

*THE RITUALS OF TEMPORAL REGENERATION IN CARAGIALE'S  
FICTION*

**Antonia Pâncotan**

**Assist. Prof., PhD, "Partium" Christian University of Oradea**

*Abstract: In this study we are analyzing two recurrent motifs in Caragiale's fiction: Shove Tuesday and "Tărbacul câinilor" (a popular custom which used to be practiced in the Southern part of Romania, symbolizing temporal regeneration). We aim to reveal the power of signification of these carnivalesque rituals depending on the success or failure of the temporal regeneration scenario in Caragiale's plays and prose.*

*Keywords: Carnival, ritual, meaning, regenerative function.*

Discuțiile despre formele carnavalești în opera caragialiană au proliferat în exegeza specializată, vorbindu-se despre lumea pe dos, despre lumea ieșită din fățâni etc., stabilindu-se clar că mecanica și modul de constituire a lumii caragialiene merită o atenție specială. Cu toate că subiectul acesta a fost abordat de repetate ori, din diferite unghiuri de către interpreții operei caragialiene, considerăm că discuțiile nu au fost încă epuizate.

S-a mai vorbit despre fondul străvechi al operei caragialiene. Autorul cultivă teme și motive folclorice vechi, opera sa fiind în strânsă legătură cu tradiția carnavalului, atât în piese și schițe, cât și în povestirile fantastice. Carnavalul, masca, lumea pe dos, norocul, roata norocului, lăsata secului, revoluția, nebunia, demonismul feminin sunt doar câteva dintre temele și motivele preferate de autor.<sup>1</sup>

Urmărind carnavalescul caragialian și manifestările sale specifice, am descoperit două tipuri de carnaval la Caragiale: unul *relativ* și unul *absolut*<sup>2</sup>, generând în opera autorului două modele ficționale diferite: modelul lumii pe dos (aici carnavalescul este relativ) și modelul

---

<sup>1</sup> Acestea au o tradiție nu numai literară, ci și culturală foarte veche, vezi Delumeau, *Frica în occident (secolele XIV-XVIII). O cetate asediată*, vol. I-II, Traducere, postfață și note de Modest Morariu, București, Editura Meridiane, 1986.

<sup>2</sup> Această diferențiere între cele două tipuri de carnaval am preluat-o de la Ieronim Voctor Stoichiță și Anna Maria Coderch și apare în *Ultimul carnaval. Goya, Sade și lumea răsturnată*, Traducere din engleză de Delia Răzdolescu, București, Ed. Humanitas, 2007.

lumii carnavalizate (aici carnavalescul este absolut). Modelul lumii pe dos propune o viziune comică, cuvântul și ritualurile de reînnoire temporală încă generează sens, iar universul ficțional propus aici este unul dinamic, pe când modelul lumii carnavalizate este dominat de angoasă, comicul este în regres, iar textul devine tot mai tensionat. Punctul terminus al acestui univers ficțional este atins când comicul seacă total, permițând instalarea unei atmosfere apocaliptice, peste tot fiind vizibile imagini ale distrugerii.

Regenerarea temporală funcționează în cadrul primului model ficțional propus de Caragiale, însă în cadrul celui de-al doilea model ficțional nu mai generează sens, cuvântul și ritualul funcționează în gol.

### **Carnavalul relativ și cel absolut**

În timpul carnavalului întreaga ordine socială este răsturnată, propunându-se reversul acesteia. Inversarea, alteritatea sunt termeni care definesc carnavalul, după Stoichiță și Coderch. Dar haosul instalat de perioada carnavalului este unul *relativ*<sup>3</sup> pentru că această dezordine este instalată pentru o perioadă limitată de timp, nescotând lumea din echilibrul său.

Carnavalul avea o funcție precisă, aceea de a detensiona spiritele, de a-i oferi omului un prilej de defulare, un spațiu delimitat temporal în care se putea bucura de libertate, într-o societate care se ghida după reguli foarte stricte. Putem spune chiar că această manifestare a poporului ține în echilibru societatea timpului, prin faptul că omului i se oferă un prilej de a-și manifesta libertatea și de a-și asuma o altă identitate, la adăpostul măștii. De asemenea ierarhiile sociale sunt abolite pe timpul carnavalului, instalându-se uniformizarea socială.

Dar în momentul în care carnavalul își depășește intervalul temporal care îi fusese alocat, această lume se dezechilibrează. Haosul relativ instalat de carnaval se transformă în *haos absolut*<sup>4</sup> odată cu permanentizarea stării haotice de lucruri. Odată cu instalarea haosului absolut, bucuria carnavalescă se transformă în angoasă. Carnavalizarea lumii, dată de permanentizarea stării haotice, duce la modificări fundamentale asupra percepției carnavalului, care a ieșit, în acest fel, din sfera sa de cuprindere.

Caracterul ritualic al Carnavalului făcea parte din structura așezată, firească a lumii, așa cum era percepută ea în acel moment. În perioada carnavalului totul era permis, însă depravarea

---

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 15.

carnavalului, subliniază Stoichiță, trebuie pusă în legătură cu ascetismul postului. Astfel lucrurile se mențin într-o stare de echilibru esențial.

Manifestările carnavalești se traduc prin asumarea tuturor libertăților posibile, prin refuzul autorității, statutul egal al tuturor oamenilor, însă asumarea tuturor acestor libertăți era realizată la adăpostul măștii, încurajând confecționarea și asumarea dublului și a alterității.

Toate aceste manifestări țin de specificul carnavalesc. Tuturor oamenilor, indiferent de poziție sau rang li se atribuie un rol în carnaval. Împărțirea măștilor e ca o invitație de participare. Și figurile autorității primesc o mască – sunt invitați să participe la această manifestare care antrenează tot poporul. Figurile autorității își pierd astfel la modul simbolic puterea prin carnavalizarea figurii regelui.<sup>5</sup>

În plan social, trecerea de la *carnavalul relativ* la *cel absolut* se face prin intermediul Revoluției, când Monarhia se transformă în Republică. Odată cu Revoluția franceză (14 iulie 1789), când a căzut Bastilia, pentru filosofii epocii luminilor cataclismul social și politic era inevitabil. Rousseau identifică Revoluția cu lumea răsturnată și cu simbolistica Roții Norocului, în care înălțarea este în mod inevitabil urmată de cădere. Această apropiere făcută de Rousseau între Revoluție și lumea răsturnată nu este deloc hazardată deoarece imaginarul Revoluției coincide în mare parte cu cel al carnavalului (proliferarea caricaturii antimonarhice, dominația măștii animale). Acest lucru duce automat la o identificare între Carnaval și Revoluție.

Tocmai din acest motiv, în timpul Republicii, Carnavalul a fost interzis – purtarea măștilor atrăgea condamnarea la moarte pentru că acesta împreună cu toate manifestările sale devenise un simbol al răsturnării. Carnavalul, sărbătoarea care marca renașterea timpului, a fost înlocuit cu Revoluția. Astfel Revoluția s-a substituit Lăsatei Secului și Carnivalului.<sup>6</sup>

Modificările în plan social au fost într-atât de violent resimțite încât s-a simțit nevoia consemnării faptului că s-a intrat într-o nouă ordine temporală, iar configurația societății s-a modificat fundamental. Acestea se datorează faptului că în timpul Revoluției a avut loc statornicirea a ceea ce în carnaval era vremelnic. Iar acest lucru duce la carnavalizarea lumii, de fapt la perceperea ei în acest fel, la asocierea noii realități cu singura formă asemănătoare ca mod de manifestare. Acum lumea este percepută ca o lume carnavalizată datorită actelor de răsturnare care au loc în această perioadă și care sunt asemănătoare răsturnărilor din carnaval.

---

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 31.

Ceea ce diferă însă e că reacțiile stârnite de aceste evenimente în plan social nu sunt aceleași cu cele stârnite de carnaval. Răsturnările carnavalești își îndeplinesc funcția doar în măsura în care sunt temporare. Însă transformarea în realitate a ceea ce în carnaval avea caracter simbolic îngheață râsul, provocând un acut sentiment de insecuritate și angoasă.

### **Lumea pe dos și lumea carnavalizată**

*Modelul literar caragialian al lumii pe dos*, la fel ca și carnavalul controlat, provoacă un haos relativ, având rolul unei detensionări estetice prin râsul pe care îl generează. Însă *modelul literar al lumii carnavalizate*, la fel ca și carnavalul absolut, instituie criza și angoasa. Astfel, cunoscând aceste reacții pe care le provoacă cele două modele de reprezentare ficțională, trecerea de la *modelul lumii pe dos* la cel al *lumii carnavalizate* este vizibilă în social prin tonul adoptat, dar și prin capacitatea de regenerare a acestei lumi ficționale. Modelul lumii pe dos are mai degrabă un caracter ludic. Modelul lumii carnavalizate este unul grav, această realitate este una apocaliptică, cultivând o estetică a crizei, realitatea ficțională fiind una apăsătoare și cauzatoare de angoasă.

Modelul lumii pe dos se manifestă la Caragiale în toate scrierile cu caracter comic, împreună cu toată pleiada sa de manifestări: treptata degradare a tuturor valorilor, confuzia instalată de folosirea măștii, care este perpetuată, instalând o altă ordine etc. Lumea pe dos a lui Caragiale este o lume *deschisă* și ambiguă și este dominată de personaj, căruia i se cedează prerogativele puterii. Corupția, ticăloșia, ipocrizia, viclenia și minciuna sunt promovate ca atribute *sine qua non* ale personajelor, care se transformă în caricaturi ca urmare a pactului făcut cu lumea în care trăiesc. Toate acestea sunt elemente simptomatice ale modelului de reprezentare al lumii pe dos.

Răsturnarea carnavalescă a valorilor este vizibilă în schițe ca: *Triumful talentului*, *O blană rară*, *Tempora*, *Un pedagog de școală nouă*, *Infamie* etc., răsturnarea norocului în *Două loturi*, răsturnarea autorității, figuri ale autorității devenind copii și femeile: de pildă Zoe din *O scrisoare pierdută*, Ionel din *Vizită*, Goe din *Dl. Goe*, Mița din *Diplomație*, Mari Popescu din *Lanțul slăbiciunilor* etc.

Însă răsturnările nu sunt vizibile în opera caragialină strict la nivelul tematic, ci se imprimă în înseși structurile ficțiunii, determinând mutații epistemologice prin compromiterea autorității autorului și înlocuirea ei cu a personajului. Într-o primă fază autorul se retrage din lumea ficțională, reducând la minimum convențiile ficționalizării, exhibând o tentativă de

obiectivare față de lumea ficțională și valorile sale. Acest lucru este realizat prin textele-colaj (ex. *Telegrame, Temă și variațiuni, Proces verbal*), dar și în unele texte scrise la persoana I, în care se vede și mai clar care este atitudinea naratorului, care se dă cu ostentație la o parte, cedându-i personajului sarcina ficționalizării. Această atitudine este mai degrabă vizibilă în schițele cu reporteri, dintre care cea mai reprezentativă pentru ilustrarea acestui fenomen ni se pare a fi schița *Reportaj*.

Modelul lumii carnavalizate instituie o criză generală. Ea se manifestă sub forma unei crize a limbajului, a ficțiunii, a personajului. Acest model reprezintă ficțional o lume haotică, scăpată de sub control, care încetează să mai amuze și începe să sperie. Comicul dispare, lăsând în loc un sentiment de teamă și angoasă, care cuprinde într-o măsură tot mai mare această lume ficțională. Toate aceste caracteristici apropie acest model de reprezentare ficțională de viziuni ale literaturii moderne.

La Caragiale este vizibil procesul de degradare al cuvântului, de desemantizare, de deschidere și ambiguizare, de aici actele de comunicare ratate. Cuvântul își pierde funcția ontologică, de creator de lumi. Astfel, de la textul univoc generat de cuvântul deplin semantizat, se face trecerea la un text sub semnului lui „viceversa”, iar apoi la textul ambiguu și deschis, generat de noua structură polisemantică a cuvântului. Toate relațiile din text suferă modificări: relațiile dintre personaje, cea dintre narator și personaje, dar și relația dintre autor și lumea sa ficțională. Toate aceste raporturi devin disfuncționale, se degradează, comunicarea se prăbușește. Limbajul la Caragiale devine un instrument inoperant în ceea ce privește comunicarea. Încercările personajelor de a schimba cuvinte nu mai vizează acest scop, ci în cele din urmă urmăresc doar întreținerea iluziei acțiunii care, atâta vreme cât este susținută, previne apocalipsa acestei lumi. Astfel că aici limbajul capătă această nouă funcție, de a amâna colapsul unei lumi care și-a epuizat toate resursele.

Acest model de reprezentare ficțională este vizibil în unele schițe ale autorului precum: *Repausul dominical, Situațiunea, Five o'clock, Atmosferă încărcată* pentru a culmina în *Grand hotel „Victoria Română”,* în *Inspecțiune, Cănuță, om sucit* etc. În aceste texte devine manifestă criza personajului, care nu mai este în acord cu lumea ficțională din care face parte, ci dezvoltă o relație conflictuală cu aceasta. Însă nu precum Lefter Popescu, a cărui întreagă viață este „viceversa”, dar care încearcă mereu să intre în acord cu lumea din care face parte, ci precum naratorul din *Grand hotel „Victoria Română”* sau din *Five o'clock*, care respinge

lumea ficțională și evadează din ea în momentul în care tensiunea intra-textuală atinge apogeul, salvându-se.

Această atitudine, care este vizibilă pentru prima dată la narator, se transferă mai apoi și unora dintre personaje. În cadrul acestui model de reprezentare ficțională apare personajul în răspăr cu lumea. Acest personaj însă nu caută niciun moment aderența la realul ficțional, ci alege condiția mai demnă a inadaptatului care, precum Anghelache din *Inspecțiune*, alege evadarea din text prin auto-anularea sa ca personaj.

Deschiderea universului ficțional, ambiguitatea, subiectivizarea, degradarea cuvântului și a comunicării modifică o serie de raporturi din cadrul lumii ficționale, ca într-un joc de domino. De aici ideea personajului gol sau a celui alienat, precum și ideea că infrastructura ficțională nu mai poate susține personajul, de aici incompatibilitatea narator-lume și narator-personaj, de aici și imaginile evadării din text a naratorului sau a personajului.

### **Ritualurile de reînnoire temporală și funcția lor textuală**

Pornind de la manifestările tipic carnavalești înregistrate de Stoichiță și Coderch și de la informațiile oferite de Ion Ghinoiu în cartea sa, *Sărbători și obiceiuri românești*, despre Lăsatul secului și Tărbacul câinilor ca ritualuri de reînnoire temporală am întreprins o analiză a simbolisticii acestor ritualuri în opera caragialiană. Vom urmări puterea de semnificare a acestora pentru a determina stadiul în care se află imaginarul caragialian în funcție de puterea de regenerare a acestuia.

Lăsatul de Sec a acumulat în timp mai multe practici asociate cu reînnoirea temporală. Acestui obicei îi sunt corelate două săptămâni: Săptămâna Nebunilor și Săptămâna Caii lui Sântoader.<sup>7</sup>

Săptămâna Nebunilor reprezintă o perioadă de degradare temporală, fapt vizibil prin practici în care apar mascați și elemente orgiastice. În această săptămână bărbații se deghizează în haine femeiești și fac tot felul de glume și farse. De asemenea se obișnuia pomenirea morților în această săptămână și astfel revenirea lor printre cei vii. Un alt obicei a fost ca tinerii satului să se costumeze ca pentru o nuntă, în mire, mireasă, preot, nași și nuntași și să realizeze la modul simbolic ceremonialul cununiei. Însă seriozitatea acestui ritual capătă aici un aer

---

<sup>7</sup> Cf. Ion Ghinoiu, *Sărbători și obiceiuri românești*, București, Editura Elion, 2006, pp. 212-218.

glumeț.<sup>8</sup> Prezența celor două mari *rituri de trecere*<sup>9</sup>, nunta și înmormântarea, sunt elemente importante în cadrul scenariului de regenerare temporală. Săptămâna Nebunilor culminează cu „noaptea Revelion a Lăsatului de Sec”, în care se consumă mâncare și băutură în exces, pentru a compensa astfel constrângerile postului, participanții fac gesturi și rostesc cuvinte licențioase la adăpostul măștilor, se joacă mult ca să crească cânepa și acestea sunt doar câteva dintre manifestările tipice.<sup>10</sup>

Un alt obicei specific ritualurilor de reînnoire a timpului este Jujeul sau Tărbacul câinilor, consemnat în partea sudică a țării. Acest obicei se practică în prima zi după Lăsatul Secului și este destinat alungării câinilor prin mijloace violente. Ion Ghinoiu arată că originea ritualului se află în credința că lupul, care a domnit peste anotimpul friguros, este alungat în februarie. În credințele și legendele românești lupul apare ca un animal care devorează aștrii, provocând eclipsele solare și lunare, de aceea frigul și întunericul erau percepute ca fiind în zodia lupului. Lumina și căldura, pe de altă parte, se află sub zodia calului. Și acest lucru este explicabil din perspectiva legendelor românești: calul transporta carul solar și îi croia drum soarelui. De aceea după alungarea simbolică a câinilor începe Săptămâna Caii lui Sântoader.<sup>11</sup> Calul devine astfel un simbol al aducerii luminii și căldurii. Astfel este realizată tranziția de la perioada friguroasă la cea călduroasă, care începe cu celebrarea noului an agrar. Aceste ritualuri pe care le-am pomenit au rolul de a marca reînnoirea timpului și de a regla percepția temporalității în funcție de ritmurile naturii.

Textul literar însă, convertește aceste semnificații din planul concret al existenței în simboluri. În opera caragialiană, carnavalul și manifestările sale devin mărci textuale, care ne indică stadiul în care se află imaginarul caragialian, în funcție de forța sa de regenerare.

Am văzut că în *Conul Leonida față cu Reacțiunea*, Lăsatul secului, chiar dacă s-a transfigurat în chef la care se trage cu pistolul, „obicei mitocănesc”, totuși mai are putere de semnificare, generând sens în această piesă. Leonida și consoarta sa, conștient sau nu, reiterează practicile de Lăsatul secului prin pomenirea fostei soții moarte, care prinde viață prin intermediul Efimiței, care nu este altceva decât un avatar al ei. Apelativul identic, „Mițule”, trădează acest lucru, precum și faptul că Leonida, care este personajul responsabil cu ficționalizarea, îi atribuie rolul soției moarte în ficțiunea sa. Faptul că ea acceptă acest rol este

---

<sup>8</sup> *Ibidem*, pp. 212-214.

<sup>9</sup> Vezi Arnold van Gennep, *Riturile de trecere*, Traducere de Lucia Berdan și Nora Vasilescu, Prefață de Nicolae Constantinescu, Iași, Polirom, 1996.

<sup>10</sup> Ion Ghinoiu, *Op. cit.*, p.215.

<sup>11</sup> *Ibidem*, pp. 218-219.



vizibil în a treia scenă a farsei, în care ea îl trezește din somn pe Leonida, spunându-i că afară e „revoluție, bătălie mare”<sup>12</sup>.

Confuzia între revoluție și carnaval, reprezentată ficțional în această farsă, este de asemenea tipic carnavalescă. Un semn al erorii în care se află personajele este că Leonida și prima soție se gătesc să meargă la „revoluție” așa cum s-ar găti să meargă la carnaval. Percepția revoluției ca un carnaval și implicațiile transferului realizat între imaginarul carnavalului și cel al revoluției sunt explicate de Stoichiță și Coderch, iar Caragiale le exploatează din plin în strânsă legătură cu percepția asupra temporalității. Raportările se fac de la începutul piesei la un timp trecut, în care se și cufundă pe nesimțite personajele:

„LEONIDA

*Răposata dumneaei – nevastă-mea a d-întâi – nu se sculase încă. Sar jos din pat și-i strig: «Scoală, cocoană, și te bucură, că ești și dumneata mumă din popor; scoală c-a venit libertatea la putere !»*

EFIMIȚA

(afirmativ)

Ei !

LEONIDA

*Când aude de libertate, sare și dumneei răposata din pat... că era republicană ! Zic: gătește-te degrab', Mițule, și... hai și noi pe la revoluție. Ne îmbrăcăm, domnule, frumos, și o luăm repede pe jos pân la teatru... (cu gravitate) Ei când am văzut... știi că eu nu intru la idee cu una cu două... ”<sup>13</sup>*

Astfel, trecutul, prin aceste memorii, va prinde viață și se va constitui în principala coordonată temporală a piesei. Absorbite de trecut, personajele re trăiesc revoluția, în acest vortex temporal fiind atrasă și noua consoartă, Efimița, care joacă rolul „răposatei”.

Un alt moment în care revoluția se confundă cu un chef este la finalul piesei, când ficțiunea pe care și-o construiseră personajele se fărâmițează. Ceea ce personajelor le-a părut a fi revoluție este de fapt un chef de Lăsata secului.

Aici funcția de reînnoire temporală, generată de acest ritual, este realizată prin readucerea personajelor în prezent, desigur, cu ajutorul lămuririlor date de Safta, personaj care are rolul de a aduce înăuntru perspectiva exterioară.

<sup>12</sup> I.L. Caragiale, *Opere I*, Ediție critică de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu, Liviu Călin, cu o introducere de Silvian Iosifescu, București, Editura Pentru Literatură, 1959, p.89.

<sup>13</sup> *Ibidem*, pp. 81-82.



În mod similar, în *O noapte furtunoasă* personajele merg de Lăsata secului la Iunion:

„Știi dumneata că la lăsata secului am mers în grădină la «Iunion»; eram eu, consoarta mea și cumnată-mea Zița. Ne punem la o masă, ca să vedem și noi comediile alea de le joacă Ionescu. Trece așa preț ca la un sfert de ceas, și numai ce mă pomenesc cu un ăla, cu un bagabont de amplotiat...”<sup>14</sup>

Timpul își păstrează mobilitatea și în această piesă, iar acest lucru este demonstrat de reeditarea întâlnirilor cu „bagabontul”, până la clarificarea raporturilor cu acest personaj. Raportarea lui Jupân Dumitrache și Ipingescu la articolele lui Rică din „Vocea patriotului național”, apoi în actul al II-lea apariția lui Rică la Jupân Dumitrache acasă, unde ajunge din greșeală, sunt readuceri ale personajului în scenă, care vizează clarificarea raporturilor dintre celelalte personaje și el, lucru care se realizează în finalul piesei. Miza aceasta este atinsă, chiar dacă adevărul nu iese la iveală. Însă, la fel de adevărat este că nici nu are cine să îl vadă. Jupân Dumitrache se izolează într-o falsă reprezentare, în care pericolul nu poate veni decât din exterior, pentru a-i pune în pericol lumea închisă și sigură, asupra căreia personajul nu mai revine să o reevalueze.

Însă uneori ritualurile de reînnoire temporală nu funcționează, transformându-se în niște forme goale, lipsite de semnificație, precum devine și limbajul, relațiile dintre personaje și personajele însele. În comedii Caragiale folosește la modul simbolic aceste ritualuri de reînnoire temporală: pentru a marca ficțional desacralizarea treptată a acestui imaginar ficțional, pentru a atrage atenția asupra unor structuri temporale defectuoase și pentru a indica în acest mod destructurarea acestei lumi prinse, fie într-un trecut, fie într-un prezent degradat.

Această stare de lucruri se permanentizează, sub forma unui carnaval perpetuu care provoacă angoasă, făcându-se astfel trecerea dinspre *modelul lumii pe dos* înspre *modelul lumii carnavalizate*. În opera caragialiană carnavalul general s-a extins ca o plagă, corodând toate structurile acestei lumi, începând de la cuvânt, care refuză sensul, lucru care face imposibilă comunicarea la toate nivelele. În consecință, ritualurile de reînnoire temporală își pierd funcția regeneratoare, iar timpul se blochează într-un prezent lipsit de sens.

Aceste aspecte sunt toate vizibile în schița *Grand hotel „Victoria Română”*, care poate fi considerată etalon pentru modelul lumii carnavalizate, respectându-i toate structurile tipice. Tot ce se petrece în această schiță este expresia degradării unui imaginar, transcrierea unei estetici a crizei. De aceea această lume nu are un viitor, limbajul devine vid de semnificație,

---

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 15.

funcția ritualică de reînnoire se pierde, totul se transformă în automatism, expresie a funcționării în gol, a desprinderii de sens.

Nici în *Două Loturi*, nici în *Grand hotel ...* personajele nu fac referințe la viitor. Aici timpul viitor este folosit o singură dată, de narator, la sfârșit: „Uf ! „Niciodată n-am să uit ce bine m-am odihnit o noapte în orașul meu natal, la nr. 9. *Grand-Hotel Victoria Română*”<sup>15</sup> Acest lucru este profund simbolic, naratorul fiind singurul personaj mobil, singurul care poate intra și ieși din lumea ficțională când alege, singurul care nu este expus procesului de degradare, care a cuprins imaginarul ficțional caragialian pe de-a-ntregul.

Ritualurile de reînnoire a timpului nu funcționează aici pentru că lumea este total ieșită de pe axa sa, aici carnavalul nu mai are rolul de a echilibra situația, ci devine expresia unui dezechilibru grav, care nu mai poate fi remediat. Astfel avem reprezentată o lume fără viitor, o lume în care prezentul este singurul moment temporal de referință. Universul caragialian, în această secțiune a operei, este poluat cu imagini ale unui univers descentrat care a încetat demult să mai genereze sens. Limbajul este și el un factor alienant, prin pierderea capacității de semnificare și comunicare. De aici percepția dublă și coexistența textuală a două realități care au coduri de semnificare diferite: a naratorului și a personajelor.

Pierderea semnificațiilor ceremonialului îl transformă într-o formă goală. *Grand hotel...* redă un obicei popular în sudul țării – datul câinilor în târbacă sau jujeul, alungarea simbolică a câinilor. Măturătorii orașului prind un câine mic, îl chinuie și îl omoară în cele din urmă. Însă aici funcția ceremonială este substituită de violența gratuită. Datorită faptului că această lume nu are substanță, gesturile ritualice nu au semnificații profunde, ele sunt doar marca unor automatisme, care trădează mersul în gol al acestei lumi:

*„Măturătorii orașului... Au prins un câine la mijloc. Știu... Asta e o petrecere populară la noi; am văzut-o de atâtea ori...*

*Câțiva inși se pun la pândă de-o parte și de alta a uliței. Un câine flămând rătăcește căutând dosurile bucătăriilor și unghiurile unde se aruncă gunoaiele. La un semnal, toți se ridică și-l împresoară din toate părțile. O clipă animalul se oprește înghețat; sângele-i dă năvală la inimă, care începe să zvâcnească de coaste...E pierdut!...Părul i se zbârlește pe coamă. Un fior îi fulgeră d-a lungul prin șira spinării și-i încovrigă coada d-a-n-dăratele, până-i înfige vârful în pânțele. Ochii tulburi caută încotrova un punct de scăpare; dar abia se pune problema în mintea aiurită, și o piatră l-a izbit peste bot, alta la o încheietură, un lemn*

<sup>15</sup> I.L. Caragiale, *Opere 3*, p. 43.

*peste șale și altele plouă... El își iese acum din sine: mașina cea vie dă drumul rezervei de energie – pentru așa un moment o păstra – nici un gând de economie... Trebuie cheltuită toată! Opintindu-se din fundul răunchilor, animalul s-avântă orbește în fața loviturilor... Un răcnet suprem! sparge rândurile vrăjmașilor, le scapă printre picioare și fuge uitându-se drept și numa-nainte, fuge mereu până dă de un loc singuratic. Aici s-așează stins de oboseală, să-și lingă rănila și să se vaite discret de durere. Somnul se capătă mai ieftin decât hrana și deocamdată i-e mai trebuincios: truditul trup se încolăcește binișor, închide ochii triști și adoarme oftând greu din afund.”<sup>16</sup>*

Actul ceremonial devine aici o „petrecere populară”, care îi antrenează pe măturătorii orașului în realizarea unui simplu și banal gest de agresiune, într-o paradă de violență gratuită care frizează grotescul. Toate aceste manifestări confirmă ipoteza unei lumi desacralizate și agresive, a unui imaginar bolnav în stare de dezintegrare, a cărui motor intern nu mai poate fi repornit cu ajutorul acestor ritualuri de reînnoire.

În schița *Baioneta inteligentă [Garda Civică]* este reluată imaginea acestui ritual gol, lipsit de semnificație, care nu mai poate relansa această lume ficțională pe o coordonată temporală care să îi permită regenerarea, astfel că realul ficțional este și aici blocat într-un prezent decrepît:

*„În același moment, s-aud venind din susul stradei niște huiduituri zguduitoare... Ce era? Cine știe cine prinsese un câne jigărit de mahala, îi legase o tinichea de coadă și-l aruncase în mijlocul stradei să-l dea garda-n târbacă, după o veche datină consacrată a acestei instituțiuni urbane. Apucat între cele două șiruri de bravi, cari aveau la spate câte un zid de lume; aiurit de huiduituri, de amenințările puștilor și de loviturile tinichelii, nenorocitul animal fugea făcând niște salturi nebunești și chelălăind într-un chip infernal, pe când garda și publicul făceau un haz nespūs. A trecut pe dinaintea noastră ca o vedenie himerică. Încă târziu se auzeau în depărtare huiduituri tocmai pe la Piața Teatrului.”<sup>17</sup>*

Și aici, la fel ca în *Grand hotel „Victoria Română”* acest obicei își pierde simbolistica fiind un simplu ritual golit de conținut. Ceea ce este semnificativ în această schiță este amploarea pe care o ia acest obicei. Dacă în *Grand hotel...* ritualul este efectuat de măturătorii de stradă, aici este efectuat de către Garda civică, adică de către figurile autorității. Iar naratorul

<sup>16</sup> *Ibidem*, pp. 41-42.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 92.

ne avertizează în privința caracterului instituționalizat al acestei „*vechi datine consacrate a acestei instituțiuni urbane*”.

Spre deosebire de universul comediilor, în aceste schițe ceremonialul își pierde funcția structurantă, devenind un ceremonial destructurant. Am împrumutat conceptul din studiul antropologic al lui Victor Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*<sup>18</sup>. Analiza ritualurilor de regenerare ficțională ne ajută să luăm pulsul acestei lumi, indicându-ne textual dacă mai are forță de semnificare și marcând clar momentul în care sensul se transfigurează în non-sens. Acest din urmă model de reprezentare ficțională, cel al lumii carnavalizate, duce imaginarul caragialian în plin modernism.

### Bibliografie selectivă

1. Caragiale, I.L., *Opere*, I-IV, Ediție critică de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu, Liviu Călin, cu o introducere de Silvian Iosifescu, București, Editura Pentru Literatură, 1959, 1960, 1962, 1965.
2. Delumeau, Jean, *Frica în occident (secolele XIV-XVIII). O cetate asediată*, vol. I-II, Traducere, postfață și note de Modest Morariu, București, Editura Meridiane, 1986.
3. Gennep, Arnold van, *Riturile de trecere*, Traducere de Lucia Berdan și Nora Vasilescu, Prefață de Nicolae Constantinescu, Iași, Polirom, 1996.
4. Ghinoiu, Ion, *Sărbători și obiceiuri românești*, București, Editura Elion, 2006.
5. Stoichiță, Victor Ieronim, Coderch, Anna Maria, *Ultimul carnaval. Goya, Sade și lumea răsturnată*, Traducere din engleză de Delia Răzdolescu, București, Editura Humanitas, 2007.
6. Turner, Victor, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Chicago, Aldine Publishing Company, 1969.

---

<sup>18</sup> Victor Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Chicago, Aldine Publishing House, 1966, p. 94.