

CORP MASCULIN. CORP FEMININ.
STEREOTIPII ȘI IDENTIFICARE ÎN ROMANUL
ROMÂNESC POSTPAȘOPTIST

Lector dr. Carmen Beatrice DUȚU
Universitatea “Dimitrie Cantemir”, București

Abstract

The author argues that , in the post-1848 mystery novels, real history, a masculine one (HIStory), under the effect of the social dilution caused by the failure of 1848 revolutionay ideals, is doubled, in mystery novels, by a feminine history (HERstory), a sort of parallel reality with an obvious compensatory function. The paper also debates on the status of love in these novels, describing it as the middle point between moral and corporal duty, an essential part of the new cultural paradigm of the epoch.

CAPITOLUL 1. INTRODUCERE

Romanele epocii postpașoptiste ne intereseaza din unghiul valorii intrinsece de model pe care o dețin. Fie ele cu scop declarat de dragoste sau nu, au ca motiv central **amorul**; această temă are un rol covârșitor în difuzarea unor imagini și crearea unor **stereotipii**, care în ultimă instanță se constituie în modele comportamentale pentru cititori (cititoare) și generează imaginarul feminin și masculin vehiculat în paginile romanelor.

O altă trăsătură esențială este faptul că literatura de acest gen este scrisă de bărbați, dar are ca **audiență “țintă”** publicul feminin, cunoscând în profunzime orizontul de așteptare al tipului de public căruia i se adresează, grefându-se de minune pe anumite clișee mentale existente; succesul la public este, prin urmare, asigurat.

Mecanismul psihologic al acestui fenomen a fost explicat de Lucian Boia în lucrarea sa *Pentru o istorie a imaginarului* (2000):

*Imaginarul poate fi folosit ca un barometru foarte sensibil al evoluției istorice. Sfârșituri ale lumii, milenarisme, utopii, **exacerbări ale alterității** (s.n.), personaje providențiale, practici oculte și multe alte formule care aparțin unui fond cvasipermanent capătă accente acute atunci când oamenii sunt decepționați de istoria “reală”.¹*

¹ Boia, Lucian, *Pentru o istorie a imaginarului*, trad. de Tatiana Mochi, Bucuresti, Ed. Humanitas, 2000. p.26

Este evident, în această lumină, faptul că istoria reală, o istorie la genul masculin (*HIStory*)² în perspectivă macro, grefată pe deziluzia socială survenită în urma eșecului idealurilor revoluționare de la 1848, va fi dublată de o istorie la gen feminin (*HERstory*)³ ca realitate paralelă, oferită de romanele de mistere/populare/de dragoste, acestea având o funcție compensatorie indiscutabilă.

Pe de altă parte, vom arăta faptul că în romanul postpașoptist iubirea este la mijlocul drumului dintre **datoria morală** și **iubirea corporală**, fiind o componentă esențială a noii paradigme culturale în care se situează contextul românesc al epocii. Această stare de fapt se datorează în mare parte importului masiv de modernitate din cultura franceză, care a atras după sine o nouă punere în scenă a vieții cotidiene, cu toate ritualurile sale, rearticulate în jurul opozițiilor public/privat, mobil/imobil, interior/exterior, acesta din urmă putându-se extrapola la opoziția intim/expus.

Vom vedea că această nouă punere în scenă dezmembrează treptat esafodajul pe care era clădită viața cotidiană și instalează o era a aparențelor. Chiar și spațiile private (casa, salonul, budoirul) se metamorfozează în zone expuse privirii. Modul de a privi se schimbă și înlocuiește stereotipiile cu o nouă identificare a individului în raport cu transgresarea rolurilor de gen, creându-se noi **mituri identitare** care generează tipologii specifice.

CAPITOLUL II. GENUL ÎNTRE CORPORALITATE ȘI IMAGINAR

2.1. Imaginarul feminin. Femeia la modă. Cocheta.

În lucrarea *Antropologia corpului și modernitatea* (2002), David le Breton arată faptul că orice analiză antropologică și sociologică a lumii moderne trebuie pornită de la analiza corpului⁴. A trăi, susține autorul, înseamnă a reduce continuu lumea la corp, prin simbolistica pe care acesta o propune. Concepțiile privind corpul sunt tributare concepțiilor privind persoana. Și genul ei, am adăuga noi.

Asistăm la întruchiparea ideii de *corp rațional*⁵, închis, neted, moral, neexhibat, limitat și reticent la transformări, marcând granița dintre genuri. Demarcația genurilor trebuie să fie foarte clar definită, altfel este percepută ca amenințătoare: *“Nimic nu este mai deosebit de bărbat decât femeia, fiindcă tot ce este în natură e numai altfel decât bărbatul, pe când femeia*

² Istoria lui

³ Istoria ei

⁴ Le Breton, David, *Antropologia corpului și modernitatea*, Timisoara, Ed. Amarcord, 2002

⁵ Cf. Le Breton, David, op. cit.

e contrariul lui.”⁶ Primul se bucură de o apreciere socială bazată pe o tonalitate a raportului său cu lumea și mai puțin pe aparențe, pe când cea de-a doua este menită privirii *celuilalt* ca obiect de contemplație⁷, supus degradării imuabile a timpului: “*Femeia e o floare, și ca și floarea, durează o singură zi*”⁸.

Pe de altă parte, remarcăm faptul că literatura surprinde și o serie întreagă de calități ce țin de o evidentă emancipare feminină și care vin în completarea datelor corporale ale identității feminine. Iată cum idealul de femeie al epocii se modifică treptat, fie el și suprapus pe clișeuul femeii supuse, fragile, etc.:

*În București, femeile noastre știu să converseze, să deseneze, să brodeze, să cânte, să danțe și cel puțin ele cântă la pian sau la gitară; pe lângă virtuțile inimei, ele împreună farmecul spiritului; le găsești strălucitoare într-un salon și sublime în grijile materne.*⁹

Nu întâmplător, pentru un spirit liber cum este Manoil, Smărăndița (soția lui Colescu), femeie tânără de 25 ani, este întruchiparea perfecțiunii nu pentru că imaginea ei se conformează cu portretul fizic/moral ideal al epocii:

[...] un tip de frumuseță fără exagerare (s.n.), o frumuseță rară, dar seamănă cu o floare ce dimineța veșei sale se înclină melancolică!.. un suflet plin de blândeță”, ci pentru că femeia are: “*[...] o inteligență superioară, multe cunoștințe, mai ales pentru o damă din timpul și din țara noastră!*(s.n.)...*Nu sunt mare cunoscător de femei, dar Smărăndița mi se pare femeia ce am visat.*”¹⁰.

Întrucât tipologia personajelor romanelor adaptate după autori precum Paul de Kock, prelua, după cum arăta Șt. Cazimir în prefața la ediția *Misterelor* din 1984, o multitudine de clișee din romanul de mistere european: “[...] *contrastele tipologice, acumulările de orori [...], tendința etică*”¹¹, este legitim să ne întrebăm dacă un atare nou ideal de feminitate este verosimil.

⁶ Ibrăileanu, Garabet, *Privind viața*, Cluj Napoca, Ed. Dacia, 1972, p.110

⁷ În legătură cu modul de a privi femeia în secolul în discuție, o foarte interesantă analiză este colecția de analize pe tema genului ed. de Anne Cranny- Francis: *Gender Studies. Terms and Debates*, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2003

⁸ Octavia, (Zoe E. Economu), *Despre frumusețe*, Craiova, Tipolitografia Națională Ralian și Ignat Samitca, 1891, p.37

⁹ Ibid., p. 201

¹⁰ Ibid., p.7

¹¹ xxx, *Pionierii romanului românesc*, Bucuresti, EPL, 1962, antologie, text stabilit și prefațat de Ștefan Cazimir. p. xxv

Cu toate acestea, considerăm că afirmația lui Șt. Cazimir conform căreia “*Bujoreanu s-a sprijinit pe ele (clișeele, n.n) cu destulă abilitate într-o scriere legată vizibil de realitățile românești*”¹² o putem extrapola la toate romanele în discuție. Aceasta datorită codurilor ficționalității care nu erau pe deplin asumate de scriitorii postpașoptiști și care foloseau literatura ca pe un vehicul de idei și principii moralizatoare, dar și novatoare.

Prin urmare, sub impulsul transferului imagologic din literatura franceză adaptată, precum și datorită emancipării feminine produse odată cu modernitatea importată, constatăm faptul că în imagologia feminină se deschide perspectiva unei *forma mentis* dacă nu întotdeauna favorabile, cel puțin aflată într-un cert proces de metamorfoză.

În lumina celor de mai sus, nu este deloc întâmplător faptul că o imagine recurentă în romanul postpașoptist o constituie **femeia la modă**. Doamna Gogman din *Misterele lui Bujoreanu* este “*la modă, prea curtată niciodată nu-i lipseau amanții pe cari îi schimba ca mănușile*”.¹³

Criteriul de a fi ‘la modă’ este în primul rând direct legat atât în cazul femeilor, cât și în al bărbaților, de aceeași **idealitate corporală** (frumusețe fizică: ochi negri, păr mătăsos, talie subțire, etc.; tinerețe; conformare cu normele modei), cu alte cuvinte, de succesul la bărbați/femei al protagoniștilor în cauză. În cazul femeilor, în mod specific, ca un reflex al mentalității patriarhal-romantice, femeia la modă este considerată un trofeu masculin, care trebuie arătat tuturor.

Nu altfel stau lucrurile nici cu Gogor Terez, unul din protagoniștii romanului *Don Juanii de București* (Radu Ionescu, 1974). Este nebun de amor pentru “*un înger înaintea căruia toți să cază în genunchi, este cea mai frumoasă femeie ce am văzut!*”.¹⁴

După cum se poate observa din exemplele de mai sus, a fi plăcută de ceilalți este argument irefutabil în zodia frumuseții. Dar în subsidiarul acestei adevărate obsesii pentru aspectul fizic, cu precădere a bărbaților față de femei, există un mecanism psihologic îngrijorător. Femeia trebuie să fie obiect al dorinței altora pentru a fi dorită, pentru a fi considerată ideală. Ea **devine** obiect al contemplației, prin acest joc al oglinzilor sinelui reflectat în ceilalți definindu-se nu numai relația masculin-feminin, ci în ultimă instanță chiar relația femeii cu ea însăși. Astfel, femeia este transformată în obiect de contemplație, în mod particular un obiect al dorinței.¹⁵

¹² ibid, p. xxv

¹³ Bujoreanu, op. cit., p. 108

¹⁴ Ionescu, Radu, *Scrieri alese*, ed. îngrijită, prefața, note și bibliografie de D. Balaet, București, ed. Minerva, 1974

¹⁵ A se vedea: Cranny- Francis, Anne, op. cit.

Maria din *La gura sobei* (1986) se încadrează și ea perfect în tipul cochetei: femeie frumoasă, răpitoare chiar, putea să întoarcă multora capetele. Ea dezvăluie arma cochetelor: să facă bărbații să creadă că pentru un bărbat anume “*va abjura cochetăria*”. Discursul Mariei ne face să intuim că femeia este conștientă de puterea seducției de care face uz fățis, cochetăria ei fiind un joc acceptat social menit să proiecteze femeia pe o poziție de forță. Maria este cea care inițiază jocul amoros, cea care deține armele seducției, rolurile de gen fiind, prin urmare, inversate. Cu toate acestea, după cum am mai arătat, este vorba, în ultimă instanță, despre o poziție de forță iluzorie, până la un anumit punct, cochetă trădând mobilul psihologic care o determină să se comporte ca atare: “*Pentru ce e cineva cochetă: Dorința de a place!*”¹⁶

În încheierea acestei analize nu putem să nu remarcăm faptul că **a fi la modă** implică și *un nou pattern comportamental*. **Femeia la modă** (a se citi: femeia emancipată) trezește anxietăți masculine. Femeia care atrage deține un *je ne sais quoi* care se traduce, cel mai adesea, ca în fragmentul următor: “*Îți voi arăta pe amanta mea, Alexandre, să vezi ce haz are!..este frumoasă ca o cadră și are spirit de drac (s.n.)*.” Și mai departe: “*Apoi cu astfel de femei (s.n.) nu te poți încurca cu nimic*”.¹⁷ Cu alte cuvinte, dincolo de conformitatea cu idealitatea corporală a epocii (fizic și vestimentație), corpul este folosit **ca armă de seducție**; *astfel de femei* nu își mai asumă ideile de slăbiciune, supunere, fragilitate, incapacitate de a contesta discursul masculin, etc. În fragmentul de mai jos, prin “*dominația privirii*” (cf. David le Breton, 2002) femeia își comunică puterea de seducție, fără a recurge la atingerea compromițătoare:

*Tot de o talie ca și Elena, dar bălaie, cu trăsăturile lungărețe, cu obrazi albi, grabnici a se roși, însă nu de rușine, [...] ochii săi, carii făgăduiau toate voluptățile amorului material, avea însă un ceva crud în căutarea lor, [...] ea avea în totul un nu știu ce diavolesc la care, dacă cineva nu se păzea bine, era cu neputință a se împotrivi. Căutătura sa ades avea puterea magnetică a șarpelui atrăgând pre nevinovata păsăruică.*¹⁸

Protipendada feminină era elegantă în societate în cel mai înalt grad. De altfel, să nu uităm faptul că femeile au fost cele dintâi care au adoptat moda vestmintelor occidentale. Moda (venită pe aceleași canale de influență din epoca postpașoptistă: Viena și Paris)¹⁹ este

¹⁶ ***, *Catastihul amorului. La gura sobei*, ediție îngrijită, studiu introductiv, note și comentarii de D Balaet, Cluj-Napoca, ed. Dacia, 1986, p. 174

¹⁷ Ibid, p. 170

¹⁸ Ibid., p.176

¹⁹ Cf. Alexianu, Al., *Mode și veșminte din trecut*, București, Ed. Meridiane, 1987, vol. 2, p.227

dictată de canoanele frumuseții și cochetăriei occidentale: coafuri, mănuși, pene, evantaie, peruci sau meșe, umbrele, ba chiar și animalele de casă. Toate intră în recuzita feminină menită să atragă sexul opus. Considerăm că explicația conservatorismului bărbătesc în privința veșmintelor este aceea că prin ținuta sa bărbatul comunică un cod social, denotă un anumit rang, aspect de care nu se dispensează atât de ușor.

Și în scrierile călătorilor străini imaginarul feminin, așa cum reiese el din lucrări care s-au ocupat tangențial de acest aspect²⁰, gravitează în jurul unor problematici comune precum: frumusețe, maniere și educație, roluri sociale, raporturile dintre genuri, familia și relațiile de cuplu, modul de a se distra, dar în special apar referiri comune la capacitatea româncelor de a recepta și promova modernitatea cel puțin la nivel de vestimentație și cochetarie.

Atare aprecieri arată faptul că există și o latură pozitivă a acestei culturi a imaginii: emanciparea feminină, fie ea și bazată pe criterii superficiale la origine, este menită să schimbe mentalitatea societății în privința statutului femeii în societate. În saloanele de prim rang bucureștene, doamnele din elită se desfășoară în toată splendoarea lor: “*În giurul acestei elite răpitoare, acestor dame opulente se întreceau artele, literale, încurajate de dânsese*”.²¹

2.2. Imaginar masculin. Domnișorul la moda. Dandy-ul.

Și în privința bărbaților există canoane bine definite ale frumuseții corporale, fizice: chiar și bărbatul visurilor Duducăi din *Manoil* (care, să nu uităm, era o exclusă din punct de vedere social) trebuie să fie frumos “*ca Făt-Frumos cel din basme*”. La fel, Alexandru C. este frumos, spiritual, și pe deasupra și bogat și nobil. “*Tot dorul său pare a fi să-l cunoască lumea ca un Don Juan românesc!*”²²

Tot un Alexandru, de data aceasta protagonist al *Misterelor* lui Bujoreanu, are 27 de ani, [...] *talia de mijloc, părul negru lucios, coafat cu multă eleganță, ochii căprui și vii, sprâncenele regulate și bine pronunțate și o piele albă și curată ce lasă să se deosibească toate firele unei barbe negre, rotunde ce purta și care îi ședea de minune*”.²³

În ceea ce privește bărbații, idealul este o categorie variabilă, legată strict de relația erotică (liberă, adulteră, sau în cadrul căsătoriei). În acest context, societatea acceptă tipologia ‘amantului la modă’ un soi de *gigolo* de secol 19, pe care mentalitatea acestei jumătăți de

²⁰ Amintim aici lucrările lui N. Iorga, *Istoria românilor prin călători*, vol. III și IV; Vasile Panopol, *Romance văzute de străini*; Nicolae Isar, *Publiciști francezi și cauza română*, etc.

²¹ Diclescu, V., *Viața cotidiană a Țării Românești în documente 1800-1848*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1970, p.238

²² Bolintineanu, op. cit., în *Manoil*, p. 11

²³ Bujoreanu, op. cit., p. 23

secol nu pare să îl incrimineze, cel puțin nu cu aceeași vehemență cu care o face la adresa femeilor care se căsătoresc din interes.

Dandysmul bărbaților epocii nu este, de altfel, decât un reflex al acestei *culturi a imaginii* puternic înrădăcinate în mentalul românesc. Adriana Babeți (2004) face o analiză minuțioasă a dandysmului în cultura de secol 19 în special, particularizând prin câteva exemple notorii istoria acestui fenomen. Demersul cercetătoarei abordează și spațiul românesc, care nu este ocolit de fenomenul cu pricina; dimpotrivă, se pare că la noi este un teren propice pentru manifestarea culturii imaginii. Reluăm în mare, în cele ce urmează, imagologia dandysmului românesc relevată de Adriana Babeți, așa cum este ea reflectată de romanul postpașoptist.

Venită pe filieră franceză (cum altfel?) imaginea dandy a bărbatului provoacă reacții vehemente din partea intelectualilor vremii, în frunte cu Eminescu.

Aceste "fade, ușurele" mărfuri de import (parizian, se înțelege) sunt vituperate cu și mai mare virulență de Eminescu în multe dintre articolele apărute în același an, când, cel puțin din punctul de vedere al lui Maiorescu, problema "formelor fără fond" fusese lămurită.

24

Cercetătoarea Babeți reproduce poezia *Ai noștri tineri...* ca fiind simptomatică pentru imaginea bărbatului român în această epocă în tranziție. De altfel, când Eminescu scria în 1864 faimoasele sale versuri, nu făcea altceva decât să condamne manierismele vremii cu privire la cultura imaginii masculine, relevând pentru noi, cei de astăzi, stereotipiile:

*Ai noștri tineri la Paris învață
La gât cravatei cum se leagă nodul
Ș-apoi ne vin de fericesc norodul
Cu chipul lor isteț de oaie creață.*

*La ei își cască ochii săi nerodul
Că-i vede-n birje răsucind mustața,
Ducând în dinți țigara lungăreață...
Ei toată ziua bat de-a lungul Podul.*

Vorbesc pe nas, ca saltimbanci se strâmbă:

²⁴ Babeți, Adriana, *Dandysmul. O istorie*, Iași, Ed. Polirom, 2004, p. 106

*Stâlpi de bordel, de crașme, cafenele
Și viața lor nu și-o muncesc –și-o plimbă.*

*Și-aceste mărfuri fade, ușurele,
Ce au uitat pân'și a noastră limbă,
Pretind a fi pe cerul țării: stele.²⁵*

Conformismul cu moda pariziană - așa cum este redat în acest adevărat manifest al *antidandysmului românesc* (cf. Babeți) – reprezintă, însă, din punctul nostru de vedere, o parte importantă a procesului de asimilare a civilizației occidentale. Prin urmare, dezbaterea în jurul formelor fără fond trebuie regândită din perspectiva construirii imaginii, a corporalității masculine sau feminine a vremii.

De altfel, nu altceva face Adriana Babeți atunci când relevă importanța pe care a avut-o dandysmul pentru cultura română a momentului: fapt notoriu, fiii elitelor românești, tinerii generației postpașoptiste au beneficiat de educație în Franța, în special la Paris; modelul occidental este asumat datorită acestei generații, de la cele mai superficiale manifestări (vestimentație, manierisme), până la infrastructura modernă (instituții, arhitectură), ceea ce a atras după sine schimbarea unei întregi mentalități într-un timp record.

În *high life*-ul bucureștean și ieșean care este reliefat în romanele postpașoptiste, se perindă o serie de figuri de tineri spilcuiți, începând cu eroul lui Kogălniceanu, colonelul Leșescu (*Tainele inimei*, 1973), continuând cu prototipul “amantului amoretat” din București din romanul *Un boem român* (Pantazi Ghica) și eroii masculini ai *Misterelor* lui Bujoreanu (Repezeanu, care folosește lornionul fără a avea nevoie de el, Verigescu, cu părul frizat) și culminând cu *Don Juanii din București*, roman a cărui paternitate a fost atribuită lui Radu Ionescu.²⁶

Colonelul Leșescu este un tânăr de 26 de ani, care își afișează eleganța studiată și pretențioasă pentru a impresiona ‘spectatoarele’ din spațiul confeteriei lui Felix Barla, locul unde – după expresia Adrianei Babeți – ‘*dă bine*’ să fie văzută protipendada Iașiului.

Unul era un elegant, un dandi, un leu, cum îi vrea să-i zici, și toate acestea în largă întindere a cuvântului. Era militar și, prin urmare, ce a mai mare mâhniciune a sa era că nu putea purta haine civile, spre a da drum gustului și eleganței sale. Portul său însă era de cea mai mare delicatețe; cea mai mică meteahnă nu se vedea în epoletele sale aduse de la San-

²⁵ Eminescu, M., *Poezii*, ed. îngrijită de Perpessicius, București, EPL, 1963, pp. 420-421

²⁶ A se vedea în acest sens și *Pionierii romanului românesc* de Stefan Cazimir (op.cit)

*Petersburg, perspectiva Nevei, în eghiletele sale împletite în Paris, ulița Rişelieu, în surtucul și pantalonii săi tăiați de însuși mâna lui Ortgies.*²⁷

Este evident faptul ca asistăm la o imagine hibrid a idealului modei și corpului masculin, care încearcă să copieze cultura occidentală, franceză mai exact. Dar această cultură venea pe filiera rusă la noi și în mod evident interacționează cu atmosfera și normele locale, dar și cu o cultură autentic pariziană. Pompiliu Eliade vorbește în deja clasică sa lucrare intitulată *Influența franceză asupra spiritului public în România* (2006) despre trăsăturile acestei influențe la începuturile ei:

*Fanarioții și rușii îi învățaseră pe boierii din cele două Principate să vorbească și pronunțe bine franțuzește, să-și alcătuiască biblioteci pe care doar puțini dintre ei le citeau sau erau în stare să le citească [...], să imite întru totul **manierele și moravurile franțuzești** (s.n.). Toate acestea nu însemnau deocamdată decât o cunoaștere indirectă și foarte superficială a Franței; pe deasupra cea ce boierimea Principatelor părea să cunoască și ceea ce mai ales **voia să imite** (s. n.) nu era decât vechea Franță, Franța saloanelor aristocratice și a Curții de la Versailles. Împrejurările și-au asumat sarcina de a completa opera fanarioților și a rușilor; la această cunoaștere superficială și indirectă a vechii Franțe, ele i-au adăugat o cunoaștere mai directă și mai eficace a unei Franțe noi: limbii și felului de a se comporta francez, ele le-au adăugat idei și aspirații franceze.*²⁸

Pe de altă parte, arată Pompiliu Eliade, această apetență evidentă pentru tot ce reprezenta spiritul francez nu este un fenomen întâmplător din punctul de vedere al psihologiei sociale, căci:

*Din punct de vedere spiritual, chiar faptul de a adopta o formă nouă înseamnă ceva, înseamnă a renunța la o formă veche, și dovedește, chiar de la început, nu numai o tendință nedeslușită către o nouă stare de lucruri, ci și un protest surd împotriva celei vechi.*²⁹

²⁷ Kogălniceanu, Mihail, *Tainele inimei*, ed. îngrijită, introducere și tabel cronologic de Dan Simionescu, București, Ed. Minerva, 1973, p. 113

²⁸ Eliade, Pompiliu, *Influența franceză asupra spiritului public în România. Originile. Studiu asupra stării societății românești în vremea domniilor fanariote*, traducere din limba franceză de Aurelia Dumitrașcu, ed. a III-a integrală și revizuită, Institutul Cultural Român, București, 2006, p. 155

²⁹ Ibid., p. 284

Consecințele unei atare influențe-hibrid au fost extrem de favorabile în viziunea lui Eliade, efectele acestui mod de viață francez creând premisele pentru emanciparea reală a întregii societăți:

Imitarea moravurilor și a manierelor franțuzești înseamnă mai mult decât simpla cunoaștere a francezei, pătrunderea ideilor de proveniență franceză înseamnă mai mult decât simpla imitație a manierelor [...]. Porțile spiritului public s-au deschis larg ideilor franceze, gustului pentru formele exterioare de civilizație, dragostei pentru limba franceză însăși.³⁰

Este evident faptul că acest import de veșminte conduce la un transfer de conduită a corpului și de maniere. Moda vestimentară ideală este, prin urmare, așa cum o arată și fragmentul de mai sus, un colaj de influențe străine. Hainele “nemțești” sunt cele care “fac” bărbatul (și femeia, firește) la modă al(a) momentului: ești la moda, sau nu exiști. Relația unui atare barbat cu femeile este biunivocă: pe de o parte întreaga imagine este creată exclusiv **pentru** sexul frumos, pentru a plăcea, pentru a fi dezirabil.

Astfel de forme hibride ale epocii erau descrise și de Kogălniceanu încă din 1839 în *Soirées dansantes (Adunări dănțuitoare)* (în *Tainele Inimei*. Scrieri alese, p.24), având efecte hilare. Formele hibride se întâlnesc de la aspectele lingvistice (prefigurând savuroasele discursuri franțuzite ale personajelor caragialești), până la adoptarea unei vestimentații ce se vrea racordată la moda vremii, importată, desigur. Un atare personaj masculin hibrid este filfizonul de prost gust, care, după criteriile “justei măsuri” devine strident, defazat și nepotrivit (Babeți, 107) creând imaginea unei adaptări nefericite a spiritului masculin la noutatea venita pe filiera franceză în România.

Cu toate acestea, însă, după cum observa cercetătoarea Adriana Babeți, cu cât se înaintează în timp, după mijlcul secolului există un “oarece <sincronism>” între dandysmul românesc și cel occidental: “[...] din toate fragmentele puse la un loc răsar ici-colo juni spilcuiți, fercheșiii Bucureștilor sau Iașilor, semn că tinerimea română nu vrea să fie demodată.”³¹

Prin urmare, **domnișorul la modă** va reprezenta o tipologie esențială a romanșurilor vremii, imaginea bărbatului ideal fiind îmbibată de o viziune romanșată, iar trăsăturile sale specifice fiind definite prin locuri comune și stereotipii:

³⁰ Ibid. p. 216

³¹ Babeți, op. cit., p. 111

*De la Manoil al lui Bolintineanu, la personajele principale din foiletoanele lui Baronzi, Bujoreanu sau Pantazi Ghica [...], bărbatul ideal este neaparat tânăr, neaparat cuceritor pentru doamnele de toate vârstele și neaparat, după multe peripeții, fericit.*³²

În această imagine se produce o metamorfoză profundă, care “începe de la înfățișare și se sfârșește cu primejdiile amorului”.³³ Gălătescu, din *Misterele* lui Bujoreanu are 30 de ani și decizia sa de a o curta pe doamna Brunescu depinde de momentul în care se va încredința că “acea doamnă vrea să profite de văduvie”, el având “mare nevoie de bani”. Retorica lui amoroasă presupune priviri galeșe aruncate văduvei la ale cărei favoruri aspiră.

Tot în jurul aceleiași vârste este și Gogor Terez din *Don Juanii de București*. Descrierea tânărului de 28 de ani se înscrie în canoanele trăsăturilor fizice masculine considerate în epocă drept atrăgătoare: favoriți, mustăți, păr tuns mic. Ele este (sau se vrea să fie) un Don Juan autohton, un ‘român spilcuit’, dacă este să folosim o expresia iscusită folosită de cercetătoarea Adriana Babeți, îndrăgostit (cum altfel?) de Serini, care “merita să fie iubită, adorată” precum “un angelo”. De data aceasta însă, personajul masculin are o reacție interesantă: “dar (se întreabă retoric Don Juanul) *se uita ea la noi?*” . Și în altă parte:

*Nu se zic atâtea lucruri despre dânsul? Că are mai multe succese, că este înamorat și iubit de multe? Dar el singur mi le spune și râdem împreună d-aceste nebunii, care mă fac să-l iubesc și mai mult, încredințându-mă că el merită să fie iubit.*³⁴

Prin urmare, și bărbatul devine obiect al dorinței pentru că este dorit la rândul lui de alte femei!

Încheiem această incursiune în cultura imaginii masculine cu cel mai relevant pasaj în acest sens, care este cel din romanul *Un boem român* unde avem de-a face cu un filfizon în toată regula, o “cadână bărbătească”.³⁵ Și acesta se definește în raport cu ceilalți în funcție de cuceririle amoroase pe care le face, este el însuși un “amant amoretat”, tânăr (desigur) și spilcuit într-o asemenea măsură, încât autorul face un adevărat “tratat de modilogie”.³⁶ Imaginea bărbatului la modă se ține cu chelțul serioasă: aproximativ 1319 galbeni pentru întreg ritualul îngrijirii zilnice și pentru deținerea unei garderobe demne de un dandy european. Un fel de metrosexuali *avant la lettre!*

³² Pârvulescu, Ileana, *Bărbatul ideal*, în *Alfabetul domnilor*, România Literară, nr. 21, 31 mai – 6 iunie, 2000, p.7

³³ Pârvulescu, Ileana, *ibid*, p. 7

³⁴ *Ibid*, p. 359

³⁵ Babeți, *op. cit*, p. 112

³⁶ *ibid*, p. 119.

CAPITOLUL III. CONCLUZII

În lucrarea de față am urmărit raționamentul conform căruia codurile feminității și masculinității din secolul 19 se definesc și prin corporalitatea lor. Astfel, în prima parte am arătat faptul că, pentru epoca în discuție, femeia este alteritatea: o ființă total deosebită față de bărbat; niciodată clivajul dintre genuri (gender gap) nu a fost atât de mare, atât de ireconciliabil ca în mentalul colectiv al secolului 19. Căci, în logica teoriei imaginarului, *“jocul alterității conduce la deformarea, chiar la inventarea celuilalt”*.³⁷ Aparent, modul de a privi în epoca pare organizat în jurul concepțiilor tradiționale despre rolurile de gen: bărbații sunt cei care privesc femeia, iar femeia se privește pe sine așa cum este ea reflectată în ochii bărbatului; cu stereotipiile de rigoare care provin, pe de o parte, din resorturile patriarhale de menținere a puterii, iar pe de altă parte, din anxietatea pe care femeia o produce în subconștientul masculin.

Cu toate acestea, deși atare analiză oferă o explicație satisfăcătoare pentru imaginarul feminin, ea nu este relevantă pentru experiența femeii-ca-spectator și a plăcerii sale care decurge din această experiență. Din acest motiv, am insistat în egală măsură și asupra modului în care se construiește imaginea corporală masculină în epocă: am arătat faptul că propensiunea pentru cultura imaginii nu este un atribut exclusiv feminin. Codul vizual care construiește corpul **cochetei** sau al unui **dandy** este un element esențial prin care se începe jocul seducției; corpul ca spectacol vizual este o armă în sine. Îmbrăcămintea, conformarea cu cele mai detaliate criterii ale modei (în sensul propriu și extins al cuvântului) vin să completeze imaginea ideală a corporalității într-un tot identitar al cărui rațiune de a exista este de a fi plăcut de celălalt.

În fine, trebuie să nu ometem din vedere faptul că ideea de ‘spectator’ feminin sau masculin reprezintă un concept abstract, fără referent concret în realitate. Ceea ce am analizat în lucrarea de față sunt construcțiile textuale ale imaginarului masculin și feminin, iar acestea sunt tot atâtea moduri de a privi, stereotipii cu care se confruntă privitorul real din epoca postpașoptistă.

Pe de alta parte, inasa, aceasta “disciplinare” in sens foucauldian pe care o sufera corpurile masculine si feminine este problematica. Privind prin prisma studiilor de gen, faptul că aceste construcții identitare ale corporalității sunt grefate pe coduri vizuale ce depășesc uneori idealul de dragoste romantică și feminitate pe de o parte, și voyeurism și masculinitate,

³⁷ Boia, op.cit, p. 21

pe de alta, deschide o perspectivă extrem de interesantă. Corpurile nu sunt receptaculi pasivi ai influențelor și determinărilor culturale; dimpotriva, după cum am văzut pe parcursul cercetării de față, asistăm la incorporarea “disciplinării”, la adaptarea ei. Miza acestui **non-conformism** deopotriva feminin și masculin este însăși redefinirea unui nou *modus vivendi* în sfera privatului; și *mutatis mutandis*, a rolurilor de gen.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

I. Opere:

1. Bolintineanu, Dimitrie, *Manoil. Elena*, ed. îngrijită, prefată și Curriculum Vitae de Teodor Vargolici, București, Ed. Gramar, 1993
2. Bujoreanu, Ioan, M., *Mistere din București*, ediție îngrijită de Marian Barbu, prefată de Stefan Cazimir, București, Ed. Minerva, 1984
3. ***, *Catastihul amorului. Lagura sobei*, ediție îngrijită, studiu introductiv, note și comentarii de D. Balaet, Cluj-Napoca, ed. Dacia, 1986
4. Ghica, Pantazi, *Un boem roman*, București, Tipografia jurnalului național, 1860
5. Ionescu, Radu, *Scrieri alese*, ed. îngrijită, prefată, note și bibliografie de D. Balaet, București, Ed. Minerva, 1974
6. Kogalniceanu, Mihail, *Opere I*, București, Ed. Academiei R.S.R., 1974
7. Idem., *Tainele inimii. Scrieri alese*, ed. îngrijită, introduceere și tabel cronologic de Dan Simionescu, București, Ed. Minerva, 1973
8. Negruzzi, Iacob, *Scrieri*, vol. I, text stabilit, note și dosar de Andrei Nestrorescu și Nicolae Mecu, prefată de Nicolae Mecu, București, Ed. Minerva, 1980

II. Studii teoretice și critice

1. Alexianu, Al., *Mode și vestimente din trecut*, București, Ed. Meridiane, 1987, vol. II
2. Aries, Philippe și Duby, Georges (coord.), *Istoria vieții private. De la Revoluția franceză la primul război mondial*. Vol. VII și VIII, București, Ed. Meridiane, 1997
3. Babeti, Adriana, *Dandysmul. O istorie*, Iași, Ed. Polirom, 2004
4. Boia, Lucian, *Pentru o istorie a imaginarului*, traducere de Tatiana Mochi, București, Ed. Humanitas, 2000.
5. Bodiș, Andrei, *Sapte teme ale romanului postpasoptist*, București, Ed. Paralela 45, 2002

6. Bremmer, Jan si Rodenburg, Herman (ed.), *O istorie culturala a gesturilor*, Bucuresti, Ed. Polimark, 2000
7. Ciupala, Alin, *Femeia in societatea romaneasca a secolului al 19-lea*, Bucuresti, Ed. Meridiane, 2003
8. Cranny-Francis, Anne: *Gender Studies. Terms and Debates*, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2003
9. Diclescu, V., *Viața cotidiană a Țării Românești în documente 1800-1848*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1970
10. Duby, Georges, Perrot, Michelle (ed.), *Femmes et histoire et les directrices de l'histoire des femmes en Occident*, Paris, Plon, 1992
11. Eliade, Pompiliu, *Influenta franceza asupra spiritului public in Romania. Originile. Studiu asupra starii societatii romanesti in vremea domniilor fanariote*, traducere din limba franceza de Aurelia Dumitrascu, ed. a III-a integrala si revizuita, Institutul Cultural Roman, Bucuresti, 2006
12. Foucault, Michel, *Istoria sexualitatii*, Timisoara, Editura de Vest, 1995
13. Laqueur, Th., *Corpul si sexul (de la greci la Freud)*, Bucuresti, Ed. Humanitas, 1998
14. Le Breton, David, *Antropologia corpului si modernitatea*, Timisoara, Ed. Amarcord, 2002
15. Maria, Regina Romaniei, *Povestea vietii mele*, ed. a III-a, Iasi, ed. Moldova, 1991
16. Parvulescu, Ioana, *Alfabetul doamnelor*, Bucuresti, Ed. Crater, 1999
17. ***, *Pionierii romanului romanesc*, Bucuresti, EPL, 1962. Antologie, text stabilit si prefatat de Stefan Cazimir
18. Weedon, Chris, *Feminism theory, and the politics of difference*, Blackwell Publishers, 1999