I.L. Caragiale în lecturi alternative. Comicul de export și lumea lui Caragiale în interpretare cinematografică – de la propaganda comunistă la noul val românesc

Daiana GÂRDAN

Universitatea „Babeș-Bolyai" din Cluj-Napoca, Facultatea de Litere
"Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca, Faculty of Letters
Personal e-mail: alexandra.gardan@gmail.com

I.L: Caragiale In Alternative Readings. The Comic For Export And Caragiale's World In Cinematographic Interpretation - From The Communist Propaganda To The New Romanian Wave

The following paper aims to recontextualise the works of Ion Luca Caragiale by means of applying the contemporary methodologies of World Literature studies in order to inscribe the author in an international literary circuit. At the same time, the study will also try to investigate I.L. Caragiale as a transnational author, for his catalytic influence on the New Wave of Romanian cinema, by far the most exportable autochthonous cultural product. For this, the paper proposes to discuss Caragiale as an author not in the classical terms of canonicity and Romanian literary classicism, but as a continuous influence for a rather „alternative canon" that can be identified in Romanian cinematography.

Keywords: Caragiale, Romanian cinematography, New Wave, transnationalism, cultural export.

I.L. Caragiale e departe de a fi un caz clasat al istoriografiei literare românești. Dimpotrivă, scriitorul pare să aibă un parcurs aproape ingrat pentru un clasic(izat), venit mai ales în siajul reticenței cu care exegeții majori ai istoriografiei românești, de la G. Călinescu la Ibrăileanu și E. Lovinescu, au proliferat o judecată de valoare tranșantă și au aplicat o etichetă universal-valabilă (fără a nega, însă, evoluția formelor estetice și literare produsă de Caragiale și fără a-l lipsi de complimente mitizante). De două ori ingrat destinul lui Caragiale și din prisma contextului istoric și al ideologiilor ce l-au recuperat, care, autoexilat la Berlin pe fondul unei inadecvări în societatea românească (literară), a fost mai mult contemporanul diverselor epoci care-i urmează, instrumentalizat propagandistic prin dimensiunea antimonastică de către regimul comunist. Însă provocarea prezentului nu este de a-l păstra pe Caragiale în același regim al perenității (ca valoare literară imuabilă etc.), ci de a-i reconfigura imaginea în așa fel încât clișeul „actualității" să nu rămână înscris într-un circuit al discursului mitizant. Pentru că, în cazul lui Caragiale, avem de-a face cu un fenomen de democratizare al literaturii române cu caracter aproape exclusivist, o dată prin dezideratul minoratului (al genului minor) pe care acesta nu doar îl propune ca un soi de, am spune astăzi, canon alternativ,



Sursă foto: https://www.libertatea.ro/stiri/magazin/ion-luca-caragiale-murit-din-cauza-tigarilor-1727936

ci îl importă fără rest în canonul literar românesc, și, nu în ultimul rând, prin balcanismul instrumentalizat tragi-comic. Lucrarea de față pornește de la presupoziția că, utilizând strategiile potrivite, Caragiale poate fi un produs cultural exportabil nu prin contemporaneitatea absolută a discursului său literar, ci prin reflexul referențial al spațiului balcanic românesc pe care îl înscrie în memoria culturală și care se materializează în producția cinematografică autohtonă.

Cele mai recente discuții despre Caragiale în volume, de pildă *În țara miticilor…*[1] din 2007 și *Lumea ca ziar…*[2] din 2011 ale Ioanei Pârvulescu sau monografia lui Angelo Mitchievici din 2014, *Caragiale după Caragiale…*[3], configurează deja în actualitate un nou trend de revizuire a direcțiilor de interpretare deja clișeizate în ceea ce privește opera caragialiană și deschid un dialog care încearcă o recalibrare a resorturilor textuale și a principiilor din spatele așa-zisului vizionarism caragialesc. Discutăm în speță despre lunetele și lentilele lui Caragiale, despre lumea lui Caragiale așa cum se relevă ea în formula ei distorsionată, în natura ei insolită, în caracterul ei tragic și neliniștitor care poate fi psihanalizabil sau cel puțin justificat contextual. Cu toate că finețea analitică cu care criticii literari de dată recentă regândesc opera lui Caragiale, polemic sau revizionist în raport cu istoriografia precursoare, este necesară pentru dezvoltarea unei panorame critice care să scoată la iveală răspunsurile la problema modernității lui Caragiale, acest tip de raportare la opera caragialiană rămâne de cele mai multe ori în și la text. Rezultatul unei astfel de raportări este unul mai degrabă cu caracter național, ce vine în siajul educației întru autonomia esteticului pe care istoriografia literară românească a ținut-o la loc de cinste aproape în permanență pe traseul literaturii românești până în postbelic, și ratează ceea ce critica tânără se străduiește să importe în spațiul românesc din direcțiile actuale în critica și teoria literară internațională, anume mentalitatea și metodologiile exportului cultural, așa cum le expune Andrei Terian în *Critica de export...*, care formulează probabil cea mai pertinentă întrebare din ultimii ani cu privire la situația criticii și literaturii române ca produs cultural: „Cum să exporți critică literară atâta timp cât nu ai reușit până acum să exporți pe scară largă obiectul său – literatura?"[4] Cazul lui Caragiale nu e nici el departe, nu prezintă la ora actuală interes pentru străinătate nici ca literatură, nici ca discurs critic. Cu toate acestea, lumea lui Caragiale are (și aici intervine surprinzător medierea cinematografică) potențial vandabil.

Țara lui Caragiale *vs* cinematograful socialist

În *World Literature in a Postcanonical, Hypercanonical Age*[5], David Damrosch propune un sistem de diferențiere al canonului literar ce se împarte, notează autorul american, în hipercanon, contra-canon și „canonul din umbră", unde în prima categorie se înscriu autorii majori care și-au câștigat și asigurat deja un capital cultural suficient de puternic încât să funcționeze ca autori de referință, în a doua categorie găsim autorii care contracarează cu o viziune a minoratului, dintr-o perspectivă marginală, în timp ce „canonul din umbră" este populat de autorii care nu rezistă la cursă lungă și ajung zgomot de fundal. Ceea ce propune Damrosch e o mutație nu atât paradigmatică, cât sintagmatică, în sensul în care, odată cu lucrările teoreticienilor noilor direcții actuale (Damrosch, Franco Moretti, Matthew L. Jockers, Pascale Casanova ș.a.) se recalibrează dialogul despre canon în

specificitatea acestuia. În siajul acestor sisteme, la noi, putem afirma despre I.L. Caragiale că face obiectul hipercanonizărilor, chiar și în epoca comunistă, care îl recuperează în virtutea instrumentalizării ideologice. De două ori colportabil, Caragiale nu rămâne doar în volum și manuale școlare, ci, pentru că mecanismele artistice în comunism aveau funcție de propagandă prin excelență, opera lui va fi ecranizată și vândută ca material antidinastic și pro-socialist, în spațiul românesc ai anilor '50 în speță, când urgența constituirii unui cinematograf ca instrument auxiliar socialist produce mișcarea de recuperare în masă a unor autori clasici. Astfel, se constituie ceea ce putem acum numi un canon alternativ în cultura românească, dat de ecranizările realizate după operele unor autori ca, în cazul de față, I.L. Caragiale.

„Un rol cu totul special în economia filmului ca instrument de propagandă și circumscriere a unei lumi ficționale în spațiul culturii românești îi revine ecranizării"[6] notează Angelo Mitchievici discutând în *Filmele care ne-au schimbat viața* despre dimensiunile cinematografiei socialiste, un cinematograf menit să redirecționeze modul de gândire al spectatorilor[7]. Mitchievici pledează, pe urmele lui Brian McFarlane, pentru adaptare ca gen în sine, nu derivat sau secundar în raport cu textul literar. Fiecare act de ecranizare constituie, continuă Mitchievici, un act de interpretare[8]. Nu altfel se întâmplă și în cazul I. L. Caragiale. Cu toate că opera lui suferă o „retrogradare", așa cum o numește Valerian Sava în *Istoria critică a filmului românesc contemporan*[9], deoarece este redusă la peliculă, la adaptare, ecranizările după operele lui Caragiale după 1950 reprezintă o lectură care poate face obiectul unui canon alternativ. Lectura operelor lui Caragiale rămâne totuși, cu un termen împrumutat de la Bazin, o lectură impură, dar, notează Mitchievici în același volum, realismul socialist face un cinema impur la noi într-un alt sens sau cu o altă direcție, deoarece regia va fi marginalizată în favoarea scenariului care va avea rolul principal în instrumentalizarea ideologică[10]. Selecția clasicilor acceptați la relectură în cinematograf se realizează și ea sub auspiciile intereselor regimului, dar spre deosebire de filmul de ficțiune cu scenariu realist socialist, adaptările au avantajul de a putea fenta oblic cenzura, în subsidiar.

Opera lui Caragiale, în aparență, nu părea să ridice mari probleme de adaptare cenzurii, prin tocmai caracterul ei antiburghez și antimonastic. În realitate, și în canonul cinematografic Caragiale are aceeași plurivalență de care s-a lovit istoria literară și care a generat o suită de controverse ce-l plasează pe autor într-o dimensiune ambiguă și ingrată. „Trădător" la adresa unei întregi culturi naționale, aproape tezist, Caragiale repudiază valorile universal-valabile și tragi-comicul său rulează filmic în text ca realitate deformată nevrotic, prin lentila lui „simț enorm și văz monstruos", formulă deja clișeizată de critică atunci când îl discută pe Caragiale. Ecranizările după opera sa în comunism însă suferă decupaje care produc o mutație dinspre comic înspre dramatic, ce mizează spre expunerea mecanismelor de exploatare ale unei clase sociale de către o altă (cea muncitorească de către societatea burgheză evident), ce, de cele mai multe ori, aruncă sub covor tocmai sensurile demistificatoare. Relativ bogatul palmares de ecranizări postbelice, *Vizită* (1952), *O scrisoare pierdută* (1953), *Două lozuri* (1957), *D'ale Carnavalului* (1958), *Telegrame* (1959), *Mofturi 1900* (1964), *Înainte de tăcere* (1978), *De ce trag clopotele, Mitică?* (1981), *Năpasta* (1982) și *Hanul dintre dealuri* (1987), expun gradual o gramatică cinematografică ce evoluează dinspre propaganda „curată" a obsedantului deceniu până la subvertire prin estetică autonomă și montaj postmodern în anii '80. Filmele din anii '50 sunt niște puneri în scenă golite de spiritul satiric caragialesc și injectate cu nerv propagandistic, acolo unde scenele comico-satirice sunt maculate ideologic și vândute drept educație anti-burgheză. Succesul lui Caragiale pentru mișcarea de recuperare a canonicilor profesată în anii ,50 este foarte bine sintetizată de Mitchievici în *Filmele care ne-au schimbat viața*:

> [C]um construiești un nou raport între universul burghez al vechiului regim imposibil de suprimat și societatea nouă unde proletariatul asumă leadershipul politic prin reprezentanții săi, societate preconizată printr-o serie de transformisme radicale (…) Dacă o serie de reformism radicale dislocau această societate burgheză, îi distrugeau articulațiile, dificultatea majoră o constituia o întreagă sferă mentalitară, sfera culturii și civilizației esențialmente burgheză cu setul ei de valori înrădăcinate deja prin tradiție. În vulgata critic-ideologică, burghezo-moșierimea devine principalul inamic al proletariatului asociat cu clasa țărănească, burghezia fiind definită infamant drept „clasă exploatatoare"[11].

Demonizarea clasei burgheze și necesitatea „decredibilizării burgheziei prin reprezentanți emblematici"[12] este miza principală a regimului care-l lansează pe Caragiale în vârful clasamentelor atunci când cinematograful își întoarce fața și resursele spre ideologic, deoarece „distrugerii *de facto* a societății burgheze îi corespundea distrugerea ei în *efigie*"[13] (subl. în text).

Despre *De ce trag clopotele, Mitică?* în schimb s-a vorbit deja în rândurile criticii ca despre o reală cucerire a unei relative libertăți cinematografice prin viziunea felliniană a regizorului Lucian Pintilie. Cele mai consistente opinii le are tot Mitchievici, care, în *Caragiale după Caragiale…*, tratează filmul ca o lucrare de sinteză a operei caragialiene pe care Pintilie reușește să o traducă polifonic în film printr-o „hipertorfiere a detaliului, printr-o ridicare a derizoriului la absolutul abjecției"[14]. Mitchievici observă foarte bine ranversul

pe care îl performează Pintilie în interpretarea operei lui Caragiale în *De ce trag clopotele, Mitică?*, de la lentila naratorului din *Grand Hôtel „Victoria Română"* de erudit întors de la Paris, dintr-un Occident care nu era în nici un fel accesibil publicului român obligat de regimul totalitar la izolare națională față de spațiul fizic și cultural al Parisului, cu impresii subiective la revizitarea țării balcanice România, la lentila unui contemporan care cunoaște mizeria blocului socialist,

> [C]eea ce vedea spectatorul anilor ,80 în film semăna foarte mult cu lumea lui, o lume a unei periferii mizere cu corelatul ei antropologic, caracterizată prin: insalubritate, promiscuitate, paupertate, lumina difuz-maladivă scursă din becuri chioare, găunoase tirade patriotice, gigantomanii megalomanice în gustul satrapiilor orientale, imprecația cea mai virulentă, decăderea morală etc[15].

În termenii criticii de export pe care am menționat-o, reușita lui Lucian Pintilie este, în cuvintele lui Mitchievici o „punere în abis a complexelor identitare românești"[16], în alte cuvinte, o traducere a unei opere într-un limbaj (cinematografic) ce nu doar că poate fi înțeles și cu care publicul național poate empatiza, dar care poate foarte bine să vândă material balcanic în străinătate, printr-o estetică ale cărei mecanisme (căci revendicată de la Fellini pe de-o parte) Occidentul o poate recunoaște și internaliza (strategie de care ar trebui să se folosească și studiile noastre comparatiste). Atât în *Caragiale după Caragiale* cât și în anteriorul eseu *Filmele care ne-au schimbat viața*, Mitchievici face o analogie între motto-ul caragialesc din *De ce trag clopotele, Mitică?*, „simț enorm și văz monstruos" (replica preluată din *Grand Hôtel „Victoria Română"*), și propoziția care deschide *Salò sau cele 120 de zile ale Sodomei* din 1975 al lui Paolo Pasolini „totul este bine când este excesiv", observație care, în virtutea unei intenții de export cultural al operei caragialiene chiar și în canon alternativ, în cinema, susține capacitatea de gramaticalizare pe care materialul lui I. L. Caragiale o are de oferit motoarelor și mecanismelor literaturii mondiale și formulelor care dau identitate transnațională unui autor care n-a reușit să scoată balcanismul est-european din România. Ioana Pârvulescu, în eseul despre Caragiale, notează: „Țara Miticilor [lumea ficțională a lui Caragiale] nu este România contemporană lui Caragiale, ci una din multele ei dubluri fictive, care-și joacă rolul puțin mai stângaci decât protagonista din istoria reală"[17]. Capacitatea lui Caragiale de a universaliza prin ficțiune un balcanism de specific național nu doar provoacă accese schizofrenice criticii de întâmpinare contemporane cu el și alambicări teoretice exegeților istoriografiei românești care-l rediscută și canonizează, dar, și aici intervine mâna de așa a criticii tinere care recuperează un Caragiale cu haină nouă, ea funcționează ca *provider* de material exportabil în două direcții: o dată modern (după cum stă mărturie dialogul deschis despre modernitatea lui Caragiale) la nivel național, ca discurs contemporan, o dată vandabil la nivel internațional ca discurs despre un balcanism a cărei arheologie Occidentul o poate accesa, în spate, până la final de secol XIX și în contemporaneitate deopotrivă. Observațiile Ioanei Pârvulescu despre lumea lui Caragiale expun bagajul livresc al operei lui I. L. Caragiale în aceeași măsură în care eseurile lui Mitchievici despre *De ce trag clopotele, Mitică?* trasează niște linii de congruență între materialul autohton caragialesc și modelele *World literature*.

Dimensiunea livrescului preia, în opera lui Caragiale, nu doar la nivel de construcție și ficționalizare a unei lumi cu o gramatică orientală un rol esențial în economia subiectului. Așa cum bine notează Ioana Pârvulescu,

> [G]azetarul este un ins esențial în țara Miticilor (…) De altfel, cine nu scrie la gazetă o citește cu ochi avizat. În schițe, se scriu sau se fabrică evenimente de gazetă, în comedii se citește și se comentează „ca pe-o evanghelie" pagina tipărită (…) deși importanța gazetei în universul caragialesc a fost discutată, ar trebui să i se adauge valoarea arhetipală: *lumea lui Caragiale, Țara Miticilor, este o gazetă* (…) totul e „cronică" sau „foileton" sau „groaznică dramă"[18].

Exemplu pentru acest tip de lectură a operei lui Caragiale stau texte ca *Duminica Tomii*, despre care putem vorbi în termenii unui soi de ars poetica, unde textul cronicii are funcție de oglindă în cadrul structurii, una care ranversează subiectul și produce un joc de ironii livrești, interetextuale. *Duminica Tomii* este o punere în abis, un text în text și deopotrivă un text despre text, o „textuare", dar nu doar în sensul folosit de Alexandru Călinescu în *Caragiale sau vârsta modernă a literaturii*[19], de „intuiție al caracterului infinit catalizabil al frazei"[20], ci și o structură care face sens esențialmente livresc, care nu doar spune despre literatură, ci, părăsind universalismul, ne spune despre literaturile posibile, despre capacitățile textului de a se autogenera, practică pe care Ioana Pârvulescu o explică contextual în *Lumea ca ziar…* drept venită din activitatea gazetărească intensă a lui Caragiale în țară[21] și activitatea din perioada berlineză care îi oferă autorului instrumentar bibliografic.

Tot în siajul acestei optici, Mitchievici subliniază un deficit evenimențial, analizând *Grand Hôtel „Victoria Română"*, care denunță același tip de estetică pe care Doris Mironescu o sublinia și în cazul balcanismului lui Caragiale: una care abandonează realitatea în favoarea livrescului, care este o punere în abis a unei fițuici de ziar, care cum plusează Ioana Pârvulescu, trebuie să fi fost asemenea actului generalului Ivolghin de a transforma știrea de ziar în poveste la persoana I,

cu „multă zeamă de fantezie”[22].

Ceea ce scapă așadar lecturii dictatoriale în transpunerea operei caragialiene în film de propagandă rămân diagonalele unui lumi livrești și posibile, la fel cum criticii (celei lovinesciene de pildă) îi scapă tocmai dimensiunea posibilității, re-actualizării constante a unei estetici, nu a unei estetizări efemere a unor formule legate fără rest de istoricitate și de contextul social.

Țara lui Caragiale *via* noul val românesc

Peisajul cinematografic postdecembrist românesc arată, la polul opus față de filmele americane cu imaginar postapocaliptic, haotic și dezlănțuit, care, neajutorat în raport cu propriile-i mecanisme de discurs, cade în capcana unui imaginar suprasaturat de simbolistica agresivă a unei societăți scăpate nu doar de sub mâna opresorului, dar de sub orice imperativ moral, un cinematograf „incapabil să înregistreze o realitate vie fără o supralicitată plusvaloare simbolică”[23]. În ceea ce privește discursul despre comunism, și în film, ca în presa nouăzecistă, efervescența discursivă abolea orice distanță critică în abordarea subiectului. Regimul recent căzut era înregistrat și în imaginarul cinematografic „nu sub raportul evenimentului cotidian, ci exhibiționist, ca un muzeu al ororilor, cu monstruozități, demisii morale, excese, amestec de absurd și atroce, scene viscerale[24]. Anii 2000 reușesc să coaguleze, după un deceniu de haos și derivă, probabil cel mai important produs cultural de export al țării[25], observație cu care deschid Andrei Gorzo și Andrei State *Politicile filmului…*, în formula noului val de cinema românesc, odată cu *Marfa și banii* din 2001 și *Moartea domnului Lăzărescu* din 2005, ambele în regia lui Cristi Puiu. Cel din urmă propune, așa cum notează Andrei Gorzo în continuare, un context de criză, în aceeași tendință filmelor noului val, dar aici „una mai puțin excepțională – un accident rutier de dimensiuni ceva mai mari apar în fiecare zi”[26], dar, ca în toate cazurile, completează Gorzo, este și aici vorba despre „sisteme care încă nu au colapsat, dar care dau impresia că abia se mai țin, dând mici rateuri unul după altul – ordine care pleacă și nu mai ajung la destinație, sau care odată ajunse sunt contrazise etc”[27]. Or, niciunul dintre filmele realizate după opera lui Caragiale nu au reușit să surprindă în măsura asta rizomul lumii caragialești, tragicul de sub masca comicului și spectacolul absurd prinse de Cristi Puiu în *Moartea domnului Lăzărescu*.

Premiat la Cannes cu «Un certain regard», *Moartea domnului Lăzărescu* e, în cuvintele aceluiași critic, un mare film, nu în sensul filmelor mari care îți arată *ce e cinema-ul*, ci în sensul filmelor mari care „par să-ți arate *ce-ar putea să fie cinema-ul*”[28]. Din această optică, filmul lui Răzvan Rădulescu și Cristi Puiu nu pare să urmeze cinematografic o estetică căreia i-am putea găsi analog literar în estetica lui I. L. Caragiale, despre care am arătat, în pe urmele eseurilor Ioanei Pârvulescu, că este una eminamente livrescă, textualistă. Cu toate acestea, o scurtă recapitulare a primei părți a filmului poate face obiectul unei analize raportate la *țara Miticilor*. Primul decor primar este apartamentul domnului Dante Remus Lăzărescu, un pensionar alcoolic, care, suferind de niște stări de greață și dureri de cap sună de două ori la salvare. Timpul așteptării este ocupat de cadre tragi-comice. Domnul Lăzărescu se uită la televizor, își mângâie pisicile, vomită, își spală cămașa de vomă pentru ca salvarea să-l găsească curat, și, în cele din urmă o sună pe sora sa Eva. După convorbire, în care sora l-ar acuza, printre altele, că-i este rău de la băutură, merge în vecini după un distonocalm, la Mihaela și Sandu, unde i se face rău. Întors în apartamentul său, vecinii îl oblojesc, îl ceartă pentru curățenie, băutură și pisici, după care își dau seama că e serios, mai sună la salvare, timp în care domnul Lăzărescu își recuperează o bormașină de la vecin și pune la cale o afacere. Când salvarea vine în cele din urmă, soții încearcă să scape de responsabilitatea însoțirii pensionarului la spital. Cu toate că optica baziniană de la care se revendică Cristi Puiu rămâne paradigmatic departe de luneta lui Caragiale, acest prim context rămâne o bucată de tragic tratat cu comic și satiră, atmosferă cizelată în cultura și literatura română de opera lui Caragiale. Domnul Lăzărescu (numele personajului investit și el cu memorie caragialescă) este departe de a fi un personaj caricatural, dar rămân, și el, și restul personajelor, niște figuri, care provoacă râsul înaintea empatiei, cu toate că situările umane în care Răzvan Rădulescu îi plasează sunt în sinea lor la fel de angoasante cum trebuie c-au fost, păstrând proporțiile, teroarea lui Lefter Popescu la pierderea celor două lozuri, a Zoei la rătăcirea scrisorii sau spaima coanei Efimița la sunetele „revoluției”. Luneta lui Caragiale nu e doar nevrotică și deformatoare, cum notează Mitchievici în *Caragiale după Caragiale…*, e una care funcționează refractar, ranversând încărcăturile emoționale. Acolo unde e comic, tragicul din subsidiar devine și mai autenticist, chiar livrat prin metode textualiste, în realisme posibile mai degrabă decât mimetice. Deși inspirat după un caz real, *Moartea domnului Lăzărescu*, apelând din nou la sintagma lui Gorzo, arată *ce-ar putea să fie cinema-ul*, în aceeași măsură în care opera lui Caragiale arată *ce-ar putea să fie literatura.* Caragiale profesează până la nivelul literei refuzul tendințelor totalizatoare cu pretenții de universalitate. Același lucru îl face și Cristi Puiu în *Moartea domnului Lăzărescu*, aceeași demistificare și aceeași simpatie lipsită de reproș moralizator li se atribuie personajelor din peliculă. Actanții sunt comici, notează și Andrei Gorzo,

> [D]ar comedia – a scăpărilor, a spiritelor mai mult sau mai puțin inspirate, a balasturilor și a paraziților verbali - nu ține

loc de judecată; nu e folosită pentru a le da în cap personajelor. Care e, de fapt, atitudinea față de ele? Aș spune că, în scenariile scrise de Cristi Puiu și Răzvan Rădulescu, avem de-a face, întâi de toate, cu o inteligență morală hipersensibilă - niciodată inchizitorială, dar permanent încordată –, care cîntărește pînă și acțiunile cele mai lipsite de consecințe. (Cât de conștienți suntem, de pildă, de prezența suferindă, momentan tăcută, a domnului Lăzărescu, atunci cînd vecinii trec la problemele lor – bormașina recuperată, banii pe care urmează să-i facă!) Și ce spune cîntarul?[29]

De succesul exportării lumii lui Caragiale nu face dovadă doar tragicomicul unei societăți balcanice și estetica mizerabilistă a cotidianul (în sensul în care era și Caragiale un autor al micilor mizerii umane, cum notează nu o dată Ioana Pârvulescu) gramaticalizate cinematografic de Cristi Puiu, deoarece cinemaul contemporan românesc (chiar dacă neînscris în paradigma noului val) produce, în 2016, în regia lui Paul Negoescu, *Două lozuri*, care recitește nuvela lui Caragiale *Două loturi* (deși împrumută titlul ecranizării din 1957) într-o cheie *mainstream*. Termenii în care publicul (critic sau nu) se exprimă despre filmul lui Negoescu se articulează în jurul unei receptări de tipul:

Subtitle geeks looking for a break from the austere misery – however masterfully crafted – of the Romanian New Wave could do worse than check out Two Lottery Tickets (Doua Iozuri), a scrappy but at times uproarious Romanian comedy written and directed by Paul Negoescu[30].

Povestea celor trei protagoniști ai filmului, Dinel, Sile și Pompiliu, se articulează în jurul comicului existenței și experienței lor. Un mecanic care vrea să-și aducă nevasta acasă din Italia, un dependent de jocuri de noroc și un sceptic nimeresc numerele la loto. De-acolo totul se transformă într-o alergătură comică și *entertaining*. Incompetența este vândută, a doua oară în produse românești, ca artă, non-tezist și cu *happy end*. Corupția și abuzul de putere, alte teme caragialești prin excelență pentru orizontul literar ar spațiului românesc, au parte și ele de același tratament. Să luăm, de pildă, filmul de debut al regizorului Daniel Sandu, *Un pas în urma serafimilor*, din 2017. Povestea ne duce în culisele seminarului teologic de la Roman, unde personajul central, Gabriel Mariș, își începe studiile sub aripa unui diriginte satrap, părintele Ivan. Trama americanizantă, de tip *coming-of-age*, se concentrează mai mult asupra devenirii lui Gabriel, însă destule scene grăitoare trasează și desenul, uneori în tușe groase, ale corupției din sistemul teologic al perioadei de tranziție. Același tip de imaginar îl propune cu 10 ani mai devreme și Cristian Nemescu în *California dreamin' (nesfârșit)*, unde îl vedem pe șeful (mafiot local) al unei stații CFR din Căpâlnița care împiedică un tren ce transportă echipament militar NATO, în timpul războiului din Kosovo, prin România în Serbia. Scenariul e inspirat, la fel ca în cazul *Morții domnului Lăzărescu*, dinr-un caz real. Abuzul, absurdul și comicul – complexele și diagonalele deopotrivă ale unui scenariu care nu doar propune și el o formulă artistică, dar primește și recunoaștere internațională, „Un certain regard" la Cannes. Nici *Sieranevada* (2016) nu rămâne imun la tragicomic și caricatura ritualurilor sociale românești de factură balcanică. În ciuda esteticii propuse de Cristi Puiu, nici imaginarul de aici nu scapă de momentele comico-satirice (cuvântările preotului, evenimentul alegerii costumului pentru mort ș.a.) și nici ochiul din *Sieranevada* nu e unul care apasă cu greutate moralizatoare asupra capulului membrilor (fiecare-n felul lui de) păcătoși.

Deja traversat de-a lungul exegezei mai vechi și mai recente prin diferite optici de interpretare, de la cele reducționiste la cele recuperatoare, Caragiale rămâne un subiect distant față de orice indexări istorice. Gazetar comic într-un peisaj tragic și moft satiric pe o scenă care nu doar că trimite diagonalele exhibării mizerabilismelor indivizilor și mecanismelor sociale, ci pledează neobosit pentru valori înalte, autonome și universale, Caragiale nu doar că poate, dar trebuie să facă obiectul unor revizitări și a unui canon alternativ. Lumea lui Caragiale poate nu ne e contemporană, dar, în livresc și artă, e o lume posibilă, o estetică actuală și un material exportabil. Balcanii lui Caragiale nu sunt balcanii „conștiinței de sine" despre care vorbește Mircea Muthu[31], sunt „propunerea unui scriitor matur, ca o corecție a propunerilor identitare în circulație"[32], o propunere care are potențial, așa cum ne demonstrează succesul noului val românesc, vandabil în Occident. Recitirile Ioanei Pârvulescu, ale lui Angelo Mitchievici și ale altor reprezentanți ai criticii tinere ale operei caragialiene reprezintă un prim pas, hotărât și consistent, în direcția reprezentării lui I. L. Caragiale ca autor transnațional.

Note

1. Ioana Pârvulescu, *În țara miticilor. De șapte ori Caragiale,* Humanitas, București, 2007.
2. Idem, *Lumea ca ziar. A patra putere: Caragiale*, Humanitas, București, 2011.
3. Angelo Mitchievici, *Caragiale după Caragiale. Arcanele interpretării: exagerări, deformări, excese*, Cartea Românească, București, 2014.
4. Andrei Terian, *Critica de export: teorii, contexte, ideologii*, Muzeul Literaturii Române, București, 2013, p. 6.
5. David Damrosch, *World Literature in a Postcanonical, Hypercanonical Age*, în Haun Saussy (ed.), *Comparative Literature in the Age of Globalization*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2006, p. 43-53.
6. Angelo Mitchievici, *Filmele care ne-au schimbat viața*, Eikon, Cluj-Napoca, 2013, p. 12.
7. Cristian Tudor Popescu, *Filmul surd în România mută.*

Politică și propagandă în filmul românesc de ficțiune (1912-1989), Polirom, Iași, 2011, p. 34.
8. Angelo Mitchievici, *Filmele care ne-au schimbat viața,* ed. cit., p. 13.
9. Valerian Sava, *Istoria critică a filmului românesc contemporan*, Meridiane, București, 1999, p. 192.
10. Angelo Mitchievici, *Filmele care ne-au schimbat viața,* ed. cit., p. 14.
11. *Ibid.* p. 22
12. *Ibid.*
13. *Ibid.*
14. Angelo Mitchievici, *Caragiale după Caragiale. Arcanele interpretării: exagerări, deformări, excese,* ed. cit., p. 183.
15. *Ibid.* p. 184
16. *Ibid.*
17. Ioana Pârvulescu, *În țara Miticilor. De șapte ori Caragiale*, ed. cit. p. 22.
18. *Ibid.*, p. 24.
19. Alexandru Călinescu, *Caragiale sau vârsta modernă a literaturii*, Institutul European, Iași, 2000, p. 67.
20. *Ibid.*
21. Ioana Pârvulescu, *Lumea ca ziar. A patra putere: Caragiale*, ed. cit., p. 47-48.
22. *Ibid.* p. 67.
23. Angelo Mitchievici, *Filmele care ne-au schimbat viața*, ed. cit., p. 44.
24. *Ibid.*
25. Andrei Gorzo, Andrei State (coord.), *Politicile filmului. Contribuții la interpretarea cinemaului românesc contemporan*, Tact, Cluj-Napoca, 2014.
26. *Ibid.* p. 13
27. *Ibid.*
28. Andrei Gorzo, *Ultimul drum – Moartea domnului Lăzărescu*, LiterNet.ro, septembrie 2005.
29. *Ibid.*
30. Boyd van Hoeij, *‚Two Lottery Tickets' (‚Doua lozuri'): Transylvania Review*, în *The Hollywood Reporter*, https://www.hollywoodreporter.com/review/two-lottery-tickets-doua-lozuri-901787 [ultima accesare: 25.01.2018].
31. Vezi. Mircea Muthu, *Balcanismul literar românesc. Panoramic sud-est european. Confluențe culturale*, Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2017, *Literatura română și spiritul sud-est european,* Minerva, București, 1976.
32. Doris Mironescu, *op. cit.*, p. 152.

Bibliography:

***Dicționarul general al literaturii române / The General Dictionary Of Romanian Literature*, Vol. 2, coord. Eugen Simion, Ediția a 2-a, revăzută, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2016.

CĂLINESCU, Alexandru, *Caragiale sau vârsta modernă a literaturii / Caragiale Or The Modern Age Of Literature*, Editura Institutul European, Iași, 2000.

CĂLINESCU, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent / The History of Romanian Literature from its Origins to the Present*, Ediția a II-A, revăzută și adăugită, Editura Minerva, București, 1988.

DAMROSCH, David, *World Literature in a Postcanonical, Hypercanonical Age*, în Haun Saussy (ed.), *Comparative Literature in the Age of Globalization*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2006, p. 43-53.

GORZO, Andrei, *Ultimul drum – Moartea domnului Lăzărescu / The Last Trip - The Death Of Mister Lazarescu*, pe LiterNet.ro, septembrie 2005.

LOVINESCU, Eugen, *Istoria literaturii române contemporane / The History Of Romanian Contemporary Literature*, Editura Minerva, București, 1981.

MANOLESCU, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. Cinci secole de literatură / The Critical History Of Romanian Literature. Five Centuries Of Literature*, Editura Paralela 45, Pitești, 2007.

MIRONESCU, Doris, *Un secol al memoriei. Literatură și conștiință comunitară în epoca romantică / A Century Of Memory. Literature and community consciousness in the romantic era* , Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza", Iași, 2016.

MITCHIEVICI, Angelo, *Caragiale după Caragiale. Arcanele interpretării: exagerări, deformări, excese / Caragiale After Caragiale. The Lariats of interpretation: exaggerations, distortions, excesses*, Editura Cartea Românească, București, 2014.

MUTHU, Mircea, *Literatură română și spiritul sud-est european / The Romanian Literature And The East-European Spririt*, Editura Minerva, București, 1976.

PÂRVULESCU, Ioana, *În țara Miticilor. De șapte ori Caragiale / In The Country Of Mitică. Seven Times Caragiale*, Editura Humanitas, București, 2007.

PÂRVULESCU, Ioana, *Lumea ca ziar. A patra putere: Caragiale / The World As A Newspaper. The 4th Power: Caragiale*, Editura Humanitas, București, 2011.

POPESCU, Cristian Tudor, *Filmul surd în România mută. Politică și propagandă în filmul românesc de ficțiune (1912-1989)/ The Deaf Movie In The Mute Romania. Policy And Propaganda In The Romanian Fiction Movie*, Editura Polirom, Iași, 2011.

STATE, Andrei, GORZO, Andrei (coord.), *Politicile filmului. Contribuții la interpretarea cinemaului românesc contemporan / The Policies Of The Movie. Contributions To The Interpretation Of The Romanian Contemporary Cinema*, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2014.

TERIAN, Andrei, *Critica de export: teorii, contexte, ideologii / Criticism For Export: Theories, Contexts, Ideologies*, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2013.

VAN HOEIJ, Boyd, *‚Two Lottery Tickets' (‚Doua lozuri'): Transylvania Review*, pe *The Hollywood Reporter*, iunie 2016.