

## Fiul de la facultate (I)

**D**intre toate personajele care nu apar, din teatrul lui Caragiale, și cărora unul din cei mai fideli interpreți ai lui le-a dedicat chiar un studiu, fiul de la facultate al conului Zaharia Trahanache pare cel mai enigmatic. Poate pentru că prezența absenței sale este consemnată doar prin câteva cuvinte; de fapt, o singură formulă, cea prin care neuitatul personaj își face, de altfel, și intrarea, pe scenă și în piesă. Cine nu și-o amintește?:

„TRAHANACHE (intră prin fund, fără să ia seama la Ghiță, care se ridică răpede la intrare. Trahanache e mișcat): A! ce coruptă soțietate!... Nu mai e moral, nu mai sunt prințipuri, nu mai e nimic: enteresul și iar enteresul... Bine zice fiu-meu de la facultate alaltăieri în scrisoare: vezi, tânăr, tânăr, dar copt, serios băiat! Zice: «Tatițo, unde nu e moral, acolo e corupție, și o soțietate fără prințipuri, va să zică că nu le are!»”

Spre sfârșitul scenei următoare, a IV-a, din *O scrisoare pierdută*, termenii esențiali ai formulei mai revin în gura lui Trahanache, de data asta fără trimitere la autorul ei, dar ca mijloc de introducere a ceea ce se va dovedi propria formulă a personajului: „Într-o soțietate fără moral și fără prințip, nu merge s-o iei cu iuțeală, trebuie să ai (cu finețe) puțintică răbdare...”

Și formula va mai reveni o dată, în finalul atât de tensionat al scenei I din actul II, în disputa cu Farfuridi-Brânzovenescu: „Care va să zică unde nu înțelegeți d-voastră politica, hop! Numai decît trădare! Ne-am procopsit! Ce soțietate! Adevărat, bine zice fiu-meu de la facultate: unde nu e moral, acolo e corupție și o soțietate fără prințipuri, va să zică că nu le are”. Și cu asta ceea ce am putea numi cariera dramaturgică a personajului-lipsă se și încheie.

În piesă mai sunt, însă, cel puțin două astfel de „personaje care nu apar”: este doctorul, care îi spusese coanei Joițica de arestarea lui Cațavencu, fiind „construit” prin procedeul stilului indirect liber, și mai este pitoreasca, deși nu apare, figură a consoartei lui Ghiță, polițaiul, pe care soțul ei o folosește ca argument (verbal) de câte ori are nevoie de o întărire a susținerilor sale. Dar iată „aparițiile” acesteia: (1) În convorbirea (preliminară) de la începutul actului I, cu Tipătescu: „Și la mine, coane Fănică, să trăiți! Greu de tot... Ce să zică? Famelie mare,

renumeratie mică, după buget, coane Fănică. Încă d-aia nevastă-mea zice: «Mai roagă-l și tu pe domnul prefect să-ți mai mărească leafa, că te prăpădești de tot!...»” (2) În continuarea aceleiași convorbiri: „Aseară pe la zece jumătate, mă duc acasă, îmbuc ceva și mă dau așa pe-o parte să ațipesc numai un minuțel, că eram prăpădit de ostenit de la foc. Nevasta zice, pardon: «Dezbracă-te, Ghiță, și te culcă»”. (3) În scena II din actul I, în scurtul monolog al lui Pristanda: „Grea misie misia de polițai... Și conu Fănică cu coana Joițica mai stau să-mi numere steagurile... Tot vorba bieteii neveste, zice: «Ghiță, Ghiță, pupă-l în bot și papă-i tot, că sătulul nu crede la ăl flămând...» Zic: curat!”

Substanța de înțeles a cuvintelor care construiesc aceste două „personaje lipsă” ne-ar putea foarte lesne îndruma comentariul pe cărarea sensurilor de conținut, în cazul de față, critice. Mai mult chiar, componenta pleonastică, altoită pe o evidentă algebrizare, în cel mai pur stil caragialean, a formulei atribuite „fiului de la facultate” ca și elemente vizibile de strategie strict scenică, prin care se introduce, în primul caz, un factor fundamental al ecuației teatrale, ori se încheie, în al doilea, o scenă de confruntare fără altă ieșire posibilă, împreună cu puterea ei sintetizatoare, ar putea să o recomande ca pe un posibil generic al întregii construcții; căci cum s-ar putea mai concis și mai expresiv rezuma „lumea” comediei lui Caragiale, altfel decât una unde nu-i moral, acolo-i corupție și o soțietate fără principii va să zică că nu le are?

Prea puțin ne ispitește, însă, astăzi, o asemenea cărare pe care nenumărații pași care au călcat-o până acum au săpat, mai mult decât urme adânci, adevărate hopuri și gropi. Mai îmbietoare ni se arată, în schimb, pista care urmărește modalitatea construcțiilor textuale și finalitatea lor; dacă ar fi să fie cazul. Iar pentru aceasta, putem face o întoarcere la cea dintâi comedie a lui Caragiale, în ordinea apariției lor, la *O noapte furtunoasă*.

Sunt și aici câteva personaje care nu apar; e, mai întâi, în ordinea prezenței absenței lor, Tache pantofarul de la Sf. Lefterie. Pomenindu-l, ca element recalitrant din compania pe care o scoate la iziriciț, Chiriac îi reproduce, mai întâi, spusele în același procedeu indirect liber: „Zice că-i bolnav. Am trimis gornistul de trei ori la el cu biletul și l-a primit cu refuz. Zice

mă-sa că nu poate umbla, că de-abia s-a sculat după lingoare”. După numai o replică, însă, modalitatea indirect liberă este înlocuită cu citarea și autocitarea, într-o succesiune de replici care construiesc o „scenă în scenă”: „M-am dus eu la el chiar în persoană; zic: pe ce bază nu vrei să vii mâine la ezerciț, domnule? zice: sunt bolnav, domnule sergent, zice, de-abia mă țin pe picioare, nu pot să merg nici pân'la prăvălie, zice; zic: nu cunosc la un așa rezon fără motiv; zice: aduc martori, domnule sergent, că am zăcut o lună de zile, întrebă și pe popa Zăbavă de la Sfântul Lefterie, zice, alaltăieri m-a grijit și m-a spovedit (...)”

Celălalt personaj care nu apare, în cea dintâi comedie a lui Caragiale, este Țircădău; într-o primă secvență dramatică, el nu apare pe scenă, dar este auzit: „UN GLAS DE BĂRBAT (de afară): Lasă, cocoană! Poate că să mor și să nu ți-o fac!” După care, la scurtă vreme, replicile lui, întregi, sunt citate de fosta lui consoartă, Zița, care-i povestește Vetei ce a pățit cu mitocanul, din nou într-o adevărată scenă în scenă: „Să vezi, e halima...” „Când să trec pe maidan, mă pomenesc cu mitocanul, cu pricopsitul de Țircădău, că-mi taie drumul. «Bonsoar-bonsoar», și știi deodată, sanfaso: «Hei, cocoană, zice, mai bine ți-e acuma văduvă?» – Pardon, domnule, zic, n-am de-a face cu dumneata, și mai întâi când e la o adică, nu sunt văduvă, sunt liberă, trăiesc cum îmi place, cine ce are cu mine! Acu mi-e timpul: jună sunt, de nimini nu depand, și când oi vrea, îmi găsește nenea Dumitrache un bărbat mai de onoare decât dumneata. – Mi că t-ei căi! (...) zic mitocanului: «Nu-ți permit, domnule, să te naintezi la un așa afront!» Da' el: Gândești, zice, că o să te măriți, cocoană? – Asta mă-mportă pe mine, cine ce treabă are! – Să te măriți, ai? Cât o trăi Ghiță Țircădău, ori să te-nhăitezi cu vreunul? Săracul! Dar să știi de bine că merg cu el de gât până la Dumnezeu, tot n-ai dumneata parte de un așa ceva; încai dacă m-ai lăsat pe mine, să te duci la mânăstire, că așa te lăudai la trebunar!...

Dar în această primă comedie a lui Caragiale poate că mai există un personaj care lipsește, cel puțin în prima ei parte; este nimeni altul decât Rică Venturiano, absent în întregul prim act al comediei, când prezența absenței lui este creată numai din povestirea lui Jupân Dumitrache despre jocul de priviri de la Iunion și despre peripețiile urmăririlor de noapte prin străduțele din mahalaua Dealul Spirii, iar de manifestat el însuși nu se manifestă decât prin două texte: celebrul articol din „Vocea patriotului național”, intitulat *Republica și Reacțiunea sau Venitorele și Trecutul* și biletul pe care junele poet înflăcărat de amor i-l trimite Ziții prin mijlocirea lui Spiridon. Acum, despre cel dintâi dintre ele, toți cititorii și spectatorii marelui drama-

turg știu că el reprezintă, în principal, pretextul atât de fertil al savuroaselor interpretări politice ale celor doi amici: Jupân Dumitrache și Nae Ipingscu; cel de al doilea, în schimb, este o mostră, o perlă dacă putem zice, de ebulițiune textuală în gamă romanțios-prețioasă de genul *de când te-am văzut întâiaș dată pentru prima oară, mi-am pierdut uzul rațiunii... Sunt într-o pozițiune mizericordioasă și sufăr peste poate... Tu ești aurora sublimă care deschide bolta azurie într-o adorațiune poetică infinită de suspine misterioase... și tot așa până la aici anexata poezie:*

„Ești un crin plin de candoare,

ești o fragedă zambilă,

Ești o roză parfumată,

Ești o tânără lealea... (...)

Te iubesc la nemurire și îți dedic lira mea!

Al tău pentru eternitate și per toujours.”

În actul al doilea al comediei, în care personajul apare, cum se spune, în carne și oase, pe scenă, el o face în sîiajul avântului din biletul anterior și din aici anexata poezie: *Angel radios! Precum am avut onoarea a vă comunica în precedenta mea epistolă, de când te-am văzut întâiaș dată pentru prima oară mi-am pierdut uzul rațiunii...*

Ceea ce se poate observa, deîndată, este că stilul cunoscut, prețios-romanțios, este, de data aceasta, agrementat cu un ingredient mai complex, dar ale cărui componente nu sunt foarte dificil de identificat în turnura caracteristică a stilului oficial de la judecătoria de pace circumscripția de galben, pe de o parte, și în aceea a celui reportericesc, de la „Vocea patriotului național”, pe de alta. Iată mostre doveditoare: *precum am avut onoarea a vă comunica în precedenta mea epistolă... M-am transportat la localitate... profit de ocaziune a vă ruga (...) să primiți asigurarea înaltei stime și profundului respect, cu care am onoarea a fi al d-voastre prea supus și prea plecat... și, în al doilea registru: M-am luat după tine chiar în seara aceea până la Stabilament. Simțisem că mitocanul de cumnatu-tău mă miroșise, știa că mă ții după voi; și abandonându-mă curajul de a mai intra într-o stradă fără lampe gazoase, m-am întors îndărăt, pentru că mi-era frică să nu paț vun conflict cu mitocanul. Și așa mai departe.*

Dar pentru că musiu Rică ne apare, cum spuneam, în carne și oase, manifestarea lui verbală cuprinde și unele accente firești, care exprimă, pur și simplu, condiția umană naturală: *Și tu mă iubești pe mine, nu mai umbla cu mofturi. Te-am văzut de-atunci seara de la „Iunion”...*

În continuare, cum se știe, bietul Rică intră într-un adevărat vârtej de peripeții, ce mai, o adevărată noapte furtunoasă... Expriarea lui verbală (textuală) împletește toate aceste surse







stilistice, realizând o manifestare scenică în care naturalul este copleșit de artificial; mai întâi, în ceea ce am putea numi auto-reportajul peripețiilor sale: *O, ce noapte furtunoasă! Oribilă tragedie! (...) Ce de peripeții!... Ies pe fereastră și pornesc pe dibuite pe schele! mă țiu binișor de zid și ajung la capătul binalii... Destinul mă persecută implacabil... Schelele se-nfundă; nici o scăpare... Cocoana perfidă mă indusesse în eroare... Și tot așa, cu decupări evidente din stilul reportajului de senzație. În continuare, un scurt intermezzo în care, încolțit decisiv, personajul își regăsește firescul uman:*

*Scapă-mă, băiete, scoate-mă de aici... (...) Voi să scap. Scapă-mă: îți dau bacșiș trei sferturi de rublă.*

După care, când scapă de teroarea spaimei profund umane, probabil la intervenția sfântului Andrei sau a geniului bun al venitorelui României, pe care îi invocă în disperare, junele Rică redevine ăl care scrie la „Vocea Patriotului Național”, după cum îl prezintă ipistatul „despărțirii”, *Nae Ipingscu: Dumnezeu este cetățeanul Rică Venturiano, amplotiat judiciar, student la Academie – învață legile – și redactor la Vocea Patriotului Național...;* parcă debarasat de povara condiției firești umane, personajul sau, dacă vreți, figura dramatică a comediei se instalează într-un automatism de formule gata confecționate, începând cu *Domnule, Dumnezeul nostru este poporul: box populi, box dei! Noi n-avem altă credință, altă speranță, decât poporul. Și sfârșind cu: Da, familia e patria cea mică, precum patria e familia cea mare; familia este baza societății.*

Prin urmare, traiectoria textuală care construiește personajul, atât din exterior (în lipsă), cât și din interiorul ființei sale (prin propria manifestare verbală), duce de la punctul inițial al unui reflex organic elementar (inițiativa erotică manifestată prin jocul privirilor) la cel final al soluției pozitive a ecuației amoroase (consensul matrimonial), prin sacrificarea firescului uman sub presiunea formulelor textuale gata fabricate, mai mult sau mai puțin alterate de un uz strâmb. Ceea ce înseamnă că ceea ce putea fi și, eventual, chiar este o recuperare a firescului sub apăsarea artificialului, adică uzul personal al formulei prestabilite, pune în joc înțelegerea și folosirea greșită; deci un firesc nefiresc, la urma urmei.

Cu această constatare, însă, nu facem decât să ne întoarcem de unde am început, adică la fiul de la facultate al lui conu Zaharia, cel care trăiește și se exprimă în text, ce mai, se concentrează într-o singură formulă; ce-i drept, memorabilă. Cum la fel se petrec lucrurile și cu celelalte personaje care nu apar din teatrul lui Caragiale, fiecare sprijinindu-se, dacă nu pe una sau mai multe astfel de formule, atunci pe întorsături de fraze mai

speciale, care se întipăresc în auz și mai ales în memorie. Ceea ce ar putea însemna că, sacrificându-le prezența direct fizică pe scenă, comedianțul demiurg le-a conferit personajelor sale lipsă distincția unor formulări speciale, care să-i rezume și să-i exprime cât se poate de pregnant, în absența acestei prezențe.

Da, cam asta pare a fi condiția dramaturgică particulară a personajelor lipsă; cazul lui Rică Venturiano, însă, cu statutul său ambiguu, de personaj mai întâi lipsă, iar apoi cât se poate de prezent, ne poate arăta că această enclavă dramaturgică, respectiv aceea a personajelor absente, comunică direct și fertil cu întregul comedigrafiei caragialene. Și aceasta nu numai prin valoarea de generic, de efigie, pentru ansamblul acestei opere, a formulei prin care este prezentă absența fiului de la facultate; comunicarea se face mai ales pe canalul funcționării și funcționalității formulei (formulelor) prestabilite, despre care se poate dovedi, cred, că dețin un rol cu totul deosebit în construcția acelor figuri dramaturgice care mai sunt numite și *personaje*.

Dar ca să putem surprinde cum anume se petrece acest lucru în textul concret al pieselor, va trebui să ne mai întoarcem, pentru câteva momente, la *O noapte furtunoasă*, și anume la una dintre scenele cheie ale acestei comedii: lectura ziarului, și să încercăm să surprindem esența a ceea ce se întâmplă în această scenă. Va să zică, Nae Ipingscu citește și Jupân Dumitrache ascultă și, din când în când, comentează, adică își dă cu părerea, cum se spune astăzi, și mai completează și el, pe ici, pe colo. Știm ce anume citește cel dintâi, adică ce ziar și ce articol; putem arăta și cele două titluri: „Vocea Patriotului Național” și, respectiv, „Republica și Reacțiunea sau Venitorele și Trecutul”. Interesează, însă, mai puțin, acum, aceste detalii, important fiind să atragem în prim-plan schema de construcție a textului respectiv, până ne-ar deveni evident că aceasta este formată din astfel de formule prestabilite și că foarte puțin textul propriu-zis le depășește osatura schematică. Intervenind procesul lecturii, care presupune și înțelegere, fiind evident că cei doi, cititorul și ascultătorul, tocmai asta și așteaptă, dacă nu chiar caută, în lectură: înțelegerea, și întâmplându-se anumite accidente, apărând unele piedici în acest proces, cei doi încearcă să le depășească nu altfel decât tocmai prin intermediul unor înțelesuri și, mai ales, formule pe care le au ei învățate, deci, într-un fel, prestabilite. Rezultatul se cunoaște: peste formulele (caricaturale de grad I) inițiale, se așază un alt strat de formule (caricaturale de grad II); este un mic joc de oglinzi, procedeu pe care naratologii ulteriori l-au teoretizat și a cărui prezență aici poate trăda ceva din importanța pe care formula (prestabilită) o are în emisiunea textuală a teatrului caragialean.

## Anul Caragiale

Această funcționalitate a formulelor (prestabilite, ori numai pur și simplu formule care au devenit, ulterior, memorabile), dramaturgic constructivă, se reia și în cea de a doua comedie a lui Caragiale, *Conu Leonida față cu reacțiunea*, chiar din prima replică, în care protagonistul certifică „tăria” asocierii de cuvinte: *Uite, fiu minte ca acuma: «11/23 Făurar... a căzut tirania! Vivat Republica!»* În continuare, mai ales „vorbirea” conului Leonida se prezintă ca o textură divers colorată, în care formulele prestabilite, provenite de la o formație într-un anumit fel „culturală”, pot fi considerate că reprezintă „urzeala”, iar emisiunile verbale, pe care le-am putea numi „spontane”, „băteala”: *Răposata dumneei – nevastă-meă a dintâi – nu se sculase încă. Sar jos din pat și-i strig: «Scoală cocoană, și te bucură, că ești și dumneata muma*

*din popor; scoală, c-a venit libertatea la putere!»*. Iar când, în continuare, același spune: *Când aude de libertate, sare și dumneei din pat... că era republicană!*, înțelegem că răposata reacționa corespunzător la același stimul al formulei, în care, desigur, cuvântul *libertate*, care o face să sară din pat, este un concentrat sau un substitut de astfel de formulă. Ceea ce urmează nu este altceva decât cea mai încântătoare combinație dintre textul firesc, spontan, emis de individul uman natural, și cel artificial, care i se imprimase în comportament de o anumită „cultură.” Încât ne putem crede pe deplin îndreptățit să redefinim principiul dramatic al acestei comedii ca o confruntare între natura naturală a ființei umane și cea artificială, cu fantasmale pe care aceasta le creează.

