

SIMONA ANTOFI

Universitatea „Dunărea de Jos”, Galați

***Personajele feminine caragialiene între caruselul măștilor comice  
și autoritatea discursului critic<sup>1</sup>***

***Caragiale's Feminine Characters between the Game of the Comic Masks and the Authority of the Critical Discourse***

**Keywords:** mask, feminine character, absurd, comic, critical discourse.

**Abstract:** Though placed on a secondary background of Caragiale's comic universe, playing the role of the erotic object ever more subjected to man's quest for power and ego-centered vanity, the feminine characters have always fascinated the contemporary critics interested in analyzing Caragiale's dramatic work. Mysterious, frail, sensitive or furious and revengeful, capable of taking their own decisions, Caragiale's heroines are secluded to a dramatic type of mechanism which instantly imposes them to wear momentary or ever-lasting dominant masks up to extreme absurd circumstances. *D-ale carnavalului* is an illustrative example. On the edge of losing their consistence in favor of a dominating appearance or even playing a double role with rules never to be ignored, Caragiale's feminine characters have been read through mask strategies by means of which the critics have discovered new ways of analyzing such characters as Zoia Trahanache, Veta, Zița or Mița Baston.

Considerată de unii drept inferioară celorlalte comedii, uzând în exces de procedeele farsei, piesa dramaturgului clasic român I. L. Caragiale, *D-ale carnavalului*, pune în discuție, din punctul nostru de vedere, raportul dintre *aparență / mască / iluzie / (auto)mistificare* și *realitate* într-o manieră similară perspectivei grotesc-absurde a promotorilor teatrului absurdului. Grupate pe cupluri interșanjabile, personajele create de I. L. Caragiale, reductabile prin voința de autoiluzionare, sunt în același timp înșelători și înșelați în dragoste, de mai multe ori succesiv, și funcționează asemenea unor marionete într-o lume în care aparențele capătă greutate, funcție și relevanță ontologică. *A ființa* devine, astfel, în comedia dramaturgului român de secol al XIX-lea, sinonim cu *a înșela*. Rafinamentul construcției dramatice se bazează pe câteva procedee simple, ușor recognoscibile, *qui-pro-quo*-ul și *imbroglio*-ul, completate de strategia *deus ex machina*, întoarsă în registru comic. Suplimentul semantic – esențial, de altfel, la nivelul macrosemnificației de ansamblu – vine din altă parte. Posibilitatea reducerii al câteva tipare și tipuri umane etern valabile asociază interesul înalt al dramaturgului pentru dimensiunea a-temporală și a-spațială a creației literare și a

<sup>1</sup> Studiul de față este rezultatul cercetării finanțate prin proiectul CNCSIS nr. 947 (IDEI II) intitulat *Impactul tipologiei personajului feminin din proza literară postbelică asupra modelelor comportamentale reflectate în plan social*. / This paper is the result of the research financed through the CNCSIS project *The Typology of the Female Characters in the Literary Prose after World War II and Its Impact on the Behaviour Models Accepted in Society* (grant no. 947 – IDEI II).

componentelor acesteia, pentru caracterul uman, surprins în ipostaze clarificatoare pentru ideologia literară a scriitorului și pentru schematismul tipologic al personajelor, cu contextualizarea spațio-temporală ce permite localizarea.

Pe parcursul piesei, se agită, într-o goană continuă ce nu duce nicăieri (piesa se încheie în același mod în care începe, cu aceleași relații – duble – între personaje și cu posibilitatea reluării oricând, și de nenumărate ori, a conflictului între infideli și infidele): frizerul Nae Girimea; calfa Iordache; femeile – amantele frizerului, Mița Baston și Didina Mazu; amanții de rangul al doilea ai acestora – respectiv, Iancu Pampon și Mache Razachescu zis Crăcănel, zis Mangafaua; reprezentantul inutil al ordinii publice, polițaiul Nae Ipingescu; Catindatul – personajul fără nume, etern candidat la un post de funcționar public. Grupate sau răsfirate la intervale relativ egale în desfășurarea piesei, personajele se bănuiesc între ele de trădare, se spionează unele pe altele, se amenință, se ascund și participă toate la un bal mascat, schimbându-și de mai multe ori costumele și măștile între ele și confundându-se tot timpul unele cu altele. Semn al lipsei de esență, al caracterului multiplu interșanjabil, al aderenței măștii la chip până la completa suprapunere, personajele efectuează mișcări similare, ritmic, după figura cu valoare de metaforă generală a piesei: cadrilul. Dansul presupune, totodată, schimbarea succesivă a partenerilor și repetata reorganizare a cuplurilor, pe aceleași principii și cu posibilitatea permanentei reconfigurări a raporturilor dintre dansatori, ca variațiuni pe aceeași temă – în cazul de față, *amorul fals*.

Funcționând ca un principiu ontologic, masca gestionează atât manifestările personajelor-marionetă, relațiile interumane, bazate pe repetate trădări, cât și decorul, alcătuit din simulacre ale realității care să permită spionarea reciprocă – didascaliiile semnaleză prezența mai multor paravane și a unor odăi cu uși comune. Purtând mai degrabă porecle, decât nume cu forță individualizatoare și ontologic-întemeietoare, Mița Baston, ploieșteanca ce poartă cu ea, mândră, curajul și energia revoluționarilor urbei (un simulacru de republică la a cărei ridicolă întemeiere va fi participat și adolescentul Caragiale), și Didina Mazu (miza, relansul la jocul de cărți) îi au ca parteneri și surse gratuite de venit pe Crăcănel-Mangafaua, un veteran al trădărilor în amor (tradus acum a opta oară), dar mereu dispus să ierte, respectiv pe Iancu Pampon, a cărui meserie este trișarea la jocul de cărți. Porecla lui este, de altfel, *conțina cu cinci fanți*. Poreclele și caricaturizarea adaugă personajelor feminine și masculine, deopotrivă, un supliment fals-identitar, creându-se, astfel, o suprapunere de măști, care face aparența cu atât mai irelevantă, în ordine ontologică, și identitatea ultimă<sup>1</sup> cu atât mai dificil de găsit (aceasta se pierde sub straturile de suprafețe ce blochează accesul la ea) – identitate pe care, în ultimă instanță, nu o mai caută decât, eventual, cititorul, personajele mulțumindu-se cu menținerea *status-quo*-ului.

<sup>1</sup> În volumul intitulat (în manieră postmodernă, am zice) *Caragiale?* (Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002) Maria Vodă-Căpușan afirmă: „paradoxal, deși masca presupune existența unui chip dincolo de ea, personajele mascate apar mai degrabă constituite unitar, fără falii, chipul exterior a aderat până la confundare cu ceea ce ascunde ” (p. 63); „personajele mascate pot fi marionete și sub alt aspect, pentru că se lasă manipulate fără a desluși sau a încerca măcar să vadă firele ce la imprimă mișcarea.” (p. 64).

Jocul calp, carnavalul, dansul de marionete și cadrulul sunt metaforele acestei lumi aparent în derivă, compuse din gesturi goale – caricaturi ale unor gesturi care, în alt context, se încarcă de semnificații simbolice grave. În alt registru, gestul de sinucigașă al Miței – vrea să își taie gâtul cu briciul bărbierului, încearcă să-și orbească amantul infidel cu vitriol – ar fi dobândit conotații (și consecințe) tragice. Pe fondul marelui mecanism al trișării, al instabilității și al hazardului ce pare a mânăni cu destulă răutate sforile de care sunt agățate personajele, piesa constă într-o poveste de amor calpă, cu mai multe trădări, cu aceiași actanți asumându-și aceleași roluri, cu aceleași situații și cu același (fals și parțial) deznodământ. Absurdă în însăși substanța ei, această lume pare a se constitui exclusiv din jocul calp al aparențelor, din continua alergare a personajelor pentru care stabilă este doar eterna instabilitate ce le ține în viață, ca structuri dramatice, și le motivează goana continuă după un obiect accesibil al aspirațiilor, ca structuri umane schematice, reduse la câteva gesturi și vorbe memorabile, caricaturale de fiecare dată: „Mița: Da (ridicându-se), vreau scandal, da... pentru că le-ai uitat pe mine, le-ai uitat pe toate; ai uitat că sunt fiică din popor și sunt violentă; ai uitat că sunt republicană, că-n vinele mele curge sângele martirilor de la 11 februarie (formidabilă), ai uitat că sunt ploșteancă – da, ploșteancă! Năică, și am să-ți torn o revoluție, da o revoluție... să mă pomenesti!”<sup>1</sup> Dacă este adevărat că Mița Baston ne seduce prin cuvinte<sup>2</sup>, nu este mai puțin adevărat faptul că singura modalitate certă de a acționa a personajelor este arma cuvântului. Faptele rămân în spațiul deziderativ, nu capătă concrețețe și nici finalitate. Vitriolul Miței este „*cerneală violentă*”, iar palmele ce s-ar fi cuvenit a-i fi aplicate misteriosului Bibic se revarsă asupra nevinovatului *volintir*, feminizata Mangafa.<sup>3</sup>

Afla-te într-o stare de imponderabilitate simbolică, specifică vidului, personajele feminine ale comediilor caragialiene exersează continuu discursul în formele lui calpe, goana cuvintelor unele după altele după un itinerariu prestabilit, mereu același, care poate contamina personajele până la a le face să repete în gol, mecanic, ca un ecou, secvențe stereotipizate ale partiturilor altora. Așa se face că, dacă Jupân Dumitrache (din piesa *O noapte furtunoasă*) îl citează pe ziaristul Rică Venturiano cu satisfacția celui ce s-a împărtășit din secretele zeilor, Veta își plânge suferința din amor la modul livresc, fredonând romanțe la modă, iar Zița, fată cu *pansion*, ilustrează partitura mahalagioaiceii – ca origine socială, dar *cultă*, printr-un jargon franțuzesc ce semnaleză atât lipsa de substanță a așa-zisei educații a tinerei, cât și suprapunerea formelor de civilizație apuseană pe un fond autohton aproape sufocat.

Mai aproape de specificul veacului al XIX-lea decât bărbații, personajele feminine din comediile caragialiene circulă mai mult sau mai puțin dezinvolt printr-un univers dominat de trișori și de trădări, în care numai aparențele – sau păstrarea lor – contează. Situate aparent în planul secund al acțiunii, personajele feminine caragialiene își asumă, discret sau cu aplomb, ipostaze-măști definatorii

<sup>1</sup> Toate citatele din comediile caragialiene au fost extrase din volumul I. L. Caragiale, *Teatru*, Editura Eminescu, București, 1971.

<sup>2</sup> A se vedea Valeriu Cristea, *Alianțe literare*, Editura Cartea românească, București, 1977, p. 46.

<sup>3</sup> Ion Vartic, *Clanul Caragiale*, Editura Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2002, p. 44.

pentru statutul social (sau mai larg uman) la care aspiră. La acestea se adaugă variatele ipoteze și ipostaze interpretative, produse ale discursului critic masculin, interesat fie de misoginismul lui Caragiale, fie de reabilitarea personajelor feminine discreditate prin magistrala funcționare a aparatului comic caragialian. Așa se face că până și un personaj protejat de efectele dezastruoase ale instrumentarului comic, precum Zoe Trahanache, aflat la polul opus față de reductibila Mița Baston și de amanta de profesie Didina Mazu, silite să funcționeze pe diferite registre și niveluri ale scenariului comic, este beneficiara mai multor opinii critice cu funcție multiplu reflectorizantă și relativizantă. Pentru Garabet Ibrăileanu, de pildă, „marele creator Caragiale a reușit să facă acest *tour de force* de creație, se poate zice negativă : să nu dea nimic individual acestor tipuri, ci numai pecetea categoriei lor.”<sup>1</sup>

Complet ireverențios față de feminitatea, în fond, firească, a Vetei, a cărei dragoste pentru tezhetarul Chiriac pare sinceră, devotată și definitivă, Călinescu rezumă ceea ce crede el a fi esența personajului într-o formulă de-a dreptul misogină: „Veta e redusă mintal și lipsită de imaginație.”<sup>2</sup> Dezinteresul ei pentru *comédiile* nemțești, explicat chiar de personaj prin copleșitoarea ei dragoste pentru Chiriac, și atitudinea ei retractilă – preferă să stea în iatac, cârpind hainele bărbatului iubit și așteptându-l îngrijorată – sunt asociate de critic, fără rezervă, simplității mentale. Altfel spus, Veta călinesciană, fricoasă, rușinoasă (adică pudică) este și cam proastă. Sau, îndulcind puțin lucrurile, aproape inexpressivă sub raport artistic. Criticului îi place însă mult Zoe Trahanache. Neatinsă de ridicol, Zoe este mai puțin surprinsă, ca personaj, prin ea însăși, în portretul elogios pe care criticul i-l creează, și mai mult prin felul în care o văd bărbații care o înconjoară. Superioară lumii în care trăiește, lucidă, iertătoare și, în fine, *bună*, această *domina* rasată îi pare criticului a stârni pasiuni felurite reprezentanților de diferite vârste ai genului masculin. Tipătescu o adoră, Cațavencu o prețuiește la justa ei valoare și o respectă, Trahanache o protejează din toate puterile, Dandanache o selectează de la bun început ca stâlp al societății foarte alese din capitala județului de munte, iar Pristanda i se supune necondiționat. Cât despre Cetățeanul turmentat, acesta o caută mai tot timpul, fie pentru că trebuie să-i returneze scrisoarea de amor către Tipătescu, fie pentru că știe că numai de la ea poate primi informația esențială pentru a-și autoconfirma statutul de alegător la Colegiul II: numele candidatului oficial al partidului la scaunul de deputat. Între oglinzi paralele, Zoe este un personaj care, conform viziunii criticului, beneficiază de existența mai multor măști publice în spatele cărora existența privată a femeii rămâne cvasi-misterioasă. Accesul înlăuntrul acestui personaj este ca și blocat, rare fiind momentele în care

<sup>1</sup> Garabet Ibrăileanu, „Numele proprii în opera comică a lui Caragiale”, în *Scritori români și străini*, Editura pentru Literatură, București, 1975, p. 194.

<sup>2</sup> George Călinescu, *Domina bona*, în *Principii de estetică*, Editura pentru Literatură, București, 1968, p. 258. La pagina 257, criticul afirmase limpede: „Zoița este distinsă la limită, temătoare de reputația ei. N-avem nici un indiciu că ar fi ignorantă, nici unul că ar fi vulgară, ori lipsită de sentiment. Caragiale a intuit că o «domina bona», o femeie care este idolul bărbaților, (...) nu trebuie zugrăvită realistic. Zoe e în faza plastică a icoanei, puțin hieratică.”

Zoe este ea însăși, singură cu publicul. Iată unul dintre acestea, în cadrul căruia misteriosul personaj feminin dă dovadă de mare stăpânire de sine și dă prioritate aparenței care, oricum, nu face decât să complice mișcărilor sufletești pe care le putem bănuși agitate – bucurie a recâștigării unui obiect prețios în ansamblul poveștii ei de iubire cu Tipătescu sau potolire a agitației nervoase determinate de pericolul scandalului public: „Zoe (singură): E adevărat, ori visez? (șade pe un scaun, scoate scrisoarea, o citește, o sărută.) Fănică! (Se scoală râzând, o mai citește, o mai sărută de mai multe ori și iar șade.) Fănică! (Plâns nervos... după o pauză, se scoală zâmbind, se șterge la ochi și răsuflă tare) A!... mi-a trecut... Fănică! (Sue repede scările și dispăre).”

Toate personajele feminine caragialiene sunt bovarice. Sunt, altfel spus, în căutarea unei iubiri ideale. Zița, de pildă, vede în Rică Venturiano un ideal devenit accesibil. Îl caută și îl dorește cu disperare. Practic, după întâlnirea romantică de la Iunion, nu mai trăiește decât pentru *monșorul ei*. Așa se explică ipostazele livrești pe care le dobândesc personajele feminine caragialiene în ochii criticului, deprins a vedea scenarii erotice și tipuri literare identificabile deopotrivă în dramă sau în comedie. Julietă comică, Zița capătă relevanță comică universală și reprezentativitate literară pe măsură. Măștile livrești ale personajelor feminine și masculine, deopotrivă, detronează ferm realismul ca ansamblu de procedee creatoare ale iluziei specifice de real, în măsura în care admitem că „Rică și Zița sunt eroi livrești, delirează de emoție romantică teatrală, au sentimentul a juca un spectacol inedit în mahalaua și țara lor.”<sup>1</sup>

Polemizând indirect cu opiniile călinesciene, deși preia o serie de observații bine argumentate ale criticului, Gelu Negrea face tot ce poate pentru a reabilita personajele feminine caragialiene, chiar cu riscul scoaterii lor de sub autoritatea comicului, adică al denaturării substanței lor estetice specifice. Din fericire, în varianta interpretativă propusă de Gelu Negrea, personajele, chiar dacă se despart de ideologia literară a textelor din care provin, sunt coerente, interesant și minuțios alcătuite, purtătoare ale unor istorii captivante. Zoe Trahanache este o „ființă complicată și misterioasă, inefabilă și fascinantă. (...) De unde acest magnetism tulburător? Ce anume face din Joița steaua erotică în jurul căreia gravitează întregul sistem planetar masculin al piesei.”<sup>2</sup> Fără istorie personală, feminina Zoe este asociată, în (re)povestirea *Scrisorii pierdute*, operată cu aplomb de către critic, cu dinamicul Cațavencu, întrucât „el pare cel mai dotat și mai abilitat să se constituie în următorul reper existențial al Zoei Bovary: la remorca destinului său suitor, această *femme fatale* mai poate înainta un pas pe drumul spre înalta societate, de unde a descins cândva în capitala unui județ de munte.”<sup>3</sup> Sub semnul acestui *bovarism retro*, Zoe Trahanache primește masca unui alt personaj, livresc, deloc comic, de o complexitate evidentă. Atacând viguros misoginismul lui Caragiale, Gelu Negrea rescrie aproape în totalitate și istoria Vetei, pe nedrept receptată negativ, crede criticul, în tradiția criticii literare, drept o „cucoană de cartier, incultă și limitată,

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 259.

<sup>2</sup> Gelu Negrea, *Anti-Caragiale*, Editura Cartea românească, București, 2002, p. 105.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 109.

refugiată comod în voluptățile carnale pasagere (...) cu un bărbat mai tânăr decât dânsa, o infidelă de mahala fără relief deosebit.”<sup>1</sup> În versiunea ei radical reciclată, Veta dobândește o aură cvasi-mitică, de femeie aflată în căutarea complementului său masculin, o proiecție în absolut căreia i se adresează<sup>2</sup> și pentru care Chiriac este doar învelișul pasager: „ea îi comunică altceva, de un radicalism ontologic proaspăt și înmărmuritor, anume că momentul întâlnirii coincide cu acela al nașterii sale propriu-zise ca ființă umană, cu începutul vieții.”<sup>3</sup>

Și pentru că *electrică ploieșteancă*, Mița Baston, pare a se situa cel mai aproape de miza jocului cu și de-a absurdul în dramaturgia comică caragialiană, o ultimă opinie critică pe care o semnalăm aici pune pe seama personajului o inedită dimensiune teatrală – o mască scenică *ad-hoc* de care Mița uzează din convingere, s-ar zice, dar care are ca motor epoca și ca fundament misoginismul mascat al criticului: „Spectaculoasă fără a emoționa, Mița își face public «plictisul» cronic, luând înfățișarea unei «théâtreuse» de mahala, cu închipuiri nebune, bolnavă mai degrabă moralicește. Ea joacă pe scenă imaginându-se vestala iubirii eterne, în răsetele celor care-i cunosc haosul unei existențe îmbolnăvite de «încurcăturile» frecventelor și, câteodată, simultanelor «traduceri».”<sup>4</sup>

Dincoace de mască, în vidul de substanță al ființării pe care doar inconștienta personajelor o împiedică să rămână tragică, sau dincolo de ea, în modul în care discursul critic rescrie istoriile particulare ale personajelor feminine, eroinele dramaturgiei comice caragialiene rezistă tuturor încercărilor la care timpul și oamenii le supun.

### **BIBLIOGRAFIE:**

- Caragiale, I. L. , *Teatru*, Editura Eminescu, București, 1971.  
 Călinescu, G., *Principii de estetică*, Editura pentru Literatură, București, 1968.  
 Cristea, Valeriu, *Alianțe literare*, Editura Cartea românească, București, 1977.  
 Fanache, Vasile, *Caragiale*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1984.  
 Ibrăileanu, Garabet, *Scriitori români și străini*, Editura pentru Literatură, București, 1975.  
 Manolescu, Florin, *Caragiale și Caragiale*, Editura Humanitas, București, 2002.  
 Negrea, Gelu, *Anti-Caragiale*, Editura Cartea românească, București, 2002.  
 Negrea, Gelu, *Dicționar subiectiv al personajelor lui I. L. Caragiale*, Editura Cartea românească, București, 2009.  
 Vartic, Ion, *Clanul Caragiale*, Editura Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2002.  
 Vodă-Căpușan, Maria, *Caragiale ?*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002.

<sup>1</sup> Gelu Negrea, *Dicționar subiectiv al personajelor lui I.L.Caragiale*, Editura Cartea românească, 2009, București, p. 334.

<sup>2</sup> „Veta (cu emoție din ce în ce mai nestăpânită): (...) Eu sunt o femeie mincinoasă; n-am simțit nimic când ți-am spus că nu știu să mai fi trăit până să nu te cunosc pe dumneata (...)”

<sup>3</sup> Gelu Negrea, *Dicționar subiectiv al personajelor lui I.L.Caragiale*, op. cit., p.335.

<sup>4</sup> Vasile Fanache, *Caragiale*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1984, p. 145.