Feminitatea performată. Cazul Zoe Trahanache

Ioan FĂRMUŞ
Universitatea „Ştefan cel Mare" din Suceava
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 Caţavencu (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 faţă de soţul ei, o percepţie interesată asupra iubirii, permanentele-i compromisuri. De altfel, dacă ar fi să le însumăm, cele mai multe dintre reproşuri 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 percepţia asupra personajelor, făcându-i-se eroinei, în felul acesta, o mare nedreptate. Puţine sunt vocile care s-au depărtat de percepţia generalizatoare, care au încercat să atragă atenţia asupra unicităţii (nu este prea mult spus) sale, fie şi pornind de la faptul că este singura femeie care participă la acţiunea piesei, ba chiar figura ei centrală. Iată şi un exemplu, acela al lui Gabriel Dimisianu, un critic care, dincolo de

BDD-A31760 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 09:10:46 UTC)

încercarea de a cartografia umanitatea caragialeană în liniile ei esenţiale, surprinde, subtil, anumite nuanţe care implică o (intenţionată) diferenţă de perspectivă: „iubirea introduce un element de diferenţiere morală în teatrul lui Caragiale, este acea prezenţă (poate singura) care acordă valorilor umane, în acest spaţiu spiritual supus degradării, o şansă de perpetuare; unde este iubire, chiar în formele «nelegiuite» şi impure de care am vorbit, pervertirea nu e absolută, dezumanizarea nu e totală. Astfel că, înglobaţi mediului lor, exponenţi ai acestuia, Tipătescu şi Zoe parvin totuşi la o perspectivă mai detaşată, au reprezentarea marasmului ce-i înconjoară şi schiţează gesturi de detaşare. (Nu fără rost Caragiale notează, în marele tablou final al *Scrisorii*, când toate personajele sunt în scenă: «Zoe şi Tipătescu contemplă *de la o parte* mişcarea», s.n.). «Ce lume! Ce lume! Ce lume!», întreită exclamare a lui Tipătescu, e în spiritul acestei poziţii care creează între cei doi şi rest o sesizabilă denivelare." [Dimisianu, 1996: 73] Îngăduinţa cu care Caragiale îşi priveşte unele personaje este maximă în cazul ei, Zoe fiind, de altfel, unul dintre puţinele care scapă procedeului schematizării, al caricării (aici ar intra şi Tipătescu, însă într-o măsură mai mică).

Or, a privi eroina lui Caragiale prin prisma moralităţii (una construită de normele sociale ale epocii, de altfel) şi a-i condamna lipsa de idealitate ni se pare că vine cumva în răspăr cu spiritul piesei. Da, Zoe este o femeie care îşi asumă o viaţă dublă (fiindu-i infidelă soţului), 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 imperfecţiunilor, 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 poziţionarea ei în cadrul conflictului operei, prin diferenţele pe care le implică simpla ei prezenţă în această adevărată lume a bărbaţilor (politici) care este universul comediei *O scrisoare pierdută*, autorul îi acordă un statut aparte, o poziţie privilegiată.

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

Personajele

ȘTEFAN TIPĂTESCU, prefectul judeţului

AGAMEMNON DANDANACHE, vechi luptător de la 48

ZAHARIA TRAHANACHE, prezidentul Comitetului permanent, Comitetului electoral, Comitetului şcolar, Comiţiului agricol şi al altor comitete şi comiţii

TACHE FARFURIDI, avocat, membru al acestor comitete şi comiţii

IORDACHE BRÂNZOVENESCU, asemenea lui Tache Farfuridi

NAE CAŢAVENCU, avocat, director-proprietar al ziarului Răcnetul Carpaţilor, prezident-fondator al Societăţii enciclopedice-cooperative „Aurora economică română"

IONESCU, institutor, colaborator la acel ziar şi membru al acestei societăţi

BDD-A31760 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 09:10:46 UTC)

POPESCU, asemenea lui Ionescu
GHIȚĂ PRISTANDA, poliţaiul oraşului
UN CETĂȚEAN TURMENTAT
ZOE TRAHANACHE, soţia lui ZAHARIA TRAHANACHE
UN FECIOR
ALEGĂTORI, CETĂȚENI, PUBLIC

Analizată cu atenţie, alcătuirea ei reflectă unele dintre prejudecăţile epocii, prejudecăţi de care, într-un fel, Caragiale se dezice pe parcursul operei. Este evident faptul că gruparea personajelor se face în funcţie 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 potenţialul său politic, rolul de lider local, apropierea de modelul politicianului – atât cât poate cuprinde la Caragiale cuvântul „model"), inteligenţa sa peste medie, statutul de învingător în cadrul conflictului operei, încrederea în iubire (cu toate nuanţele pe care le suportă o discuţie pe marginea ei). Îi urmează Dandanache, învingătorul surpriză (a cărui apariţie, anunţată aici, este aşteptată pe durata a trei acte), personajul care rezolvă, de sus (adică după tiparul *deus ex machina*), situaţia conflictuală. Celelalte personaje sunt grupate, în funcţie de interesele politice, în jurul liderilor: Zaharia Trahanache, reprezentantul puterii, şi Nae Caţavencu, acela al opoziţiei. Statutul lor social este prezentat pe larg – fără a se pierde din vedere o anumită nuanţă caricaturală. În partea de jos găsim instrumentele puterii (şi ale destinului, într-un caz): Pristanda, poliţistul oraşului, respectiv Cetăţeanul turmentat, alegător cu un rol providenţial în iniţierea şi rezolvarea conflictului. În final, înaintea figuranţilor, se află Zoe, introdusă cumva sec, opac, aspect care indică o identitate socială deficitară, deşi detaliul ar trebui să fie în sine evocator: „soţia 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 bărbaţii – politici), este singurul personaj feminin al piesei (implicarea în conflictul operei va avea ca miză statutul ei de femeie – în fond, ceea ce, conform prejudecăţilor epocii, ar putea să ofere la schimb), este privată de o identitate socială oficială, acceptată deci (prezentarea ei ca simplă soţie reflectă fragilitatea statutului său social şi o plasează într-o poziţie de dependenţă faţă de soţul ei, bărbat, soţ şi lider politic local). Piesa însă ne arată cu totul şi cu totul altceva, şi anume faptul că Zoe, graţie calităţilor sale (nu are doar defecte), răstoarnă cumva ierarhia socială, reuşind să-şi construiască o identitate pornind tocmai de la acele norme sociale pe care (deşi îi sunt ostile), cunoscându-le, le ia în stăpânire şi le foloseşte în favoarea sa.

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

BDD-A31760 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 09:10:46 UTC)

funcţia de deputat). Lucrurile devin mai clare dacă ne apropiem de instrumentul care leagă între ele cele două lumi – lumea mică (intimă) şi lumea mare (politică) – şi cele două conflicte în jurul cărora este organizată acţiunea, mai exact scrisoarea. În fond, ce conţine scrisoarea pierdută? Dovada infidelităţii Zoei, dar şi a dragostei pentru Tipătescu. Un posibil subiect de presă, deci de şantaj, aspect care le transformă relaţia într-o armă politică. Un adevăr (care posedă o dimensiune intimă, amendabilă social şi moralînsă) care ar putea ieşi la suprafaţă, dar care, chiar astfel, ar putea fi folosit (prezentat, împachetat şi livrat, deci) ca o ne-adevăr pentru a genera un scandal. Căci, adus în spaţiul interpretării, care este ziarul, sau în spaţiul public, adevărul scrisorii îşi pierde esenţa, intrând într-un joc al ipotezelor, care ar transforma adevărul în „adevăr"; or, interesele din spatele utilizării ei ca armă de şantaj i-ar schimba radical condiţia de deţinătoare, de dovadă a unui adevăr. Ce văd în scrisoare personajele prinse în jurul conflictului? Cum citesc ele scrisoarea? Caţavencu: ca pe o oportunitate de a se propulsa în fruntea ierarhiei politice; Trahanache: ca pe o plastografie, o manevră menită a influenţa câţiva nehotărâţi; Tipătescu: ca un atentat la adresa poziţiei sale politice, complicarea relaţiei sale cu familia „venerabilului"; Farfuridi: ca dovada unui complot, a unui compromis între putere şi opoziţie; Zoe: ca o ameninţare personală, care i-ar putea compromite întreaga existenţă (căci, în cazul ei, nu există o distincţie între public şi privat sau, mai exact, domeniul privat este cât se poate de public, totul fiind reglat de nişte norme sociale stricte, în fond, constrângătoare pentru o femeie); cu toţii: ca pe o armă.

Pentru Zoe, ameninţarea este cât se poate de reală, căci în joc se află tot ceea ce aceasta a clădit într-o societate modelată pe jocul aparenţelor. Pe acest joc este construită şi imaginea ei. Iar Zoe ştie că, într-o lume rigidă, fără prea multe posibilităţi reale de afirmare pentru o femeie, imaginea publică este totul. De aceea, conflictul operei, organizat subteran în jurul infidelităţii ei, pune în centru o încercare de exploatare politică a unei norme care atribuie femeii o identitate socială fragilă, care o plasează într-o poziţie de dependenţă faţă de soţul ei – deci miza o constituie chiar conceptul de feminitate, care îşi dezvăluie în piesa lui Caragiale natura construită, nu esenţial(ist)ă, aşa cum tradiţia ne-a învăţat să o privim. Această situaţie constrângătoare îi va dezlănţui femeii energiile, îi va pune în mişcare instinctul de supravieţuire (fără a vedea aici vreun fel de instinctualitate, de elementaritate). Eforturile ei, unele care le depăşesc cu mult pe cele ale bărbaţilor politici din jurul ei, arată că femeia înţelege foarte bine mecanismele sociale care fac societatea să funcţioneze, că este (ca femeie ameninţată) lucidă şi 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 Tomuş vede în Zoe Trahanache chiar o „o stăpână a realului". [Tomuş, 2002: 49] Însă, în ciuda fragilităţii şi a dependenţei sugerate de lista personajelor, Zoe a făcut din poziţia ei socială un atu: se bucură de respect, de prestigiu, deţine o autoritate recunoscută de multe personaje din jurul ei şi capătă astfel o voce politică... subterană (care, pentru că nu se poate exprima prin ea însăşi – statutul

BDD-A31760 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 09:10:46 UTC)

de femeie o limitează –, încearcă să se exprime prin alţii). Or, a te exprima prin alţii înseamnă a deţine putere de influenţă – şi Zoe are din plin.

Cum şi-a cucerit Zoe poziţia socială? Fără îndoială, printr-o căsătorie interesată. Tinereţea, frumuseţea, inteligenţa, versatilitatea, oportunismul, luciditatea, elocvenţa au reprezentat avantajele ei. Este vorba apoi şi de o cunoaştere a mecanismelor sociale, de o stăpânire a jocului social, dar şi de o putere de influenţă construită abil, prin ceilalţi, prin arta compromisului, aspect care face din puterea ei, incontestabilă în fond, una relaţională. Nu are o funcţie politică, dar are o influenţă pe care o râvneşte orice lider politic; şi totul jucând pe cartea poziţiei sale sociale (de soţie a unui lider politic, de femeie care trebuie protejată de un om politic care este şi capul judeţului, de iniţiată în jocul politic pe care îl practică la fel, dacă nu mai bine decât liderii politici ai locului), adică politizându-şi, performându-şi feminitatea. Iată cum definea Judith Butler conceptul de *feminitate performată*: „Perfomativitatea nu poate fi înţeleasă în afara procesului reiterării, o repetare constrânsă şi regularizată a normelor. Şi această repetiţie nu e performată de un subiect; această repetiţie este aceea care face posibilă existenţa unui subiect şi constituie condiţiile temporale pentru acel subiect. Reiterarea implică faptul că «performarea» nu e un «act» singular sau un eveniment, ci o producţie ritualizată, un ritual reiterat sub şi prin constrângere, sub şi prin forţa unor prohibiţii şi tabu-uri, sub ameninţarea ostracizării sau chiar a morţii care controlează şi impune forma producerii, fără însă a o determina pe deplin dinainte."[1] (t.n.) [Butler, 1995: 95] Impusă de norme sociale constrângătoare, feminitatea poate fi jucată şi, în felul acesta, subiectul, în acest caz femeia, îşi poate câştiga libertatea. Iată de ce constrângerile se vor transforma, graţie acţiunilor Zoei (în egală măsură, energice şi versatile), în avantaje. Să nu uităm nici de firea puternică a eroinei. Ea ştie în permanenţă ce vrea, cum să obţină acel ceva (nu este acesta un exemplu de gândire politică?), mizând pe puterea compromisului, dar şi că feminitatea este nu doar o imagine (pe care va lupta să o păstreze oficial intactă, de necontestat), ci şi o armă politică, un instrument, un „obiect" de negociat. Jucând-o, Zoe şi-a construit o identitate care pendulează între o imagine stereotipă oficială (de soţie a…) şi recunoaşterea subterană a puterii sale de influenţă. Sursa autorităţii de care se bucură eroina aici se află. Aşadar, 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 susţine candidatura lui Nae Caţavencu. Imprudent, Tipătescu

[1] 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."

BDD-A31760 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 09:10:46 UTC)

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

Scena debutează cu o tatonare. Zoe se manifestă acuzator, reproşându-i amantului lipsa de prudenţă în decizia (cu consecinţe politice) de a-l aresta pe Nae Caţavencu. Tipătescu îi răspunde pe un ton identic, contrabalansând printr-o aceeaşi 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 afişul unei reprezentaţii; or, aceasta nu este o simplă metaforă a teatrului în teatru, atât de des întâlnită în dramaturgia caragialeană, ci, implicit, o denudare a ambivalenţei intim-privat când vine vorba despre feminitate. Neglijenţa ei devine – conform unei subtile puneri în abis – subiect de teatru. Iată deci o întreagă scenă pusă sub semnul teatralităţii, al convenţionalităţii, şi nu din pură conotaţie ludică. La mijloc este o expunere a naturii construite a realului, a normelor după care acesta funcţionează, a spaţiului social ca spaţiu al jocului, în fond, o activare a conotaţiilor de gen atribuite celor două roluri care se confruntă aici: bărbatul şi femeia. Confruntarea celor doi ar fi deci o luptă a sexelor, o expunere a funcţionalităţii lor în contextul epocii. Imediat, în mod strategic, cu siguranţă, Zoe bate în reatragere, se victimizează. O face pentru că de aici poate expune normele care condiţionează genul combatanţilor: „*Tu eşti bărbat, nu-ţi pasă!* Pentru tine, afişarea intrigii noastre n-ar fi o nenorocire... dar pentru mine... Fănică, gândeşte-te... gândeşte-te. (*plânge.*)". Dacă exagerează, o face şi pentru că oprobiul public ar fi în cazul ei disproporţionat. Ea devine, în acest context, vocea fragilităţii propriului statut social, motiv pentru care şi joacă rolul victimei, al femeii slabe al cărei destin (fragil, relaţional) se află în mâinile bărbatului. Imaginea creionată în culori terifiante a colapsului imaginii sale publice arată condiţionările succesului ei de reuşita unei imagini: o feminitate nepătată. Or, într-o lume în care totul este imagine, agitaţia creată de presa de scandal ar duce la anularea imediată a tot ceea ce Zoe a construit în aceşti ani: poziţia ei socială, influenţa, privilegiile… Totul s-ar nărui pentru că societatea nu i-ar ierta ei ceea ce i s-ar ierta cu uşurinţă lui. Iar Zoe pare a conştientiza din plin această politică a sexelor de care existenţa sa (personală şi publică) este dependentă.

De altfel, acuzele aduse de critica literară, care îi reproşa 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 situaţie critică o arată lucidă, adânc înfiptă în realităţile sociale ale momentului. Mircea Tomuş are dreptate: „Constituită, şi ea, după tiparul personajelor feminine din dramaturgia lui Caragiale, Zoe are un exerciţiu deplin al realităţii şi un simţ corespunzător […]." [Tomuş, 2002: 60] În fond, femeia este conştientă de faptul că iubirea este, în lumea în care trăieşte, în fine, poate deveni un instrument. Luciditatea ei trebuie interpretată şi ca o rezistenţă la puterea de seducţie a bărbatului, a lui Tipătescu.

BDD-A31760 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 09:10:46 UTC)

În mod ironic, dimpotrivă, Don Juan-ul devine aici naivul, „idealistul", cel lipsit de discernământ. Uşurinţa propunerii sale, aceea de a fugi în lume, arată nu doar naivitatea bărbatului, ci şi poziţia relaxată a sa faţă de normele sociale, fuga din faţa realităţii. Poate şi laşitatea lui. Oricum, o soluţie demnă, mai degrabă, de roman. A fugi în lume cu greu ar putea fi o condiţie a împlinirii iubirii; căci în lumea lui Caragiale nu există idealitate, totul este „mânjit" social (condiţionat adică), şi Zoe ştie asta. Soluţia reală este cea pe care femeia o propune: alegerea lui Caţavencu, soluţie care nu implică prea mari sacrificii. La modul ironic, din nou, raportându-ne la situaţia în care se află, idealitatea ar fi transformat-o într-o victimă. Ea ştie că nu Tipătescu este ceea ce are; iubirea ei nu poate fi oarbă; în acest context cu atât mai mult. Poziţia ei socială (aşa 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 relaţii, de influenţe care i-a oferit rampa pentru a-şi propulsa identitatea. De aceea, pasul următor în confruntarea cu Tipătescu îl constituie înfrângerea orgoliului politic al bărbatului, de altfel, o condiţie a masculinităţii competitive moderne. Dar să nu ne lăsăm păcăliţi. Victimizarea pe care Zoe o performează aici nu este doar jucată, ci, privită dintr-un anumit unghi, şi reală. Zoe chiar este victima unui context, chiar este pusă într-o situaţie care îi oferă puţine soluţii de salvare. Ameninţarea este reală, teama este reală. Doar că femeia nu acceptă un rol care, altfel, ar însemna dependenţa de necontestat faţă 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 iubeşte, fără îndoială, să recunoască la rându-i că practică un rol social şi să accepte un sacrificiu, dacă nu în numele iubirii, atunci în numele femeii pe care o iubeşte.

De altfel, notaţiile 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 ameninţării. A fi victimă înseamnă însă a te lăsa în voia sorţii. Iar Zoe nu face deloc aceasta, ci îşi ia soarta în propriile mâini şi, printr-o mişcare menită a face măştile să cadă, îl pune pe Tipătescu să aleagă, să dovedească faptul că o iubeşte printr-un sacrificiu care le-ar aduce scăparea. Victimizându-se, Zoe găseşte prilejul oportun de a sparge barierele, de a denuda normele şi de a devoala esenţa feminităţii sale: voinţa de a fi, viaţa, lupta, asumarea propriului destin, energetismul (Zoe înseamnă în greacă „viaţă", 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-şi feminitatea (poziţia de victimă care i-a fost atribuită social), Zoe demască însemnătatea prudenţei lui Tipătescu care trădează în realitate laşitatea; bărbatul se ascunde în spatele normelor sociale, al responsabilităţii politice adică, şi o lasă singură în bătaia puştii: „O dată cu capul! Te gândeşti la ce spui? Iată pe ce depeşe am pus mâna adineaori, a adus-o la telegraf canalia care a găsit scrisoarea ta, beţivul de ieri. E o depeşe anonimă. Am oprit-o şi am dat ordin la telegraf să nu mai expedieze nimica fără ştirea mea; dar

BDD-A31760 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 09:10:46 UTC)

știu eu ce poate conține o depeșe cu cheie?... Iată: «Trădare! Prefectul și oamenii lui trădează partidul pentru nifilistul Caţavencu, 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, nu!…". 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 Caţavencu, bărbatul meu cu toate voturile lui trebuie să fie pentru Caţavencu. În sfârșit, cine luptă cu Caţavencu 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 Caţavencu 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 Caţavencu 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 drămuit 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

BDD-A31760 © 2020 Editura Universității din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 09:10:46 UTC)

poziţii sociale *self-made*, sigura care o face să fie cine este, deci care îi condiţionează identitatea. Esenţa 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 reuşita în a-şi construi şi apăra un statut social rar, care poate că nu este solid, dar pe care îl apără cu toate armele feminităţii care i-au fost atribuite social.

BIBLIOGRAFIE

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

BDD-A31760 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 09:10:46 UTC)