

THE DAUGHTERS OF THE CITY – FEMININE FIGURES IN CARAGIALE’S PLAYS

Andreea Petre, Assistant, PhD, “Transilvania” University of Braşov

Abstract: Interested in the urban universe, Caragiale stops to the female character viewed from specific feminine perspectives in the 19th century: wife and mother and not too much mentioned in spinster.

No matter of the role played by the character, the author is preoccupied by the minimizing the main imagine of the epoch, and here, we can refer not only to the demonic feminism, being able to destroy the man, but also to the angelic feminine figure belong to her home, totally dedicated to her children and husband, family’protease.

*The author maintains the feminine’ idealization only the level of speaking, the purpose being the parody of the romantic code . The feminine figures related to the **Moments** emancipates themselves, take out of the golden cage of the family, lead the city, getting more and more dynamic while the man is getting weaker and weaker, as a dominate one: the only one leader of the family.*

Keywords: feminism, irony, parody, romantic code, emancipation, family.

Momentele vin la douăzeci de ani după **Comedii** și multe voci critice au văzut în schițele lui Caragiale o literatură inferioară **Comediilor**, nu atât din cauza schimbării genului, cât din interpretarea greșită a relației acestor proze cu realitatea imediată, scriitorul fiind criticat pentru accentul pus pe cotidian, pe faptul divers care ar imprima textelor un caracter efemer.

Cu toate că personajul central al **Momentelor** este Mitică, micul burghez, priceputul la toate, atotștiutorul național, figurile feminine nu lipsesc, ba, din contră, sunt dorite și căutate din „slăbiciune”. Suntem la

sfârșit de secol XIX, un „secol ipocrit care reprimă sexul, dar este obsedat de el. Hăituieste nuditatea, dar privește prin gaura cheii”. [Dominique Simonnet, 2004, 82.]

Trecând în revistă **Momentele**, se observă imediat interesul prozatorului pentru reprezentarea femeii pe care o surprinde în ipostazele specifice secolului al XIX-lea: soție și mamă și, într-o mai mică măsură, tânără necăsătorită. Oricare ar fi rolul jucat de personajul feminin, Caragiale este preocupat de subminarea imaginii dominante în literatura epocii și, aici, ne referim atât la feminitatea demonică, capabilă să ducă la pierzanie bărbatul, cât și la feminitatea de tip angelic, femeia-înger al casei, dedicată cu abnegație soțului și copiilor, preoteasă a căminului.

Trecând în revistă **Momentele**, se observă imediat interesul prozatorului pentru reprezentarea femeii pe care o surprinde în ipostazele specifice secolului al XIX-lea: soție și mamă și, într-o mai mică măsură, tânără necăsătorită. Oricare ar fi rolul jucat de personajul feminin, Caragiale este preocupat de subminarea imaginii dominante în literatura epocii și, aici, ne referim atât la feminitatea demonică, capabilă să ducă la pierzanie bărbatul, cât și la feminitatea de tip angelic, femeia-înger al casei, dedicată cu abnegație soțului și copiilor, preoteasă a căminului.

Înainte de a ne opri pentru analiză asupra câtorva texte grupate în „momentele” dedicate familiei, trebuie să precizăm că, spre deosebire de comedii, doamnele schițelor sunt adevărate fiice ale orașului. De exemplu, soția amicului Mandache, „activă - rezolvă” singură problemele spinoase ale diplomației: „o cuconiță coboară din tramvaiul care a sosit în Piața Teatrului, venind dinspre Sf. Gheorghe. E încântătoare! Tinerețe, grație, vioiciune și un șic ... un șic!” [I. L. Caragiale, 1994, 209]

Același lucru îl face și „încântătoarea” madam Aglae Verigopolu din *Mici economii*: străbate orașul cu trăsura, poartă negocieri pentru viitoarea locuință, petrece ceva timp cu soțul și cu prietenul acestuia, naratorul, ca mai apoi, s-o pornească din nou la drum, la o „mătușică”.

Grațioasa madam Panaiotopolu din „*Cadou*” face târguielile de Crăciun, iar „frumușica Sevastița Stănescu, „protagonista” schiței *Întârziere*, fiica lui Cristache Vasilescu, proprietar de case din București, merge des cu trenul pe ruta Văleni-București, fiind măritată în Văleni. Această mobilitate a eroinelor este „consecință” urbanismului, care „permite unei doamne decente să iasă și să pună stăpânire pe centrul marelui oraș” [Phillipe Aries și Georges Duby, 1997, 117]. Nu mai este un lucru neobișnuit ca o doamnă să călătorească pe calea ferată, să meargă la băi sau să se distreze cu ocazia trenului de plăcere (așa cum i se întâmplă Miței Georgescu în *Tren de plăcere*.

Toate acestea duc la „timpurile de ruptură” ale vieții conjugale și la o alunecare spre aventură.

Multe dintre schițele dedicate familiei pun în evidență jocul centru-periferie în ceea ce privește imaginarul feminin. La nivel discursiv, femeia este idealizată conform modelului care, la un moment dat, a dominat literatura noastră sentimentală, prin cei mai importanți poeți și prozatori pașoptiști. Cum a demonstrat, deja, Florin Manolescu în *Caragiale și Caragiale*, scriitorul intenționează parodiarea „codului sentimental romantic” [Florin Manolescu, 1983, 94] și, în acest sens, tema adulterului îi servește de minune scopului propus.

Emanciparea femeii la sfârșit de secol XIX implică o criză a familiei și „adulterul devenise, din păcate, un element al progresului pentru societatea românească” [Adrian Majuru, 2003, 161]. Un alt element important, semnalat de către cercetătorul Adrian Majuru este moștenirea veacului fanariot care a lăsat în timp urme atât asupra elitei românești, cât și asupra oamenilor de rând. Spunând urme, ne referim atât la „repererele comportamentale”, cât și la cele sufletești, etichetate drept „periferice”, dat fiind faptul că ceea ce domina, printre altele, societatea noastră era superficialitatea, „dorința de a înșela, ușurătatea și neseriozitatea” [Adrian Majuru, 2003, 113].

Și Daniel Barbu, referindu-se la secolul al XIX-lea burghez, sublinia în studiul său, *Firea românilor*, că elitei românești îi lipsesc valori burgheze, ca munca, economia, familia, morala, ordinea, autoritatea, religia [Daniel Barbu, 2000, 98].

În aceste condiții, adulterul nu pare a fi ceva neobișnuit pentru eroinele caragialiene. De exemplu, trei dintre ele sunt soții ale unor domni greci, mai exact, este vorba despre Aglae Verigopolu din *Mici economii*, de Acrivița Stasache din *Cadou*... și despre doamna Mandache din *Diplomație*. Despre cele trei schițe și Ibrăileanu semnală că „femeile care își vând farmecele pentru parale cu consimțământul, mai mult sau mai puțin conștient, al bărbaților lor” au soți greci și acest element nu trebuie interpretat ca fiind o manifestare șovină a scriitorului, ci ca un ecou al veacului fanariot, știut fiind faptul că, în Muntenia, meseria de proxenet era exercitată de către greci [Garabet Ibrăileanu, 1930, 160].

Eroinele tinere și frumoase își oferă farmecele pentru un trai mai bun sau pentru menținerea statutului social al soțului. De fel, se observă o slăbire a figurii masculine. Bărbații sunt departe de rolul de stăpân absolut al familiei, respectiv al soției. Eroicul, atribut prin

excelență masculin, este redus la discursul ironic al naratorului care se implică, aparent în acțiune, se conformează ironic situației tocmai pentru a sublinia fisura morală a lumii în care trăiește. Așadar, tendința encomiastică accentuează golirea de substanță a masculinului. Iancu Verigopolu din „*Mici economii*” are un caracter „tare”:

„*Are frumos caracter amicul meu Verigopolu: totdeauna egal, fără a se lăsa alterat măcar de orice împrejurare; și mărturisesc drept că nu-l pot admira îndeul pentru aceasta*” [I.L.Caragiale, 1994,166].

Deasupra „micilor mizerii ale vieții”, ca un adevărat „filosof antic”, Iancu Verigopolu își copleșește, la nivel discursiv, interlocutorul:

„*Pentru că, dacă nu era canalie d. Georgescu, eu tot aș mai fi rămas în slujbă; nu demisionam ... Dar pentru o mizerabilă leafă de trei sute de lei pe lună, adică vorba vine, trei sute... în mână iei două sute cincizeci și șase și cincizeci de bani... să rabzi toate șicanele, toate aroanțele și toate lipsele de educațiune ale unui șef...*” [I.L.Caragiale,1994,167].

„Onoarea de bărbat sărac și curat” este mai presus decât orice încercare de a-și mai găsi vreo slujbă, crede cu naivitate Verigopolu. Imaginea soțului, stăpân absolut, protector al casei, care-și canalizează întreaga energie pentru asigurarea unui trai decent familiei sale, cade în retorică goală. Cu cât discursul capătă amploare și Verigopolu îl „buiăcește” pe narator cu abnegația cu care-și susține principiile, cu atât, la nivelul acțiunii, lucrurile stau exact pe dos. Aglae Verigopolu, o damă elegantă și încântătoare, energică și eficientă, este cea care „rezolvă”, spectaculos, ceea ce, pentru soț părea imposibil: locuință cu maximum de confort: „salon, patru odăi, baie, bucătărie, odaie de servitori, pivniță, singuri în curte, tout à l'égout, grădiniță” [I.L.Caragiale,1994,162]. Ba, mai mult, contractul de închiriere se face pe trei ani, cu plata chiriei în avans pe șase luni. Rolul de amfitrionă a casei se păstrează, până la un punct, madam Verigopolu insistând ca naratorul să prânzească la ei acasă, nu înainte de a face „din micile economii” cumpărături pentru un prânz „minunat”. Apoi, ocupată, doamna pleacă în oraș, „la tanti”, „Cocoșelul” rămânând să facă cinste și să-l uimească pe debusolatul narator, care se „uită iar ca un imbecil” cum soțul scoate bani mulți din „micile economii ale nevastei”.

Și nenea Mandache, din *Diplomație* depinde de soție.

Pentru el, ca și pentru Verigopolu, eroicul, prefața necesară a iubirii, se rezumă la o simplă lamentare. Eroul nu este bărbatul, dar nici femeia nu este Amazoana, războinica temută, ci o Amazoană căzută în mercantilism. Din „complexul” Amazoanei, descris de către Pierre Darmon în *Mythologie de la femme dans l'ancienne France* [Pierre Darmon,1983,90], care insistă asupra spaimii permanente că femeia ar putea domina în căsătorie, regăsim câteva aspecte importante. În primul rând, atât Verigopolu, cât și Mandache, dar și nenea Stasache sau Guvidi din *Om cu noroc!* se caracterizează printr-o accentuată „supușenie” în fața nevestelor. Verigopolu, de exemplu, nu-și interoghează soția în legătură cu drumurile pe care le face. Nenea Mandache, în schimb, o susține „de pe margine” pe Mița, care are multe „curse” diplomatice de făcut. Doamna Guvidi din *Om cu noroc!* își pune soțul la punct când acestuia i se pare prea exagerată cererea femeii de a obține de la bogatul domn N. o moșie pentru o pereche de roibi:

„- *Ei! Prea exagerat, a întrerupt Manolache, amestecându-se și el în vorbă din fundul salonului unde-și citea gazeta.*

• *Ce te amesteci dumneata în tocmeala noastră?... nu te privește!*” [I.L.Caragiale,1987, 156]

De altfel, forța doamnelor se răsfrânge și asupra celor din jur. Scriitorul, ipostaziat în narator, „suferă” și el de morbul supunerii: cedează insistențelor doamnei Verigopolu și

acceptă invitația la masă. Mița Mandache vrea să primească acasă, gratuit, „Moftul român” și tânăra nevastă reușește acolo unde a dat greș soțul:

„- *Să ne refuze? se poate? Zice diplomata noastră noastră, dându-se cu scaunul foarte aproape de mine și aruncându-mi niște priviri din acelea la care nu se poate răspunde decât prin supunere.*

• *Atunci... să vi-l trimit; vă rog, doamnă, dați-mi adresa, zic eu biruit*”.[I.L.Caragiale,1987,210]

Tânăra femeie a sfârșitului de secol XIX nu-și mai ridică privirea angelică spre cer, ci o folosește în scopuri mult mai practice. Din atuurile angelismului a rămas tinerețea, condiție necesară a succesului.

Și Acrivița Panaiotopolu îi poruncește „iubitului amic” – naratorul, care recunoaște:

„*Se putea să nu viu, madam Panaiotopolu?... Pentru mine, invitația unei dame așa de grațioasă ca dumneata este o poruncă strașnică, la care peste puțină să mă gândesc măcar a mă supune.*”[I.L.Caragiale,1987,194]

Scriitorul adoptă conformismul ironic, care se instalează „în plină moralitate burgheză pentru a o dezmembra. Conformismul ironic are o fizionomie cu totul opusă celei a cinismului”, afirmă Jankélévich, în *Ironia* [Jankélévich, Vladimir,1994,95].

Dacă aminteam despre supunerea bărbatului ca fiind unul dintre aspectele importante ale „complexului Amazoanei”, un altul ar fi adulterul femeii, care este tot o formă de dominare a celuilalt. Toate cele patru doamne sunt infidele, dar scopul este nobil: sunt păstrate cele trei criterii esențiale ale căsătoriei: „la sécurité, la responsabilité et la fécondité” [Elisabeth Badinter, 231].

Cele mai aprige sunt Mița din *Diplomație* și doamna Guvidi din *Om cu noroc!*.- Mița este cea care „îi traduce” pe toți, de la director la secretarul general și, în final, pe ministru pentru ca nenea Mandache să fie doar „menținut în serviciu”, ci și să fie avansat. Tot Mița este cea care-l convinge pe „ciufutul bătrân” să lase la tocmeală pentru „căscioara drăguță” la care ea râvnește.

Doamna Guvidi, de fapt a doua doamnă Guvidi, are și ea „tact diplomatic” mai ceva decât răposata. Dacă prima soție îi apără soțului prestigiul atât de important pentru un bărbat „cu caracter neîncovoiat și mândru”, a doua doamnă îi sporește averea printr-o negociere la sânge: când cunoscutul N., flăcău tomnatic, dar „putred de bogat” a făcut pentru roibii doamnei „o boală”, aceasta cere în schimb, o moșie și, în momentul respectiv, doamna este „mai frumoasă ca totdeauna”, zâmbetul ei are o răutate sceptică. Femeia nu mai este tranzacționată de alții (părinți, rude), așa cum se întâmpla la aranjarea unei căsătorii. Acum se scoate singură la mezat, iar moșia Moara-de-Piatră este un capriciu. Soțul, Guvidi, este suficient de înstărit pentru ca familia să trăiască bine. Și asta, tot datorită diplomației primei soții, după a cărei moarte prematură a rămas neconsolat un „înalt personaj”.

După ce obține ce și-a dorit, se poate trece la luptă pentru un alt criteriu al căsătoriei: fecunditatea. La un an de la povestea moșiei, „familia model” cunoaște împlinirea totală : se naște Nicuța, iubită atât de mult de către naș, domnul N, încât acesta, „cam bolnăvicios”, îi lasă prin testament aproape toată averea.

În aceste condiții, putem identifica în *Diplomație*, *Om cu noroc!* și *Mici economii* o situație analizată de către Alain Corbin în *Les filles de noce*:

„*Parfois, il s’agit d’un véritable proxénétisme conjugal ; le mari étant parfaitement conscient et consentant. Le proxénétisme conjugal florissait dans les milieux bourgeois. A la*

fin du siècle, cette pratique semble s'être diffusée dans les rangs de la petite bourgeoisie" [Alain Corbin, 1982, 261].

O nuanțare se impune în cazul schiței **Cadou**. Acrivița Panaitopolu este coordonatoarea perfectă a unui menaj în patru. Căsătorită cu Stasache, femeia are un „souteneur”, senator bogat, dar și un „amant de coeur”, pe Mișu, profesorul care meditează copiii. Cu nonșalanță, ea transferă cadoul de la senator către tânărul Mișu, totul petrecându-se sub ochii soțului.

O altă figură feminină asupra căreia se oprește interesul scriitorului este cea a mamei. Sunt multe mame, unele tinere, altele bătrâne, în schițele lui Caragiale. De altfel, dacă în mariaj, soțul este o marionetă, de cele mai multe ori, încornorată, tatăl, după cum observa și Ioana Pârvulescu în lucrarea citată, lipsește cu desăvârșire. Așadar, imaginea dominatoare a bărbatului este fie caricaturizată, fie, pur și simplu, suprimată.

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, se impune o „religie laică a mamei și a familiei”. Astfel, îndatoririle de mamă și soție sunt ridicate pe un soclu. Devotată trup și suflet căminului, rostul femeii este acela de a-și dedica întreaga existență soțului și educației copiilor. Ca mamă, femeia trebuie să se identifice pe deplin cu bunătatea, blândețea și sacrificiul.

La noi, revoluția de la 1848 a folosit atât imaginea femeii angelice ca „mamă a națiunii”, a mării familii, cât și a familiei mici. [Alin Ciupala, 2003, 40]

Toposul literar la femeii model, mamă și cetățean, atât de drag scriitorilor pașoptiști este prezent și în proza lui Caragiale, dar intenția este vădit demitizantă.

„Românca verde” este „datoare să devie bună mamă”, „să-și înscrie imediat copilul în societatea «României verzi», să-i boteze cu nume străbune”, „să le dea copiilor o educațiune maternă în limba maternă”, în nici un caz nu trebuie încredințate odraslele altor guvernante decât unor „românca verzi”, iar în laptele pe care aceștia îl sug doar de la mame românce verzi, trebuie transferate „sentimente și idei” care deșteaptă spiritul național, solidarizând pe toți românii”. [I.L. Caragiale, 2002, 328-334]

Acest portret-robot al româncei verzi este continuat, tot în stil parodic, și în celelalte texte. Uneori, fidel procedurii de subminare din interior a clișeului, scriitorul se „travestește” în amic al iubitoarei mame. Așa se întâmplă în **Vizită**, schiță îndelung comentată din perspectiva accentului pus pe viziunea ironică asupra copilului. Ioana Pârvulescu a subliniat faptul că lumea cea mică a copiilor copiază, de la jucării la vestimentație, lumea impunătoare a părinților. Însă, tatăl lipsește. Ionel Popescu din **Vizită** are opt anișori și este „îmbrăcat ca maior de roșiori în uniformă de mare ținută”, așa cum se poartă, dar și cum îi place mamei. Madam Popescu care, cel puțin la nivel discursiv, face din educația pentru copil scopul existenței. Se retrage din viața mondenă și se plasează în postura de înger al căminului, dăruind până la sacrificiu rolului sacru de soție și mamă. D. Popescu, tatăl, mare agricultor, este prea ocupat, iar doamna nu mai este nici ea văzută „la plimbare, la teatru, la petreceri”, pentru că „de la o vreme i se urăște chiar unei femei cu petrecerile, mai ales când are copii”. [Ioana Pârvulescu, 2005, 126-127]

„ – Să-ți spun drept, cât era Ionel mititel, mai mergea; acu, de când s-a făcut băiat mare, trebuie să mă ocup de el, trebuie să-i fac educația. Și nu știți, dv. bărbații, cât timp îi ia unei femei educația unui copil, mai ales când mama nu vrea să-l lase fără educație!” [I.L. Caragiale, 2002, 225]

Desigur, cunoaștem rezultatul sacrificiului matern, concretizat în atacul maiorașului asupra jupânesei, apoi asupra mamei, pentru ca, în final, să-i dea și naratorului lovitura de grație cu o porție de dulceață în șoșoni. Când tatăl, ca model, aproape că nu există, iar prin

atitudine și gesturi, mamele accentuează căderea în ridicol a idealului, copiii - moștenire și investiție, deopotrivă – vor reflecta atât criza prin care trece familia, punctul central al universului privat, dar și o viitoare criză a celui public. Scriitorul aduce din nou în prim plan raportul centru-periferie. Maternitatea, ca atribut suprem al feminității, coboară către periferic. Ceea ce, la nivel macro-cosmic era „marea mamă”, își pierde sensul sacru, inițial, și glisează către periferic. Mama familiei, copie redusă a mamei celei mari, patria, își păstrează doar la nivelul discursului steril poziția centrală.

În lumea lui Caragiale, mamele tinere nu pot decât să moară de dragul puișorilor și să-i sărute dulce să nu-i deoache. Cele mai vârstnice sunt foarte „implicate” în evenimentele importante din viața odraslelor. De exemplu, madam Caliopi Georgescu, o damă din înalta societate, este surprinsă într-un moment dificil, ne dăm seama după agitația cu care „înfige vârful umbreluței în spinarea birjarului”, după precipitarea dialogului:

„- *Te rog să nu mă lași!*

- *?!*

- *Să nu mă lași! Trebuie să-mi faci un mare serviciu amical... La nevoie, se arată amicitia: să vedem cât ne ești de prietin!*

- *Cu cea mai mare plăcere, madam Georgescu, dacă pot...*

- *Poți! ... să nu zici că nu poți!... știu că poți!... trebuie să poți!*

- *Dumneata cunoști pe ... Știu că-l cunoști!*

- *Pe cine?*

- *Ți-este prietin... știu că-ți este prietin! Să nu zici că nu ți-e prietin!...* [I.L.Caragiale,1980,182]

Disperarea mamei este întemeiată, având în vedere că Ovidiu „trece acum examenul sumar de șapte clase liceale”, aspiră să devină student la Drept, ca și frații mai mari, Virgiliu și Horațiu, și tocmai la Morală „s-a înțepenit” băiatul. Marele pericol vine din firea ambițioasă și simțitoare a lui Ovidiu, care îi declară mamei :

„*Mămițo, dacă pierz un an, mă omor!*”

În această situație, ca și celelalte schițe care au ca temă educația, tatăl este doar un nume. Când personajul narator sugerează că intervenția pe lângă profesorul de morală ar avea mai mare succes dacă ar fi făcută de către domnul Georgescu, ca tată, madam Caliopi protestează vehement:

„*Așa! ți-ai găsit! Georgescu! Nu-l știi pe Georgescu ce indiferent e cu copiii?*

Dacă ar fi fost după Georgescu, nici Virgiliu, nici Horațiu n-ar fi fost la

facultate... Despre partea lui Georgescu, rămâneau băieții fără bacaloriat!” [I.L.Caragiale,1980,183]

Prietenia în numele căreia mama i-a cerut bunului nostru amic, naratorul, să intervină pe lângă profesorul de Morală să-i modifice nota băiatului, prietenia este, așadar, moneda de schimb la care face apel femeia când farmecele personale nu mai funcționează.

Vasile Fanache, în eseul său dedicat operei lui Caragiale, sublinia „slăbiciunea” pe care naratorul o are pentru lumea înaltă, concretizată în protejarea odraslelor mediocre sau în plăcerea de a sta de vorbă cu lumea bună: „propriul chip (al scriitorului, s.n.) nu absentează din acest joc, dar funcția lui constă în recunoașterea lucidă a faptului că alunecarea înspre rău este, adeseori, mai puternică decât forța morală de a-i rezista”. [Vasile Fanache,1984,211]

Probabil, madam Caliopi este madam Popescu (*Vizită*), mamița (*Dl. Goe*), mamița (*Bubico*), toate trei la un loc, după trecerea anilor, așa cum Ovidiu poate fi Ionel (*Vizită*), Goe (*Dl. Goe*), la vârsta bacalaureatului.

Eroismul cotidianului, în care au excelat femeile secolului, prezențe discrete, aflate mereu în umbra soțului, preocupate de „urmași crescuți în cultul țării, al strămoșilor și al istoriei mari” devine, la aceste dame, o agitație golită de sens.[Ioana Pârvulescu, 2005,128]

Dacă este mamă de băieți, femeia *Momentelor* se ocupă „îndeaproape” de mult visata carieră a băieților, însă ca mamă, dama își însoțește odrasla peste tot, preocupată de fericirea acesteia.

De exemplu, cucoana Sofica din *Lună de miere* este o „femeie uscățivă”, de vreo patruzeci și ceva de ani, trebuie să fi fost tare frumoasă pe vremea ei; un tip picant, și niște ochi scânteietori, plini de vioiciune și de viclenie”. Călătorește cu trenul, spre Pesta, împreună cu fiica, „o strălucitoare frumusețe blondă” și soțul acesteia, „un domn destul de burtos, nu tocmai bătrân, între cincizeci și șaiszeci de ani”, dependent de cornetul acustic, de cura lui Kneipp, dar și de „hapurile americane”. Normalitatea aparentă a situației sare în aer în momentul în care, în vagon, alături de perechea conjugală, se află tânărul Mișu, „un bărbat oacheș de vreo treizeci de ani, voinic și frumos”[I.L.Caragiale,1980,355].

Ceea ce în secolul al XIX-lea ține de universul ascuns al interiorității, de sacralitatea căminului, are loc, în această schiță, în public. Martor stânenit al scenei de amor consumată între Mița, soția cea tânără, și Mișu, călătorul „nimerit” în vagonul Miței, este, cine altul?, decât naratorul. Un alt martor este cucoana Sofița, care păzește nu virtutea fiicei, așa cum o face mama fetelor secolului, ci aventura fără perdea a acesteia. Așadar, familia prozelor caragialiene nu mai funcționează nici ca instanță de supraveghere și control. De altfel, „ochii scânteietori, plini de vioiciune și viclenie” ai mamiței par dovada faptului că și mama a avut o tinerețe tumultuoasă, ca și fiica.

Complicitatea mamă-fiică se stabilește nu doar pe linia moravurilor, ci și a comportamentului. Astfel, cocoana Lucșița, din *La Peleş*, este mama unui Goe în variantă feminină. Cucoana Lucșița este mama Mândicăi. Piscopasca, o damă din lumea bună, care are onoarea să fie invitată alături de soț, desigur, la dejun la castelul Peleş. Eleganța hainelor și a buclelor este contrazisă de vulgaritatea limbajului. De altfel, nu este singurul text care pune accent pe contrastul dintre interiorul fastuos, hainele frumoase și atitudinea eroinelor. Să ne gândim la *Five o'clock* sau la *Întârziere*. Și aici, Mândica, ca mai toate figurile feminine caragialiene este frumoasă: „ceafa grăsulie, cârlionții rebeli și talia elegantă. Într-atât o place mama, încât o scuipe să n-o deoache la orice pas:

„Și coana Lucșița se uită-n ceafa grăsulie a lui madam Piscopesco și o scuipe,
pe de o parte să-i mai potolească ustureala, pe de altă parte să n-o deoache: în adevăr, are de ce să se mândrească o mamă”.[I.L.caragiale,1980,289]

Observăm că mama nu are **cu ce** să se mândrească, ci **de ce**, după cum insistă naratorul. Acest **de ce** ne trimite la atitudinea tinerei femei pentru a ne convinge încă o dată că rolul sacru al mamei, care trebuie să-și transforme fiica din copilă într-o floare delicată este parodiat de către scriitor. Tot echilibrul Mândicăi se clatină din cauza „dobitoacei” de guvernante care nu a știut să-i aranjeze cârlionții:

„Uf! Lasă-mă dracului și dumneata, mamițo! Nu vezi că m-a pocit dobitoaca? Fir-ar afurisită să fie!”.[I.L.Caragiale,1980,288]

Coana Lucșița se implică și vrea să-și ajute fata, însă nu se bucură, nici ea, de reacții mai blânde: „Ești nebună, soro! țipă madam Piscopesco, ce dracu! Chioară ești?... m-ai

fript!”. Când, în sfârșit, cârlionții sunt așezați și madam Piscopesco se află în trăsură, gata de plecare la palat, iar mama iar o scuișă să n-o deoache, fiica nu uită un „detaliu”:

„Mamișo, bagă de seamă la cheile dulapului, că iar fură zahăr dobitoaca, fir-ar a dracului să fie”. [I.L.Caragiale,1980,289]

Solemnitatea unui eveniment în premieră pentru familie, prânzul la castel, în compania înaltelor fețe regale, este transformată în comportament și limbaj de mahala.. Ne întoarcem, din nou, la raportul centru-periferie.

Nici când pot interacționa, chiar și pentru **25 de minute** cu straturile cele mai selecte ale societății; eroinele (și nu doar ele) lui Caragiale au „apucături și atitudini ce țin de patologia marginalului”. [Adrian Majuru,2003,91]

Ne oprim, aici, la nevasta directorului din **25 de minute**. Eroismul directorului constă în încercarea de a prelungi cât mai mult esca pe care „vodă și doamna” o fac în gara din „marginea orașului Z”, și asta nu pentru cinstea urbei, ci pentru a-și prezenta familia (aflată într-o îngrijorătoare întârziere). Adulterul femeii (vine la gară împreună cu copiii, dar și cu amicul, un foarte tânăr profesor, care locuiește de un an în casa familiei) este sugerat, dar nu reprezintă punctul de interes al schiței. Accentul cade pe atitudinea nevestei directorului, care întârzie. Iar când, în sfârșit, ajunge pe peron, prin modul de adresare suprimă distanța firească ce s-ar impune, din perspectiva diferenței de rang, între o soție provincială de funcționar al statului (fie el și director) și soția majestății sale:

„Am auzit, dragă, zice Doamnei, nevasta directorului, că ați fostără cam bolnăvioară! Mi-a părut grozav de rău... Încă-i ziceam lui dom' profesor, amicul nostru, zic: vezi dumneata, dacă o prințesă și tot nu se poate pune cu voia lui Dumnezeu, dar noi ăștia!... Dar acu te-ai făcut bine... Se vede... Fie, că frumoasă ești! să nu-ți fie de deochi! să trăiești!...” [I.L.Caragiale,1980,293]

Normalitatea este izolată, de multe ori cu acordul acesteia, dacă avem în vedere atitudinea veselă și prietenoasă a Doamnei sau, în alte schițe, atitudinea autorului, un simbol al unei normalități „insulare”, amestecat printre personaje, amicul tuturor.

Putem vorbi, în aceste condiții, despre o emancipare a femeii în prozele caragialiene pe care le-am studiat? Demersul scriitorului este de o complexitate surprinzătoare în ceea ce privește feminitatea, având în vedere că, în nuvelele fantastice **La hanul lui Mânjoală** și **Kir Ianulea**, apar două perspective asupra femininului, pus, pe de o parte, în relație cu forțele malefice, distructive, ca în **La hanul lui Mânjoală**, unde cucoana Marghioala este o capcană, fermecătoare, de altfel, în care bărbatul (mai ales cel neinițiat sexual) poate cădea, iar, pe de altă parte, în **Kir Ianulea**, unde, cu cât masculinul este mai îmblânzit și mai docil, cu atât feminitatea Acriviței este mai agresivă și mai virilizată din punct de vedere comportamental, încât îl pune pe fugă și pe diavol.

De asemenea, în **Momente**, scriitorul se oprește asupra tuturor ipostazelor feminine prezente în literatura epocii: de la tipul fecioarei angelice, ca în **Groaznica sinucidere din strada Fidelității**, sau fermecătoarele surioare Piscopesco din **Five o'clock** la cel al femeii măritate din **Diplomație**, **Cadou**, **Mici economii**, **Tren de plăcere**, **25 de minute**... și tipul mamei din **Bubico**, **Dl. Goe**, **Vizită...**, **Bacalaureat**, **La Peleş**. Femeile schițelor caragialiene sunt dinamice, stăpânesc orașul, călătoresc mult, din obligație sau plăcere, așadar, din acest punct de vedere, există o evidentă emancipare. Dar este vorba de o emancipare pe orizontală, dacă o putem numi astfel, care se petrece în spațialitate, și nu în verticalitatea intrinsecă a ființei.

Aceste eroine nu se întorc nici un moment către ele însele, cum o fac, nu o dată, personajele feminine slaviciene. Nu se raportează nici la bărbat ca instanță dominatoare sau este o falsă raportare. Ca și în opera lui Slavici, și după cum vom vedea, ca și în cea a lui

Duiliu Zamfirescu figura impunătoare a barbatului ca pater familias, intră într-un acut proces de erodare. Dacă în **Comedii**, eroii simt nevoia să se manifeste eroic, să protejeze femeia, să o ridice pe un pedestal (a se vedea Tipătescu, Trahanache, Jupân Dumitrache, Chiriac), în **Momente**, bărbatul, fie este o marionetă (Stasache, Guvidi, Mandache), fie nu există (**Bacalaureat, Dl. Goe, Vizită, Five o'clock**), sau, în cazul naratorului devenit personaj, apropierea de feminitate se face folosind clișeele romantice, care se dovedesc total inadecvate noului tip de feminitate.

Femininul este încă asociat sferei private, dar dependența față de bărbat este mult diminuată, ceea ce duce la o eliberare a femeii în sfera socială. Emanciparea eroinelor lui

Caragiale se oprește aici, pentru că dorința recunoaștere individuală, de punere în valoare a eului feminin, nu există. Femeia **Momentelor** gravitează în jurul bărbatului (chiar dacă el este doar un nume) și acesta este locul pe care nu intenționează să-l părăsească, fiind scena ideală pe care ea se poate desfășura în voie.

Bibliografie

- ARIÈS, Philippe și DUBY, Georges – **Istoria vieții private, vol. VII-VIII**, Ed. Meridiane, Buc., 1997.
- BARBU, Daniel (coord.) - **Firea românilor**, Ed. Minerva, Buc., 2000.
- BADINTER, Elisabeth - **L'un est l'autre**, Editions Odile Jacob
- CARAGIALE, I. L. – **Momente**, Ed. Fundației Culturale Române, Buc., 1994
- CARAGIALE, I. L – **Momente**, Ed. Eminescu, Buc., 1980
- CIUPALĂ, Alin – **Femeia în societatea românească a secolului al XIX-lea**, Ed. Meridiane, Buc., 2003.
- CORBIN, Alain - **Les filles de noces**, Ed. Flammarion, Paris, 1982.
- DARMON, Pierre - **Mythologie de la femme dans l'ancienne France**, Edition du Seuil, Paris, 1983.
- FANACHE, Vasile – **Caragiale**, Ed. Dacia, Cluj Napoca, 1984
- IBRĂILEANU, Garabet – **Studii literare**, Ed. Cartea Românească., București, 1930.
- JANKÉLÉVICH, Vladimir – **Ironia**, Ed. Dacia, Cluj Napoca, 1994.
- LIPOVETSKY, Gilles - **A treia femeie**, Editura Univers, București, 2000
- MAJURU, Adrian – **Bucureștii mahalalelor sau periferia ca mod de existență**, Ed. Compania, București, 2003
- MANOLESCU, Florin – **Caragiale și Caragiale**, Ed. Cartea Românească, București, 1983.
- PÂRVULESCU, Ioana – **Alfabetul doamnelor**. Ed. Carter, Buc., 1999.
- SIMMONET, Dominique – **Cea mai frumoasă istorie a iubirii**, Ed. Paralela'45, Buc., 2004.