

Caragiale „față cu” marele ecran la „jubiloii” primului său centenar din 1952

Cristian STAMATOIU PhD

University of Arts Târgu Mureș

cristian.stmatoiu@officeuat.onmicrosoft.com

Abstract: I. L. Caragiale Face with the Cinematography for his First „Jubilée” From 1952

A lesser-known episode was that of the rediscovery by the cinematographic means of the works of I. L. Caragiale at his first (!) centenary from 1952. The coordinates of this restitution have already historically been described, but our study proposes on that base a new critical „reading” in the key of cultural anthropology. This will highlight the artistic resistance of Caragiale's satires to the cinematographic attempt of „agitprop” to parasite the works of the classic to the Romanian theater, too.

Key words: *Caragiale's centenary; satiric works screening; Marxist propaganda; artistic resistance; restart of the Romanian postwar cinematography.*

1. O arheologie culturală în straturile trecutului recent

Festivismul nu l-a încântat niciodată pe I. L. Caragiale: nici atunci când a refuzat în 1906 să se alinieze corului de tămâietori ai „jubiloii” Casei Regale, și nici în 1912, când – fiind în autoexil la Berlin – nu a acceptat să revină în țară pentru a fi aniversat la împlinirea a 60 de ani tocmai de către „moftangiii” de răul cărora plecase. Iar utilizarea și în *Așa să mor!* (Caragiale 1988, 317-320) a termenul corupt „jubiloii”, în loc de „jubileu”, este cât se poate de elocventă pentru percepția critic-subversivă a autorului asupra unei sărbătoriri găunoase. Printre etimologiile populare folosite de Caragiale (Stamatoiu 2017, 88-134), aceasta pornise de la „gudurăii” (Caragiale 1960, 50-56) care doreau să se arate în 1906 cât mai servili și lingușitori cu ocazia jubileului regal la... patru decenii (!)¹. Deși sufuxil augmentativ „,-oi” ar fi trebuit să dea o notă de amplificată solemnitate, în realitate se obține o notă depreciativă și fin subversivă la adresa unei sărbătoriri forțate și aflate în contradicție cu cruda realitate, precum vor fi apoi și cele închinare de așa-numita

¹ Jubileul este o aniversare moștenită din antichitate, atunci când ea se ținea la 100 de ani (azi centenar), pentru ca pe parcursul istoriei să cuprindă un ecart de timp diminuat la 50 de ani (semicentenar), apoi la 25 de ani - n.n.



Cooperativă „Alaiul”² dictaturii ceaușiste sau comemorarea pe alocuri a eroilor din 1989 tocmai de către „ciocoi” parazitari ai democrației.

Însă, după 1912, persoana materială, dar atât de perisabilă, a autorului va lăsa în loc „doar” personalitatea operei, devenită un bun spiritual și identitar problematic pentru posteritate. Pe de-o parte, această moștenire incomodă (Stamatoiu 2012, 311) a instituit prin eterna sa actualitate o un spirit critic neiertător; pe de altă parte, ea a devenit însă un *obiect cultural* pe care diverse regimuri și-au închipuit că-l pot specula în folosul propriei propagande ideologice.

Un astfel de moment contradictoriu mai puțin cunoscut astăzi a fost și acela al „redescoperii” postbelice a lui Caragiale cu ocazia (primului) centenar al său, cel din 1952 care a avut, pe lângă meritul scoaterii lui Caragiale de la „fondul secret”, și o notă de manipulare marxistoidă. Coordonatele acestui „jubilo” au fost deja surprinse descriptiv în dicționare filmologice de amploare (vezi: Căliman 2000) sau în lucrări sintetice (vezi: Saulea 2013), nouă revenindu-ne oportunitatea unei *lecturi în cheia antropologiei culturale* a fenomenului generat de ecranizările *apud* nenea Iancu prilejuite de un contradictoriu și problematic... „jubilo”.

În 1952, în plin *stalinism* și *ascuțire a luptei de clasă*, puterea comunistă de la București girată de Moscova a considerat oportun să se valorifice în sens partinic centenarul nașterii lui I. L. Caragiale (vezi: Mihăilescu 2012). Dincolo de adjudecarea abuzivă a autorului doar ca spirit antiburghez, momentul a avut și alte semnificații mult mai subtile, precum:

- (re)acceptarea oficioasă a operei caragialiene ca valoare identitară, tocmai în momentul în care se desfășura o campanie agresivă de internaționalism (care pe atunci era, întâmplător, socialist...);
- organizarea de sesiuni științifice la nivelul Academiei și al universităților, urmate de publicarea unor studii antologice în domeniul *caragialeologiei*, concept și specializare critică lansată ulterior de către criticul Valentin Silvestru (vezi: 1970).
- „infiltrarea” cu voie de la cenzură în manualele școlare a unor fragmente caragialiene (desigur, critice la adresa burgheziei), fapt care i-a asigurat însă întregii opere o șansă în plus de traversare a deșertului și apoi de renaștere în condiții ceva mai favorabile;

² Denumire populară peiorativă pentru departamentul Securității Statului care se ocupa cu organizarea „vizitelor de lucru” faraonice ale lui Nicolae Ceaușescu pe parcursul cărora erau scoase în drum însemnate mase de cetățeni obligați să-și demonstreze astfel „nețărnută dragoste” pentru „Geniul Carpaților”; același mecanism era pus în funcțiune și în cazul primirii unor demnitari străini, *potemkiada* mergând până acolo, încât se putea trece chiar și la vopsirea în verde a frunzelor deja atinse de toamnă - n.n.



- trasarea ca sarcină politică pentru presa *culturnică* și Uniunea Scriitorilor de a se marca festiv(ist) centenarul clasicului tocmai... reevaluat;
- planificarea unei finanțări generoase pentru editarea sau montarea operei caragialiene;
- punerea la punct a unui program ce viza renașterea filmului românesc (vezi: Popescu 2011, cap. V) prin scenarizarea dramaturgiei caragialiene și, mai ales, prin valorificarea dimensiunii dramatice a *Momentelor și schițelor*.

În ciuda rigorilor timpului, Centenarul Caragiale a reprezentat un moment remarcabil, chiar dacă la suprafață *culturnicii* de serviciu au făcut obișnuitele temenele față de *arta cu tendință* și atât de irealul de fapt *realism socialist*. Dincolo de obediența *politrucilor*, acel 1952 (înțeles drept anul jubileului *Caragiale*) a fost marcat de câteva realizări importante: o primă încercare postbelică de editare a operei *omnia* de către Silvian Iosifescu³ (1952), inițiativă care va pregăti terenul pentru apariția peste aproximativ un deceniu a ediției de referință în patru volume girată de Al. Rosetti, Ș. Cioculescu și Liviu Călin (4 vol. 1959-1965) și debutul unui proiect de transpunere filmică a operei dramatice și mai ales scenarizabile a operei lui Caragiale.

Demersul s-a bazat și pe colaborarea unor „foști” interbelici, adică personalități care nu părăsiseră țara după 1945 ca fiind de stânga, ori din naivitate, lipsă de mijloace și contacte în Occident sau chiar din idealism patriotic. Aceștia supraviețuiseră cumva epurărilor și „reeducării” din Gulagul autohton, prin compromisuri, autocenzură sau tăcere impusă. Cei rămași în actualitate, sau pur și simplu în viață (dar, cu toții, neapărat validați de cenzură) fuseseră „convinși” ori chiar s-au oferit, să-și descopere subit militantisme bolșevice reale sau inventate, aducând astfel în acea actualitate sufocantă ceva din consistența culturală a perioadei interbelice. Acești „colaboraționiști” au realizat conștient, sau nu, o imponderabilă dizidență culturală, exact în măsura în care promovarea creației caragialiene conducea la o subversiune de subtext la adresa dogmatismului marxist și a *selecției negative a valorilor* (Stamatoiu 2017, 24).

În ceea ce privește ecranizările după opera caragialiană, este vorba, dincolo de salvarea de la uitare a unor performanțe actricești, de o profundă regândire filmică a textului caragialian, fie el de natură dramatică sau epică. Acest fapt a contribuit neîndoios la

³ Ca o pregătire tactică a unui plan propagandistic temeinic premeditat, lui Silvian Iosifescu i s-a permis / impus să publice în 1951 la Editura pentru Literatură și Artă a Uniunii Scriitorilor din R.P.R un volum, *Studii critice – Caragiale*, în care să se mistifice sensul operei caragialiene în sensul evidențierii „realismului” și „a atitudinii antiburgeze” în cel mai pur stil proletcultist. Postamentul politic obținut cu această ocazie a fost folosit însă în mod constructiv și în anul următor criticul a putut publica o primă culegere de opere reprezentative (vezi. I. L. Caragiale, 1952), dar și pentru a gira apariția între 1959-1965 a celor patru colume de *Opere* (complete) ale lui Caragiale, îngrijite însă în mod exemplar de către Al. Rosetti, Ș. Cioculescu și Liviu Călin.



menținerea în conștiința publică a actualității lui nenea Iancu, desigur, până în momentul în care această constantă a putut fi afirmată deschis de critică după jumătatea anilor '60 [vezi: B. Elvin (1967), Vasile Fanache (1977 / 1984) și M. Iorgulescu (1988 / 1984)] și, mai ales, după anii '70 prin viziunile scenice ale unor Andrei Șerban, Liviu Ciulei... sau a celei cinematografice aparținând lui Lucian Pintilie.

Desigur, modelul folosit pentru acele producții de film a fost în mod nedeclarat (din cauza dogmei oficiale a ruperii oricăror legături cu *elementele culturii burgheze decadente*) comedia filmică *Noaptea furtunoasă* a lui Jean Georgescu⁴, turnată în condiții vitrege de război în 1943. Pelicula ar fi fost oricum remarcabilă, chiar și numai prin simpla sa existență, fapt la care s-a adăugat un profund realism stanislavskian subliniat și de soluția scenaristică a întrupării unor personaje doar menționate în piesă: I. D. Ionescu – Miluță Gheorghiu, Dincă, binagiul – Lică Rădulescu, Tache, pantofarul – Ion Stănescu, Tușa – Leontina Ioanid, fiecare devenind un prilej de nuanțări surprinzătoare. Astfel, prin Ionescu se reînvie atmosfera de la Grădina „Union” („Junion” – cum îi spun personajele); prin Dincă, binagiul, se materializează mâna „fatalității” care a bătut pe fațada casei cifra 9 în loc de 6; Tache, pantofarul, care este urgisit de Chiriac pentru că e simpatizant politic al „ciocoilor”; și chiar Tușa va apărea, chiar dacă rolul ei este să se „culce odată cu găinile”.

Surprinzătoare apare însă și fascinația filmică exercitată de către filonul tragic al operei caragialiene. Proza, reprezentată de nuvela *Păcat*, fusese anterior transpusă într-o peliculă cu caracter astăzi mai mult documentar decât artistic: *Răzbunarea*, pentru ca varianta lui Jean Mihail (1924), pentru care s-a păstrat totuși titlul original, să nu aibă alt ecou decât acela de scandalizare a clerului. În ceea ce privește nuvela *O făclie de Paști* este de menționat inițiativa lui Al. Ștefănescu și Ion Niculescu-Brumă de a începe în 1930 filmările - fără a le finaliza - pentru o peliculă intitulată *Leiba Zibal*.

Tragedia *Năpasta* cunoscuse și ea o tentativă timpurie de ecranizare în 1913, prin: *Pacostea*⁵, pe al cărui generic nu s-a considerat necesară menționarea sursei, deși Caragiale nu se stinsese nici de un an (!). A mai urmat însă și o altă realizare nefericită: *Năpasta*⁶ din 1928, film regizat de Gheorghe Popescu și Eftimie Vasilescu după un

⁴ *Noaptea furtunoasă*, România, 1943, transpunere cinematografică după piesa *O noapte furtunoasă* de I. L. Caragiale. Scenariul și regia: Jean Georgescu. Distribuția: Jupân Dumitrache – Al. Giugaru, Nae Ipingscu – Iordănescu Bruno, Chiriac – G. Demetru, Spiridon – Ion Baroi, Rică Venturiano – Radu Beligan, Veta – Maria Maximilian, Zița – Florica Demion, Ghiță Țarcădău – Gh. Ciprian, I.D. Ionescu – Miluță Gheorghiu, Dincă, binagiul – Lică Rădulescu, Tache, pantofarul – Ion Stănescu, Tușa – Leontina Ioanid.

Decoruri: Ștefan Norris. Muzica: Paul Constantinescu. Durata: 67’.

⁵ *Răzbunarea* → *Pacostea*, Filmul de artă Leon Popescu, 1913. Distribuția: Marioara Voiculescu, Ion Manolescu, Iancu Petrescu. Regia: Haralamb Lecca.

⁶ *Năpasta*, România film, 1928. Distribuția: Ecaterina Nițulescu Șahighian (Anca), Ghiță Popescu (Ion), Nicolae Manolescu (Dragomir), Ion Cosma (Gheorghe). Adaptarea după I. L. Caragiale și regia: Gheorghe Popescu și Eftimie Vasilescu.



scenarist ce a dorit să rămână anonim, și pe bună dreptate, până la urmă, din cauza calității artistice îndoielnice ecranizării.

Continuitățile submerse de atunci se puteau regăsi și în anii '50, atât în cea ce privește cultivarea filmică a filonului satiric, dar și a celui tragic, prin: aceleași tehnici de prelucrare a peliculei alb-negru; viziunea regizorală în spațiile „cartonate” ale lui Ștefan Norris (așa cum se va mai proceda și în anii '60 în serialul TV *Tanța și Costel* de Ion Băieșu); acribia obsesivă a reconstituirii aerului de epocă îmbinată cu citirea filmică apocrifă a textului original, în interesul păstrării sensului original și al evitării unor actualizări prea acute. În ceea ce privește distribuțiile postbelice, se poate remarca readucerea în actualitate și în acest caz a unor actori emblematici din epoca interbelică eroică, precum Radu Beligan și Al. Giugaru, sau a regizorului Jean Georgescu.

2. Ecranizările prilejuite de „jubiloiful” din 1952 al primului Centenar „Caragiale”

Mai întâi, din rațiuni practice dictate de necesitatea de a se răspunde rapid la *comanda socială trasată* ferm și cu termene strânse, s-a trecut mai întâi la realizarea unor filme de scurt-metraj. Acestea se potriveau perfect cu starea de (ne)dezvoltare a cinematografului românesc din acei ani, așa că pentru Centenarul Caragiale s-a impus ca răspunsul *tinerei noastre cinematografii populare* să fie orientat spre ecranizarea unora dintre *Momentele și schițele* care oricum aveau o structură dramatică (filmică, prin extrapolare). Astăzi se vede cu ochiul liber că selecția lor fusese efectuată la nivelul cel mai înalt al *nomenclaturii* pe criterii ideologice, oamenii de artă fiind doar *chemați să pună în practică comandamentele trasate de partid*. Astfel, au fost lansate în 1952, *întocmai și la timp*, trei scurt-metraje purtând titluri identice sau apropiate de cele originale, realizatorul lor fiind același Jean Georgescu, care a făcut tot posibilul pentru a-și strecura cel puțin în una dintre distribuții pe actorul favorit: Radu Beligan. Cele trei titluri sunt: *Arendașul român*⁷, *Lanțul slăbiciunilor*⁸ și *Vizita*⁹ (în loc de *Vizită*). Prin

⁷ *Arendașul român*, România, 1952, un film de Jean Georgescu, transpunere cinematografică după schița *Arendașul român* de I. L. Caragiale. Distribuția: Arendașul – Aurel Ghițescu, Ion – Constantin Ramadan, Subprefectul – Gr. Ionescu Gion, Primarul – Nick Niculescu și: Viorica Verbischi, Arcadie Donos, Ion Pella, Matei Casavan, Neofita Pătrașcu. Imaginea: Ion Cosma. Durata: 6’.

⁸ *Lanțul slăbiciunilor*, România, 1952, un film de Jean Georgescu, transpunere cinematografică după schița *Lanțul slăbiciunilor* de I. L. Caragiale. Distribuția: Domnul cu scrisoarea – Radu Beligan, Costică Ionescu – Marcel Anghelescu, Mary Popescu – Eugenia Bădulescu, Madam Preoțescu – Francesca Cristian, Madam Piscupescu – Puica Stănescu, Madam Diaconescu – Donna Carozzi, Madam Iconomescu – Dorina Done, Madam Sachelarescu – Elena Aramă. Imaginea: Ion Cosma. Durata: 8’.

⁹ *Vizita*, România, 1952, un film de Jean Georgescu, transpunere cinematografică după schița *Vizită* după I. L. Caragiale. Distribuția: Domnul care vine în vizită – Gr. Vasiliu Birlic, Maria Popescu – Florica Demion, Ionel Popescu – Sorin Stratilat, Jupâneasa – Maria Vovrina. Imaginea: Ion Cosma. Durata: 8’.



apariția lor relativ compactă, ele trebuiau să constituie încă o lovitură mediatică dată *dușmanului de clasă*, adică *burghezo-moșierimii*, care era *înfierată*, iată, prin chiar opera clasicului Caragiale, ce numai că nu era declarat de propagandă un (proto)membru *ilegalist* de partid...

Ceea ce se ignora însă din cauza dogmatismului ideologic, era faptul că oricât de manipulată filmic ar fi fost opera lui Caragiale, aceasta era genetic dotată cu anticorpi subversivi capabili să-i păstreze esența. Iar acest mecanism inefabil și în același timp inoxidabil conducea spre reacția naturală a spectatorului care putea lesne sesiza aderența satirei caragialiene la realitățile staliniste ale momentului. Dar ce era normal să nu se sesizeze atunci consta din portanța istorică a operei, în ansamblul său, dincolo de orizontul istoriei imediate, pentru a ajunge până în ziua de azi, un azi ce se prelungește de fapt de la o zi la alta.

În plină *cooperativizare*, autoritățile ce acționau spre eliminarea chiar și fizică a *chiaburilor*, au considerat benefic să așeze ca vârful de lance al relansării postbelice a lui Caragiale tocmai tema „rurală” din *Arendașul român* (Caragiale 1960, 394-396). Așa că, eludându-se contextul operei, s-a mers doar pe ideea grosieră a *demascării exploatării țărănimii de către boierime*. Realizată în spiritul realismului socialist și în varianta cinematografului sovietic, schița filmică se dorește o demonstrație încrâncenată și sumbră a îndreptățirii țărănimii la revoltă, desigur, doar atunci la 1907, iar nicidecum în plin socialism. Însă, și cea mai vagă așezare a acestei opere în sistemul caragialian duce imediat la o altă viziune, aceea de umor absurd cu accente... kafkiene. Indiferent cărui organ al statului de tip mofto-democartic s-ar adresa individul, în acest caz țaranul Ion, el se lovește de o opacitate administrativă complice, ajungând să fie finalmente judecat de chiar cel reclamat. Prin realizarea ei filmică, pelicula *Arendașul român* se apropie mai mult de atmosfera „scenetelor” lui Alecsandri despre țararii isteți și boierii învechiți în rele de pe timpul Reformei agrare a lui Al. Ioan Cuza, numai că acum se mizează pe un filon caragialian specific: vestejirea oricărui sistem social osificat. Iar, din acest punct de vedere, în plină epocă opresivă a cooperativizării forțate și a deportărilor în Bărăgan, permutarea Boierului hapsân cu chipul Președintelui de C.A.P. și a Subprefectului cu Activistul de la centru era perfect posibilă, ba chiar se arată a fi în favoarea trecutului; atunci, cel puțin se putea întrevedea (desigur, de către naivi, precum țaranul Ion) posibilitatea unei contestații, fapt de neconceput în timpul *dictaturii proletariatului*... și la sate.

Celelalte două pelicule, *Lanțul slăbiciunilor* (Caragiale 1960, 229-232) și *Vizita* (Caragiale 1960, 233-236) au fost orientate în același „...stil și clistir” (Caragiale 1960, 509-511) propagandistic, numai că de data aceasta ținta o constituia *educația de tip burghez* ce trebuia să apară a fi viciată, atât de un sistem de învățământ slab și neechitabil, cât și de o pretinsă *bună-creștere* în interiorul familiei. Spiritul combativ al autorităților timpului este aici ceva mai voalat, fapt care a permis o abordare mai relaxată a scenariului.



În plină campanie de ștergere a memoriei arhitecturale și sociale a Bucureștiului, Jean Georgescu își permite o viziune ușor subversivă, el strecurând cu finețe în atmosfera filmică nostalgia după Micul Paris... În fapt, *Lațul slăbiciunilor* excede cu mult propriul conținut factual, generând o meditație filmică asupra *trâncănelii* susținută cu ajutorul montajului nervos și sacadat al scenelor de comunicare în cascadă. Numai că dezvoltarea acestui mecanism era imposibil să nu trezească în conștiința receptorului gândul subversiv că orice promovare *în cea mai bună dintre societăți* se făcea tot prin colportarea corupției de... partid (iar azi - de partide!). Este ceea ce va formaliza mentalul colectiv după 1964, când agentura Internațională a II-a de la Moscova - Partidul Muncitoresc **din** România (nicidecum „român”) - se va transforma în Partidul Comunist Român a cărui siglă P.C.R. va fi „tradusă” apocrif drept: „Pile - Cunoștințe - Relații”.

Un asemenea vârtej al *vorbăriei* îl cuprinde și pe aparent neutrul Domn (Radu Beligan), *andrisantul scrisorelei* trimise de prietena sa, „domnișoara Mari Popescu” „căreia nu-i poate refuza nimic”, așa că nu are ce face și se inserează pe firul *poveștii vorbei*. Parcă hipnotizat de fervoarea influențării, el e preocupat să proiecteze această energie negativă mai departe, și anume asupra amicului său, profesorul Costică Ionescu (Marcel Anghelescu). Amicul, un cinic de mult timp resemnat în fața realităților noastre balcanice, intră cu amuzament, dar și sictir, în joc, fiind gata să-i facă pe plac „amicului căruia nu-i poate refuza nimic” la rândul lui (conform mecanismului similar din schița *Bacalaureat*: Caragiale, 1960, 496-499 - n.n.). Numai că - fatalitate: numele... în numele (*sic!*) căruia se duce această cruciadă a traficului de influență s-a pierdut de-a lungul *lațului slăbiciunilor*. Precaritatea coeziunii sociale este evidențiată de epopeea de-a-ndoaselea a Domnului care e nevoit să descopere firul corupției în amonte, pentru a afla din aproape în aproape numele tânărului „dintr-o familie din cele mai bune”, june ce trebuia promovat cu orice mijloace, deși era o nulitate. Ca un cavaler rămas fără conținutul idealului pentru care s-a trezit că luptă, Domnul cu *scrisoarea*... „rătăcită acasă” (odată cu numele „loazei”), retrasează o anamneză a corupției prin capilaritate, pentru ca apoi să revină victorios direct la „amicul său” cu numele izbăvitor: Mitică Dăscălescu! Numai că, iarăși, - fatalitate! El nu apare în cataloagele profesorului Ionescu, astfel încât și acesta va prelungi cu încă o verigă *lațul slăbiciunilor* spre colegul Georgescu care desigur că nici el „nu-i poate refuza nimic”...

Folosind din plin oportunitățile sinestezice ale scenariului filmic, Jean Georgescu propune un nou personaj, de altfel des invocat și în text: birja care dublează *cataclop-cataclop* vârtejul subversiv al *vorbăriei*, conținutul fiind identic: acela al pașilor pierduți... degeaba. Iar calul, cât și muscalul, nu au nimic împotriva !

Vizita dorește să se constituie într-un comentariu critic la adresa mitului celor *șapte ani de acasă*, numai că un astfel de minus educațional ajunge să greveze nu numai *burghezo-moșierimea* în sine, dar și familia *burgheziei roșii* sau pe aceea a *miliardarilor de carton* de după 1989. Cu această ocazie își va face apariția și în lumea ecranizărilor după Caragiale și Grigore Vasiliu Birlic („Domnul cu galoși”) ce vine în vizită de



Sfântul Ion la amica sa Maria Popescu (Florica Demion), pentru a-și prezenta neapărat omagiile cu ocazia onomasticii unicului ei fiu... Ionel. Din natura relațiilor filmice reiese că doamna e o veche cunoștință a vizitatorului. Între ei există o legătură de complicitate din tinerețe, legătură ajunsă acum destul de protocolară. În virtutea acestui trecut, ea își permite (cu o voce ascutită de țasă) să-i facă vizitatorului unele confesiuni asupra grelei „misi” asumate de o mamă dedicată procesului educativ. Vizita a fost desigur anunțată și atent pregătită de ambele părți (cafeaua și chiseaua cu dulceață / mingea de cauciuc); faptul că domnul Popescu nu e acasă denotă că acesta, ocupat cu *daravelile*, nu își face nici o problemă în ceea ce privește prezența pe lângă grațioasa-i consoartă a „amicului” care e de la sine înțeles că e de mare încredere. Ba, mai mult, din politețea Domnului cui galoși care înghite fără crâcnire „ștregăriile” micuțului neinhibat de nici un fel de bună-creștere, reiese că el are de fapt o obligație perpetuă de împlinit față de această familie. La subtila sugestie a D-nei, poate că D-l Popescu intervenise la un moment dat în mod discret, dar hotărâtor, pentru ca amicului său de familie sa-i fie încredințată, de exemplu, un post la Regia tutunului sau chiar direcția Teatrului Național (!)... De altfel, lipsa de acasă a magnatului poate denota o ușoară ignorare a vizitatorului, nu atât de important, încât el sa-și lase treburile (chiar și într-o zi de sărbătoare!) care, după discuția mondenă deschisă de Doamna Popescu despre vreme și recoltă, par a se desfășura în domeniul exportului de cereale. Însă, cum capul familiei era în mod obișnuit mai mult plecat de acasă, se întrevede la el și o mascată *sastisire* față de mofturile nevestei care din *silfidă* ajunsese o insuportabilă *sifilidă*... a educațiunii (*High-life*, Caragiale 1960, 78-81). *Vizita*... bătrânului domn va demasca deci încă o formă a *moftangismului* unei clase sociale compusă preponderent din parveniți. Cheia comic-sumbă a acestei revelații social / caracteriale provine din prezentarea contrastivă între un Ionel pus pe pozne și proiecția sa virtuală, dar inevitabilă, ca *loază* școlară (Stamatoiu 2007, 40-50) sau ca cetățean cu deplin drept de cetățenie în monstruos de vesela „Caragialume” (vezi: Stamatoiu 2003).

Se pare că în epocă a fost apreciată la cel mai înalt nivel de partid și de stat această orientare imprimată scenarizărilor *Momentelor și schițelor* lui Caragiale, astfel încât s-a mizat și în continuare pe valorificarea filmică a unor scrieri legate de demascarea stării de criză din spațiul educațional... burghez. În consecință, inițiativa a fost continuată și în anul următor când s-a apelat însă la o diversificare a mijloacelor de expresie filmică. Astfel, a fost produs la Studioul „Animafilm” pelicula de animație *Domnul Goe*¹⁰ în regia lui Bob Călinescu. Regizorul era un *cadru artistic de încredere ce își exprimase în mod angajat adeziunea la înaltele comandamente ale partidului* prin câteva producții proletcultiste, ceea ce a condus la recompensarea sa cu șansa de a regiza un Caragiale, fie și cu păpuși animate filmic. Și în acest caz s-a crezut necesar să se apeleze la ajustarea titlului pentru a

¹⁰ *Domnul Goe*, 1953, film de Bob Călinescu, Scenariu: Liliana Petruțiu, București: Studioul „Animafilm”.



se semnala caracterul de adaptare după Caragiale, așa că în loc de *D-I Goe* (Caragiale 1960, 120-124), s-a apelat la formularea *Domnul Goe*. La multe decenii de atunci, o astfel de adaptare și-a pierdut orice semnificație, numai că pe atunci se instaurase o adevărată teroare în ceea ce privește formulele de adresare. Prin coerciția politic corectă a timpului, se impusese sub rezerva unor pedepse drastice utilizarea termenilor sovietizanți de „tovarăș - tovarășă”, în locul deja infamelor „domn - doamnă”, vestigii lingvistice ale *unei epoci pentru totdeauna depășite* (așa cum credeau *cu tărie revoluționară* toți *activiștii de partid*). Și tocmai de aceea trebuia evidențiat apelativul neabreviat de „domn”, astfel încât de la început publicul să sesizeze caracterul retrograd al personajului / personajelor, cât și critica directă exclusiv la adresa lumii lor (percepută prin deformare ideologică). Și tocmai mijloacele animației fără fire vor putea servi din plin la o caricaturizare groasă a aceluia univers într-un stil nu foarte îndepărtat de stilul gazetelor de perete *Ghimpele* sau al revistei oficiale de umor garantat politic de către cenzură: *Urzica*.

Totuși, este de remarcat aici o atmosferă prețios-ridicole a unui agitat gineceu... ceferist, „Mamae, mamița și tanti Mița” apărând precum un fel de Gorgonă vulgară al cărui trunchi existențial îl reprezintă doar raportarea la condiția lor de genitoare directe / indirecte ale Domnului Goe. Faptul creează un foarte ciudat comic... oedipian, desigur la un nivel de lectură „adâncă”, pentru că oficial ținta producției respective rămânea veștejirea lumii mic-burgheze. Dar meritul peliculei rezidă în mai ales în deschiderea filonului „ceferistic” în filmografia caragialiană, turnată însă cu actori: *CFR* și *Bubico* (Jean Georgescu - 1964), *Tren de plăcere* (Mihai Berechet - 1979), precum și cel puțin alte două variante târzii ale schiței *D-I Goe*.

Părând a fi o victorie propagandistică majoră a regimului din anii 50', readucerea în actualitatea receptării publice a *Momentelor și schițelor* lui I. L. Caragiale prin creații filmice alb-negru și apoi color, a fost de fapt o recuperare culturală majoră pentru vremurile în care tancarurile sovietice încă mai staționau *frățeste* la noi (până în 1958). Această inițiativă a permis profilarea a altor două procese culturale majore: crearea posibilității de exprimare într-un film de artă care să se sustragă pe cât posibil rigorilor așa numitului *film de actualitate* și reluarea legăturii identitare cu valorile antebelice, chiar de *belle époque*.

Ca efect metasocial, putem identifica acum și apariția de mare perfidie ironică a revelării unui secret *à la Polichinelle* (mai ales în problematica crizei educației). Vectorul artistic al procesului a fost Jean Georgescu, care dusese scrupulozitatea reconstituirii istorice până la detalii aproape maniacale, atât din convingeri regizorale, dar și pentru a lăsa un document(ar) asupra unei lumi de fapt dragi lui ce era condamnată la dispariție... El și alți discipoli au știut să lase să transpară dincolo de peliculă un adevăr subversiv al textului caragialian: eterna sa actualitate. Cu toată reconstituirea de epocă, publicul larg sesiza cu ușurință perfectă pliere a tipologiilor filmice la „loazele” *burgheziei roșii*, nu mai puțin cum astăzi apropiem aceleași tipologii de *beizadelele* unei *cleptocrații* patologice.



Încununarea unui astfel de demers cultural având însă un puternic substrat politic a constat din prima ecranizare a *Scrisorii pierdute* (Caragiale 1959, 99-222), chiar dacă în ea predomină încă senzația de teatru filmat. Inițiativa a făcut parte dintr-o amplă acțiune diplomatică dusă cu mijloace culturale, scopul ei fiind acela de sensibilizare a Occidentului, dar și a Fratelui mai mare de la Răsărit, față de spațiul artistic românesc (Stamatoiu 2003, 14). Desigur, în spatele afirmării dramaturgiei și artei actoricești în turnee de anvergură la Paris și Moscova se ascundeau două interese contradictorii: prezentarea unei fețe umane a statului torționar comunist (mai ales, după revelațiile privind subversiunea comunistă în Occident, așa cum o arătau documentele găsite după atacarea de către un comando de exilați români a Legației R.P.R. de la Berna, cât și a dezvăluirilor despre „reeducarea” exterminatorie din cadrul „fenomenului Pitești”) și, pe de altă parte, asigurarea *Marelui eliberator* și încă ocupant pe atunci că se poate bizui pe stabilitatea aliatului său din obligație (mai ales, în contextul *Defecțiunii ungare* din 1956, care vizase fără sorți de izbândă alungarea Armatei Roșii și a ideologiei marxiste).

Exponentul acestei inițiative propagandistice a fost spectacolul cu *O scrisoare pierdută*, care a obținut succese notabile pe ambele fronturi culturale. Și, nu întâmplător, aceeași capodoperă a fost și ecranizată sub bagheta lui Sică Alexandrescu, devenind o imagine-cult pentru mentalul comun românesc în ceea ce îl privește pe Caragiale, deci și pe noi toți. Continuându-se linia lui Jean Georgescu, se mizează și acum pe reconstituirea istorică exactă și pe realismul stanislavskian. Explicația este de natură ideologică, dar și de orizont cultural (îngust) al oficialităților: credincioase *proletcultismului*, acestea cereau în schimbul unor finanțări generoase niște opere artistice realiste pe care *toți oamenii muncii* să le poată înțelege lesne; apoi trimiterea la trecuta lume burgheză trebuia să fie critică fără echivoc, din teama ca nu cumva publicul să creadă că aspectele disfuncționale prezentate s-ar putea referi și la *omul nou* (ceea ce s-a întâmplat însă inevitabil datorită geniului cu care este dotată genetic opera caragialiană și care acționează „negreșit” și astăzi).

După câteva succese timide ale (re)începutului filmului românesc, autoritățile comuniste ale timpului au proiectat un alt tip de planificare în ceea ce privește valorificarea filmică a operei caragialiene. De la o acțiune culturală conjuncturală, legată de marcarea *centenarului Caragiale* în 1952, s-a trecut la o producție susținută de filme inspirate din opera lui Caragiale, astfel încât din 1956 până în 1959 oficialitățile culturale vor produce în medie câte o peliculă pe an din această „categorie” filmică. Noua abordare părăsea deci campania „hei-rupistă”, pentru a se concentra pe o cursă de regularitate. Desigur, autoritățile se gândeau la eficiența propagandistică a demersului, în timp ce publicul se bucura că poate reintra prin film în contact cu o valoare artistică a identității naționale, dar și cu vestigiile unei lumi regretate pe ascuns. În plus, datorită eternului umor caragialian, se mai putea trăi totuși un moment secret de jubilație în plină foamete, cenzură, *luptă de clasă*, presiune, internaționalism proletar și Război rece.



Moartea „tătucului” Stalin, urmată de venirea surprinzătoare la putere a lui Hrușciiov și finalul războiului din Coreea (1953), vor induce o firavă speranță de atenuare a presiunilor în epocă. În acest context, încă din perioada Dej, se va promova o politică de relativă autonomizare față de U.R.S.S. ce va conduce la retragerea Armatei Roșii în 1957 - 1958 doar din țara noastră, prilej folosit însă pentru implementarea unui comunism autohton și mai virulent, intransigent și, în același timp, discreționar în autarhismul său. Iar, pentru a se marca și cultural această direcție, a fost tolerată reluarea strict cenzurată a legăturii cu fenomenele culturale interbelice, fapt ce a părut și pare *culturnicilor* de ieri și de astăzi ca fiind – *horribile dictu* – o formă condamnabilă de naționalism.

Unul din pilonii cultural-artistici al acestei regăsiri postbelice parțiale a constituit-o și dezvoltarea planificată a unei noi școli românești de film. Deși pornită la umbra consilierilor sovietici bine îndoctrinați, dar și familiarizați cu marea cinematografie rusă interbelică, noua „școală” își profila deja personalitatea și chiar (a)tenta să se afirme pe plan internațional. Pe această infrastructură minimală, fragilizată de lipsa de credibilitate a propagandei pe care Studioului Cinematografic București era forțat să o susțină, se va construi însă și miraculoasa epopee filmică a operei caragialiene. Obiectivul propus acum, de fapt trasat drept *sarcină de partid și de stat*, a fost evoluția spre ecranizările de amploare, singurele prin care se putea transpune dramaturgia caragialiană. Șansa acestor producții a constat din faptul că anvergura literar-dramatică transpusă în pelicule de lung metraj a fost susținută prin implicarea unor mari nume ale scenei, urmând ca profesioniștii platourilor de filmare (actori, regizori și tehnicieni) să apară pe măsura constituirii unei minime tradiții.

Respectivul pas a fost făcut însă cu precauție, observându-se din perspectiva planificării generalizate o anumită alternare filmică între comedii, nuvele și *momente*. Dar, indiferent de anvergura tipografică sau de genul literar al operelor alese, toate au beneficiat în noua lor ipostază filmică de substratul dramatic / dramaturgic al scriiturii caragialiene în general.

Revirimentul atât de așteptat a survenit în 1953, când *Scrisoarea pierdută*¹¹ a fost transferată de pe scena Naționalului spre o producție cinematografică, cu păstrarea atât a distribuției, cât și a regiei lui Sică Alexandrescu, maestrul fiind secundat de către Victor Iliu, un „ucenic”, pe de-o parte foarte ascultător, iar pe de alta, foarte vigilent (în sensul prevenirii unor eventuale derapaje de la *linia justă*).

¹¹ *O scrisoare pierdută*, Studioul Cinematografic București, România, 1953, transpunere cinematografică după comedia *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale. Distribuția (în ordinea și formularea genericului, iar nu a dramaturgului – n.n.): ȘTEFAN TIPĂTESCU: Niki Atanasiu; ZAHARIA TRAHANACHE: Alexandru Giugaru; GHIȚĂ PRISTANDA, polițaiul orașului: Marcel Angheliescu; UN CETĂȚEAN TURMENTAT, Costache Antoniu; AGAMEMNON DANDANACHE: Radu Beligan; TACHE FARFURIDI: Ion Finteșteanu; IORDACHE BRÂNZOVENESCU: Grigore Vasiliu-Birlic; NAE CAȚAVENCU: Ion Talianu; IONESCU: Ion Henter; POPESCU: I. Iliescu; ZOE TRAHANACHE: Elvira Godeanu. Decoruri: Giulio Tincu; Imaginea: Andrei Feher; Sunetul: Victor Cantuniar; Regizor secund: Elena Negreanu. Regia: Sică Alexandrescu și Victor Ilie. Durata: 2h 13' 09".



Modalitatea filmică aleasă a fost cea realistă adaptată pentru pelicula de 36 mm alb-negru, respectiva abordare stând de altfel la baza conceptuală a Teatrului TV de mai târziu. Distribuția-cult a primei pelicule *O scrisoare pierdută* se va impune rapid în reprezentările mentalului colectiv asupra unui *Caragiale esențial*, noi ținând să subliniem doar acele prezențe deja perseverente din transunerile filmice inspirate de opera lui Caragiale, precum: Radu Beligan care îl jucase pe Rică Venturiano încă în varianta din 1943 a *Noptii furtunoase* și, după Război, îl interpretase cu aceeași dezinvoltură pe Domnul cu scrisoarea din *Lanțul slăbiciunilor*. Aici, el îi dă viață unui Dandanache pe cât de senil, pe atât de cinic, iar Marcel Anghelescu, îi dă replica în rolul lui Pristanda, așa cum o făcuse și în *Lanțul slăbiciunilor* unde îl interpreta pe amicul și „profesorele” Costică Ionescu.

De remarcat că poza tipică *apud* Sică Alexandrescu a unui Dandanache ramolit și ducând o valiză va fi răspândită și prin film, creându-se astfel încă o mitologie caragialiană la nivelul mentalului colectiv. În acest caz a fost însă vorba și de o revoltă... amicală care amesteca ceva dintr-o nemărturisită invidie profesională, dar și opoziția naturală față de întruparea simbolică a aceluia care câștigă tocmai pentru că însumează defectele lui Cațavencu și Farfuridi:

„O farsă care s-a repetat de mai multe ori – a făcut, cum s-ar zice, serie – s-a petrecut și se petrece în actul al patrulea al *Scrisorii pierdute*. Victima este întotdeauna interpretul lui Dandanache. Agamiță Dandanache intră cu o mică valiză, unde se presupune că sunt lucrurile de care are nevoie în voiaj. Prin complicitatea mai multora, dintre care nu pot lipsi recuziterul – aducătorul valizei – și Trahanache care intră împreună cu Agamiță... Dar să povestim lucrurile așa cum s-au întâmplat la una din edițiile acestei farse. Eroii sunt artiști ai poporului, locul acțiunii – scena Teatrului Comedia. Dandanache-Birlic stă de vorbă în culise cu Trahanache-Giugaru, așteptându-și intrarea. Nu trebuie să fie prea atenți la ce se petrece pe scenă. Vor fi avertizați că li se apropie replica, de sunetul zurgălăilor de la presupusa birjă în care Agamiță a călătorit cinci poște. Deci, trângănesc în voie. Giugaru, mai ales, e foarte bine dispus. Regizorul de culise începe să agite clopoțeii, semn că le-a venit intrarea. Birlic se apleacă și ia valiza, pe care recuziterul i-o pusese la picioare acum câteva clipe. Dar n-o poate ridica!

- Ce-are, domnule, valiza? Parcă e lipită de podea!

În sfârșit, o ridică de jos. E grea ca niciodată. Abia o poate ține.

- Ce-ai băgat în valiză? Ce-i asta? Axente! Gogule! – adică regizorul de culise și recuziterul-șef. Nici unul însă nu răspunde la apel. Parcă au intrat în pământ. Birlic se enervează.

[...]

A intrat. Valiza... de-abia o poate duce. Și trebuie s-o țină în mână tot timpul până iese din scenă. Iar prima scenă a lui Dandanache e cam lungă. O mută când în dreapta, când în stânga. În sfârșit, iese. Aruncă geamantanul cât colo, și primii oameni de care dă cu ochii – Marcel și Giugaru – se prăpădeau de râs: autorul și unul din complici.”, adică tocmai aceia ce-i strecuraseră prietenește în valiză „o contrabală – o greutate de tuci care se folosește pe scenă și care trage pe puțin șapte-opt kilograme.” Birlic a



promis o revanșă care nu se știe dacă a mai avut loc, dar în cazul de la Cluj-Napoca când farsa i s-a montat lui Ghibericon, acesta a reacționat pe loc:

Om voinic, el n-a avut ezitățile lui Birlic, și-a dat seama de ce s-a petrecut, n-a zis nimic și a intrat în scenă.

Papa de-abia-și ținea răsul și se dădea astfel singur de gol că face parte din conjurație. Văzând așa, Dandanache-Ghibericon, abătându-se pentru prima și ultima dată de la textul sfânt al lui Caragiale, se adresează lui Trahanache-Papa :

- Puicursorule, ține mata dzeamantănasul o clipă.

Papa îl ia și dă să-l puie jos.

- Nu! Să nu-l lași din mână, neicursorule, că se spardze. E țeva fradzil!

Și Trahanache, care trebuia să menajeze pe omul de la centru, a fost nevoit să se supuie: s-a chinuit cu valiza până i-a amorțit mâna. Ghibericon, deci, a plătit pe loc.”

Liliana Matei, 2013

Prima peliculă cu *Scrisoarea...* introducea în mentalul colectiv românesc și numele a doi actori care se vor distinge de asemenea ca interpreți de marcă ai *Caragialumii*: Alexandru Giugaru, în rolul lui Zaharia Trahanache, și Ion Fintesteanu, în rolul lui Tache Farfuridi. Problema chipului dominator al lupoaicei alfa din haita politică va fi rezolvată într-un mod stilizat până la epură de către legendara Elivra Godeanu, de la care va prelua ștafeta pentru versiunea din 1962 tânăra Carmen Stănescu.

3. Ecouri imediate ale „jubiloului” cinematografic din 1952

Un alt centru de greutate al ecranizărilor după I. L. Caragiale l-a construit momentul 1957 - 1959.

Filmul care va secunda *Scrisoarea...* s-a intitulat *Două lozuri*¹² și s-a constituit drept o adaptare după nuvela pretins naturalistă *Două loturi* (Caragiale 1962, 113-224). Această primă peliculă color din epopeea cinematografică a lui Caragiale a adus așadar și o realizare tehnică remarcabilă pentru acel stadiu de dezvoltare a filmului românesc.

Licența artistică utilizată pentru titlu este de înțeles, pentru că, în afară de individualizarea peliculei față de text, ea elimină o omonimie oarecum de nedorit în epocă. Inițial, Caragiale folosea pentru „bilet de loterie” termenul ușor arhaic și regional „lot”, care era însă omonim cu acela de „parcelă de teren agricol”. O astfel de suprapunere nu a deranjat însă până în anii '50, când autoritățile, implicate în procesul de cooperativizare forțată, evitau să asocieze acel subiect spinos cu filmografia lui

¹² *Două lozuri*, Studioul Cinematografic București, România, 1957, transpunere cinematografică după schița *Două loturi* de I. L. Caragiale. Distribuția: Domnul Lefter Popescu - Grigore Vasiliu Birlic; Madame Lefter Popescu - Dorina Done; Căpitanul Pandelescu - Marcel Angheliescu; Comisarul Turtureanu - Alexandru Giugaru; Flașnetarul - Ion Iancovescu; Turbatul - Remus Ionașcu; Bancherul - Mircea Constantinescu; Țica - Margareta Pogonat; Țiganca bătrână - Medinée Șaban; Fetita - Carmen Manolescu; Plasatorul - Carol Kron. Muzica: Mircea Chiriac. Decoruri: Giulio Tincu. Imaginea: Ștefan Horvath. Directorul Filmului: Dumitru Tofan. Regia: Jean Georgescu, Gheorghe Naghy și Aurel Miheș. Durata: 58 min..



Caragiale. Așa că, s-a făcut apel la eufonia / alternanța fonetică / paronimia: „lot” – „loz”, pentru a se trimite clar spre aleatoriul jocului de noroc prezent din plin în mentalul colectiv după lansarea în epocă a popularului „loz în plic”. Ca un argument în plus, menționăm în acest sens o capodoperă a romanului ce a plasticizat lumea satului românesc de dinainte și de după al Doilea Război mondial: *Moromeții* de Marin Preda. Una din scenele sale antologice este aceea din capitolul XIX legat de „clubul” (!) de discuții politice din *ograda fierăriei lui Iocan*. Comentariile, a căror ironie rezulta indirect din reducerea știrilor la problematica satului, priveau și averea funciară a Casei Regale, Moromete opinând mucalită că moștenitorul tronului (Regele Mihai I - n.n.) ar avea mai mult decât un... *lot!*

Un aspect conex rămâne însă destul de opac peste ani, el fiind legat de instituirea unei „cooperative” regizorale care să asigure în circuit închis ducerea la bun-sfârșit a unuia dintre primele lung-metraje românești postbelice și chiar asocierea ei cu un succes de casă notabil. În fapt, îi avem aici reuniți pe toți regizorii importanți ai lui Caragiale din anii '50 - '60: mai întâi se impune atenției „clasicul” Jean Georgescu al cărui dosar de cadre era cam suspect din cauza activității sale în străinătate (!) înainte de 23 (A)august 1944, așa că s-a considerat necesar ca el să fie dublat de doi tineri de încredere, dar și cu viitor artistic asigurat: Gheorghe Naghy și Aurel Miheleş, fără a mai menționa pe directorul de filmului: Dumitru Tofan, un adevărat „loctiitor politic” și garant ideologic.

Situația ține din plin de suprarealism, întrucât avem aplicată simultan rețeta *brainstorming*-ului, dimpreună cu aceea a *revoluției culturale*. Așa ajunge să se îmbine cea mai îndrăzneată cucerire a psiho-pedagogiei occidentale de pe atunci cu politica maoistă care, spre a evita apariția de vedete, prevedea ca beletristica să fie semnată de colective numerotate impersonal,... așa cum se va mai întâmpla de altfel la noi cu ocazia înființării Caselor de film numărul 1, 2, 3, 4 și 5, chemate să îndeplinească planul cincinal la producția (crescândă programat) de filme, sau de la începutul anilor '80 când a fost impus debutul literar în volum... colectiv fapt ce a condus implicit la conturarea așa-ziselor „generații”, precum cea așa-zis „optzecistă”.

Sub acest triumvirat regizoral s-a desfășurat o producție filmică din care este destul de greu de aflat peste ani în ce a constat aportul fiecăruia. Pentru a elucida cât de cât acest aspect, trebuie să facem apel la genericul peliculei care poate dezvălui peste ani nebănuite secrete și subtilități. Mai întâi, transpare o diferență între *slide-ul* de după titlul *Două lozuri*, ce anunța că „Ecranizarea după schița lui I. L. Caragiale *Două loturi*” aparține lui: „Jean Georgescu, Laureat al Premiului de Stat, Aurel Miheleş, Gheorghe Nagy” și cel de final, care îi anunța ca regizori doar pe ultimii doi! Pe baza analogiei cu celelalte producții filmice dezvoltate din proza lui Caragiale, putem să deducem că și în acest caz adaptarea ar aparține de fapt atât persoanei cât și stilului Jean Georgescu, secundanții săi fiind chemați să aibă un rol de asistenți și apoi de executanți ai regiei, ceea ce nu împiedică percepția contemporană, conform căreia filmul ar aparține întregului colectiv. Faptul este întărit astăzi de greșeala vreunui trepăduș de la



publicația¹³ care a editat DVD-ul cu filmul *Două lozuri*, ca supliment al magazinului său de duminică (inițiativă de altfel lăudabilă). Atât în articolul din revistă, pe DVD-ul respectiv, cât și pe coperta acestuia nu se face deloc diferența între colectivul ternar al scenariștilor și cel binar al regizorilor! Ba chiar, ca o culme a inculturii... generale care astăzi, ca și pe vremea lui nenea Iancu, înseamnă „să știi din toate câte nimic”, se menționează ca filmul a fost realizat după schița „*Două lozuri*” în loc de „*Două loturi*”!

Scenariul a fost gândit în sensul punerii în valoare a gamei comice de mare efect a lui Grigore Vasiliu Birlic, prilejuindu-i-se un adevărat recital, dar și o restituire; „condamnat” de cariera sa de actor comic, el ar fi dorit să i se ofere totuși posibilitatea de a se exprima scenic și în cheia dramei. Dar, chiar și în spațiul artelor percepute ca mijloace de propagandă ideologică (a căror finanțare nu constituie o problemă cât timp prin ele se manipulează eficient masele), nimeni nu ar fi riscat nici pe atunci să contrarieze așteptările publicului și pe cele ale *culturnicilor* distribuindu-l pe Birlic într-un rol non-comic. Așadar, pentru a se întări senzația de atmosferă comică, el a fost secondat de alți doi obișnuiți actori comici ai lumii lui Caragiale: Marcel Anghelescu, distribuit în rolul Căpitanului Pandeale, și de Alexandru Giugaru (Comisarul Turtureanu). În spatele acestei „cortine” Vasiliu Birlic a fructificat însă din plin oportunitatea de echilibrare a comicului printr-un registru al dramei în care excela de asemenea (fără a i se oferi posibilitatea de a o demonstra, din cauza faimei de actor comic dobândită în urma premierei din 1934 cu piesa *Birlic*¹⁴ al cărei succes legendar i-a transformat până și numele civil!). Trădând oarecum spiritul ironic al intenționalității autorului, adaptarea filmică pune deci accentul pe finalul tragic al Lefterilor, obscurizând faptul că vocea auctorială declara că dorea de fapt să șarjeze gusturile literare la modă marcate în special de naturalism și melodramă.

Caragiale proiectase bine disimulat un metatext al *momentului* în care să demonstreze că și el putea să scrie „vreo istorie pe apă”, așa cum ar fi spus Mihai Eminescu în *Scrisoarea II*. Mimetismul său este însă unul trădător, deoarece în final vocea auctorială se distanțează ironic față de un astfel de filon manierist, mărturisind cu un ton fals-candid că nu mai știe ce s-a întâmplat cu eroii săi după scena de la bancă. Astfel, pe lângă ironizarea patologiei de tip naturalist legată de nebunie, Caragiale mizează vizionar și pe modalitatea modernă a operei cu *final deschis*, devansând în practica literară cu mult conceptul de „*opera aperta*” (Umberto Eco)...

Pretinzând că iau de bun finalul „manierist” - neagreat de fapt de către Caragiale - realizatorii peliculei îi vor oferi lui Vasiliu Birlic prilejul mult dorit de a-și duce personajul în zona dramei. Astfel, se conturează scena antologică de final când explodează revolta „amplioaiatului” văzut ca *om de prisos*. Când află că numerele sale

¹³ *** *Jurnalul de duminică*, supliment tipărit al *Jurnalului Național*, nr. 13, 2009, pp. 12 – 13, cât și un material filmic pe un DVD de colecție.

¹⁴ *Birlic*, termen popular de proveniență turcă având sensul de „as”; adaptare de Sică Alexandrescu după Franz Arnold și Ernst Bach, Teatrul Vesel, București, 1934.



de loterie figurează „vice-versa” pe listele câștigătorilor, așa cum îl lămurește funcționarul de la oficiu, cerul se prăbușește peste visele bietului Lefter Popescu. Descumpănit de această ultimă lovitură a hazardului, el își pierde mințile repetând întruna „vice-versa”... Translarea spre tragic trebuia efectuată însă cu grijă, pentru a nu se induce cumva publicului larg validitatea ideii de revoltă, așa că aceasta este asociată cu nebunia și *moartea zeilor* (în spiritul *ateismului științific* al timpurilor și mai puțin al lui Nietzsche). Balansându-se cu candelabru în holul vechiului C.E.C., Lefter Popescu se transfigurează memorabil într-un Agamemnon (Dandanache?) ce îl asasinează pe Nietzsche nu departe de malul Dâmboviței...

A urmat în 1958 ecranizarea omonimă după *D'ale carnavalului* (Caragiale 1959, 223-322) în combinație însă doar pe jumătate mărturisită cu fragmentele din *Conul Leonida față cu reacțiunea* (Caragiale 1959, 79-99). Chiar dacă spectatorul va fi intrigat de genericul¹⁵ care face tranziția fără nici o delimitare de la personajele din *D'ale...* la cele din *Conul...*, el va fi luat iarăși prin surprindere după o oră de proiecție, când aproape că uitase de ciudățenia de la început.

În ceea ce privește realizatorii și actorii, de data aceasta a fost distribuită, pe lângă „clasicii” Vasiliu Birlic și Alexandru Giugaru, o tânăra pe atunci pleiadă de actori din registrul comic, precum: Ion Lucian, Horia Căciulescu, Vasilica Tastaman, sau chiar iluzionistul de la Circul de Stat, Iozefini.

Schimbarea de generație s-a simțit însă și mai puternic în domeniul regiei. Autoritățile timpului au considerat că tinerii Aurel Miheleş și Gheorghe Naghy nu mai au nevoie de patronajul „nostalgicului” Jean Georgescu, așa că lor le-au fost încredințate direct responsabilitățile realizării peliculei. În afară de statutul privilegiat de regizori, cei doi au fost creditați și drept autori ai „adaptării cinematografice”, ceea ce, în contextul îndrăznelii lor de a fuziona pe atunci o comedie și o farsă a unui mare clasic, îi plasează în situația de a profesa *avant la lettre* o idee postmodernă (!)..., oarecum la fel ca și Monsieur Jourdain, din *Burghezul gentilom* al lui Molière, personaj care făcea de patruzeci de ani proză fără să o știe.

¹⁵ *D'ale carnavalului*, Studioul Cinematografic București, România, 1958, transpunere cinematografică după comedia omonimă de I. L. Caragiale. Distribuția (în ordinea și formularea genericului, iar nu a dramaturgului – n.n.): CRĂCĂNEL: Grigore Vasiliu Birlic, PAMPON: Alexandru Giugaru, NAE GIRIMEA: Ion Lucian, IORDACHE: Ion Anghel, MIȚA: Jeana Gorea, DIDINA: Vasilica Tastaman, CATINDATUL: Aurel Cioranu, IPISTATUL: Remus Ionașcu, LEONIDA: Ion Manu, EFIMIȚA: Maria Voluntaru, REFRENE VOCALE: Aida Moga Ionescu, CHELNERUL: Horia Căciulescu, PIANISTUL: M. Constantinescu. Muzica: Mircea Chiriac. Decoruri: arh. Liviu Popa. Costume: Ileana Oroveanu. Sunet: ing. Oscar Coman. Montaj: Eugenia Naghy. Machiaj: Rozalia Neculce. Grafica: Sandu Mocanu. Imaginea: Ștefan Horvath. Regia: Aurel Miheleş și Gheorghe Nagy. Durata: 1h, 16’.



Scurt-circuitul scenaristic propus aici este foarte abil și putem spune din perspectiva deceniilor că el premerge direct încrucișările scenaristice din pelicula de autor a lui Lucian Pintilie: *De ce trag clopotele, Mitică?*, realizată în 1981! Așadar, respectându-se raportul dintre amploarea unei comedii și aceea a unei farse, s-a pus accentul pe trama din *D'ale carnavalului* care este practic ecranizată în prima oră de proiecție după care urmează o mare surpriză. În hiatusul doar subînțeles de comedie al deplasării personajelor de la bal spre frizeria lui Nae, se acreditează ideea că ele au constituit de fapt grupul de „mitocani” care deranjaseră somnul lui Leonida și al Efimiței, iar nu „Nae Ipingescu, ipistatul” însoțit de alți cheflii! Culmea umorului absurd constă din iruperea în camera cuplului Leonida - Efimița a lui Pampon și Crăcănel care din adversari deveniseră aliați. Într-o scenă fără replici, dar violent ilustrată sonor, ei ajung să se ascundă sub cele două pilote imense ale „republicanilor” care privesc siderați de după baricada din mobile răsturnate. Polițiștii însoțiți de diverse măști din bal năvălesc pe urmele lui Pampon și Crăcănel, fapt care îi face pe Leonida și Efimița să creadă că urmează să fie martirizați... Dincolo de hilaritatea *qui-pro-quo*-ului, scena are și un potențial subversiv: măștile ascund ori simpli gură-cască, doritori să vadă maladiv cum se termină un scandal public, ori sunt de fapt polițiști sub acoperire care supraveghează ca *balul* să nu devină *spitalul* stăpânirii. Oricum, cu toții năvălesc în odaia cu pricina de unde, fără să-i observe pe Pampon și Crăcănel, după care vor ieși într-un iureș pe geam căutându-i pe cei doi pe acoperiș de o manieră ce aduce izbitor cu scena urmăririi lui Rică Venturiano pe binale de către Jupân Dumitrache din *O noapte furtunoasă* (II, 5-9) de către Chiriac și Ipistat (Caragiale 1959, 11-78, respectiv 60-71). Această inserție se încheie cu evadarea lui Pampon împreună cu Crăcănel spre „Frizeria model” a lui Nae unde firul dramatic urmărește din nou conflictul din *D'ale carnavalului*

Finalul este însă tot o conexiune a celor două trasee dramatice pentru că în locul Saftei apar în scenă trei (!) femei de serviciu care mătură hotărât confetile și serpentinele de hârtie, devenite deșeuri ale unui bal mistificator. Scena este realizată în cheia unui hei-rupism metaforic prin care se reușește performanța de politizare și ideologizare a lui... Caragiale! Multiplicarea Saftei sugerează în *limba de lemn* a epocii că *lumea burgheză a minciunii a fost măturată de pe scena istoriei de către clasa muncitoare care va construi o lume mai bună și mai dreaptă* (așa cum nu avea să se întâmple vreodată!).

Aceeași tip de rezolvare filmică și ideologică a finalului se va regăsi și în cazul peliculei *Telegrame*¹⁶, scenarizată linear de dramaturgul Mircea Ștefănescu și regizată

¹⁶ *Telegrame*, Studioul Cinematografic București, România, 1959, scenariu de Mircea Ștefănescu după schița „Telegrame” de I. L. Caragiale, Distribuția: Grigore Vasiliu Birlic, Costache Antoniu, Jules Cazaban, Remus Comăneanu, Alexandru Giugaru, Niki Atanasiu, Marcel Anghelescu, Neamțu Otonel, Ștefan Ciubotărașu, Al. Ghibericon, Carmen Stănescu, Alexandru Lungu, Ovid Teodorescu, Mircea Șeptilici, Florin Vasiliu, Horia Șerbănescu, Vasilica Tastaman, Ion Antonescu Cărăbuș. Muzica: Mircea Chiriac, Decoruri: arh. Liviu Popa, Costume: Hortensia



de Gheorghe Nagy și Aurel Miheleş. Marea ambiție a scenaristului a fost în acest caz să amplifice spațiul unei schițe-colaj (Caragiale 1960, 50-56) până la o anvergură filmică similară cu aceea a *Scrisorii pierdute*... De această dată *finis*-ul constă dintr-un *zoom* inversat (!) ce se îndepărtează de o horă a „frățietății” (Stamatoiu 2003, 42-57), astfel că, pe măsură ce ea se pierde în fundal, se va contura în noul prim-plan un băiețel care stă ca un gură-cască rezemat într-o inevitabilă *mătură*. Regresivitatea cadrului filmic va fi adoptată peste ani și de Lucian Pintilie în *De ce trag clopotele Mitică?*, dar în cu totul alte scopuri expresive. Dacă în cazul *Telegramelor* este vorba de sugerarea aceleiași *măturări* a politicianismului burghez de pe scena istoriei de către generațiile viitoare (a comuniștilor, desigur !), la subversivul regizor este vorba de o meditație asupra condiției realizatorului de film care transformă realitatea în convenție artistică utilizând structurile decameronice ale „narațiunii (fie și filmice) în ramă”.

Pentru prima oară în istoria transpunerilor cinematografice ale lui Caragiale, s-a pus atunci accentul pe scenele colective, acestea fiind o marotă a marxismului care susținea primordialitatea maselor în luarea deciziilor istorice, dar și a realismului din romanul interbelic. În afara finalului de tip *tous-en-scène* din *O scrisoare pierdută* (în care se „benchetuia cu poporul”) și în consonanță cu finalul din *Două lozuri*, în *Telegrame* aceste momente „colectiviste” sunt chiar multiplicat... Ele vizează scenele: de polemică din „cafine central”, de păruială din piața publică, a celor din consiliul de Miniștri, sau fraternizarea prin hora de final din Piața Independenței... În acest sens, este de remarcat și faptul deloc întâmplător că la finalul peliculei se derulează doar o înșurire a actorilor, desigur, în ordinea *box-office*-ului comunist (!) și a ponderii în economia scenariului. Ba, chiar mai mult, numele personajelor nu sunt deloc menționate în dreptul interpreților lor, rămânând ca spectatorul să stabilească, sau nu, corespondențele dintre literatură și film. Pe un astfel de traseu cultural-artistic, scenaristul-adaptator și regizorii și-au asumat chiar libertatea de a propune comicului caragialian unele deschideri forțate. Așa este, de exemplu, și scena în care Gudurău (Grigore Vasiliu Birlic) se pregătește să devină un provocator politic pentru a putea apoi poza în victimă a zbirilor locali ai guvernului. În consecință, înainte de a ieși în „Piața Independenței” pentru a încasa palme și șuturi, el își blindează „spatele” (la propriu, iar nu cel politic!) cu perine care să amortizeze argumentele contondente ale guvernamentalilor. Asemănarea este aici izbitoare cu fanfaronada lui Cațavencu (*O scrisoare pierdută*, II, 12) gata să iasă la geam și să se victimizeze în fața cetățenilor că este torturat de „Prefectul asasin”, desigur, doar în momentul în care acesta nu îi accepta șantajul cu „scrisorica”. În cele din urmă, Gudurăul lui Birlic ajunge să fie atât de temeinic tăbăcit, încât, pentru a scăpa, dar și pentru a-și intimida adversarii, se cățără pe un felinar de iluminat public (cu gaz) de unde trage în aer câteva focuri de revolver. Radicalizarea într-o asemenea măsură a unor conflicte între baronii locali ai timpului

Georgescu, Sunet: Gheorghe Mărai, Montaj: Eugenia Nagy, Machiaj: Aurelia Enescu, Grafica: Al. Mocanu, Consultant: Sică Alexandrescu, Imaginea: Ion Cosma și Jean Pierre Lazar. Regia: Gheorghe Nagy și Aurel Miheleş. Durata: 1h, 21’.



ajunge să deranjeze Puterea (Guvernul și pe Maiestatea-Sa), astfel încât se intervine hotărât *de la centru* pentru aplanarea orgoliilor locale prin sistemul care în anii aniversării centenarului Caragiale se numea, și se mai numește încă: „al rotației cadrelor”. Până la urmă, toată lumea va fi mulțumită de redistribuirea „foncțiilor” și a „Joițicilor”, pacea instalată provizoriu demonstrând că în spatele potemkianei democratoide stătea interesul personal, iar nu „progresul cu orice preț” din *O scrisoare pierdută* (III, 5), și nici măcar ideologia partinică.

Distribuția îi are aici drept lideri pe aceeași Grigore Vasiliu Birlic și Alexandru Giugaru, cărora li se adaugă și alte mari nume ale scenei românești precum: Costache Antoniu, Jules Cazaban, Niki Atanasiu, Neamțu Otonel, Ion Antonescu Cărăbuș, Al Ghibericon și „decanul” actorilor afirmați în condițiile postbelice, Ștefan Ciubotărașu. Dintre cei care își făceau pe atunci un nume în spațiul comic au avut șansa să fie aleși în distribuție *tinerii care aveau un viitor luminos în față*: Carmen Stănescu, Vasilica Tastaman, Mircea Șeptilici și Horia Șerbănescu. Dar, cum ar fi spus (primul) Paul Valéry, *viitorul deja nu mai era ce a fost* pentru actorii care avuseseră șansa de a se fi afirmat în perioada interbelică...

4. Ecouri tot mai îndepărtate ale „jubiloului” cinematografic din 1952

Ca o punte cinematografică aruncată la peste un deceniu de la „jubiloii”, se remarcă și șarja din *Politică cu... delicatese*¹⁷ care preia cu o cacofonie (voită sau, poate, nu!) titlul caragialian din 1897 bine stilizat însă: *Politică și delicatete* (Caragiale 1960, 427-431). Ceea ce surprinde este fixarea producătorului asupra unui text mai puțin reprezentativ pentru proza satirică a lui I. L. Caragiale, dar foarte ofertant pentru disimularea propagandei antiburgheze în spatele prestigiului marelui clasic. Politrucii și culturnicii de la București nu erau mulțumiți doar cu posibilitățile propagandistice oferite de deturnarea regizorală a *Scrisorii pierdute* sau a *Arendașului român*, așa că orice alt (pre)text era căutat cu asiduitate. Iar el a fost găsit în *Politică și delicatete*, pentru a fi tratat apoi cu abilitate colaboraționistă de același Mircea Ștefănescu. Astfel, scenariul acestui scurt-metraj se va plia pe logica filmului de caravană cinematografică destinată să ridice nivelul politic al clasei muncitoare, prin evidențierea eroziunii provocate de fosta rotație politicianistă la putere între conservatori și liberali (care în acel moment erau deportați sau decimați în închisorile de la Pitești, Aiud, Sighet, sau în lagărul de muncă forțată de la Canalul Dunăre - Marea Neagră).

Intenția lui Caragiale fusese însă mult mai nuanțată, vizând faptul că un negustor cu simpatii conservatoare prefera să renunțe la câștig, decât să vândă „delicatese” precum

¹⁷ *Politică cu... delicatese*, Studioul Cinematografic București, România, 1963, Scenariu după *Politică și delicatese* de I. L. Caragiale de: Mircea Ștefănescu, Distribuția: Dem Rădulescu, Rodica Tapalgă, Toma Caragiu, Puiu Călinescu, Ștefan Mihăilescu-Bănila, Mihai Fotino, Florin Vasiliu, Horia Șerbănescu și Marius Pepino, (...) Grafică: Constantin Piliuță și Ioana Sturdza, Decoruri: Marcel Bogos, Regia: Haralambie Boroș. Durata: 19’.



„ICRI MOIU PRIMA – STRIDII PROSPETI – SOMONU DE RHIN”, unor liberali-„colectiviști” care, fiind la putere, îl șicanau și-l boicotau. (De remarcat subtilitatea lui Caragiale care evidențiază prin limbajul incorect faptul că băcanul este agramat și cam străin de limba română, fie el neaoș sau nu). Aceasta, până când *șarmanta* doamnă X nu vine personal să cumpere cu „delicatețe” într-o cantitate impresionată de „delicatese” destinate unei recepții simandicoase ce urma a fi dată de fruntașul liberal Iancu X, soțul ei. De asemenea, critica lui Caragiale este foarte subtilă, chiar indirectă și - tocmai de aceea - foarte percutantă. Ea rezidă în desfășurarea dezinvoltă a listei de cumpărături obișnuite (!) pentru o familie din sfera puterii: „două chile de icre moi, trei bucăți camembert, un kilo somon, una langustă vie, opt duzini stridii, un ananas, un flacon curaçao triplesec...” și șase sticle de „șampanie *Pommery*”. „Delicatesele” ce vor urma să fie trimise acasă doamnei X (care nu se compromite să ducă ea în trăsură acele *târguieli* de lux) au o valoare nenominalizată pentru că banii nu sunt o problemă pentru cineva conectat la avantajele de a fi la putere, chiar dacă suma respectivă ar reprezenta o avere pentru un „mitocan” de cetățean obișnuit.

Ocultând faptul că alternanța la putere (devenită toxică, datorită clientelismului politic și corupției) era o urmare a unui sistem electoral totuși democratic, scenariul filmului caricaturizează grosier doar schimbarea „gaștelor și găștelor” politice la guvernare, ceea ce antrenează închiderea afacerilor pentru cei legați de opoziție, și ea, la fel de schimbătoare. Caracterul de bâlci al acestei lumi este însă în concordanță cu opiniile marelui clasic în ceea ce privește sistemul politic al „Caragialumii” caracterizată a fi:

Lumea aceasta se aseamănă cu un vast bâlci, în care totul e improvizat, totul trecător, nimic înființat de-a binele, nimic durabil. În bâlciuri se ridică barace șubrede, pentru timp foarte mărginit, nu monumente durabile, care să mai rămână și să folosească și altora decât acelor care le-au ridicat. Artă, literatură, filozofie - astea sunt monumente pe care nici nu poate, nici n-ar avea de ce să le ridice o lume cum e cea de astăzi de la noi.

(Caragiale 1938, 78, *apud*: Mihăilescu 1994, 89)

Iar modalitatea prin care se susține această viziune a efemerului ține - dincolo de exagerările propagandistice - de... pictarea decorului evident de carton în culori atât de optimiste, încât contrastul lor conduce voit spre o atmosferă a derizoriului. Și nu utilizăm întâmplător termenul „pictat”, în loc de „vopsit”, pentru că surprinde plăcut prezența pe generic și a pictorului Constantin Piliuță care, la cei 34 de ani și în așteptarea gloriei fiind, se bucura să-și valorifice talentul pe platourile de filmare. În acest decor aproape dadaist evoluează monoame de personaje care se agită după cum bate vântul în politică, dar, totul, într-o ordine monolitică de partid, demnă de urmărirea cu polițiști din filmele lui Buster Keaton.

De remarcat că în această peliculă nu mai apare, în afară de Ștefan Mihăilescu-Brăila, nici un alt „clasic” din epoca *agit-prop*, distribuția bazându-se pe tineri actori



(Dem Rădulescu, Rodica Tapalgă, Toma Caragiu, Puiu Călinescu, Mihai Fotino...) care până la sfârșitul anilor '60 vor deveni adevărați monștri sacri ai scenei și ecranului de la noi. Printre alte creații fondatoare, generația lor va contribui în mod consistent la continuarea epopeii TV și filmice a operei lui Caragiale pe sub furcile caudine ale unei istorii amnezice și dictatoriale.

Iar pelicula *Telegrame* a dovedit la rândul ei că a reușit să se sustragă manipulărilor, tocmai pentru că a fost virusată de geniul polimorf caragialian. Astfel, ecranizarea orientată în epocă împotriva lumii burgheze lăsa totuși să se întrevadă eternul sistem al „rotației cadrelor”. Singura diferență fiind de fapt aceea că în perioada interbelică numirile în posturile de conducere se făceau în funcție de alternanța la putere între conservatori și liberali, pe când în comunism aceasta se efectua în interiorul *nomenclaturii* aceluiasi partid-stat. Eterna actualitate a lui Caragiale nici nu putea fi însă bănuită pe atunci, astăzi revenindu-se cu voioșie la mecanismul interbelic, dar cu o accentuare demăsurată a principiului „Caragialumii”: *selecția negativă a valorilor*.

BIBLIOGRAFIE

1. Opera lui I. L. Caragiale:

- CARAGIALE, Ion Luca, 1938, *Opere IV*, ediție îngrijită de Șerban Cioculescu, București: Fundațiile Regale, *apud*: ***, *I. L. Caragiale despre lume, artă și neamul românesc*, 1994, ediție de Dan C. Mihăilescu, București: Humanitas.
- CARAGIALE, Ion Luca, 1952, *Opere*, 3 vol., ediție critică de Silvian Iosifescu, București: ESPLA.
- CARAGIALE, Ion Luca, 1959, *Opere*, vol. 1, ediție critică de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu, Liviu Călin și o introducere de Silvian Iosifescu, București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă.
- CARAGIALE, Ion Luca, 1960, *Opere*, vol. 2, ediție critică de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu, Liviu Călin și o introducere de Silvian Iosifescu, București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă.
- CARAGIALE, Ion Luca, 1962, *Opere*, vol. 3, ediție critică de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu, Liviu Călin și o introducere de Silvian Iosifescu, București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă.
- CARAGIALE, Ion Luca, 1965, *Opere*, vol. 4, ediție critică de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu, Liviu Călin și o introducere de Silvian Iosifescu, București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă.
- CARAGIALE, Ion Luca, 1988, *Temă și variațiuni. Momente, schițe, amintiri*, ediție îngrijită și prefață de Ion Vartic, Cluj Napoca: Editura Dacia.

2. Bibliografie critică:

- ELVIN, B., 1967, *Modernitatea clasicului Caragiale*, București: EPL.
- FANACHE, V., 1984 și 1997 (ed. II), *Caragiale*, Cluj-Napoca: Editura Dacia.



- IORGULESCU, Mircea, 1988 și 1994 (ed. II), *Eseu despre LUMEA LUI CARAGIALE*, București: Editura Cartea Românească, reeditată (plus o *Prefață*) sub titlul dorit inițial de autor, dar respins de cenzură: *Marea trâncâneală*, București: Editura Fundației Culturale Române.
- IOSIFESCU, Silvian, 1951, *Studii critice – Caragiale*, București: Editura pentru Literatură și Artă a Uniunii Scriitorilor din R.P.R.
- MATEI, Liliana, 2013, „Birlic, ținta unei farse clasice din istoria teatrului”, în: http://www.ziarul-metropolis.ro/birlic-tinta-unei-farse-clasice-din-istoria-teatrului/#stha_sh.CM41Mwur.dpuf, cu publicare la 26 noiembrie, cu acordul Institutului Național al Patrimoniului, deținătorul site-ului www.cimec.ro, care conține arhiva electronică a revistei *Teatrul*, la 11.01.2016.
- MIHĂILESCU, Dan C., 1994, ***, *I. L. Caragiale despre lume, artă și neamul românesc*, introducere și ediție de Dan C. Mihăilescu, București: Humanitas.
- MIHĂILESCU, Dan C., 2012, „Ianuarie 1952, la celălalt centenar Caragiale”, *Dilema veche*, nr. 415, 26 ianuarie - 1 februarie, <http://dilemaveche.ro/sectiune/carte/articol/ianuarie-1952-celalalt-centenar-caragiale>, la 11.01.2016.
- SILVESTRU, Valentin, 1970, *Elemente de caragialeologie*, București: Editura Eminescu.
- STAMATOIU, Cristian, 2003, « *Caragialumea* » - matrice și prefigurare, Tg. Mureș: Editura Universității de Artă Teatrală.
- STAMATOIU, Cristian, 2007, „Avatarurile dobândirii unui certificat de « loază »”, *Studia Universitas „Petru Maior”*, Tîrgu Mureș, pp. 40-50, studiu reluat în Anexa II din: STAMATOIU, Cristian, 2017, pp. 366-384.
- STAMATOIU, Cristian, 2012, „Posibile căi de abordare în problematica traducerii lui I. L. Caragiale”, *Communication Culture and Interlinguistics in Europe*, Universitatea Sapienția, Tîrgu-Mureș, 27-28 mai 2011, publicat în vol. *Multilingv Cultură comunicațională și relații translingvistice în Europa / Kommunikációs kultúra és transzlingviztika Európában / Communication, Culture and Translinguistics in Europe*, Scientia Kiadó, Cluj / Kolozsvár.
- STAMATOIU, Cristian, 2017, „Lanțul slăbiciunilor” comunicaționale în lumea lui Caragiale și în cea de azi, București: Editura Eikon.

3. Referințe și documente filmologice:

- CĂLIMAN, Călin, 2000, *Istoria filmului românesc (1897-2000)*, București: Editura Fundației Culturale Române.
- MODORCEA, Grid, 2002, *Dicționarul cinematografic al literaturii române*, Caragialograful, București: Tibo, pp. 31-48.
- POPESCU, Cristian Tudor, 2011, *Filmul surd în România mută. Politică și propagandă în filmul românesc de ficțiune (1921 – 1989)*, V. Cinematograful românesc de propagandă, Iași: Polirom.
- SAULEA, Elena, 2013, *Caragiale, univers cinematografic*, Iași: Editura Artes.



*** „Jurnalul de duminică”, supliment al publicației *Jurnalul Național*, 2009, nr. 13, pag. 12-13 + DVD de colecție de la nr. 12 la 17.

4. Resurse filmice web (folosite pentru datele din casetele tehnice ale peliculelor

<http://cinemagia.ro/cauta;>

https://www.imdb.com/list/ls020101545/?ref_=tt_rls_1;

<http://dictionarcinema.wordpress.com/caragiale-in-cinematografia-romaneasca;>

www.cimec.ro;

<http://aarc.ro/newfilm/film;>