

# DIN VEAC

**Daniela GHEORGHE**

## *Comedia românească și femeile ei enervate*

Dacă în alte țări apariția teatrului cult a precedat încheierea națiunii și a statului modern, la noi cele două fenomene coincid într-un paralelism care a avut consecințe însemnate pentru creația dramatică în general și pentru comediografie în particular. Repertoriul destinat tinerelor trupe actricești se alcătuește ca răspuns la o urgență culturală, în timp ce preocuparea pentru calitate trece pe planul secund. Alecsandri și Caragiale rămân singurii creatori de comedie în adevăratul înțeles al cuvântului. Precursorii și contemporanii lor (mulți dintre ei dramaturgi "de ocazie") ne-au lăsat, cu câteva excepții, lucrări modeste.

La prima vedere, situația se explică prin dificultățile inerente oricărui început. Dar, în realitate, lucrurile nu stau tocmai așa. Absența unei tradiții proprii solide nu a împiedicat câtuși de puțin apariția lui Caragiale, după cum în destule alte scrieri de gen putem observa, printre stângăcii, semnele talentului și ale unui meșteșug dramatic pe care autorii încep să-l deprindă. Caracterul facil și adesea conjunctural al majorității producțiilor comice din secolul trecut nu poate fi pus, deci, exclusiv pe seama lipsei de experiență ori înzestrare a celor ce și-au exersat condeiul în domeniu. Există, însă o cauză mai adâncă, decurgând din însuși climatul

epocii. După dezagregarea regimului fanariot, și mai ales după Tratatul de la Adrianopole din 1829 (care scotea Principatele de sub monopolul comerțului turcesc și croia făgaș economiei capitaliste), ritmul istoriei se accelerează treptat în deceniile următoare. Mișcarea pașoptistă, introducerea regimului constituțional și Unirea, crearea așezămintelor burgheze, obținerea Independenței, proclamarea regatului României sunt tot atâtea etape în tentativa recuperării unei întârzieri de secole. Mediul citadin, și îndeosebi orașele mari, suferă transformări importante. Sunt împrumutate, cu mai mult sau mai puțin succes, formele civilizației occidentale. Peisajul social (până nu de mult centrat în jurul binomului boier-țăran) se diversifică. Idei noi agită spiritele. Politica nu se mai face la un nivel inaccesibil cetățeanului de rând; jurnalele îi deschid o fereastră de la care poate urmări cum merg treburile în stat.

Într-un asemenea context, *comediografia va fi, în bună măsură, rezultatul impresiei puternice pe care o provoacă dinamica înnoirilor*. Autorii sunt interesați mai degrabă să capteze prompt ecourile lumii de dincolo de scenă, fie și cu mijloace naive, decât să-și perfecționeze arta: "teatrul" vietii contemporane este suficient de însuflețit pentru a fi

Maria CIUCURESCU  
în Veta din  
*O noapte furtunoasă*



transferat *tale quale* pe scenă, în laturile lui rizibile. Cum scria Matei Millo într-un articol publicat în "Românul", în 1874, aluziile pline de "sare și piper" la actualitate puteau asigura mai ușor succesul unei piese decât calibrul ei literar. Însăși capodopera comediei românești, *O scrisoare pierdută*, pornește în fond de la o realitate punctuală: alegerile pentru corpul legiuitor înșărcinat, în 1884, cu revizuirea Constituției. Evident, geniul lui Caragiale a ridicat piesa în planul clasicității perene, iar momentul politic din care se inspiră nu va mai conta pentru spectatorii din generațiile următoare; pentru istoricul de teatru, însă, raportul ei strâns cu evenimentele la zi este simptomatic. În mai toate cazurile, autorii și publicul sunt, împreună, prizonierii psihologici ai momentului și se lasă fascinați de pitorescul unei lumi în plină prefacere. *Niciodată legătura dintre teatrul comic și societate nu a fost atât de viguroasă, directă, vizibilă*. Producțiile de gen semnate de C. Facca, Heliade, C. Bălăcescu, Gh. Asachi, I. Dimitrescu-Movileanu, M. Kogălniceanu, G. Baronzi, C. Negruzzi, Matei Millo, frații Caragiali, G. Sion, Iacob Negruzzi, Iosif Vulcan ș.a. pot să fie mai mult sau mai puțin stângace, dar ne farmecă, în schimb, prin prospețimea observației, prin surprinderea unei lumi ce se trezea la luminile civilizației. Puse cap la cap, ele alcătuiesc o anexă *sui-generis* a istoriei politice și sociale, o fidelă cronică umoristică a timpurilor. În acest "documentar" satiric al epocii, compus atât din texte originale, cât și din adaptări, personajele feminine ocupă un loc aparte. Lucrul este lesne de înțeles, întrucât femeile s-au integrat mai repede și mai entuziast decât bărbații în procesul europeanizării, cel

puțin în privința formelor exterioare. Ele sunt primele care leapădă veșmântul oriental, năzuiesc să se emancipeze, impulsionează cizelarea moravurilor – devenind astfel aprige adversare ale vechilor obiceiuri. Fenomenul este acompaniat însă și de excese; femeia ajunge una dintre țintele preferate ale autorului comic fiindcă vrea distracți mai variate, toalete mai elegante, locuințe mai luxoase. Bovarismul latent al sufletului feminin, stimulat și de lecturi romanțioase, le face pe eroine să sesizeze rapid posibilitățile pe care le deschide o lume făurită după tipar occidental. Strălucirea vieții mondene călătoriale, aventura – iată țelul acestor personaje, care, în mod previzibil, vor fi sancționate pentru discrepanța dintre ceea ce sunt și ceea ce aspiră să fie – sau să pară. Vedem, astfel, că așa-zisul rafinament nu este decât o maimuțărire stridentă a modei apusene, că pretențiile depășesc mult bagajul cultural și resursele bănești ale eroinelor. Dar mai vedem și ceea ce autorul comic nu putea să vadă prea limpede, în epocă: *un indiciu de emancipare, nu numai a femeii, dar și a categoriei din care face parte, un indiciu al mutațiilor sociale și al modernizării ce vor deveni manifeste spre sfârșit de secol, cel puțin în mediul orășenesc*.

Germenii noului stil de viață încolțesc, timid, încă din primele decenii ale veacului. În comedioara în versuri *Amoriul și toate harurile*, Costache Conachi se plânde că, în timpul ocupației dintre 1806–1812, femeile se plimbă toată ziua pe ulițele Iașului cu "butca", pentru a fi admirate de ofițeri ruși; ele sunt "foarte împodobite" și poartă "corsetă". Dar răspândirea modei și obiceiurilor apusene ia oarecare amploare abia după 1830, fiind

salutată de unii și iritându-i teribil pe alții. Dintre ultimii face parte și Costache Facca; el scrie în 1833 *Comodia vremii sau Franțuzitele*, în care două demoazele cu "educație", se îmbracă după ultimele jurnale de modă pariziene, știu să danseze cadrilul și practică în saloane "de peti je inosan". Antibonjurist convins, Facca apelează la șarja apăsătoare: eroinele lui nu sunt decât niște fandosite, care agresează bunul-simț cu limbajul lor saturat de franțuzisme și manierele lor caraghioase. La Costache Caragiali ciocnirile dintre vechi și nou îmbracă forme vehemente. Două dintre piesele actorului-dramaturg (*Îngâmfata plăpămăreasă sau Cucoană sunt* – 1846 și *O soare la mahala sau Amestec de dorințe* – 1847) ne introduc în mediul breslașilor și al micii burghezii bucureștene. Ambele piese susțin că fiecare ins are utilitatea lui socială și demnitatea lui; prin urmare, toți oamenii trebuie să fie egali – o idee des vehiculată în anii premergători revoluției pașoptiste. În același timp însă, Costache Caragiali dezaprobă cu tărie faptul că păturile mijlocii prind și ele, încet-încet, gustul seratelor, al balurilor, al lecturii. Firește, inițiatorile unor asemenea "nocive" schimbări nu pot fi decât personajele feminine. În *Îngâmfata plăpămăreasă*, Ancuța va fi ridiculizată pentru că își dă aere de cucoană, își face salon, vrea să se plimbe la șosea; nevinovata dorință de a asista la o "seară de luminații" îl determină pe stăpânul casei să-i administreze o severă corecție corporală. Este blamat și faptul că Ancuța îi angajase un dascăl nepoatei, pentru a o învăța să citească. În *O soare la mahala*, Mândica intră în conflict cu soțul ei Anastase fiindcă acesta, om de modă veche, nu-i tolerează ambițiile

mondene. Mândica își vrea bărbatul "mai delicat", și nu "sălbatec, mojicos, grosolan"; ea organizează serate unde se joacă gajuri, "un joc atât de noblu și care acum e de bonton". În replică, Anastase ține discursuri moralizatoare și pune capăt "mascaralăcurilor" care i-au invadat căminul. Că "îngâmfata plăpămăreasă" e cât pe ce să-și arunce nepoata în brațele unui fante de mahala și că Mândica ajunge la un pas de adulter – acestea sunt amănunte care țin de intrigă. Pentru noi, de reținut este altceva: în amândouă piesele, pledoaria pentru egalitatea cetățenilor, concept fundamental în statul modern, este dublată de o aspră critică la adresa imitării civilizației occidentale. Asemenea altora, Costache Caragiali nu sesizează că este vorba aici de *două fațete ale aceluiași fenomen*. Cu alte cuvinte, chiar dacă propovăduiește egalitatea, el consideră că fiecare categorie socială trebuie să-și cunoască lungul nasului. Astfel de contradicții, firești într-o epocă deocamdată confuză, se vor estompa spre 1880, când mica burghezie își consolidează statutul. În *O noapte furtunoasă* (1879), nepotul lui Caragiali ne va da o cu totul altă imagine a femeii din clasa de mijloc. Aici, Veta este numită "cucoană", iar termenul și-a pierdut cu totul conotația peiorativă; nu mai puțin, Jupân Dumitrache nutrește o mândrie părintească pentru tânăra lui cumnată Zița și o divorțează fără să stea pe gânduri de "mitocanul" Țircădău, nepotrivit cu o ființă delicată, care a studiat trei ani la pension. Subtile schimbări de mentalitate se înregistrează însă și între contemporanii lui Costache Caragiali, la jumătate de veac. Chiar dacă tipul femeii moderne, adus pe scenă, este exagerat și ridicol,

chiar dacă intențiile sunt acut satirice, personajele nu mai sunt, neapărat, reprobabile. Ele degajă vitalitate, acționează energic asupra anturajului lor și nu tot ceea ce fac sau spun merită opoziția. De pildă, Eliza din *O bună educație* (1845) de C. Bălăcescu nu ezită să înfrunte autoritatea paternă și să strice o căsătorie aranjată negustorește; exaltarea Elizei, fiică de mic comerciant și absolventă de pension, se alimentează din senzaționalele aventuri ale literaturii de serie (parodiate cu haz), dar și – cum întrezărim printre rânduri – din nonconformismul generației bonjuriste. La rândul ei, postelniceasa Pistimița din *Don Gulică sau Pantofii miraculoși* (1853) de Al. Depărățeanu înfruntă autoritatea soțului. Ea susține că numai în haremurile din Orient soțul este stăpânul soției, pe când “țările noastre s-au civilizat acum”. Avidă cititoare, Pistimița îi încurajează pe tineri “să progreseze într-una din științele secolului nostru”. Bineînțeles că, pe de altă parte, emancipata postelniceasă toacă banii, îmbrăcându-și familia după modă și decorându-și casa într-un stil a cărui “magnificență” să uimească mahalaua.

În *Muza de la Burdujăni* (1851) de Negruzzi, apare prețioasa ridicolă autohtonă. Cucoana Caliopei este poetă și muzicantă, a înnebunit târgul cu disertațiile sale metafizico-literare, îi plac oamenii de gust și limbajul rafinat. Ca mai toate personajele feminine, din epocă, ea este în pas cu moda și îl sfătuiește pe ruginitul șătrar din vecini să poarte “pantaloni eleganti”, “botine cu glanț” și “un bonjur (haină, *n.n.*) făcut după jurnal”. Această obsesie a modei, care le bântuie pe eroinele din comedia vremii, pare rodul purei frivolități. În realitate, ele știu că în timpul lor (mai mult decât în oricare

alta) *vestimentația are rolul unui egalizator social*. Spre deosebire de straiele orientale, diferențiate în funcție de categorii, costumele moderne putea reduce, măcar aparent, distanța dintre cinurile inferioare și protipendadă în sânul boierimii, sau – după desființarea acestora – dintre moșier, intelectual, funcționar etc. Cum bine observa Alecu Russo, “între doi oameni cu fracă, pantaloni și pălărie, pas de recunoaște care îi de viță, care îi om nou; educația și pantalonul au astupat șanțurile ce despărțeau clasele boierești” (*Studii moldovănești*, 1851).

De la 1840 și până prin deceniul opt, se va încheia în universul comediei un întreg grup de personaje feminine emancipate (sau pretinzându-se astfel), de vârstă și condiție socială diferite. Intră aici: Săftica, spirituala cuconiță dintr-o mahala ieșeană, la curent cu toate “novitățile” și expertă în materie de intrigă galantă (*Două femei împotriva unui bărbat* de M. Kogălniceanu); scăpătata Gahița Rosmarinovici, care oftează de dorul străinătății și, în lipsă de altceva, fuge cu un june bonjurist la Iași, ca să revadă “saloanele strălucitoare” din capitală (*Iorgu de la Sadagura* de Alecsandri); Flutureasca, o chivernisită văduvă din Fefești, care nu se lasă impresionată de bucureștenii, afirmând că și în provincie poți întâlni dame “românești”, “pline de carte” și amatoare de “soharele” (*Clopotelul fermecat sau O căsătorie la Otelu Patria din București* de Iorgu Caragiale); tână Smărăndița, căreia, spre deosebire de ingenua din scenariul comic tradițional, nu-i pasă cu cine se mărită, câtă vreme soțul o va duce în străinătate, să admire “minunile civilizației” (*Agachi Flutur* de Alecsandri); spătareasa cu spirit aventuros, care bate drumurile Europei

(*Însurăteii* de Matei Millo); Zinca din ruinata familie a Optimeștilor, care conduce cu mână fermă campania electorală a bărbatului ei, în speranța mutării la București, unde o așteaptă "vizite, teatre [...], baluri de bonton" (*Candidat și deputat* de G. Sion).

Figura care domină această galerie este, incontestabil, Chirița. Ea apare pentru prima oară la rampă în 1850, în vodevilul *Chirița în lași sau Două fete ș-o neneacă* al lui Alecsandri, iar apoi în *Chirița în provincie* (1852) și într-o serie de scenete și cânticele compuse de-a lungul anilor fie tot de Alecsandri, fie de inegalabilul ei interpret, Matei Millo. Cariera personajului se termină (din punct de vedere literar, nu și scenic) o dată cu piesa *Cucoana Chirița la carantină în vagoanele de la Vârciorova*, o însăilare fără nerv scrisă de marele actor la bătrânețe, prin 1892–1893. Dar, la acea dată, Cucoana Chirița Bârzoii ajunsese de mult celebră. Isprăvniceasa între două vârste, plină de ambiții, caraghioasă, oportunistă, dar debordând de vitalitate, este o figură emblematică pentru epoca marilor schimbări de după 1850. Neobosita eroină învață singură franțuzește, călărește ca o "armazoancă", fumează, flirtează, încearcă să introducă la țară manierele alese, se duce la lași să-și mărite fetele în lumea bună, se duce la Paris să-și dea băiatul la studii, umblă prin străinătate cu pașaport de "baroneasă", frecventează teatrele și cafenelele, se află la Viena cu prilejul faimoasei Expoziții ș.a.m.d. Chirița nu e, desigur, un *caracter*, ci un personaj schițat fără multe subtilități, dar cu irezistibilă vervă comică; pusă mereu în situații noi, ea ne dezvăluie mereu alte fațete și o uimitoare capacitate de adaptare. Eroina lui Alecsandri și Millo devine un

mit al teatrului comic din epocă – între altele, și pentru că întruchipează cu maximă vivacitate tendințele în vogă. Asemenea multora dintre contemporanii ei, Chirița se europenizează rapid și fără complexe, dar rezultatul este ilar. Din jurul anului 1880 încolo, lucrurile se mai așază, iar femeia modernă încetează să mai fie ridicolă, dispărând treptat din atenția comediodografilor. Personajele feminine ale lui Caragiale, în afara "republicancei" Mița Baston, nu sunt tipuri esențialmente comice, cum nu sunt nici eroinele lui Iacob Negruzzi din *O alegere la Senat* (o bună comedie de moravuri scrisă în 1878, pe nedrept uitată azi) sau ale lui D. Ollănescu-Ascanio (*Fanny*, 1885; *Primul bal*, 1889). Între puținele excepții se numără Iosif Vulcan, care, la 1897, ne dă în *Gărgăunii dragostei* portretul caricaturizat al sufragetei. Până îşi găsește soțul potrivit, Olimpia vrea să ajungă în fruntea mișcării feministe din urbe și face exerciții de oratorie în stil cațavencian; ea tună împotriva "tiraniei" bărbaților, denunță "suferințele secolilor" și cere cluburi pentru femei, neuitând să pomenească de "vocea timpului", de "civilizație" și, bineînțeles, de Europa care stă cu ochii pe noi. Trebuie spus însă că pe *ardeleanul* Iosif Vulcan, pentru care prioritar era obiectivul emancipării naționale, îl uimiseră totdeauna agitația, controversalele politice aprinse, înnoirile bulversante din regat (cum vedem și dintr-o mai veche farsă a lui, *Alb sau roșu?*, jucată în 1872). Femeia-sufragetă face parte, și ea, din atari ciudățenii. În rest, în producția de gen din ultimii 20–25 de ani ai secolului trecut, satira se va focaliza cu precădere asupra personajelor masculine, preluându-se astfel una dintre vechile tradiții ale comediei europene.



B.A.R.  
II  
104657

CHIRITZA  
LA  
EXPOSITIA  
DE LA  
VIENA

POVESTIRE HUMORISTICA CU CANTECE

COMPUSA DE

MATEIU MILLO

*Artistă dramatică*



Reproducerea și reprezentarea pe scenă în parte sau în total,  
suntă oprite, fără voia autorului.



BUOURESCI  
TYPOGRAFIA CURTII, (LUCRATORII ASOCIATI)  
12, PASSAGIUL ROMAN, 12