

LBRIS

We know
books
CARTEA ROMÂNEASCĂ 100

Nuvele și schițe

Ediție, note, comentarii, bibliografie și glosar
de Dan Gulea

Prefață de Angelo Mitchievici

I.L.
CARAGIALE

Prefață (<i>Angelo Mitchievici</i>)	5
O fracțiune de secundă. Notă asupra ediției.	41
Din volume	75
Păcat	77
O făclie de Paște	111
Noaptea Învierii. Novelă	128
Cronica de joi. Literatură.	137
Schیțe nouă (1910).	140
Kir Ianulea	141
Mamă	173
Pastramă trufanda	179
Partea Poetului	186
Duminica Tomii	192
Monopol	198
O cronică de Crăciun	205
Antologie	217
Greu, de azi pe mâine... sau Unchiul și Nepotul	225
Meteahnă	232
Identitate	236
Așa să mor!	243
Repausul dominical	249
Țal!	256
O conferență	264
Ion	273
Calul Dracului	279
Făt-Frumos cu Moț-în-frunte	290

Note	300
Kîr Ianulea	300
Pastramă trufanda	300
Făt-Frumos cu Moț-în-frunte	301
Errata	301
Din periodice	303
Arendașul român	305
Istoria mutului	308
Karkaleki	310
O reparație	314
Fără noroc. Snoavă populară	318
În vreme de război. Schiță	321
Un vis	341
Accelerat no. 17	345
Cum devine cineva revoluționar și om politic...?	351
Intelectualii... ..	357
Zgomot	361
Poveste de Paști.	365
Ouăle roșii. Cronică veche	370
Glosar	375
Bibliografie	381

O fracțiune de secundă. Notă asupra ediției

Al treilea volum al seriei Caragiale de la Editura Cartea Românească (Colecția Cartea Românească 100), dintr-o proiectată serie de patru volume, urmează celor de *Teatru* (prefață de Gelu Negrea, 2020) și *Momente* (2021, prefață de Ștefan Cazimir, cu 125 de ilustrații de C. Jiquidi și Nicolae Mantu), acest nou volum adunând textele „celuilalt” Caragiale. Punctul central îl reprezintă reproducerea integrală a volumului *Schițe nouă* (1910), care aduce o altă nuanță, o conceptualizare a rolului scriitorului; al artistului, în ultima etapă de creație a lui Caragiale, organizată în jurul conceptului de (auto)parodie – denumit în epocile imediat următoare, influențate de perspectiva avangardistă, *ready-made* sau *gadget* literar.

După modelul lui Ion Vartic, care a pledat începând cu anii 1980 pentru reproducerea integrală a *Momentelor*, volumul *Schițe nouă* trebuie, de asemenea, el reprodus integral, pentru a urmări o conștiință artistică și modul ei de manifestare; am luat în considerare inclusiv notele autorului, precum și o erată, o serie de „instrumente” care au echilibrat distanța de țară – și de locul în care s-a tipărit acest ultim volum antum.

Secțiunea „din volume” cuprinde nuvelele *Păcat...* și *O făclie de Paște* (alături de rescrierile sale în registru parodic), urmate de amintitul ultim volum antum al autorului. Textele preluate „din periodice” încep cu *Arendașul român* (1893), cuprinzând și „schița”, cum este denumită *În vreme de război*, sau „cronica veche” *Ouăle roșii*.

Textul a fost reprodus ținând seama de edițiile critice Zarifopol–Cioculescu (apărută începând cu 1930),

Al. Rosetti–Șerban Cioculescu–Liviu Călin (1959), Stancu Ilin–Nicolae Bârna–Constantin Hârlav (2000; o ediție augmentată: 2011), colaționându-l cu diferite periodice și mărturii ori de câte ori a fost necesar.

O bibliografie și un glosar stabilesc elemente de continuitate cu celelalte volume din serie, fiecare text fiind precedat de o încadrare critică, alături de cea istorico-literară; în câteva rânduri au fost citate comentariile din ediția începută în 1959, în patru volume, precizându-se numele celor trei editori, alături de anul apariției și de numărul paginii.

Sunt creații care înfățișează, pe lângă reflecțiile asupra scriitorului sau creatorului, o anumită atracție pentru o mare descoperire a epocii, marele ecran. Caragiale a trăit într-o epocă în care filmul făcea primii pași, neutrăgându-l însă pe scriitor în mod deosebit, poate și din cauza concurenței cu alte „dispozitive“.

De la telegrame și clavier, la caterincă, fotografie, telefon sau poate cinematograf, o preocupare pentru gadgeturi ale comunicării străbate lumea lui Caragiale; telegramele „informează“ despre mișcările de pe frontul Războiului de Independență în corespondențele din anii 1877 – 1878 (cum ar fi *Noul cabinet otoman*, 1878) – iar codul stabilit pentru *Națiunea Română* (1899) în cazul căderii Plevnei anunță doar căderea ziarului, dezinformată de telegrama „Médoc fini, Votca, Tzuica dedans“, transliterată eronat: „Médoc – Plevna; fini – luată; Vodca – rușii; Tzuica – românii; dedans – înăuntru“. Telegramele din opera lui Caragiale fac parte din lumea de pre-texte din care își formează discursul, alături de felurite alte anunțuri sau texte jurnalistice, administrative ori personale, dar sunt și o expresie a tehnologiei; adesea, în corespondența sa berlineză, vorbește despre și prin telegrame, pe care le trimite la diferite oficii poștale de pe parcursul feroviar: „ți-am telegrafiat la Galbeni – îi scrie lui Paul Zarifopol în octombrie 1910 – și totodată ți-am

expediat 300 de lei daco-români la Bacău poste restante (telegrafic) [...] am calculat cu mersul trenurilor în mână și (sper că nu m-am înșelat) că e mai bine la Bacău decât la Roman“.

Și personajul telegrafistului are un profil distinct, de la „electrică ploieșteană“ Mița din *D-ale carnavalului* la telegrafistul îndrăgostit de vedeta unui circ din *Carnetul unui vechi sufleur*:

„De prisos, crez, să mai spun câte inimi nenorocise domnișoara Henriette. Cum se arăta în arenă, intrau fiorii morții în sute de suflete, parcă le-ar fi lucrat o baterie electrică – și se-nțelege că, dacă era vorba de baterie electrică, cei mai susceptibili, cei mai buni conductori erau telegrafiștii: strajnic pătimeau toți, dar dintre toți cel mai prăpădit era T..., aprins la culme. De aceea ne și zicea, cum era glumeț de fel: «Nu vă dați cu chibrituri pe lângă mine, că ia foc!».

Telegrafistul se afla foarte încărcat de electricitate... se cam trecuse și din băut de focul pasiunii – nu-i vorbă, și până nu se pomenea de domnișoara Henriette se cam trecea el, dar acu' era cu câteva grade mai sus.“

Deși a parodiat declamația simbolistă în cunoscutele sale versuri, Caragiale are o circularitate cu această sensibilitate, legatară recunoscută a spleenului – de unde și o anumită perspectivă bacoviană a acestui *mal d'être*, ce apelează pentru a fi văzut și înțeles la o sonoritate de cinematograf alb-negru, cu flașneta sau „caterinca-fanfară“, cu neantul lui *Decembre*, cu adieri de „fanfară militară“, unde armoniile sau clavirele immortalizează o „duminică simplă, burgheză“. O atmosferă de iritare descrie Bacovia într-un fragment din *Bucăți de noapte*, intitulat „Iarmaroc“ și datat 1915:

„Caterinca veche... Verlaine, ce plânge în iarmaroc în târgul meu natal; piaița care simte că n-o ascultă nimeni... și izbucniri bengale, catalige, fluierături; o baletistă ce pozează în fumuri colorate... ah, Vasilache desperat...“

Hodorogite clopote alarmate, caterinca veche... Verlaine... eu, nota cea mai falsă din caterinca hodorogită... săraca notă, ce dispune sau îndispune pe visătorii, amanți afectați... stau singur lângă vagonul ambulant în care doarme, în lumină, o atletă comediantă ostenită. Lume după lume în noaptea întârziată... și umbrele ce joacă pe drilul de la circuri, ori panorame licărind de oglinzi și de mărgele... ochene îngrozitoare... elevi tremurători în «cabinet secret»... caterinca veche, tipsii asurzitoare și țipete strident, și totul... se duce în zarea depărtată, în satele inocente, acolo unde dorm fecioare naive, pale, pure.¹

Alte imagini bacoviene circumscriu această atmosferă: „Se știe ce dramă zguduitoare/ Fuge acum pe ecranul alb“, scrie în *Toamnă putredă* (1914) sau „Ning la cinematografe grave drame sociale“ (*Plumb de iarnă*)²;

„nu în ultimul rând, atât Caragiale, cât și Bacovia oferă, în textele lor, un *negativ* al kitsch-ului mic-burghez din *La Belle Époque* autohtonă, cu fragilul ei echilibru între liberalism și conservatorism, și, în același timp, cu malformațiile modernizării sale periferice; primul – prin deconstrucțiile sale prozastice, carnavalești în aparență, atroce în substrat, al doilea – prin îngroșarea caricatural-morbidă a convențiilor la modă“³.

Inerția acestei lumi burgheze, falsitatea ei se probează și prin comparația cu flașneta sau aristonul, „un instrument muzical de lux, foarte la modă astăzi“; publicul presei de la sfârșitul secolului al XIX-lea devoră senzaționalul, faptul divers de tipul Barbara Ubryk – călugăriță ce a fost sechestrată într-o mănăstire

¹ George Bacovia, *Opere*, ediție de Mircea Coloșenco, introducere de Eugen Simion, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2012, p. 337.

² Ap. Paul Cernat, *Bacovia și Noul Regim al literaturii*, Editura Eikon, București, 2022, p. 267.

³ Paul Cernat, *op. cit.*, p. 166.

peste 20 de ani, fiind acuzată de „posedare“. Acesta este un exemplu din materia „Coloanei a V-a“ din ziare, pe care Caragi-ale a comparat-o, într-un articol din 1897, cu instrumentul muzical ariston (sau „caterinca-fanfară“ – fie și bacoviană – ori flașneta); coloana a V-a este pasabilă, dar indispensabilă:

„dacă n-ai aflat niciun fapt deocamdată proaspăt, dă-mi un fapt de alaltăieri, încălzit; în fine, dacă nu, dă-mi un fapt fierbinte de poimâine“: „odinioară, la sindrofii cocoanele cântau din ghitară; mai târziu, cântau la serate damele din piano; astăzi, în secolul nostru eminent economic, avem aristonul. Ce progres! Ghitara se învață în opt ani, pianul în zece. Aristonul, presupunând că ai oarecari dispoziții muzicale, îl poți învăța în câteva săptămâni; cu multă stăruință, poate chiar în cincisprezece zile. Eu, de exemplu, l-am învățat astă-vară la țară într-o săptămână, și n-am lucrat exagerat – câte cinci-șase ceasuri pe zi; când îmi ostenea o mână, începeam cu cealaltă – într-o săptămână a ajuns la perfecție. Ei! Dar eu am mult talent la muzică.

Când avem dar aristonul, mă-ntreb, care casă de oameni să se mai lipsească de binefacerile muzicii? Care petrecere, fie în salon, fie pe iarbă verde, să n-aibă muzică? Unde pui și de exemplu, eu cu al meu am cântat la *Epoca*, și acuma cânt la *Drapelul*; pe câtă vreme amicul meu Rădulescu-Motru... viceversa. Ba încă el, mai tânăr, a făcut odată *un tour de force*: a cântat într-o zi și colo, și colo.“¹

Clavirul la Caragi-ale este agasant prin popularitatea lui: degetele de la picioare ale lui Lache și Mache din *La Paști* (1902), eliberate din strânsoarea ghetelor, „parcă ar cânta la clavir“ – iar domnișoara Pavugadi, din *O lacună* (vol. *Momente*,

¹I.L. Caragi-ale, „Coloana a V-a...“, în *Opere*, IV, ediția a doua, revăzută și adăugită de Stancu Ilin, Constantin Hârlav, prefață de Eugen Simion, 2011, pp. 784-783.

1901), îi așteaptă pe aceiași Lache și Mache cu „valuri de armonie“ la clavir.

De expresie antisymbolistă este cunoscuta diatribă „Clavir și stigleți“¹ (din 1901), unde Caragiale reia și comentează o relatare a unei lecturi publice simboliste (o „serată elină“); unul dintre rândurile pe care le subliniază dintr-o „cartă de vizită fără nume“ este semnificativ pentru sensul depreciativ pe care Caragiale i-l dă clavirului: „În timpul recitării capodoperei *Noaptea de mai* [de Al. Macedonski] se auzeau în dosul scenei *acompaniamente de clavir, glasuri de privighetori și de stigleți*“. Iar comentariul final spune totul: „Cu așa petrecere, cu clavir și stigleți, rar se-ntâlnește omul!“

Vacarmul metropolei este înregistrat high-fidelity în *Zgomot* (1899), unde clavirului i se asociază un carillon (instrument compus dintr-un ansamblu de „clopote – clopoței“), care ar fi la sediul de pe Calea Victoriei al ziarului „L'Indépendance Roumaine“, pentru un derivat pseudoparemiologic, „a avea clavir la cap“:

„Birji – tramvaie, – tramcare, – fluier – sirene – clopoței – clopote – precupeți, – «Universul»! – «Epoca»! – «Adevărul»! – «Moftul român» de mâine – căruțe de nisip goale în fuga mare – camioane cu șine de fier la pas – flașnete – carillonul de la «L'Indépendance» – două muzici pe bulevard și una la birt la Cosma – vrăbiile de la palat... Și apoi se tot miră unu că se-ndesesc cazurile de nebunie și de sinucidere! Cum să n-avem clavir la cap!“

În universul familial, un loc special îl ocupă fotografia și colorizările manuale, așa cum reiese din corespondența berlineză.

Luki Caragiale urmează, în jurul anilor 1907 – 1908, cursuri de fotografie pentru a obține un brevet – probabil în vederea

¹ În *Opere*, IV, ed. cit., 2011, pp. 887-889.

deschiderii unui atelier, sub patronajul „Hofphotographului Republicii Lübeckane“, după cum se exprimă Caragiale într-o scrisoare din 1908 către Nicolae P. Missir („Studiosus“), fiul bunului amic, junimistul Petru Th. Missir. Cu un aparat propriu, Luki realizează fotografiile ale familiei, pe care le colorizează: „tabloul din față reprezintă pe Mlle Côtinca [Ecaterina, fata scriitorului] considerând cât este Marea Baltică de «vastă» și de «albastră» [...] Petele galbene de pe cer reprezintă norii“. În fotografiile perioadei, Caragiale apare în diferite ipostaze, singur (costumat în turc sau cu haine nemțești) ori alături de Alexandrina, soția sa, de Cella Delavrancea, de Ecaterina sau de Luki.

Prietenul din junețe îi transmite mulțumiri pentru portretele trimise („excellent aparat care ne poate reda asemănarea D-șoarei Catinca la așa mică *Aufnahme*. Exemplarul rămâne conservat în muzeul nostru de arte frumoase“) și se plânge de o „meteahnă“ a aparatului lui Nicolae „Studiosus“, care îl împiedică „de a reda impresii exacte“¹.

Caragiale telefonează; în *Cum devine cineva revoluționar și om politic?* (o primă variantă: 1896; variantă finală: 1902) este prima menționare a telefonului la Caragiale: băiatul Niță, viitorul om politic, se amestecă într-o încăierare publică, este arestat, iar naratorul, stăpânul său, îl află prin intermediul telefonului la o secție de poliție. În *Întârziere* (1900, reluată în *Momente*) telefonul este tot un atribut al autorității, de data asta ceferiste: „telegraful și telefonul lucrează între Buftea și Periș“, pentru a afla cauza întârzierii unui tren.

În volumul *Schițe nouă* (1910) se telefonează; acum, telefonul poate să populeze și redacțiile de ziar, nu mai este un

¹ *Scrisori pentru Caragiale*, ediție de Ieronim Tătaru și Nina Nicolae, Muzeul Județean de Istorie și Arheologie Prahova, Ploiești, 2003, pp. 146-149.

simbol al autorității sau, generic, al statului. Telefonul intră în sfera privată: la redacția ziarului „Opinia” din *Monopol* (1907) se găsește „o instalație în adevăr europeană; chiar un telefon; cam năzuros – e încă june”, iar activitatea ziaristilor este febrilă: „unii cu condeiele-n mână, altul cu telefonul la ureche, celălalt cu nasul în listele electorale...”. În *O cronică de Crăciun* (1907), nemuritorul Caracudi plasează primele sărbătoriri ale Crăciunului, în anul de grație 1883, sub oblăduirea „episcopului Telefon”.

Dezinteresat de cinematograf, la ale cărui prime proiecții va fi asistat, fie la București, fie la Berlin, Caragiale are un deosebit simț al vizualului (chiar cinematografic), identificat ocazional de critică. Apariția celei de-a șaptea arte poate oferi o altfel de lectură a lui Caragiale, urmărindu-se atât unele ocurențe ale scriitorului cu „marele ecran”, cât și ecranizarea unor opere caragialiene.

La 26 – 27 mai 1897 au loc primele proiecții Lumière la București, la redacția ziarului „L'Indépendance Roumaine”, de pe Calea Victoriei, în relatarea lui Claymoor, cunoscutul cronicar monden. „Vederile” sau „fotografiile vii” vor fi prezentate publicului larg în proiecții până la începutul lui 1898, când se anunța vânzarea unui aparat Lumière.

În același areal al centrului capitalei de la finele secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, circumscris Teatrului Național, se află și locurile unde lucrează Caragiale: de pildă, la „Epoca”, ziarul politic conservator, cu suplimentul „Epoca literară”, Caragiale este între 1896 – 1897 pe strada Clementei (actuală C.A. Rosetti), care dă înspre Calea Victoriei, unde se afla sediul „L'Indépendance Roumaine”.

De altfel, o anumită intuiție a cinematografului poate fi identificată în seria memorialistică *Din carnetul unui vechi*

sufleur, apărută inițial în „Convorbiri literare“ (1881); un fragment (inspirat probabil din experiențele fotografului E. Muybridge)¹, la care autorul avea să renunțe la trecerea în volum (*Note și schițe*, Editura Librăriei Școalelor C. Sfetea, București, 1892), evocă o interpretare de-a lui Matei Millo, localizabilă în jurul anilor 1870 – 1871:

„Ce păcat că trec așa seri ca toate serile, ba încă mai iute... Fonograful prinde și fixează graiul; spun că electrofotografia prinde și copiază, în șirul lor neîntrerupt, toate mișcările unui animal; astfel, reproduce într-o serie de icoane fidele toate mișcările unui cal în fuga mare. Un șir de electrofotografii și un fonograf ne-ar reproduce odinioară pe *Paraponisitul pus în slujbă*, poate mai puțin însă verva de care-ți spusei, căldura vie a lui Millo... Foarte-i mulțumim lui d. Edison... nu-i așa?”

Reprezentările primului cinematograf aveau loc în fiecare zi a săptămânii, iar „duminica, de la orele 6 seara până la 12 noaptea“; se proiectau: *Jocul de minge*, *Tâmplarul la lucru*, *Copiii la dejun*, *Defilarea șefilor coreeni*, *Trăsura de gală a țarinei*, *Țarul și țarina ducându-se la biserică, cu toată suita, la încoronare*, *Băi de mare*. În anul 1897, fotografului Paul Menu realizează primele filmări din România, incluse în *Catalogul Lumière*. Este vorba de 17 pelicule ce totalizau circa 30 de minute, cu subiecte diferite, de mare popularitate, de la lumea regelui la sfera senzaționalului: *Defilare de 10 mai*; *M.S. Regele călare ocupând locul pe bulevard pentru a prezida defilarea*; *M.S. Regina în trăsură și M.S. Regele călare revenind la palat escortați de statul major regal și de atașatii militari străini*; *Târgul Moșilor (I-II)*; *Cântarul la hipodromul Băneasa*; *Tribunele la cursele de la Băneasa*; *Terasa cafelei Capșa*; *La șosea (I-II)*; *Bufetul de la șosea*; *Bastimentele flotei*

¹ Florin Manolescu, *Caragiale și Caragiale: jocuri cu mai multe strategii*, Editura Cartea Românească, București, 1983, p. 179.

LIBRIS | We know books
 de pe Dunăre; *Exercițiile marinariilor flotei de pe Dunăre; Inundațiile de la Galați (I-IV)*¹.

Temele acestui cinematograf sunt unele de actualitate, având aceeași sursă de inspirație ca temele „caragialiene”. *Defilarea din capitală de la 10 mai 1897* (fragment de peliculă pierdut) este descrisă de Claymoor: „Regele stă de vorbă cu generalii din suită, în timp ce calul, nerăbdător, tropăie și dă semne de nerăbdare, mișcând din cap. Suveranul îl mângâie. Această vedere e aclamată cu entuziasm”². Aceeași sărbătoare îl preocupă pe Caragiale, care scrie în „Epoca” un articol de fond, intitulat „10 mai 1897”, un elogiu al regalității făcut de un Caragiale aflat în apropierea Partidului Conservator: „Ziua de 24 Ianuarie și cea de 10 Mai sunt cele două mari sărbători naționale”. O descriere a momentului este, de fapt, o evocare a întemeietorului Partidului Conservator, Lascăr Catargiu:

„În mijlocul frumoasei parade de astăzi e bine să amintim că acum douăzeci și șase de ani și două luni, exact [...] în noaptea de 10 – 11 martie 1871 [...] prințul Carol I, obosit de agitațiile antidinastice [ce culminaseră cu Republica de la Ploiești a lui Candiano-Popescu, viu descrisă de Caragiale, el însuși participant] se pregătea să părăsească tronul și să plece [...]. Dar a venit atunci un bărbat politic lângă M. Sa și i-a spus cu hotărâre «[...] trebuie să rămâi». Și M. Sa a rămas... Omul care vorbise astfel M. Sa le era L. Catargiu.”³

Prima parte a istoriei cinematografului românesc se oprește aici; invențiunea nu stârnise nu știu ce mare interes. În martie 1898, aparatul Lumière cu care s-au operat primele „vederi”

¹ Ioan-Pavel Azap, *Claymoor și Paul Menu, precursori ai filmului românesc*, în „Viața Românească”, nr. 10/ 2020, pp. 114-118.

² Ap. Valerian Sava, *Istoria critică a filmului românesc contemporan. Cu o retrospectivă de la începuturi*, vol. I, Editura Meridiane, București, 1999, p. 29.

³ Reprodus în *Opere*, IV, 2011, pp. 718-720.

românești este cumpărat de dr. Gheorghe Marinescu, fondator al Școlii Românești de Neurologie, care realizează cercetări științifice cu ajutorul cinematografului, descrise în reviste de specialitate, între 1898 și 1901¹.

Până în jurul lui 1905, când se deschid primele cinematografe (cu material occidental) după proiecțiile de la „L'Indépendance Roumaine“ din 1896 – 1897, nu mai sunt raportate alte aventuri pe teren românesc, poate cu excepția studiului unui căpitan despre *Aplicațiunile cinematografului în armată* (1898).

Caragiale, stabilit la Berlin de la finele lui 1904, este familiarizat cu reprezentațiile cinematografice, frecventând localuri și scene care aveau în epocă și spectacole cinematografice; rampa tedescă sau cea galică erau dominate de producții de dimensiuni variabile, de la câteva minute la câteva zeci de minute, pe cele mai diverse teme.

Georges Méliès (1861 – 1938) este un astfel de producător, autor a nu mai puțin de 500 de filme mute, ce se deschid spre fantezie, ignorând uneori elementare date ale realității. De altminteri, cercetătorii vorbesc despre o direcție Lumière a cinematografului, orientată spre actualitate, și o direcție Méliès, a imaginației. De formare magician, participant la reprezentația Lumière din decembrie 1895, unde ar fi vrut să achiziționeze aparatul, Méliès se specializează la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea în efecte cinematografice speciale, în filme precum *Le manoir du diable* (1896) sau feerii după diferiți autori de basme, precum Charles Perrault: *Barbă albastră*, *Scufița roșie*, pelicule uneori colorizate manual; nu lipsesc ecranizări după *Faust* (cu o durată de 13 minute, una considerabilă în epocă), Jules Verne, dar și filme inspirate din actualități de felul cuceririi Polului Nord, subiect tratat într-o

¹ Călin Căliman, „Începuturile cinematografilei naționale (1897-1916)“, în *Istoria filmului românesc*, Editura EuroPress Group, București, 2017, pp. 17-20.

manieră lejeră, pentru un public fără pretenții, care putea admira pinguinii de la Pol.

Direcția Méliès cunoaște mulți adepți; astfel, un alt film de epocă este *Riquet à la houppe* (în prezent dispărut), ecranizare a poveștii cu același titlu de Charles Perrault. Povestea a fost tradusă de Caragiale cu titlul *Făt-Frumos cu Moț-în-frunte*, publicată în „Convorbiri critice” la 15 decembrie 1908 și inclusă în volumul *Schițe nouă* din 1910, ultimul text din volum. Filmul era realizat în 1908 de studiourile Pathé Frères, având o durată de 10 minute (date IMDB: regia de Albert Capellani, cu Georges Monca în rolul principal).

Deambulările lui Caragiale în Germania puteau duce la întâlniri cu astfel de filme; în deplasările sale la Leipzig menționează (în scrisori către Paul Zarifopol) cinematografe ale epocii – săli de spectacole unde aveau loc diferite reprezentații, de la cele muzicale la cele teatrale sau cinematografice: „merg direct Zentral theater” (spune la 9 martie 1907), iar altă dată se întreabă „ce program are Crystallpalast?” (25 februarie 1908).

Filmul de ficțiune sau „artistic” se naște la noi greu, în proximitatea teatrului; dicționarele consemnează începutul printr-o producție din 1911 cu Lucia Sturdza și Tony Bulandra, astăzi pierdută, intitulată *Amor fatal*; tot la acest capitol, în același an, sunt consemnate „proiecțiile electrice” (realizate de Casa Pathé) ce însoțeau reprezentația feeriei *Înșir-te mărgărite* de Victor Eftimiu de la Teatrul Național.

Un rol important în epoca primului film de ficțiune de până la Primul Război îl joacă industriașul și omul politic Leon Popescu, vechi cunoscut de-al lui Caragiale, cel puțin din timpul dizidenței lui Alexandru Davila de Teatrul Național, ce condusesse la înființarea companiei teatrale „Davila”, companie pentru care și scrisese în 1909 „instantaneul” *Începem!*. Un portret al lui Leon Popescu, proprietar al „Teatrului Lyric”, realizat din

perspectiva „mareșalei teatrului românesc” Marioara Voiculescu, este elocvent:

„Leon Popescu era, fără nicio îndoială, nebun. Și se înconjura de nebuni, niciun om întreg la cap nu găseai în jurul lui, de parcă erau toți descântați. Nici ea nu era toată la cap că se însoțise în aventura asta cu proprietarul de la Lyric, putred de bogat și politician de frunte, mare takist – așa l-a cunoscut ea, prin nenea Alecu, atunci când au pornit compania Davila și căutau un loc unde să se așeze, iar Popescu le-a închiriat teatrul pe care tocmai îl cumpăraseră. Takiști toți: și el, și Davila, și Caragiale, trei crai luați, fiecare cu nebunia lui. Nenea Alecu era cel mai normal dintre ei, drept dovadă că nu s-a băgat în povestea cu cinematograful – că nu degeaba era el bolnav rău de teatru, nu mai vedea nimic altceva. Cât a stat în fruntea companiei, n-a lăsat-o să se amestece cu nebunii, ba chiar s-a certat cu Popescu și s-au mutat de la Lyric la Modern. Dar, după ce el s-a întors la Național, n-a mai avut cine s-o țină în frâu, mai ales că i-a dat pe mână trupa, pe care, cu binecuvântarea lui, ea a redenumit-o – ce bine sună! – «Compania Marioara Voiculescu» și s-a băgat, împreună cu actorii, cu capul înainte în buclucul ăsta.”¹

Conflictul dintre Davila și Teatrul Național (sub conducerea lui Pompiliu Eliade), ce dusesse la o adevărată hemoragie de actori de la Național către compania lui Davila, se suprapune pe vechea rivalitate Caragiale–Pompiliu Eliade. O descriere contemporană (aparținând lui George Panu) a acestui din urmă conflict și a efectelor sale aduce în scenă substituția interesantă teatru/cinematograf:

„am auzit că, furios pe d. Pompiliu Eliade, [Caragiale] a cerut printr-o scrisoare publică ca să se desființeze Teatrul Național, căci ori începi, ori nu începi o campanie? [...] S-ar părea că în principiu guvernul a admis părerea dlui Caragiale, și dacă n-a executat-o,

¹ Alina Nelega, *Marioara Voiculescu. Mareșala teatrului românesc*, Editura Polirom, Iași, 2022, pp. 54-55.