

## Feminitatea performată. Cazul Zoe Trahanache

Ioan FĂRMUȘ

Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava

[farmusioan@yahoo.com](mailto:farmusioan@yahoo.com)

---

**Abstract:** The following paper is an attempt to reposition the only feminine character of Caragiale's comedy *The Lost Letter*, whom the critical tradition has mingled with the rest of the characters of the play, thus failing to notice not only the uniqueness of her feminine presence, but also her subtle transgressive act. Even though her social position is a fragile one, placing her in a relation of dependency to the men around her, she manages to gain influence and to consolidate her position in society. She refuses to submit to the traditional image of the victim, even though she is blackmailed and thus threatened by Cațavencu (the political rival of her husband and her lover) to reveal her extramarital relationship with Tipătescu, her husband's best friend. Furthermore, these constraints offer us the privilege to notice the strength of her essence (also implied by her name): her vitality, her energy, her versatility, her active role, her political stroke. Performing her femininity, she denounces not only the social norms that threaten to destroy everything she has ever built, but also the constructed nature of femininity, as the private and the public becomes one and the same in the play.

**Keywords:** I.L. Caragiale, femininity, female character, performed femininity, victim.

Analiza care urmează este dedicată singurului personaj feminin al comediei *O scrisoare pierdută*, Zoe Trahanache, personaj căruia, aceasta este impresia noastră, receptarea critică nu i-a făcut deloc dreptate. Din varii motive, i s-au imputat acesteia lipsa de idealitate, imoralitatea implicată de infidelitatea față de soțul ei, o percepție interesată asupra iubirii, permanentele-i compromisuri. De altfel, dacă ar fi să le însumăm, cele mai multe dintre reproșuri sunt generate de amestecarea ei cu restul personajelor, o supunere la coordonatele care definesc, în ansamblu, umanitatea caragialeană. Interpretări estetizante, orientate către relevarea dimensiunii moderne a operei (care au apropiat piesa de formula teatrului absurdului), au uniformizat percepția asupra personajelor, făcându-i-se eroinei, în felul acesta, o mare nedreptate. Puține sunt vocile care s-au depărtat de percepția generalizatoare, care au încercat să atragă atenția asupra unicității (nu este prea mult spus) sale, fie și pornind de la faptul că este singura femeie care participă la acțiunea piesei, ba chiar figura ei centrală. Iată și un exemplu, acela al lui Gabriel Dimisianu, un critic care, dincolo de

încercarea de a cartografia umanitatea caragialeană în liniile ei esențiale, surprinde, subtil, anumite nuanțe care implică o (intenționată) diferență de perspectivă: „iubirea introduce un element de diferențiere morală în teatrul lui Caragiale, este acea prezență (poate singura) care acordă valorilor umane, în acest spațiu spiritual supus degradării, o șansă de perpetuare; unde este iubire, chiar în formele «nelegiuite» și impure de care am vorbit, pervertirea nu e absolută, dezumanizarea nu e totală. Astfel că, înglobați mediului lor, exponenți ai acestuia, Tipătescu și Zoe parvin totuși la o perspectivă mai detașată, au reprezentarea marasmului ce-i înconjoară și schițează gesturi de detașare. (Nu fără rost Caragiale notează, în marele tablou final al *Scrisorii*, când toate personajele sunt în scenă: «Zoe și Tipătescu contemplă *de la o parte* mișcarea», s.n.). «Ce lume! Ce lume! Ce lumel!», întreită exclamare a lui Tipătescu, e în spiritul acestei poziții care creează între cei doi și rest o sesizabilă denivelare.» [Dimisianu, 1996: 73] Îngăduința cu care Caragiale își privește unele personaje este maximă în cazul ei, Zoe fiind, de altfel, unul dintre puținele care scapă procedului schematizării, al caricării (aici ar intra și Tipătescu, însă într-o măsură mai mică).

Or, a privi eroina lui Caragiale prin prisma moralității (una construită de normele sociale ale epocii, de altfel) și a-i condamna lipsa de idealitate ni se pare că vine cumva în răspăr cu spiritul piesei. Da, Zoe este o femeie care își asumă o viață dublă (fiindu-i infidelă soțului), care nu idealizează iubirea (dar nici nu o vulgarizează), care a făcut din căsătorie un mijloc de parvenire (literatura română este plină de personaje feminine cărora li s-a trecut cu vederea fapta – vezi Otilia Mărculescu); însă, în ciuda imperfecțiunilor, de care nu scapă niciun personaj din „lumea fără cer” pe care Caragiale o instituie, putem afirma că, prin viziune, prin tehnicile de control al perspectivei, prin poziționarea ei în cadrul conflictului operei, prin diferențele pe care le implică simpla ei prezență în această adevărată lume a bărbaților (politici) care este universul comediei *O scrisoare pierdută*, autorul îi acordă un statut aparte, o poziție privilegiată.

Să ne oprim, pentru început, asupra listei personajelor, care relevă câteva aspecte interesante pentru analiza noastră.

#### *Personajele*

ȘTEFAN TIPĂTESCU, prefectul județului

AGAMEMNON DANDANACHE, vechi luptător de la 48

ZAHARIA TRAHANACHE, președintele Comitetului permanent, Comitetului electoral, Comitetului școlar, Comițiului agricol și al altor comitete și comiții

TACHE FARFURIDI, avocat, membru al acestor comitete și comiții

IORDACHE BRÂNZOVENESCU, asemenea lui Tache Farfuridi

NAE CAȚAVENCU, avocat, director-proprietar al ziarului Răcnetul Carpaților, preșident-fondator al Societății enciclopedice-cooperative „Aurora economică română”

IONESCU, institutor, colaborator la acel ziar și membru al acestei societăți

POPESCU, asemenea lui Ionescu  
 GHIȚĂ PRISTANDA, polițaiul orașului  
 UN CETĂȚEAN TURMENTAT  
 ZOE TRAHANACHE, soția lui ZAHARIA TRAHANACHE  
 UN FECIOR  
 ALEGĂTORI, CETĂȚENI, PUBLIC

Analizată cu atenție, alcătuirea ei reflectă unele dintre prejudecățile epocii, prejudecăți de care, într-un fel, Caragiale se dezice pe parcursul operei. Este evident faptul că gruparea personajelor se face în funcție de anumite ierarhii în care ordinea politică primează. Plasarea lui Tipătescu în capul listei ar indica unele criterii: statutul privilegiat de om politic (este recunoscut astfel potențialul său politic, rolul de lider local, apropierea de modelul politicianului – atât cât poate cuprinde la Caragiale cuvântul „model”), inteligența sa peste medie, statutul de învingător în cadrul conflictului operei, încrederea în iubire (cu toate nuanțele pe care le suportă o discuție pe marginea ei). Îi urmează Dandanache, învingătorul surpriză (a cărui apariție, anunțată aici, este așteptată pe durata a trei acte), personajul care rezolvă, de sus (adică după tiparul *deus ex machina*), situația conflictuală. Celelalte personaje sunt grupate, în funcție de interesele politice, în jurul liderilor: Zaharia Trahanache, reprezentantul puterii, și Nae Cașavencu, acela al opoziției. Statutul lor social este prezentat pe larg – fără a se pierde din vedere o anumită nuanță caricaturală. În partea de jos găsim instrumentele puterii (și ale destinului, într-un caz): Pristanda, polițistul orașului, respectiv Cetățeanul turmentat, alegător cu un rol providențial în inițierea și rezolvarea conflictului. În final, înaintea figuranților, se află Zoe, introdusă cumva sec, opac, aspect care indică o identitate socială deficitară, deși detaliul ar trebui să fie în sine evocator: „soția lui ZAHARIA TRAHANACHE”. Iată de ce normele sociale, cele care „reglează” statutul femeii în societatea epocii, par a fi expuse încă din această zonă peritextuală: Zoe este plasată în subsol (după oamenii – adică bărbații – politici), este singurul personaj feminin al piesei (implicarea în conflictul operei va avea ca miză statutul ei de femeie – în fond, ceea ce, conform prejudecăților epocii, ar putea să ofere la schimb), este privată de o identitate socială oficială, acceptată deci (prezentarea ei ca simplă soție reflectă fragilitatea statutului său social și o plasează într-o poziție de dependență față de soțul ei, bărbat, soț și lider politic local). Piesa însă ne arată cu totul și cu totul altceva, și anume faptul că Zoe, grație calităților sale (nu are doar defecte), răstoarnă cumva ierarhia socială, reușind să-și construiască o identitate pornind tocmai de la acele norme sociale pe care (deși îi sunt ostile), cunoscându-le, le ia în stăpânire și le folosește în favoarea sa.

Poziția pe care o ocupă în cadrul conflictului operei, spuneam, face din ea o figură privilegiată. Ar trebui să menționăm din start că acest conflict intim care o implică (unul subteran, de culise, implicând un act de șantaj, în fond un atentat la adresa statutului ei social, și așa fragil) este fața ascunsă a celui public (acela oficial, de ordin politic, a cărui miză este confruntarea politică pentru

funcția de deputat). Lucrurile devin mai clare dacă ne apropiem de instrumentul care leagă între ele cele două lumi – lumea mică (intimă) și lumea mare (politică) – și cele două conflicte în jurul cărora este organizată acțiunea, mai exact scrisoarea. În fond, ce conține scrisoarea pierdută? Dovada infidelității Zoei, dar și a dragostei pentru Tipătescu. Un posibil subiect de presă, deci de șantaj, aspect care le transformă relația într-o armă politică. Un adevăr (care posedă o dimensiune intimă, amendabilă social și morală) care ar putea ieși la suprafață, dar care, chiar astfel, ar putea fi folosit (prezentat, împachetat și livrat, deci) ca o ne-adevăr pentru a genera un scandal. Căci, adus în spațiul interpretării, care este ziarul, sau în spațiul public, adevărul scrisorii își pierde esența, intrând într-un joc al ipotezelor, care ar transforma adevărul în „adevăr”; or, interesele din spatele utilizării ei ca armă de șantaj i-ar schimba radical condiția de deținătoare, de dovadă a unui adevăr. Ce văd în scrisoare personajele prinse în jurul conflictului? Cum citesc ele scrisoarea? Cațavencu: ca pe o oportunitate de a se propulsa în fruntea ierarhiei politice; Trahanache: ca pe o plastografie, o manevră menită a influența câțiva nehotărâți; Tipătescu: ca un atentat la adresa poziției sale politice, complicarea relației sale cu familia „venerabilului”; Farfuridi: ca dovada unui complot, a unui compromis între putere și opoziție; Zoe: ca o amenințare personală, care i-ar putea compromite întreaga existență (căci, în cazul ei, nu există o distincție între public și privat sau, mai exact, domeniul privat este cât se poate de public, totul fiind reglat de niște norme sociale stricte, în fond, constrângătoare pentru o femeie); cu toții: ca pe o armă.

Pentru Zoe, amenințarea este cât se poate de reală, căci în joc se află tot ceea ce aceasta a clădit într-o societate modelată pe jocul aparențelor. Pe acest joc este construită și imaginea ei. Iar Zoe știe că, într-o lume rigidă, fără prea multe posibilități reale de afirmare pentru o femeie, imaginea publică este totul. De aceea, conflictul operei, organizat subteran în jurul infidelității ei, pune în centru o încercare de exploatare politică a unei norme care atribuie femeii o identitate socială fragilă, care o plasează într-o poziție de dependență față de soțul ei – deci miza o constituie chiar conceptul de feminitate, care își dezvăluie în piesa lui Caragiale natura construită, nu esențial(ist)ă, așa cum tradiția ne-a învățat să o privim. Această situație constrângătoare îi va dezlănțui femeii energiile, îi va pune în mișcare instinctul de supraviețuire (fără a vedea aici vreun fel de instinctualitate, de elementaritate). Eforturile ei, unele care le depășesc cu mult pe cele ale bărbaților politici din jurul ei, arată că femeia înțelege foarte bine mecanismele sociale care fac societatea să funcționeze, că este (ca femeie amenințată) lucidă și adânc înfiptă în real, aspect care o plasează între personajele operei care se află cel mai aproape de adevăr – în studiul Teatrul lui I.L. Caragiale dincolo de mimesis, Mircea Tomuș vede în Zoe Trahanache chiar o „o stăpână a realului”. [Tomuș, 2002: 49] Însă, în ciuda fragilității și a dependenței sugerate de lista personajelor, Zoe a făcut din poziția ei socială un atu: se bucură de respect, de prestigiu, deține o autoritate recunoscută de multe personaje din jurul ei și capătă astfel o voce politică... subterană (care, pentru că nu se poate exprima prin ea însăși – statutul

de femeie o limitează –, încearcă să se exprime prin alții). Or, a te exprima prin alții înseamnă a deține putere de influență – și Zoe are din plin.

Cum și-a cucerit Zoe poziția socială? Fără îndoială, printr-o căsătorie interesată. Tinerețea, frumusețea, inteligența, versatilitatea, oportunismul, luciditatea, elocvența au reprezentat avantajele ei. Este vorba apoi și de o cunoaștere a mecanismelor sociale, de o stăpânire a jocului social, dar și de o putere de influență construită abil, prin ceilalți, prin arta compromisului, aspect care face din puterea ei, incontestabilă în fond, una relațională. Nu are o funcție politică, dar are o influență pe care o râvnește orice lider politic; și totul jucând pe cartea poziției sale sociale (de soție a unui lider politic, de femeie care trebuie protejată de un om politic care este și capul județului, de inițiată în jocul politic pe care îl practică la fel, dacă nu mai bine decât liderii politici ai locului), adică politizându-și, performându-și feminitatea. Iată cum definea Judith Butler conceptul de *feminitate performată*: „Performativitatea nu poate fi înțeleasă în afara procesului reiterării, o repetare constrânsă și regularizată a normelor. Și această repetiție nu e performată de un subiect; această repetiție este aceea care face posibilă existența unui subiect și constituie condițiile temporale pentru acel subiect. Reiterarea implică faptul că «performarea» nu e un «act» singular sau un eveniment, ci o producție ritualizată, un ritual reiterat sub și prin constrângere, sub și prin forța unor prohibiții și tabu-uri, sub amenințarea ostracizării sau chiar a morții care controlează și impune forma producerii, fără însă a o determina pe deplin dinainte.”<sup>1</sup> (t.n.) [Butler, 1995: 95] Impusă de norme sociale constrângătoare, feminitatea poate fi jucată și, în felul acesta, subiectul, în acest caz femeia, își poate câștiga libertatea. Iată de ce constrângerile se vor transforma, grație acțiunilor Zoei (în egală măsură, energice și versatile), în avantaje. Să nu uităm nici de firea puternică a eroinei. Ea știe în permanență ce vrea, cum să obțină acel ceva (nu este acesta un exemplu de gândire politică?), mizând pe puterea compromisului, dar și că feminitatea este nu doar o imagine (pe care va lupta să o păstreze oficial intactă, de necontestat), ci și o armă politică, un instrument, un „obiect” de negociat. Jucând-o, Zoe și-a construit o identitate care pendulează între o imagine stereotipă oficială (de soție a...) și recunoașterea subterană a puterii sale de influență. Sursa autorității de care se bucură eroina aici se află. Așadar, din foarte multe puncte de vedere, Zoe transgresează normele de gen.

Să urmărim acest aspect pornind de la analiza unuia dintre episoadele îndelung comentate ale operei: confruntarea Zoe-Tipătescu din Actul II, Scena VI. Este vorba despre momentul în care, constrânsă de turnura unor evenimente, Zoe ia decizia de a susține candidatura lui Nae Cațavencu. Imprudent, Tipătescu

<sup>1</sup> În original: “Performativity cannot be understood outside of a process of iterability, a regularized and constrained repetition of norms. And this repetition is not performed by a subject; this repetition is what enables a subject and constitutes the temporal condition for the subject. This iterability implies that «performance» is not a singular «act» or event, but a ritualized production, a ritual reiterated under and through constraint, under and through the force of prohibition and taboo, with the threat of ostracism and even death controlling and compelling the shape of the production, but not, I will insist, determining it fully in advance.”

ordonase lui Pristanda arestarea adversarului său politic și scotocirea (fără succes) a casei sale. Găsim această confruntare ilustrativă pentru felul în care, jucându-și cărțile (nu la modul fals, însă, ci cât se poate de veritabil), Zoe reușește să își facă vocea auzită, printr-o exercitare a puterii sale de influență.

Scena debutează cu o tatonare. Zoe se manifestă acuzator, reproșându-i amantului lipsa de prudență în decizia (cu consecințe politice) de a-l aresta pe Nae Cațavencu. Tipătescu îi răspunde pe un ton identic, contrabalansând printr-o aceeași atitudine acuzatoare, imputându-i femeii lipsa de responsabilitate atunci când a pierdut scrisoarea. Interesant este că Tipătescu o acuză pe femeie că a transformat scrisoarea în afișul unei reprezentatii; or, aceasta nu este o simplă metaforă a teatrului în teatru, atât de des întâlnită în dramaturgia caragialeană, ci, implicit, o denudare a ambivalenței intim-privat când vine vorba despre feminitate. Neglijența ei devine – conform unei subtile puneri în abis – subiect de teatru. Iată deci o întreagă scenă pusă sub semnul teatralității, al convenționalității, și nu din pură conotație ludică. La mijloc este o expunere a naturii construite a realului, a normelor după care acesta funcționează, a spațiului social ca spațiu al jocului, în fond, o activare a conotațiilor de gen atribuite celor două roluri care se confruntă aici: bărbatul și femeia. Confruntarea celor doi ar fi deci o luptă a sexelor, o expunere a funcționalității lor în contextul epocii. Imediat, în mod strategic, cu siguranță, Zoe bate în reatragere, se victimizează. O face pentru că de aici poate expune normele care condiționează genul combatanților: „*Tu ești bărbat, nu-ți pasă!* Pentru tine, afișarea intrigii noastre n-ar fi o nenorocire... dar pentru mine... Fănică, gândește-te... gândește-te. (*plânge*).” Dacă exagerează, o face și pentru că oprobiul public ar fi în cazul ei disproportionat. Ea devine, în acest context, vocea fragilității propriului statut social, motiv pentru care și joacă rolul victimei, al femeii slabe al cărei destin (fragil, relațional) se află în mâinile bărbatului. Imaginea creionată în culori terifiante a colapsului imaginii sale publice arată condiționările succesului ei de reușita unei imagini: o feminitate nepătată. Or, într-o lume în care totul este imagine, agitația creată de presa de scandal ar duce la anularea imediată a tot ceea ce Zoe a construit în acești ani: poziția ei socială, influența, privilegiile... Totul s-ar năruși pentru că societatea nu i-ar ierta ei ceea ce i s-ar ierta cu ușurință lui. Iar Zoe pare a conștientiza din plin această politică a sexelor de care existența sa (personală și publică) este dependentă.

De altfel, acuzele aduse de critica literară, care îi reproșă lipsa de idealitate, acuze puse pe seama unei supralicitări a replicii „Te iubesc, dar scapă-mă!”, pornind de la care a fost adesea ironizată, sunt din multe puncte de vedere nedrepte. Din contră, am spune, refuzul ei de a idealiza o situație critică o arată lucidă, adânc înfiptă în realitățile sociale ale momentului. Mircea Tomuș are dreptate: „Constituită, și ea, după tiparul personajelor feminine din dramaturgia lui Caragiale, Zoe are un exercițiu deplin al realității și un simț corespunzător [...]” [Tomuș, 2002: 60] În fond, femeia este conștientă de faptul că iubirea este, în lumea în care trăiește, în fine, poate deveni un instrument. Luciditatea ei trebuie interpretată și ca o rezistență la puterea de seducție a bărbatului, a lui Tipătescu.

În mod ironic, dimpotrivă, Don Juan-ul devine aici naivul, „idealistu”, cel lipsit de discernământ. Ușurința propunerii sale, aceea de a fugi în lume, arată nu doar naivitatea bărbatului, ci și poziția relaxată a sa față de normele sociale, fuga din fața realității. Poate și lășitatea lui. Oricum, o soluție demnă, mai degrabă, de roman. A fugi în lume cu greu ar putea fi o condiție a împlinirii iubirii; căci în lumea lui Caragiale nu există idealitate, totul este „mânjit” social (condiționat adică), și Zoe știe asta. Soluția reală este cea pe care femeia o propune: alegerea lui Cațavencu, soluție care nu implică prea mari sacrificii. La modul ironic, din nou, raportându-ne la situația în care se află, idealitatea ar fi transformat-o într-o victimă. Ea știe că nu Tipătescu este ceea ce are; iubirea ei nu poate fi oarbă; în acest context cu atât mai mult. Poziția ei socială (așa fragilă) atunci este singurul lucru pe care îl posedă cu adevărat, căci este singurul lucru construit prin propriile puteri – în fond, tot acel complex de relații, de influențe care i-a oferit rampa pentru a-și propulsa identitatea. De aceea, pasul următor în confruntarea cu Tipătescu îl constituie înfrângerea orgoliului politic al bărbatului, de altfel, o condiție a masculinității competitive moderne. Dar să nu ne lăsăm păcăliți. Victimizarea pe care Zoe o performează aici nu este doar jucată, ci, privită dintr-un anumit unghi, și reală. Zoe chiar este victima unui context, chiar este pusă într-o situație care îi oferă puține soluții de salvare. Amenințarea este reală, teama este reală. Doar că femeia nu acceptă un rol care, altfel, ar însemna dependența de necontestat față de un bărbat. Jucând-o, Zoe se salvează. Ea nu se conformează rolului victimei, ci îl joacă ca pe o armă cu ajutorul căreia poate obliga bărbatul pe care îl iubește, fără îndoială, să recunoască la rândul-i că practică un rol social și să accepte un sacrificiu, dacă nu în numele iubirii, atunci în numele femeii pe care o iubește.

De altfel, notațiile autorului, care marchează o trecere de la ipostaza de victimă: „(plânge)”, „(retrăgându-se)”, „(zdrobită)”, „(înecată)” la cea de femeie decisă: „(revenindu-i deodată toată energia)”, „(cu energie crescândă)”, ar putea induce o idee falsă, aceea că totul nu este decât un joc, aspect care ar anula realitatea amenințării. A fi victimă înseamnă însă a te lăsa în voia sorții. Iar Zoe nu face deloc aceasta, ci își ia soarta în propriile mâini și, printr-o mișcare menită a face măștile să cadă, îl pune pe Tipătescu să aleagă, să dovedească faptul că o iubește printr-un sacrificiu care le-ar aduce scăparea. Victimizându-se, Zoe găsește prilejul oportun de a sparge barierele, de a denuda normele și de a devoala esența feminității sale: voința de a fi, viața, lupta, asumarea propriului destin, energetismul (Zoe înseamnă în greacă „viață”, corespondentul ebraicului Eva). De aceea, confruntarea pe care o înscenează piesa aici este una de gen, o luptă între sexe, politică la rândul ei. Jucându-și feminitatea (poziția de victimă care i-a fost atribuită social), Zoe demască însemnătatea prudenței lui Tipătescu care trădează în realitate lășitatea; bărbatul se ascunde în spatele normelor sociale, al responsabilității politice adică, și o lasă singură în bătaia puștii: „O dată cu capul Te gândești la ce spui? Iată pe ce depeșe am pus mâna adineaori, a adus-o la telegraf canalia care a găsit scrisoarea ta, bețivul de ieri. E o depeșe anonimă. Am oprit-o și am dat ordin la telegraf să nu mai expedieze nimica fără știrea mea; dar

știu eu ce poate conține o depeșe cu cheie?... Iată: «Trădare! Prefectul și oamenii lui trădează partidul pentru nihilistul Cațavencu, pe care vor să-l aleagă la colegiul II. Trădare, trădare, de trei ori trădare... Mai mulți membri ai partidului...» Orice s-ar întâmpla, nu se poate să sprijinim pe mizerabilul, nu, nu, nul...». În felul acesta, ea îl pune pe Tipătescu în fața propriei șovăieli, a propriei încercări de eschivă. Iată de ce acea acuză de inautenticitate a relațiilor dintre personaje nu se susține aici, căci într-o lume construită pe imagine, o relație autentică (la modul idilic, așa cum tradiția literară ne-a învățat) ar fi condamnată din start. Or, în lumea lui Caragiale totul este o luptă, totul suportă complicațiile jocului social. Din contră, autenticitatea comportamentului Zoei ține de faptul că înfruntă normele sociale, în aceeași măsură în care se slujește de ele.

Replica finală a eroinei ar fi atunci asumarea, ușor sfidătoare, sarcastică poate, a victoriei în fața lui, a Bărbatului, în fond, consemnarea unei reușite: „Da, îl aleg eu. Eu sunt pentru Cațavencu, bărbatul meu cu toate voturile lui trebuie să fie pentru Cațavencu. În sfârșit, cine luptă cu Cațavencu luptă cu mine... Aide, Fănică, luptă, zdrobește-mă, tu care ziceai că mă iubești! Să vedem?”. Trecerea de la o stare la alta nu ar conota deci o lipsă de autenticitate, ci conștientizarea jocului social. Este putere de stăpânire, este cunoaștere a convențiilor care guvernează existența socială, altfel spus, puterea de a înțelege și de a acționa. Zoe se salvează tocmai pentru că acționează politic, luându-și destinul în propriile mâini. Poate că jocul ei nu iese, căci este condiționat de prea mulți factori (iar Cațavencu nu este ales deputat în final), dar lașitatea bărbaților din jurul ei devine evidentă. Și ea este cea care îi expune. De altfel, scena finală a reîntâlnirii dintre Zoe și Cațavencu o confirmă. Curajul bărbatului era condiționat de deținerea armei de șantaj. Masculinitatea sa, conotată de pălăria în care a ascuns scrisoarea, s-a risipit odată cu pierderea obiectului vestimentar – metaforă și ironie subtilă la adresa normelor care condiționează genul în epocă. Iar Zoe îl amendează imediat: „ZOE (*râzând*): Scoală-te, ești bărbat, nu ți-e rușine! (*cu ton aspru*) Scoală-te!”. Îl iartă pentru că are puterea de-a o face, pentru că de fiecare dată compromisul i-a slujit mai mult decât orgoliul, pentru că masculinitatea îi este utilă în ipostaza demnă, nu degradată, pentru că bărbații trebuie să vadă în continuare în femeie un apropiat, nu un dușman (ostilitatea, pe fondul fragilității femeii, i-ar putea fi fatală). Mircea Tomuș are dreptate să vadă în relația Zoei cu Tipătescu un factor de stabilitate pentru universul pe care comedia îl instituie: „relația ei cu prefectul nu mai reprezintă o simplă ocazie de consolare sentimentală pusă sub semnul incertitudinii, ci un raport foarte sigur, stabilizat până la instituționalizare aproape, care își asociază și un tineresc gust pentru aventură, interpretat și drămuțit altfel cu multă luciditate.” [Tomuș, 1977: 236] Este, așadar, o reacție de învingătoare, dovada invulnerabilității, acum că amenințările la adresa statutului ei social au luat sfârșit.

Devine evident faptul că Zoe are aici gândirea unui om politic: negociază, acționează, simulează, persuadează, își exercită puterea de influență și își apără interesele cu o energie pe care bărbații din jurul ei nu o posedă. Aceasta este sursa autenticității ei, o autenticitate construită în jurul unei măști, a unei

poziții sociale *self-made*, sigura care o face să fie cine este, deci care îi condiționează identitatea. Esența comportamentului ei aici trebuie căutată: în energiile puse în joc, în puterea prin care se impune, în vitalitatea ei, în adoptarea unui comportament activ, în reușita în a-și construi și apăra un statut social rar, care poate că nu este solid, dar pe care îl apără cu toate armele feminității care i-au fost atribuite social.

## BIBLIOGRAFIE

- Butler, 1995: Judith Butler, *Bodies That Matter*, Routledge, 1995.
- Constantinescu, 1974: Constantinescu, I., *Caragiale și începuturile teatrului european modern*, București, Minerva, 1974.
- De Toro, 1995: Fernando de Toro, *Theatre semiotics: text and staging in modern theatre*, University of Toronto Press, 1995.
- Diaconu, 2012: Mircea A. Diaconu, I.L. *Caragiale. Fatalitatea ironică*, București, Editura Cartea Românească, 2012.
- Diaconu, 2018: Mircea A. Diaconu, I.L. *Caragiale și conștiința dublei apartenențe*, în Ofelia Ichim, Emanuela Ilie (coord.), *Dan Mănuță 80. In memoriam*, București, Editura Tracus Arte, 2018, p. 203.
- Dimisianu, 1996: Gabriel Dimisianu, *Clasici români din secolele XIX și XX*, București, Editura Eminescu, 1996.
- Ingarden, 1978: Roman Ingarden, *Studii de estetică*, București, Univers, 1978.
- Mudford, 2003: Peter Mudford, *Making theatre: from text to performance*, Cambridge University Press, 2003.
- Nistor, 2008: Ana Maria Nistor, *Teatrokrazia*, U.N.A.T.C. Press, 2008.
- Petroșel, 2006: Daniela Petroșel, *Retorica parodiei*, Iași, Editura Ideea europeană, 2006.
- Pfister, 1988: Manfred Pfister, *The theory and analysis of drama*, Cambridge University Press, 1988.
- Tomuș, 1977: Mircea Tomuș, *Opera lui I. L. Caragiale*, vol. I, București, Minerva, 1977.
- Tomuș, 2002: Mircea Tomuș, *Teatrul lui I.L. Caragiale dincolo de mimesis*, Cluj-Napoca, Dacia, 2002.
- Ubersfeld, 1999: AnneUbersfeld, *Termenii cheie ai analizei teatrului*, Iași, Institutul European, 1999.