

Stancu ILIN

Institutul de Istorie și Teorie Literară
„G. Călinescu” al Academiei Române
(București)

G. CĂLINESCU: *DOMINA BONA*

G. Călinescu: *Domina bona*

Abstract. This study analyses the famous article about Ion Luca Caragiale entitled *Domina Bona*, signed by the divine critic George Călinescu and published in „Literary Journal” (second series), no. 2, June 1947. In *The History of Romanian Literature from origins to the present* from 1941, G. Călinescu axed its chapter about I. L. Caragiale on the author’s prose, especially on that fantastic one. *Bona* and the whole suite of articles from „Literary Journal” (second series), which were, in fact, the teacher’s lessons at the Faculty of Letters from 1946 to 1947 from the University of Bucharest, came as a complement, investigating Caragiale’s drama. The author’s conclusion is that in *Domina bona*, G. Călinescu outlines an excellent psychological portrait of I. L. Caragiale.

Keywords: Paraphrase, character’s „morality”, „ethical mistake”, physicality, duplicitous character, mysticism technique, fatalistic heroes, Celtic spirit, aristocratism, amoralism, „delirium of ideas”, the soul essence, infantile exuberances, metaphysical prose, psychological portrait.

G. Călinescu publica un amplu articol despre Ion Luca Caragiale, intitulat *Domina bona*, în „Jurnalul literar” (seria a doua), nr. 2, iunie 1947, pe care îl scotea la București. Studiul e o parafrază a tot ce e mai valoros din opera lui Caragiale, dar și o retrospectivă a întregii proze românești, care „a evoluat, tematic, pe schema lui Caragiale”.

Criticul purcede, întâi, la o incursiune printre eroii comediei *O scrisoare pierdută*. În mod neașteptat, primul personaj abordat este *Cetățeanul turmentat*. Faptul nu este deloc întâmplător, ci vizează rolul lui de a face și desface conflictul, animând acțiunea însăși a piesei prin intrările sale intempestive cu scrisoarea ba găsită, ba pierdută. G. Călinescu își acoperă urmele și pune în prim-plan tabuurile criticii. Astfel, el se îndoiește de „moralitatea” personajului, fals interpretată de unii ca exemplară pentru că aduce scrisoarea „andrisantului”. În *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* din 1941, autorul îl considera pe „Cetățeanul turmentat un om onest”. Ideea fusese vehiculată de Titu Maiorescu în binecunoscuta prefață, *Comediile dlui I. L. Caragiale*, la volumul de *Teatru* din 1889: „Adevăratul om onest este simplul Cetățean alegător”. În 1947, G. Călinescu modifică în sens negativ imaginea Cetățeanului

turmentat. El reduce faptele la prima apariție a personajului în scenele a VII-a și a VIII-a din finalul actului întâi. Criticul ține să precizeze: „Cetățeanul aduce epistola, chiar când nu mai este factor poștal, dintr-un tic profesional”. Într-adevăr Cetățeanul turmentat este acum negustor și apropiat, câștigându-și dreptul de a fi „alegător”, calitate pe care o repetă tuturor ce stau să-l asculte. Pentru a-și susține ideea gravei erori etice pe care ar fi comis-o personajul, autorul modifică ușor înțelesul unor replici. Cetățeanul explică lui Zoe și prefectului cum a intrat în posesia scrisorii: „Am găsit-o alaltăieri seara pe drum, când ieșeam de la întrunire”. Criticul transformă pura întâmplare într-un act premeditat: alegătorul bețiv „interceptează scrisoarea”, făcând o gravă „eroare etică”. Fostul „împărțitor la poștie”, într-adevăr citește scrisoarea sub un felinar, dar din pură „curiozitate”, cum recunoaște cu naivitate în fața lui Tipătescu și a lui Zoe. De altfel, cuplul amoros nu-i bagă nicio vină că a deschis plicul. Tehnic vorbind, momentul este însă fundamental. Desfășurarea ulterioară a comediei ține de gestul nepermis al Cetățeanului. Numai astfel Cațavencu află de scrisoarea prefectului și vrea să i-o smulgă din mână sau să i-o cumpere cu zece poli, pentru ca, în final, să i-o subtilizeze, după ce-l îmbată tun la o cârciumă. Zoe exclamă:

– Ți-a furat-o Cațavencu!

Cetățeanul:

– Adică dl Nae. Se prea poate... că am și dormit...

Toată zbaterea lui Cațavencu de a prinde un loc de deputat și toată suferința lui Zoe Trahanache de a-și acoperi adulterul răzbat într-o cadență uluitoare. Spre finalul actului al doilea, cu o precizie geometrică, intră în scenă Cetățeanul turmentat, când părea că șantajul lui Cațavencu a dat roade. Zoe forțează mâna lui Tipătescu, pentru ca în schimbul scrisorii să sprijine candidatura lui Nae Cațavencu. Farfuridi și Brânzovenescu descoperă trădarea și vor să informeze guvernul de la București. Trahanache este acaparat de Zoe și-n acest iureș singurul care-și păstrează echilibrul, – în ciuda etilismului supradozat, – este Cetățeanul. Auzind vestea că trebuie să aleagă pe Nae Cațavencu „pufnește în râs”:

– Nu mă-nnebuni că amețesc...

În scena a XIV-a, Ghiță Pristanda aduce de la telegraf „o depeșă *fe-fe* urgentă”.

Tipătescu (*deschide nervos depeșa și citește*):

– Cu orice preț, dar cu orice preț, colegiul d-voastră al II-lea trebuie să aleagă pe dl Agamemnon Dandanache. (*Toți în mișcare*) Se face din aceasta pentru d-voastră o înaltă și ultimă chestie de încredere. A!

Zoe reacționează energic:

– A, nu se poate. Vom lupta contra oricui... Vom lupta contra guvernului!

Cațavencu o urmează:

– Da! Vom lupta contra guvernului!

G. Călinescu, în studiul *Domina bona*, îngroașă acțiunea trecând printre protestatari „contra guvernului” cuplul Farfuridi și Brânzovenescu, ceea ce în textul piesei nu se confirmă. Cetățeanul turmentat „târât de curent”, având mistica guvernului, este singurul care își ia seama:

– Da! Vom lupta contra... (*sughițând și schimbând tonul*)... adică nu... Eu nu lupt contra guvernului...

După această replică, cortina cade.

În actul al treilea, în scena a VI-a, Cetățeanul întrerupe discursul lătrat al lui Nae Cațavencu. Este dat afară. În scena următoare este adus înapoi de Farfuridi, protestând că a fost izgonit din adunare un cetățean onorabil, un alegător. În cele două scurte apariții, Cetățeanul turmentat își dă arama pe față, alăturându-se definitiv grupului administrației locale, strigând: „afară moftologul”, „afară plastograful” Cațavencu. Unii critici i-au imputat caracterul duplicitar, oportunist. El este membru al Societății enciclopedice cooperative „Aurora economică română” condusă de însuși Nae Cațavencu, „la care ține”, de unde ar avea niscaiva avantaje bănești. În finalul actului al treilea, cele două tabere, – guvernamentală și independentă, – se încaieră. Cetățeanul turmentat, printr-o întâmplare cel puțin ciudată, găsește pălăria lui Nae Cațavencu, în căptușeala căreia descoperă o scrisoare (alta, crede el), care, în ultimul act, va dirija acțiunea spre finalul cunoscut.

Cetățeanul turmentat e un personaj straniu. Nu are biografie, nici familie. G. Călinescu zice că nu are corporalitate. Nimeni nu știe ceva despre el, în afară de Cațavencu. Trahanache nu-și aduce aminte de el din evenimentele de la 11 februarie, pe care le invocă. Are o atracție deosebită pentru Zoe Trahanache, pe care o găsește întotdeauna. În ultimul act, al patrulea, în scena a VIII-a, Cetățeanul apare, ca de obicei, pe neașteptate, mai mult ca o funcție dramatică – cum s-a spus – decât ca un personaj. El înmânează scrisoarea Zoi, spre dezamăgirea lui Cațavencu, de față. După ce trece de primele emoții, ea îi mulțumește sincer aducătorului:

– Domnule, domnule, ești un om onest, ești un om admirabil fără pereche [...] recunoștința mea...

El nu cere nimic, doar să i se spună pentru cine votează. La porunca lui Zoe, Cațavencu îi scrie pe biletul de vot numele: Agamiță Dandanache. Cetățeanul pleacă în grabă pentru că mai e doar un sfert de ceas până se închid urnele. În ultima scenă, a XIV-a, cu manifestația publică de după alegeri, condusă de însuși Nae Cațavencu, Cetățeanul turmentat rostește celebra replică:

– În sănătatea coanii Joițichii că e (*sughițe*) damă bună!

Zoe îi oferă un pahar de șampanie. „Ciocnește cu ea; ea-i strânge mâna din toată inima”. G. Călinescu transpune expresia în limba latină, „dama bună” devenind „domina bona”. Astfel „înnobilată”, *bona* va da titlul celebrului studiu din 1947. În *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* din 1941 a lui G. Călinescu, capitolul despre I. L. Caragiale era axat pe proza autorului, îndeosebi cea fantastică. Suita de articole din „Jurnalul literar” (seria a doua), care erau, în fapt, lecțiile profesorului la Facultatea de Litere din 1946-1947, veneau ca o completare, investigând dramaturgia caragialiană.

Ion Luca Caragiale mărturisea că l-a înfățișat pe Cetățean într-o stare permanentă de turmentare, gândindu-se la Mihail Mateescu (1855-1891), primul interpret al personajului. Într-un articol, intitulat *Iancu Brezeanu*, publicat în revista „Literatură și artă română” (nr. 2, 25 decembrie 1898), dramaturgul își amintea de emoția cu care privea

„cu ochii umezi” o reprezentare a *Scrisorii pierdute*, pe scena Teatrului Național, în care „actorul de elită” juca rolul Cetățeanului turmentat. În loja sa apare fantomatic răposatul Mateescu care urmărea absorbit desfășurarea acțiunii. Când candelabrele electrice s-au aprins, „Mateescu a pierit de lângă mine”. Autorul a alergat pe scenă și l-a îmbrățișat pe Brezeanu: „O clipă n-am putut ști cine e lipit de pieptul meu – el ori Mateescu”. Acesta e articolul pe care l-a citit G. Călinescu – fără însă a-l cita – probabil din volumul 3 de *Opere*, sub redacția lui Paul Zarifopol, fiind profund impresionat. Dar, nedorind ca planul ficțiunii să fie acoperit de contingenta istorică, criticul conchide: „Cetățeanul simbolizează poporul [...] Cetățeanul este turmentat fiindcă poporul este astfel în concepția autorului. Turmentat vrea să zică delirant, în veșnică excitație irațională, mistic”. Dar și apelul la noțiunea de popor se trage din același vechi articol despre Iancu Brezeanu din „Literatura și arta română”. „Cetățeanul turmentat [...] încetează a mai fi un tip real înjosit; el se ridică sus și ia proporții largi și demne ale unui tip abstract: simbolul unui popor întreg”.

Cuvântul dominant în demonstrația călinesciană este *misticul*. Cetățeanul turmentat este un mistic pentru că viața mistică înseamnă în primul rând să fii bântuit de dogme. Pentru Cetățean Zeul suprem este *guvernul*, de unde așteaptă dezlegarea enigmei care îl macină: „Eu pentru cine votez?” În ultimă instanță, toate personajele din *O scrisoare pierdută* au cultul guvernului. Farfuridi, Brânzovenescu și chiar Cațavencu, „liber pansist”, se tem de trădare. Protestul lor este însă pasager și local și nu atacă decisiv dogma. Este doar o veleitate „protestantă în cuprinsul religiei”. Singurul „catolic fervent” este Cetățeanul turmentat.

Turnura exegetică călinesciană spre domeniul religios, mai precis catolicismul occidental, este și un act de curaj politic. Ne aflăm totuși în anul 1947, când țara era ocupată de trupele sovietice. Doar peste câteva luni, în 30 decembrie 1947, regele Mihai I va fi obligat să abdice, România devenind „Republică populară”, iar în iunie 1948, comuniștii se vor instala nestânjeniți la putere. Al. A. Philippide, într-o recenzie din revista „Semnalul” (29 august 1947) a studiului *Domina bona*, face o aluzie străvezie la îngrijorarea conștiințelor artistice autentice față de instalarea regimului dictatorial. Cronicarul mai observă folosirea de către critic „în chip eseistic a unor italianisme (de ex. *invelat*)”, la care adăugăm *cogibundă*, adj. livresc de la it. *cogitabondo*. Sunt reminiscențe ale bursierului G. Călinescu la Școala Română de la Roma (director Vasile Pârvan) și a cercetărilor sale întreprinse la Biblioteca Vaticanului pentru studiul *Alcuni missionari cattolici italiani nella Moldavia nei secoli XVII et XVIII* (1925). În final, Al. A. Philippide conchide: „Criticul *Jurnalului literar* supune unei cercetări noi pe oamenii lui Caragiale”, pe care „îi privește în esența lor general-umană și îi desprinde din anecdotică românească a vremii”.

G. Călinescu vorbește de o „tehnică a misticismului” având în centru „cultul pentru simboluri, fie ființe vii (sfînți, prelați), fie iconografice”. Nae Cațavencu, în finalul comediei *O scrisoare pierdută*, o ridică în slăvi pe Zoe Trahanache: „Madam, madam, ești un înger”. Criticul descifra în catolicism o dogmă religioasă a Evului Mediu: „Punctul

moral cel mai ridicat al catolicismului medieval este acolo unde se conferă femeii favoarea de a simboliza autoritatea divină”. Gelu Negrea, în volumul său *Anti-Caragiale* (2012), reține ideea călinesciană, cum că toate personajele comediei o divinizează pe coana Joița, transferând erotica în zona spirituală, în virtutea celei mai pure gândiri a misticilor. Zaharia Trahanache atinge punctul de sus al misticismului când, în fața scrisorii de amor a lui Tipătescu către nevastă-sa, pe care o citește de zece ori poate, până o învață pe dinafară, ignoră adevărul, declarând cu candoare umoristică: „Firește că nu se poate”. Având cultul binelui, al prieteniei și al impecabilității femeii, el este „sublim”, „e un sfânt care stă pe crucea dezonoarei casnice, convins că «documentul» e o aparență demoniacă”, o „plastografie”. Personajul pereche al lui Zaharia Trahanache este Jupân Dumitrache din *O noapte furtunoasă*. Ambii sunt placizi și nu-i încearcă sentimentul geloziei. Veta e fricoasă și rușinoasă, semn al inocenței, în ochii dumnealui. Zoe e simțitoare și „i-e urât singură”. Ea trebuie ferită de „mișelii”, „infanii” și „machiaverlicuri”. Triunghiul conjugal nu-l deranjează pe neica Zaharia. Cum singur mărturisește, s-a căsătorit a doua oară în urmă cu opt ani și jumătate, și de opt ani el și Zoe trăiesc „ca frații” cu Fănică Tipătescu. G. Călinescu comentează: „Caragiale a intuit că o «domina bona», o femeie care este idolul bărbaților (Trahanache, Tipătescu, Cațavencu, Pristanda) nu trebuie zugrăvită realist. Zoe e în faza plastică a icoanei, puțin hieratică”. Jupân Dumitrache are „ambiț” și ține la „onoarea lui de familist”. Intră la „bănuiele rele” când găsește pe pernele patului dumneaei o legătură de gât, dar se potolește orbește când Chiriac îi spune că e legătura lui: „de ce nu spui așa, frate?” Spaima celor doi soți este ca cineva să nu clatine/fluctueze „dogma lor morală în ochii altora”.

O întrebare care stăruie printre rânduri la lectura studiului *Domina bona* este dacă e profitabilă analiza eroilor lui Ion Luca Caragiale în viziunea religioasă, Nenea Iancu nu era un practicant al bisericii, dar nu reiese de nicăieri că ar fi fost ateu. Îi plăceau „pitrecerele” cu amicii, dar nu s-a declarat niciodată „liber cugetător”, precum Titu Maiorescu. Dimpotrivă, spre bătrânețe, în corespondență îndeosebi, invocă în varii ocazii dumnezeirea și pe Tatăl ceresc. El era însă ortodox unde existau alte raporturi între contiguitate și absolut. Criticul de la *Jurnalul literar* își crea astfel un spațiu de manevră între ortodoxismul oriental și catolicismul occidental cu Reforma și Contrareforma. Astfel el putea lua în discuție probleme diverse sociologice și literare ale celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea. Statul catolic, o emblemă din vechea Spanie, cu inchiziția care controla gândirea religioasă a dregătorilor, era „o simbolizare istorică a ordinii divine”. Franța a asimilat spiritul celtic, catolicismul presupunând logică în analiza dogmei. Un Renan care să abdice de la vocația sa ecleziastică pentru a se dedica științei nu e de conceput în ortodoxismul oriental. Dimpotrivă, Giorgio Brătianu, care polemiza cu Titu Maiorescu în parlament, „nemulțumit cu indiferentismul nostru și cu profesarea politicii fără baze metafizice a plecat în Italia și a trecut la catolicism”. Eroii lui Caragiale sunt inteligenți, dar labili în sentimente, în afară de Agamiță Dandanache care e amnezic și căpos. În literatura franceză reîntâlnim eroi fataliști, care își duc pasiunile până la capăt. Asemenea personaje în literatura română, găsim în Transilvania, care se pare că a fost

atinsă de spiritul celtic. G. Călinescu își ilustrează ideea cu personaje ale lui Liviu Rebreanu, Ion și Apostol Bologa, cu Budulea Taichii, Mara și Popa Tanda de Ioan Slavici.

Cercetarea se extinde asupra dramei *Năpasta*, urmărind „un tip curios de femeie”, de la țară, implacabila Anca. Ea se căsătorește cu Dragomir ucigașul primului ei soț, nu din dragoste, ci numai spre a se strânge dovezi incriminatorii. Anca are o boală humorală, este, ca la vechii greci, o Furie, reprezentată ca femeie”. „Cațavencu n-ar putea deveni o «furie»”. După zece ani, Ion nebunul, închis pe nedrept, un mistic ce pretinde că a fost călăuzit de Fecioara Maria să fugă din pușcărie, se sinucide. Odioasa Anca, la antipodul Zoei Trahanache, „damă bună”, îl dă pe Dragomir pe mâna autorităților. Criticul nu scapă prilejul unei săgeți critice la adresa lui Lovinescu care acreditase ideea că femeile literaturii române sunt virilizate. O teorie complet falsă. La noi nu s-a repetat fenomenul din literatura franceză a „femeilor savante, *bas bleus*, Doamne de Staël”. Dimpotrivă femeile sunt reduse la momentul instinctual. Caragiale însuși nu procedează altfel, într-o perioadă când el urmărea metodic cazurile patologice.

O scrisoare pierdută este o comedie politică și orice comentariu trebuie să reflecte textul. Tot ce se întâmplă în orașul de munte – presupus a fi Piatra-Neamț – este strict controlat de partidul guvernamental, organizat local de Ștefan Tipătescu care și-a „sacrificat cariera” în provincie. O spune el însuși, *expresis verbi*, lui Farfuridi și Brânzovenescu care se tem de trădare. Socotind insulte observațiile celor doi, Tipătescu răspunde în replică:

– Amice, dle Farfuridi, nu ți se pare d-tale că te faci mai catolic decât Papa?

Farfuridi (*hotărât*):

– Da, când e vorba de prințipuri, stimabile, da, da, mă fac, adică nu, nu mă fac, sunt când e vorba de asta, sunt mai catolic decât Papa...

Să reținem acest dialog. În *Domina bona*, G. Călinescu, în erudit-ai exegeză, aglomerează argumente în favoarea Cetățeanului turmentat care este un „catolic fervent”, „mai catolic decât Papa”, evocând figura Papei Leon X, care în vremea lui manifesta o simpatie pentru păgâni. Transgresia expresiei „mai catolic decât Papa” de la un personaj la altul este de acceptat, ținând cont de „punctul de vedere creator” în interpretarea textelor („un act de creație”) pe care criticul îl teoretiza într-un articol, *Teoria criticii și istoriei literare* (1939) din „Adevărul literar și artistic”.

Obsesia eroilor lui Caragiale este „onoarea”, pe care G. Călinescu o leagă de aristocrație „Sentimentul onoarei îl aveau mulți oameni de la și de după 1848. Fenomenul din punct de vedere psihosociologic este un gest etern. Nostalgia aristocratică o au oamenii sau personajele care au complexul inferiorității. Sunt totuși și excepții. Criticul râde subțire că, pe o carte de vizită, marele Goethe cu titlul de „wirklicher Geheirath und Staatsminister”, simte nevoia să adauge numelui particula nobiliară de „von” (von Goethe). La noi neexistând o aristocrație ereditară, situația indivizilor eșuează în mistificație. Burghezul Eliade invocă Divinitatea, Alecsandri își găsește un ascendent într-un cavaler venețian, Macedonski s-ar trage dintr-un prinț lituanian, iar Granda se vede descendent al lui Byron.

Aristocrația, ereditară sau nu, se organizează în caste. Eroii lui Caragiale, chiar dacă mahalagii, sunt constituiți în castă. Jupân Dumitrache face parte din casta negustorilor și respinge pe papugii, pe „scârța-scârța pe hârtie”. Dacă Dumitrache disprețuiește pe amployați, admiră pe publiciști, în speță pe Rică Venturiano, care – după expresia lui Ipingscu – e „d-ai noștri”, din popor. G. Călinescu conchide că „populismul liberalilor de la 1848 în opera lui Caragiale are forma unei psihologii de protipendadă”. Titu Maiorescu, în studiul său, *Comediile dlui Caragiale*, citează o gazetă liberală care critică *D-ale carnavalului*, unde cuvintele de libertate și egalitate sunt puse în gura unor „femei de stradă de cea mai joasă speță, bărbieri și ipistați”. Demn de remarcat este convergența a două spirite critice emblematică – T. Maiorescu și G. Călinescu – în descifrarea sensurilor general-umane ale comediei în trei acte *D-ale carnavalului*. „Pentru liberalii de la 1885, bărbierii și ipistații nu încăpeau în noțiunea de popor, nu erau «d-ai noștri»”. În literatura franceză, în schimb, Figaro „simboliza spiritul critic popular”. În asemenea condiții, „calificarea etică” este dificilă. Onoarea se cere imediat respectată. În *O scrisoare pierdută*, când Farfuridi, vorbește de „moftologii”, „scamatorii” și „moftangiii” scenei politice, Popescu, din tabăra adversă, se simte lezat și cere imperios: „Domnule, retrageți cuvântul”.

În relație cu aristocratismul, „divinul” critic examinează trăsături ale personajelor lui I. L. Caragiale precum curajul și lașitatea sau amoralismul lor. Farfuridi pare un curajos în a devoala trădarea, dar până la urmă se rezumă în a trimite la centru o anonimă. A devenit celebru dialogul dintre Farfuridi și Brânzovenescu:

Farfuridi (cu tărie, impunător):

Trebuie să ai curaj ca mine! Trebuie s-o iscălești: o dăm anonimă!

Brânzovenescu:

Așa da, o iscălesc!

Rică Venturiano, încolțit de următori, se roagă să-l scape Sfântul Andrei, deși, în final, verbigerant, atinge absurdul, „afirmat mistic”:

Rică:

Domnule, Dumnezeu nostru este poporul: *box populi, box dei*!

În fine, Nae Cațavencu, un logolog agresiv, idealizat de G. Călinescu pentru „beția de idei”, tremură de frică când Tipătescu îl aleargă cu bastonul, amenințându-l că-l ucide „ca pe un câine”:

Cațavencu:

Ajutor! Săriți! Mă omoară vampirul! Prefectul asasin! Ajutor!

Nota bene! G. Călinescu idealizează imaginea lui Cațavencu care „gândește cu mijloace proprii”: „Pentru întâia dată un român întrevide politica țării filosofic și științific”, deși expoziția ideilor este extravagantă. „El a intuit sensul câtorva noțiuni (progres, rațiune, economie, cultură, cugetare liberă), rămânând deocamdată în faza lirică”. Totuși referința la falșii care ne lipsesc e „lamentabilă”. Trimiterile la Maiorescu sunt peste tot, nu numai în caracterizarea frazeologiei ridicole a lui Cațavencu: „Beția lui nu-i de cuvinte, ci de idei”.

Unele din aproximările profesorului Călinescu din lecțiile la Facultatea de Litere, incluse în studiul *Domina bona*, au trecut cu ușurință, fără oțioasele trimiteri „academice” în discursul critic al lui Gelu Negrea din cărțile lui deja citate. Dezvoltările ideilor din „Jurnalul literar” (1947) despre Nae Cațavencu sunt însă demne de toată lauda. Lupul tânăr din fracțiunea independentă, deși învins de bătrânul Dandanache, este văzut în perspectiva devenirii sale, pe care finalul piesei o sugerează. George Negrea citează inspirat formula lui Vergiliu: „audaces fortuna iuvat” (*Eneida*, X, 284). Zoe îl vede deja în evoluția sa de viitor „principe”: „Fii zelos, asta nu-i cea din urmă Cameră”. Poate ajunge chiar ministru și de ce nu să-l înlocuiască în pat pe „oblomovistul” Tipătescu. Prefigurarea pare posibilă, așa cum s-a întâmplat cu personajele din *O noapte furtunoasă* în proiectata piesă *Titircă, Sotirescu et Comp.*

Observând că eroii lui Caragiale au „un fond haotic”, criticul de la „Jurnalul literar” abordează teoria formelor fără fond a lui Maiorescu. Ca instrument polemic, în condițiile specifice epocii, acțiunea „este excelentă și nu poate fi vorba de a tăgădui frumusețea gestului maiorescian”. Titu Maiorescu a ilustrat o epocă, devenind un *spiritus rector* al culturii române de pretutindeni. Format la izvoarele culturii germane, el ilustrează ceea ce Blaga numea influența catalitică, favorizând cristalizarea ideilor originale. Maiorescu a selectat din filosofia clasică germană acele idei care să-l ajute în sprijinirea civilizației și literaturii moderne în România. Criticul junimist a cultivat toată viața unitatea dintre „minte și inimă”, descendentă din cultura clasică germană: Lessing, Herder, Goethe, Schiller. În acest prim strat al formației spirituale maioresciene se găsesc *in nuce* germenii concepției sale estetice, sub influența îndeosebi a lui Schiller. Peste aceste acumulări de tinerețe s-a suprapus influența lui Hegel și mai târziu a lui Feuerbach. De la Hegel și Goethe se trage înțelegerea culturii ca „formă de viață”, în baza căreia mentorul Junimii a fundamentat teoria „formelor fără fond” (vezi Al. Dima, *Afinități elective: Titu Maiorescu și Goethe*, în „Revista Fundațiilor Regale” nr. 9 (1940). Influența hegelianismului este susținută viguros de Tudor Vianu, deși respinge istorismul ca bază teoretică. Maiorescu a creat un istorism nou, *istorismul critic*, care să fie compatibil cu valorile absolute. Și în problema națională, criticul junimist, acuzat abuziv de cosmopolitism, a format un alt concept de conștiință națională activă care să nu intre în contradicție cu autonomia valorilor universale: adevăr, bine și frumos. Asemenea performanțe n-ar fi fost posibile fără aprofundarea doctrinei lui Immanuel Kant, cel mai reprezentativ filosof pentru gândirea europeană. El a și tradus o bună parte din *Critica rațiunii pure*. Influența lui Kant, cu al său preconizat ideal care *trebuie să fie* (apriorismul kantian), a fost permanentă, dar nu totală, criticul de la Junimea receptând un kantianism în viziunea lui Schopenhauer. În materie de estetică, Maiorescu s-a lăsat sedus de preceptele schopenhauriene pe care le-a și aplicat în apărarea comediilor lui Caragiale și în afirmarea geniului eminescian în poezie.

O serie întregă de critici literari și filosofi au abordat teoria maioresciană a formelor fără fond: Tudor Vianu, Petre Pandrea, Mircea Florian, E. Lovinescu, D. Murărașu. Este posibil ca studiul *Titu Maiorescu* din 1944 al lui T. Vianu să fi stârnit interesul lui G. Călinescu pentru I. L. Caragiale în cursul său de la Facultatea de Litere din București.

Autorul *Istoriei literaturii române de la origini până în prezent* își propunea să descrie întâi înțelesul termenilor. Titu Maiorescu înțelegea prin fond *instrucția*, în studiile sale de tinerete: *În contra direcției de azi în cultura română* (1868), *Observări polemice* (1869) și *Direcția nouă în poezia și proza română* (1872). G. Călinescu se referea în lecțiile sale la *fondul sufletesc*, la gândire. De aici deosebiri de vedere. Reprezentanții generației de la 1848, pe care Maiorescu, dar și Caragiale îi ironizau, nu erau aculturali, aveau chiar un exces de fond: „Fondul era înaintea lui Maiorescu, un fond fără formă gramaticală, în timp ce el pretindea că e o formă fără fond”. În acest context, profesorul Călinescu sugera că „formula” trebuie „radical reformată sau măcar aplicată just”. Cu asemenea bază teoretică, G. Călinescu analizează lumea lui Caragiale, prin cele mai reprezentative personaje, intuind relații pe care numai mintea sa genială și le putea închipui: „Un Cațavencu ilustra este Hasdeu, care pornește în toate direcțiile, delirând fără erori vizibile de stil, nu mai puțin haotic, beat de a lua cunoștință de tainele universului. Hasdeu era un romantic. Cațavencu e și el romantic.” Conul Leonida și Efimița sunt opuși personajelor lui Camil Petrescu, Gheorghidiu și soția sa. Pasager și alți scriitori români sunt reținuți de critic: Gr. Alexandrescu, Alecsandri, Asachi, Bacovia, Bolintineanu, Brătescu-Voinești, Cantemir, Creangă, Eftimiu, Hogaș, Pelimon, Sadoveanu.

Trahanache recomandă, placid, „puțintică răbdare”. E numai o aparență „El e prin temperament un înflăcărat prieten, un Orest pentru un presupus Pilade”. Trimiterea la personaje din piesa *Oreste* de Euripide, care a ilustrat tragedia clasică grecească, alături de Sofocle și Eschil, în secolul al V-lea î.Hr. subliniază încă odată clasicismul lui I. L. Caragiale. Clasicul Caragiale „tratează natura morală” a personajelor. În opera lui Caragiale, ca și a lui Creangă de altfel, „interesul pentru natura vie și moartă e [...] precar”. Caragiale și Creangă „sunt artiștii fără natură, niște clasici”. În *Oreste*, întâlnim delirul ca obsesie și halucinație a personajului principal ca urmare a unei dureri fizice sau morale. Numele ortografiat Orest de către critic devoalează sursa franceză, mai precis marii romantici care atribuiău verbului o esență. Euripide era un dramaturg al pasiunilor. În căutarea esențelor, criticul considera că și Caragiale era pasional. Personajele feminine din comediile sale le împărțea „sub aspect pasional” în „patru specimene: Coana Zoîța, Veta, Zița și Mița republicană”. Excitației ideologice a personajelor dintr-o piesă precum *O scrisoare pierdută* „îi corespundea pathosul”, cuvânt grecesc intrat în limba franceză la 1671 și explicat de Stendhal în 1825 (cf. Dict. Robert, 1979, p. 1376). Dar și alte personaje ale antichității, Helena, Clitemestra, Fedra sunt evocate în discursul critic călinescian. Sondarea textului antic, este un demers al profesorului pentru a demonstra studenților săi cum comicul e oricând reductibil la tragic și, nu în ultimul rând, pentru a-i sublinia operei lui Caragiale universalitatea. În rest, în lumea lui Caragiale, suprem este un sentiment de filantropie, care trimite la originea grecească a autorului.

Trahanache e singurul erou autentic care „petrarchizează”. El este „cel mai profund erou erotic român” pentru că „crede în inocență și fidelitate și apără femeia de calomni”. Când discută raporturile între *vir* și *femina*, invocând pe Weininger, G. Călinescu depășește limitele comediilor abordând și proza caragialiană. Eroi lui Caragiale nu sunt

misogini și nu cunosc sentimentul geloziei. Față cu bigamia tihnită a Zoei și Vetei, „reiese că femeia nu întâmpină nicio dificultate în expansiunile ei erotice, ba mai mult că are totală consimțire a soțului”, cum se poate vedea din schițele lui Caragiale.

Pentru a cuprinde paradigma creației, G. Călinescu trece în revistă personaje precum Domnul Goe cu exuberanțele lui infantile, cu variante mai complicate în alte literaturi: la englezi, copilul supus unor încercări dure (*David Copperfield* de Dickens), la francezi (Victor Hugo), Gavroche, copilul semivagabond gata a sări pe baricade. La noi, rudenia dintre zurbagiul Goe și Niculăiță Minciună cu „setea lui de a ști”. Occidentul cunoaște și copilul serafic în mediul mistic și copiii din *Novelas ejemplares* de Cervantes, specimene de Goe în mediul picaresc. Un personaj precum Lefter Popescu din *Două loturi*, cu iluzia câștigării unei sume imense din jocul la două loterii, devine țanțoș și schimbându-și numele în Eleutheriu Poppescu, demisionează din mica lui slujbă. Când află că lozurile câștigătoare erau *viceversa*, el are „hohotul sarcastic vecin cu demență”. Lumea caragialiană nu-i deloc unidimensională. Dimpotrivă asistăm la studiul a diverse destine. *Cănuță, om sucit* – ca un ecou al biografiei scriitorului – „toată viața lui nu s-a potrivit cu lumea”. E un „damnat de tip genial”. Un „damnat” mediocru este Ghiță Pristanda cu „renunțare mică după buget”. De frică, de a nu-și pune „familia mare” cu nouă copii în pericol, el „se adaptează într-un mod simplist, repetând fără reflecție frazele altora”. Personajul din *O scrisoare pierdută* este comparat cu Polonius, ambii făcând voia celui mai puternic. Și mai derutant, criticul îl apropie de mizantropul Guicciardini și de cinicul Talleyrand de la curtea regilor Franței. Pristanda însă „e un biet intuitiv, degradat la treapta de slugă politică a unui perfect”. El nu e în stare decât să îngâne la infinit zicerile șefului până la groteștile „curat mișel” și „curat murdar”. Caragiale reține în schimb sentința, observația morală a nevastii lui Pristanda, într-o formă aproape folclorică: „Ghiță, Ghiță, pupă-l în bot și-i papă tot, că sătulul nu crede la ăl flămând”. Pristanda se alătură familiei „învinșilor”. În proza mic romantică de mai târziu, lui Ghiță Pristanda îi corespunde „impiegatul cuviincios și fără personalitate”.

În legătură cu propria viață a lui Caragiale este cazul lui Stavrache, din nuvela *În vreme de război*, ce visa să se îmbogățească printr-o moștenire. Caragiale parafrazează vechea povestire *Abu-Hassan* pentru tipul rentierului perfect. Toți eroii săi, meridionali, care nu cunosc avariția, urmăresc, ca și cei francezi, „independența prin rentă”, cu deosebirea că „ai noștri” socotesc inutilă eforturile de a agonisi. Singura activitate acceptată în operă de Caragiale este cea de cârciumar. El nu are geniul speculativ al eroului balzacian, Grandet. Referințele la Slavici sunt numeroase, pentru personajele sale de „econom”. Viziunea socială este însă comună la Caragiale și la Slavici. Eroii lor aspiră la avere. În cel privește pe Caragiale precizarea călinesciană nu întârzie: „aici nu facem considerații de ordin doctrinar-social, ci studiem situația eroilor lui în Univers”. Nu e vorba de patima avariției ca la Hagi-Tudose de Delavrancea sau de avariția din frică a casierului Anghelache care se sinucide de teama unui control financiar, dar și de perspectiva de a-și pierde postul. Eleutheriu Poppescu sau Caragiale însuși demisionează cu ușurință. Nu salariul cu atâtă obligații e scopul lor, ci o sumă de bani cât mai mare pe care să o toace lent. I. L. Caragiale „fără rentă, la Berlin, desfăcut de orice legături naționale, n-ar fi în stare de a-și câștiga existența”.

În finalul studiului *Domina bona*, Călinescu pune problema evoluției romanului european, și reflexul său în literatura română. Citează mari nume ale criticii europene, Sainte-Beuve și Thibaudet, limita clasică a criticii și istoriei literare, deși el sugerează, în teorie, bergsonianismul lui Proust. Profesorul de la Facultatea de Litere din București reține întâi tipul de roman epic, Balzac-Stendhal. În literatura germană, întâlnim o proză metafizică. Julien Sorel își caută un loc în societatea înaltă, „Faust își caută o îndreptățire în univers”. Balzac a urmărit să ilustreze cu precădere o burghezie franceză în goană după titluri de noblețe. În vremea lui, „*le bourgeois gentilhomme* a devenit legiune”. În secolul următor, Proust oglindește o aristocrație cu complexe sufletești majore, „epave ale aristocrației istorice”. Eroii lui sunt niște „snobi”, așa cum sunt și eroii lui Caragiale sau Lenora Hortensiei Papadat-Bengescu. La noi un moment pierdut pentru dezvoltarea romanului, a fost în vremea lui Caragiale. Personaje precum Dinu Păturică, Cațavencu, Tănase Scatiu nu ilustrează o perioadă istorică și pot aparține atât unui roman balzacian, cât și unuia proustian. „Opera lui Duiliu Zamfirescu în general are structură, dacă nu factură proustiană, fiindcă, pe de o parte, se ocupă de ambiția strict morală a aristocraților de a păstra prestigiul castei, pe de alta, cu ambiția oamenilor noi de a intra în clasa boierească.” Să reținem un excelent portret al lui T. Maiorescu: „Un Tănase Scatiu superior, subtil, ușor melancolic, energic cu delicatețe este Titu Maiorescu. Fiu de profesor și nepot de țărani, cum se recunoaște singur în plin Parlament într-un moment de disperare fină, el face mari eforturi spre a se adapta clasei conservatoare, izbutind în cele din urmă să intre în acea societate chiar prin căsătorie”. Să reținem un excelent portret al lui Maiorescu: „Un Tănase Scatiu superior, subtil, ușor melancolic, energic cu delicatețe este Titu Maiorescu. Fiu de profesor și nepot de țărani, cum se recunoaște singur în plin Parlament într-un moment de disterație fină, el face mari eforturi spre a se adapta clasei conservatoare, izbutind în cele din urmă să intre în acea societate chiar prin căsătorie”. Pe alocuri, se pare că G. Călinescu privește personajele mai mult ca un romancier, decât ca un critic. În lecțiile pe care le ținea în fața studenților în 1946-1947, întrezărim primele creionări ale viitorului său roman, *Scrinul negru* (1960), cu figuri ale unei aristocrații decăzute și snoabe.

În *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* din 1941, autorul ei insistă pe trăsăturile fizice ale scriitorului. I. L. Caragiale „avea o enormă țeastă ca o turlă, căpățânos ca ascendenții lui arvaniți”. Prietenul său, caricaturistul C. Jiquidi i-a dedicat o suită de memorabile portrete în stilul numit *portrait-charge*: un cap enorm pe abia schițate piciorușe. Fiului său Matei, cu fumuri aristocratice, îi arăta moalele capului, cu o pronunțată calviție: „Uite, a rămas rama tavei cu plăcinte pe care au purtat-o strămoșii noștri”.

În critica literară este îndeobște acceptat că ceva din firea lui Caragiale a trecut în personajele sale. Este bine cunoscută recunoașterea lui nenea Iancu în fața lui Paul Zarifopol: „Mă, Rică sunt eu!” În studiul *Domina bona*, G. Călinescu creionează un excelent portret psihologic al lui I. L. Caragiale: „Maiorescu era rece, aproape apatic. Caragiale e nervos, sentimental, pasional, în general spasmodic și toată această dispoziție a trecut în eroii lui cei mai cinici”.