

© 2018 Gheorghe Lăzărescu  
© 2018 Editura Herg Benet, pentru prezenta ediție

EDITURA HERG BENET  
Str. Aurel Vlaicu nr. 9, sector 2, București, România  
www.hergbenet.ro  
editor@hergbenet.ro

Concept grafic: © TheSpartan Bureau

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României  
LĂZĂRESCU, GHEORGHE  
*Caragiale, o lume într-o operă* / Gheorghe Lăzărescu. - București :  
Editura Herg Benet, 2018  
ISBN 978-606-763-200-2

821.135.1.09

Tipărit în România

# I.L. CARAGIALE

---

O LUME ÎNTR-O OPERĂ

GHEORGHE LĂZĂRESCU

EDITURA  
HERG BENET

2018

## CUPRINS

<b>Argument</b> .....	<b>7</b>
<b>De ce a scandalizat Caragiale? Dispute în jurul operei</b> .....	<b>15</b>
• Renunțarea la personajul pozitiv .....	15
• Structura circulară a comediilor .....	22
• Comedia mahalalei (pe scenă și în schițe) .....	28
• Este lumea lui Caragiale idilică sau infernală? .....	48
• Naratorul ca parte a lumii sale .....	54
<b>Politica în teatru și în viață</b> .....	<b>63</b>
• Politica în opera lui Caragiale și a altor comediografi .....	63
• În jurul <i>Scrisorii pierdute</i> .....	81
• Caragiale în campanie electorală .....	107
<b>Centrul și mahalaua. Ipostaze ale Bucureștiului în opera lui Caragiale</b> .....	<b>126</b>
• Bucureștiul din vremea fanarioșilor și a domniilor regulamentare .....	126
• Bucureștiul utopic .....	134
• Distracțiile bucureștenilor .....	136
• Garda civică .....	139
• Bucureștiul <i>Momentelor</i> .....	148
• Tipuri: Mitică și moftangiul .....	163
• Miresme și mirosuri din București și de aiurea .....	170
<b>Scriitorul și epoca sa</b> .....	<b>178</b>
• „Ce va gândi principesa?“, „Ce gândește suveranul?“ .....	178
• Cazul Ghenadie .....	188
• Moara și... imperiul lui Assan .....	201
• A fost sau n-a fost... republică la Ploiești? .....	213
<b>Concluzie</b> .....	<b>243</b>

## DE CE A SCANDALIZAT CARAGIALE? DISPUTE ÎN JURUL OPEREI

### Renunțarea la personajul pozitiv

Pașoptiștilor români li se poate aplica termenul de „*generație teatrocratică*“, prin care Thibaudet caracteriza generația de la 1850 a scriitorilor francezi, în sensul că se străduiau să transforme teatrul într-o tribună care să strângă în jurul ei publicul ca amvonul de unde răsunau predicile lui Bossuet sau Bourdaloue în secolul al XVII-lea ori precum catedra marilor profesori din vremea lui Ludovic-Filip.<sup>11</sup> Pașoptiștii concepeau și ei teatrul ca pe o tribună a ideilor liberale și ca pe o școală a moravurilor, dar și ca pe un spațiu cultural favorabil cultivării limbii, după cum observa Iancu Văcărescu încă din 1818. Specia comediei era cea mai adecvată acestor obiective prin caracterul ei atractiv și prin modul amuzant în care încerca să îndrepte moravurile. Creațiile lui Alecsandri sunt cele mai reprezentative în această privință. Scriitorul adoptă frecvent forma ușoară și populară a vodevilului, care, în Franța, reflecta și o ierarhie a speciilor dramatice, ignorată la Iași sau la București:

*„Vechiului vodevil și chiar celui al lui Labiche, cupletele le sunt impuse nu numai de tradiție, dar și de guvern, care, până sub Al Doilea Imperiu, nu autorizează, în teatrele*

11. Albert Thibaudet, **Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours**. Editions Stock, Paris, [1936], p.384-385.

ușoare, decât piesa cu cântece și cuvinte și le interzice să impiețeze asupra domeniului teatrelor de cuvânt pur.<sup>12</sup>

I.L.Caragiale renunță, în comediile sale, la intenția educativă. Obiectivitatea demiurgică îi interzice artistului să ia atitudine în favoarea sau împotriva personajelor sale și nu sunt puțini aceia care iau această imparțialitate drept imoralitate, reproșându-i scriitorului că nu opune modele etice personajelor negative. Asemenea reproșuri i se fac lui Caragiale și în secolul XX, cu tonul vehement al lui N. Davidescu, ce-l numește „*ultimul ocupant fanariot*“, sau cu tonul întristat al lui C. Noica, reproșându-i că „*ne-a băgat pe toți în cafenea*“.

Asemenea generalizări păcătuiesc și prin faptul că nu disting universul operei comice de lumea reală care i-a fost model. Ioana Pârvulescu are dreptate să sublinieze că „*Țara Miticilor nu e România contemporană lui Caragiale, ci una din multele ei dubluri fictive*“<sup>13</sup>.

Un argument era acela că, prin crearea de tipuri și prin lipsa personajelor pozitive, Caragiale ar generaliza aspectele negative, atribuindu-le întregii națiuni române. Cu acest argument se opusese Dimitrie Sturdza, în 1891, premierii lui Caragiale de către Academie:

„*Oameni răi se găsesc foarte mulți și în toate țările, și prin urmare și printre români; dar se găsesc și mulți oameni buni, căci altfel națiunile s-ar descompune printr-un fel de putrezire morală. Un artist, un poet trebuie să iubească adevărul, frumosul și binele; el nu poate și nu trebuie să ia elementele rele din societate și a le prezenta ca tipuri, sau de urmărit, sau care înfățișează națiunea sa proprie, pe care cu intențiune o înnegrește și astfel face de a-și pierde*

12. A.Thibaudet, **op. cit.**, p.394.

13. Ioana Pârvulescu, **În Țara Miticilor. De șapte ori Caragiale. Eseu**. Ediția a doua adăugită. Humanitas, București, 2008, p.22.

iluziunea și speranța. Academia are datoria de a nu deprinde pe scriitorii noștri să meargă pe această cale, ci mai vârtos să-i îndemne în o direcțiune bună și folositoare; iar când se întâlnească asemenea defecte, trebuie să căutăm a le îndrepta [...]. D-l Caragiale să învețe a respecta națiunea sa, iar nu să-și bată joc de ea.“<sup>14</sup>

Asemenea puncte de vedere se bazează, conștient sau nu, pe concepția, formulată de Schiller, a concordanței frumosului autentic atât cu natura, cât și cu idealul. Poetul și esteticianul german respinge realismul – în eseul **Despre poezia naivă și sentimentală** –, făcând distincție între natura reală și natura adevărată: „*Natură real-umană este orice josnicie morală, dar ea nu este, sperăm, natură adevărat-umană; pentru că aceasta nu poate fi decât nobilă. Nu putem trece cu vederea absurditățile și lipsa de gust, la care a dus această confuzie a naturii reale cu natura adevărat umană, atât în critică, cât și în artă; câte trivialități nu s-au tolerat, ba chiar elogiata în poezie, sub pretextul – din păcate! – că sunt natură reală. Câtă bucurie să vezi caricaturi abia tolerate în lumea reală, dar păstrate cu grijă în lumea poetică și reproduse după natură. Desigur, poetul are voie să imite și natura urâtă, inferioară, care, la poezia satirică intră chiar în definiția genului; dar în acest caz, trebuie ca propria natură frumoasă a poetului să susțină obiectul și să-l ridică din nou, iar vulgaritatea materiei să nu coboare prea mult pe autor.*“<sup>15</sup>

După Schiller, poetul comic ce se inspiră din viața

14. Apud I.L. Caragiale, **Opere. 1. Teatru**. Ediție îngrijită de Al.Rosetti, Șerban Cioculescu, Liviu Călin. Introducere de Silviu Iosifescu. Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1959, p.653.

15. Friedrich Schiller, **Scrieri estetice**. Traducere și note de Gheorghe Ciorogaru. Editura Univers, București, 1981, p.417.

reală este cel mai expus să cadă în grosolănie. În ochii esteticianului, nu scapă de acest păcat nici cei mai mari autori: Aristofan, Plaut, ba chiar și „*sublimul Shakespeare*“. În numele idealului și al demnității umane, Schiller este neiertător cu cei mai mari scriitori (pe care de altfel îi admiră) atunci când i se pare că aceste calități, definiții pentru „*natura adevărată*“, lipsesc din unele creații ale lor. În aceste condiții, Lope de Vega, Molière, Regnard și Goldoni „*ne torturează*“ cu trivialități, iar Holberg, Schlegel și chiar Lessing „*ne târăsc*“ în noroi<sup>16</sup>.

Revenind la Caragiale, este interesant să urmărim modul în care Maiorescu, adept și el al esteticii clasice, îi ia apărarea față de cei care îi acuzaseră comediile de imoralitate, elaborând cu acest prilej o întreagă teorie asupra raportului dintre artă și morală. Criticul Junimii văzuse încă de la început că, prin autenticitatea lor (termen pe care îl sugerează, fără să-i atribuie explicit comedialografului această calitate), prin adecvarea limbajului și prin crearea de tipuri, deci de caractere, comediile lui Caragiale aparțin indiscutabil artei adevărate, având în consecință o valoare morală, în conformitate cu teoria dezvoltată de critic pe baza concepției lui Schopenhauer. Maiorescu acceptă, ca premisă, aserțiunea filozofului german că egoismul este principala cauză a răului și deduce de aici că tot ceea ce combate egoismul este bun, deci moral. Opera de artă autentică îl determină pe cel care o contemplă să uite pentru moment de interesele lui egoiste și să se înalțe într-o lume a ficțiunii impersonale. Ca atare, arta are valoare morală, indiferent de conținutul ei, condiția decisivă fiind valoarea estetică.

Maiorescu deplasează astfel asupra receptorului creației artistice condiția înălțării morale, pe care Schiller o

16. Idem, *ibid.*, p.419.

punea creatorului, al cărui ideal și a cărui demnitate puteau salva conținutul nedemn: „*Dacă poetul, cel puțin în momentul în care creează, este natură umană adevărată, nu importă ce ne înfățișează; dar numai în această condiție putem suporta o reproducere fidelă a realității.*“<sup>17</sup>

Astfel, pentru Titu Maiorescu, nu mai este necesar ca autorul să-și exprime atitudinea în operă. În opinia lui, distincția valorică dintre comediile lui Caragiale este posibilă și necesară, dar esențială este premisa plasării lor pe teritoriul artei:

„*Odată hotarul așezat, nu mai încapе îndoială că se pot face multe deosebiri și înlăuntru terenului artei; nu-mai să se recunoască mai întâi că ne aflăm pe teren de artă. Valoarea va fi mai mare sau mai mică după însemnătatea mai mare sau mai mică a caracterelor prezentate, a conflictului, a situațiilor. Și în această privință am simțit și noi, ca toată lumea, diferența de valoare în diferitele comedii ale d-lui Caragiale; și noi credem, de exemplu, că **O scrisoare pierdută** este superioară farsei **D-ale carnavalului**.*“

*Dar nu vedem pentru moment nicio trebuință de a stărui asupra acestui punct. Cu atât mai puțin, cu cât atunci s-ar da ultimei piese a d-lui Caragiale o însemnătate la care nu aspiră. **D-ale carnavalului** este o simplă farsă de carnaval, precum se și numește, veselă și fără pretenții, și un public neprevenit nu-i poate cere alta decât un moment de bună petrecere.*

Însă în aceste limite mai modeste și această lucrare rămâne o lucrare de merit.“<sup>18</sup>

Văzând în Caragiale un creator de artă adevărată, capabil, prin aceasta, să provoace înălțarea în lumea ficțiunii ideale, Maiorescu nu consideră necesar ca autorul comic

17. Idem, *ibid.*, p.417.

18. Titu Maiorescu, **Comediile d-lui I.L. Caragiale**, în **Critice**, Editura pentru Literatură, 1966, p.428-429.

să-și manifeste explicit superioritatea morală față de lumea prezentată.

Pe aceeași linie de interpretare se situează Eugen Simion, care observă, pe bună dreptate, că „o mare operă artistică este totdeauna morală și anti-modelul ei stimulează, prin negativitatea lui, un model”, pe care criticul îl numește „un model al vigilenței, o pedagogie a purificării”.<sup>19</sup>

Universitarul londonez Eric D. Tappe, autorul unei monografii despre Caragiale apărute în 1974, remarcă faptul că, **O scrisoare pierdută** este o comedie în care „simpatia noastră nu însoțește niciun personaj și nicio categorie de personaje, care, în ciuda corupției de care dau dovadă, nu ne revoltă. [...] Și totuși, în întregul ei, comedia este delectabilă și nu lasă niciun gust rău.”<sup>20</sup> Comediei lui Caragiale i s-ar putea aplica aprecierea lui Charles Lamb asupra lui William Congreve, comediograful englez din epoca Restaurației: „Marea artă a lui Congreve este în special evidențiată de faptul că el a exclus cu totul din scenele sale [...] nu numai orice personaj fără pată, dar și orice pretenție de bunătate sau de bune sentimente.”<sup>21</sup>

Dacă Maiorescu nu cerea comediografului o atitudine explicită de condamnare a defectelor satirizate, De Sanctis, în schimb, îi reproșa lui Goldoni lipsa meditației melancolice superioare asupra universului comic creat, aparenta indiferență față de conținutul operei sale (atitudine care este și a lui Caragiale): „În această alergare a

*lui drept înainte și repede, poetul [Goldoni] nu meditează, nu se reculege, nu adâncește; el rămâne total în afară, vesel și ușuratic, indiferent față de conținutul pe care îl creează și dorind chiar să-i dea un ton de caricatură, aproape numai pentru ca să se distreze și cu aerul cel mai naiv, fără nicio urmă de răutate sau de ironie mușcătoare; forma comicului lui este așadar caricatura veselă și fără răutate, care ajunge rareori la ironie. [...] Îi lipsește acea melancolie divină care înseamnă existența în idealitate a poetului comic, existență care îl ține deasupra lumii lui și îi îngăduie s-o contemple ca și cum aceasta ar fi o ființă creată de el, pe care el o mângâie cu privirea și nu o lasă până ce nu i-a dat ultima desăvârșire.”<sup>22</sup>*

Lumea operei lui Goldoni, așa cum este prezentată de Francesco De Sanctis, este apropiată, din punct de vedere social, de universul comedii caragialene:

*„Baza comediei lui este societatea venețiană în straturile ei mijlocii, mai apropiată de popor decât de clasele înalte; lucrul acesta îngăduie mai mult apariția comicului, date fiind pornirile neașteptate, needucate, nedisciplinate, care sunt proprii clasei populare, de care burghezia venețiană era foarte apropiată, întrucât nu ajunsese încă la rafinamentul și la delicatețea formelor care alcătuiesc într-un fel aerul lumii civilizate.”<sup>23</sup>*

Totuși Goldoni se deosebește de Caragiale prin faptul că susține, ca autor – prin intermediul personajelor din **Teatrul comic** – necesitatea prezenței eroului pozitiv:

*„ORAZIO: [...] Când eroul comediei e un om imoral, el trebuie sau să se schimbe devenind virtuos, sau, dacă nu, toată comedia va ieși o curată ticăloșie.*

*LELIO: Așadar să nu mai aducem pe scenă personaje*

19. Eugen Simion, **Prefață. I.L. Caragiale și spiritul românesc**. În: I.L. Caragiale, **Opere. I**. Ediție îngrijită și cronologie de Stancu Ilin, Nicolae Bârna, Constantin Hârlav. Prefață de Eugen Simion. Univers Enciclopedic, București, 2000, p.XII.

20. Eric D. Tappe, **Ion Luca Caragiale**. Twayne Publishers, Inc. New York, [1974], p.30.

21. Apud Eric D. Tappe, **ibid.**

22. Francesco De Sanctis, **Istoria literaturii italiene**. Traducere, studiu introductiv și note de Nina Façon. Editura pentru Literatură Universală, București, 1965, p.829-830.

23. Francesco De Sanctis, **ibid.**

*josnice ca să le putem îndrepta și batjocori?*

ORAZIO: *Putem înfățișa pe scenă și personaje josnice, dar nu chiar atât de murdare, cum ar fi, de pildă, acest tată care face pe mijlocitorul propriilor sale fiice. Și pe urmă, dacă vrem să introducem într-o comedie un personaj josnic, îl punem pe planul al doilea, nu în față; îi dăm adică un rol episodic, opunându-l personajului virtuos, așa ca virtutea să fie și mai lăudată, iar viciul ponegriț.*“

Dar Caragiale renunță la orice personaj pozitiv, asemănându-se în această privință cu Gogol, autorul **Revizorului**.

### Structura circulară a comediiilor

Ca și Gogol, autorul *Scrisorii pierdute* creează comedii cu structură circulară, în care finalul nu rezolvă nimic, nu aduce nicio îmbunătățire, ci reprezintă o revenire la situația inițială. În **Revizorul**, acțiunea se petrece într-o capitală de gubernie, unde se așteaptă sosirea unui inspector guvernamental, un revizor. Hlestakov, un tânăr escroc din Sankt Petersburg, poposit la hanul din orașelul de provincie, este luat drept revizorul sosit incognito. Autoritățile locale încearcă să-i câștige bunăvoința, pentru ca el să treacă sub tăcere abuzurile și actele lor de corupție; îi fac daruri, îi împrumută bani, iar primarul îi oferă fiica de soție. După ce Hlestakov părăsește orașul, notabilitățile află că au fost păcălite. Dar chiar atunci li se anunță sosirea adevăratului revizor, acest final deschis lăsând să se prevadă că încercările de a-l mitui pe escroc vor fi repetate cu autenticul funcționar guvernamental.

Nu se aplică, în cazul acestor scriitori, observația lui

Northrop Frye<sup>24</sup>, după care, de la „*comedia nouă*“ a lui Menandru și Terențiu, această specie a genului dramatic se caracterizează prin deplasarea de la un tip de societate spre altul. În incipitul acestor comedii, personajele obstrucționiste și uzurpatoare se află în fruntea societății, dar, în final, eroul și eroina se reunesc în ciuda obstacolelor și, în jurul lor, se formează o nouă societate. Acest moment conține revelația comică, recunoașterea, denumită *anagnorisis* sau *cognitio*. Apariția noii societăți este marcată în comedie de o sărbătoare, o nuntă sau un banchet. Datorită acestei schimbări, acestei înnoiri, Northrop Frye numește comedia „*mitosul primăverii*“.

Și comediiile lui Caragiale se încheie aparent astfel: **O noapte furtunoasă** aduce în final perspectiva unei nunți, **O scrisoare pierdută** se încheie cu un banchet, **D’ale carnavalului**, cu o masă a împăcării. Dar aceste ritualuri festive sunt aici golițe de substanță. Nu se naște o nouă societate, nu se iese din lumea satirizată. Nu întâlnim, la Caragiale, ca în comedia clasică, o temporară stare de comic prin care trebuie să treacă o anumită lume spre a se salva apoi prin puritatea tinerilor, iar impresia este de perfectă circularitate. Această lume comică este închisă<sup>25</sup>, fără vreo posibilitate de transformare și acest lucru îi tulbură cel mai mult, conștient ori nu, pe cititori sau spectatori.

În comedia clasică, doi tineri care se iubesc – un june-prim și o ingenuă – se lovesc de piedicile puse în calea lor de un bătrân pe care îl păcălesc cu ajutorul unui

24. Northrop Frye, **Anatomia criticii**. În românește de Domnica Sterian și Mihai Spăriosu. Editura Univers, București, 1972, p.204.

25. Despre „*pasiunea închiderilor de texte*“ la Caragiale vorbește Florin Manolescu, remarcând noul „*obstacol*“ pe care îl introduce dramaturgul „*în plin deznodământ*“ și „*structura circulară*“ a comediiilor, personajele întorcându-se în punctul inițial „*cu conștiința ticăloșiei lor*“. (Florin Manolescu, **op. cit.**, p.135-138)

slujitor credincios și inventiv (sclav sau valet). Există un cuplu juvenil și în opera lui Caragiale, o pereche care încheie o piesă cu iubirea ei triumfătoare. Este vorba de Zița și Rică din **O noapte furtunoasă**. Numai că și acest cuplu este caricaturizat, contaminat de superficialitatea generală. Zița este o *falsă ingenuă*, emancipată după divorțul de „pastramagiul” Țircădău: „*Liberă sunt, de nimeni nu depind [...]*”, pasionată cititoare de romane senzaționale și sentimentale. Piedica pusă în calea celor doi de Jupân Dumitrache nu se opune iubirii dintre Zița și Rică; el vrea să împiedice presupusa dragoste a „*bagabontului*” pentru Veta, sentiment inexistent în realitate.

Chiriac, omul de încredere al lui Titircă, are, în piesa lui Caragiale, statutul cel mai interesant în raport cu structura comediei clasice; el este un valet pe cale de a deveni stăpân, contrazicând astfel, din perspectiva unui realism cu puternice rădăcini în condițiile sociale ale vremii, dogma caracterului imuabil al personajului clasic. Gherea avea dreptate să afirme că Spiridon, Chiriac și Jupân Dumitrache sunt unul și același personaj la vârste diferite, primii doi tinzând să devină, la maturitate, asemenea chereștiului. Transpunându-i în altă epocă – în încercarea sa din exilul berlinez de a scrie, sub titlul **Titircă, Sotirescu et C-ie**, o continuare la **O noapte furtunoasă** – Caragiale face din Dumitrache Titircă senator guvernamental, din Chiriac Sotirescu, deputat guvernamental, iar din Spiridon Ionescu, deputat, doctor în drept de la Liège, sportman, cu automobil și cai de curse. Dintre cele trei fețe ale unui singur personaj, Spiridon este cel care, în „noaptea furtunoasă”, îndeplinește funcția valetului, mijlocind cu șiretenie întâlnirea dintre Zița și Rică și oscilând între teama de pedeapsa stăpânului și atracția bacșișului.

Perechea Zița – Rică anunță implicit perpetuarea

universului comic, nu depășirea lui. De asemenea, ultimele replici ne readuc în planul familiei lui Jupân Dumitrache, în care, după emoția unei posibile rezolvări a situației, ni se oferă certitudinea perpetuării acesteia.

Nimic nu se schimbă nici în finalul **Scrisorii pierdute**; repetată în cazul lui Dandanache, stratagema scrisorii sugerează structura identică a universului comic la toate nivelurile lui (viața politică a Capitalei funcționând după aceleași „principii” ca și aceea a orașelului de provincie), precum și o perfectă repetabilitate, anunțată și de promisiunea făcută lui Cațavencu de către Zoe: „*Du-te și ia loc în capul mesei; fii zelos, asta nu-i cea din urmă Cameră!*” Ospățul însuși, ritualul schimbării din comedia clasică, devine astfel un simbol al lipsei de schimbare.

Cât despre **D-ale carnavalului**, impresia de împăcare, de rezolvare a situației este negată de replicile care arată că Nae Girimea își va continua nestingherit cadrulul sentimental. „*Mai mult decât în altă parte, în D-ale carnavalului universul caragialean lasă impresia unui mecanism funcționând în gol, prin repetarea automată a acelorași gesturi, dar fără să se întâmple ceva cu adevărat*”, remarcă Maria Vodă Căpușan vorbind despre un „*mecanism nebunesc*”, imaginea „*unei lumi unde mișcarea, cu cât mai febrilă, rămâne stearpă, nu devenire autentică*”<sup>26</sup>.

Recunoașterea finală (*anagnosis* sau *cognitio* din comedia clasică) este și ea parodiată în opera lui Caragiale, intenționat sau nu. Recunoașterea înseamnă, de regulă, identificarea unei valori autentice (de caracter sau de ordinul unor relații de familie ascunse de un eveniment neprielnic: de exemplu, se reîntâlnesc frații despărțiți în copilărie de un naufragiu) ascunse sub o aparență înșelătoare.

26. Maria Vodă Căpușan, **Despre Caragiale**. Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1982, p.36, 38.