialog filosofic cu un câne, despre „obligativitatea opiniilor”, și care ar putea fi demne de un Eminescu.

[...] Omul este regele creațiunii; acest suveran este gelos de coroana lui, care e gândirea, și tot atâta de sceptorul lui, care este expresia. [...]

Regele creațiunii, reușind să-și recapete sceptorul, și l-a exercitat cu atât de adâncă convingere de la o vreme, încât ajuns să creadă că dreptul lui îi este chiar o datorie. De unde, mai-nainte, orice rege al creațiunii, afară de rare excepții de bravură, trebuia să-și ascundă bine coroana sub căciulă și să-și înghită sceptorul, astăzi toți regii

creațiunii se cred datori a-și purta fățiș coroana în cele mai mărunte împrejurări ale vieții private și publice și a face în continuare semne de suveranitate cu sceptorul lor.

[...] Privește, tu, câne, străvechi prieten și totdeauna credincios supus al regilor creațiunii, privește imensul lor carnaval, vasta lor mascaradă. Iată-i, fiecare cu coroana și sceptorul său, dacă nu de aur și de pietre scumpe, măcar de lemn și ciobulețe de sticlă colorată, dacă nu nici atât, măcar de carton și peticele de hârtie văpsită. Vezi ce splendid cortej și ce larmă haotică, în care nu se mai distinge nici o figură și nici un glas, în care nu mai poți ști cine merită să fie salutat de tine cu o respectuoasă mișcare din coadă, sau lătrat ca un caraghios!

În afară de acest imens concurs de suveranități, puțini sunt acei regi ai creațiunii cari să-și amintească un moment că suveranul nu e robul coroanei și că nu e deloc în primejdie a se arăta mai imbecil renunțând cuminte la sceptor decât purtându-l cu ostentație bufonă; că ar fi în orice caz mai puțin ridiculă, și prin urmare mai demnă, o lașă abdicare decât exercitarea tenace a unei deplorable covârșitoare suveranități.

Să merg și eu la mascarada regilor creațiunii? Nu, câne! mai bine stau acasă. În pădurea atâtor sceptoruri suverane, tot n-are să se ridice al meu mai sus. Suveranitatea mea, la care renunț față cu imensa concurență, mi-o confirm îndeajuns privind drept în fundul ochilor tăi galbeni și inteligenți. Simt o deosebită voluptate a domniei mele să te stăpânesc, uitându-mă în ochii-ți, în adâncul cărora văd bine că dacă botul tău ar avea grai, tu poate n-ai juca rolul cel mai trist în mascarada regilor creațiunii (Caragiale 1999: 122–123).

Până aici, întreg registrul stilistic este cu totul adecvat epocii, însă îmbinarea de cuvinte cu iz arhaic și neologisme, precum „sceptorul”, „bravură”, „totdeauna”, „cari”, „văpsită”, „cortej”, pe de o parte, și „suveran”, „a exercita”, „viață privată și publică”, „ostentație”, „deplorabil”, „abdicare”, pe de alta, reclamă din partea receptorului o atenție deosebită, deoarece dau seamă de ambivalența celor două registre (ficționale), ficțiuni de gradul I și II, după cum le denumește Mircea Tomuș, într-un context legat de piesa *O noapte furtunoasă*. Relația ambiguă provine din faptul că cele două planuri stilistice, de data aceasta, se află în opoziție aproape fățișă, cu toate acestea, la nivel semantic, ele se referă la aceeași substanță existențială, notată sinonimic prin „carnaval” sau „mascaradă”. În final, naratorul, care până atunci fusese meditativ, trece din nou în planul realității și conchide fără drept de apel:

Nu, câne! eu mă închin principiului sacru al libertății opiniilor, dar în ruptul capului nu pot admite și obligativitatea lor. Mergi de te culcă sub pat! I-am dat încă un picior, și ne-am culcat, fiecare la locul său (Caragiale 1999: 123).

Ultimele propoziții, prin intermediul ironiei conținute, care readuce lucrurile pe făgașul percepției comune, echilibrează coordonatele realității cu cele ale ficțiunii, amintind un lucru arhicunoscut, și anume că omul este *suveran*, desigur, peste toate vietățile pământului și, deci, stăpân al câinelui, căruia i se atribuiseră până în momentul de față rolul de martor și confident al vocii auctoriale.

Dacă din punct de vedere estetic, *absurdul* este categoria care caracterizează dezacordul dintre om și mediul său social, și reprezintă incapacitatea *ens*-ului uman de a fi în acord cu legile și canoanele societății, atunci aceste aspecte se pot aplica doar în mod indirect asupra literaturii lui Caragiale. Aceasta deoarece „Comicul fiind intuiția absurdului, îmi pare mai disperant decât tragicul”, afirmă Eugen

Ionescu. „Comicul nu oferă nicio ieșire... Spun „disperat”, dar în realitate el este dincolo sau dincoace de disperare sau speranță”. Înaintea unor asemenea aserțiuni, mai precisase că, în mod ambivalent, „Lumina face ca umbra să se întunece, iar umbra accentuează lumina. N-am înțeles niciodată, în ce mă privește, deosebirea care se face între comic și tragic” (Ionescu 1992: 59). Caragiale are, printre altele, un text în care parodiază în oarecare măsură scrierile din epocă ale lui B.Șt. Delavrancea, al cărui protagonist este un anume pseudo-Vlahuță, și care începe în genul lui Eminescu.

Într-o noapte, domnișoara Veturia, care a devenit mare admiratoare a poetului Vlahuță, contemplă luna, în timp ce o umbră albă încearcă să se strecoare în bucătărie, unde doarme tânăra Marta.

[...] Dar nu numai atât. El [pseudo-Vlahuță] nici nu există, și nici părintele Ion Mantu nu există, și nici domnișoara Veturia, și nici întreg Opidul-Nou, prin urmare, nici gărla răcoroasă, care trece prin mijlocul Opidului, nici cele două alee, nici căsuțele cochete, nici grădinițele, nici stupii. Din toată povestea, un singur lucru e adevărat – luna (Caragiale 1999: 277–278).

Inițial, aici este ilustrat exact inversul procedeeului renașcentist din *Visul unei nopți de vară* de William Shakespeare, în care luna este figurată chiar prin intermediul unui personaj, costumat ca atare, iar restul personajelor își intră cu adevărat în rol în comedia respectivă. Apoi, scriitorul continuă cu digresiuni teoretice:

Dar un novelist nu le poate inventa pe toate. Dacă găseam altceva să-i închipuiesc în loc – ca să luminez scena de la fereastră – care mi se pare că se cam aduce cu actul al treilea al lui Faust – nu mi-ar fi părut rău să sacrific această planetă, atât de compromisă de la Eminescu înapoi. Afară de lună dar, toate sunt așa de adevărate ca și multe informații pozitive, din sorginte sigură, ale unor gazete politice: curate născociri, ieșite din închipuirea autorului, și cari, prin urmare, nu merită niciun crezământ! (idem).

În fapt, s-a discutat de nenumărate ori despre ironia caragialiană, însă firele despărțitoare între gradul 0 al scriiturii și distanțarea ironică sunt atât de subțiri, încât în mod frecvent naratorul uită în mod deliberat să avertizeze cititorul asupra schimbării de registru, și astfel proiectarea pe nesimțite într-o altă lume construiește acea viziune pe care am menționat-o, denumită *lumea ca nelume*. Dacă intruziunea *absurdului* dă seama întotdeauna de o doză de anormalitate, iar la unii scriitori chiar atinge perplexitatea, la Caragiale, în cele mai multe cazuri, relația dintre personaj și receptor este atât de apropiată, încât nu numai piesele sale, dar și momentele și schițele propun o perspectivă *teatralizată*, însă în același timp atât de firească, încât funcția fatică a limbajului aproape că își pierde rostul. Cam toate personajele caragialești poartă deviza *Totus mundus agit histrionem*, preluată de pe frontispiciul celebrului Globe Theatre („toată lumea joacă teatru”, sau „lumea e o scenă” – engl. „the world is a stage”) sau, și mai bine, „mundus est fabula”, în termenii lui Descartes, iar această alunecare spre scenă, și de ce nu, de pe scenă, la modul figurat, se produce inter-relațional, în sens interactiv, cum se spune astăzi, lectorul identificându-se cu ușurință cu mare parte din „caracterele” lui I.L. Caragiale, dar și

invers, Mitică, Lache, Mache și alții integrându-se, de asemenea, la modul virtual, între indivizii societății actuale.

Revenind din nou la Eminescu, recitim selectiv din *Moartea lui Ioan Vestimie* următoarele rânduri:

Ioan Vestimie nici nu era predispus să fie vreun om mare, nici pretindea să fie. [...] Vorba e de Ioan al nostru, care-n toate zilele își urma regulat drumul de la căsuța lui la cancelarie, de la cancelarie la o cafeana din colt, unde citea jurnale ilustrate, de-acolo la birt, de la birt acasă, fără ca în această circulațiune a mersului său să se întâmple vro întrerupere sau iregularitate, pe când, din contra, în pulsațiunea și în bătăile inimei sale se-ntâmplau foarte des iregularități.

[...] Dar aceasta nu era, se vede, ideea lui. El se culcase și-ncepu a simți o stranie amorțeală în brațul drept. Deși era hotărâtor treaz, nu-i era cu puțință să miște acel braț. Apoi urmă amorțirea piciorului stâng, apoi adormi în sfârșit (Eminescu 1977: 288).

Termenul neologicistic *iregularitate* se insinuează în discurs pentru a crea un fel de breșă invizibilă de legătură între realitățile acestei lumi, pe de o parte, dar și ale alteia, despre care se va afla ulterior că este tocmai lumea de dincolo. Mai departe, totul decurge relativ firesc, încadrându-se în automatismele de tip cotidian, așa cum se întâmplă în mod frecvent în creația caragialiană, reperele obișnuite fiind cafeaneaua, jurnalul (!) și, bineînțeles, amicii.

Dar mult n-a ținut somnul lui. El s-a sculat foarte ușor și atât de sănătos din patul lui precum nu se simțise nicicând; inima lui îi bătea cu vioiciune și căldură, pasul era ușor ca acela al unei ciute. Erau 10 ceasuri înaintea miezului nopții. El se-mbrăcă repede și plecă în oraș, intră în cafeaneaua sa obicinuită și-ncepu să răsfoiască jurnalele.

Ceea ce i se părea ciudat din cale-afară e că stâlpii de cafelele îi luau jurnalele din mână fără ca să-l mai întrebe, mulți din ei nici păreau a-l vedea, numai unii și aceia cari se deosebeau prin fineța palorii lor sau prin ochii prea adânciți în cap, se uitau la dânsul și suspinau. [...].

La apropierea miezului nopții el simți o ușoară neliniște. Plecând din cafeana, unde prin excepție nu avusese nici cafeaua lui neagră, el își aruncă privirea pe unul din jurnalele de seară și văzu cu mirare următorul lucru: „*Aflăm că astăzi la 7 ore de seară, d. Ioan Vestimie a încetat din viață, în urma unei violente bătăi de inimă. Nu putem decât să deplângem moartea prematură a unui tânăr care, pe lângă un caracter solid și demn de toată încrederea, mai avea un spirit fin de observație și multă dreaptă judecată*”.

După conturarea acestui simulacru de realitate, se intră în datele a ceea ce am numit *nelume*, în partea a doua a prozei respective, unde logica visului letal a personajului principal este discontinuă, petrecându-se astfel amestecul planurilor, și confuzia cu realitatea la care participă „stafia” lui Ioan.

Când se trezi a doua zi văzu că era târziu seara, iar niște prieteni de-ai lui jucau cărți la o masă. El dete „bună seară” c-un glas cam răgușit, ci deodată răsăriră toți și se uitară uimiți unul la altul.

Numai unul, care era mai obraznic dintre ei, Alexandru, zise:

– Măi hoțule! stai acolo și dormi, doar n-ai poftă să ne strici landsquenetul.

Ceilalți începură a râde, ba unul îl trase de picior. Ioan nu știa de ce, dar purtarea aceasta era atât de supărătoare pentru el, încât se sculă și ieși tăcând din casă (Eminescu 1977: 288–289).

Această supărare a lui Vestimie indică sensul alegerii – el se cufundă din nou în visul letal, până va pierde cu totul legătura cu ordinea realității obișnuite. Apoi Ioan se întâlnește cu niște copii, dintre care unul îi răspunde: „N-am nume, n-am fost botezat”, apoi, poate nu întâmplător, în alt episod, se îndreaptă către teatru – „astă-seară el nu mai merse la cafenea, dar s-așeză în portalul teatrului, ca să admire femeile cele frumoase cari ieșeau după spectacol”. Mai târziu,

Se ridică repede și plecă acasă. Ajungând acolo văzu pe amicii lui adormiți cu cărțile în mână. El se culcă și adormi iarăși repede. A treia zi un murmur foarte tare auzea împrejurul capului, ba i se părea chiar că-l poartă oameni pe sus. [...] Când se trezi acuma, se trezi nu acasă, ci într-o grădină mare și frumoasă, pe arborii căreia atârna omăt (Eminescu 1977: 290).

În sfârșit,

El intră în sala de bal. Cântece, vuiet, danț... dar mai ciudat i se părea că orice femeie îi zâmbea, ba-l lovea peste obraz cu evantaliul, chiar fetele cele mai rușinoase nu se jenau de loc de el. [...]

Când muzica reîncepu, el o acompanie cu glasul, mai întâi încet, apoi tot mai tare. Lumea era răpită, dănțuitorii de vals zburau răpiți și fermecați, muzicanții își mânuiau c-o demonică măiestrie instrumentele, iar el cânta, cânta, când încet, când tare, ca un glas de arfă trecând prin arfa lui Eol.

Și cu toate acestea, nimeni nu băga de seamă că el cânta. Din contra, toată lumea se uita la un violonist bețiv și ofticos, a cărui [vioară] s-auzea într-adevăr ca un melodios țipet de durere care inspira și celelalte instrumente (Eminescu 1977: 291).

Dacă în *Umbra mea* nocturnul semnifica o ironie a diurnului, aici bogăția morții ironizează sărăcia vieții, această categorie estetică estompându-se treptat în tragi-comic și absurd. Legile *lumii ca nelumea*, atât la Eminescu, cât și la Caragiale, guvernează în chip asemănător, căci „ludicul în teatru se definește prin faptul că răspunde unei exigențe a ordinii absolute. Altfel spus, jocul teatral, teatralizat, adăugăm noi, în contrapartidă cu ordinea lumii în care se desfășoară, dă iluzia că reorganizează această lume pe timpul unui joc, al unei reprezentații. În fapt, vorbim despre aceeași nevoie de ordine, armonie și perfecțiune care formează obiectul esteticii (cf. Ghițoi 2005: 43). Păstrând proporțiile, și protagonistul din *Abu Hassan* este supus regulilor drastice ale unei realități pe care el o percepe ca fiind cea adevărată, de pe urma căreia suferă, și din care cu greu se mai poate sustrage.

Convenția, sau în alți termeni pactul pe care îl face naratorul cu instanțele sale receptoare este asumată, însă până la un punct (faptul că Vestimie este un om în aparență obișnuit, așa cum sunt și eroii lui Caragiale; mediul ambiental profan și totuși ambivalent – eternul joc de cărți; imaginarul *somnului* echivalent cu moartea eufemizată, iarăși de proveniență renașcentistă etc.). În textul eminescian, glisarea înspre lumea „paralelă” se realizează extrem de subtil, prin ambiguitate, expresia „stâlpi de cafenele”, foarte obișnuită în epocă, creând un soi de obiectualizare a realității de gradul al doilea; înspre final, apare simbolul celui care cântă fără să fie luat în seamă, probabil o referire la poet, la creatorul de artă, în general. Însuși

Caragiale prezintă în câteva scrieri publicistice minima utilitate a literaturii, în genere, părând să o desconsidere cu desăvârșire. Imaginea omului golit de însușiri la Eminescu, aproape ca la Robert Musil, revine și în proza caragialiană, în ipostaza lui Ștefan Tipătescu, al cărui nume provine, după părerea noastră, nu neapărat de la locuțiunea adverbială „tipa tipa”, ci mai dregrabă de la cuvântul *tipota*, care în neogreacă înseamnă *nimic*.

La Eminescu, sentimentul *nimicului* este binecunoscut și se află transpus în versurile cu implicație socială din *Andrei Mureșanu* – „Văd caosul că este al lumilor săcrii,/ Că sori mai pâlpâi roșii gigantice făclii/ Și-apoi se sting. – Nimicul, lințoliu se întinde/ Pe spațuri deșerte, pe lumile murinde!”. Contrazicând ideea anterioară, a haosului infinit, de data aceasta Eminescu percepe marginile acestuia, văzut precum *sicriu* (la plural) *al lumilor*, pe când sori participă la un ceremonial în care sunt lumânări la propria lor moarte; în definitiv, *nimicul* este giulgiul cu care se acoperă lumile care pier. Este important de notat folosirea în exces a substantivelor la plural (*săcrii, sori, făclii, spațuri*) de către poet, din cauză că a voit să accentueze ideea pulverizării elementelor lumii, culminând cu luarea în stăpânire a ceea ce a mai rămas de către suveranul *nimic*. În proza lui Caragiale domnește un *nimic* și mai netrebnic, și mai nimicitor – *derizoriul*, (pe) care îl urmărește pretutindeni: pe stradă, la berărie, în tren, la cafea etc., totul consumându-se mereu într-o *actualitate atemporală*, proprie acestui scriitor. Din această cauză, printre atâtția alții, criticul Florin Manolescu consideră că parodia, la acest autor, își are originea într-o teorie și practică a discreditării.

Dualismul *lume/nelume* deține, de asemenea, drept sursă, celebra formulă „Văz enorm și simț monstruos”, în care termenii frazei pot fi citiți și la modul chiasmatic, dar care trebuie totuși temperată prin prisma următoarelor opinii mai noi:

Personajul său trăiește în normal, nu tânjește decât rareori după normalitate și, în orice caz, nu se complăce în anormal. Cu atât mai puțin nu se poate susține că răstoarnă raporturile, deplasează liniile, alege nefirescul ca succedaneu dorit al firescului. Acest fapt nu se întâmplă nici pe cale oblică, nedeclarată ori chiar inconștientă, nici în mod direct, conștient, declarat [...]. Și totuși încă se mai admite că naratorul-personaj, ori chiar autorul însuși, confundat de unii cu naratorul, ca și cum ar fi memorialist, „simțea enorm și vedea monstruos” (Buciu 1997: 33–34).

Cât despre sensibilitatea artistică eminesciană, exacerbată, ar putea spune unii, nu încipe îndoială că ea este evidentă.

În ceea ce privește personajele care se perindă pe *scena lumii*, și la propriu, și la figurat, mai bune sau mai rele, ele sunt observate cu un ochi *pedagogic*, în sensul larg al termenului, adică având conștiința adâncă a artistului-demiurg, creator care privește întotdeauna cu *înțeleș* asupra protagoniștilor, urmărindu-i cu interes și, în cele din urmă, cu adevărată compasiune, cu empatie. Pedagogul Caragiale, de exemplu, nu este neapărat un moralist, este doar un îndrumător sau un servant al personajelor sale (deci în sensul etimologic al termenului), iar câteodată își face singur morală.

Iată un fragment, printre multe altele, în care deplânge în modul său unic, ironic, soarta literaturii de la noi:

Articole, poezii, epigrame, idile, satire, poeme-n proză și fel de fel de meditațiuni, reverii și alte asinării? Dar cine strică? Autorii? Nu! Strică oamenii care-i încurajează, cari îngăduie din când în când să se arate la lumina tiparului ridicula ori deplorabila monomanie de publicitate a unor creaturi d-abia în stare a fi proști cititori, necum autori suportabili (Caragiale 1999: 445–446)

sau

Într-adevăr un prozator nu e un specialist: S-a zis cu multă dreptate, mai întâi, că tot românul e născut poet; mai târziu, cu mai multă dreptate, s-a susținut că tot românul e și critic, cu mult mai multă dreptate pot zice eu că tot românul e prozator. A scrie proză nu e o specialitate de artă, ci o întreprindere instinctivă a fiecărui cetățean. [...] Cu toate acestea, în zilele din urmă am constatat că se poate, chiar ca prozator, să devii specialist. Este un gen literar anume pe care nu orice român îl poate profesa: este reportajul (Caragiale 1999: 115).

Reporterul și gazeta, „pâinea cotidiană a opiniei publice” sunt două instrumente care facilitează acest pasaj dintre cele două lumi, realitatea concretă în realitatea ficțională, și invers, iar acest lucru se întâmplă în foarte multe cazuri și în publicistica eminesciană, făcând legătura cu actualitatea, cu problemele societății noastre, și oferind viabilitate celor două tipuri de opere. La Eminescu, însuși radicalismul critic al poetului, din *Scrisori* ca și din articolele politice din *Timpul* sau de aiurea, în pofida tonului sceptic, nu este altceva decât o atitudine pozitiv-transformistă, o voință de a schimba datele prezentului, în speranța unui mai bine, posibil în viitor, situare activă față de existență, exclusă pesimismului structural. Iar atunci când Caragiale ne avertizează: „Care va să zică e cuminte să nu prea laudăm vremile, nici pe cele trecute, ni pe cele prezente; ba eu cred c-ar fi cuminte să nu le prea laudăm nici pe cele viitoare”, el ne invită astfel în lumea lui personală, de netăgăduit, și are premoniția unei alte lumi, foarte reale, în care trăim noi astăzi, din păcate sau din fericire, și foarte asemănătoare cu epoca în care a trăit el ca scriitor, lume mereu amenințată cu prăbușirea socială, dar și cu dezvoltarea unor oportunități multiple.

Relaționarea, în context, între modalitățile de gândire/ cugetare și de stil, până la un punct, din scrierile eminesciene, considerate în prezent în mod eronat vetuste, și cele ale lui Caragiale, crezute la modul exagerat *actuale* este dată de faptul că Eminescu a avut o cuprindere mai largă a tot ceea ce înseamnă lume (socială, psihologică, politică), pe când cel din urmă este mai accesibil cititorilor prin aparența facilă a scriiturii și pentru simplul motiv că teatralitatea se pretează la adaptări nenumărate. Rămâne astfel să răspundem pe viitor la probleme precum: „Cei mai mulți oameni însă rămân *întrebări*, uneori comice, altelei neroade, altelei pline de-nțeleș, altelei deșerte. Când văd nas omenesc, totdeauna-mi vine să-ntreb ce caută nasul iesta-n *lume*?” (*Archaeus*) sau „Prost, monșer... Este o criză, mă-nțelegi, care poți pentru ca să zici că nu se poate mai oribilă... S-a isprăvit...” (*Lache și Mache*).

Bibliografie

- Buciu 1997: Marian Victor Buciu, *Onto-retorica lui I.L. Caragiale*, Craiova, Editura Sitech.
- Caragiale 1999: I.L. Caragiale, *Publicistică și corespondență*, ed. îngr. de Marcel Duță, cuvânt introductiv de Dan C. Mihăilescu, București, Editura „Grai și suflet – Cultura Națională”.
- Călinescu 2000: Al. Călinescu, *Caragiale sau vârsta modernă a literaturii*, Iași, Editura Institutul European.
- Diaconu 2012: Mircea A. Diaconu, *I.L. Caragiale. Fatalitatea ironică*, București, Editura Cartea Românească.
- Drăgulănescu 2010: Sebastian Drăgulănescu, *Două chipuri ale comicului*, în „Studii eminescologice”, Cluj-Napoca, p. 9–20.
- Eminescu 1977: Mihai Eminescu, *Opere*, VII, *Proză literară*, studiu introductiv de Perpessicius, București, Editura Academiei Române.
- Ghițoi 2005: Adriana Ghițoi, *Caragiale publicist. Teatralitate, comunicare, actualitate*, București, Editura Tritonic.
- Ilie 2012: Loredana Ilie, *Un veac de caragialism*, Iași, Editura Institutul European.
- Ionesco 1992: Eugène Ionesco, *Note și contranote*, București, Editura Humanitas.
- Manolescu 2002: Florin Manolescu, *Caragiale și Caragiale. Jocuri cu mai multe strategii*, București, Editura Humanitas.
- Tomuș 2004: Mircea Tomuș, *Caragiale după Caragiale*, București, Editura Media Concept.

An Unworldly World at Eminescu and Caragiale

Starting from Eminescu’s words in the title, it surprisingly seems to be common speech marks in both two writers’ poetic discourse: Eminescu and Caragiale. These are primarily based on the *absurd* (ordinary – *fantastic* respectively), the fascination and the rule of *nothingness*, the ridiculous (both in Eminescu’s poetry/prose and Caragiale’s prose, as well). However, that consistent attitude to the world is to be found in both authors, expressed by Caragiale in his famous formula “Enormous sight and monstrous sense”, this often being translated in Eminescu’s writings rather in a Swift’s manner. As the characters pass by on the *world stage*, literally and figuratively, better or worse, they are seen with a *pedagogical eye*, broadly speaking, i.e. having the deep consciousness of the Artist-demiurge, the creator who always *understands* the protagonists, watching them with interest and, ultimately, with true compassion, empathy, as in the following interrogative sentence of M. Eminescu, which is almost addressed in Caragiale’s words, ‘In most of the people, however, *questions* still linger, sometimes funny, sometimes silly, sometimes meaningful, sometimes in vain. When I see a human nose, I always come to wonder, what in the world does thy nose seek in this *world?* (*Archaeus*). To such interrogations we try to answer in this paper, without forgetting that the most important thing is eventually *the soul*, of which Eminescu says, almost obsessively, in the same writing, “a whole theater where its soul, crouched in a corner of the audience, is the only spectator”.