

AVENTURA ȘI HAGIALÂKUL PAȘADIESC

Angelo-Nicolae MITCHIEVICI
Universitatea Ovidius din Constanța

Abstract: *This article analyzes the theme of adventure as it is developed in Mateiu I. Caragiale's novel Gallants of the Old Court (Craii de Curtea-Veche). I am particularly interested in the way in which Mateiu I. Caragiale presents a pattern of adventure as it emerges from the culture and civilization of the 18th century and in particular of the Enlightenment, and a typology of the adventurer. Based on the distinction that Vladimir Jankélévitch makes in L'aventure, l'Ennui, le Sérieux between "adventurer" (l'aventurier) and "adventurous" (l'aventureux), I study the way Mateiu I. Caragiale adapts the 18th-century model in the context of modernity where the adventurer turns into an arriviste. I analyze this new typology of modernity from the perspective offered by both Mateiu I. Caragiale's novel and his correspondence with his young friend N.A. Boicescu, given that the pattern proposed by the author of Gallants of the Old Court represents a hybrid between the two typologies. I also explore how the reading of Félicien Champsaur's novel The Arriviste influenced the Romanian prose writer and his way of conceiving his characters, and his lifestyle as well.*

Keywords: *adventure, 18th century, Enlightenment, paraliterature, hedonism, aristocracy, arriviste, happiness*

Este *Craii de Curtea-Veche* un roman de aventuri? Iată o interogație care pare nelalocul ei în legătură cu romanul matein. Apropierea a fost făcută în ceea ce privește romanul de mistere (Mitchievici 150-160), iar romanul a suscitât discuții cu privire la două dintre personajele lui, Pașadia și Pantazi și secretele vieții lor intime. Este aventura o componentă a acestui roman în care „nu se întâmplă nimic”, unde epicul este redus la înregistrări ale unor momente de boemă bucureșteană destul de statice, dacă nu ar fi pigmentul pe care-l conferă tabloului de gen câteva personaje și câteva istorii de familie. În rest, recuperări nostalgice, portrete nuanțate cu o doză de hiperbolizare, detaliul fiind adesea suprainpresionat prin reiterare serial-sinonimică, peisaje urbane sau exotice, paseisme ilustrative pentru alt veac, dialoguri scurte, dar picante, supape prin care romanul respiră. Într-adevăr se poate remarca abundența descrierii. De la prosopografie, decoruri și interioare la cuprinderea în tablou, fie el portret, natură moartă, tablou de gen sau peisaj se instituie o privire care „zugrăvește”, chiar cu termenul vechi vehiculat în roman.

Nu este aventura domeniul cel mai vast al acțiunii și al întâmplării, varianta populară a istoriei *par aventure*, pe care-l pune în joc etimologia și istoricul utilizării termenului? Cuvântul a fost importat în română din limba franceză, *aventure*, care la rândul lui provine din *adventura*, substantivul din latina vulgară cu sensul „ceea ce urmează să se întâmple” la care se asociază verbul *advenire* (a sosi, a se produce). Legătura termenului cu literatura o fac romanele cavaleștești, unde aventura reprezintă acțiunea riscantă, extraordinară. În secolul al XVII-lea, *aventure* este deja înregistrat cu conotația de aventură galantă, „amour, amourette”. Putem observa în timp nuanțarea semantică a termenului care desemnează și încredințarea în voia sorții, hazardul, accidentalul, acțiunea îndrăzneată, ieșită din comun, precum și legătura amoroasă facilă și întreprinderea dubioasă. Romanul le adună pe toate ca roman de aventuri, care de la impunerea sa ca gen literar străbate cu succes toate epocile. Este, prin urmare, *Craii de Curtea-Veche*, cu un epic subțire, concentrat, cu o acțiune care bate pasul pe loc, un roman de aventuri?

Singura aventură a celor patru boemi pe care o propune cel mai versatil dintre ei, Pirgu, pare să fie descinderea la „adevărații Arnoteni”, casa tripou, chintesență a declinului moral și social al unei mari familii boierești. Acolo se întâmplă puținul care generează deznodământul romanului, decesul lui Pașadia la scurt timp după eșecul unui aranjament oneros și conflictul cu Pantazi, eșecul aranjamentului matrimonial al lui Pantazi cu Ilinca Arnoteanu, care moare de scarlatină, înstrăinarea definitivă a lui Pantazi ca urmare a vânzării averii pe care o deținea în România, în total, o dizolvare a „frăției” de Curtea-Veche. Sunt aceste evenimente acceleratoare de deznodământ susceptibile pentru a infuza epicului adrenalina aventurii? Această energie trezită spre final nu este menită să ofere o continuare, ci să-l determine, ca și cum tocmai staza delectabilă, dimensiunea contemplativă, microclimatul discuționist, acest *rien à faire* combinat cu *dolce farniente*, ar fi asigurat respirația egală a unor existențe cantonate într-o expectativă indefinită, în afara oricărui angajament față de lumea utilului și necesarului. Și totuși, aventura apare inserată într-unul dintre numeroasele pliuri nostalgice ale romanului.

În *Mateiu I. Caragiale: recitiri*, Matei Călinescu se referă la „bogăția narativă condensată într-un spațiu tipografic restrâns” (Călinescu 120-121) a unicului roman matein, la numeroasele nuclee narrative care deschid fiecare un orizont de dezvoltare romanescă, cu alte cuvinte o abundență compactată, un potențial fabulos de proliferare textuală, numeroase posibilități de creștere, o dispunere rizomatică a romanului. Pornind de la povestirea *El Aleph* a lui Borges, Matei Călinescu identifică la Mateiu Caragiale o specie aparte de fantastic, *fantasticul concentrării*, socotind romanul matein un metaforic *aleph*, adică acel punct din univers care concentrează toate punctele universului:

Craii... este un *aleph* și mai mic, un *aleph* regional, geografic-temporal-cultural, conținând o anumită lume dispărută, ci într-o stare de perpetuă dispariție, să-i zicem Balcania sau versiunea românească a Balcaniei. (Călinescu 121)

Acest fapt conduce la un mod particular de lectură pe care cititorul ar trebui să-l adopte, o lectură care să deplieze numeroasele pliuri romanești, care să dezvolte în locul autorului câmpul de posibilități, concentratul fragmentului: „[d]atorită acestei calități alephice” în sens literar a *Crailor...*, „ca și în cazul Borges, o pagină citită din *Craii* consumă ideal cantitatea de atenție pe care ar cere-o un roman obișnuit” (Călinescu 121). Iar un roman obișnuit – cum ar fi cele derivate ipotetic din *Crai...*, a căror ispită ieșită din relectură o consemnam mai sus – n-ar fi față de exigențele subtile ale textului *Crailor...*, decât o risipă de atenție demnă de o cauză mai bună:

Deși cartea e scurtă, cititorul și mai ales (re)cititorul au nevoie de o memorie aproape angelică: amănunte microscopice se leagă muzical de alte amănunte microscopice risipite în text și capătă, în combinație, o importanță structurală greu de bănuț. (Călinescu 121-122)

Nu întâmplător propune Matei Călinescu prin comparație, muzica drept liant, coagulant al epicului matein. Muzica are această capacitate paradoxală de a focaliza un detaliu și de a dilata prin emoție epicul, de a orchestra ample proiecții fantasmale care-și au originea într-un mic fragment muzical.

Aventura nu este ceea ce „se întâmplă” în roman cu personajele principale ale acestuia, aparținând boemei bucureștene de sfârșit de veac sau *belle époque*. Aventura reprezintă aici un reflex nostalgic, este o dorință de aventură care nu mai încapă în cadrul aparent restrâns al secolului al XIX-lea, nicidecum în cel al debutantului secol al XX-lea. Aventura se află în trecut, unul privilegiat de personaj, secolul al XVIII-lea, dar nu ca aventură trăită, ci ca posibilitate a unei desăvârșite realizări ale ei. Cheia aventurii pe care ne-o propune unul dintre personaje ca imersiune într-un alt timp stă în realizarea fiecărei posibilități, în plenitudinea ei. Proiecția aventurii ca experiență saturată are datele unei utopii regresive, a unui trecut fantasmal. În fapt, nu de o rememorare este vorba, ci despre o anamneză, nu despre un timp trăit, ci despre un timp imaginat, investit cu acele puteri capabile să mobilizeze spiritul unei epoci și să mobilizeze întregul ei tablou. Personajele romanului sunt plasate pe o șarnieră, între secolul al XIX-lea, secolul în care s-au format și secolul al XX-lea la începutul căruia îi surprinde romanul – este vorba de anul 1911 –, înainte de declanșarea Primului Război Mondial. Sfirșitul de

secol al XIX-lea sau începutul secolului al XX-lea nu configurează un cadru satisfăcător pentru această experiență a aventurii, cel puțin din perspectiva personajului matein. Războiul Crimeii (1853-1856), când Principatele Române au fost ocupate de Rusia, se află cu mult în urmă (avem relatarea nostalgică a lui Pantazi a unei lumi a desfătării ocazionate de prodigalitatea și frivolitatea ofițerilor ruși) și Războiul de Independență din 1877 în care pierit frumosul Serghie de Luechtenberg-Beauharnais este o amintire, cele balcanice din 1912 și 1913 urmează să se declanșeze și nu au fost de mare amploare, iar cel din 1914 este de neimaginat. România oferă mai degrabă o condiție degradată a aventurii și aventurierului, o depreciere a ei în mediile sulfuroase ale boemei unei metropole provinciale, Bucureștiul *belle époque*.

Există două personaje care propun fiecare o ficțiune care oferă o ipostază idealizantă a aventurii: Pașadia și Pantazi. Cea de-a treia propunere, care-i aparține lui Pirgu, este cum nu se poate mai concretă. E mai puțin important rolul psihoafectiv pe care-l joacă aventura pentru cei doi boemi menționați mai sus, probabil acela al unei ficțiuni compensatorii, cât relația pe care aventura o construiește în raport cu un spirit al secolului. Aventura reprezintă aici mai mult decât o inițiativă particulară, un mod de a trăi prin delegație, cât o reinvestire simbolică a unor existențe marcate de eșec, de experiențe-limită (falimentul și proximitatea sinuciderii pentru Pantazi, dezgustul încercat pe culmile succesului și vertijul declinului pentru Pașadia), de saturație, dar și de incompletitudine. Așa cum o caracterizează Pașadia pe a sa, ea reprezintă o „vedenie”, adică o apariție, un spectru. Pașadia instaurează o formă agreabilă de bântuire și un pact al ficțiunii cu coagulantul ei minimal: suspendarea voluntară a neîncrederii în posibilitatea ei de a ființa. Această viziune, „vedenia”, constituie o narațiune concentrată cu o dinamică digresivă, a saltului de la una la alta, specifică aventurii. Să nu uităm că ea ne este transmisă ca relatare a Povestitorului, ca repovestire a poveștii altuia, în mod sigur mai amplă, mai detaliată mai intensă. În fapt, avem de-a face cu un rezumat, cu o rescriere restrânsă, cu o condensare a romanului oral al lui Pașadia, pe care ni-l putem închipui mai dezvoltat, mai detaliat. Atât relatarea lui Pantazi despre călătoria *en sage citoyen du vaste univers*, cât și istoria apocrifă a secolului al XVIII-lea a lui Pașadia ne parvin prin intermediul unui scriitor care le comprimă până la dimensiunea unui nucleu romanesc. Povestitorul, unul dintre crai, se află în posesia a două romane de aventuri diferite, un roman al aventurii curtenești, așa cum este *Historie de treize* al lui Balzac sau, pe un nivel secundar, popularul *Cei trei mușchetari* al lui Alexandre Dumas, și un roman al aventurii de călătorie, odiseic, în ținuturi exotice, precum *Ocolul pământului în 80 de zile* sau *Cinci săptămâni în balon* ale lui Jules Verne, care-și începe cariera de romancier în 1863. Ambele modele romanești au avut reprezentanții lor emblematici, însă Povestitorul nu adoptă niciunul dintre modele. De altfel, se desolidarizează și

de ceea ce i-ar fi putut servi ca materie pentru un roman realist, mai precis unul în notă neopicarescă, de bricolaj anecdotic, precum *Peripețiile bravului soldat Svejek* al lui Jaroslav Hasek, material din care tatăl său își confecționase haina sa de dramaturg și de povestitor. Există un registru minor, trivial al aventurii, „dandanaua”, anecdota groasă, succulentă, și un scriitor *in potentia*, Pirgu:

A! să fi voit el, cu darul de a zeflemesi grosolan și ieftin, cu lipsa lui de carte și de ideal înalt și cu amănunțita lui cunoaștere a lumii de mardeiași, de codoși și de șmecheri, de teleleici, de târfe și de țate, a năravurilor și a felului lor de a vorbi, fără multă bătaie de cap, Pirgu ar fi ajuns să fie numărat printre scriitorii de frunte ai neamului, i s-ar fi zis „maestrul”, și-ar fi arvunit și funeralii naționale. Ce mai „schițe” i-ar fi tras, maica ta Doamne! de la el să fi auzit dandanale de mahala și de alegeri. (Caragiale 93)

Pirgu oferă un alt model romanesc, iar Povestitorul se referă la el fără echivoc, chiar dacă ironic-disprețuitor ca scriitor, este drept nu de romane, ci de „schițe”, aluzie la propriul tată, scriitor consacrat și prin „momente și schițe”. Însă cunoașterea de care dispune Pirgu a unei lumi sublunare, a *underground*-ului interlop *belle époque*, inaccesibile unui individ decent, reprezintă o resursă consistentă, valoroasă pentru un scriitor. Pirgu împărtășește această bogăție a unei trivialități monumentale cu ceilalți trei crai, pe care doar Povestitorul ar putea-o prelucra, singurul care-i cântărește relevanța estetică. Numai că opțiunea Povestitorului este alta, evitând toate cele trei formule de roman care-i sunt propuse.

În fapt, nu despre o aventură anume este vorba, ci despre Aventura cu majusculă sau, mai precis, de spiritul ei pe care încearcă să-l capteze mediumnic personajul. Fapt extrem de important: *acest spirit al Aventurii coincide pentru Pașadia cu spiritul secolului, Saeculum*. Personajul investește aventura ca element central într-o viziune transfiguratoare a acestui spirit al secolului, oferind expresia unei maxime realizări de sine în consonanță cu ceea ce constituie propriul acestui secol. Aventura nu aparține unei marginalități delectabile, ci devine ostentativă și paradigmatică, se află în centrul economiei simbolice a întregului tablou, participă la doxa care edifică acest secol al XVIII-lea.

Există un adagio contrastiv la decretarea acestui secol drept „al bunului plac și al bunului gust” și anume, lipsa de măreție. Construirea unei contraponderi la absența grandiosului cu o cultură hedonistă întemeiată pe postulate estetice constituie spațiul de urgență al aventurii ca realizare deplină, ca strălucire a minorului. Este cea de-a doua teză: *aventura se complace într-un regim al secundarului, într-un registru minor care*

corespunde romanului de aventuri ca paraliteratură. Bunul plac, care instituie logica arbitrariului delectabil și al distracției și bunul gust care intră în logica aprecierii estetice fac parte dintr-un mecanism al jubilației, o realizare exemplară a secundarului a cărei expresie emblematică o constituie aventura. Este vorba aici și de un anumit tip de aventură careia îi este asociat un anumit tip de personaj, cel al *aventurierului*, și de o cultivare a plăcerii cultivate în căutarea fericirii care constituie o trăsătură dominantă a secolului Luminilor, așa cum o remarcă și Tzvetan Todorov:

Un mot désigne le bien-être humain sur cette Terre: c'est *bonheur*. Sa quête devient légitime, et remplace celle du salut. (...) Traités philosophiques, romans, poèmes, pièces de théâtre racontent les difficultés d'un monde purement humain. Les tableaux des peintres représentent les charmes de la vie champêtre, les amusements de la vie privée, la félicité villageoise, le bonheur domestiques, les plaisirs et les joies des hommes. (Todorov 96-97)

Însă, Tzvetan Todorov urmărește cu consecvență deturnările umaniste ale Luminilor; unele care au loc chiar în epoca Luminilor și prefigurează mutații de amploare. Utopia plaiseristă a lui Mateiu Caragiale eufemizează această componentă pe care însă o vizează contextul mai amplu al romanului, dar și însemnările sale din *Agenda-Acta-Memoranda* și anume un reduționism al fericirii la plăcerea sexuală ipostaziat de opera Marchizului de Sade:

Partant du principe que l'homme est une fin légitime de son activité, il [Sade] procède à une double réduction: d'abord, le bonheur est essentiellement ramené au plaisir sexuel; ensuite, l'humanité est réduite à l'individu isolé, au sujet désirant. «Aucune borne à tes plaisirs que celle de tes forces ou de tes volontés.» (Sade 66) (Todorov 100)

Aventura este policentrică, nu fixează, sare de la una la alta, dar fără să instituie un raport de cauzalitate, determinist, ci un regim al digresiunii, divagant și vagant, a glisării perpetue, volatile și, în principiu, interminabile. „Bunul plac” nu reprezintă doar expresia unei culturi hedoniste, o formă superioară de plaiserism, ci și principiul de funcționare al ansamblului, cheia de boltă a întregii construcții. Acest bun plac este în acord deplin cu bunul gust, „plăcerea” și „gustul” se instituie reciproc. În altă ordine de idei, aventura este circumscrisă unui context, cel pe care-l constituie spiritul curtenesc în secolul al XVIII-lea. Există în aventură gratuitatea pură, aceasta reprezintă un gest estetic al unei existențe care nu se investește în nimic

durabil. Aventura este pură gratuitate a unei existențe care se propune ca gesticulație estetică sau ca o formă de perpetuă vaganță, de derivă delectabilă, de hai-hui. Aventurierii par să întemeieze un fel de confrerie și se găsesc amestecați în intrigile de la curte, o altă expresie a minoratului, acolo unde politica, cultura, erotismul, științele, dar și pseudoștiințele întrețin o relație simbiotică. Pentru secolul al XVIII-lea, aventura este mai puțin una militară, cât una galantă, războiul cedând în favoarea diplomației, marea iubire în fața unei „aventuri”, a plăcerii. Intriga ca modalitate de a mobiliza energii asigurând motorul vieții politice relevă deopotrivă analogia semnificativă cu strategiile românești de impulsioneare a epicului, dar și condiția unui minorat delectabil propriu istoriilor paralele, istoriile de alcov.

Aventura nu este dictată de un anumit eveniment, nu are o limită în sine, realizarea unui ideal asumat, a unui câștig, a unei averi, poziții sociale, nici a unui angajament, jurământ, vendetă, datorie. Aventura este autoreferențială, cu consecințe pe care nimeni nu le asumă, dar care nici nu au o pondere substanțială în contextul epocii. Aventurierul își precizează drept unic scop aventura, cu alte cuvinte, aventura de dragul aventurii. Aventura devine autoreferențială, un scop în sine. De unde vine satisfacția, dacă nu există o recunoaștere a acțiunilor acestor aventurieri, dacă istoria nu le înregistrează faptele, dacă nu lasă în urma lor o recunoaștere, o „moștenire” recunoscută? Pare că acești aventurieri construiesc în materia cea mai fragilă, cea mai precară, cea mai perisabilă a timpului care este plăcerea. Aventura ia naștere din insațiabilul unei potenze infructuoase, dintr-o omniprezență delectabilă, dintr-o socializare extensivă și superficială totodată, din faptul de a gusta din fiecare fel, de a încerca totul epuizând câmpul de posibilități, dintr-o curiozitate fără examen de conștiință și pe care nici știința, nici cunoștința nu o sting.

În cele din urmă, idealul aventurier revine la a încarna, a incorpora spiritul secolului, la a-l defini, punându-și, în același timp, indelebil amprenta asupra lui. Fără ca, prin aceasta, să fie nominalizați, să se fixeze printr-un nume, printr-o invenție, printr-o operă, printr-o acțiune istorică. Aventura pune în scenă o formă superioară de anonimă care este cel al discreției, investită cu maximă eficiență, într-un regim care face din secret o putere și din politică o piesă de teatru. Aventurierul constituie această prezență discretă, care scrie istoria secretă a secolului, cea apocrifă pe care doar fragmentar o înregistrează memoriile, nu și istoriile. Invizibilă pentru ochiul profan, aventura face loc unui tip special de orgoliu, cel al conspiratorilor, cei care fac legăturile esențiale, care asigură funcționarea Marelui Mecanism, a complicatelor orlogerii politice ale epocii.

Aventura este introdusă de Povestitor în contul lui Pașadia prin două ipostaze, aceea de „vedenie”, ca asumare a caracterului fictiv al aventurii, și cea de călătorie, „călătoria în veacurile apuse”. În primul caz, tipul de

narațiune invocat prin metaforă, „vedenia trecutului”, este cel al memoriilor sau al istoriei romanțate, în cel de-al doilea, avem o metaforă care desemnează istoria propriu-zisă. Sunt două modalități de a călători în trecut, reformulându-l deliberat ca ficțiune sau consacându-l prin cercetarea atentă a documentelor, a „izvoarelor” ca istorie, relatare documentată a evenimentelor. Ultima metaforă le unește sub aceeași cupolă, istoria reprezintă ca și ficțiunea un mod de a „călători” în trecut, iar interesul lui Mateiu Caragiale pentru memorii este clar precizat de lecturile pe care le relevă notele din *Agenda-Acta-Memoranda* care își au ecoul și în roman atât prin epigrafe, cât și prin aprecierea memoriilor scrise de Pașadia având drept etalon memorialistica cardinalului de Retz sau a lui Saint-Simon. Mai există un amănunt important pentru discuția despre aventură, sugerat de narator cu privire la „autorul” acestei istorii, și anume că ea reprezintă o formă complicată de anamneză prin care istoria unui veac este resorbită ca experiență ocultată a Sinelui, istorie proprie unui personaj care prin maniere, prin educație, prin spirit îi aparține.

Știam că vedenia trecutului, în care se cufunda cu patimă, era singurul lucru în stare să-l miște, de trecut vorbea cu o reculegere mistică; eresul că sufletul său umbros și vechi ar mai fi avut cândva și alte întrupări fiind singura amăgire ce-și îngăduia, singura înduioșare și singura mângâiere. (Caragiale 88)

Aventura se află la intersecția a trei direcții, ficțiunea propriu-zisă, o viziune, „vedenie” romanțată asupra secolului XVIII; proiecția identitar-anamnetică și istoria propriu-zisă, acolo unde referințele precise refac un cadru istoric cu personalități istorice, evenimente esențiale etc.

Sunt trei trăsături esențiale care stabilesc cadrul de existență al aventurii și modul de operare al aventurierului: anonimatul, ubicuitatea, galanteria.

Aventura și aristocrații anonimi

Regia ficțiunii stabilește pentru toți cei trei crai aceleași demnități, dar și aceeași formă de anonimat superior la confiniile cu discreția, anonimat pe care-l reprezintă o identitate dinastică și cea a ordinului cavaleresc căruia îi aparțin, cel al cavalerilor de Malta:

Eram trei odrasle de dinaști cu nume slăvite, tustrei cavaleri-călugări din tagma Sfântului-Ioan de la Ierusalim, ziși și de Malta, purtând cu fală pe piept crucea de smalt alb și încununatul trofeu spânzurate de panglica de cânăvăț negru. (Caragiale 88)

Tema anonimatului de castă este recurentă la Mateiu, fiind recuperabilă și din nuvela *Remember*, unde Povestitorul apreciază asemănarea până la indistinție a superbilor exemplare aristocratice așa cum se oglindesc ele în tablourile lui Van Dyck și Van-der-Faës, ceea ce ne poate conduce către ideea unor destine ușor generalizabile cuprinse într-o manieră de a trăi, aventuroasă, galantă, aristocratică.

Tot astfel semăna tânărul cu unii dintre acei lorzi, ale căror priviri, mâini și surâsuri Van Dyck și, după el, Van-der-Faës le-au hărăzit nemuririi. Zic unii din acei lorzi, fiindcă mai toți sunt la fel. În trecut, în castele restrânse, celor de aproape și înmulțit înrudiți, trăind împreună, cu același port și obiceiuri, fiecare epocă le întipărește același aer, dacă nu chiar aceeași înfățișare. (Caragiale 37)

Explicația are și un suport sociologic, cel al endogamiei practicate în interiorul castei vizând protejarea ei de mezalianțe, de „encanaileri” cum le-ar spune Mateiu. Într-un registru autoironic, dar și al unei supralicitări amuzate a unor genealogii fictive, coborârea în indistinctul castei se face prin numărul de la pantof și aerul obraznic, așa cum o atestă o observație cu care debutează scrisoarea lui Mateiu către N.A.Boicescu din 4 iunie 1907:

Am primit frumoasele cărți poștale și am plâns (ca Todiritză) când am văzut portretele strămoșilor noștri în costume istorice. Ai observat ce picioare mari au toți Bourbonii, și ce aer obraznic și goguenard? (Caragiale 538)

Craii sunt înainte de toate cavaleri și sunt cavaleri și pentru că sunt odrasle de dinști. Ce dinastii sunt în joc, nu aflăm. Paradoxul pe care-l instituie aventura aici constă în faptul că anonimatul lor, ascunderea prenumelor, stă în notorietatea numelor de familie care precizează casta. Ar mai fi ceva, fiind vorba de odrasle de dinști, ei ar putea avea potențial acces la domnie și atunci vaganța lor ar suporta totuși o serie de constrângeri. Se întrevede aici o ambiguitate privitoare la acest anonim, cei trei nu se află sub legatul primogeniturii, și este foarte posibil să fie copii ilegitari, altfel spus, bastarzi, beneficiind de recunoașterea originii aristocratice. Anonimatul lor devine unul subtil, arhicunoscuți și extrem de populari în societatea aristocratică, recunoașterea lor nu revendică declinarea identității. Încă un detaliu, ieșirea din anonim s-ar fi putut face discret prin specificarea apartenenței la o ramură, o casă nobiliară, la o dinastie, fără precizarea unui nume. De pildă, așa cum am văzut, autoironic, Mateiu cochetează cu descinderea sa și a amicului boem din Bourboni, singura asemănare recunoscută fiind „aerul obraznic, goguenard” (mărimea picioarelor nu este

documentată!). Desigur, acest hagialâk în secolul al XVIII-lea se desfășoară în convenția unei ficțiuni asumate, a unei proiecții ipsatorii, iar precizarea unor nume ar putea fi considerată irelevantă, dar nu poate trece neremarcat contrastul pe care acest anonim îl face cu o pletorică *nominatio*. De asemenea, am văzut că la Mateiu anonimul propune înlocuirea genealogiei reale cu una fictivă mai adevărată decât originalul întrucât se bazează pe afinități profunde, pe vocația aristocraticului, pe înzestrări înalte și înclinații elevate, pe un spirit de castă:

Se întâmplă iarăși ca, acolo unde cu gândul nu gândești, să răsară ființe cărora le trebuie căutată aiurea, în alte țări, la alte neamuri, în alte veacuri, adevărata asemănare, fără a li se putea bănuși măcar, în vreun fel, cu aceia de cari îi despart prăpăstii de timp și de stirpe vreo cât de îndepărtată înrudire. (Caragiale 37)

Aubrey de Vere păstrează discreția cu privire la apartenența la o castă, preferând să-i ofere Povestitorului o șaradă heraldică care ridică anonimul la demnitatea supremă a engimei, parafându-l cu simbolul său incontestabil, Sfinxul, cu deviza „Remember”. În *Palimpseste*, Cornel Mihai Ionescu a realizat o analiză plină de acribie a acestui anonim provocator.

În orice caz, noblețea lor se află în afara oricărei suspiciuni, regimul aventurii – care este unul al popularității – o poate trece sub tăcere. Acest anonim este însă semnificativ pentru că se află în centrul narațiunii, el este unul vid, în jurul său organizându-se „vedenia” unei istorii care se reconfigurează ca istorie secretă. În jurul anonimului, Mateiu va construi aventura unei identificări superlative, ocultate, ezoterice în nuvela *Remember*. Și acolo subiectul aventurii care primește o infuzie de epic printr-o intrigă polițistă, crimă, mister, demers investigativ etc., nu este ceea ce s-a întâmplat cu personajul, bogatul aristocrat, ci cine este el cu adevărat. Mateiu are un anumit dispreț pentru epicul pur pe care-l exilează în bolgiile trivialului, asociindu-l în mai multe împrejurări semnificative cu literatura tatălui, plasată sub semnul infamant al „dandanelei”:

Când cu pescuirea cadavrului am încheiat, m-a întrebat dacă asta e toată povestea? I-am răspuns că da. „Să-ți spun eu atunci urmarea,” a reluat el, „a fost *dandana* (s.n.) mare. S-a făcut mușama ce e dreptul numaidecât, dar adevărul n-a putut fi împiedicat să răsuflă.” (Caragiale 52-53)

Tot în roman, „dandanaua” constituie intriga „schiței”, expresia epicului frust, a anecdoticului lipsit de un orizont înalt de semnificație așa cum am văzut.

Ubicuitatea: peste tot și nicăieri

Există o serie de accente, de insistențe în „istoria” lui Pașadia și unul dintre ele ține de elanul participativ al celor aventurieri, care-i conduce prin toată Europa aristocratică a secolului al XVIII-lea, desemnându-i ca parte activă a istoriei în mers, fie prin participarea la o serie de confruntări militare, fie prin amestecul în marele joc diplomatic prin intermediul influenței pe care o exercită direct sau indirect asupra mai-marilor epocii, fie prin cultivarea artelor și a științelor. Ubicuitatea caracterizează prezența crailor în istoria secolului al XVIII-lea, o totalizare a prezenței în principalele centre de putere sau în proximitatea lor, care iradiază splendoarea acestora. Spiritul enciclopedic este recuperat, reinvestit aici ca inventar al aventurii, ca serie toponimică, o *enumeratio* a principalelor reședințe regale, o hartă particulară a Europei veacului al XVIII-lea: Belem, Granja, Favorita, Caserta, Versailles, Chantilly, Sceaux, Windsor, Amalienborg, Nymphenburg, Herrenhausen, Schönbrunn, Sans-souci, Haga-pe-Maelar, Ermitage, Peterhof:

(...) de la un capăt al Europei la altul, nu fu Curte să rămâie de noi necercetată, tocurile noastre roșii sunară pe scările tutulora, oglinzile fiecăreia ne resfrânseră chipurile înțepate și zâmbetele nepătrunse; de-a rândul cutreierarăm Curte după Curte; bine primiți și bine priviți pretutindeni eram oaspeții Mărilor, Sfinților și Luminățiilor toate, ai Domnitorilor mari, de mijloc și mărunți, ai Prințeselor-starițe, ai Prinților-egumeni și ai Prinților-episcopi; (...). (Caragiale 88)

Ce se află în această *enumeratio*, în această încercare de cuprindere care tinde către exhaustivitate, o explorare a tot ceea ce reprezintă curțile nobiliare în Europa secolului al XVIII-lea? Aventura este policentrică, spiritul ei încurajează digresiunea și eraticul. Paradoxal, tocmai această enumerație care desfășoară harta Europei cu centrul ei vital devine expresia unei atopii, acolo unde dus până la ultimele consecințe pretutindeni se transformă în nicăieri. Expresia acestei atopii saturate o redescoperim în afirmația disperată din poemul în proză, dialog dramatizat, *N'importe où hors du monde*, din *Le spleen de Paris* al lui Baudelaire. „Oriunde, dar nu în lumea asta”, exclamația exasperată apare ca epuizare a tuturor posibilităților, ca acoperire a întregului spațiu al depărtărilor, al dezertării din contextul umanității. Cu deosebirea că disforicul baudelairian, cu sensibilitatea unei alte epoci, este aici euforicul matein, cu nostalgia lui atotcuprinzătoare. Pașadia, și prin el și Mateiu, s-ar dori cetățeanul privilegiat al acestui secol în postura unui aventurier libertin cu resurse nelimitate, având ca singur angajament existențial bunul său plac.

Nu un loc anume sau câteva conectate configurând un traseu, ci „peste tot” este dezideratul Crailor. Acest fapt instituie utopia pe care ne-o propune aventura, aceea a unei cvasiprezențe, a ubicuității într-un spațiu de rețea. Traseul aventurii odiseice era instituit prin voința și capriciul zeilor, cel al aventurii pe care ne-o propune Daniel Defoe cu Robinson Crusoe era unul al reinventării spațiului familiar al culturii și civilizației europene din resturile unui naufragiu și din doxa de care dispunea reprezentatul acestei civilizații. Craii dispun de întreaga hartă a Europei, însă acest spațiu, la nivelul aristocrației, este cosmopolit și omogen totodată, unificat de spiritului Luminilor, astfel încât și deplasarea de la o curte regală la alta nu schimbă natura lui, așa cum toți aventurierii călătoresc ca un singur „sage citoyen du vaste univers”, cu sintagma lui La Fontaine. Peste tot, toate casele și reședințele regale, cele modeste nu sunt menționate, dar sunt subînțelese incluse, și toți, de la prinți și regi și împărați la domnitori mărunți și prințese-starițe sunt vizitate/vizitați. Aventura are anvergura spiritului enciclopedic, al unei cunoașteri-inventar de tip dicționar, realizând o listă completă a acestor *loci amoeni* pe care le ipostiază reședințele princiare. În fapt, această putere pe care o invocă omniprezența este una care o deghizează pe cea narativă, tripla instanță care constituie proiecția personajului deghizează un autor *in potentia*, ceea ce Pașadia și este, dar nu unul de memorii, ci unul de ficțiune, contaminat de spiritul enciclopedic al veacului al XVIII-lea la confiniile cu cel libertin al aceluiași veac.

Bunul plac și bunul gust: panhedonismul aventurii

Există un exces aici, pe care aventura îl introduce marcat printr-o serie de superlative caracterizante pentru o existență pletorică, supraabundentă, desfășurată în regimul plăcerii, „dulceața traiului”:

În sărbătoare neîntreruptă de zi și noapte, am petrecut cum nu se mai petrecuse și nu se va mai petrece, ne-am înfruptat cu nesaț din toate desfătărilor simțurilor și ale minții căci, deși lipsit de măreție, fu veacul binecuvântat, veacul cel din urmă al bunului-plac și al bunului-gust, pe scurt, veacul francez și mai presus de orice veacul voluptății (...). (Caragiale 89)

Într-adevăr, cariera armelor sub semnul căreia debutează întru aventură craii – două bătălii sunt consemnate – se oprește brusc prin decizie personală. Craii se transformă din militari în curtenii care nu au încetat niciodată să fie „curteni de viță”, „dornici de a vedea și de a cunoaște” (Caragiale 88). Balthasar Gracian în al său *Il Cortegiano* nu disocia cariera armelor de virtuțile curtenesti, mondene am spune astăzi, dimpotrivă găsea numeroase acomodări și corespondențe. Sensul aventurii nu se schimbă, ci

doar spațiul de joc, din aventură militară, ea devine aventură galantă și aventură de cunoaștere. Ambele forme de aventură înscriu secolul al XVIII-lea într-o dublă față a Iluminismului, una hedonistă, a plăcerii rafinate, informate cultural, al artelor și alta sapiențială, a domniei rațiunii, a spiritului enciclopedist. Cele două nu se exclud, ceea ce le leagă aici este aventura ca modalitate de a savura, de a degusta, de a institui un regim extensiv al plăcerii în cunoaștere, de a trece de la *savoir* la *savoir vivre*, adică la savoare. În *Notele de lectură*, Mateiu I. Caragiale copia o frază a lui Talleyrand: „Cine n-a trăit înainte de '79 n-a cunoscut dulceața vieții. Talleyrand (și, înaintea lui, doamna de Coigny)” (Caragiale 313). Și frații Goncourt tânjesc după *l'ancien régime*, după secolul XVIII, cel de dinainte de Revoluția Franceză. La fel și la Mateiu, nostalgia după *l'ancien régime* învăluie lumea Crailor cu farmecul indicibil al crepuscularității.

Încă odată, cum concepe aventura Pașadia? Aventura se deschide către erotism, către aventura galantă. Spiritul cavaleresc propriu medievalității se transformă în spirit carnavalesc. Aventura galantă se află în centrul unei maniere aristocratice de a trăi, ea înseamnă un acord al plăcerii cu o știință a ei care înseamnă seducția ca artă a dozajului și a manierei, care ne propune mizanscene elaborate. Cei trei crai au devenit curteni, iar a fi curtean înseamnă a te insera în rețeaua de intrigi, de istorii de alcov, de informații de colportaj, de bilețele parfumate și întâlniri umbroase. Aventura galantă este pigmentată de jocul politic care o însoțește:

(...) privind însă în femeie și un mijloc nu numai un țel, cum politica ne ispitise, adesea făcărăm din alcovuri punte și pentru ca totul să ne izbutească viețuirăm în însoțirea celor Aleși și slujirăm pe Cârmuitori. Amestecați din umbră în toate urzelile și uneltirile, fără noi nu se fereca nici desfereca nimic; prin lingușiri și daruri cumpăram țititoarele regești și ibovnicii împărătești, dregătorilor le eram sfetnici și călăuze, lucram după împrejurări la înălțarea sau la răsturnarea lor, îndeplineam însărcinări de tot soiul: (...). (Caragiale 89)

Care este scopul acestor complicate jocuri de culise? Povestitorul o spune cu franchețe, eliminând scrupulos orice impură motivație „burgheză”, trivială, a căpătuirii, a agonislii: „(...) și acestea toate nu pentru vânarea de avuție sau de mărire, ci numai din nevoia de a fi pururi în neastâmpăr, în mișcare” (Caragiale 89). Esența aventurii așa cum o concepe unul dintre crai, asumată și de ceilalți, este o delectabilă gratuitate, iar această gratuitate răspunde unui dimensiuni estetice a existenței. Pe de altă parte, imboldul ei îl constituie dinamica aleatorie a „neastâmpărului”, care nu este nici nervozitate, nici anxietate, nici isterie, ci chiar esența aventurii, o expresie superioară a nestatorniciei. Aventura pură este în afara oricărei teleologii și

decurge dintr-o înregistrare a gratuității oricărui gest, gratuitate care se descarcă în faptul estetic.

În *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, Vladimir Jankélévitch observă în cadrul aventurii gradul de implicare în ea, o oscilație între risc și confort, considerând că în aceasta constă „la liminarité de l'aventure” (Jankélévitch 14). O altă „oscilație” pe care o aduce în discuție Jankélévitch cu privire la aventură este cea între joc și serios, „une oscillation de la conscience entre le jeu et le sérieux” (Jankélévitch 15) care-l situează pe aventurier mai în interior (en dedans) sau mai în afară (en dehors). Cu cât se află mai în interior aventura dobândește o pondere destinală relevând ca limită a aventurii chiar moartea și ca expresie destinală tragedia. Dimpotrivă, împinsă în exterior, către o dimensiune ludică, aventura devine teatrală și alunecă în derizoriu. Angajat-degajat/detașat reprezintă un alt cuplu de forțe care corespunde raportării la aventură ca atitudine existențială. „L'aventureux est à la fois extérieur au drame comme l'acteur, et intérieur à ce drame comme l'agent inclus dans le mystère de son propre destin” (Jankélévitch 15). În funcție de această înclinație într-o parte sau în alta, Jankélévitch clasifică aventurile ca aventuri mortale, estetice și amoroase. Altfel, filosoful decelează o minimă componentă estetică în orice aventură: „Le commencement de l'aventure est donc un décret autocratique de notre liberté, et il est en cela, comme tout acte arbitraire et gratuit, de nature un peu esthétique” (Jankélévitch 17).

În orice caz, Jankélévitch consideră că ambiguitatea jocului și a seriosului determină natura aventurii sau, mai precis, intensitatea ei. În aventura estetică predomină jocul, iar aventurosul se află mai mult în „afară” (en dehors) decât „înăuntru” (en dedans).

Cette aventure est donc surtout de type esthétique; elle a pour centre non plus la mort, mais la beauté, qui est l'objet de l'Art. Il ne s'agit plus d'une aventure vécue dans son recommencement ou à sa continuation par celui qui est surtout dedans, mais d'une aventure contemplée après coup quand elle est terminée. (Jankélévitch 24)

În fond, aceasta reprezintă aventura pe care ne-o propune Pașadia, ea este una gratuită asemeni actului estetic, ea face loc frumosului, criteriul nefiind unul moral, secolul fiind „lipsit de măreție”, ci bunul gust, criteriul fundamental al oricărei aprecieri estetice.

Într-o altă clasificare, Jankélévitch distinge între aventura la persoana I și aventura altora (persoana a II-a și persoana a III-a). Aventura estetică este de obicei „l'aventure au passé”, o aventură retrospectivă, una povestită după ce s-a întâmplat. Dar filosoful francez face loc și aventurilor anticipate: „L'aventure peut être au futur antérieur” (Jankélévitch 24). Cum vedem, prin intermediul personajului său Pașadia, Mateiu ne propune o aventură care nu a

avut loc, prin urmare fictivă, adică literatură, intrând, cum spune Jankélévitch, „dans l’imense catégorie du Romanesque” (Jankélévitch 25). Aceasta este aventura celuilalt. În opinia lui Jankélévitch, aventura se îmburghezește, devenind gen literar, epopee, dramă sau roman.

Confirmarea sublimării estetice a aventurii vine și din raportul crailor cu politica, domeniul prin excelență al acțiunii pragmatice. Deplasarea politicului spre actul estetic ca act gratuit, desfăcut de orice ingerințe morale, ține de suspendarea valorii sale pragmatice. Logica aventurii introdusă în spațiul politic poate fi devastatoare, însă scopul aventurierului nu este dat de un calcul politic, ci de afirmarea unei puteri, puterea discreționară a bunului-plac. Cei trei crai se substituie într-un mod subtil decidenților politici legitimi, Aleșii, Cârmuitorii, atunci când se folosesc de vasta rețea clandestină la care au acces, alcătuită din persoane prin excelență discrete, tocmai pentru că se află la limita discreditării, „țititoare”, „ibovnici”, pentru a obține un rezultat sau altul. Încă odată, toate aceste manevre subterane proprii unui univers conspiraționist nu urmăresc o agendă politică precisă, ci constituie doar un joc de putere, expresie a afirmării de sine și reprezintă, în cele din urmă, o formă superioară și costisitoare de delectare. De aceea, politica Crailor este una apolitică sau, dacă vrem, o politică a plăcerii, a bunului-plac, care instituie un principiu al gratuității estetice. Indiferența față de consecințe poate părea cinică și este întrucâtva, dar în același timp, în spațiul curtenesc omogenizat ea nu determină schimbări majore. Spiritul aventurii este unul apatrid, a schimba o curte cu alta, un Cârmuitor cu altul, nu aduce de fapt nicio schimbare în regimul aventurii, ci doar o convenabilă continuitate.

Cei trei crai dispun de o putere auctorială descărcată în spectacol, în putere actorială. Scena istoriei rămâne deschisă pentru toate numele mari, însă puterea este delegată măștii și anonimatului superior care o investește cu prerogativele maxim. Aventura consfințește nașterea unei puteri de legătură, o putere a rețelei, articulară, a conectării în nodurile ei. Trei sunt termenii utilizați de Mateiu Caragiale în acest sens, *urzeala*, *uneltirea* și *ferecarea-desferecarea*. Metafora țesăturii, a urzelii este deopotrivă și una a textului; cei trei țes textul istoriei ca text al aventurii personale, istoria secundară a vieții private. Uneltirea, termen extras din limbajul subteranei politice, are în vedere aceeași manevrare a unei unelte în scop politic, iar aceste unelte sunt cu precădere cele din arsenalul erotic, „țititoare” și „ibovnici”, iar mediul este cel al alcovului. Galanteria devine o formă de politică, aventura se acordă cu această practică a vieții curteneste. În ce privește *ferecarea* și *desferecarea*, cu ea este sugerat un spațiu al locurilor secrete, încuiate, ferecate, pe care abilitatea crailor le fac accesibile sau dimpotrivă le închid, le încifrează, le conferă prestigiul secretului de stat. Acest ermetism politic se alimentează dintr-o logică a secretului, iar craii cad pe o poziție de secretari, depozitari ai

secretelor celor mari: legături inavuabile, devianțe sexuale, gusturi excentrice, deficiențe de conformație, vulnerabilități afective, capricii exorbitante etc. De altfel, Mateiu a îndeplinit rolul de secretar pentru ministrul conservator Alexandru Bădărău pentru o scurtă perioadă de timp, rol căruia îi împrumută emfatic o demnitate aulică. Aventura constă în această formă particulară de *savoir vivre* în centrul căreia stă cunoașterea secretelor tuturor celor mari, cu precădere a secretelor legate de intimitatea lor. Intimitatea lui Pașadia cu secolului al XVIII-lea înseamnă o intimitate cu intimitatea figurilor politice majore. Intimitatea pe care o au în vedere cele trei odrasle de dinaști este una a Mărilor, Cărmuitorilor, Aleșilor, înconjurată de tabuuri și guvernată adesea de aceleași ingerințe ca și ale secretului de stat.

Secundarul

Cavalerii bifează deopotrivă bătălii puțin memorabile precum cele de la Kehl și Guastalla, precum și modeste victorii de etapă, mai potrivite pentru spiritul aventurii care ne introduce într-un anonim delectabil, precum scufundarea „tartanelor barbarești”. Unde? Când? Cu ce rezultat? Nimic din ceea ce istoria ar putea reține, o zonă a periferiei, care se deschide către colateral, ocoliș, popas. Neastâmpărul, „nevoia de a fi pururi în neastâmpăr, în mișcare” constituie esența aventurii. Ce reprezintă însă această agitație fără scop, această serie de acte gratuite care configurează un peisaj politic?

El descrie o economie a plăcerii, o formă de utopie în care bunul gust dublat de o *savoir vivre* constituie numitorul comun și construiesc o formă de politică prin cultură. Societatea aristocraților epitomizează acest tip de cultură a hedonismului, ceea ce îl face pe Povestitor să-i afirme calitățile introduse printr-un adversativ „deși lipsit de măreție”. Aventura primește tiparul pe care i-l conferă spiritul secolului, fiind, la rândul ei, lipsită de măreție, debutând militar, adică măreț, eroic, pentru a fi reorientată și dedicată ulterior unui proiect antierotic, și poate nu greșim numindu-l hedonist, în măsura în care plăcerea guvernează întreg ansamblul în care sunt puse în valoare virtuțile curtenești. De altfel, în registrul aventurii va intra minorul delectabil, craii sunt convocați pentru servicii nu mai puțin politice, dar de ordin diplomatic, o diplomație de budoar pusă în slujba plăcerii. Cu cardinalul Richelieu merg în peșit, pentru Frederic al II-lea al Prusiei aleg tablourile lui Watteau, autorul celebrelor pânze cu *fêtes galantes*, duc la șlefuit diamantele Elisavetei Petrovna, împărăteasa Rusiei, și comandă lenjerie *haute couture* pentru Heinrich von Brühl. Însărcinările țin de o zonă a intimității, a stilului de viață, circumscrisă splendorii. Ceea ce și visa în *Jurnal* Mateiu, o condiție princiară aprovizionată financiar pentru a-i conferi strălucirea necesară: „Pentru că dacă-mi aduc aminte că nu <am> avem un venit potrivit cu originea mea, ca să facem să ne *resplendisseze* (s.n.) pentru cea din urmă oară blazoanele la Versailles și la Caserta, mă cuprinde o melancolie sfâșietoare”

(Caragiale 582). Ce mai înseamnă aventura, acordul informat cultural cu plăcerea, aventura este forma de realizare a unui proiect hedonist, de a trăi cu stil, în acord estetic cu lumea. Marii compozitori intră pe lista celor frecvențați și adorați de crai, Glück, Mozart, Rameau. În sfârșit, avem o altă *enumeratio* care dă seamă de o specializare în cadrul speciei aventurierului, ocultişti, alchimişti și teozofii precum Cagliostro (Giuseppe Balsamo), contele de Saint Germain sau Emanuel Swedenborg. Epoca le e deschisă și favorabilă acestor magicieni, prestidigitatori abili, pseudosavanți și, în anumite cazuri, escroci emeriți, în măsura în care ea e deschisă acestei forme de spectacol pe care o prezintă curteanul deghizat în filozof, magician, savant, om de litere etc. Avem o societate a spectacolului în măsură să aprecieze astfel de roluri.

Ce este aventura decât o înscriere de *fêtes galantes* la Montbard, Ferney, Hoditz, Rosswalde, Taurida, Veneția în carnaval etc.? Toate aceste locuri de popas refac traseul plaisirist al Crailor, aventura lor proiectându-se într-un „fără sfârșit”. Există totuși un sfârșit al aventurii odată cu sfârșitul de secol al XVIII-lea, și anume cel pe care-l întruchipează Revoluția Franceză și gesturile ei atroce, dintre care emblematică apare defilarea cu capul ducesei de Lamballe înfipt în par: „Era scris ca cel mai frumos dintre veacuri să asfințească în sânge (...)” (Caragiale 90). Este mai mult decât o dezavuare, secolul al XVIII-lea nu este lipsit de confruntări, dar rămâne unul aristocratic. Resurecția spiritului plebeu, care va afecta modurile și manierele de a trăi, este ceea ce-l scoate din scenă cu tot cu spiritul aventurii căreia îi este consacrată „vedenia” pe care ne-o propune personajul matein. Gratuitatea aventurii în care nu există nicio idiosincrazie, nicio urmă de resentiment este înlocuită de dezideratele revoluționare ca expresie a unui val de resentiment și violență. Societatea spectacolului de măști este înlocuită cu un alt tip de spectacol, unul sângeros, al execuțiilor pe eșafod, al ghilotinei, al asasinatelor politice, al primei manifestări a *demos*-ului sub forma lui de *turba*.

Aventurierul: o tipologie

Aventurierul ca specie se integrează perfect ideii de aventură așa cum o concep Craii. Cine sunt numele reprezentative? Neuhoff, Bonneval, Cantacuzen, Tarakhanova, ducesa de Kingston, cavalerul d'Eon, Zanovici, Trenck, Casanova, dar și Saint-Germain, Cagliostro, Mesmer, Swedenborg, Schrepfner.¹ În afara aventurierilor propriu-ziși, se află și autentici savanți precum Lavoisier și Scheele. În orice caz, în cazul tipologiei există loc pentru nuanțe și diferențieri, alături de șarlatani get-beget precum Rudolf Cantacuzen sau Johann Georg Schrepfer, avem don Juani de profesie precum

¹ Johann Georg Schrepfer sau Schröpfer a fost un celebru șarlatan german, necromant, realizând ședințe de spiritism abil regizate cu efecte catroptice.

Giacomo Casanova, spioni-diplomați precum Charles d'Eon, „cavalerul d'Eon”, travestit în femeie și jucând un rol important în relațiile diplomatice cu Rusia ca agent secret al regelui Ludovic al XVI-lea al Franței, alchimiști la limita imposturii precum contele de Saint-Germain sau Cagliostro etc.

Să urmărim profilul aventurierului cu trei personaje exemplare: Theodor-Antonin baron de Neuhoff, Claude Alexandre conte de Bonneval și Rudolf Cantacuze. Theodor-Antonin baron de Neuhoff întrușchipează pe deplin spiritul aventurii așa cum este el proclamat de doxa secolului al XVIII-lea. Baronul Neuhoff a servit în armata franceză, s-a format la curtea Franței și în cea a Suediei – a se vedea debutul militar al celor trei „odrasle de dinastia” – pentru a intra în activitatea diplomatică, conducând negocierile din partea Franței cu Anglia și Spania ca trimis al ministrului lui Charles al XII-lea, baronul de Goertz. A trecut cu lejeritate în slujba coroanei suedeze unde a servit ca diplomat, apoi în Spania, servindu-l pe cardinalul Alberoni și pe baronul Ripperda. Devine colonel, se căsătorește cu una dintre domnișoarele de onoare ale reginei de care se plictisește rapid, părăsind-o, întorcându-se în Franța și intrând în speculații financiare cu un om de afaceri scoțian, John Law, și Compania Mississippi, ducând o existență itinerantă prin Portugalia, Olanda și Italia. A reușit să-i convingă pe rebelii corsicani din Genova că le poate elibera insula de sub dominația genoveză cu condiția să-l înscăuneze rege, ceea ce a și reușit, dar și cu ajutorul Beyului din Tunis, pentru scurt timp domnind sub numele de Theodore I de Corsica. În mai puțin de un an și-a pierdut regatul, pe care a încercat să-l recucerească în trei rânduri, fără succes, făcând probabil promisiuni și datorii pe care nu avea cum să le onoreze. A trecut și prin închisoarea datornicilor în Amsterdam și Londra, reușind să convingă autoritățile să-l elibereze, ipotecându-și „regatul” corsican și apelând la prieteni precum celebrul autor de roman gotice Horace Walpole, căruia îi putea servi drept model. Traseul destinal al baronului von Neuhoff ilustrează cu prisosință modelul de aventură pe care ne-o propune Pașadia, o popularitate la marginea imposturii, cu un succes derivând din specularea unor situații și din jocul de hazard, fără nicio țintă precisă, în același timp o familiaritate cu marile curți regale europene, în măsura în care aventurierului i se încredințează misiuni diplomatice bazate pe un excelent talent de intrigant. Genul acesta de aventurier servește politic pe canale neoficiale pe care diplomația le utilizează adesea, într-o zonă a agenților de influență, utili într-un joc complex al puterii care se descarcă adesea în amănunte utile. Specia aventurierului se află la confiniile cu aceea a oportunistului care vânează ocaziile pentru a avansa pe scara socială, în ierarhie. Deosebirea între cele două tipuri de aventurier și cel al arivistului constă nu atât în mijloace, cât în acest spirit aventuros al aventurierului, în raport cu un pragmatism așezat și bine controlat al oportunistului. De fapt,

cele două corespund unor narațiuni diferite cu privire la exploatarea unei ocazii, oportunități.

Claude Alexandre conte de Bonneval urmează un traseu similar, debutând în marină sub comanda mareșalului de Tourville. Fiind scos de acolo în urma unei afaceri de onoare își oferă serviciile pe rând Italiei, Franței, Austriei, Țărilor de Jos și chiar Imperiului Otoman, sub mareșalul Nicolas de Catinat, mareșalul de Villeroy, ducele de Louis-Joseph Vendôme, remarcat, în final, de prințul Eugen de Savoia. Existența sa este presărată cu scandaluri, ofensând-o pe Madame de Maintenon este condamnat la moarte și scapă cu fuga, devine general în Austria, membru al consiliului aulic, dar se căsătorește în Franța cu fiica mareșalului de Biron, comite din nou o aroganță față de prințul Eugen de Savoia ironizând relația sa ambiguă cu contesa Eleonore de Batthyany-Strattmann. Dizgrațiat, trimis în Țările de Jos, comite și acolo o insolență și este arestat și apoi exilat la Veneția și trece în slujba turcilor, convertindu-se la Islam și devenind pașă. L-a întâlnit pe Giacomo Casanova pe când acesta nu era decât un tânăr ofițer.

Toate aceste existențe tumultoase, cu întorsături de situație spectaculoase, cu gesturi memorabile, provocatoare, care aruncă în derizoriu legitimitatea și poziția dobândită îl recomandă pe aventurier. În cazul de față, insolența constituie o altă față a provocării lansate rigorismului sau convențiilor, un joc pe muchie de cuțit care oferă probabil posibilitatea de a dinamita echilibrul unei bune așezări, a unei convenabile situații pentru a relansa aventura cu o nouă energie. Este vorba despre acest neastâmpăr care-i poartă pe aventurieri de la o curte la alta, de la un capăt la altul al Europei. Neașezarea aventurierului corespunde unui dinamism incontrollabil și practic infinit al aventurii care nu se poate încheia decât pentru a reîncepe, injectând existența cu dinamismul unei noi provocări. Aventura nu are finalitate decât în ea însăși, reprezintă testarea unei posibilități de a continua fraza destinală, bazându-se pe dicteul automat al imprevizibilului.

Însă nimic nu-l fascinează mai mult pe Mateiu decât aventurierii-impostori precum Radu (Rudolf) din familia Cantacuzinilor, un escroc prodigios care-și fabrică o frauduloasă descendență aristocratică, chiar și un fictiv ordin nobiliar pe care îl comercializează. Întâlnim astfel un prototip al Crailor în persoana lui, care, asemeni lui Mateiu, care-și confecționa noblețea în retorta fanteziilor sale, fabrică un ordin himeric pentru a-l vinde apoi altor cavaleri de industrie. „Rudolf principe Kantacuzen...” (Rodolphe Cantacuzène était un chevalier d'industrie qui vendait son ordre pour de l'argent, quand il ne pouvait battre monnaie d'un façon plus expéditive. Ce fut un des grands escrocs du XVIII-siècle, ce marquis de Ilypphow (Ilfov); n.M.C.) (Caragiale 647). Acești *chevaliers d'industrie* îl atrag pe Mateiu, reușita lor este aceea tipică unui arivist de a cuceri înalte poziții sociale și implicit de a se îmbogați. Rudolf Cantacuzen, marchiz de Ilfov, este o specie

de aventurier care face din impostură o artă precum Cagliostro sau Contele de Saint-Germain. Rudolf reușește cu eleganță să facă ceea ce și Mateiu și-ar fi dorit, să întrețină iluzia, fantasma aristocrației cu întregul set de privilegii, pe spelele altcuiva.

Arivistul, un portret degradat al aventurierului?

În cartea sa, *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, Vladimir Jankélévitch disociază între *aventurier* (*l'aventurier*) și (omul) *aventuros* (*l'aventureux*), iar în portretul peiorativ pe care-l face aventurierului în recunoaștem pe arivist:

L'homme aventureux représente un véritable style de vie, au lieu que l'aventurier est un professionnel des aventures; pour ce dernier, l'essentiel n'est pas de courir des aventures, mais de gagner de l'argent; et s'il savait un moyen de gagner de l'argent sans aventures, il choisirait ce moyen; il tient bazar d'aventures, et affronte des risques comme l'épicier vend sa moutarde. En somme l'aventurier est plutôt en marge des scrupules qu'en marge de la vie prosaïque. L'aventurier est simplement un bourgeois qui triche au jeu bourgeois, qui dérange le jeu des bourgeois, qui joue en marge des règles, comme on fait du marché noir; car de même que la marché noir est une variété marginale, illicite et clandestine du marché, et la Bourse noire une variété inavouable de la Bourse, de même l'aventure de l'aventurier est une entreprise noire, en marge de la légalité. Pour l'entrepreneur de cette entreprise, pour ce professionnel égoïste et utilitaire le nomadisme est devenu une spécialité, le vagabondage un métier, l'«exceptionnalité» une habitude, l'«asystématisme» une système de vie. L'aventure, dans *l'aventurisme*, est tout simplement un moyen en vue d'une fin; au plus, un mal nécessaire. Il n'y a rien ici qui mérite de retenir notre attention; rien que sordidité et mesquinerie. Les basses aventures aventurières ne sont qu'une caricature de l'aventure aventureuse. (Jankélévitch 9-10)

Aventurierul ar putea fi o variantă degradată a aventurosului, deși Jankélévitch nu deduce un tip din celălalt; în orice caz, spiritul aventurii într-un context burghez a trecut la arivist. Aventura este tot ceea ce faci pentru a te îmbogăți, indiferent de mijloace, de costuri, chiar și *tuer le Mandarin* cu parabola pe care ne-o propune Félicien Champsaur în romanul său *Arivistul*. Cel care a făcut un examen atent al rolului jucat de roman în viața lui Mateiu Caragiale a fost Ion Vianu în capitolul „O crimă ratată?” din cartea sa *Investigații mateine*. Romanul pe care-l citește în ediția sa din 1902 îi fusese indicat de către fostul profesor de istorie, Anghel Demetriescu, împreună cu o lecție de parvenire de un volubil cinism prin care debutul în viață al unui

tânăr *dilletante* ar fi asigurat de suma de 100000 de lei aur, o sumă considerabilă. Cazul a fost tratat în cheie psihanalitică de către psihiatru, profesia de bază a criticului literar. Pe scurt, Ion Vianu crede că Mateiu a fost aproape de a pune în practică lecția „tuer le mandarin” din roman, adică de a comite o dublă infracțiune, un furt și un omor, omorul cu scopul de a elimina singurul martor incomod, în persoana amantei lui Alexandru Bogdan-Pitești, banii fiind ai acestuia din urmă. Argumentele sunt scoase în special din *Jurnal*, din romanul *Craii de Curtea-Veche*. La rândul ei, corespondența cu N.A. Boicescu probează prin numeroasele referințe la un personaj emblematic al romanului lui Champsaur, Marquissette, referințe întinse pe trei ani, 1906, 1907, 1908, un interes constant pe care Mateiu îl poartă romanului și cu precădere acestui personaj. *Jurnalul* ne introduce într-o *affaire* cu o doză apreciabilă de sordid, Mateiu are o aventură cu AK, amanta întreținută a lui Alexandru Bogdan-Pitești, care îi dezvăluie *amant de cœur*, că Bogdan-Pitești se află în posesia unei sume consistente de bani, „un sfert de million”, de proveniență ilicită. Pe fondul unui moment de sănătate precară a protectorului celor doi, AK sugerează posibilitatea unui furt, iar, în opinia psihanalistului, Mateiu merge chiar mai departe, reflectând la posibilitatea unei crime care să-l facă singurul beneficiar al sumei. Ipoteza lui Vianu este că rolul lui Marquissette ar fi urmat să-l joace AK, amanta mai tânără a lui Alexandru Bogdan-Pitești, care știa unde își ține acesta banii obținuți fraudulos altfel. Prin urmare, Ion Vianu sugerează la modul interogativ că avem în Mateiu Caragiale un criminal *in potentia*: intenția există, ocazia, de asemenea, lipsind totuși curajul acțiunii, transformarea gândului în act, dar nu și regretul de a nu-l fi avut, de a fi ratat oportunitatea:

Probabil că Mateiu a rămas numai la fantasmă, poate a făcut un pas în interiorul intenției. Sunt proiectele scelerate ale lui Mateiu doar de ordinul fanteziei literare? Există un strat mai profund în ființa lui Mateiu, o zonă de ”umbră”! (în accepțiunea jungiană a ”Umbrei”), în care zace ceva malefic. Cinismul sexual, preamărirea banului, răceala ca valoare supremă mărturisesc vivacitatea acestui strat psihic. (Vianu 57)

Referințele la romanul lui Champsaur, care înfățișează o lovitură reușită a unui oportunist fără scrupule care-și asigură succesul prin crimă, există cu precădere în *Jurnal*, iar Ion Vianu le detectează, chiar dacă mai voalat, și în corpul romanului prin intermediul personajului Pantazi.

Să ne întoarcem la roman, așa cum ne-am propus, pentru a încerca să înțelegem măcar o parte din impactul pe care această lectură de tinerețe a avut-o asupra formării sale și a literaturii pe care a scris-o. Este vorba de o trilogie care apare cu titlul *Le Mandarin* în 1895-1896, editor Paul Ollendorf,

cuprinzând trei cărți, *Marquissette*, *Un maître* și *L'Épouvante*, care vor fi editate ulterior, în 1902, într-un singur volum, cu titlul schimbat în *L'Arriviste*, editor Michel Albin, cu un număr de 626 de pagini. Este volumul la care a avut acces Mateiu Caragiale. Cartea a fost un *best seller*, „roman succes” cum este precizat pe coperta I a unuia dintre volume.

Schimbarea de titlu are semnificația ei, decuplează romanul de la parabola care stă în centrul lui, conferindu-i parfumul presei de scandal, dar și un aer zolist de monografie socială, în orice caz, amplificând interesul cititorului. Parabola Mandarinului nu este inventată de Champsaur, ci preluată de la J.J. Rousseau, referința fiind recuperabilă citațional din roman prin intermediul personajului Peau-d'Ane (Paudan), unul dintre ziarștii literați care lucrează la același ziar republican cu un titlu atât de pompos-caragialesc, *Le Revendicateur*:

«S'il suffisait pour devenir le riche héritier d'un homme qu'on n'aurait jamais vu, dont on n'aurait jamais entendu parler et qui habiterait le fin fond de la Chine, de pousser un bouton pour le faire mourir, qui de nous ne pousserait pas ce bouton?» *Émile, ou de l'Éducation*. (Champsaur 248)

Prin urmare, pe lângă faptul de a fi un roman de moravuri *fin de siècle*, balzacian la mâna a doua, *L'Arriviste* este și un roman cu teză. El se deschide cu un pedagogic text de escortă, similar celui al lui Nicolae Filimon din *Ciocoii vechi și noi*, intitulat „Vérité de ce livre”. Ca și Filimon, autorul se prezintă ca fiziolog și sociolog interesat de investigația mediului corupt al înaltei burghezii pariziene a finanțelor și a magistraturii. Dilema morală propusă de Champsaur depășește cadrul de referință al societății pariziene, și ține, mai degrabă, de condiția umană, pornind de la o interogație revelatoare: am putea ucide cu impunitate, printr-o apăsare pe buton, departe de contactul cu victima și mediul ei familiar, dacă prin aceasta ne-am îmbogăți? Prin urmare, prin intermediul unei pedagogii negative, romanul constituie și un exercițiu moral:

Ah! Claude Barsac, voleur et assassin, arriviste exceptionnel dont l'énergie égotiste, devenue nationale, serait à souhaiter à Celui que tout un peuple dégoûté attend, est un grand homme, est quelqu'un parmi le pullulement des rapaces mesquins lâches, fourbes, médiocres des petits arrivistes. De tout temps, il a été bien avisé de ne pas négliger les moyens de parvenir; Mais il y a, certes, quelque chose de plus pressé dans ce mot, arriviste, qui définit bien le combattant impitoyable de la bataille entre nous, depuis que l'Argent est seul roi, maître de tout. (Champsaur III-IV)

Sugestia este cum nu se poate mai clară, pentru a parveni, pentru a ajunge în vârful ierarhiei sociale trebuie să asumi comiterea unei crime și a unui furt care devin, astfel, acte fondatoare de statut social elevat. Romanul este presărat cu variațiuni pe această temă, cu diferite scenarii motivaționale, cu exemple de reușită, iar finalul reprezintă cumva o apoteoză a celui care a uzat de aceste mijloace pentru a-și crea un destin grandios.

Trebuie să parcurgem cât de scurt se poate firul narațiunii. Claude Barsac și Jacques de Mirande sunt prieteni vechi, din tinerețe; amândoi au îmbrățișat două profesii liberale, avocatura și medicina. Spre deosebire de Barsac, Jacques de Mirande provine din mica aristocrație franceză, posedând mijloacele de a duce o viață după bunul plac, cum și-ar fi dorit și Mateiu, fără să-și bată capul cu profesia, invocată ca un titlu nobiliar. Cu alte cuvinte, Jacques de Mirande dispune de un venit suficient ca să nu fie nevoit să lucreze, ceea ce și face, schimbând amantele cu abilitate și lejeritate. Este ceea ce și-ar fi dorit și Mateiu. Liane de Sergy, numită Marquise, iubita lui Jacques, se dovedește a fi mai mult decât o legătură pasageră, când după o perioadă de întrerupere a relației, aceasta revine cu forța unei pasiuni în viața acestui dandy, cei doi vizitând chiar perspectiva unui mariaj. Înainte de această împlinire cei doi își propun un voiaj în jurul lumii, o călătorie de plăcere pentru care aristocrata Marquise oferă fondurile, fiind cu mult mai bogată decât amantul ei. În termenii lui Mateiu, ea reprezintă „filonul”. Acest curs al vieții este întrerupt de prietenul comun, Claude Barsac, care întrezărește „ocazia” unei frumoase lovituri. În calitate de confident o sfătuiește pe Marquise să vândă o serie de proprietăți și să transforme totul în bilete de bancă care să-i permită să finanțeze călătoria în orice parte a lumii s-ar afla, păstrând, din delicatețe, discreția față de amantul său. Odată realizată operațiunea, Claude Barsac fură banii și o ucide cu acid prusic pe naiva femeie în propria locuință, cu Jacques de Mirande așteptând într-o cameră alăturată, reușind să se extragă pe furiș de la locul faptei. Jacques de Mirande aflat la fața locului este acuzat de furt și crimă, Barsac îl reprezintă în procesul care-i este intentat și în urma unei pledării memorabile care-l impune pe avocat în conștiința publicului, dar și a breslei, prietenul său este achitat. Păstrându-și anonimul, îi returnează printr-un intermediar reliabil biletele de bancă, care fiind înregistrate nu-i servesc la nimic, punerea în circulație conducând poliția pe urmele lui, dar nu înainte de a câștiga o avere cu ajutorul lor la cazinoul de la Monaco. Convins de ascendentul medimic pe care-l are asupra ei, îi mărturisește amantei sale crima și furtul, ceea ce va conduce la o destrămare sufletească a acesteia, la o psihoză cu episoade halucinatorii și, în cele din urmă, la moartea ei. Printr-un concurs de împrejurări neprevăzut, intrat în posesia adevărului, Jacques de Mirande va expira oportun în urma unui atac de cord chiar în momentul în care-și

incriminează prietenul și Barsac va descoperi că el este beneficiarul testamentului său în calitate de prieten devotat și salvator al său. La final, când și singurul martor, un anarhist dezamăgit că Barsac nu a corespuns idealului pe care l-a proiectat în el și care se înfățișează în biroul său încercând să-l ucidă, este eliminat, Barsac ajunge în culmea gloriei. Astfel, în roman, Claude Barsac validează teoria pusă în circulație de prietenul său, Jacques de Mirande, că te poți îmbogăți prin crimă și furt fără ca vreo instanță umană sau divină să amendeze gestul. Nici vorbă de dostoevskiene remușcări și de îngeri deghizați în nobile prostituate. Succesul este cel care recomandă în cel mai înalt grad acest *modus operandi* ca model de întreprindere, ca formulă radicală a arivismului și ca doctrină a faptului ilustrativ.

Marquissette întruchipează pentru tânărul arivist, vânător de oportunități, șansa unei îmbogățiri peste noapte. În romanul lui Champsaur ea se realizează prin crimă, uciderea lui Marquissette, pentru Mateiu din corespondență crima este exclusă, Marquissette este doar afacerea galantă care pune la dispoziție întreprindului crai și filonul și juisanța erotică. Referințele lui Mateiu la personajul feminin al lui Champsaur, documentate de corespondența cu N.A. Boicescu, sunt destul de numeroase, configurând dacă nu chiar un regim al obsesiei, atunci unul al interesului major. Prima referire la Marquissette din corespondență este datată pe 16 noiembrie 1906. „Credeam că mă uitaseși, că plăcerile Parisului, răpindu-te în vârtejul lor, te-au aruncat peste o Manon, peste o Marquissetă” (Caragiale 518). Asocierea cu Manon Lescaut, personajul abatelui Prévost, indică totodată o filiație între romanul de moravuri libertine al secolului al XVIII-lea și romanul decadent, unde moravurile comportă un nou set de tensiuni și provocări. Atât Manon, cât și Marquissette reprezintă aventura galantă pentru tânărul educat la școala romanului, dar și un anumit stil de viață în care plăcerea se combină cu efortul de identificare a surselor pecuniare (filonul!) necesare întreținerii ei.

În scrisoarea din 4 decembrie 1906, numele personajului este introdus într-o enumerație fără a disocia în vreun fel regimul realității de cel al ficțiunii: „Un hotel fin, cal arab, electricitate, *auto*-uri, valeți stilați, Hortense și Ionica, Marquissette, asta ne trebuie nouă. Filonul, filonul unde e! Eu cred că se va ivi” (Caragiale 521). Hortense și Ionica sunt dame care îi trezesc un viu interes dandy-ului, ambele însă pe o poziție socială care le face inaccesibile craiului lovit de indigență. În mod cert, Mateiu proiectează în cele două dame această posibilitate romanescă numită Marquissette. Altfel, Marquissette precizează strategia pe care tânărul seducător o selectează în raport cu potențialele „victime”. Sub specia Marquissette, sunt „atacate” Hortense și Ionica, demersul exploratoriu vizează descoperirea sursei de prosperitate pe care o reprezenta Marquissette. E puțin probabil că Mateiu gândește în termenii radicali ai situației din roman, tonul buf, „goguenard”,

revendică o blândă spoliere asociată beneficiului erotic care nu ajunge la crimă. Chiar și numai cu o aventură galantă și Mateiu ar fi mulțumit. Tânărul *dilettante* este conștient că în situația în care femeia este tânără, frumoasă și înstărită, el este cel care ar trebui să aibă „galetta”, mijloacele financiare pentru a întreține strălucirea acestor frumuseți bucureștene, versate și versatile.

În scrisoarea din 5/18 octombrie 1907, Mateiu face o altă trimitere la personajul Marquissette din romanul lui Champsaur:

Nu se poate ști, vezi, tu ai plecat la Paris cu idealul unei Marquissette și ai dat peste zâna Lemer de Villiers. Ai alergat după ea ca după o himeră și n-ai putut-o întâlni. Dar în schimb ai căzut tot peste vechiul ideal. (Caragiale 552)

Din context nu se desprinde câtuși de puțin ideea crimei, Marquissette reprezintă aici orice lovitură norocoasă obținută de un gigolo, „tânăr dilettante”, prin intermediul unei femei. Idealul, „himera”, – nu se află marcată aici și o neîncredere în ficțiunea propusă de Champsaur? – este reprezentat de o Marquissette. Acest ideal înseamnă pentru arivist întrunirea tuturor condițiilor pentru o lovitură. Modelul „vechi” ar putea fi cel al iubirii „platonice”, adică nestipendiate, fără șansa înavușirii, prin urmare, perdant și de evitat. „Am devenit ca M. de Tournières, am să cad la platonism” (Caragiale 545), se lamentează craiul la un moment dat. Dragostea autentică constituie o piedică pentru tânărul arivist care se remarcă prin *sang froid*, prin cinism exersat.

Marquissette revine în fraza de final a epistolei din 5/18 octombrie 1907: „Îți urez, dragă amice, o repede însănătoșire a Marquissettei, amor, glorie și bani, și-ți zic la revedere” (Caragiale 555). Urarea pune pe același palier triada care configurează idealul libertin al lui Mateiu, „amor, glorie și bani”, cu instrumentul-simbol al împlinirii acestui ideal, Marquissette. Urarea de însănătoșire adresată prin delegație Marquissettei are aceeași valoare afectivă precum aceea legată de deschiderea unui cont într-o bancă. În cazul de față, este vorba de banca de speranțe a arivistului de profesie.

Urmează o a cincea trimitere la Marquissette într-o scrisoare din 1907, care ne edifică asupra unui imaginar bântuit de fantasma incorporată și modelată de ficțiune:

Când ai bani, totul îți vine ca atras de un magnet irezistibil. De aceea, acum când pasiunea ta pentru Marquissette trebuie să fi reintrat (cred eu, cine poate zice sigur) în limitele unui collage extraordinar și aristocratic, nu ar strica să recurgi la oficiile bravului Crouzet. (Caragiale 561)

Încă odată, magnetismul exercitat monetar generează o progresie a acumulării și oportunităților, precum în romanul lui Champsaur, unde banii obținuți prin furt atrag alți bani, iar crima impulsionează ascensiunea socială. Pasiunea față de orice Marquise se cere temperată și adusă în „limitele” unei relații avantajoase, lucrative, a unui „collage”, adică un angajament temporar, o profitabilă relație de concubinaj. Iată câteva rânduri edificatoare pentru *credo*-ul unui autentic arivist, în scrisoarea din 23 noiembrie 1907: „Totul atârna numai de împrejurări și împrejurările de șansă. Cu cât începi mai de timpuriu e mai bine. Il n’y a au monde qu’une seule certitude «L’argent»” (Caragiale 558). Mateiu vorbește în termenii romanului lui Champsaur, al modelului de viață pe care-l preia din carte. În sfârșit, în scrisoarea din 16 noiembrie 1908, ultima dintr-o serie – cel puțin dintre cele care ni s-au păstrat –, înainte de a sări ani buni cu următoarea, trimiterea la romanul lui Champsaur se face prin expresia „tuer le mandarin”, fără a o mai pomeni pe Marquise. „La revedere, dragă Amice, vezi, omoară tu mai întâi mandarinul, că acolo sunt lovituri sublime, în București bani nu mai au decât jidanii. Grande et belle chance!” (Caragiale 587). Lovitura de grație preconizată nu avea să apară în viața lui Mateiu, dar singura aventură trainică s-a dovedit a fi aceea de scriitor, singura în care a reușit.

Bibliografie

- Caragiale, Mateiu I. *Opere*. Ediție, studiu introductiv, note, variante și comentarii de Barbu Cioculescu, prefață de Eugen Simion. București: Editura Univers Enciclopedic, 2001.
- Călinescu, Matei. *Mateiu I. Caragiale: recitiri*. Ediția a II-a. Cluj-Napoca: Biblioteca Apostrof, Iași: Polirom, 2007.
- Champsaur, Félicien. *L’Arriviste*. Paris: Édité par Albin Michel, 1902.
- Ionescu, Cornel Mihai. *Palimpseste*. București: Cartea Românească, 1979.
- Jankélévitch, Vladimir. *L’aventure, l’ennui, le sérieux*. Paris: Aubier, Édition Montagne, 1963.
- Marchizul de Sade. *La Philosophie dans le boudoir (1795). Œuvres complètes*, t.XXV. Paris: J.-J. Pauvert, 1968.
- Mitchievici, Angelo. *Mateiu I. Caragiale – fizionomii decadente*. București: ICR, 2007.
- Todorov, Tzvetan. *L’Esprit des Lumières*. Paris: Éditions Robert Laffont, 2006.
- Vianu, Ion. *Investigații mateine*. Cluj-Napoca: Biblioteca Apostrof, Iași: Polirom, 2008.
- <https://www.cnrtl.fr/etymologie/aventure>.