

## CARAGIALE, MATEIU

dr. Laurențiu Hanganu\*

I. (12.III.1885, București – 17.I.1936, București), prozator și poet. Întâiul fiu al lui Ion Luca Caragiale și al Mariei Constantinescu, funcționară la Regia Monopolurilor, Mateiu a fost prezentat autorităților spre înregistrare, conform actului de naștere, de „Ioan L. Caragiali”, care nu și-a asumat însă și paternitatea oficială a nou-născutului. Copilul va avea parte de protecția reunită a celor doi părinți numai pentru scurtă vreme – anii în care dramaturgul, încă departe de celebritatea și recunoașterea națională de mai târziu, a locuit împreună cu mama într-o locuință închiriată din suburbia bucureșteană Sf. Vasile, pe Strada Frumoasă nr. 14. Odată cu numirea sa în funcția de director general al teatrelor (iulie 1888) – urmând succesului înregistrat de reprezentațiile succesive ale piesei *O scrisoare pierdută* –, Caragiale-tatăl începe să frecventeze o lume care îi fusese până de curând inaccesibilă, astfel încât, în anul următor (1889), abandonează relația semimaritală cu Maria Constantinescu și o ia în căsătorie pe Alexandrina Burelly, fiica unui cunoscut arhitect de origine italiană. În noua familie, alături de copiii legitimi, va fi adus și educat și Mateiu, a cărui situație echivocă – acceptat formal, însă tratat, se pare, cu severitate de tată și, în orice caz, nu cu prea multă afecțiune de frații vitregi – va fi determinat sedimentarea unei încărcături psihologice care îl va marca pe viitorul scriitor, preocupat întreaga viață în a-și (re)constitui, fantasmatic, un arbore genealogic care să-i confere o ascendență ilustră, demnă de imaginea de sine a adolescentului care, la paisprezece ani, umplea caietul de fizică cu steme heraldice și învăța pe de rost pagini întregi din Almanahul Gotha. În 1892 este înscris la Școla de Băieți nr. 6 „Petrahe Poenaru” din București, unde are rezultate școlare remarcabile, după care urmează, începând din 1896, Liceul „Sfântu Gheorghe”, condus de Anghel Demetriescu, care, renumit în epocă pentru calitățile de pedagog, îi insuflă dragostea pentru istorie. În ceea ce privește lecturile literare ale adolescentului, acestea cuprind autori precum Alexandre Dumas (*Les Trois mousquetaires*), William Thackeray (*The Luck of Barry Lindon*), Balzac (*Père Goriot*) și Félicien Champsaur (*L'Arriviste*) – ultimul, romanul dorinței de înavuțire împinsă până la crimă, ale cărui îndepărtate ecouri se vor regăsi, în *Craii de Curtea-Veche*, în „spovedaniile” lui Pașadia și Pantazi. Vor urma Villiers de l'Isle-Adam, Barbey d'Aurevilly, Oscar Wilde, Jean Lorrain, precum și, mai ales, Edgar Allan Poe și Charles Baudelaire, autorii cu impactul cel mai profund asupra viziunii sale estetice. În noiembrie 1904 I.L. Caragiale se mută provizoriu la Berlin

---

\* Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu” al Academiei Române, București.

(înainte de a se autoexila acolo, definitiv, în 1905), determinându-l pe fiul cel mare, sosit și el împreună cu ceilalți membri ai familiei, să înceapă studii de drept. Lipsit de apetență pentru profesia juridică, C. cutreieră neobosit muzeele și parcurile berlineze, subjugat de vraja pânzelor vechi și de solemnitatea coroanelor arborilor seculari – având însă, în același timp, simțul observației deschis către spectacolul policrom și opulent oferit de strălucirea orașului occidental al începutului de veac, în care goana călăreților și a echipajelor de lux „zburând repede seara la înfloritele lor desfătări” urma să fie eternizată estetic, împreună cu farmecul fântânilor din piețele publice și al teraselor „idilic cotropite de trandafiri”, în nuvela *Remember*. În primăvara lui 1905, vădit nemulțumit de atitudinea disobedientă a fiului, I.L. Caragiale îl trimite înapoi în țară, la București, unde îl dă în grija surorii sale Lenci și îi trimite lunar o mică sumă de bani, în speranța că Mateiu „va purcede cu bărbăție pe calea muncii” – așa cum relatează situația naratorul-personaj din *Craii de Curtea-Veche* – și își va încheia studiile universitare. Respins la examenul de admitere la Școala de Ofițeri de Cavalerie, C. se înscrie la Facultatea de Drept a Universității bucureștene, unde se pregătește să susțină câteva examene, dar pe care, în cele din urmă, o abandonează. Sunt anii schimbului de scrisori cu prietenul său Nicolae A. Boicescu (aflat atunci la studii la Paris), când, supus unei existențe pline de privațiuni – adesea obligat să rămână închis în casă zile în șir în așteptarea insuficientei „rente” paterne –, adoptă, în rarele sale apariții nocturne la Capșa, morga unui aristocrat plictisit, trăind „în disprețul moralei șnapanilor”, după cum îi scrie, în mai 1908, lui Boicescu. Convins că numai o partidă matrimonială avantajoasă îi poate deschide calea adevăratei existențe („În definitiv de ce să-ți abimezi tinerețea într-o semi-mizerie [...] și să nu ai și tu apartament, auto, să poți să te deplasezi, să-ți plătești orice lux de echipament, de sport sau de voiaj, să ai un cal cu care să piaffezi la Bois, o blană de milord, inele somptuoase, butoni de mexican sau brazilian, o écurie chiar. Nu sunt atâția care operează așa și fac din viață un vis voluptos? Și când ai așa ceva, poți să jouissezi, à la dérobee cu toate gonzessele fine care-ți fac cu ochiul. Adevărata filosofie e asta, banul”), viitorul scriitor este într-o permanentă căutare a „pontului”, a „filonului” care să-i schimbe radical statutul material și să-i asigure locul care, era încredințat, i se cuvine de drept în elita socială. Sub imperiul impulsivității juvenile (dublată însă de o secretă înclinație gerontofilă), tânărul adept al principiilor lordului Brummel – „îmbrăcat bine, mănuși gris-clair, ghetetele cu capace și o cravată mauve, vieux-rose ca un lampion” – se prezintă cu aplomb unei „gonzesse bătrâne”, „în speranța că are să iasă ceva”: „După o așteptare de un sfert de oră în mijlocul curței, după ce inspectasem totul, geamurile de la subsol deschise, ușa de la casă dată de perete, am auzit o violentă bubuitură într-un geam după o perdea, și o mână făcându-mi semn să intru. M-am suit, și a început o întrebare: cine e? ca la un castel corsican. Iar eu mi-am declinat numele și am intrat ca o bombă. A fost o conversație à la jambirboc numai franțuzește, în sfârșit, ce să-ți spun, am zăpăcit-o. Salonul era ceva bizar, un tablou antic inestimabil, o pendulă cu un turc, un cățel lățos empaillé cu niște ochi fascinatori și unul nelățos viu, care era să-mi mănânce melonul. Eu însă n-am înțeles

nimic, știam că e putred de bogată, dar ea mi-a spus că e săracă, că au ruinat-o niște procese, că vinde o pădure și cele ce mi-a spus acum nu prea concordau cu cele de astă primăvară. Cu toate că e foarte sperioasă și fricoasă m-a primit singură fiind și m-a rugat să mai viu. Eu am submerjat-o sub un déluge de galanteries fines. La plecare mi-a spus brusc că viu pentru bani? Eu nu m-am deconcertat, și ea a răs”. Din aceeași epocă datează și deteriorarea iremediabilă a relațiilor dintre fiu și tată, în urma unei situații în care I.L. Caragiale ar fi reușit, se pare, să schimbe testamentul surorii sale – prin care lui Mateiu i-ar fi revenit o sumă considerabilă de bani, asigurându-i astfel o existență lipsită de griji – în propriul beneficiu. În ordine istoric-literară, este perioada în care scriitorul redactează poemele din ciclul *Pajere*, din care treisprezece vor fi publicate, cu sprijinul tatălui – impresionat și venit special în țară în iarna lui 1911 pentru a-l prezenta, la Iași, membrilor redacției „Viața românească” –, în aprilie 1912. După moartea dramaturgului, survine în vara aceluiași an, obține numirea (în octombrie) în poziția de șef de cabinet al ministrului Lucrărilor Publice, funcție pe care o va deține până în ianuarie 1914. Intrarea României în război (1916) – consemnată în *Jurnal* prin nota „Fin de l’Ancien régime” – înseamnă și începutul celor mai dificili ani ai vieții lui C., rămas în Bucureștiul ocupat de trupele germane și presat continuu să se mute din loc în loc din pricina neajunsurilor materiale. Pe de altă parte, sunt anii în care redactează, parțial sau integral, principalele sale opere literare – dintre care nuvela *Remember* va apărea, într-o primă formă, în august 1921 în „Viața românească”. Între 1919 și 1921 este șef al Biroului Presei din cadrul Ministerului de Interne, pentru ca, începând din 1923, viața să i se schimbe în sfârșit în bine odată cu mariajul cu mult mai vârstnica Marica Sion, fiica scriitorului Gheorghe Sion, a cărei mică moșie de la Fundulea (județul Ilfov) va fi administrată de C. cu meticulozitate și pasiune, de la ținutul registrului de cheltuieli și desenarea, în tuș, a uneltelor agricole, până la ridicarea unui stindard anume conceput, anunțând prezența și statutul noului „senior”, deasupra conacului. Încercările făcute ulterior de a mai ocupa demnități publice – incluzând aici o călătorie în Italia, cu scopul de a-l convinge pe Nicolae Titulescu să-i asigure un post în Ministerul de Externe – vor rămâne fără rezultat. Ferit însă de apăsarea grijilor financiare, scriitorul are răgazul necesar pentru a-și definitiva romanul *Craii de Curtea-Veche*, precum și de a concepe alte două romane, rămase neterminate: *Sub pecetea tainei* și *Soborul țățelor*. După apariția, în 1929, a *Crailor de Curtea-Veche*, care îi vor aduce o binemeritată celebritate, mai cu seamă în rândul scriitorilor tineri, va duce o viață relativ retrasă, presărată de prezențe sporadice la serate muzicale sau reuniuni mondene. Rarele sale apariții în peisajul Bucureștiului interbelic, în ținute rigide și demodate, în acord cu expresia imobilă a feței, intrigau și stârneau imaginația, cea mai bună mărturie în acest sens fiind portretul pe care G. Călinescu i-l va face în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*.

Scriere „singulară” (Matei Călinescu) și „izolată” (Mihai Zamfir) a literaturii noastre, producție cu „caracter hibrid” (Ovidiu Cotruș) și „imposibil de subsumat unui gen anume” (Alexandru George), narațiune cu o „savoare ciudată” (G. Călinescu)

aparținând „celui mai bizar scriitor român” (Vladimir Streinu), *Craii de Curtea-Veche* are, în gradul cel mai înalt, „stranietatea” insondabilă și fascinatorie care, semn al irumpției contranormative a originalității creatoare, se constituie în garanția statutului canonic – în sens modern – al unei opere literare. „Cântecul de sirene” (I. Negoșescu) al textului, salutat cu fervoare de Ion Barbu, Emanoil Bucuța, Ion Pillat sau Petru Comarnescu, îl surprinde pe G. Călinescu în plină activitate de edificare a *Istoriei literaturii române* în jurul figurii tutelare a lui Eminescu și a estetismului junimist, „constrângându-l” să conteste meritele esențiale ale operei și determinându-l, în logica aceleiași reacții, să transfere sentimentul de stranietate și contrarietate generat de lectură, netăgăduit altminteri, asupra personalității empirice a autorului într-un act de proiecție psihologică a cărui justificare, argumentată prin anacronismul vestimentar al omului ce traversa Piața Sfântu Gheorghe într-o zi de iarnă interbelică, este una doar parțială și finalmente ineficace, de vreme ce demersul analitic sfârșește prin a-l situa pe fiul natural al lui I.L. Caragiale tocmai în „grupa suprarealiștilor”. Pe de altă parte, validitatea radiografiei critice călinesciene se regăsește în plasticitatea formulărilor memorabile (operă a unui „ratat superior, mai valabil decât izbutiții”, care „valorează nu prin ceea ce este, ci prin ceea ce sugerează”), al căror caracter paradoxal nu este altceva decât recunoașterea intuitivă a echivalenței – definitorie pentru modernitatea teoretizată de Edgar Poe și Baudelaire – dintre „ciudățenia” scrierii și „aerul ei de puternică originalitate”. În ordine conceptuală – într-o istorie literară definitiv sedusă de figura „ultimului Caragiale” –, amprenta noii canonicități își propagă efectul hipnotic-deconcertant ca ambiguitate taxonomică, „stupefiind” rațiunea clasificatoare și închizând-o, insidios și perfid, în cercul vicios al strădaniilor, compulsiv reluate, de a cuprinde și fixa scrierea mateină în interiorul granițelor normative consacrate – demers teoretic care sfârșește, de cele mai multe ori, în zona indeterminării și aporiei („*Craii de Curtea-Veche* este tot ce poate fi mai puțin roman istoric” – Perpessicius; „Format din patru capitole – mai just patru lungi poeme” – Pompiliu Constantinescu; „Romanul (e un fel de a zice roman)” – Nicolae Manolescu), atunci când nu se abandonează de-a dreptul „logicii” negative a gândirii apofatice („Cartea d-lui Mateiu Caragiale nu e un roman” – Al. A. Philippide; „*Craii...* nu este un roman în adevăratul înțeles al cuvântului” – Edgar Papu; „Cartea nu se supune nici pe departe regulilor romanului, dar nici măcar acelora ale stilului narativ” – Alexandru George). De unde mulțimea neclarităților și a impasurilor argumentative, care prelungesc involuntar „taina” operei mateine în discursul interpretativ și tulbură balanța judecății estetice, dezechilibrând-o când într-un sens – al abordărilor metodologice ratate, neînțelegerilor și opacităților idiosincratice –, când în celălalt – al inflației hermeneutice și al supralicitării conștiinței critice auctoriale, până într-atât încât romanul *Craii de Curtea-Veche* ajunge să fie socotit, alături de scrieri precum *Paradisul suspinelor* a lui Ion Vinea, „momentul dezagregării prozei narative de tip clasic” și al „impunerii unui nou tip de proză” (Alexandru George), ba chiar prototipul de structură narativă deschizătoare de drumuri către paradigma postmodernă. Pentru a pune între parantezele istoriei

literare o dezbatere prolixă și, în ultimă instanță, infructuoasă, este suficient a aminti aprecierile din 1800 ale lui Friedrich Schlegel, care, în *Epistola despre roman*, atrăgea atenția asupra faptului că „un roman este o carte romantică”, înțelegând prin „romantic” „nu numai un gen, ci un element al poeziei, care poate predomina în măsură mai mare sau mai mică, dar care nu poate lipsi niciodată cu desăvârșire”. Ca urmare, subliniază gânditorul german, „nici nu-mi pot imagina un roman decât alcătuit dintr-un amalgam de substanță epică, lirică, dramatică”, afirmându-și astfel dezacordul cu încercările unora dintre contemporanii săi de a subordona în totalitate romanul imperativelor genului epic.

Că opera lui C. are un substrat în esență romantic, lucrul se observă fără dificultate din orice perspectivă metodologică, fie ea *istoric-comparatistă* – în recurența de teme și motive definitorii, precum melancolia, „patima nopții” (Ovidiu Cotruș), revolta, demonismul, singurătatea, exotismul, evaziunea în vis, *structuralistă* – în dualismul compozițional și stilistic, coroborat cu simetria savantă și periodicitatea muzicală ale frazei, *fenomenologică* – în cristalizarea nucleelor imaginare în conformitate cu figurile arhetipale ale coborârii, exilului, rătăcirii și reintegrării, *psihanalică* – în flagranța dihotomiilor psihologice, consistența fantas(ma)tică a personajelor și narcisismul auctorial, ori *poststructuralistă* – în caracterul sincopat al tramei narative, ambivalența simbolică a imaginilor și anticonformismul politic al concentrării interesului creator asupra individualității ex-centrică. Un substrat decelabil în stare genuină în poemul *Singurătatea*, care vădește în ritmurile sale elegiace – „voluptuoase și triste”, asemenea valsului domol al lui Pantazi – mărcile atitudinii și expresivității veacului al XIX-lea: „Melancolia face în pieptu-mi să tresalte / Neînțelese doruri, în vreme ce-ațipind / Ființa mea de astăzi, în locu-i răsar alte / Vechi suflete apuse, mult mândre, mult înalte / Zguduitoare patimi cu foc mărturisind. // [...] Nostalgică gândirea-mi în voie pribegește / Și nesfârșit de tristă, se pierde, se topește / Într-un noian albastru de mistice visări...” Publicat în 1929, dar scris probabil cu mult înainte, unicul poem cu sonorități eminesciene al lui C. proiectează asupra „tâmplei de icoane” din ciclul *Pajere* (apărut în periodice între 1912 și 1916) lumina difuză a trăirii care, modulată estetic de priveliștea tristă a ruinelor (*Curțile Vechi*) și fantasticul vedeniei și nălucirii (*Clio*, *Grădinile amăgirii*), lasă să se desprindă, în reflexia imobilă a aceleiași partituri, tăietura severă a basoreliefului portretistic (*Călugărița*, *Aspra*), cruzimea trufașă a războinicului (*Lauda cuceritorului*, *Portretul războinicului*) și elanurile înghețate în emailuri ale stemelor și blazoanelor (*La Argeș*, *Clio*), la fel cum, în ordine formală, ritmicitatea declamator-muzicală a versului lui Bolintineanu (*Sihastrul și umbra*) își află complinirea restrictivă – iar nu adversitatea antinomică – în disciplina și gravitatea compozițională proprii sonetului. În această perspectivă, apropierea de parnasianism, neoclasicism ori simbolism invocate de critica de întâmpinare ajung să dobândească (așa cum a observat Ovidiu Cotruș) un caracter exterior și deconcertant, antrenând gândirea pe drumuri închise și disimulând adevăratele semne ale pătrunderii în discursul poetic matein a elementelor și accentelor moderniste: este vorba, în esență,

despre figura nietzscheeană a războinicului-cuceritor – viril, sanguinar și amoral – și, mai ales, de turnura decadentă a sensibilității romantice coborâte în amurg: „De veacuri, părăsite pe-ascunsele coline, / Zac curți pustii... Acolo tăcerea stăpânește / Și-n verde mantă mușchiul cuprinde și-nvește / Surpata zidărie și frânte tulpine” (*Curțile Vechi*). Deloc întâmplător, poemul cel mai apreciat și citat al lui C. este *Trântorul*, în care tresărirea de o clipă a sângelui războinic răscumpără prin iluminare anamnetică sleirea prezentului decăzut: „În trândavă-aromeală stă tolănit grecește / Urmașul lor. Urât e, bondoc, sașiu, peltic. / El antereu alb poartă, metanii și ișlic. / În puf, în blăni și-n șaluri se-ngrașă și dospește. // [...] Îl leagănă manea, e veșnic beat de vutcă, / Să-ncalece i-e frică, pe brațe-l duc la butcă; / Dar, el, ce os de Domn e și viță de-Împărat, // Ades, făr’ să-și dea seama, își mângâie hangerul, / Și când în fața morții odată s-a aflat, / În trântorul becisnic s-a deșteptat boerul”. Întrezărită în tendința imaginarului poetic de transgresare a posturilor și tiparelor romantice, dimensiunea modern-decadentă a scrisului lui C. se dezvăluie fastuos în nuvela *Remember*, ale cărei parfumuri tari și luciri întunecate și enigmatice ademenesc conștiința receptoare – narcotizată de muzicalitatea incantatorie a frazei – în labirintul oglindirilor infinite, autoscopice și echivoce, al existenței estetice. Istorie a unui „fapt divers atroc” (cel mai probabil o crimă pasională), povestea misteriosului lord Aubrey de Vere, aristocratul englez ce-și transpune metonimic simbolică sângelui în albastrul machiajului și în apa litificată a safirelor de Ceylan, își degajă semnificațiile condensate nu prin înlănțuirea fragmentelor scenice într-o dinamică narativă – a cărei iluzorie consistență se naște în chip mecanic, din ceremonialul gol al spunerii („Sunt vise pe care parcă le-am trăit cumva și undeva, precum sunt lucruri viețuite despre cari ne întrebăm dacă n-au fost vis. La asta mă gândeam deunăzi seara când [...] am dat peste o scrisoare care mi-a deșteptat amintirea unei întâmplări ciudate”) –, ci prin rafinata punere în scenă și focalizare a instanței auctoriale, ale cărei fațete se juxtapun și augmentează în orizontul filigranat al scrierii ca tot atâtea ipostaze ale imaginarului *fin-de-siècle* european. Astfel, regizoral decadentă – în sensul conotând artificialitate și antinaturalism – este înrămarea preraphaelită a tablourilor ficționale – galeria de artă berlineză Frederic, cu pânzele sale vechi, purtând semnăturile lui Ruysdaël, Van Dyck și Van-der-Faës, și din care privesc, surâzând hieratic, lorzi din alte vremuri, „înmulțit înrudiți” și izomorf reprezentați ca imagini mișcate ale aceleiași identități; rachieria neerlandeză, cu miresmele sale exotice de Java și Antile și pereții îmbrăcați în stejar afumat, pe polițele cărora se răsfață, în neclintire muzeală, ulcioare de Delft; fereastra înaltă luminată la ore târzii, licărind sibilinic între „case oarbe”, reminiscentă livrescă a aceleia din „*Perdeaua cârmezie*” a lui Barbey d’Aurevilly; canalul „sinistru”, asemenea celui din romanul lui Georges Rodenbach *Bruges-la-morte*, cu ape fumegoase și maligne, pe care alunecă în tăcere trupurile sinucigașilor înecați. Decadent este însuși Berlinul începutului de veac – spațiul citadin prin excelență, riguros delimitat și pietruit, cu terase ninse de petale de trandafiri și fântâni iluminate feeric, ale cărui parcuri, forme îmblânzite estetic ale unei naturi sălbatice și amenințătoare, se conturează ca reflexii speculare,

epurat-manieriste, ale peisajelor melancolice zugrăvite de pictorii olandezi: „Năpădit de o dulce aromeală, îmi lăsam visările să nască și să se topească în voie în noianul de armonii sublimе, uitându-mă pe fereastră, cu ochii pe jumătate închiși, cum unduiiau curcubeuri în pulberea fluidă a fântânii din largă piață-grădină. Lina boare a asfințitului legăna ciucurii purpurii ai trandafirilor agățați pe terasa casei din față, purtându-le mireasma până la mine. Seara da însuflețire umbrelor, în oglinzi, tainic, treceau fiori. Acesta era ceasul pe care-l așteptam ca să admir colțul cel mai frumos al pieței – un petec de pădure rămas neatins în plin oraș – câțiva bătrâni copaci frunzoși și sumbri, vrednici să slujească de izvod celor mai cu faimă meșteri ai zugrăvelii”. Coborât parcă dintr-o cadră a maeștrilor clarobscurului, într-o clipă de extatică întrepătrundere a fantasmaticului cu realul, sir Aubrey de Vere – „holograma” scânteietoare și halucinogenă a eului estetic matein – traversează ecranul ficțiunii cu nepăsarea și trufia rece a urmașilor lordului Brummel, polarizând în singularitatea înfățișării excentrice a dandy-ului („Pudra cu care își văruise obrazul era albastră, buzele și nările și le spoise cu o vopsea violetă, părul și-l poleise, presărându-l cu o pulbere de aur, iar ochilor le trăsese jur-împrejur largi cearcăne negre-vinete ce-i dădeau o înfățișare de cântăreață sau de dănțuitoare. Încolo, îmbrăcat tot fără cusur, în frac albastru, sub mantaua ușoară de seară, cu orchideea la cheutoare, nelipsindu-i nici brățara de la mână, nici inelele din degete”) tensiunile violente și obscure ale tectonicii originalității și coagulând în plenitudinea mitică a personalității („Dar toată această migăloasă găteală nu era la dânsul decât un amănunt dintr-un întreg desăvârșit, de o fericită armonie. Aubrey de Vere avea un creier de minune alcătuit și un duh scânteietor”) noul ideal al timpurilor moderne: *homo aestheticus*. Înrudit cu Dorian Gray al lui Oscar Wilde, cu care împarte narcisismul structural, cruzimea inocentă și veghea complice a oglinzilor și tablourilor – din care, în aparență desprins, continuă inexorabil să facă parte –, dar și cu Des Esseintes al lui K.-J. Huysmans, de care îl leagă pasiunea pentru florile rare, voluptatea răsfoirii cărților cu legături scumpe în „sumptuoasa singurătate a odăilor cu oglinzi adânci”, precum și predilecția pentru „băuturile cele mai dulci și mai parfumate, asemenea unor nestimate topite, ațățătoare de visări exotice și de îndepărtate nostalgii”, Aubrey de Vere își revelează straniețatea în apariții și stingeri meteorice – de la silueta insolită și eterică, părând „a trăi [...] în afară de orice lume”, a tânărului din muzeul Frederic, trecând prin amăgitoare coborâre și fixare în zona umanului comun a „prietenului” așezat alături de narator pe lavița rachieriei neerlandeze („acolo, parcă nu mai eram străini unul de altul”), până la alteritatea radicală, corespunzătoare soarelui negru alchimic, a femeii îmbrăcate în rochie de fluturi zărită noaptea pe străzile pustii ale Berlinului: „Trecea o femeie înaltă, cu un bogat păr roșu sub o pălărie mare cu pene, o femeie slabă și osoasă, fără șolduri și fără sâni, într-o rochie strâmtă de fluturi negri. Ea pășea țeapănă ca o moartă, care ar fi împinsă sau atrasă de o putere din afară, străină de voința ei, spre un țel tainic în noapte. Nu știu de ce nu mi-a venit să cred că e o femeie ca toate femeile, din capul locului, chiar înainte ca în ochii ei țintiți mari, ce arătau a privi înăuntru, și în

trăsurile feței sale prea sulimenite să-mi pară a recunoaște... Dar, mai trebuia să mă îndoiesc, mai putea fi numai o bănuială când în mâna cu degete lungi rânjeau șapte safire de Ceylan?” Jocul metamorfozelor desfășurate în apele abisale ale oglinzii textuale se încheie în noaptea „de catifea și plumb”, mirosind „a taină, a păcat, a rătăcire”, în care, epuizat de insistența autoscopică a privirii auctoriale („mă simțeam îmboldit de o curiozitate josnică, ce m-a făcut câteva seri să pândesc mereu pe acolo”), magnificul chip al lui Aubrey de Vere este pe punctul de a se destrăma și risipi, dizolvându-și elocvența polimorfă în incoerență și nondeterminare („Împotriva obiceiului lui, vorbea pripit și tremurat, rugându-mă să rămân cu el [...]. Îl simțeam cum dărdăie din toate încheieturile, scuturat de friguri, și vedeam cum ochii aci i se ținteau în gol, sticloși ca ai femeii cu păr roșu, aci îi lăcrămau lăncezi și pierduți”), pentru ca, recompus într-o ultimă licărire mimetică (literară) a safirelor de Ceylan („Să fi avut pietrele lui virtuți ascunse? Treptat se redobândise pe sine, se îndreptase, înțepase nările și acum sta țeapăn, rece și mândru, foarte mândru”), să pășească, semeț, către momentul căderii cortinei – final care, desemnat ca „moarte” în planul secundar al istoriei narative, nu este decât întoarcerea în oglindă a vedeniei vremelnice desprinse din gheața propriei substanțe. Înțeleasă în termenii paradigmei vieții ca operă de artă, „existența este absolut «artificială», adică își este propriul produs” (Cornel Mihai Ionescu), aglutinând în dimensiunea amorală a ființării autotelice pulsivitatea dorinței și obiectul ei fantasmatic și identificând în spațiul nespațial al suprapunerii dintre realitate și fantezie personalitatea și *persona*, individul și „umbra” sa, psihologică și estetică deopotrivă. Epilogul lugubru al „ciudatei întâmplări” berlineze – arderea cu acid a feței cadavrelor pescuite în apele Sprei, laolaltă cu distrugerea însemnelor croitorului de pe haine și dispariția capacului de ceasornic cu semnătura aurfarului – marchează, o dată în plus, sfârșitul epocii identității în sens tradițional-metafizic – era elanurilor transcendente și a fervorilor mistico-anamnetice – și debutul unei noi vârste a spiritului european, prefațată de convingerea nietzscheeană că strălucirea fulgurantă a aparenței poate reuși, în clipa fără durată a „eternei reîntoarceri”, să circumscrie „atrocitatea” alterității în perimetrul apotropaic al trăirii și comprehensiunii estetice.

În vreme ce poetica de tip alchimic din *Remember* distilează, în spațiul hermetic al athanorului „desfătării mohorâte”, elixirul opiaceu al frumuseții stranie, neliniștitoare și obsedante – focalizând, în transparența albastrului de Ceylan, chintesența literaturii lui K.-J. Huysmans, Oscar Wilde, Barbey d’Aureville, Théophile Gautier sau Villiers de l’Isle-Adam (vegheați, astral, de spiritul lui Edgar Allan Poe) –, *Craii de Curtea-Veche* revelează, prin proiecții semnificative duale și constelări textuale simetrice, polaritățile abisale, generatoare de fascinație și vertij, ale modernismului baudelairian: idealitatea și viciul, puritatea și corupția, avântul ardent urmat de căderea ineluctabilă – pendularea schizoidă a ființei umane între propensiunea spre înalt și atracția, înfinit mai seducătoare, către adâncimile și bolgiile fosforescente ale genunilor morale. Peregrinările nocturne ale crailor mateini – dezvăluți ca atare, într-un moment de enigmatică și hipnotică luciditate,

de Pena Corcodușa – poartă imaginația pe traiectul möebiusian ce duce de la umilul birt din strada Covaci, unde „grosolana petrecere negustorească pornise să se înfierbânte”, la reședința poescă, înălțându-se izolată și „posomorâtă” în „umbra unei grădini fără flori”, a lui Pașadia și apoi, simetric-descendent, din interiorul somptuos al locuinței lui Pantazi, mobilat cu „belșug de abanos și de mahon, de mătăsării, de catifele și de oglinzi”, la casa grotescă, „dărăpănată” și „deșucheată” a Arnotenilor, îmbinând polifonic, în „armonia legănată a largilor perioade” (Tudor Vianu), tonalitățile solemne ale amurgului revărsat peste arborii înalți ai Cișmigiului, când „vremea însăși își contenește mersul”, cu chemarea cavernoasă, vulgară și obscenă, a cârciumilor cu „poșircă mucegăită și tulbure” pierdute „prin funduri de maidane pline de gunoai și de mortăciuni” într-o „artă a fugii” în care drumul în sus și drumul în jos își corespund ca extensii funcționale ale aceleiași tensiuni interioare, iar extremele se juxtapun într-o contiguitate contrapunctică, extinsă în partituri dramatice și „hagialăcuri” poematice ce se supun aceluiași tipar opozitiv: „În felul acesta petreceam noi. Cultul lui Comus ne întrunea, cam de o lună aproape zilnic, la prânz sau la cină. Dar adevărata plăcere o aflam în vorbă, în taifasul ce îmbrățișa numai lucruri frumoase: călătoriile, artele, literale, istoria – istoria mai ales – plutind în seninătatea slăvilor academice, de unde îl prăbușea în noroi gluma lui Pirgu”. Personajele înseși urmează jocul maniheist al calităților și trăsăturilor violent contrastante, căci, dacă Pașadia este „un luceafăr”, impunând prin „portul semeț și înfățișarea nobilă” a „omului de carte și de Curte care ar fi făcut podoaba zilelor de la Weimar”, iar Pantazi încântă și cucerește prin „curtenia binevoitoare, nesilită, ce trăda în el un boer mare în înțelesul înalt al cuvântului”, Gorică Pirgu, dimpotrivă, este „o lichea fără seamăn și fără pereche”, „soitar obraznic” cu „suflet de hengher și de cioclu”, „stricat până în măduvă, giolar, rișcar, slujnicar, înhăitat cu toți codoșii și măsluitorii”, acumulând în josnicia personalității imunde întreaga încărcătură a urii și disprețului unui narator prea puțin preocupat de echidistanța aseptică, balzaciană, a poeticii canonului realist. Structurat pe opoziții și antinomii rizomatice, proliferând în straturile cele mai subtile ale tiparelor compoziționale, *Craii de Curtea-Veche* persuadează gândirea analitică să zăbovească pe traseele meandrice ale unei viziuni fundamental gnostice, în orizontul căreia orice scriere ascunde sensuri și planuri secunde, disimulând, în faldurile opulente ale figurilor alegorice, semnele adevărului absolut și invitând la incizii interpretative care, patronate de Hermes „cel de trei ori mare”, descifrează inițiativ corespondențele dintre lucruri în conformitate cu legea simpatiei și asemănării universale. Este calea urmată laborios de Vasile Lovinescu, „mistagogul” care identifică în figurile crailor – ale căror nume încep, tulburător chiar și pentru sceptici, cu aceeași literă – avatarurile mundane ale unor „agenți cosmici”, saturați de semnificații cabalistice și modelați în materia istoriei ca măști ale Principiului postulat de știința tradițională. Suprapus paradigmei vizionare gnostice însă, visul apoteotic, încărcat de valențe simbolice și heraldice, din finalul romanului – piatra unghiulară a abordărilor de tip anagogic – echivalează, în cheia estetă și autoreflexivă a modernismului, cunoașterea eliberatoare propăvăduită de

vechiul mesianism mitic, ritualic repetitiv, cu noile virtuți, aristocrat-răscumpărătoare, ale „trufiei” (creatoare): „Se făcea că la o curte veche, în paraclisul patimilor rele, cei trei Crai, mari-egumeni ai tagmei prea-senine, slujeau pentru cea din urmă oară vecernia, vecernie mută, vecernia de apoi. În lungile mante, cu paloșul la coapsă și cu crucea pe piept și afară de scarlatul tocurilor, înveșmântați, împanglicați și împănoșați numai în aur și verde, verde și aur, așteptam ca surghiunul nostru pe pământ să ia sfârșit. O lină cântare de clopoțel ne vestea că harul dumnezeiesc se pogorâse asupra-ne; răscumpărați prin trufie, aveam să ne redobândim înaltele locuri. Deasupra stranelor, scutarii nevăzuți coborâseră prapurile înstamate și una câte una se stinseseră cele șapte candelă de la altar. Și plecam tustrei pe un pod aruncat spre soare-apune, peste bolți din ce în ce mai uriașe în gol. Înaintea noastră, în port bălțat de măscărici, scălămbăindu-se și schimonosindu-se, țopăia de-a-ndăratele, fluturând o năframă neagră, Pirgu. Și ne topeam în purpura asfințitului...” Incitând la interpretări și exegeze multiple, scena îndelung finisată a apoteozei crailor încheagă în somptuozitatea gotică a arhitecturii stilistice nu numai gravitatea meditației asupra sensului vieții, destinului și fatalității morții, ci și direcția logică a oricărei hermeneutici judicioase, punând în lumină, în ambivalența simbolică și reversibilitatea sistemică ale figurilor și ipostazelor ficționale – adevărate, în istoria receptării operei mateine, de problematica mereu reluată a numărului real al crailor –, faptul că, dincolo de dihotomiile ontologice ale hermetismului tradițional, adevărul gnosticism al scrierii este unul estetic, de esență și extracție baudelairiană, în a cărui oglindă sensurile se metamorfozează și se convertesc unul în celălalt într-un joc caleidoscopic fără sfârșit; căci, în ciuda aparentului imobilism și schematicism caracterologic, amintind de dualismul rigid al conflictualității romantice, personajele trăiesc într-o dinamică a dedublărilor succesive, tăinuind în apele întunecate ale psihismului aceeași mișcare de continuă alternanță de la cumpătarea solară și grandoare la imoralitate, corupție și depravare („Pașadia trăia cu schimbul două vieți. [...] Cineva care nu l-ar fi cunoscut, văzându-l trecând seara, când ieșea, țepăn și grav, cu trăsura la pas după el, pentru nimic în lume n-ar fi voit să creadă în ce murdare și josnice locuri mergea acel împunător domn să se înfunde până la ziuă”) și de la înflăcărare patetică și entuziasm la resemnare melancolică, distanțare și indiferență (cazul lui Pantazi, fixat în compulsiunea repetitivă a iubirii de tinerețe pentru Wanda) – proiectate, în persoana lui Pirgu, în sobrietatea neașteptată a fostului „măscărici”, care, „limpezindu-și în chipul cel mai fericit partea de moștenire” și având perspectiva unei ascensiuni sociale fulgerătoare, condamnă, cu superioritate emfatică, obiceiurile devenite descalificante a vizitelor naratorului la decăzuții Arnoteni. În acest sens, nu dimensiunea metanarativă, fragilă și neesențială, a romanului merită atenția și scrupulozitatea privirii analitice, ci postura problematică, ezitantă și echivocă a naratorului-personaj, care, prins între prețuirea și admirația „evlavioasă” față de Pantazi și Pașadia, pe de o parte, și fascinația malignă a căii indicate histrionic de Pirgu („[Gore] intrase în anul maimuțelor, ceea ce se cam putea spune și despre mine care, de unde mai înainte îl ocoleam cu grijă, ajunsese să mă țiu

după el”), dă seama de dimensiunea fundamental schizoidă a eului (estetic) modern, traversat și fragmentat de imbolduri și dorințe radical contradictorii – disociative, paralizante, și, în ultimă instanță, irezolvabile. Pentru că, dacă la capătul „hagialăcurilor” și rătăcirilor imaginar-fantasmatică ale crailor, Pașadia moare, „stingându-se la zenit”, Pantazi își vinde proprietățile din țară și se autoexilează pentru totdeauna, iar Pirgu reușește să-și depășească definitiv condiția – „însurat cu zestre și despărțit cu filodormă, [...] prefect, deputat, senator, ministru plenipotențiar” – , naratorul rămâne captiv în aceeași oscilație dilematică, autoanihilantă, prizonier al „valsului voluptuos și trist” care deschide și închide romanul în cercul fără ieșire al dramei, întunecată și lipsită de transcendență, a omului modern. În plan retoric-stilistic, „principiul compozițional al oglinzii” (Matei Călinescu) care ordonează întreaga textură narativă și poetică din *Craii de Curtea-Veche* se regăsește în ceea ce Ovidiu Cotruș numește „dublul registru al operei” – corespondența și întrepătrunderea iluminant-contrastivă dintre regimul discursiv elocvent, cu accente imnic-sacerdotale, reprezentat de vorbirea și posturile carismatice ale lui Pașadia și Pantazi, și registrul „bufon, trivial și argotic” (Ovidiu Cotruș), mânăuit, cu spontaneitate și ingeniozitate nepuizabilă, de „soitarul” Pirgu – păpușarul figurilor grotesci, pervertite și declasate, ale „adevăraților Arnoteni”. Având drept fundament distincția aristoteliană, revitalizată și potențată de poetica maniheică a romantismului, dintre natura „nobilă” a epopeii și tragediei (transmisă și „distilată” în lirismul concentrat al modernității) și caracterul „vulgar” al producțiilor literare comice, conștiința creatoare mateină – adeptă, în chip programatic, a dimensiunii sublime, „aristocrate”, a artei – reafirmă o paradigmă literar-filosofică în perspectiva căreia se impune a fi reevaluată, din punct de vedere estetic, și poziția scriitorului față de opera tatălui său – comentată constant ca o manifestare inflamată și resentimentară a fiului abandonat, sau, în cel mai bun caz, drept o ilustrare a complexului psihanalitic oedipian: „A! să fi voit el, cu darul de a zeflemisi grosolan și ieftin, cu lipsa lui de carte și de ideal înalt și cu amănunțita lui cunoaștere a lumii de mardeiași, de codoși și de șmecheri, de teleleici, de târfe și de țate, a năravurilor și a felului lor de a vorbi, fără multă bătaie de cap, Pirgu ar fi ajuns să fie numărat printre scriitorii de frunte ai neamului, i s-ar fi zis «maestrul», și-ar fi arvunit statui și funeralii naționale. Ce mai «schite» i-ar fi tras, maica ta Doamne! De la el să fi auzit dandanale de mahala și de alegeri.” În ceea ce privește elementele estetismului decadent, definitoriu pentru viziunea creatoare a lui C. – coagulată, din chiar primele rânduri ale nuvelei *Remember*, într-o poetică a îndepărtării, reveriei și retrospectiei – acestea dobândesc, în *Craii de Curtea-Veche*, calitatea eterică și intens spiritualizată a purității lirice, poetic-stilistice, pierzându-și stridențele ostentative și resorbind decadentismul manifest și „semeț” al scrierii apărute, în august 1921, în „Viața românească”, în matca unui modernism în sens larg, plurivalent, trecut în autoreflexivitate și circularitate autodeictică. Astfel, tabloul Cișmigiului în amurg, peste care se revarsă „alba scânteiere a luceafărului răsărind” într-o „seară prea frumoasă” (stilizată eminesciană), „o seară de basm și de vis”, trimite la peisajele baroce ale

parcurilor-grădini din *Remember*, în vreme ce înfățișarea „nobilă” și „fermecător de tristă” a lui Pantazi (cu ochii săi „de-un albastru rar”, a căror privire „pare a urmări, înzăbrănită de nostalgie, amintirea unui vis”) este aceea a unui Aubrey de Vere îmbătrânit, melancolic și meditativ, care îi readuce în minte naratorului întâmplarea berlineză și îi „ațâță închipuirea” până la intensitatea noetică a „curiozității” metanarative: „Sunt ființe cari prin câte ceva, uneori fără a ști ce anume, deșteaptă în noi o vie curiozitate, ațâțându-ne închipuirea să făurească asupra-le mici romane. M-am muștră pentru slăbiciunea ce-am avut de asemenea ființe; nu destul de scump era s-o plătesc în pățania cu sir Aubrey de Vere? De data asta, peste curiozitate se altoia covârșitor un simțimânt nou: o apropiere sufletească mergând până la înduioșare.” În fine, în paralel cu problematica sexualității echivoce sau deviante – abordată pentru prima oară, în chip explicit, în literatura noastră, prin intermediul lui Aubrey de Vere, Poponel, Mima sau Sultana Negoianu – , specific decadentă este tema, însoțind ca o umbră imaginea celuilalt sex în scrisul matein, a „femeii fatale” (*la belle dame sans merci*). Prezentă încă din scrisorile pe care, între 1901 și 1908, C. le trimite la Paris prietenului Boicescu, femeia în ipostaza de gorgonă – așa cum sunt descrise Mariette Lambolay, „un monstru de femeie”, „colosal de vițioasă”, Jeanne Radu, cea cu „priviri vampirice”, „lugubra Florica” sau „harpagoana Câmpineancă” – apare ca o proiecție a *animei*, al cărei caracter nociv și infernal ilustrează, în accepția teoriei lui Carl Gustav Jung, spaima conștiinței raționale, masculină prin excelență, pusă în situația de a se confrunța cu conținuturile feminine ale inconștientului. În *Craii de Curtea-Veche*, portretul pictat al Sultanei Negoianu îi prilejuiește naratorului rememorarea „furtunosului” ei trecut, de-a lungul căruia „falnică amazoană”, educată la Geneva și Paris, reușise „în puțini ani [...] să înspăimânte cu luxuria principatele încă neunite”, secătuiindu-și și părăsindu-și fără urmă de remușcare fiecare bărbat, pentru a se deda apoi tuturor perversiunilor, mergând până la zoofilie. Aceeași acțiune ruinătoare asupra sexului opus o are Mima, cea mai mare dintre fetele Arnotenilor, care, la numai cincisprezece ani, „sucise în același timp capul a doi tineri, niște gugugiuci amândoi. Tot punându-le iubirea la încercare, unuia, copil de oameni avuți și singur la părinți, i-a cerut să fure de la mama lui niște giuvaerice, pe celălalt, casier la un toptangiu, l-a împins la cheltuieli peste puterile lui și, ghiceam, dobitocul băgase mâna în tejghea. Lucrurile n-au întârziat să se dea pe față, și băiatul de familie, de rușine, și-a zburat creierii, iar băiatul de prăvălie a înfundat un an pușcăria”. În cazul Wandeii, iubirea mistuitoare din tinerețe a lui Pantazi – care, după ce își înșeală iubitul în ajunul logodnei, i se înfățișează acestuia, asemenea Salomeei, cu chipul aureolat de inocență –, dimensiunea toxică a *animei* se estompează, odată cu trecerea anilor, până la calitatea fumegoasă și tulburătoare a „umbrei” și „vedeniei” („...nu pe Wanda însăși o mai iubesc, nu făptura ei care, dacă mai e pe lume, e schimbată, ofilită, îmbătrânită, ci amintirea, nespuse de duioasă și de dulce”), constituindu-se, astfel, în „taina” sufletească a eroului – punct culminant al „spovedaniei” acestuia și, în același timp, resortul misterios și profund al personalității sale. Chiar și Ilinca Arnoteanu, personajul feminin cel mai luminos

al romanului, își trădează adâncimile psihice maligne în promptitudinea și „răceala” cu care i se adresează naratorului, venit, în numele lui Pantazi, să-i ceară mâna. Întruparea cea mai convingătoare estetic a femeii fatale în *Craii de Curtea-Veche* este însă Rașelica Nachmansohn, „frumusețea răsăriteană în deplină înflorire, albă și mată ca un chip de ceară”, în care ochii „de catifea”, ascunși între genele „de mătase”, ard cu „flacăra rece” a plăcerii de a distruge și a face rău. „Floare neagră de la tropice, plină de otravă și de miere”, Rașelica își vampirizează bărbații – ultimul din serie fiind chiar Pașadia –, înlănțuindu-i în mrejele înveninate ale unei frumuseți fără cusur dublate de insensibilitate și cruzime, al căror efect îngemănat este cel al privirii letale, fascinante și pietrificatoare, a Medusei: „De aproape însă, fără ca frumusețea ei să-și piardă din strălucire, dânsa avea ceva respingător, în ea se simțea, mai mult decât în alte femei, Eva, străina, dușmana neîmpăcată și veșnică, împrăștiatoare de ispită și moarte”. Reprezentare arhetipală a alterității, adversar „perfid”, „nemilos” și „trădător” (așa cum îi scria tânărul C. lui Boicescu) cu care bărbatul trebuie să se confrunte pentru a împlini în sine un sens care rămâne, în cele din urmă, învăluit în mister, personajul feminin este puntea imaginară pe care scriitorul, în acord cu poetica „tainei” – enunțată programatic în finalul nuvelei *Remember* –, o stabilește între dragoste și moarte, între Eros și Thanatos.

În ceea ce privește locul operei lui C. în literatura română, în ciuda abundenței și acuității analitice ale receptării critice de mai târziu, nu există verdict mai exact, judecată mai empatică și mai sugestivă decât rândurile pline de miez și savoare stilistică ale lui Ion Barbu din primăvara anului 1929: „Necuvinită cinste! Astăzi prostescul nostru scris se căftănește. [...] Căci spiritul acestor locuri a fost numit: înnoptata arătare a precupeței Pena, ridicată prin arsele vămi ale pătimirii și nebuniei aproape de Sfintele Trepte – ce flamură vreți mai vrednică de orașul vostru creștin. [...] Neputând clădi în afară (e și prea târziu și prea zadarnic pentru aceasta), în inimile noastre se cade să întemeiem: turnuri vibratoare, speranței; aurite bolți, laudei; clopotnițe, adâncimi, soarelui netemporal. Iată sensul Cetății voastre lămurind din *Craii de Curtea-Veche*”. Interpretată în mod curent drept o reliefare a laturii stilistice ornamentale („decorativă” și „artizanală”) a scrisului matein, afirmația lui Ion Barbu are un sens mai adânc, și, în același timp, mai transparent și direct: romanul lui C. „căftănește” – „lămurind-o” alchimic și „numind-o” extatic – literatura română ca literatură. Dacă poezia lui Bacovia pune în lumină, de pe coordonate literare și spirituale înrudite, adevărata dimensiune, reverberant-întemeietoare și nonepigonă, a eminescianismului, proza lui C. – încununare a efortului creator al unui secol, în esența sa, romantic, în care se urmează Ion Heliade-Rădulescu, Grigore Alexandrescu, Mihail Kogălniceanu, Dimitrie Bolintineanu, Bogdan Petriceicu Hasdeu, Ion Ghica, George Baronzi, Gr. H. Grandea, Nicolae Filimon și Alexandru Macedonski – convertește, prin triumful proclamat și desăvârșit înfăptuit, în monumentalitatea capodoperei, al autonomiei esteticului, o istorie literară febrilă, marcată de urgența cultural-identitară a scrisului, în literatură în sensul înalt, modern estetic, al conceptului.

### Résumé

Les pages suivantes représentent une brève biographie de Mateiu I. Caragiale, fils illégitime du grand dramaturge I.L. Caragiale. Elles sont, en même temps, une analyse de l'œuvre matéine du point de vue de l'histoire littéraire et de sa réception critique. L'auteur met en lumière les méandres d'une vie soumise au tragique statut de bâtard. En envisageant la poésie (*Pajere*), la nouvelle (*Remember*) et le chef-d'œuvre qui a consacré la réputation d'écrivain esthète (*Craii de Curtea-Veche*) de Mateiu I. Caragiale, l'exégète fait preuve d'une fine capacité de dissociation et d'un esprit chevronné dans le maquis conceptuel de la critique.

Mots-clé: l'œuvre de Mateiu I. Caragiale, le dramaturge I.L. Caragiale, la prose artisanale, le roman *Craii de Curtea-Veche*, étude biographique