

HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU SAU O CAMERĂ SEPARATĂ

Iulian BĂICUȘ
Lecturer PhD, University of Bucharest

Abstract: I have been trying in this particular critical essay to compare the work of one of the most notorious woman s writer of European literature, Virginia Woof, with the work of the most important Modernist writer, Hortensia-Papadat Bengescu. This paralell doesn't imply o direct influence but a arheypal use of symbols, coming from the deep psychoanalitical roots of the feminine gender. I have also been using the approach of Gender studies, in order to translate these particular themes to a better understanding of feminine mythic figures and symbolism of blood and of different metaphors used in several texts, in a totally deconstructive discourse, focusing on early texts written by Hortensia Papadat-Bengescu, the Grand European Lady of the Romanian novel, in between the two great World Wars.

Keywords: Feminism, Jung's Archetypes, Menstrual Blood, Psychoanalysis, Novellas, Literary Influence, Virginia Woolf.

A. Introducere. The Difference of View

În epoca în care Hortensia Papadat-Bengescu lucra la celebrul său ciclu al familiei Hallipa, o altă scriitoare remarcabilă a secolului XX, Virginia Woolf¹ publica un celebru studiu, **A Room of Your Own**, tradus la editura Univers sub titlul **O cameră separată**. Într-o prefață sintetică la ediția românească, Andreea Deciu analizează această carte, a cărei teză fundamentală este că, pentru a scrie romane, femeia scriitoare *“are nevoie de bani și de o cameră separată.”* Chiar dacă Hortensia Papadat-Bengescu a cunoscut curentul feminist, care în Europa sau America începea să se nască, după Primul Război Mondial, ea a preferat să delege această denotație unei dintre personajele sale, feminista Nori, un personaj oglindă cum este denumit în naratologie cu ajutorul căruia putem privi, fie și deformat, universul Hallipilor.

Potrivit considerațiilor Andreei Deciu, textul Virginiei Woolf funcționează pe cel puțin trei paliere diferite: primul, care descrie femeile și felul lor de a fi, cel de-al doilea, care se ocupă de relația între femei și literatura scrisă de ele, iar cel de-al treilea, care studiază modul în care femeile apar în literatura scrisă de bărbați. Vocea narativă se subdivide în câteva roluri diferite, într-o estetică a măștilor și instanțelor narrative. Fiecărui palier de semnificație îi corespunde un narator, numele acestora fiind compuse pornind de la atât de comunul nume Mary. Astfel Mary Seaton le reproșează bărbaților faptul că în interiorul imaginarelor universități Oxbridge și Fernham, doamnele nu erau primite în bibliotecă decât dacă erau însoțite de un student al colegiului de sex masculin sau dacă intrau în posesia unei scrisori de recomandare. Mary Hamilton, reprezentata femeilor scriitor, cea care emite și teoria camerei separate, în ciuda atacurilor feministei

¹ Virginia Woolf, *O camera separată*, traducere de Radu Paraschivescu, prefață de Andreea Deciu, București, Editura Univers, 1999, p. 14

radicale Elaine Showalter², e considerată de Andreea Deciu, pe bună dreptate, una dintre teoreticienele feminismului moderat. În literatura universală, dominată de scriitori și critici bărbați, principiul “camerei separate” în care ar trebui încadrată literatura feminină adesea nu a fost respectat.

Virginia Woolf³ făcea într-unul din volumele sale de critică literară, referindu-se la una dintre precursorile sale de geniu din epoca victoriană, George Eliot, următoarele interesante precizări: “*for a woman writer, the burden and the complexity of womanhood were not enough. She must reach beyond the sanctuary and pluck for herself the strange fruits of art and knowledge. In the same time she wouldn't renounce her own inheritance, the difference of view, the difference of standard.*”

În traducerea mea liberă, a fi femeie și scriitor în același timp înseamnă a fura cunoașterea din sanctuarul bărbaților, păstrându-ți aceea diferență de punct de vedere, care ar putea să te legitimizeze drept scriitoare. Femeia ar trebui să valorifice avantajul camerei separate, în care bărbatul a exilat-o, și să-l folosească cu scopul de a își întări statutul său identitar. Foarte puține texte critice pornesc de la o asemenea premisă teoretică, iar o recitare a operei Hortensiei Papadat-Bengescu nu printr-o mărginită grilă feministă ci printr-o cât mai exhaustivă lectură feminină ar putea produce câteva surprize plăcute. Chiar pentru istoria literară, în contextul mai larg al literaturii noastre interbelice, prozele Hortensiei au nevoie, în tabelul virtual al elementelor lui Mendeleev, de o căsuță separată. Autorul acestui studiu nu poate avea pretenția că e membrul unei generații spontanee în critica literară, pentru că există câteva precedente în bibliografia critică a Hortensiei, dintre care cel mai important rămâne studiul de psihanaliză literară propus de Ovid S. Crohmălniceanu⁴ în **Cinci prozatori în cinci feluri de lectură**. Ne-am propus să urmărim, de asemenea, dată fiind tema lucrării de față, relația prozelor Hortensiei cu atât de controversatul ciclu proustian al **Căutării timpului pierdut**.

Dar, să lăsăm această discuție pentru mai târziu, și să trecem puțin în revistă cronicile contemporane primei perioade a operei Hortensiei Papadat-Bengescu, care debuta în 1919 cu volumul **Ape adânci**, care, așa cum am văzut deja, fusese întâmpinat cu onoruri de către Garabet Ibrăileanu⁵. Cu riscul de a repeta unele idei deja expuse, voi cita din articolul criticului **Vieții Românești** chiar pasajul în care Garabet Ibrăileanu are aproximativ aceleași idei cu ...Virginia Woolf: “*Când ai isprăvit de citit volumul doamnei. Hortensia Papadat-Bengescu, din suma impresiilor care-ți rămân două se degajează mai întâi: originalitatea operei și caracterul ei eminent feminin. Dar în ultimă analiză, aceste două însușiri se condiționează sau se presupun una pe alta. În adevăr, numai cine are o personalitate puternică se poate sustrage de la influența modelelor, adică a*

² Elaine Showalter, *A Literature of Their Own, British Women Novelists from Brontë to Lessing*, London, Virago, 2009

³ Virginia Woolf, *George Eliot*, accesibil on-line la <https://digital.library.upenn.edu/women/woolf/VW-Eliot.html>, accesat în 29-08-2020, la ora 12.32

⁴ Ovid S. Crohmălniceanu, *Cu Hortensia Papadat-Bengescu la psihanalist*, în *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*, editura Cartea Românească, 1984

⁵ Garabet Ibrăileanu, “*Ape adânci*” în revista *Însemnări literare*, nr.1, din 2 februarie 1919 reprodus în ediția Garabet Ibrăileanu, *Studii literare*, repere istorica literare de Rodica Rotaru, București, editura Minerva, 1979. vol. I, p. 340

literaturii curente. Și cum modelele sunt datorate bărbaților, creatori ai întregii literaturi, numai o femeie cu personalitate puternică se va putea sustrage influenței acestor modele, va rămâne originală și deci feminină. Altmintrelea, opera sa nu va fi decât o contrafacere imaginii pe care o produce realitatea trecută prin prisma sensibilității masculine.”

Fără o personalitate puternică, femeia scriitor va fi atrasă de câmpul magnetic al lumii bărbătești, va fi extrasă din camera separată a alterității sale, a diferenței de sex ce ar trebui să-i îmbogățească opera. În ceea ce privește structura interioară a prozelor din **Ape adânci** acestea par destul de apropiate de fluxul conștiinței, experimentat de aceeași Virginia Woolf. Cu toate că prozatoarea britanică avea să debuteze cu un roman destul de clasic în 1915 **Călătorie în larg**⁶, continuat în 1919 cu **Noapte și zi**⁷, un alt roman realist, ruptura cu adevărat importantă producându-se odată cu **Camera lui Iacob**⁸ (1922), pentru ca procedeul fluxului conștiinței să fie rafinat în capodoperele **Doamna Dalloway**⁹ (1925) și **Spre far**¹⁰ (1927). E o diferență de intensitate între oricare dintre romanele acestea și prozele cam naive din **Ape adânci**, dar în structura de adâncime cele două tipuri de texte sunt totuși apropiate.

Virginia Woolf, care avea în plus capacitatea de a teoretiza pe marginea cărților importante ale culturii europene își exprimase admirația față de Proust și Joyce, pe care îi privea unul în descendența celuilalt:

“Proust s-a înverșunat zadarnic să separe în parcele infime materia impalpabilă pe care a adus-o la suprafață din adâncul personajelor sale, în speranța de extrage nu știu ce substanță anonimă din care ar fi alcătuită întreaga umanitate, căci de îndată ce cititorul închide cartea, printr-o irezistibilă mișcare de atracție, toate aceste particule se lipesc unele de altele, se amalgamează într-un tot coerent, cu contururi precise, în care ochiul exersat al cititorului recunoaște un bogat om de lume îndrăgostit de o femeie întreținută, un medic ajuns, credul și stupid, o burgheză parvenită și o aristocrată snoabă, care se vor alătura într-un muzeu imăginar unei vaste colecții de personaje românești.”

Citatul extras din studiul Virginiei Woolf e cu atât mai interesant cu cât subliniază faptul că în momentul Proust se produce acea revoluție ce va conduce la evoluția romanului european spre procedeul fluxului conștiinței. Fără Marcel Proust, James Joyce și Virginia Woolf nu ar fi existat. Proust a împins prin procedeul memoriei involuntare dar și prin structura aparent fără centru a textului său foarte departe frontierele romanului european. El constituie, și aici Camil Petrescu sau Mihail Sebastian aveau dreptate, o bornă în evoluția acestei specii literare căci el înlocuiește analiza psihologică de tip clasic cu o diseminare a caracterelor, care dau, totuși, textului impresia de adeziune și coerență. Principiul e acela, foarte modern, al coeziunii obținută

⁶ Virginia Woolf, *Călătorie în larg*, traducere și note de Georgeta Pădureleanu, prefață de Geta Dumitriu. Rao, 1994

⁷ Virginia Woolf, *Noapte și zi*, traducere de Veronica Focșeneanu, București, Editura Univers, 1987

⁸ Virginia Woolf, *Camera lui Iacob*, traducere, prefață și note de Mihai Miroiu, București, Editura Univers, 1990

⁹ Virginia Woolf, *Doamna Dalloway*, traducere din engleză de Petru Creția, București, Editura Humanitas Fiction, 2012.

¹⁰ Virginia Woolf, *Spre far*, traducere de Antoaneta Ralian, București, Editura Minerva, 1972

prin ruptură. Remarca lui Garabet Ibrăileanu¹¹ privind structura stelată a prozelor de început merită a fi citată în întregime: “*Bucăți ca **Marea sau Femei, între ele sunt lucrări în miniatură, executate pe dimensiuni de frescă. Este drept că uneori simți nevoia să te înarmezi cu o lupă, ca să poți distinge bine contururile, atât de mult se îmbulzesc impresiile și nuanțele, căci scriitoarea nu are senzații simple de la lucruri, are serii, are mănunchiuri de senzații. Ea nu ne dă melodii, ca să deseneze evenimentele; ea ne dă armonii de senzații, care aduc ceva din intimitatea profundă a lucrurilor. De aici și stilul său, cu fraze lungi, cu incidente, cu reveniri, cu ezitări.***”

Nici E. Lovinescu nu rămâne indiferent la debutul marei scriitoare, pe care o va fura lui Ibrăileanu pentru a o atrage printre membrii activi ai cenaclului **Sburătorul**, unde va insista ca prozatoarea să se obiectiveze. Dacă mulți critici văd în această operațiune lovinesciană un câștig, eu consider că Hortensia Papadat-Bengescu va avea foarte multe de pierdut din cauza renunțării la așa numita literatură subiectivă, impresionistă sau feminină, cum este ea catalogată de mai toți comentatorii.

E. Lovinescu va avea, în seria binecunoscutelor sale “revizuirii”, mai multe intervenții în revistele literare ale epocii, nuanțându-și ideile. Dacă proza lui Rebreanu parcurgea traseul “rural”, “urban”, proza Hortensiei urma aceeași evoluție pe care “poezia epică” lovinesciană o urma pe traiectul “subiectiv”, “obiectiv.” De altfel paternitatea autoarei ar putea fi și ea pusă la îndoială, nuvelele și mai apoi romanele, au fost citite pe măsură ce au fost redactate în cenaclu, într-un exercițiu de *creative writing* colectiv, după cum ne asigură și mențiunea de pe frontispiciul **Concertului din muzică de Bach**: “*acest roman s-a citit pe măsură ce a fost scris și a fost lucrat pe măsură ce s-a citit în ședințele literare ale cercului **Sburătorul** din anul 1925.*” Doamna Monica Lovinescu, care a avut ghinionul să vină pe lume în timpul citirii unui astfel de roman, povestea că, deși criticul a fost anunțat de moașă că are o fiică, acesta s-a declarat deranjat de faptul că doamna Hortensia Papadat-Bengescu fusese întreruptă din lectură !

La primul contact cu volumul de debut, în cronică de întâmpinare a cărții, E. Lovinescu 12 însuși își formulase deja câteva din ideile pe care mai târziu, într-o formă sau alta, le va transforma într-o teorie asupra romanului. Depășind aspectele formale, formula de poem în proză aleasă de scriitoare, criticul surprinde o estetică a adâncimii: “*În genere, literatura doamnei H.P.B., deși nu povestește încă nimic și nici nu creează, adâncește, ea prinde o serie de momente psihologice fără legătura unei acțiuni. Procedul e încă stângaci în **Marea**, peste care plutește umbra lui Maeterlinck. Bănuiesc în dna H.P.B. o mare admiratoare a acestui poet al tăcerii, care n-a prins niciodată nimic din realitate, subtilizând numai în marginea ei .”* Caracterizarea scriiturii propriu zise e, de asemenea, teribil de exactă: “*Arabescuri uneori interesante în jurul unor subiecte întâmplătoare ale simțului comun, piroteală filosofică, cu mici extazuri(n.n corespunzând în planul scriiturii feminine hierofaniilor textuale teoretizate de Joyce), cu mici izbucniri lirice; adevărata*

¹¹Garabet Ibrăileanu, *Ape adânci* în revista *Însemnări literare*, nr.1, din 2 februarie 1919 reprodus în ediția Garabet Ibrăileanu, *Studii literare*, repere istorica literare de Rodica Rotaru, București, editura Minerva, 1979. vol. I, p. 211

¹² E. Lovinescu, *Ape adânci* în revista *Lectura pentru toți*, nr 3., februarie 1919

putere de răspica lucrurile în firicele nevăzute; observații drepte, cu îngrămădiri de icoane ce vor să subtilizeze și mai mult cugetarea din care însă nu se poate ascunde efortul și oboseala, iată cea dintâi formă a literaturii doamnei H.P.B..”

Singura piesă care primește notă de trecere e **Femei, între ele** pe care E. Lovinescu o consideră o probă a faptului că prozatoarea “*se îndreaptă spre romanul de analiză.*” Scurtele paragrafe din volumul de **Critice** închinat celor două volume care aveau să urmeze **Apelor adânci, Scrisorilor Biancăi Porporata și Femeia în fața oglinzii** aduc precizări importante pentru trasarea profilului literaturii feminine (criticul român devenind astfel un precursor al teoreticienilor *scriiturii feminine*). Scriind despre nuvelele Hortensiei Papadat Bengescu, criticul¹³ se folosește de texte ca de un mediu proiectiv, camuflându-și propriile idei fixe într-un discurs despre literatura scrisă de femei: “*Cum o femeie nu vorbește, ci șoptește, nu se declară ci sugerează, literatura ei devine o adevărată criptografie; un zvon de cuvinte misterioase, de senzații acoperite pe jumătate, de vag poetic, o literatură cu cheie. Lipsită de orice inițiativă în dragoste și fără putința expresiei clare a bății inimii sale, femeia ne-a dat, în chip firesc, o literatură de umbră și de șoptă, de mister și de alcov capitonat.*”

Concepția lui E. Lovinescu ar fi mai potrivită pentru definirea femeii medievale, căci în modernitate, femeile par să preia inițiativa și să câștige în timpul unor adevărate turniruri, inima bărbatului iubit! Cu toate acestea, E. Lovinescu nu e departe de adevărul nuvelelor atunci când afirmă: “*În mijlocul unei literaturi de taină, opera scriitoarei e o scufundare a principiului solar în colțuri de umbră. O sfâșiere, o profanare chiar...*”

Pentru a putea înțelege această structură voi face apel la distincția simpatie, dragoste, pe seama căreia Nicu Steinhardt pune incapacitatea lui A. Gide de a deveni romancier. Dragostea nu ar oferi prozei un liant suficient, inducându-i o structură lirică și vâscoasă, comparația între **Fructele pământului**¹⁴ și bucăți ca **Marea** sau **Sephora** ar trebui făcută cândva) în timp ce doar simpatia pentru personaje ar fi suficientă autorului pentru a configura un univers epic suficient de rotund, de interesant. Criticul adaugă o mulțime de nuanțe și descrie deosebit de exact trestia pascaliană a naratoarelor din proza de tinerețe: “*Eroina tipică a literaturii scriitoarei e în continuă mișcare cu un suflet vibrant în care iubirea se dezlănțuie în uragane, iar dezrobirea pândește la orice cotitură a vieții. Nimic nu e însă mai mișcător și mai nobil decât acest zbucium peste care plutește suflul fatalității antice. Îi ierți și frenezia și nevroza și o mare duioșie și milă ne cuprind în fața condiției umane care, între două neante, a creat această sublimă frământare fără rost, ca o protestare împotriva liniștii eterne ce o așteaptă.*” Cu toate că E. Lovinescu e criticul interbelic care a promovat cel mai mult literatura feminină interbelică, transformând pe Hortensia Papadat-Bengescu într-un scriitor paradigmatic pentru modernitatea noastră literară, domnia sa dă foarte firave semne că ar dori să iasă din universul său, al culturii falocentrice. Frenezia și nevroza naratorilor vibranți nu îi produc criticului decât două (serii) de sentimente inferioare: milă și duioșie! Judecățile

¹³ E. Lovinescu, *Hortensia Papadat-Bengescu* în *Critice*, vol VII, București, Editura Ancora S. Benvenisti, 1929, p. 78, 118

¹⁴ André Gide, *Fructele pământului*, traducere de Mioara Izverna, Opere XX, București, Rao, 2002

critice capătă valori oraculare, scriitura feminină fiind asociată în mod organic subiectivității: *“De la o femeie nici nu ne putem aștepta decât la o literatură subiectivă. Până aici scriitoarea își urmează, deci condiția sexului.”*

Diferența specifică, cea care o deosebește de exuberanța senzorială a contesei de Noailles sau de languroasa clamare a dreptului la fericire de care abuzează femeile din epoca romantică, este analiza psihologică, *“apriga incizie a unui instrument de precizie în jocul complicat al inimii feminine.”* Prin această putere de disecție autoarea împrumută o *“rece pasiune, de cercetător al adevărului”* care n-ar fi în fapt decât *“o atitudine bărbătească, fără duioșie și sentimentalism, pornită din setea cunoașterii pure.”* Împărțirea aceasta destul de naivă în literatură feminină, scrisă cu inima și literatură bărbătească, scrisă cu mintea mi se pare destul de arbitrară (mai ales că psihanaliza lui Jung ar putea relativiza foarte ușor asemenea dualități, aparent foarte exacte). Reacțiile lui E. Lovinescu de a construi modernitatea românească în jurul unor concepte tari, masculine, merg oarecum în răspăr cu evoluțiile culturale din Viena începutului de secol, în care așa cum demonstrează Jacques Le Rider¹⁵ în **Modernitatea vieneză și crizele identității**, traseul intelectual mergea spre o feminizare radicală. Aplicând asupra prozei Hortensiei Papadat Bengescu grila procustiană a teoriei evoluției prozei de la subiectiv la obiectiv, E. Lovinescu se substituie imaginii “soțului castrator”, aceluia *pater familias* burghez împotriva căruia se declanșase de fapt revolta scriitoarei.

În paginile consacrate **Femeii în fața oglinzii** aceeași imagine a ascunderii misterioase, scriitura feminină devine una retrasă în spatele zăbrelelor realității: *“Țintuită după zăbrelele vieții, inima nu arde numai pe rugul amorului imaginar, crescut de vânturile dorințelor, ci se susține și pe rugul unei sensibilități ce freacă la orice adiere. Silită la inactivitate în dosul obloanelor realității, ea e în activitate continuă. Ecourile din afară o răscolesc; sângele curge năvalnic, dând impresiei o mișcare inițială grăbită. Prin spațiile înguste ale zăbrelelor vin zvonurile lumii pentru a sufla peste bieții nervi ai lirei umane cu o egală intensitate; lucrurile mari, ca și cele mici, produc aceleași reacțiuni, de unde și lipsa de echilibru a acestei literaturi în care nu există planuri, ci totul se aruncă deodată în flacăra devoratoare a unei sensibilități exagerate.”*

Scriitoarea este descrisă cu ajutorul unei comparații surpriză cu harfa eoliană a poezilor romantici englezi. O undă de simpatie poate fi simțită aici, căci “zăbrelele” și imaginea “camerei separate” privită drept celulă în care cel de-al doilea sex a fost închis vreme de secole coincid, mutatis mutandis, cu mesajul feministelor contemporane. Materia fundamentală a scriiturii, cea care îi împrumută ritmurile interioare, acea fluiditate extraordinară a prozelor din volumul *Ape adânci*, este bine înțeles sângele, căci marea interioară are ecou în structura intimă a scriiturii feminine.

Mult mai aproape de o viziune contemporană, și mă refer aici în primul rând la studiile Juliei Kristeva¹⁶, cu *Geniul feminin*, Simonei de Beauvoir, și mă refer aici la Al doilea sex, sau ale antropologului Mary Douglas, în special din studiul *Purity and Danger*:

¹⁵ Jacques Le Rider, *Modernitatea vieneză și crizele identității*, Iași, Editura Universității A.I. Cuza, 1995

¹⁶ Julia Kristeva, *Geniul feminin: viața, nebunia, cuvintele* : Hannah Arendt, Melanie Klein, Colette. traducere de Beatrice Stanciu, Pitești, Paralela 45, 2004

An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo, este articolul lui Tudor Vianu¹⁷ publicat în 1919 în revista *Sburătorul* și intitulat chiar *O ideologie feminină*. Criticul, care încă mai cocheta cu recenzie de întâmpinare salută apariția *Apelor adânci* comparând procesul analizei psihologice cu o imersiune cu ajutorul costumului de scafandru sau al batiscafului în recifurile de corali ai sufletului feminin: “*un gest, o privire, nemișcarea chiar îi dă prilejul de a săpa în adâncime, adânc până în ultimele straturi etice ale ființei noastre, purtând cu sine, în conturnata coborîre, lumina străbătătoare a Scafandruului: inteligența sa. Fărîmele neînsemnate ale existenței capătă un înțeles; absurdul se motivează. E o expediție proprie sufletului modern.*” Dincolo de purismul mallarmean al imaginilor de critica tip în care stilistica “jocului secund” este anticipată prin sonorile ce vorbesc despre structurile înghețate, reci, cristalizate ale intelectului, Vianu surprinde în acest articol mai amplu apariția unei noi sensibilități care conduce la nașterea ideologiei feminine în cultura română.

Citându-l pe psihanalistul francez Charles Maurras, T. Vianu pune pentru prima dată chestiunea sincronizării noastre europene în termeni de *gender studies*, deși atunci conceptul nu fusese creat: “*Genul feminin revine asupra lui însuși și se pune în formule pentru a se cunoaște și a se descrie. El nu mai iubește. În loc de a iubi el cugetă iubirea și se cugetă.*” Apariția acestei reflexivități scoate literatura feminină din zona hachițoasă a sentimentelor și o transportă în spațiul mai rarefiat al ideilor, rezervat altă dată doar bărbaților. De altfel, cu câteva paragrafe înainte, Tudor Vianu își recunoștea dificultatea de comunicare cu sexul complementar: “*În afară de întretărirea furtunică a curenților sociale, închisă în mucenicatul ei de așteptare, rugă și veghere, veșnic pusă, femeia, în fața universului, o conștiință singuratică. Sub vidul unei asemenea cupole, șoapta însăși se amplifică în unde solemne și năvălitoare. De aici pentru o conștiință feminină, importanța, adeseori exclusivă, a faptului mic.*” Imaginile barbiene sunt din păcate construite pornind de la o premisă greșită, care subvaluează rolul femeii în opera de sincronizare a culturii române cu cea occidentală. Observația lui Garabet Ibrăileanu care atrăgea cândva atenția asupra rolului remarcabil jucat de femeie deopotrivă justă și pertinentă. Poate că ar trebui rescrisă istoria noastră modernă, poate chiar de către o femeie, pornind de la această ipoteză de lucru. Și la Vianu întâlnim aceeași imagine a reclusiunii, filtrată de această dată printr-o tradiție monahală, călugărița substituindu-se domniței care plânge și suspină pe broderia sa în timp ce domnitorul conduce oastea spre moarte în cruciada anti-otomană.

Persistența valorilor și cutumelor descrise de Georges Duby¹⁸ în excelenta sa carte *Evul mediu masculin* până în epoca interbelică demonstrează inerția extraordinară a unei culturi falocentrice, ce se vedea pusă în poziția de a își revizita critic o tradiție care aruncase femeia în camera separată a celulei de penitenciar a familiei burgheze. În acest sens celebra temă camilpetresciană a duelului și a amorului cavaleresc nu e decât o asemenea reminiscență dintr-o epocă destul de îndepărtată temporal, dar din care în anumite clipe avem senzația că nu am ieșit nici până în ziua de astăzi. Tudor Vianu

¹⁷ Tudor Vianu, *O ideologie feminină. Noua feminitate* în revista “Sburătorul”, I, nr 3 din 3 mai 1919

¹⁸ Georges Duby, *Evul mediu masculin*, Editura Meridiane, București, 1992, p. 12

încurajează noua ideologie feminină nu în latura radicală a feminismului pe care îl consideră simplă “*agitație puțin ridicolă*”, ce ține de spațiul mondenității, ci pe cea profundă, cea care încearcă o redefinire a feminității. Însă, mai mult decât bărbații, femeile par prinse între cele două niveluri de percepere a realității imediate, ce redefinesc cu mult mai bine “inima” și “creierul” despre care vorbea E. Lovinescu și anume “instinctul” și “intelectul.” În interiorul noii ideologii, noii regândiri a feminității numai inteligența adaugă noblețe funcționării instinctului căci “o frumoasă proastă, oricât de calde ar fi îmbrățișările sale, oricât de bogate ar fi darurile ei, are ceva din spaima creațiunii începătoare.”

Proza de început de drum a Hortensiei Papadat-Bengescu are ceva de faună primitivă, iar imaginea barbiană a cryptogamelor vorbește despre această tentativă a spiritului femeii de a se elibera din închisoarea vîscosului: “*Existau în vârstele geologice (ținuturile calde și ume, de ne mai oferă încă exemplare) plante grase, cryptogame cu țesuturi aproape animale. Te apropii de ele cu împotrivire. Simți că vietatea haotică se va smulge deodată, o pasăre archeopterix bătând năucită din aripi. E spaima misterului organic și scârba fecundării cu spasme greoaie. La jumătate de drum, lipsește încă noblețea regnului superior. Din hibriditatea în, instinctului omenesc, neumanizat, noua feminitate vrea să se smulgă.*”

Prin amestecul de regnuri vegetal, animal, din fecundarea falicelor cryptogame “cu țesuturi aproape animale” rezultă un homunculus arhaic, deloc simpatică reptilă pasăre cu aripi de cauciuc și cu dinți atașați pliscului Archeopterix. Prin această descriere, Tudor Vianu surprinde chiar modul ambivalent în care nivelul instinctual atrage și respinge în același timp pe individul evoluat, superior.

Teorii mai recente, cu o sursă clară în tratatul lui Jean Paul Sartre¹⁹, **Ființa și neantul**, dar și în cartea Simonei de Beauvoir²⁰, **Al doilea sex** atribuie feminității tocmai acest atribut al vîscozității. Julia Kristeva²¹ în **Powers of Horror** stabilește o tipologie a ororii pornind de la orificiile și granițele corpului. Singurul acceptabil e corpul social, cel curat și pur, dar tot ce rezultă din corp, în urma proceselor interne, intră în categoria abjectului. Julia Kristeva consideră că abjecția se poate îndrepta cel puțin în trei direcții diferite: în direcția mâncării sau a încorporării în interiorul corpului, în direcția produselor secundare ce rezultă în urma unor reacții interne, ce iau formă acută prin oroarea de cadavru și în direcția semnelor unei diferențieri sexuale. Fluidele corporale joacă un rol foarte important, căci ele vorbesc despre o oroare de necunoscut, care se infiltrează, care sapă sau care se scurge din corp. Pe acestea nu le putem controla, nu le putem socializa, acțiunea lor durează o lungă perioadă de timp și sunt înconjurate de un set multiplu de tabu,uri. Acțiunea lor conduce în final la acel punct terminus, moartea, ce înseamnă căderea întregului corp dincolo de limită, de graniță(etimologic, substantivul latinesc cadaver provine din verbul cadere). Mary Douglas,

¹⁹ Sartre, Jean Paul, *Ființa și Neantul, Eseu de ontologie fenomenologică*, Pitești, traducere de Adriana Neacșu, Editura Paralela 45, 2004

²⁰ Simone de Beauvoir, *Al doilea sex*, traducere de Diana Bolcu și Delia Verdeș, prefată de Delia Verdeș, București, Editura Univers, 1998, volumele I și II

²¹ Julia Kristeva, *Powers of Horrors. An Essay on Abjection*, New York, Columbia University Press, p.207

pornind de la ideile lui Jean Paul-Sartre care asocia Neantul cu structurile vîscoase) consideră fluidele ca fiind definitorii pentru stabilirea unei identități feminine.

Pentru a-și ilustra teoriile Jean Paul-Sartre va scrie romanul **Greața**, foarte asemănător cu romanul lui Max Blecher²², **Întâmplări în irealitatea imediată**. Fluidul, vîscosul, prin continua lor metamorfozare sunt oribile în sine. Bărbatul riscă să se dilueze în aceasta vîscozitate și de aici rezultă oroarea de feminitate, considerată murdară, de această teribilă vagina dentata. Luce Irigaray, una dintre reprezentantatele “filiei franceze”, considera în **This Sex Which Is Not One**, că fluidele sunt în mod implicit asociate feminității, materiei și corporalității în timp ce masculinul este asociat identității de sine, Unului, solidului și unificatului.

În acest context, titlul volumului de debut al Hortensiei Papadat-Bengescu capătă o nouă semnificație. Într-o povestire de lungă întindere cum e **Marea**, naratoarea, se retrage la moșia prietenei sale Alina, ce îi pregătește o “*cameră separată*”, biblioteca, în care va descoperi imaginările scrise, convenția literară care ar trebui să camufleze absența autenticității. Descrierea bibliotecii e și ea încărcată de simboluri: “*Biblioteca era o odaie lungă și cărțile acopereau un perete întreg, misterios și atrăgător; scoarța galbenă a romanelor moderne, legăturile delicate ale poezilor celebri, scoarțe strălu, citoare, scoarțe rase și volume desfrunzite. După ce le-am privit în treacăt am deschis numai, decât ușile largi cu geamuri mari, care, legate din stejar, se împingeau anevoie și am ieșit pe terasa care dădea în ograda gospodăriei.(...) Pe biuroul din mijloc erau, într-un pahar, trei trandafiri albi, de atunci știu ce dulce parfum au trandafirii albi: un parfum de regret și de amintiri. Alături divanul mic aștepta lena trupului. Patul se ascundea în umbra odăii, în dosul unui paravan pe care alergau acele ciudate, copilărești și enigmatice desene ale artei japoneze. Lângă bibliotecă se rezema o scară ușoară de frânghie de mătase împletită.*”

Camera separată este mobilată cu grijă iar o analiză atentă ar putea arunca o nouă lumină asupra sufletului feminin. Prezența trandafirilor albi indică o posibilă apropiere de o sensibilitate simbolistă iar divanul mic, cel așteptă scufundarea corpului transformă lectura într-o abandonare de sine. Prezența paravanului pictat adaugă arabescuri petelor de culoare stinsă pe care le emană delicatele legături ale cărților. Scara de frânghie împletită pare să provină dintr-un idilic “romance” decât să servească unui scop practic, celui de a putea coborî cu ușurință cărți din rafturile bibliotecii.

B. Ființa fluidă sau despre curgerea interioară

Chiar dacă prozele de tinerețe ale Hortensiei Papadat-Bengescu mai au de parcurs o distanță lungă până la mai rafinatul flux al conștiinței, structura textelor sale e pulsantă, în mare măsură fiind asemănătoare cu flashurile de lumină care ajung de pildă în conștiința personajului central din romanul Virginiei Woolf, **Spre far**, doamna Ramsay. Faptul că în nuvela **Marea** este preferat stilul epistolar n-ar trebui să ne mire atâta vreme cât autoarea ar fi putut să urmeze modele celebre, dintre care cel mai

²² Max Blecher, *Întâmplări în irealitatea imediată*, în *Opere*, ediție îngrijită de Doris Mironescu, Editura Academiei Române. Editura pentru știință și artă, 2018

important mi se pare volumul ce adună scrisorile Mariane Alcoforado. Starea fundamentală, cea de la care pornesc datele analizei este cea de liniște interioară: *„..Când zici că e o liniște de auzi cum crește firul de iarbă...Așa sunt eu, nu mă aud cum cresc, am trecut vârsta...Aud cum bate viața în vinele mele. Zici uneori: “Ia pune urechea și ascultă.” Eu ascult atunci palpitul fără să pun urechea. Și nu mă pot reculege deloc.... mă distrează orice: un bîzîit imperceptibil de gîngănii, gestul unei frunze care s-a dezlipit din pom, un fluture care a plecat de pe o floare și stă să vadă unde să se așeze, pe macul de colo sau pe sulfînă?... Apoi treburile, activitatea vreunui mușu,roi de furnici în mișcare(...) Dacă te încurci acolo la privit, îți trece o zi întreagă.”*

Naratoarea din **Marea** e fără doar și poate varianta matură a Fetiței, cea care dacă nu se mai aude cum crește reușește să audă bătaia pulsului, a fluidului său interior. Vocile “vizuinei interioare” interferează cu micile semnale primite din afară, dintr-un univers al “*boabei și fărîmei*”, apropiat de imaginația feminină, cu gândăcei și fluturi, cu maci și sulfine, binecunoscutul spațiu al poeziei Otiliei Cazimir. Preluând tema fundamentală a sensibilității romantice, cea pe care Hortensia va greșa apoi propensiunea spre analiză, ce ține de specificul modernismului românesc, scriitoarea se simte mult mai atrasă de buruienile câmpului și de dihaniiile pământului, în timp ce între ea și societatea omenească simte “*o barieră transparentă, dar reală.*” Dar consecința nu este o retragere definitivă în sânul naturii ci o participare frenetică la viața socială, ce îi permite o ascuțire a bisturiului analizei, cu ajutorul căruia disecă necruțătoare pe cei atât de diferiți: *“De aceea mă amestec atât de mult printre ei, vorbesc, glumesc, numai ca să rup zăgazul sau să-l pipăi mai bine; ca să văd deslușit că sunt ca ceilalți. În mijlocul mulțimii, vorbind, rîzînd, mă simt singură, mă izolez și mă adun limpede cu mine, stau la pîndă și cu o repeziciune uimitoare judec, cântăresc, gîndesc, visez, și nu îmi pot amesteca viața cu a lor într-un aluat omogen; se desprinde totdeauna ceva străin, de altă esență, care nu se poate combina. În zgomot și în mulțime sunt veșnic singură, și acel eu care, paralel cu viața viețuită, trăiește în mine, e uneori cuminte, blajin, prudent, nu mișcă, nu suflă, de teamă ca cea mai mică adiere să nu mă tulbure; alteori ridică în mine furtuni.”*

Jocul social începe întotdeauna cu o imensă singurătate, în fața zidurilor, reale sau imaginate, ridicate întotdeauna de Ceilalți, singura atitudine onestă e această continuă dedublare, această schizofrenizare a Eului, mereu la pîndă, această conștiință de străin. Textul oferă unui observator atent foarte multe chei pentru înțelegerea structurii profunde, abisale a acestor proze. În primul rând, sufletul naratoarei suferă o scindare, existând câte o manieră de a scrie specifică fiecărei dimensiuni ale acestei bi,polarizări sufletești: *“Cu privire la muzică, știi ce-mi vine în minte? Fiecare din noi e un instrument, fiecare suflet are sunetul lui. Așa, de pildă, unii au o vioară...alții un pian discordat...alții o mandolină... unii castaniete... celălalt un trombon, un cimpoi, o chitară... Alții gramofone, adică sunt veseli, triști, sensibili, numai pe plăcile altora; mai sunt și fluiere, picu, line, sunt și țiutori de moși... Închipuiește-ți un suflet care ar suna ca toba mare ! Sunt și harfe minunate ca sufletul tău, Alina... Al meu are două instrumente, firește două. Am statornicit că trăiesc dublu: un fluier duios, care cântă în mijlocul naturii, cântă o doină simplă, molcomă, aromitoare...și când sunt între oameni, o orchestră complicată,*

dureroasă, tumultoasă. Să porți mereu, sau aproape mereu o orchestră în tine, e obositor, nu e așa, amica mea?” Textul literar propriu-zis este dublat de aceeași scriitură muzicală, care intră în consonanță cu mișcările valurilor. Comparația suflet, instrument muzical nu este nouă, ea poate veni pe filiera simbolistă, dar conștiința faptului că prezența celorlalți oameni presupune intrarea în scenă a unei adevărate orchestre sufletești îi dă un aer de modernitate. De altfel, toate aceste citate au ceva în comun cu proza simbolistă, modelul fiind printre altele Maeterlink, dar se pot invoca și alte nume.

Rețin de asemenea atenția plăcile de magnetofon, cele ce produceau naratorilor lui Anton Holban adevărate reverii. Senzația că ele poartă mesajele unor vieți străine, la care asisti comițând o indiscreție, era comună câtorva dintre romancierii interbelici, iar imaginea apare într-o variantă apropiată și la Mircea Eliade. Există cel puțin două tonalități ale textului acesta, una gravă, serioasă, realistă, cealaltă plină de acute, de patetism și de note falsate, încărcată de balastul unor fantasmе mitice sau culturale.

În prima categorie intră descrierea atentă a plajei, a modei estivale, a societății care se adună în vecinătatea Cazinoului din Constanța sau pe malul nisipos ca să ia băi de mare. Aflăm că bărbații și femeile au zone bine delimitate, că moda le impune acestora din urmă purtarea unui corset și este reprodusă chiar și replica unei băieșițe, detaliul adăugând textului farmecul inteligenței populare: *“Azi e bună baia,coniță, are metaluri.”* Hipersenzorialitatea caracterizează pe naratoare, al cărei contact cu marea e prima dată unul vizual.

Culoarea și forma ei variabilă, vorbește prin această imensă putere de a se transforma despre stări sufletești momentane: *“Nu am văzut-o două zile la fel. Netedă ca luciul unei oglinzi, are în nemișcarea ei ceva perfid și atrăgător. Te uiți la câmpia ei lină și adormită, te gândești cât e de adâncă, câte noiane de valuri stau gata să se înalțe, câte furtuni stau ascunse la pândă. În zile ca acestea, coloarea ei e strălucitoare și nesigură ca tăișul unei lame de oțel”* și *“alteori se încrețește în unde mici, din care parcă niciuna nu e mai mare decât alta, transparente ca inelul tău de opal.”* E frumoasă *“când gonește repezi, unul după altul, valuri albastre ce par ocârmuite de cineva, așa de regulat își sparg dantela spumei de mal”* dar e și minunată *“când înalță talazuri adânci, verzi ca smaragdul”* și în unele zile e cenușie, neagră *“de parcă peste noapte a spălat toate păcatele lumii, și a târât coloarea de lut pământesc.”*

Jocul acesta vizual se transforma într-o voluptate a contactului corpului cu apa rece, ambivalența durerii și deliciului transformând atingerea apei într-un joc cu zonele obscure, acvatice din care provenim cu toții. Întoarcerea în apă prefigurează celebrul *“regressus ad uterum”* despre care psihologii vorbesc uneori. Cu toate că gestul îți este dictat de cuget, de zona rațională, trupul refuză să execute comandamentul creierului:

“Și atunci împotriva sufletului, împotriva cugetului, simți în tine, până la marginea senzației, violența refuzului. Carnea plânge, țipă, nu vrea. (...) Eu cunosc atunci crucificarea, brațele în țintă, caliciul sorbit, roata torturilor, chinul apei, îl știu deslușit în gâtul meu înăbușit din care nu iese strigătul.” Dar partea cea mai “obiectivă” a prozei Hortensiei e cea în care asistăm nu la “fluxul conștiinței” ci la “filmul imaginației.” Dând dovadă de o luciditate cel puțin comparabilă cu cea a lui Sandu, naratorul romanilor lui

Holban naratoarea se proiectează pe sine în acest scenariu mental: *“Pe lângă tine trec, cu sunete guturale, hamalii purtând poveri; cufere confortabile, și mari, destăinuind drumurile bogăției călătoare, boccele împleticite, ale căror cârpituri spun truda muncii sărace... trec lăzi de lemn cu mărfurile liberului schimb... Țipete, ordine...Pe punte, ca pe un film trec sute de oameni. Vorbe de afaceri, vreun adio banal, urări de călătorie, sau vreo tăcere înecată de plâns, trec repede și din goană, ne zvârle miile de imagini și impresii de fețe și de suflete, în șirul înghesuit pe podețul îngust.”*

Societatea umană este reprodusă metonimic, din film lipsesc actorii, înlocuiți de cufere sau boccele sau de frânturi de gesturi, care, ar putea fi comparate cu acele flori japoneze de hîrtie ce se desfac doar atunci când sunt introduse în apă. Naratoarea își alege un singur chip din această mulțime pestriță, pe care “camera” se focalizează ca în jocurile imaginației lui Sandu și în scenă intră romanciera, cea care îi adaugă o poveste: *“Pe necunoscutul, pe călătorul, pe trecătorul, l-ai ales dintre toți, l-ai adoptat, îl faci al tău, îi crezi o istorie, închipuiești un roman... Știi unde se duce și de ce. Știi ce simte și ce cugetă. Te uiți la el, care nu te vede, privirea lui distrată s-a oprit, și se pare, o clipă pe tine, și atunci crezi că și el te-a ales.”*

Bibliografie generală

- Virginia Woolf, O camera separată, traducere de Radu Paraschivescu, prefață de Andrea Deciu, București, Editura Univers, 1999
- Elaine Showalter, A Literature of Their Own, British Women Novelists from Brontë to Lessing, Revised Edition, London, Virago, 2009
- Virginia Woolf, George Eliot, accesibil on-line la <https://digital.library.upenn.edu/women/woolf/VW-Eliot.html>, accesat în 29-08-2020, la ora 12.32
- Ovid S. Crohmălniceanu, Cu Hortensia Papadat-Bengescu la psihanalist, în Cinci prozatori în cinci feluri de lectură, editura Cartea Românească, 1984
- Garabet Ibraileanu, Ape adânci, text publicat inițial în revista Însemnări literare, nr.1, din 2 februarie 1919 reprodus în ediția Garabet Ibrăileanu, Studii literare, repere istorica literare de Rodica Rotaru, București, editura Minerva, 1979. vol. I, p. 340
- Virginia Woolf, Călătorie în larg, traducere și note de Georgeta Pădureleanu, prefață de Geta Dumitriu. Rao, 1994
- Virginia Woolf, Noapte și zi, traducere de Veronica Focșeneanu, București, Editura Univers, 1987
- Virginia Woolf, Camera lui Iacob, traducere, prefață și note de Mihai Miroiu, București, Editura Univers, 1990
- Virginia Woolf, Doamna Dalloway, traducere din engleză de Petru Creția, București, Editura Humanitas Fiction, 2012.
- Virginia Woolf, Spre far, traducere de Antoaneta Ralian, București, Editura Minerva, 1972
- E. Lovinescu, Ape adânci în revista Lectura pentru toți, nr 3, februarie 1919
- E. Lovinescu, Hortensia Papadat-Bengescu, în Critice, vol VII, București, Editura Ancora S. Benvenisti, 1929, p. 78,118
- André Gide, Fructele pământului, traducere de Mioara Izverna, Opere XX, București, Rao, 2002
- Jacques Le Rider, Modernitatea vieneză și crizele identității, Iași, Editura Universității A.I .Cuza, 1995

Tudor Vianu, O ideologie feminina. Noua feminitate în revista "Sburătorul", I, nr 3 din 3 mai 1919
Georges Duby, Evul mediu masculin, Despre dragoste și alte eseuri, Traducere de Constanța și Stelian Oancea, București, Editura Meridiane, București, 1992, p. 12
Sartre, Jean Paul, Ființa și Neantul, Eseu de ontologie fenomenologică, Pitești, traducere de Adriana Neacșu, Editura Paralela 45, 2004
Simone de Beauvoir, Al doilea sex, traducere de Diana Bolcu și Delia Verdeș, prefață de Delia Verdeș, București, Editura Univers, 1998, volumele I și II