

INTRODUCERE

UN DESTIN PIEZIȘ

„Fost sufleur, fost autor și director de teatru, a contractat din copilărie multe din apucăturile actorilor: e tipul cabotinului literar.“

(O răutate, în *Moftul român*, nr. 8, 21 febr. 1893)

Aprecierea e formulată de Caragiale însuși, la începutul unei malițioase fișe autobiografice, cu evidentă amprentă ironică. Persiflându-se pe sine, Caragiale atacă imaginea sa acreditată de opinia publică a vremii.

[Destinul lui Caragiale ilustrează exemplar cazul scriitorului aflat într-o neîncetată hărțuială cu contemporanii. Dacă nu a reușit să-i învingă, a știut cel puțin să-i contrarieze. Apariția lui în literatura română a iscat o sumedenie de nedumeriri, de iritări și de adversități, parte dintre ele nestinse complet nici astăzi.]

S-a născut la 30 ianuarie 1852, în satul Haimanale (azi I.L.Caragiale) din județul Prahova. Originea lui e modestă și, după bunici, pare-se, străină. Bunicul, Ștefan, grec sau arvanit (albanez), ar fi venit de la Constantinopol ca bucătar al lui vodă Caragea, în 1812. Mărturisirile ocazionale ale lui Caragiale sunt oscilante, contradictorii. Amănuntul extracției alogene nu ar avea nici o importanță, dacă nu ar fi fost folosit, explicit sau implicit, de detractorii scriitorului, ce susțineau „inaderența lui la spiritul românesc“. Și despre originea de venetic a lui Eminescu s-au făcut, la urma urmei, cele mai incredibile speculații. Caragiale se va referi

la obârșia lui, după caz, cu prudență resentimentară sau cu orgoliu sfidător. Tot așa cum, în publicistică, ironizarea „românismului” fanfaron coexistă cu sporadice accente xenofobe.

[În adolescența scriitorului se petrec două „întâlniri” ce influențează cariera lui viitoare: cu teatrul și cu politica.]

După studii primare și gimnaziale în Ploiești — luat mai târziu de Caragiale drept urbe natală —, se înscrie la Conservatorul din București, unde urmează, din 1868, cursurile de declamație și mimică ale unchiului său, Costache Caragiali, până la suspendarea acestora, în 1870. Întors în Ploiești, se angajează copist la Tribunalul Prahova, unde nu rămâne mai mult de câteva luni. După moartea tatălui său, Luca, revine în Capitală, împreună cu mama și sora sa, și în lumea teatrală, ca suflor al doilea și copist la Teatrul Național, numit la propunerea lui Mihail Păscaly. Suflor în trupa aceluiași Păscaly era și Eminescu în 1868, când Caragiale îl întâlnește pentru prima oară.

Referiri la contactele timpurii cu politica se găsesc în schițele caragialiene. În 1866, în urbea prahoveană, școlarul semna pentru detronarea lui Al. I. Cuza.

„Parcă văz încă maidanul plin de popor înghesuindu-se la o masă, pe care o săptămână a stat zi și noapte o condică enormă deschisă. Era după 11 februarie. De câte ori ieșeam de la școală, iscăleam toți *da* și fiecare de mai multe ori... De mici aveam sentimente civice în orașul meu natal!”

(Grand Hôtel „Victoria Română”,
în *Convorbiri literare*, 1 febr. 1890)

La 8 august 1870, tânărul Caragiale încinge sabia spre a apăra republica ploieșteană de o zi a lui Candiano-Popescu. Entuziasmul civic al proaspătului republican e curmat de precauțiile mamei.

„Mi-adusei aminte că am părinți, cari m-așteptau, și mă dusei degrab acasă încins cu sabia mea peste jiletcă. Răposata mama era foarte bună, dar o femeie de moda

veche, un spirit reacționar; era departe de a-nțelege importanța politică a formelor democratice. Aflase tot ce se petrecea în oraș și tremura de grija mea văzând că nu viu la dejun. Mi-a făcut o scenă grozavă — că de ce m-am amestecat cu derbedeii, că doresc s-o fac de râs în maha-lă, că vreau să grăbesc, poate, sfârșitul lui tata, care era greu bolnav; pe urmă mi-a poruncit aspru să rămân acasă. În zadar am protestat; în zadar i-am spus, arătându-i arma, că am o funcțiune publică de îndeplinit: mi-a luat sabia, pe care a aruncat-o, unde? nu știu, și mi-a încuiat ghețele și pălăria în scrin. O săptămână m-a ținut astfel captiv, până s-a potolit primejdia.”

(Boborul!, în *Epoca*, 21 nov. 1896)

În evocarea, după decenii, a entuziasmelor sale juvenile, scriitorul ia distanță ironică. Excitația politică este, din perspectiva adultului, obiect de deriziune în numeroase schițe și articole. Va fi fost Caragiale ispitit de tentațiile carierei politice?

Drumul său către politic trece prin gazetărie. Corector, girant responsabil, redactor, editor sau colaborator, Caragiale menține cu presa cel mai intens și mai constant contact profesional în zigzagul de-o viață al încercărilor și al abandonurilor. Nici acest contact nu este însă rectiliniu sau univoc.

Din 1873 până în 1878 lucrează și scrie la gazete de orientare liberală; între 1878 și 1881 e redactor la ziarul conservator *Timpul*, controlat în acea perioadă de junimiști; în 1885 scrie la oficiosul guvernamental liberal *Voința națională*; în 1889, la *Constituționalul* junimist; în 1895, la ziarul guvernamental liberal *Gazeta poporului*; în 1896, la *Ziua*, publicație a Partidului Democrat-Radical al lui G. Panu, care va fuziona, în scurt timp, cu conservatorii; tot în același an, la ziarul conservator al lui N. Filipescu, *Epoca*.

Inventarul colaborărilor sale gazetărești, cuprinzând și alte publicații, rămâne controversat. Abia în 1896, la *Epoca*, Caragiale începe să publice sub semnătură. A fost acuzat, printre contemporani, de versatilitate. Pendulările lui între publicații de coloraturi diferite sunt stimulate de climatul politic labil al vremii, cu frecvente rupturi și fuzionări, cu

modificări bruște de adversități și de alianțe. Pe de altă parte scriitorul a evitat, mai totdeauna, înregimentarea.

Două excepții sunt notabile: înscrierea, în 1896, în Partidul Democrat-Radical al lui G. Panu, formațiune de disidență liberală condusă de un șef cu antecedente spectaculoase de mobilitate politică, și participarea, în 1908, la campania electorală a lui Take Ionescu, în Partidul Conservator-Democrat, apărut după ruptura Partidului Conservator.

Caragiale a dorit, cu siguranță, „să se aleagă” ca deputat. Nu a reușit să i se accepte candidatura. În spectrul politic al epocii, locul său era greu de găsit. Detesta frazeologia umflată și venalitatea politicianului înverșunat și patetic, de tip liberal, nutrind totodată resentimente față de ciocoismul elitar conservator. Angajamentul său politic indirect, prin presă, extrem de elastic, de nuanțat și de variat în formele de practicare a gazetăriei, se sprijină pe un complex bogat de motivații.

Pentru Caragiale, jurnalistica a însemnat un mijloc de subzistență, precar și pasager cel mai adesea, speranță de promovare socială și politică, arenă de luptă, teren de exercițiu literar, platformă de succes, mediu de observație a comportamentului și a mecanismelor de manipulare, materie de prelucrare estetică.

„Gazeta este pâinea cea de toate zilele a opiniei publice... O metaforă mai fericită nu cunosc.”

(...Pâinea noastră cea de toate zilele,
în *Drapelul*, 19 nov. 1897)

Importante pentru creația literară au fost îndeosebi editarea și redactarea, de unul singur, a revistei *Claponul* (1877), a bisăptămânalului *Moftul român*, scos împreună cu Anton Bacalbașa, în trei serii (1893, 1901 și 1902), și rubrica fixă „Notițe critice” (1899–1901), la cotidianul independent *Universul*, la care scriitorul își reia colaborarea în 1909. În acest ziar sunt publicate majoritatea textelor din componența principalelor volume de proză caragialiană, *Momente* (1901) și *Schițe nouă* (1910).

Pentru formația scriitoricească a lui Caragiale și pentru promovarea creației lui literare, marcantă a fost apropierea

de Junimea, unde își face intrarea în 1878, și de Titu Maiorescu. La reuniunile Junimii scriitorul își va citi, rând pe rând, comediile. Ele se vor tipări, ca și *Năpasta*, pentru prima oară în *Convorbiri literare*, organul de presă al Societății. Titu Maiorescu îl sprijină pe dramaturg cu autoritatea lui critică împotriva denigratorilor. Studiul *Comediile d-lui I.L. Caragiale*, apărut în 1885 tot în *Convorbiri literare* și servind ca prefață volumului de *Teatru* din 1889, urmărește să contracareze acuzele de imoralitate și partizanat politic aduse dramaturgului, pe temeiul unei clarificări teoretice a raporturilor între etic și estetic.

În timp, raporturile lui Caragiale cu gruparea ieșeană și cu liderul ei se strică. Vor fi contribuit la ruptură și încurcături politice, și chestiuni personale. Pe Maiorescu ajunge să îl acuze de a fi profitat de pe urma editării lui Eminescu, modificându-i totodată versurile (*Două note*, în *Note și schițe*, 1892). În ultimii ani ai vieții, Caragiale încearcă o aplanare a conflictului, regretând, pesemne, nedreptatea incriminărilor anterioare.

Relația lui Caragiale cu teatrul continuă dincolo de amintirile preliminarilor de instrucție dramatică și funcții deținute temporar în tinerețe. Publicistica autorului cuprinde un sector larg de cronică teatrală. Încă din 1878 Caragiale publică, în *România liberă*, o *Cercetare critică asupra teatrului românesc*, text de o surprinzătoare limpezime și incisivitate, care denunță corupția presei de către lumea teatrală pe de o parte, impostura localizărilor și a plagiatelor pe de altă parte. Preocupările scriitorului de gazetar al vieții teatrale merg în două direcții: chestiuni instituționale și chestiuni estetice. Ideile, profesate cu fermitate și consecvență, pledează pentru un teatru autonom, emancipat de tutela bugetară și de dirijismul cultural și orientat către satisfacerea dorințelor publicului.

„Bucureștii au nevoie de un teatru care, liber de orice legături oficiale, să se ntrețină cu cinste artistică din propria-i activitate, — un teatru făcut cu talente reale, cari să se impună publicului, nu cu mediocrități și nulități îngăduite, cari n-ar putea trăi fără miluire oficială, — un teatru

condus cu adevărată competență; cum am zice: publicul bucureștean are nevoie de un teatru care să aibă nevoie de public.“

(Raport către D. Barbu Șt. Delavrancea, primarul Capitalei, în *Universul*, 25 mai 1900)

Esențială este, din punctul de vedere al lui Caragiale, finalitatea scenică a dramaturgiei, caracterul său reprezentational.

„Teatrul este o artă constructivă, al cărei material sunt conflictele ivite între oameni din cauza caracterelor și patimilor lor. Elementele cu care lucrează sunt chiar arătările vii și imediate ale acestor conflicte.“

(Oare teatrul este literatură?, în *Epoca*, 8 aug. 1897)

Scriitorul face gazetărie teatrală la *România liberă* (1877–1878), *Timul* (1878), *Convorbiri literare* (1885), *Voința națională* (1885), *Constituționalul* (1889), *Sara* (1896), *Epoca* (1896–1897), *Evenimentul* (1898), *Literatura și arta română* (1898), *Pagini literare* (1899), *Universul* (1899–1901, 1909).

În 1888, după ce își făcuse deja un nume, acceptat sau contestat, prin publicarea și reprezentarea comediilor, Caragiale parvine la conducerea Teatrului Național — cu titulatura de director general al teatrelor —, în ciuda opoziției inițiale a lui Maiorescu, care îl considera incapabil de o muncă disciplinată și de responsabilitate administrativă. Caragiale se arată, contrar așteptărilor, riguros, sever cu subalternii, intransigent cu favorurile, dar concesiv sub aspectul repertoriului, înclinând balanța către piese cu o punere în scenă mai lesnicioasă, potrivită cu posibilitățile, și cu succes de public scontat. Un an mai târziu, sub presiunea atacurilor dinăuntru și din afara teatrului, Caragiale demisionează.

Experiența îi provoacă amare deziluzii. După ce, în 1881 și 1882, lucrase ca revizor școlar în județele Suceava și Neamț, apoi în Argeș și Vâlcea, iar în 1884 ca funcționar la Regia Monopolurilor, Caragiale încearcă să-și facă o situație ca „publicist și comerciant“.

Deschide o berărie în strada Gabroveni (1893), ia în concesiune restaurantul gării din Buzău (1895), asemenea prietenului său, C. Dobrogeanu-Gherea, în Ploiești, deschide Berăria Cooperativă urmată, după lichidare, de Gambrinus, în Piața Teatrului Național (1901).

Îmbunătățirea situației materiale nu-i vine însă pe calea întreprinderilor comerciale — cu care reușește însă fie să deștepte compătimiri, fie să scandalizeze. O moștenire îndelung disputată în tribunale, de la o rudă îndepărtată (Ecatarina Momolo Cardini, zisă Momuloaia), îi creează posibilitatea unui trai de rentier. În 1903 și 1904, Caragiale călătorește cu familia prin Europa, în căutarea unui oraș în care să se strămute. Alege, în cele din urmă, Berlinul.

Exilul voluntar al scriitorului, în 1905, se lasă explicat atât prin nemulțumirile îndurate în țară, cât și prin dorința de confort. Reacțiile sale din perioada berlineză față de conaționali sunt, și de această dată, echivoce, contrariante. Pe de o parte face figură de înstrăinat iremediabil, care întoarce spatele lumii din care a plecat. Pe de cealaltă cultivă asiduu prietenii cu oameni din țară (Paul Zarifopol, Dobrogeanu-Gherea, Vlahuță, Delavrancea), se ține la zi cu evenimentele din România și, intermitent, chiar se implică în ele. După răzcoalele țărănești scrie articolul 1907. *Din primăvară până-n toamnă* (publicat parțial, în limba germană, în ziarul vienez *Die Zeit*, apoi integral, în broșură, la Tipografia ziarului *Adevărul*), penetrantă analiză a deficiențelor politice care au dus la declanșarea revoltei. În 1908 ține conferințe în mai multe orașe din țară, în echipa propagandistică a lui Take Ionescu. Moare în 1912, după ce își refuză participarea la serbările omagiale organizate la București, la împlinirea a șaizeci de ani.

Dacă despre datele biografice ale scriitorului există destul de puține puncte controversate, despre viața sa lăuntrică și, mai ales, despre personalitatea sa s-au spus și s-au scris lucruri din cele mai felurite. Caragiale a fost un personaj histrionic, extrem de mobil în inteligență, în temperament și în comportament. Această mobilitate, împreună cu înclinația de a-și improviza continuu propriul rol — mereu altul — între

semeni, a adâncit contradicțiile unei firi întortocheate, trecute printr-un destin potrivnic. Unii au văzut în el cinicul fără nimic sfânt, lipsit de caracter, alții l-au declarat emotiv, natură impresionabilă, de o deosebită delicatețe sufletească; i s-a imputat răutatea, tot așa cum i s-a lăudat luciditatea; a fost desconsiderat pe motiv de cabotinism sau admirat pentru sinceritate; a fost taxat drept spirit frivol și superficial sau elogiât ca o conștiință profundă și vulnerabilă, fundamental tragică. Antinomiile persoanei, *homo duplex* după Șerban Cioculescu, au mers laolaltă cu divergențele receptării antume și chiar cu cele postume ale operei scriitorului.

„Întrucât opera care te interesează stă înaintea d-tale întregă — spre a fi înțeleasă, gustată și criticată —, ce nevoie mai are de date biografice despre autorul ei, decât că e născut *atunci* și *acolo* și că trăiește încă, până când o muri, în cutare loc. Ba, eu cred că și asta e de prisos“,

îi scrie Caragiale în 20 aprilie 1909 unui student, Herbert Kanner, care-i solicita referințe autobiografice.

VIATA OPEREI

Caragiale debutează în *Ghimpele*, în 1873, cu un *Sonet* nesemnăat. Până în 1878 colaborează la mai multe publicații, mai totdeauna sub pseudonim. În 1877 scoate săptămânalul umoristic și literar *Claponul*. E o perioadă de improvizații, de căutări inerente începutului. Surprinde însă disponibilitatea novicelui pentru un registru foarte variat de genuri și de formule literare, de la anecdota în proză la imnul în versuri. Tânărul Caragiale nu izbutește să se hotărască, cum nu va reuși nici ulterior. Numai că, la maturitate, nehotărârea lui va deveni programatică. Evoluția carierei sale literare oscilează asemenea unui pendul, ale cărui mișcări îi nedumeresc de fiecare dată pe contemporani.

În 1878 Caragiale se face cunoscut și apreciat printr-o traducere: a tragediei în versuri *Roma învinsă* de Alexandre

Parodi. În același an devine, la *Timpul*, coleg de redacție cu Eminescu și Slavici și începe să frecventeze Junimea, cea mai solidă autoritate a vremii în direcție literară. Atacând cu brio genul literar cotate ca cel mai „nobil“, fie și doar ca traducător, Caragiale pare să se fi decis pentru o intrare triumfală în lumea literelor românești.

Semnificativă pentru ierarhiile genurilor consfințite în epocă și pentru năzuința scriitorului către formele „nobile“ de literatură este mărturisirea lui Alecsandri către Ion Ghica, tot în 1878, în timp ce poetul lucra la *Despot-Vodă*: „Aducând pe lume în tinerețea mea un întreg repertoriu de piese ușoare, doresc să devin serios la bătrânețe și, dacă se poate, să mă mențin în regiunile literaturii grave. Ambiție, ce mai încoace-ncolo!“

Vremurile aurale ale perioadei pașoptiste, când era stimulată destelenirea terenului literar românesc pentru alcătuirea grabnică a unui repertoriu național, sunt în declin. Junimea aduce cu sine un spirit discriminatoriu și normativ. Ierarhiile genurilor și ale formelor literare se întăresc. Etajarea publicului devine tot mai clară și mai constrângătoare. Comedia, în contextul epocii, își atașează marca de scriere „ușoară“, de divertisment. Menirea educativă, care-i legitima și-i înnobila odinioară existența, părăsește o dată cu tendințele de autonomizare a esteticului. Publicul cult al vremii înclină adesea, tocmai de aceea, să fie foarte vigilent față de moralitatea unor producții din genuri cotate ca inferioare, precum romanul sau comedia.

Prima scriere originală de anvergură cu care Caragiale iese în public este însă o comedie. Mai mult încă, din 1878 până în 1885, scriitorul se dedică exclusiv comediei.

O noapte furtunoasă se joacă prima oară la Teatrul Național pe 18 ianuarie 1879 și apare în *Convorbiri literare*, octombrie și noiembrie 1879. *Conul Leonida față cu Reacțiunea*: premiera 22 iulie 1880, grădina Rașca, *Convorbiri literare*, februarie 1880. *O soacră*: premiera 17 februarie 1883, Teatrul Național, cu titlul *Soacra mea Fifina*; fragmentar, în *Evenimentul literar*, februarie 1894. *O scrisoare pierdută*: 13 noiembrie 1884, Teatrul Național, *Convorbiri literare*, martie 1885. *D-ale carnavalului*: Teatrul Național, 8 aprilie 1885, *Convorbiri literare*, mai 1885.

O noapte furtunoasă cade de pe afiş după numai două reprezentații. Premiera a fost boicotată de partizanii ultra-giați ai gărzii civice. Directorul Teatrului, Ion Ghica, găsește nimerit să facă modificări în text fără să-l înștiințeze pe autor. Caragiale reacționează vehement și spectacolele sunt suspendate. Presa e, în ansamblu, defavorabilă piesei. *Comul Leonida* pare să nu se mai fi jucat la Național până în 1912, la jubileul de șaizeci de ani al autorului. *O soacră*, scriere parodică vizând intoxicarea cu gazetărie și romane de senzație, a trecut și a rămas aproape neobservată. Abia cu *O scrisoare pierdută* Caragiale repurtează un considerabil succes de public și de cronică dramatică, dezmințit la numai un an, când *D-ale carnavalului*, deși distinsă cu Premiul Direcției generale a teatrelor, e fluierată și drastic criticată în jurnale.

După o tăcere de patru ani, Caragiale surprinde din nou, trecând în registrul grav. *O făclie de Paște*, apărută în *Convorbiri literare* în 1889, deschide seria nuvelor sumbre. Totodată, autorul pregătește o retrospectivă comediografică: volumul *Teatru* (1889), cuprinzând cele patru piese publicate anterior în revista ieșeană. În ianuarie 1890 urmează drama *Năpasta*, prezentată pe scena Naționalului la 3 februarie.

„Scrierile din urmă ale lui Caragiale au provocat o mare confuzie în spiritele multora. Publicul român s-a învățat așa de mult să rădă de spiritualele producții ale mult talentatului nostru satiric, încât era o adevărată mirare, pentru toți, aparițiunea *Năpastei*, unde în loc de veselie, se oglindește groază, jale și durere.“

(C. Dobrogeanu-Gherea, „*Făclia de Paște*“ și „*Năpasta*“, în *Studii critice*, II, 1891)

Piesa n-a plăcut. I s-au reproșat construcția dramatică deficitară și lipsa de verosimil psihologic.

Caragiale înaintează volumul de *Teatru* împreună cu *Năpasta* pentru Premiul „Ion Heliade Rădulescu“ pe 1891, al Academiei Române. Juriul îi este defavorabil.

D.A. Sturdza, academician și proeminent politician liberal, conchide în alocuțiunea sa din dezbateri: „D-l Caragiale să învețe a

respecta națiunea sa, iar nu să-și bată joc de ea“. Candidatura e respinsă cu douăzeci de voturi contra și trei pentru.

După o nouă eclipsă, Caragiale reîntră în actualitate cu revista *Moftul român*, în 1893. Scriitorul se orientează decisiv către proza scurtă satirică, direcție încununată prin volumul *Momente* (1901). Pentru unii dintre contemporani, această nouă cotitură a carierei literare caragialiene a însemnat o cădere în derizoriu. „Caragiale ar trebui oprit, în interesul reputației sale de scriitor, de a publica fleacuri“, afirma Duiliu Zamfirescu într-o scrisoare către Titu Maiorescu, din 4 aprilie 1890, după apariția schiței *25 de minute...* în *Convorbiri literare*. Volumul *Momente* avea să fie salutat totuși și cu preturi entuziaste. George Ranetti găsește o expresie fericită a admirației sale pentru proza scurtă comică a lui Caragiale: „Nu *Momente*, maestre, ci *Monumente* trebuia să botezi admirabilul volum“ (*Zeflemeaua*, 14 oct. 1901). Volumul fixează o nouă componentă majoră a creației scriitorului, tot mai apreciată în timp.

Unei ultime perioade de stagnare îi urmează atracția lui Caragiale către fantasticul pitoresc, cu coloratură balcanică.

Astăzi Caragiale e situat între marii clasici ai literaturii române, contemporan cu Eminescu și Creangă și împărțându-se cu aceștia o poziție de vârf, greu de dislocat, în tabla de valori a culturii noastre. Nici unul nu a reușit să se impună imediat. Eminescu a fost atacat pentru obscuritatea poeziei sale, pentru pesimismul dăunător tineretului, pentru proasta versificare sau pentru... greșeli de gramatică. Recunoașterea deplină i-a venit abia după moarte, pe calea ocolită a mitului poetului damnat. În legătură cu Creangă a persistat vreme îndelungă prejudecata „scriitorului popular“, menit să amuze cu „țărăniile“ lui. Caragiale a izbutit cel mai greu să înfrângă rezistența contemporanilor și a posterității imediate. Renumele său s-a consolidat abia în perioada interbelică, nici atunci la adăpost de incriminări. La mijlocul deceniului al patrulea, comentând o atare contestare, un excelent cunoscător al operei și al vieții lui Caragiale constata:

„Este astăzi într-adevăr un bun câștigat că societatea românească de la sfârșitul secolului trecut nu și-a găsit un observator mai veridic decât Caragiale. Autorul *Momentelor* și al *Scrisorii pierdute* este unanim recunoscut.“

(Șerban Cioculescu, *Detractorii lui Caragiale*, în *Revista Fundațiilor Regale*, nr. 10, 11, 1935)

Operele celor trei mari contemporani — fiecare socotit, în felul său, un miracol imposibil de explicat doar prin conjunctura în care a apărut — realizează, dincolo de nivelul valoric atins, o norocoasă întregire a mozaicului literar românesc. Creangă: evocatorul universului rural. Caragiale: citadinul prin excelență. Eminescu: poetul reveriilor naturiste și al viziunii cosmice. Umorele bonom al humuleșteanului, alături de nervul satiric al prahoveanului și de gravitatea senină sau sumbră, melancolică sau vehementă a poetului de la Ipotești. Creangă, un „erudit al culturii populare“. Caragiale, autodidact, om al civilizației burgheze, al mentalităților în care aceasta se formează și se consolidează. Eminescu, spirit de abstragere reflexivă, de deschidere filozofică. Autorul *Amintirilor din copilărie* aduce cu sine, în contemporaneitate, lumea desprinsă din timp a copilăriei, a satului patriarhal și a poveștilor. Poetul *Luceafărului* caută refugiu în visare, în armonia naturală, într-o istorie mitizată. Caragiale rămâne, cel puțin la un prim nivel de lectură, martorul treaz al vremii sale.

Toți trei s-au afirmat ca scriitori în mediul stimulator al Junimii. Din valorile cultivate de societatea ieșeană — aspirația spre temeinicie, spiritul filozofic, cu prețuirea îndeosebi a gânditorilor germani, deprinderile oratorice, opțiunea clasicizantă și grija pentru cizelarea formală, ironia și mobilitatea intelectuală — fiecare s-a putut împărtăși după propriile-i înclinații. Afinitățile nu au fost numai de ordin literar, ci și ideologic. Opera satirică a lui Caragiale îl situează, sub acest aspect, în sfera teoriei formelor fără fond, formulată doctrinar de Maiorescu în studiul *În contra direcției de astăzi în cultura română* (1868).

Titu Maiorescu și junimiștii erau adepți ai teoriei evoluției organice, potrivit căreia popoarele progresează treptat, dinspre fond spre forme. „Fondul“ — starea economică, socială, culturală și morală a unei națiuni — evoluează mai rapid decât „formele“ — legi, instituții, organizare politică —, astfel încât acestea trebuie, periodic, ajustate, pentru a fi făcute să corespundă stării de fapt existente. Din punctul de vedere al junimiștilor, Principatele Române ar fi străbătut, în veacul al XIX-lea, un drum invers față de cel normal, importând formele civilizației occidentale, în special prin influența franceză, fără a ține seama de inexistența internă a unui fond corespunzător. Această evoluție ar fi fost nu numai nefirească, ci și periculoasă: generatoare de ridicol prin discrepanțele produse, ea urma să ducă la compromiterea înnoirilor apărute. Doctrina junimistă a fost combătută în special de pe pozițiile gândirii liberale. O situație polemică amplu argumentată apare mai târziu, la E. Lovinescu, cu precădere în *Istoria civilizației române moderne* (I-III, 1924, 1925). Lovinescu opune evoluționismului organic ideea necesității unei dezvoltări pe cale revoluționară, sub presiunea legii sincronizării civilizațiilor moderne. Evoluția dinspre forme spre fond, pe calea imitației, este deopotrivă inevitabilă și benefică, supunându-se legii „stimulării prin simulare“. Cursul istoric al României moderne nu a urmat calea doctrinei junimiste.

Ca portretist satiric al burgheziei în ascensiune, Caragiale pune în lumină „ridicolul ce rezultă din neasimilarea civilizației, din spoiala de civilizație, din contrastul dintre pretenție și realitate, din amestecul de civilizație și barbarie — amestec manifestat în idei, în simțiri, în purtări și limbaj“ (G. Ibrăileanu, *Spiritul critic în cultura românească*, 1908). E. Lovinescu vede în Caragiale „expresia cea mai pură a junimismului“:

„Contrastul dintre formă și fond de la baza junimismului cultural și politic este și piatra unghiulară a întregii lui opere. N-o mai caracterizăm: ieșind din domeniul criticii speciale, ea a intrat de pe acum în domeniul conștiinței publice. Observația lui Caragiale se fixează pe această unică axă a contrastului; de pe obrazul burgheziei biruitoare smulge masca apuseană, pentru a-i arăta sufletul oriental.“

(E. Lovinescu, *Istoria civilizației române moderne*, II, 1925)

Și în ce privește ideologia comedilor lui Caragiale avem de a face mai curând cu o convergență, decât cu o înregimentare. De altminteri, amprenta cea mai puternică a climatului ideologic din societatea ieșeană se simte în *O noapte furtunoasă*, piesa din 1879, din timpul înnodării contactelor cu Junimea.

Caragiale nu a fost sociolog. Descifrarea opticii lui asupra societății românești din a doua jumătate a secolului al XIX-lea depinde de modul de a-i interpreta creația dramatică. Mărturisirile autorului, adesea contradictorii, nu ne sunt de mare ajutor. Despre personajele sale îi spune lui Zarifopol: „Uite-i ce drăguți sunt“, iar lui Ibrăileanu: „Îi urăsc, mă!“

În literatura autohtonă, Caragiale își găsește precursori în primul rând între autorii de proză și comedie de moravuri din perioada pașoptistă și postpașoptistă. Între aceștia, întâietatea îi revine lui Alecsandri.

„Locul lui Alecsandri în rândul precursorilor lui Caragiale este bine statornicit. Ibrăileanu în *Spiritul critic*, Lovinescu în studiul său din 1912, G. Călinescu în *Istoria literaturii* au trecut în revistă toate înruderile notabile, de la tipologie până la replică. Tematic, filiația se poate sprijini pe două repere esențiale: asimilarea culturii apusene și moravurile politice.“

(Ștefan Cazimir, *Caragiale. Universul comic*, 1967)

Coana Chirița sau Gahița Rosmarinovici (din *Iorgu de la Sadagura*) precedă figurile de femei emancipate, de tipul Zitei; *Iașii în carnaval* anticipează aspecte de intrigă și de personaje din *D-ale carnavalului*; cânteculele comice scrise de Alecsandri după Unire (*Sandu Napoila*, *ultra-retrogradul*, *Clevetici*, *ultra-demagogul*) premerg sarjelor ironice caragialiene la adresa conduitei politice; *Rusaliile* anticipează discreditarea comică a retoricii liberale. Între sursele comune ale comicului pot fi amintite onomastica și stălcirea limbajului de către personaje — ambele fiind, de altminteri, procedee larg folosite în comedie.

♦ E. Lovinescu, *Caragiale I. Comediile sale (Critice, VI, 1928)*, în *Scrieri*, I, 1969, pp. 225–234; Ștefan Cazimir, *Caragiale. Universul*

comic, 1967, pp. 62–96; Al. Piru, *Precursorii lui Caragiale*, 1962, în Ion Roman (ed.), *Studii despre opera lui I.L. Caragiale*, 1975, pp. 216–225

Saltul făcut de creația lui Caragiale în raport cu predecesorii a părut mai puțin evident decât distanța care îl separă pe Eminescu de poezia generației lui Grigore Alexandrescu sau a lui Bolintineanu. E. Lovinescu opina că teatrul lui Caragiale „nu e decât un punct din evoluția firească a teatrului lui Alecsandri“ (*op. cit.*, 1928). Ulterior, saltul operei caragialiene va fi perceput ca mult mai abrupt: „Individualitatea creației lui Caragiale este așa de puternică, încât, la prima vedere, întreprinderea de a căuta în literatura română anterioară precursori ai dramaturgului sau prozatorului pare zadarnică“ (Al. Piru, *op. cit.*, 1962).

Caragiale se distanțează de comedia pașoptistă prin forța de obiectivare, lasă în urmă formulele șablonarde, derivate dintr-o teză prealabilă, și izbutește să creeze personaje memorabile și o umanitate puternic individualizată. Creația sa se emancipează de comandamentele rigide privind rolul educativ al literaturii, al teatrului în special, fapt care trezește numeroase reacții de adversitate printre contemporani.

✓ Scriitorul atinge un nivel mult mai complex de construcție dramatică și realizează o rafinare a efectelor comice incomparabilă cu performanțele predecesorilor. Nu în ultimul rând, comedilografia caragialiană diferă substanțial în problematică și în viziune. Teatrul pașoptist a rămas, de-a lungul vremii, univoc, din cauza transparenței evidente a mesajului său. Opera lui Caragiale, atât cea dramatică, cât și cea în proză, a căpătat în timp interpretări din cele mai felurite. În ea s-au căutat răspunsuri la chestiuni fundamentale, precum cea a raportului între moralitate și artă, cea a autodefinirii noastre ca neam, cea a forței distructive sau constructive a spiritului critic sau chiar cea a condiției umane în general.

Istoria literară e astăzi aproape unanimă în a recunoaște un „moment Caragiale“, un reper cardinal fixat de scrierile dramaturgului și ale prozatorului. Modul de a percepe acest reper este însă felurit: fie ca pe un punct de culminație a

filonului realist-critic în literatura română, fie, dimpotrivă, ca pe unul de anticipare și de deschidere a unei noi vârste literare, cea a modernității.

CONTROVERSE CRITICE

Proba timpului

Despre creația lui Caragiale s-a acreditat ideea, perpetuată până destul de târziu, că ea ar fi perisabilă, fiind prea strâns legată de momentul compunerii, inevitabil tranzitoriu. Un atare punct de vedere au susținut, între alții, Pompiliu Eliade și E. Lovinescu, cel din urmă prin gura unui *alter ego*: Picrophonios:

„Eroii lui Caragiale sunt reprezentativi, dar numai pentru o epocă mărginită; ei sunt tipici. În încheierea lor intră ceva și din sufletul omenesc din toate vremile, dar intră totodată și prea multe lucruri legate de niște împrejurări restrânse, ce tind să dispară cu desăvârșire. Prime-nirea aceasta repede a moravurilor noastre surpă mereu însemnătatea comediilor lui Caragiale. Limba chiar în care sunt scrise este încheierea unei limbi desfigurată, dintr-un moment dat și în anumite păături sociale. [...] în cincizeci de ani nu va rămânea nici cea mai mică urmă din atmosfera morală a operei lui Caragiale; amintirea republicii din Ploiești sau a gărzii civice se va fi risipit demult. Într-o sută de ani, fiecare rând din *Scrisoarea pierdută* va trebui însoțit de o pagină de comentarii.“

(E. Lovinescu, *Caragiale, II*, în *Critice*, I, 1908)

Timpul a dezmințit astfel de profeții. Unde stă eroarea? O constată Lovinescu însuși, într-o revizuire radicală a opiniilor din tinerețe: „Trăinicia, durată nu stă, așadar, în materie, ci în tratarea ei“ (*T. Maiorescu și contemporanii lui*, 1944). Criticii care au proclamat caducitatea operei caragialiene au văzut corect, dar mărginit. Există într-adevăr la

Caragiale o mare poftă de concret și de imediat. Din scrierile sale se pot reface geografia, calendarul, evenimentele și apucăturile unei lumi apuse. Trimiterile directe sau aluzive către realități cunoscute cititorului sau spectatorului contemporan apar în tot locul. Numai că această permanentă situare în actualitatea nemijlocită oferă doar un palier de lectură, superficial, departe de a epuiza substanța operei caragialiene.

Teza perisabilității operei caragialiene se conjugă adesea cu cea a inaderenței autorului la spiritul autohton. Canalizarea energiilor creatoare ale dramaturgului și prozatorului către critica unor fenomene tranzitorii și superficiale ar denota o incapacitate de înțelegere a trăsăturilor durabile, profunde ale existenței românești. Raționamentul e fals construit, iar concluzia vădit deplasată. Pompiliu Constantinescu, de exemplu, consideră că înclinația spre pitoresc, ce-l individualizează pe Caragiale în raport cu normele comediei clasice, conferă operei sale specific și durabilitate: „Acest pitoresc de atmosferă socială și de limbaj autohtonizează în așa grad opera lui Ion Luca, încât presupusa lui inaderență mi se pare una din cele mai greșite opinii critice din câte s-au născocit pe seama lui. Comediile sunt împlântate adânc, organic, în o anume specificitate socială și de limbaj, pe care n-o va seca niciodată vremea“ (*Comediile lui Caragiale*, în *Revista Fundațiilor Regale*, nr. 10, 11, 12, 1939).

„A doua eroare importantă a detractorilor lui Caragiale a fost optimismul exagerat și naivitatea de a crede că, în douăzeci sau în cincizeci de ani, mentalitatea unui popor și sistemul său de referințe verbale și materiale se pot schimba în întregime.“

(Florin Manolescu, *Caragiale și Caragiale*, 1983)

Mai mult încă: istoria cunoaște întorsături și recurențe care deschid operelor trecutului o surprinzătoare revigorare a actualității. Așa s-a întâmplat cu creația lui Caragiale după decembrie 1989, o dată cu inaugurarea unei noi perioade de tranziție, de revenire a României la viața democratică.

♦ Șerban Cioculescu, *Detractorii lui Caragiale* (1935), în *Caragialiana*, 1987, pp. 98–126; Florin Manolescu, *Caragiale și Caragiale*, 1983, pp. 60–89

Umanitatea caragialiană

Bogăția valențelor interpretative pe care le deține creația lui Caragiale se relevă cel mai spectaculos din modul în care a fost văzută și apreciată umanitatea prezentă în piesele și prozele scriitorului.

„Nici o altă problemă a receptării lui Caragiale n-a produs atâtea divergențe ca încercarea de a defini viziunea sa asupra omului, atitudinea sa față de propriile plăsmuiri, semnificația distinctă a râsului caragialesc.”

(Ștefan Cazimir, *Sensurile trec, întrebarea rămâne*, în *Nu numai Caragiale*, 1984)

Controversa se poartă, cu toate nuanțările de rigoare, între o viziune „sumbră” și o alta „senină” asupra personajelor caragialiene.

„Lipsit de ideal, teatrul lui Caragiale e o satiră fără altă finalitate, o colecție de imbecili, de imorali, de automați ai unei singure formule; oricât de spiritual ar fi în forma lui scânteietoare, e întristător ca un spital de infirmități morale și intelectuale. Cu excepția Cetățeanului turmentat, nu găsești în el un singur om căruia să-i poți întinde mâna fără să te simți pătat.”

(E. Lovinescu, *Caragiale I. Comediile sale*, în *Critice*, VI, 1928)

În contrapondere:

„Lumea lui Caragiale e minunată: e o lume absolut paradisiacă, fără griji și fără, cum se spune azi în limbaj mistic, fără cine știe ce problematici interne. Oamenii râd, petrec și se bucură.[...] Caragiale, cel mai național scriitor, cel care a înțeles mai bine firea noastră, ne-a lăsat și acest aspect: românul care nu-și pierde cumpătul în fața crizei. Literatura sa e tonică și plină de consolație astăzi.”

(Mihai Ralea, *Lumea lui Caragiale*, în *Adevărul literar și artistic*, nr. 573, 29 nov. 1931)

Perspectiva „sumbră” are o pondere mai însemnată cam până la primul război mondial. Despre amărăciunea sau despre „răutatea” caragialiană se pronunță Delavrancea, Vlahuță, Arghezi, Sadoveanu, Ibrăileanu. Perspectiva „senină” câștigă teren în perioada interbelică: Paul Zarifopol („vasta lipsă de perversitate” a personajelor, „râsul voios, orientat spre bonom” al autorului), Șerban Cioculescu („umor tonic”, „complicitate afectivă” a scriitorului cu eroii săi), G. Călinescu („un răs fără tenebre”, „curată simpatie de comedigraf”), Tudor Vianu („atmosfera împăcată”, „participare cordială” a autorului în subtextul satirei).

„Răutatea” sau „bunătatea” lumii caragialiene și, implicit, a intenției auctoriale care prezidează la imaginarea ei au fost luate, alternativ, ca puncte de sprijin în interpretare și argumente în evaluare. S-a simțit tendința, în ultimele decenii, de a apăsa monstruosul, grotescul și absurdul personajelor și situațiilor din opera caragialiană, apropiind-o astfel de orientări mai recente (avangardismul, existențialismul, teatrul absurdului), derivate din problematica și sensibilitatea omului contemporan.

„Pornind de la oamenii vremii lui, Caragiale este un critic al oricărei societăți. Ceea ce îl particularizează este virulența excepțională a criticii sale. Într-adevăr, omenirea, așa cum ne e înfățișată de acest autor, pare a nu merita să existe. Personajele sale sunt niște exemplare umane în așa măsură degradate, încât nu ne lasă nici o speranță. [...] Niciodată stăpânite de un sentiment de culpabilitate, nici de ideea vreunui sacrificiu, nici de vreo altă idee, (« de vreme ce avem un cap, la ce ne-ar mai sluji inteligența », se întreabă ironic Caragiale), aceste personaje cu conștiința uimitor de liniștită sunt cele mai josnice din literatura universală.”

(Eugène Ionesco, *Portretul lui Caragiale. 1852-1912*, în *Note și contranote*, ed. fr., 1962; ed. rom., 1992)

De remarcat că opinia lui Ionesco, de o duritate vădit excesivă, își asociază o interpretare aparte, atât în ceea ce privește obiectul criticii caragialiene, cât și modalitățile acesteia (teatrul său ajunge, „mergând dincolo de naturalism, să devină absurd-fantastic”.

atingând „comicul pur, cel mai nemilos“). Într-o direcție similară merg multe din exegezele anilor '60-'80 (B. Elvin, Al. Paleologu, I. Constantinescu, Edgar Papu, Valentin Silvestru ș.a.). Perspectiva „neagră“ culminează în *Eseu despre lumea lui Caragiale* de Mircea Iorgulescu (1988), în care criticul vizează, deopotrivă, subtextual, prin prisma analizei operei caragialiene, monstruozițările societății românești sub dictatura comunistă. Actualitatea lui Caragiale în diferite etape istorice se confirmă încă o dată. Luările de poziție în contrapondere sunt rare. Cu titlu de excepție, eseu lui N. Steinhardt, *Secretul „Scrisorii pierdute“* (inițial sub pseudonimul Nicolae Niculescu, în *Ethos*, Paris, 1975), susține, printr-o ingenioasă argumentație, că I.L. Caragiale „ne descoperă sufletul românesc în toată minunata lui dulceață și creștinătate“.

♦ Ștefan Cazimir, *Sensurile trec, întrebarea rămâne*, în *Nu numai Caragiale*, 1984, pp. 120-125; Valeriu Cristea, *Satiră și viziune*, în *Alianțe literare*, 1977, pp. 9-10; Mircea Iorgulescu, *Eseu despre lumea lui Caragiale*, 1988, pp. 13-23

Psihologia personajelor

O altă chestiune litigioasă este psihologia eroilor caragialieni. De ea se leagă multe dintre rezervele formulate la adresa creației scriitorului. Un critic care îl consideră pe Caragiale „poate cel mai talentat dintre scriitorii în viață“ spune despre *O noapte furtunoasă*:

„Analiza psihică a tipurilor nu e destul de adâncă, tipurile sunt mai ales descrise și analizate din punctul de vedere exterior. Adâncile mișcări sufletești, carei caracterizează mai ales pe om, ori lipsesc, ori sunt făcute cu mai puțină măiestrie decât caracterizarea tipului și caracterului exterior.“

(C. Dobrogeanu-Gherea, *I.L. Caragiale*, în *Studii critice*, I, 1890)

Și în *O scrisoare pierdută*, cotate de același critic drept capodopera dramaturgiei caragialiene, „analiza sufletească nu e destul de adâncă“. *D-ale carnavalului*, care este, după părerea lui Gherea, „mai prejos de talentul unui Caragiale“,

dovedește „o aproape completă lipsă de zugrăvire psihică a stratului societății adus pe scenă“.

Sărăcia, lipsa de profunzime sufletească a eroilor caragialieni este evidentă: marea majoritate sunt oameni ai unor trăiri simpliste și superficiale, chiar atunci când iubesc sau urăsc, suferă sau se bucură. Galeria personajelor lui Caragiale combină cu precădere, într-o multitudine de dozaje, tipul insului labil psihic cu cel al monomanului. Controversate rămân semnificația acestui fapt și coteria lui estetică drept o carentă sau o reușită.

„De altminterlea, toate tipurile din comediiile lui Caragiale — din cauza ocupațiilor lor nereserioase, adică fără legătură cu realitățile adevărate ale vieții — sufăr de această goliciune de suflet. Unul din marile merite ale lui Caragiale este de a fi știut să pună pe aceste tipuri să-și exprime neantul sufletului lor, de a fi zugrăvit conținutul acestui zero.“

(G. Ibrăileanu, *Conu Leonida față cu reacțiunea*, în *Viața Românească*, nr.5, 1922)

Pentru E. Lovinescu, „structura psihologică a personajelor lui Caragiale se reduce la jocul mecanic al unei singure formule, repetată cu o stăruință ce o impune ca un simbol“. De aici, criticul conchide: „Oricare ar fi valoarea lor estetică de realizare, omenește, toate aceste rămășițe ale societății sunt puțin interesante“ (*op.cit.*, 1928). În constatarea „caracterele lui Caragiale sunt minimale“, G. Călinescu pune o nuanță depreciatoare: „Toți acești eroi sunt structural satisfăcători, însă nu s-ar putea face cu ei comedie adâncă“ (*Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941). Mihai Ralea pune și el în lumină superficialitatea eroilor caragialieni, întărind-o prin generalizări asupra specificului autohton: „Concepția despre viață a românului mijlociu este vodevilescă“. Lucrul acesta nu incomodează nici viziunea senină asupra lumii caragialiene („lume patriarhală, lume idilică, fără griji și fără preocupări“), nici judecata critică favorabilă: „Sunt puține pagini literare care mai pot da astăzi atâta bucurie ca acelea ale lui Caragiale“ (*op.cit.*, 1931). Pompiliu Constantinescu remarcă la Caragiale „o viziune monovalentă a omului, surprins în fundamentalul și exclusivul lui egoism“. Monovalența umanității caragialiene nu justifică, în opinia criticului, acuzele de schematism și monotonicitate aduse eroilor comici construiți de dramaturg. Caragiale se distinge prin forța de individualizare.

„Secretul creației caragialiene, în caracterizarea socială și psihologică a personajilor, stă într-o lucidă și minuțioasă împletire de nuanțe” (op.cit., 1939).

Exegeza anilor '60–'80 insistă asupra „vidului interior” al personajelor lui Caragiale, revalorificând radical această observație analitică. Insignifianța sau absența psihologicului este interpretată ca o componentă majoră a modernității creației comice a clasicului.

„Teatrul lui Caragiale este « nonpsihologic », nu ca o « carență » a artei dramaturgului: stilul popular și grotesc al comediei sale este prin el însuși « antipsihologic ». [...] În cazul celor mai importante figuri comice, Caragiale păstrează foarte puțin din structura tipului tradițional. Prin distrugerea unității personajului și a umanității lui, prin creația omului dezorientat în afara vieții morale, cu comportament discontinuu, a omului fără calități, dramaturgul român este unul dintre creatorii structurii eroului farsei moderne.”

(I. Constantinescu, *Caragiale și începuturile teatrului european modern*, 1974)

B. Elvin consideră, la rândul său, personajele din comedii schematice, apreciind acest fapt drept „o excelentă intuiție comică”. Eroii nu evoluează, nu au fizionomie, poartă adesea nume simbolice sau comune. Personajul caragialian se definește ca absență. Lipsit de destin, de psihologie, el e într-o perpetuă mișcare circulară, ce conservă o imobilitate funciară. Este „nu numai omul ideilor gata făcute, dar și al sentimentelor dinainte confecționate”. Depersonalizat, suferă de un mimetism organic, care suprimă granița dintre real și simulat. Acțiunile lui sunt tentative de umplere a vidului existențial (*Modernitatea clasicului I. L. Caragiale*, 1967). Dezvoltând și reinterpretând observații formulate de Paul Zarifopol, care aprecia că „potrivit înclinațiilor sale pentru vechi metode dramatice ori narative Caragiale a dat adesea figurilor lui mecanism de marionete”, I. Constantinescu insistă asupra laturii de carnavalesc și păpușerie din teatrul caragialian. Tehnica de construcție a personajelor „indică un abis al naturii umane mecanizate”. Caragiale inaugurează în literatura noastră „personajul lichefiat”, fără determinatii precise (op. cit., 1974). Al. Paleologu vede în opera scriitorului „o viziune cutremurătoare a vidului și mizeriei umane” (*Chipul lui Caragiale, în Bunul-simț ca paradox*, 1972). Valeriu Cristea dedică una dintre cele trei secțiuni

ale amplului său eseu, *Satiră și viziune (Alianțe literare, 1977)*, temei vidului sufletească la Caragiale. Pentru Maria Vodă Căpușan, „mof-tul”, vocabulă definitorie pentru universul caragialian, revelează „golul ce se strecoară pretutindeni” — „o realitate ce se îndreaptă spre pierzanie și se slujește, compensator, de măști, ca să-și ascundă nimicul”. Ca și B. Elvin, I. Constantinescu sau Valeriu Cristea, autoarea discută „parada nebună a măștilor, goana lor sterilă, lipsită de sens”, în care „chipul exterior a aderat până la confundare cu ceea ce ascunde” (*Despre Caragiale*, 1982).

Reevaluarea „golului sufletească” s-a făcut cel mai adesea în contextul unor tentative de actualizare a operei lui Caragiale, prin scoaterea ei din filiația clasic–realistă și integrarea în avanscena literaturii moderne, stabilindu-se afinități cu scriitori ca Alfred Jarry, Luigi Pirandello, Jean-Paul Sartre, Friedrich Durren-matt, Robert Musil, Albert Camus, Franz Kafka, Tudor Arghezi, Urmuz sau Tristan Tzara. În această modificare de poziție a lui Caragiale în istoria literară, punctul de sprijin a fost revendicarea dramaturgului de la sfârșitul secolului al XIX-lea drept principal precursor al teatrului lui Eugène Ionesco.

II Limbajul

Comediile lui Caragiale au scandalizat, la vremea lor, prin trivialitatea lumii aduse în scenă. În consecință, limbajul protagoniștilor a putut să treacă drept inestetic. Pompiliu Eliade considera „limbajul bizar” sau „jargonul” folosit de personaje unul dintre factorii de perimare a pieselor (*Cause-ries littéraires*, III, 1903). E. Lovinescu opina că autorul a trebuit să-i facă pe eroii săi „să vorbească în felul lor, potrivit forma fondului, plâsmuind pe de-a-ntregul o limbă specială, inestetică și trivială, dar plină de realitate trăită, o limbă necunoscută literar până la dânsul”. În spiritul lui Pompiliu Eliade, Lovinescu crede că această limbă, ambiguu calificată — „tulburată de toate gunoaiele mahalalei, dar viguroasă și de o rară expresivitate scenică” —, „va deveni în viitor o problemă filologică” (op.cit., 1928).

Rezistența opusă față de limbajul jos sau deformat a fost mai slabă decât alte obiecții aduse comediilor. Ea s-a datorat în principal unor prejudecăți clasicizante anacronice. La numai câțiva ani după *D-ale carnavalului*, Gherea remarca deja „frazele, cuvintele de spirit din comediiile lui Caragiale, cari au început să capete dreptul de cetățenie în convorbirile de toate zilele, ca fraze tipice“ (*op.cit.*, 1890).

„Oricât de coruptă ar fi limba ce vorbesc mai multe din personajele lui Caragiale, ea nu încetează nici un moment de a fi elegantă. Fiecare cuvânt, oricât de deformat ar fi, fiecare întorsătură de frază, oricât de necorectă s-ar arăta, exprimă pe de o parte un fond propriu, caracteristic necesar, iar pe de alta, în necorectitudinea și în desfigurarea lor, păstrează totuși o simetrie de mișcare, de accent, de pauze, de expresie, care ne fac să simțim cu cea mai mare ușurință și în toată adâncimea lui fondul sufletesc ce exprimă. Nici o vorbă de prisos, perfecta adecvare a formei cu fondul — suprema elegantă!“

(Mihail Dragomirescu, *Caragiale*,
(I), în *Critica dramatică*, 1904)

„Elegantă“ nu e cuvântul cel mai potrivit. Mihail Dragomirescu îl alege, probabil, cu intenție polemică. Valoarea artistică a limbajului folosit de personajele caragialiene nu poate fi judecată ignorând funcțiile pe care acesta le îndeplinește.

„Limbajul traduce însăși esența socială și psihologică a tipurilor, adică viața lor.[...] Nuanțele pe care le-am surprins în caracterizarea raportului dintre tipuri și indivizi operează și asupra expresiei comice. Lexicul, pitorescul locuțiunilor, sintaxa variază de la individ la individ; însuși registrul vocii, în frază, este sensibil diferențiat, între bărbați și femei și chiar între bărbați; registrul lui Cațavencu e altul decât al lui Farfuridi, registrul lui Jupân Dumitrache e altul decât al lui Ipingescu. Formula lui Caragiale (« simt enorm și văd monstruos ») ar trebui completată cu « aud excepțional distinctiv ». Plasticitate

și acustică, iată structura limbajului oral din comedii și *Momente*, iată însăși esența geniului creator al lui Ion Luca.“

(Pompiliu Constantinescu, *Comediile lui Caragiale*,
în *Revista Fundațiilor Regale*, nr. 10, 11, 12, 1939)

♦ Pompiliu Constantinescu, *Comediile lui Caragiale*, (1939), în *Scrieri*, II, 1967, pp. 140–152; Valeriu Cristea, *Satră și viziune*, în *Alianțe literare*, 1977, pp. 47–59; Tudor Vianu, *Aspecte ale limbii și stilului lui I.L.Caragiale*, în *Studii de stilistică*, 1968, pp. 244–262

Problema limbajului eroilor caragialieni, pusă inițial în raport cu efectul pe care acesta îl are sau îl poate avea asupra spectatorilor sau a cititorilor comediilor, se transferă în critica mai recentă în raport cu personajele înseși sau cu relațiile între ele: de ce vorbesc protagoniștii? din ce cauză? în ce scop? cât de eficientă e comunicarea între ei? Deformărilor lingvistice — în lexic, morfologie, sintaxă — și celor de logică enunțativă li se adaugă astfel o „patologie a comunicării“, bogat inventariată în opera caragialiană.

Ștefan Cazimir analizează o serie de exemple de „compromitere a limbajului în funcția lui de comunicare“ (*op.cit.*, 1967). De pe o poziție mult mai radicală prin generalizare, Al. Paleologu opinează: „Absurdul și necomunicarea sunt esența ultimă a teatrului caragialesc“ (*De la Caragiale la Eugen Ionescu, și invers*, în *Spiritul și litera*, 1970). I. Constantinescu semnalează invazia clișeeilor și a automatismelor lingvistice, nonsensul devenit stare normală în rostirea multor personaje, proliferarea în gol a vorbirii, „tirania vorbei“ care antrenează „divorțul dintre real și limbaj“ (*op.cit.*, 1974). Discutând „tirania textului“ — „text literar al romanului de aventuri, text gazetăresc, de politică sau scandaluri amoroase“ — asupra multora dintre eroii caragialieni, Maria Vodă Căpușan constată cum cuvintele „ajung să îi supună pe oameni și asistăm de fapt la desfășurarea, aparent comică, a acestui proces, implicând și el peripețiile, meandrele sale și un suspans aparte“ (*op.cit.*, 1982). După Mircea Iorgulescu, oamenii lui Caragiale „vorbesc pentru a trăi; mai exact, pentru a se iluziona că trăiesc“; „trăncăneala este spațiul libertății lor“; „desfrânarea verbală“ ține loc de viață spirituală, înobilează (*op. cit.*, 1988).

Forma estetică

Încadrarea operei lui Caragiale într-un curent literar sau într-o formulă estetică nu e lipsită nici ea de controverse.

Chestiunea trebuie privită cu oarecare circumspecție: astfel de etichetări de apartenență au adesea o valoare explicativă incertă. Ele marchează însă opțiunea pentru anumite puncte de reper în interpretarea și evaluarea operei.

Caragiale a fost perceput inițial preponderent ca un scriitor realist, accentul căzând astfel pe forța lui de a crea impresia de viață autentică, pe orientarea spre critica socială și pe conturarea personajelor sub forma unor tipuri reprezentative. Principalul reper pentru estetica realistă: Honoré de Balzac (1799–1850). În această lumină îl văd Gherea, Ibrăileanu, mai târziu Tudor Vianu. Exegeza din perspectiva realismului a subliniat, deopotrivă, de regulă, importanța operei lui Caragiale pentru înțelegerea epocii pe care scriitorul a trăit-o, a observat-o și a portretizat-o.

„Caragiale este cel mai mare creator de viață din întreaga noastră literatură. Și, într-un sens, este singurul creator, pentru că numai el singur, în toată literatura română, «face concurență stării civile». [...] Dar acest fel de creație nu ne satisface numai plăcerea estetică. Prin această putere de creație, artistul merge în sensul omului de știință. Arta mare lămurește și ea, scoțând și separând esențialul de accidental, punând o ordine în ceea ce e haotic și încâlcit în realitatea lucrurilor și stabilind între aparențe o legătură cauzală. Din acest punct de vedere, Caragiale este cel mai mare istoric al epocii dintre 1870–1900. Un istoric complex, care arată, care critică și care explică.”

(G. Ibrăileanu, *Caragiale*, în *Viața Românească*, nr. 1, 1912)

Apropierea de istoriografie e forțată. Mai ponderat și mai nuanțat formulează Tudor Vianu:

„Caragiale manifestă o pasiune a observației pentru care nu se poate găsi nici un alt exemplu asemănător. Întinsa și variata lui experiență s-a revărsat în întregime în opera sa. Nu va fi posibil să se scrie istoria socială a veacului nostru, al XIX-lea, fără o continuă referință la opera lui.

[...] Caragiale este un observator lucid și exact, dar materialul observațiilor sale nu rămâne niciodată în stare de pulbere infinitesimală, ci se adună în viziunile unor caractere tipice. Realismul tipic este formula lui artistică.”

(Tudor Vianu, *I. L. Caragiale*, în Ș. Cioculescu, VI. Streinu, T. Vianu, *Istoria literaturii române moderne*, 1944)

♦ Valeriu Cristea, *Satiră și viziune*, în *Alianțe literare*, 1977, pp. 39–42

Paul Zarifopol aduce în discuție factura clasicizantă a scrierilor lui Caragiale, remarcând

„supunerea lui statornică înaintea unor norme de artă clasică: corectitudine gramaticală până la fanatism, compunere de o transparență extremă, cu expuneri, culminații și încheieri accentuate aproape didactic, sacrificarea amănuntului în favoarea tipului și a intențiilor generale, iar prin aceasta, o reducere simțitoare a pitorescului și, în proporție, concentrarea interesului asupra energiei și a motivării acțiunii”.

(Paul Zarifopol, *Introducere*, în I. L. Caragiale, *Opere*, II, 1931)

În viziunea lui Zarifopol, clasicismul scriitorului se manifestă în contextul unui „conservatism estetic violent”. „Tehnica lui teatrală este străveche”, inspirându-se din paiete-riile antice, din farsă, din formele cele mai simple ale comicalului. Talentul său, „inevitabil consacrat caricaturii”, tinde spre comicul enorm (*Publicul și arta lui Caragiale*, în *Artiști și idei literare române*, 1930). Avem deci de a face cu un clasicism de factură personală, mai mult în sensul reverenței față de modele consacrate. Particularizarea lor și conversiunea lor artistică apar în opera scriitorului extrem de pronunțate.

Trăsături de aspect clasicizant ar fi observația caracterologică — încornoratul, femeia adulterină, cocheta, amoretul, insul zaharisit etc. —, dublată și covârșită însă de conturarea personajelor prin raporturile lor cu mediul de

formare și de existență, specifică literaturii realiste; concentrarea în timp a acțiunii dramatice ce se desfășoară, cu excepția *Scrisorii pierdute*, în intervalul unei singure zile; preocuparea insistentă pentru buna tehnică dramatică — gradația, culminația, deznodământul abrupt — și recursul la procedee patentate — quiproquo-ul sau încurcătura de persoane, surpriza comică, finalul de efect; folosirea frecventă a stereotipurilor verbale ca mijloc de caracterizare; separația între tonurile comice și cele tragice — tot mai contestată de critica mai recentă. Puncte de reper: *Caracterele* lui La Bruyère (1645–1696), comediile lui Molière (1622–1673), dar și farsele, vodevilurile sau satirele unor scriitori prolifici din secolul al XIX-lea, ca Eugène Labiche (1815–1888) sau Eugène Scribe (1791–1861).

Vădit anticlasice sunt la Caragiale oroarea față de retorică, cu rețetarul ei stilistic anhilozant, și disprețul față de ierarhizările lexicului.

♦ Silvian Iosifescu, *Clasicismul lui Caragiale*, în *Momentul Caragiale*, 1963, pp.103–135

O situație aparte prezintă punerea lui Caragiale în relație cu naturalismul. De regulă, critica limitează chestiunea la sectorul nuvelor tragice și al dramei *Năpasta*. G. Călinescu pare să extindă această afinitate parțială, trecând-o drept definitorie pentru scriitor: „Caragiale este, după Delavrancea, scriitorul cel mai zolist, naturalistul nostru prin excelență“ (*op. cit.*, 1941). I. Negoitescu vede în opera caragialiană un aliaj de naturalism — în capacitatea de a surprinde „viul mahalalei balcanice“ — și de estetism (*Arta lui Caragiale*, în *Însemnări critice*, 1970).

Receptării clasic–realiste a lui Caragiale i se opune, în critica ultimelor decenii, afirmarea modernității scriitorului.

„Nimic mai eronat decât a pretinde că marele scriitor a fost un « creator de oameni », că eroii lui « fac concurență stării civile ». [...] Un Caragiale « desprins » de societatea românească dintr-o epocă dată este nu numai « inacceptabil », dar și de neconceput. El pornește în opera sa, e în afară de orice îndoială, de la această societate, de la această epocă, dar nu le reproduce, nu le oglin-

dește, nu le copiază în sensul realismului fotografic și nici măcar nu le reflectă în sensul realismului tradițional. Caragiale creează o viziune a acestor realități, captând sugestia lor cea mai adâncă. O viziune caricaturală, grotescă, voit schematică și mecanică, absurdă, fantastică.“

(Valeriu Cristea, *Satiră și viziune*, în *Alianțe literare*, 1977)

O dată cu Caragiale, literatura română intră într-o nouă etapă:

„Opera sa joacă, în cadrul literaturii române, un rol de placă turnantă: ea asigură operația de substituie dialectică între două epoci literare și marchează intrarea în « vârsta modernă » a literaturii noastre“.

(Al. Călinescu, *Caragiale sau vârsta modernă a literaturii*, 1976)

Caragiale reprezintă un nou tip de conștiință estetică. Opera sa se distanțează de principiul fundamental al imitației, subliniind caracterul de artefact, de produs cultural construit într-un sistem de reguli, de convenții și de tehnici specifice literaturii.

Parodia, pastișa și citatul ironic sunt modalități intens folosite de denunțare și de subminare a convențiilor literare și a locurilor comune din epocă. Pe de altă parte, creația caragialiană promovează democratizarea genurilor literare, în răspăr față de ierarhizările instituite prin tradiție, și reciclarea unor forme extraliterare sau marginale, ca anecdota, foiletonul, știrea sau reportajul jurnalistic, integrându-le în structuri literare complexe și rafinate. La nivelul „viziunii“, al lumii imaginate de scriitor, semne caracteristice ale modernității sunt identificate în construcția personajelor — deja amintită — și a acțiunii: circularitatea, repetitivitatea, imobilismul, intruziunile narative.

Optica modernizantă antrenează modificări de focalizare asupra operei caragialiene — proza comică și gazetărească a scriitorului tinde să capteze tot mai mult interesul criticilor — și în ierarhia valorică a comediilor — sunt apreciate în special piese ca *D-ale carnavalului* sau *Conul Leonida*

față cu *Reacțiunea*, cotate anterior, de regulă, ca reușite de rang secund. Poziția lui Caragiale în cadrul literaturii universale este și ea reconsiderată:

„Autorul *Scrisorii pierdute*, departe de a aplica, pe teren românesc, rețetele obosite ale comediei și vodevilului francez din a doua jumătate a veacului al XIX-lea, este unul dintre creatorii structurilor teatrului modern, un precursor al « teatrului nou » și, prin Tristan Tzara și Eugène Ionesco, unul dintre cei care l-au înrâurit.“

(I. Constantinescu, *Caragiale și începuturile teatrului european modern*, 1974)