

I.L. Caragiale – fragmente de kitsch social și literar

Daniela PETROȘEL

Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava

daniela.petrosel@gmail.com

Abstract: The present paper discusses two forms of kitsch, social kitsch and literary kitsch, as they are embodied in some of Caragiale's texts. The Romanian author keenly scrutinizes the newly born bourgeoisie and satirizes its social behaviors. Moreover, the kitsch literature of his time becomes the main ingredient of Caragiale's parodies. Texts such as *Smărăndița*, *Roman modern* or *Noaptea Învierii* both comprise and reject many of the artificial literary devices used by Caragiale's contemporary authors.

Keywords: *social kitsch, literary kitsch, I.L. Caragiale, parody.*

Mare parte din opera lui Caragiale este o luptă împotriva kitschului literar și o descriere a kitschului social. Această dublă poziționare, în text și în lume, oferă coerență și o multitudine de reprezentări fenomenului kitsch. Cele două forme ale kitschului coexistă, lumea kitsch consumă texte kitsch, iar mecanismele de producere a literaturii kitsch vin în întâmpinarea unui public lipsit de discernământ estetic. Urmărind istoria fenomenului kitsch, de observă că geneza lui, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, este stâns legată de proaspăt apăruta clasă socială a burgheziei. Mai toți teoreticienii preocupați de înțelegerea istorică și sociologică a kitschului (Matei Călinescu, Abraham Moles, Tomas Kulka etc.) găsesc în specificul mentalitar și comportamental al acestei clase sociale forma de manifestare plenară a kitschului.

Dar kitschul din textele lui Caragiale nu ține doar de portretizarea lumii burgheze. El este și o declarație metafictională, generată de conștiința pluritextualității lumii. Lumea lui Caragiale nu este populată doar de oameni-kitsch, ci și de texte-kitsch, astfel încât se poate spune că autorul se mișcă între un *kitsch al lumii* și un *kitsch al textului*. Dacă primul dintre ele ține de un Caragiale realist, atent la o societate în formare, cel de-al doilea îl relevă pe modernul Caragiale, acel Caragiale autoficțional și ludic, jonglând cu formele literare. La acest nivel, literatura kitsch devine parte integrantă a operei lui Caragiale, servindu-i intențiile parodice. De prima dintre aceste forme, mai ales, s-a ocupat Ștefan Cazimir, în *I. L. Caragiale față cu kitschul*. Caragiale vede lipsa de substanță din manifestările burgheziei, fie ele arhitecturale, vestimentare sau comportamentale și o etalează cu multă satisfacție. În

egală măsură, opera lui Caragiale însumează întreaga tipologie a kitschului, mai precis *lume kitsch*, *omul kitsch* și *texte kitsch*. Prin acumulare, ele alcătuiesc reprezentări sociale și literare ale unui București prins între sfârșitul unui veac și începutul altuia, între legitimarea valorii artistice și popularizarea lipsei de valoare.

Lumea kitsch

Martor la constituirea tinerei burghezii române, adică la apariția kitschului, Caragiale înregistrează cu o minuțiozitate caustică lumea timpului său. O lume ce nu este pusă în mișcare de dorința acumulării banului, ci de spectacolul posesiunii și expunerii obiectelor achiziționate. Iar etalarea se face prin angrenarea într-un comportament social superficial și imitativ. Tradus în prezențe la conferințe, în organizarea de întâlniri mondene, în consumul de literatură (de consum) etc., acest tip de comportament confirmă verdictul dat de Maiorescu: că este o lume pătrunsă doar de efecte, că motivațiile profunde – care să genereze substanța formelor – nu au fost nicicând asumate. Astfel se și explică poate dimensiunea eminent socială a vieții personajelor caragialiene. Omul lui Caragiale are nevoie de companie, de un amic, căci în singurătatea căminului acestuia îi lipsește publicul care să îi confirme valoarea, poate chiar identitatea.

Trăind (în) kitsch, lumea lui Caragiale nu se vede drept kitsch. Îi lipsește distanța, chiar distanța estetică. Conștiința kitschului vine din privirea naratorului, un narator amuzat de discrepanțe, unul care poate face necesara comparație. De aceea, simpla și (aparent) nevinovata înregistrare a cuvintelor și a gesturilor personajelor devine, în *Five o'clock tea*, o spumoasă cascadă de efecte comice. Damă din lumea mare, Madame Piscopescu respectă tot ritualul exterior al servirii ceaiului: anunță ziua de primire în „L'Independance roumaine”, are la ușă fecior în frac și mănuși albe, iar subreta servește ceaiul folosind un serviciu de argint cu monogramă. Naratorul personaj intră în „salonul splendid al somptuosului hotel Piscopesco”, în salonașul intim „de cel mai pur stil Louis XV”. Ironia abia ținută în frâu promite cititorului că experiențele vor fi memorabile. Ochiul malițios al naratorului înregistrează toate aceste detalii aparent aristocratice tocmai pentru a le pune mai plenar în opoziție cu mârlnia comportamentală.

Mare amator de nimicuri feminine: „O floare, o panglicuță, o deosebire d-abia simțită între două nuanțe, un nimic, distilate prin mintea subtilă a unei femei și exprimate prin acele dulci modulațiuni de voce și prin jocul acela încântător al luminilor ochilor...”, naratorul intră în cameră și în conversație hotărât să petreacă *momente delicioase*. Oricum, se cer remarcate și premisele/așteptările naratoriale: puțin (sau poate mult) kitsch feminin, însoțit de o privire nițel misogină. Hăul născut între descrierea mediului cu pretenții și dialogul mojicesc nu face decât să întrețină comicul textului. Personajele feminine se întrerup unele pe altele, drăcuie și folosesc invective, abia stăpânindu-și agresivitatea. În locul paradisului promis, naratorul personaj are parte de un coșmar comportamental și verbal, scoțând în evidență chipul real al acelei societăți alese.

Textul *Moșii (tablă de materii)* surprinde o lume pestriță, plină de culori și mirosuri. Copleșit de obiecte și oameni, tot ceea ce poate să facă naratorul este

să inventarieze obiecte și realități. Aproape împotriva voinței lui, obiectele intră și ies cu repeziciune din câmpul lui vizual, iar el este doar canalul prin care circulă lucruri și oameni. Abia spre finalul textului, când reușește să se extragă din acea lume copleșitoare și rațiunea își recapătă controlul, naratorul poate articula o propoziție: „Criză teribilă, monșer!”, chiar o concluzie moralizatoare. A cui e criza? și ce fel de criză? sunt întrebări ce riscă să rămână fără răspuns precis. Poate e doar constatarea omului ce ce a supraviețuit kitschului.

Intrată în spațiul sinestezic al kitschului, rațiunea ia o pauză, căci simțurile sunt luate cu asalt. E mai mult decât poate mintea procesa, de aceea și dispunerea sintactică pe verticală e înlocuită de juxtapunerea pe orizontală. Obiectele curg unele după/din altele, *sacăș, sifoane, ciucalată, acadete, plesnitori, tunuri, călușari*, iar varietatea lor e năucitoare. Asocierea de lucruri și ființe a făcută pe principiul hazardului, prin treceri bruște (și comice) de la nobil la familiar (*decorații – donițe*) sau de la materie la spirit (*porci – mățăni*). De fapt, nu toate asocierile sunt inocente, ceva din spiritul ironic caragialian s-a păstrat: „miniștri – pungăși de buzunare”, „pensionari – suprimați”.

Toate principiile propuse de Moles pentru recunoașterea kitschului se aplică aici fără rest. Avem o aglomerare heterogenă de obiecte și oameni, construită pe principiul sinesteziei și al mediocrității. Printr-o inteligență condensare, autorul realizează sumarul – social, politic, comercial, gastronomic, sonor și odorific – al unui București prins în momentul distracției populare. În cele din urmă, târgul Moșilor e suprema formă de divertisment în Bucureștiului secolului al XIX-lea. Lume felurită venită să vadă distracții ieftine și să cumpere produse de duzină, de care nu are nevoie. Iar această aglomerare care sfidează logica și normele de igienă sfârșește în dezordine și scandal.

Textul construiește foarte bine relația cu lumea kitsch a omului ne-kitsch și experiența receptării spectacolului kitsch. Universul kitsch este sufocant, el paralizează gândirea și induce observatorului exterior sentimentul saturației. Lumea kitsch nu lasă privitorul indiferent, ci îl copleșește. Catherine A. Luby, discutând despre specificul fenomenului kitsch, în *Kitsch from Education to Public Policy*, face următoarea remarcă: „kitschul este „o formă de anestezie culturală” [Luby, 2002: 4]. Asta experimentează și naratorul din *Moșii (tablă de materii)*. Kitschul e o lume acaparatoare și refuză procesualitatea, căci e încremenită. Ea nu trebuie înțeleasă sau interpretată, ci doar acceptată, consumată. De aceea, kitschul fiind „în mod esențial monologic” [Harries, 1968: 80], el nu are, de fapt nevoie de o receptare activă, ci se livrează calup consumatorului. Nu este cazul aici să dezvoltăm o teorie a receptării kitschului, reținem doar afirmația aceleiași Catherine A. Luby, ce sintetizează experiența naratorului nostru: kitschul este creat pentru a „coloniza conștiința receptorului” [Luby, 2002: 5].

Omul-kitsch al lui Caragiale pare a fi de două feluri, iar diferențele dintre aceste două categorii țin, în cele din urmă, de accepțiunile asupra kitschului. Un prim tip al omului-kitsch este burghezul cu pretenții, demagogul patriot, dama care organizează ceaiul de la ora cinci. Este omul atent la imaginea lui socială, care investește în obiecte și în propria vestimentație, care știe că este ceea ce are

și ceea ce arată. Teoriile tradiționale asupra kitschului – dezvoltate de Theodor Adorno, Ludwig Giesz sau Gillo Dorfles – insistă pe modul în care acești consumatori de pseudo-artă cultivă trăirea fals estetică și degradează idealurile artei. Căci fenomenul social al kitschului se sprijină pe acești oameni, pentru ei este produs și ei îl validează drept kitsch.

Celălalt posibil tip de om-kitsch din textele lui Caragiale – poate mai mult creația lecturilor critice asupra lui Caragiale – se leagă de prezența elementelor absurdului. Dacă eliberăm kitschul de judecata – nu doar estetică, ci și morală – legată de clasa socială sau de gen, și îl apropiem de înțelegerea empatică a consumatorului de kitsch, reiese o perspectivă teoretică fundamental diferită. Astfel privit, kitschul nu evaluează, nu sancționează, doar confirmă fragilitatea consumatorului său; căci, cum spune și Clara Irazábal, „kitsch-ul poate fi văzut ca o reacție împotriva fricii generate de schimbările modernității și de fractura timpului cronologic” [Irazábal, 2007: 202]. Din acest unghi teoretic, kitschul își pierde demonic aer al lipsei de valoare estetică și stă onorabil în ariergarda consolării umanului. El îi oferă individului alienat răgazul de a-și aduna forțele înainte de a se arunca în vârtoarea societății de consum. El îl ferește de trăirile estetice problematizante, alinându-l și oferindu-i sentimentul fericirii mediocre. Dar, din nou, nu spre acest kitsch al modernității și postmodernității tind personajele și textele lui Caragiale.

Prin personajele lui din *Momente și schițe*, personaje plate, lipsite de adâncime psihologică, Caragiale dezvoltă tipul micului funcționar, prizonier în mecanica existenței. Variațiuni pe aceeași temă, a lui Mitică, personajele – Mache, Lache, Nițescu, Ghițescu – sunt lipsite de individualitate, așezate pe traseul cunoscut, de la birou la berărie și apoi acasă. Însă în ceea ce privește profilul omului-kitsch, așa cum apare el la teoreticienii kitschului, acest minimalism al psihologiei nu este suficient. Căci privirea lui Caragiale rămâne preponderent satirică, lipsind accentele puse pe golirea de sens a lumii.

Într-un posibil demers concluziv, am spune că lumea lui Caragiale nu consumă kitschul din alienare, ci din dorința de a epata și din plictiseală. Peste această burghezie (relativ) bogată și fără ocupații serioase va trebui să treacă valul modernității, cu stările ei de angoasă și lucidizare extremă, trebuie ca șocul noului să fie resimțit în permanență, ca ființa să se întrebe mereu unde îi este locul într-o lume în permanentă schimbare și să se refugieze în kitsch. Pe fundalul acestui tablou psihologic construit în cheia disperării, negativismului sau alienării, se prea poate ca fericirea mediocră promovată de kitsch să își facă simțită prezența și, într-un fel, să fie chiar cerută de sensibilitatea omului modern pentru a echilibra balanța.

Textul-kitsch

Kitschul social presupune un amestec aiuritor de valoare și non-valoare, iar kitschul literar este o parte considerabilă a lui. Kitschul literar, așa cum apare în textele lui Caragiale, slujește mai multor intenții. El este prilej de interogație parodică și, corelat cu acest lucru, de articulare a gândirii estetice. Folosindu-se

de kitsch, Caragiale respinge ferm artificul, arta de calitate îndoielnică sau cea subsumată intențiilor moralizatoare.

Textul *Amatorul și artistul* este cel mai aproape de o posibilă teorie asupra kitschului dezvoltată de Caragiale. Printre cunoștințele naratorului-personaj se numără o doamnă cu multă aplecare spre lumea artelor: scrie „poezioare juvenile de cadru mic [...] era pianistă, și nu tocmai mediocră [...] desina fin și mai ales zugrăvea cu success flori și păsărele: liliacul alb și vânat și rândunicile erau subiectele de predilecțiune.” [Caragiale, 2000, III: 99]. Avem, în mod evident, varianta feminină a autorului de kitsch. Chemat în mod constant să evalueze valoarea lucrărilor, naratorul se refugiază într-o replică standard: pentru un amator, lucrarea este minunată. Dar, interesant este mecanismul de evaluare a lucrărilor, ce sintetizează multe dintre trăsăturile artei kitsch: „Producțiile ei erau prea rele ca să pot avea despre ele o părere bună, și prea bune ca să am o părere rea.” [Caragiale, 2000, III: 100]. Este surprinsă perfecțiunea formală, moartă, lipsită de miză estetică – *amatorul își stăpânește priceperea*, completează ulterior naratorul –, despre care vorbesc teoreticienii ai kitschului (Karsten Harries). În egală măsură, dulcegăria tratării unei teme îi permite ironicului narator să se lanseze într-o amplă divagație: „cuibul de rândurici al amicei mi s-a părut zugrăvit după o lucrare de zahăr de la geamul unei cofetării. Cuibul din natură trecuse prin două prisme până să ajungă la mine – întâi prin a cofetarului și apoi prin a pictorului.” [Caragiale, 2000, III: 100]. Evident că alăturarea celor doi, mai ales în această ordine, surprinde, cu multă claritate, calitatea lucrării plastice.

Punerea în paralel a *artistului* și a *amatorului* devine prilej de a compara arta cu pseudo-arta, chiar dacă momentul teoretic este bine camuflat sub forma *aforismelor fanteziste*. De data aceasta, accentul nu este pus pe calitatea obiectului estetic, ci pe *intenția autorului*. „Amatorul nu cere să-și exprime în opera lui toată gândirea și simțirea: în orice producție, el își vede covârșită intenția. El vede că a exprimat mai mult decât a voit, a reușit, prin urmare, peste măsura dorinței. Artistul, din contra, în nici o lucrare nu își poate vedea intenția întreagă acoperită, pentru că el vrea să își comunice toată gândirea și simțirea.” [Caragiale, 2000, III: 101].

Sau, mai sintetic „Autorul lucrează de plăcere morală, și ce produce îi face totdeauna plăcere – artistul lucrează de nevoie intelectuală, și foarte rar îi place ce face. Și e natural să fie așa.” [Caragiale, 2000, III: 101]. Antiteza, dincolo de posibile nuanțe confesive, e foarte subtilă; portretul artistului ca om *incomplet*, permanent nemulțumit de munca lui, într-o continuă luptă cu el însuși, este demn de reținut. Iar, în ceea ce privește intențiile actualului studiu, imaginea producătorului de kitsch adună atribute ca suficiența și mediocritatea, lipsa de viziune și prezența intenției moralizatoare.

Un alt tip de artist-kitsch este portretizat în textul *Un frizer-poet și o damă care trebuie să se scarpine în cap*, unul dintre numeroasele texte prin care Caragiale se amuză pe seama confrăților sau a celor ce visează la statutul de artiști. Ironizând tagma frizerilor, toți artiști, „foarte pasionați și foarte credincioși amanți ai ficelilor Melpomenei” [Caragiale, 2000, I: 1270], autorul ia în răspăr îndeletnicirile artistice ale acestor, altminteri demni, meseriași. Contaminați și ei de atmosfera

artistică a vremii, își aduc și ei prinosul, după umilele puteri, la dezvoltarea artelor bucureștene: „unii cântă cu flautul ori cu ghitara, alții zugrăvesc sau compun tablouri, în fel de fel de nuanțe, cu firele de păr măturate din prăvălie; alții sculptează în miez de pîne ori în săpun-rachiu; alții fac versuri care de care mai nepieptănate, și alții scriu poeme în proză, care de care mai despletite.” [Caragiale, 2000, I: 1270].

Din rândul artiștilor-frizeri se impune C.A. Ionescu, un *lirico-decadento-simbolisto-mistico-capilaro-secesionist*, autor al unei memorabile piese literare numită *Capul ei!... Părul aceleia care...* Textul ar merita citat în întregime, tocmai pentru a vedea literatura kitsch în acțiune, pentru a contempla revărsările superlativului și ale retorismului, ale sentimentalismului ieftin și dulceag. Lectura textului ni-l readuce în minte pe Maiorescu, cu exemplele, evident înalt poetice, din *O cervetare...* Aceleași realități anti-literare, o dată folosite drept pretext didactic, acum, prilej de amuzament, fie el și metatextual: „...Și eram beat, beat de părul ei, de mireasma nimbului ei sfânt, și eram fascinat de razele astrale, de flacăra suavă a profundului ei păr. Și beat de lumina părului ei, visam vise drăguțe, visam vis bronzat de nouăsprezece ani.” [Caragiale, 2000, I: 1271]. Problema nu este că artistul-frizer aspirant scrie astfel, problema este că, spre disperarea redactorului, vrea să și publice această mostră de literatură kitsch.

Lumea lui Caragiale consumă kitschul pentru că nu are sentimentul valorii; pentru a sesiza kitschul e nevoie e o comparație. Iar acestei lumi îi lipsește termenul de comparație. Zița din *O noapte furtunoasă* nu știe că *Dramele Parisului* sunt literatură de consum, pentru că nu a citit altceva decât acest tip de literatură. Iar Victor, nevinovată victimă a *Romanțierului Ilustrat*, vede în dragostea lui cu Fifina o reiterare a iubirii dintre Edgar și Fridolina, de aceea în declarația de dragoste nu se adresează Fifinei, ci... Fridolinei.

Aceste preocupări ale lui Caragiale pentru calitatea literaturii timpului său sunt devaluate și în *Notița explicativă* pe care autorul o scrie pentru *Noaptea Învierii. Novelă*. Pentru a ilustra teoria conform căreia, în literatură, nu contează pregătirea științifică sau experiența, ci numai talentul – zeitatea absolută căreia i se închină contemporanii lui Caragiale –, autorul scrie acest text ce mustește de talent. Folosind indicațiile paratextuale – unul dintre mecanismele predilecte de marcarea a intenției parodice –, Caragiale scrie o *novelă*, specie la modă, îndrăgită de contemporanii lui tocmai pentru că oferea suficiente elemente de senzațional pentru a le potoli așteptările de lectură.

Meditând, în cheie umoristică, pe tema distincției *literatură serioasă/literatură ne-serioasă*, Caragiale își recunoaște ironic greșeala de a nu fi făcut literatură serioasă până în acel moment și se decide să înceapă cu acest *gen la modă*, novela. Astfel, Caragiale imită arta contemporanilor săi, transformându-și textul *O făclie de Paște* până la limita facilului, pentru ca acesta să corespundă tabloului general al epocii. Scriind o *novelă*, el reușește să demonstreze cum stilul dulceag inundă un subiect tragic până îl face de nerecunoscut, transformându-l în kitsch. De altfel, perechea de texte *O făclie de Paște* și *Noaptea Învierii. Novelă* funcționează ca ilustrare perfectă a mecanismelor de producere a literaturii kitsch. Caragiale, autorul

faimoasei *Rețete practice pentru a face o lucrare literară, în genere*, pare a spune că și cea mai bună temă literară poate fi compromisă prin lipsa de talent.

Mimând dorința de a fi precum ceilalți, Caragiale *scrie* și el exaltat sub impulsul unui copleșitor sentiment al naturii: „O! primăvară, junețea anului! O! junețe, primăvara vieții. O! nouă și sublimă antiteză!” [Caragiale, 2000, I: 125]. Exaltarea patetică generată de redeșteptarea naturii rupe alianța dintre cadrul natural și cel evenimential, creând impresia de artificiu strident: „Natura, ca o mireasă răpită, care a dormit vrăjită în lanțurile de gheață ale unui crud uriaș răpitor, se deșteaptă fericită, grațioasă, mândră, la mângâierile dulci, duioase, molcome ale tânărului și fierbintelui său mire...” [Caragiale, 2000, I: 125]. Această secvență ilustrează perfect modul în care, la Caragiale, kitschul devine un ingredient al discursului parodic.

Delirul talentului funcționează în gol, ca inutil mecanism de literaturizare fără miză. Fragmentul măiestrit lucrat din *O făclie de Paște*, în care Leiba Zibal visează cu ochii deschiși cum nebunul îi ucide nevasta și copilul, este dezavuat ironic în replica parodică a textului prin distanțarea naratorului de trăirile personajului său, pe care le consideră exagerate: „Pînă acolo mergea groaza lașului jidan, că visa ziua-n amiaza mare că cineva îl atacă, în fața lumii întregi, că un nebun furios vine în fața unei mari mulțimi de oameni să strivească sub ochii lui, capetele copilului și balabustei lui unul de altul și să le confunde ca pe niște ouă moi. Teribil! Oribil! Înfiorător!” [Caragiale, 2000, I: 127]. Plasarea celor trei exclamații la finalul fragmentului îl coboară la nivelul patetismului ieftin, reducându-i semnificațiile la sentimentul de oripilare pe care *lumea bună* îl manifestă în fața cazurilor patologice. Acest tip de exclamații mai apare pe parcursul textului, parodiind ipostaza naratorului moralist, vădit deranjat de caracterul bolnav al personajelor sale: „momentul oribil”, „se știe că bandiții în genere sunt lași”.

În *novelă* autorul neglijează toate momentele cheie ale textului anterior. Ceea ce în *O făclie de Paște* era tensiune maximă și gradare în culminare a acțiunii, devine aici relatare fadă, lineară, ce înăbușă orice urmă de suspans. Retorismul accentuat și enunțurile redundante cu care debutează textul trădează intenția histrionismului literar al lui Caragiale. Fragmentul incipient reia, prin parodiare, formulările grandilocvente din literatura timpului său, formulările-clîșeu, folosite indiferent de tema textului, doar pentru că, pentru contemporanii lui Caragiale, par concludente exemple de scris valoros. Floricelele stilistice distrug tensiunea momentelor narrative, ironicul autor dovedind că prea mult *frumos* face rău literaturii. Ilustrativă – și plină de obidă – este și concluzia textului, un afront aruncat contemporanilor: „În fine, orișice puteți zice de novela mea; un lucru rămâne netăgăduit: ce stil! ce limbă! Ce limbă românească! Ei? Apoi, dacă e limba frumoasă, ce mai poftiți?...” [Caragiale, 2000, I: 131]. Lupta lui Caragiale cu așteptările stilistice ale contemporanilor este o luptă împotriva kitschului stilistic, un kitsch ce este sinonim cu *scrisul frumos*, un scris narcisist, preocupat de propriile volute, nu și de dimensiunea lui funcțională. Căci literatura, spune o dată în plus Caragiale, este și arhitectură narativă, și personaj, și tensiune narativă, nu doar efuziune sentimentală și puerilă interogație retorică. Este aceeași idee dezvoltată

de autor în textul *O bună lectură*: „Dacă proza nu îmbracă niște gândiri, numaidecât la mintea deprinsă sună a sec, se denunță singură ca lipsită de orice valoare. [...] tehnica prozei ascunde sute și mii de secrete, a căror subtilitate ar sfida cele mai rafinate cursuri de retorică” [Caragiale, 2000, III: 709] Aceasta pare a fi concluzia demersului parodic și, simultan, o sinteză a literaturii timpului său.

Incriminând preocuparea excesivă pentru stilul frumos-găunos, o preocupare ce sfârșește prin a fi cultivarea kitschului stilistic, Caragiale își reafirmă estetica și face educație estetică. Căci, o mai bună definiție a artei adevărate are nevoie și de ilustrări ale artei slabe, ba, mai mult, punerea lor în paralel, așa cum face Caragiale, e mai eficientă didactic. Prin antimodelele literare la care pare a adera, el demontează sinonimia deranjantă *literatură – scris frumos*. Căci această vulnerabilitate estetică creează spațiul prin care se strecoară kitschul, cel puțin în literatura contemporanilor lui Caragiale.

Dar, dacă e să surprindem puterea torentului delirului patetico-descriptiv, atunci tocmai *Smărăndița. Roman modern* s-ar cere analizat. Barbu Ștefănescu Delavrancea și a sa *Sultânica* rămân, ca ținte ale parodiei, mult în spate, căci motivațiile belicoase ale lui Caragiale sunt cu totul altele. Lipsa de autenticitate, aglomerarea de clișee și excesul de antagonisme morale sunt câteva dintre strategiile literaturii sămănătoriste etalate de Caragiale. Toată patetica încredere a sămănătoriștilor în puterea și puritatea morală a țăranilor, în pofida faptelor comise, își primește în această succintă prezentare replica parodică. Fidel modelului, Caragiale păstrează culoarea locală; de fapt, o supralicitează în așa măsură încât aceasta își pierde rolul funcțional și își trădează statutul de artificiu. Prezentarea ne-motivată a aspectelor de viață sătească, înșiruite aproape demonstrativ, realizează o subminare iscusită a pitorescului pe care mizau sămănătoriști; astfel, „Smărăndița aduse din odăița lor de culcare o pernă și o rogojină, o așeză pe prispă, pe dasupra rogojinii puse un plocat, peste plocat o scoartă, pe urmă o velință, și pe dasupra un chilim”. De cele mai multe ori, firul narativ este suspendat pentru ca fraza să permită inserția descrierilor etnografice: „Smărăndica vine încet ștergându-și ochii negri cu șorțul alb, cusut cu *flori mărunțele de jur împrejur peste tot* (s.n.)” [Caragiale, 2000, I: 936]. Imaginea creată are un pronunțat caracter tezig, aglomerările demonstrative accentuând impresia de inautenticitate. Opoziția dragă sămănătoriștilor între puritatea vieții țăranilor și pervertirea moravurilor orașenilor capătă în textul lui Caragiale forma unui schematism demonstrativ, simplitatea vieții celor două femei fiind ostentativ pusă în paralel cu petrecerea deșănțată de la casele boierești din partea a V-a a textului. Moralismul excesiv deranjează, susținând, o dată în plus, dimensiunea kitschului.

De aceeași boală a lipsei de credibilitate suferă și cele două personaje, mama Ilinca și Smărăndița, veritabile apariții angelice, ce levitează într-un spațiu conturat idilic: „Iar Smărăndița mami Ilinchii mergea cu Murgana la apă, s-o adape, și cânta un cântec duios, plîngător, o doină jalnică, molatică, domoală, pătrunzătoare, de răsuna peste toată valea-nverzită, înflorită și smălțată cu brebenei, viorele, didiței și micșunele, galbene, roșii, albastre, pestrițe de toate neamurile și de toate fețele.” [Caragiale, 2000, I: 932]. Kitschul retoric atinge

apogeul în acest text, unde un narator pierdut prin dantelăriile textului pierde contactul cu viața personajelor sale. Încăpățânarea de a spune și totul, și frumos are evidente consecințe rizibile, generate și de neobositele serii sinonimice: „ea nu vrea să se mai uite, să privească, să vază”, „un miros îmbătător, adormitor, omorător de dulce, amețitor”, „sufletul ei chinuit, mîhnit, zdrobit”. Naratorul se pierde printre multele-i vorbe, astfel încât ajunge să facă jocuri de cuvinte sau să uite de unde a plecat și să se rătăcească într-o detaliere inutilă a termenului cu care se compară: „cu părul galben-auriu ca spicul grîului copt, răscopt, tocmai cum e bun de secerat, cum e pîinea a bună de mîncat și-i place puiului golaș de pitpalac să-l ciugulească și să-l înghiță pe nemestecate în gusa lui îmbrăcată în puf bogat, moale și dulce.” [Caragiale, 2000, I: 931].

Boala de care sufereau mulți din autorii timpului său, retorismul excesiv, ce ducea la *capodopere* kitsch este frecvent dezavuată în textele sale; în legătură cu acest lucru, Maria Vodă Căpușan surprinde specificul procedurii: „Există [...] o forță de inerție a clișeelelor: odată pronunțat un cuvînt aparținînd unei formule stereotipe se declanșează, ca prin minune, un întreg mecanism, curge fără zăgaz contextul din care face parte de obicei; el trage după sine masa celorlalte vorbe, cu care se învecinează îndeobște, chiar dacă, în cazul de față, ele se justifică sau nu.” [Căpușan, 1982: 89]. Construindu-se pe puterea clișeului, cum este și cazul textului *Răzbelul*, unele texte aduc în prim plan lipsa de coerență a narațiunilor, căci cuvintele se înlănțuie fără logică. Vorbăria excesivă a lumii lui Caragiale, *marea trîncăneală*, se construiește prin această aglomerare de vorbe lipsite de substanță și adecvare la context. Bombastice până la a lua pe sus ascultătorii, cuvintele anihilează realitatea.

Lecturate prin prisma kitschului, textele lui Caragiale își demonstrează, o dată în plus, valențele. Lumea kitsch, în care jocul social cere personajelor să-și etaleze – eventual prin monograme – statutul de proaspăt îmbogățit, își coagulează profilul în privirea distantă a naratorului. Această lume e dublată de textele în care literatura kitsch devine temă și prilej de amuzament parodic. La fel cum naratorul pune distanță între el și lumea kitsch, și autorul parodic își scrie textele distanțându-se prin ironie de confracți, curente literare sau stiluri de scriitură. În lume și în text, dar, mai ales, deasupra acestei lumi și a acestei categorii de texte, Caragiale confirmă mobilitatea gândirii lui estetice.

BIBLIOGRAFIE

Opera:

Caragiale, 2000, I/III: I. L. Caragiale, *Opere*, vol. I, *Proză literară*, vol. III, *Publicistică*, ediție îngrijită și cronologie de Stancu Ilin, Nicolae Bârna, Constantin Hârlav, prefață de Eugen Simion, Editura Univers Enciclopedic, București, 2000.

Studii critice:

Cazimir, 1988: Ștefan Cazimir, *I.L. Caragiale față cu kitschul*, Editura Cartea Românească, București, 1988.

- Călinescu, 2005: Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității*, Editura Polirom, Iași, 2005.
- Căpușan, 1982: Maria Vodă Căpușan, *Despre Caragiale*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1982.
- Diaconu, 2012: Mircea A. Diaconu, *I.L. Caragiale. Fatalitatea ironică*, Editura Cartea Românească, București, 2012.
- Harries, 1968: Karsten Harries, *The Meaning of Modern Art*, Evanston: Northwestern University Press, 1968.
- Kulka, 2002: Tomas Kulka, *Kitsch and Art*, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 2002.
- Irazábal, 2007: Clara Irazábal, *Kitsch is Dead, Long Live Kitsch: The Production of Hyperkitsch in Las Vegas*, în *Journal of Architectural and Planning Research*, 24:3 (Autumn, 2007), (pp. 199-223).
- Lugy, 2002: Catherine Lugy, *Kitsch from Education to Public Policy*, Taylor and Francis, e-library, 2002.
- Moles, 1980: Abraham Moles, *Psibologia kitschului: arta fericirii*, Editura Meridiane, București, 1980.