

FEMININITY AND EFFEMINACY IN MATEIU I. CARAGIALE'S AND GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA'S NOVELS

Dana Nicoleta Popescu

PhD., Researcher, "Titu Maiorescu" Institute, Romanian Academy, Timișoara

Abstract: Our approach aims to present the feminine characters in Mateiu I. Caragiale's *The Old Court Libertines* and Giuseppe Tomasi di Lampedusa's *Il Gattopardo* as illustrative for the Baroque seen as an eternal frame of mind in world culture, following the view articulated by Eugenio d'Ors. The complexity of the Baroque is easily recognized in the characters which transcend the classical restraints, showing contradictory personalities and often twisted individuals.

Keywords: novel, Baroque, character, femininity, symbol

După cum remarca Alexandru Ciorănescu în studiul dedicat barocului, figura femeii ideale dispare odată cu secolul al XVII-lea.¹ Mateiu I. Caragiale și Giuseppe Tomasi di Lampedusa, autori care se întîlnesc prin apartenența la spiritualitatea caracteristică barocului etern (în accepțiunea dată de Eugenio d'Ors²), au creat figuri feminine îndepărtate de limpezimea clasică.

Vasile Lovinescu denunță lipsa eternului feminin în creația lui Mateiu I. Caragiale³, afirmație doar parțial adevărată, credem. *Craii de Curtea-Veche* nu respiră doar prin personaje ca Pirgu sau Arnotenii; există și Pașadia, și Pantazi, amîndoi de o tulburătoare complexitate, fiecare în felul său. La fel, spovedaniile lui Pantazi reînvie icoana angelică a mamei sale sau chipul aprig și înțelept al tușei Smaranda: „o bătrînă puțintică la trup și uscățivă, cu păr cănit morcoviu, ochi spălăciți albaștri. Are însă aerul atît de măreț: ea stă dreaptă, capul îl ține sus, căutătura e semeață, vorba despicață și poruncitoare.”⁴ Cucoana Anicuța pare însă mai mult un înger decît o femeie, iar tușa Smaranda, rămasă văduvă în urmă cu șaptezeci și doi de ani, a suferit o defeminizare; despre simbolistica văduvei vom mai vorbi. Feminitatea – deopotrivă realistă și incitantă – a personajelor mateine e salvată de Masinca Drîngeanu, „pandantul feminin al Crailor”⁵: „s-ar fi putut oare să nu te înnebunești după ea? – și nu de frumoasă ce rămăsese în pofida vîrstei pe care o înșela după cum își înșelase cei doi bărbați cu cununie și nu mai știa cîți fără, dar pentru că avea un «vino-încoace» căruia nu era chip să te împotrivești și dichisurile toate, și tabieturile și ochiadele.”⁶

Rașelica Nachmansohn ar putea constitui pandantul feminin al lui Pirgu, fiind, la rîndu-i, o „unealtă de dezalcătuire și nimicire”⁷ – Rașelicăi i se poate imputa moartea lui Pașadia, anticipată de la prima lor întîlnire prin înfruntarea privirilor: „Conștientă de minunată ei frumusețe răsăriteană în deplină înflorire, albă și mată ca un chip de ceară în care ochii de catifea ardeau cu o flacăra rece între genele de mătase, ea rămînea nemișcată, nepăsătoare, în trufia fără margini a stirpei alese, așa ca străbunele ei cînd erau tîrîte, despoiate, în tîrgurile de robi, sau trase, mai tîrziu, pe scripetele lui Torquemada. Stînd picior peste picior, rochia i se

¹Cf. Alexandru Ciorănescu, *Barocul sau descoperirea dramei*, Cluj, Editura Dacia, 1980, p. 130

²Cf. Eugenio d'Ors, *Barocul*, București, Editura Meridiane, 1971

³Cf. Vasile Lovinescu, *Al patrulea hașialâc*, București, Editura Cartea Românească, 1981, p. 26

⁴Mateiu I. Caragiale, *Craii de Curtea-Veche*, ediție îngrijită de Perpessicius, studiu introductiv și note finale de Teodor Vărgolici, București, Editura Tineretului, 1968, p. 151

⁵Ovidiu Cotruș, *Opera lui Matei I. Caragiale*, București, Editura Minerva, 1977, p. 253

⁶Mateiu I. Caragiale, op. cit., p. 151

⁷Ibid., p. 107

ridicase pînă la genunchi, lăsînd să i se vadă, pale, prin străvezimea ciorapilor negri, pulpele strunguite fără cusur. Cînd se hotărî să și le acopere, fu fără grabă și fără să roșească.”⁸

Ispititoare și amorală, Rașelica întruchipează păcatul intrat în lume prin femeie și vampira, eroină vrednică de pana marchizului de Sade⁹. Marian Papahagi este de aceeași părere și chiar împinge exegeza mai departe: Rașelica jucînd rolul Evei, Pîrgu e șarpele, iar Pașadia reiterează mitul vetero-testamentar al căderii prin femeie¹⁰: „De aproape însă, fără ca frumusețea ei să-și piardă din strălucire, **dînsa** avea ceva respingător, în ea se simțea, mai mult decît în alte femei, Eva, străina, dușmana neîmpăcată și veșnică, împrăștiitoare de ispită și de moarte.”¹¹

Odată intrați în „ultima bolgie”¹², care e casa Arnotenilor, ni se înfățișează, într-adevăr, arătări de coșmar: bătrîna nebună, fetița mută, ivită dintr-un incest, Mima și Tita.

Bătrîna ce urlă în nopțile cu lună nu e alta decît Sultana Negoianu, bîntuită în tinerețe de aceeași furie autodistructivă care l-a devorat și pe Pașadia. Apariția devastată a fostei cochete poartă însemnele penitenței: „ca într-o altă întrupare, iscată de vreun blestem, fusese osîndită să-și supraviețuiască falnica amazoană ce, în puțini ani, izbutise, și nu era pe atunci tocmai lesne, să înspăimînte cu luxuria ei principatele încă neunite. Îi cunoșteam trecutul, mă îmbiase a-l cerceta enigma tulburătorului ei surîs din portrete – furtunosul trecut ce făcuse de grea ocară numele marelui neam din care rămăsese singura și cea din urmă.”¹³

Un adevărat tablou al decăderii îl constituie și cele două fete mai mari ale Arnotenilor – Mateiu I. Caragiale se dovedește un iscusit meșter al barocului portret în mișcare: „Lătăreață, lăbărțată și lapoșă, vădit supusă la o apropiată îngrășare, Mima era cîrnă, cu ochi verzui mici sub sprîncenile drepte îmbinate și cu fruntea mîncată de un păr castaniu nesupus și stufos, pe cînd Tita, măruntă și șuie, cu încheieturi gîngaș strunjite la mîini și picioare mici, purta înfipt între umerii înguști un cap de ctitoreasă din veacul fanariot, cu ochii căprui și codați, cu nas coroiat și lung, cu buze subțiri și tivite. Aveau totuși ceva la fel: glasul, a cărui frumusețe mă izbise. De un alt timbru al fiecăreia, deopotrivă însă fluid și limpede, cîntînd cuvintele, el evoca un lin murmur de ape îngînat cu șoapta vîntului în frunzișuri.”¹⁴

Considerăm că și între surori există acea opoziție complementară în cadrul aceluiași tip de umanitate, pe care am remarcat-o în cazul lui Pașadia și Pantazi. Totuși, Ovidiu Cotruș diferențiază net cele două personaje – mai net decît ar fi cazul: „Nimfomană, invertită, exhibiționistă, Mima e victima unei fatalități organice, care a pus în lucrare rezervele ei de agresivitate.”; „Urmașă degenerată, dar totuși *urmașă* a seminției semețe, Tita este *categorial* înrudită cu Pașadia, oricîte deosibiri individuale ar exista între ei.”¹⁵ Nu putem fi de acord: dacă am înclina balanța în favoarea uneia dintre surorile mai mari, un personaj mult mai interesant e Mima. Ispitind doi tineri să fure pentru ea, Mima se arată ca întrupare a Circei, vrăjitoarea care transformă bărbații în porci. Metamorfozele ei „ilustrează [...] complexitatea ei contradictorie”¹⁶ – de data aceasta însuși exegetul îi indică dualitatea.

La fel ca în basme, mezina Arnotenilor reprezintă reversul pozitiv al surorilor mai mari. Pură și imaterială, Ilinca are o înfățișare angelică, dorință de învățătură și nevoia de-a fi „respectată: lucrul la care ținea mai mult ca la orice”¹⁷. Dorită și cumpărată de Pașadia – un

⁸Ibid., p. 106

⁹Cf. Ovidiu Cotruș, op. cit., p. 131; 341

¹⁰Cf. Marian Papahagi, *Figurile ambiguității*, vol. *Matei Caragiale interpretat de...*, București, Editura Eminescu, 1985, p. 230-232

¹¹Mateiu I. Caragiale, op. cit., p. 108

¹²Ovidiu Cotruș, op. cit., p. 196

¹³Mateiu I. Caragiale, op. cit., p. 185-186

¹⁴Ibid., p. 184

¹⁵Ovidiu Cotruș, op. cit., p. 297

¹⁶Ibid., p. 314-315

¹⁷Mateiu I. Caragiale, op. cit., p. 197

tîrg mijlocit de Pirgu, desigur! – și adorată de Pantazi, Ilinca moare de scarlatină cu puțin timp înainte de căsătoria cu acesta din urmă. Dispariția ei simbolizează evanescența vestalei, personaj pentru care barocul nu a păstrat loc în panteon. Siluetă fără consistență, Ilinca se dovedește, la rîndu-i, o fantomă: întrupare tîrzie a visului de dragoste din tinerețea lui Pantazi.

„Simplitatea ei constituie – ca și în cazul lui Pantazi – un argument al nobleței adevărate. Obrajii invadați brusc de roșeață, intensitatea eritemului pudic, indică însă prezența sîngelui incendiat.”¹⁸ Ilinca a moștenit de la bunica ei nu doar zîmbetul, ci și sîngele aprins, caracteristică de care nu scapă niciun membru al familiei sale. Mai mult, acest exemplar pseudo-desăvîrșit ascunde un „suflet frigid”¹⁹, care o îndeamnă la calcule mercantile și o face incapabilă de sentimente.

Singurul personaj din roman care a iubit pe altcineva mai mult decît pe sine, osîndită pe viață prin chiar prin această dragoste²⁰ e Pena Corcodușa, apariție contradictorie: la început „o făptură a iadului”, în final pare să fi trecut aceeași punte spre eternitate pe care au trecut-o Craii: „Să nu mi se fi spus, n-aș fi crezut că era Pena Corcodușa; cum aș fi putut recunoaște în chipul acela blajin, cu trăsături gingașe pe înspăimîntătoarea furie de anul trecut? În zîmbetul buzelor ei învinețite și în privirea ochilor săi rămași deschiși era o duioșie extatică: femeia care fusese nebună din iubire părea să fi murit fericită: poate ca în acea scurtă clipă a sfîrșitului, cuprinzătoare de veșnicii, i se arătase aieva mîndrul cavalier-gvard, în ființa căruia se răsfrîngeau întrunite strălucirile a două cununi împărătești.”²¹

Povestea de dragoste dintre „Serghie și Pena, hiperzenitul și infranadirul”²² a avut loc în urmă cu 33 de ani – cifră magică! De 33 de ani, Pena întruchipează o variantă a mitului văduvei, căruia Vasile Lovinescu îi acordă un loc important în exegeza sa: „«Văduva» «mîndrului cavalier gvard», deci a «mîndrului cavalier de Malta» și, prin asta, a ordinului în stază de sleire, de mistuire în curtea primordială, își jelește iubitul; mai exact, mai adînc, îi «mărturisește absența» timp de 33 de ani, prin nebunia ei, care e în realitate o căutare într-un «labirint» mental, o rătăcire în jurul unei «curți vechi» pe care o veghează ca o vestală [...] După textele citate din Guénon și Evola, «Doamna Pena», adică «Doamna înaripată», «Șarpele cu Pene», simbolizează însăși organizația inițiativă, cu tonalitate cavalerescă, și-i semnifică vicisitudinile: din ce în ce mai decrepită, mai rătăcită pînă la pieirea sufletului.”²³ Îmbătrînirea și abjecțiunea ar fi doar o mască a ocultării, se pronunță, în continuare, criticul.²⁴

Barbu Cioculescu semnală ca o caracteristică a romanului matein portretul rezultat din onomastică, fizicul apare „doar schițat, în tehnica eboșei – mai precizat la personajele feminine, Pena Corcodușa, Rașelica Nachmansohn, dîndu-se precădere celui temperamental, copios pigmentat, de unde jocul liber al sugestiilor, iar pentru cititorul obiectiv, impresia de fantomatic. [...] Și, fără îndoială, partea cea mai reușită a portretului este chiar numele personajului. Pașadia, cel sumbru și energic, își trage onomastica de la Pașa Dii-ului, cetatea dunăreană, Măgurenii fiind o altă ramură a Cantacuzinilor, după moșie. Pantazi e un pseudonim cu rezonanță rară, Pirgu, lăsînd la o parte semnificația în limba greacă, e parcă însăși chintesența bicisniciei, reptiliană./ Acestea sunt cu toatele onomastici-manifest, ca și Pena Corcodușa (în limbaj cult: Mirabela!), evocînd o lume și adeverind un destin...”²⁵

În romanul lui Giuseppe Tomasi di Lampedusa, stingerea aristocrației e reprezentată și prin îmbătrînirea *Ghepărdițelor*, prin irosirea lor de fete bătrîne. Pînă la ultimul capitol, al

¹⁸Ovidiu Cotruș, op. cit., p. 320

¹⁹Ibid., op. cit., p. 325

²⁰Cf. Ovidiu Cotruș, op. cit., p. 142

²¹Mateiu I. Caragiale, op. cit., p. 112; 207-208

²²Vasile Lovinescu, op. cit., p. 146

²³Ibid., p. 140

²⁴Cf. Vasile Lovinescu, op. cit., p. 140

²⁵Barbu Cioculescu, *Studiu introductiv*, vol. Mateiu I. Caragiale, *Opere*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1994, p. XLV

ruinei totale, chipul Concettei de Salina abia a fost schițat: o frumusețe blondă de *donna angelicata* și o dragoste nefericită pentru vărul ei, Tancredi. Ultimul capitol o arată încremenită în mândria ei de ultimă Salina, chinută de amintiri și de ură la adresa celor care au rănit-o: „În întreaga ei ființă stăruiau încă rămășițele unei frumuseți apuse: grasă și falnică în veșmintele-i țepene de *moire* negru, ea își purta părul foarte alb ridicat pe cap, descoperind în felul acesta o frunte încă teafără; pieptănătura aceasta, împreună cu ochii disprețuitori și încruntătura ușor pizmașă de deasupra nasului îi dădeau o înfățișare semeață, aproape imperială.”²⁶

Concetta este o altă ființă defeminizată, care-și supraviețuiește, „cu orgoliul ei, cu aerul ei de vestală hieratică a unui cult disparent”²⁷. A. E. Baconsky remarcă antiteza dintre cele două eroine ale *Ghepardului*: „Frumusețea Concettei este evanescentă, are ceva ireal, ceva de fecioară adormită într-o raclă seculară: o frumusețe zadarnică. Angelica e, dimpotrivă, întruchiparea atributelor de supremă feminitate palpitantă [...] Frumusețea ei e un strigăt de vitalitate solară.”²⁸

Angelica – nume ales, de romancier, cu ironie – consfințește moartea *donnei angelicata* prin simpla ei prezență ispititoare, de adevărată fiică a Evei: „Era înaltă, și bine făcută, după darnice canoane; carnația ei părea să aibă savoarea smîntînii proaspete cu care se aseamăna, gura copilărească – pe cea a fragilor. Sub povara părului de culoarea nopții, buclat în valuri suave, ochii verzi scăpărau, nemișcați ca ai statuilor și, asemeni lor, cu puțină cruzime. Înainta domol, făcînd să unduiască în juru-i bogata rochie albă și din întreaga-i ființă se răspîndea liniștea triumfătoare a femeii stăpîne pe deplina ei frumusețe.”²⁹ Tancredi se simte imediat atras de frumusețea senzuală a fiicei parvenitului Sedăra. Angelica e „o strălucitoare roză”, dar și „o atît de frumoasă amforă, bucșită cu galbeni”³⁰ și-n această dublă calitate devine prințesă de Falconeri.

Pentru *donna angelicata* nu mai este loc în noua frumusețe barocă. În schimb, frumusețea barocă ascunde o fațetă de feminitate... sau efeminare. Eugenio d’Ors evidențiază partea de feminitate fatală a barocului, arătînd că lumea-femeie e o emblemă a unor epoci sau spații.³¹ Edgar Papu constată că perioadele de declin capătă atributul global de *efeminate* – efeminare ce presupune frivolitatea. Deoarece barocul cuprinde spiritul afectiv, exegetul preferă termenul de *feminizare* în locul celui de *efeminare*. Figurile mitologice feminizate, precum Orfeu, Adonis sau Narcis, sau mai apropiate și *pregnant baroce*, așa ca Hamlet, trăiesc drama exemplarelor desăvîrșite, caracterizate prin androginism constitutiv³²: „Calitățile ambelor sexe, întrunite în aceeași ființă, o duc poate la perfecțiune, dar o fac inaptă pentru apărare și, îndeobște, pentru luptă.” Criticul descrie componenta feminină a barocului prin reacția defensivă a celui ce-și ascunde slăbiciunea: „nu atît *frumusețea* o caracterizează pe femeie, cît mai cu seamă *înfrumusețarea*, ca manifestare *secundă* față de trăsătura *primă* a slăbiciunii. [...] În felul acesta, provocînd *meraviglia* sau *stupoare*, se apără un organism slab.”³³ În continuare, Edgar Papu se referă la emblema barocului, perla, care, după Mircea Eliade, are triplul caracter cosmic: acvatic, lunar și feminin.³⁴

²⁶Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Ghepardul*, traducere din limba italiană de Tașcu Gheorghiu, prefață de Florin Potra, București, Editura Minerva, 1973, p. 264

²⁷A. E. Baconsky, *Portrete contemporane*, vol. *Meridiane. Pagini despre literatura universală contemporană*, București, Editura Pentru Literatură, 1965, p. 235

²⁸Ibid., p. 233

²⁹Giuseppe Tomasi di Lampedusa, op. cit., p. 78

³⁰Ibid., p. 224-225

³¹Cf. Eugenio d’Ors, op. cit., p. 131;144

³²Cf. Edgar Papu, *Barocul ca tip de existență*, București, Editura Minerva, 1977, vol. I, p. 260-263

³³Edgar Papu, op. cit., p. 251

³⁴Cf. Edgar Papu, op. cit., p. 252

Ovidiu Cotruș, citîndu-l pe Gaston Bachelard, care menționa funcția benefică a Animei, arată cum acționează aceasta asupra personajelor mateine: își afirmă suveranitatea perturbatoare la Pașadia, dar are caracter complementar la Pantazi, unde Animus și Anima par a realiza o desăvîrșită armonie.”³⁵ Suntem, mai degrabă, de părerea lui Marian Papahagi, care receptează un Pantazi devitalizat, sensibil, inconstant, cu obsesia femininului: mama și marea ca *mater genitrix*.³⁶

Alături de perlă și de lună, marea își vedește simbolistica feminină. Apa, în general, e feminină, așa cum focul e masculin. Într-un univers aflat în echilibru se află întotdeauna elemente complementare.

BIBLIOGRAPHY

Baconsky, A. E., *Portrete contemporane*, vol. *Meridiane. Pagini despre literatura universală contemporană*, București, Editura pentru Literatură, 1965

Caragiale, Mateiu I., *Craii de Curtea-Veche*, ediție îngrijită de Perpessicius, studiu introductiv și note finale de Teodor Vârgolici, București, Editura Tineretului, 1968

Cioculescu, Barbu, *Studiu introductiv*, vol. Mateiu Caragiale, *Opere*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1994

Ciorănescu, Alexandru, *Barocul sau descoperirea dramei*, Cluj, Editura Dacia, 1980

Cotruș, Ovidiu, *Opera lui Matei I. Caragiale*, București, Editura Minerva, 1977

D’Ors, Eugenio, *Barocul*, București, Editura Meridiane, 1971

Lovinescu, Vasile, *Al patrulea hagialic*, București, Editura Cartea Românească, 1981

Papahagi, Marian, *Figurile ambiguității*, vol. *Matei Caragiale interpretat de...*, București, Editura Eminescu, 1985

Papu, Edgar, *Barocul ca tip de existență*, București, Editura Minerva, 1977

Tomasi di Lampedusa, Giuseppe, *Ghepardul*, traducere din limba italiană de Tașcu Gheorghiu, prefață de Florin Potra, București, Editura Minerva, 1973

³⁵Cf. Ovidiu Cotruș, op. cit., p. 94-95

³⁶Cf. Marian Papahagi, op. cit., p. 230