

LOVE PASSION, A FACET OF EROS IN THE PROSE HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU

Alina Mihaela ILIE (FLOREA)
Phd student, University of Pitești

Resume: Hortensia Papadat-Bengescu's prose is an ideology of passion. The prose writer turns it on all sides, analyzes it from a historical, mythical, mythological, phenomenological, psychoanalytic perspective. She truly makes an incursion into passion, desire, we are witnessing a dissection of Desire, of Passion in Proustian style. Bengali's eroticism is a by-product of modernization with external motivations to the genuine resemblance of the Romanian soul.

Keywords: love passion, eroticism, mythological, meta-analysis

Iubirea în proza bengesciană este decelată ca o metaforizare a drumului odiseic al prototipului Odiseu. Asemenea politropului Odiseu, femeile din creația Hortensiei Papadat-Bengescu sunt prinse într-un labirint al iubirii-pasiune, al erosului. Femeile încearcă să recompună pânza de păianjen a erosului pierdut. Hortensia Papadat-Bengescu preocupată de această refacere prin așa zisul „suflet feminin” elaborează un fel de investigații ale interiorității femeii. Cultul pentru iubire al autoarei suferă o ușoară contradicție și anume că personajele trăiesc o anume mistificare în așa fel încât au uitat gustul nefericirii.

Erosul este interpretat de Hortensia Papadat-Bengescu în proza sa ca o primă formă a mistificării cuvântului, ca o expresie a experienței amorale. Sesizăm cum moravurile societății transpar în proză în formă mitică, fiind prinse într-un model al suferințelor primare. În nuanțe moderniste Hortensia Papadat-Bengescu, asemenea lui Homer, reface traseul amorului, reface traseul erosului. Erosul este cotidianizat, fiind supus vicisitudinilor social-politice. Nu are valențe cultice, sacerdotale, ci valențe demistificatoare. Prozatoarea revigorează concepția asupra erosului, asupra mitului european al adulterului- romanul lui Tristan și Isolda- parcă îl deznoadă. Mitul apare aici ca o ipostaziere a relației dintre bărbat și femeie și nu ca o operă literară.

Hortensia Papadat-Bengescu constituie un roman autentic de dragoste, întrucât își trage seva din hermeneuticile vechi ale erosului. Sunt mixate o serie de erotologii, de la iubirea-pasiune la iubirea de tip stendhalian iubirea vanitate. Polemizând cu criticile vremii regăsim iubirea ca pasiune și nu ca orgoliu. Imaginarul poetic bengescian îmbracă mai multe forme ale iubirii. Iubirea apare ilustrată sub diferite fațete: iubirea ca atracție androginică și iubirea ca stare a conștiinței. Femeia, luând înfățișarea lui Eros, prefigurează pofta Absolută, aspirația luminoasă, elanul religios originar: „Dialectica Erosului introduce în viață ceva complet străin de ritmurile

atracției sexuale: o dorință care nu se poate satisface, care alungă chiar tentația de a se împlini în lumea aceasta, pentru că nu vrea să îmbrățișeze altceva decât Totul”¹.

Hortensia Papadat-Bengescu inovează la nivel ideatic abordarea erosului prin această refacere a amorului platonian. Asemenea ființelor androgine aflate în căutarea echilibrului după separare și personajele bengesciene sunt prinse într-o febrilă căutare în a reconstitui imaginea erosului platonian. Prozatoarea realizează o primă analiză fenomenologică a sentimentului de iubire, deslușește raporturile dintre fizic și moral. Moralul și fizicul se întrepătrund în manieră modernă sub semnul teoriei trupului sufletesc. Întâlnim iubiri asumate de îndrăgostiți, dar și imaginea îndrăgostiților care se află sub același acoperiș protector al sentimentului. Iubirea este experimentată ca boală, ca patimă, ca alterare a conștiinței, acuzând neîmplinirea ca motiv al îmbolnăvirii. Ființele placide și senzuale se contopesc într-un tot, luptând între iubirea sexuală și Iubire.

Trama operei bengesciene converge pe linii arhetipale, oferind noi valențe în ceea ce privește Femeia, Bărbatul și Erosul. Cele trei simboluri configurează unitiv iubirea ca o recunoaștere a sufletului-pereche și ca o desăvârșire ontologică. Prozatoarea reface mitologiile erosului care circulă în simple ontologii ale iubirii. Inițial amorul apare degradant, dezgustător și urât, la fel ca în imaginarul poetului blestemat, Baudelaire. Din perspectivă baudleriană amorul bengescian este încartuit într-un estetism al urâtului. Duetul conjugal este perturbat. Tabloul morbid al imaginarului poetului o inspiră pe prozatoarea analitică. La fel ca Baudelaire, Hortensia Papadat-Bengescu surprinde zonele obscure ale sufletului omului. Inspectează cu ardoare denaturarea ființei, surprinzând-o în cele mai urâte cadre. Femeia jubilează în lumi bolnăvicioase, care-o determină să trăiască amoruri sterile, aplatizate. Nu reprezintă o întruchipare a feminismului, femeia nu mai este un simbol al eternului feminin. Este doar o iluzionistă, o bovarică născătoare de iluzii.

Nuvelistica Hortensiei Papadat-Bengescu este lăsată în conul de umbră, fiind considerată scabroasă și plină de indecență. Parcă repetă experiența lui Baudelaire prin marginalizare și prin izolare pentru că sparge tiparele clasice. Hortensia Papadat-Bengescu inovează la nivel tematic. Paginile operei sunt impregnate de un erotism exacerbat, morbid, pervers, constituind mici monografii tripartite ale sufletului feminin. Șochează prin surprinderea dialecticii corp-suflet, analizează sufletul feminin ca fiind parte a erosului.

Analista sufletului repune în mișcare preocupările femeilor din secolul al XV-lea, care se complăceau în intrigi de salon, în baluri mascate și care practicau cochetăria și amorul. Elena, din romanul **Concert din muzică de Bach**, chiar pregătește întâlniri de salon. Chiar dacă naturaliștii i-au scos coroana femeii, prozatoarea reconstituie imaginea femeii. Femeia a fost înfățișată de naturaliști în note josnice. Ea era surprinsă pictată, sculptată sau moartă, devenind transformată în figură de legendă. Cel care s-a îndeletnicit în a surprinde femeia în profunzimea ei a fost scriitorul psiholog Paul Bourget (1880), cel care a studiat inima și sufletul femeii. Se instituie în acest sens o apropiere din punct de vedere tematic între filosofia asupra erosului,

¹ Denis de Rougemont, 1987, p. 56

asupra femeii a prozatoarei interbelice și cea a scriitorului francez. Romanul ivit este privit ca fiind un mijloc pentru recăpătarea de către femeie a condiției și a libertății. Naturaliștii au redus studiul femeii la un resort unic: tota mulier in utero². Romancierul Paul Bourget restituie femeii gloria sa: secretul său necomunicabil. Acest lucru se poate observa și la Hortensia Papadat - Bengescu. Aceasta recuperează imaginea femeii și imaginea erosului în condițiile în care iubirea și femeia erau tratate cu banalitate.

În secolul al XIX-lea femeia era etichetată a fi imaginea suferinței. Revolta femeilor se naște în urma unor lecturi, care le invită la reflectarea asupra vieții. Femeile înțeleg exaltarea sufletului, puterile pasionale ale inimii, știau doar că iubirea coplesitoare dintre ființe ce se îndrăgeau era o sărbătoare³. Imaginația lor atinge acest mister, fără a-l analiza. Proza bengesciană nu face altceva decât să analizeze misterul feminin, să exploreze zone absconse ale sufletului feminin. Sufletul feminin a constituit un obiectiv al psihanalizei și al psihologiei. Despre psyhe amintește chiar Platon, tatăl tuturor conceptelor legate de iubire, de frumos și de adevăr.

Femeia, arhetipul matriceal, întruchipează diverse ipostaze revelatorii pentru romanul analitic de tip psihologic: **ipostaza Erosul juvenil și ipostaza Erosului adulterin**. Spiritualizarea erosului carnal al lui Julius Evola se regăsește în mod fățiș la prozatoarea Hortensia Papadat-Bengescu. Ignobilul rațional cu cel irațional se împletește. Iubirea-pasiune a instituit imaginea amantei în detrimentul soției. În proza bengesciană avem ocazia de a identifica o teză construită de Denis de Rougemont cu privire la *nașterea iubirii fatale*. La *originea iubirii fatale* nu se află o *greșală morală*, ci mai degrabă o *decizie existențială determinată de o opțiune metafizică*.

În ordine religioasă, această decizie îmbracă forma unui *act luciferic*, hrănit de *orgoliul omului faustic*, omul care vrea prin eros să fie propriul său Dumnezeu. Atracția dintre Elena și Marcian transcende senzualitatea care intră sub incidența voitei shopenhauriene de a trăi. Erosul este singurul domeniu în care femeia poate să se manifeste liber și poate să se dezlănțuie faustic fără a-și pierde feminitatea și puterea.

Retorica prozei bengesciene se configurează în jurul cuplului care evoluează de la pactul erotic la cel social. Analizând relațiile din interiorul cuplurilor susținem că devin din vânător vânat. Fiecare este stăpânit de o plăcere maladivă de a fi victima celuilalt. Doru cunoaște prin Lenora trei ipostaze ale feminității care corespund celor trei etape ale erosului prezentate de către Octavio Paz⁴: sexualitatea puternică, magică, erosul senzual iubirea. Pasionat de evoluția eroticii umane surprinde printr-o metaforă sugestivă sufletul și mintea, trupul și spiritul, considerând că „sexul este rădăcina, erotismul este tulpina și dragostea este floarea”⁵. Încă din nuvelele de început care stau sub semnul **Omului care a trecut** identificăm această atracție a lui Doru pentru Desdemona Mizilului „fusesse Desdemona Mizilului căci avea în pasiunile ei o încăpățănare

² Marcelle Tinayre, 1992, p.72

³ Idem, p.73

⁴ Octavio Paz, 2003, p. 33

⁵ Ibidem

atotstăpânitoare”⁶. Doru era posedat de farmecul „văduvei tinere de tot, cu cap de înger și trup diabolic”⁷, care era pegătită pentru amorul mare, pentru amorul nebun. Alcovul lănced al Lenorei devine dintr-odată „aflux permanent de senzualitate”⁸. Se lasă purtată în cursa acestei dezordini a simțurilor. Experiențele prin intermediul cărnii conduc înspre adevărate povești romanțioase, înspre consumarea amorului senzual. Prin amorul senzual Lenora are „predispoziție spre morbiditate și exces-cultivat devine o vibrație tenebroasă și latentă, un gemet surd pe coarde stridente”⁹. Plenitudinea amorului converge spre o reconfigurare a erosului. Magnetismul erotic dintre cei doi sporește curiozitatea și conduce la exercitarea pasiunii. Privirile sunt prinse într-o contemplație reciprocă.

Iubirea- pasiune. Pasiunea iubirii și iubirea pasiunii

În cultura occidentală se întrevide o diferențiere a modului de abordare a iubirii. Rezerva față de iubire a fost mereu în tandem cu cea pe care rațiunea o are față de orice formă a dorinței. Literatura, mitologia și artele sunt cele cărora li se acordă meritul pentru modelarea dorinței: „diferența în evaluarea iubirii față de dorință provine din modalitatea lor diferită pentru filosofie, iubirea este dorința modelată, domesticită, cultivată”¹⁰. Literaturii i s-a recunoscut efectul modelator asupra iubirii. Iubirea devine în Occident „o formă a dorinței metafizice, a dorinței de Absolut, a dorinței de a fi Absolutul”¹¹. Reprezentarea occidentală a iubirii este rezultatul unei sacralizări a sexualității. S-au născut o serie de întrebări al căror răspuns să fie acela de a-i satisface o curiozitate privind ceea ce înseamnă iubirea: Iubirea poate fi un sentiment propriu sau al celuilalt ? Toate acestea pot fi inserate într-o hermeneutică a iubirii. Iubirea este polisemantică, are multe conotații datorită multiplelor momente istorice diferite ale codurilor multiple prin care putem defini iubirea într-un anumit spațiu cultural. Relațiile interumane se bazează pe dorință, pe sentimente, pe sexualitate, care au drept scop erotismul (plăcerea). Putem vorbi de o hermeneutică a relațiilor interumane, care se bazează pe relațiile modelate de definirea religioasă și filosofică a dorinței și de reprezentarea în romanul occidental în succesiunea tipurilor de iubire: erosul platonice, agape creștină, iubire-pasiune, iubire donjuanescă, iubire romantică.

Propunem o hermeneutică a iubirii-pasiune prozei bengesciene, întrucât constituie o formulă culturală dublă: cea a unei filosofii a dorinței și cea a iubirii, ca expresie. Întreaga operă bengesciană își țese firul narativ în jurul dorinței și a obiectului dorit. Filonul avut în vedere sunt filosofii clasice ale lui Kant (noi construim lumea în cunoaștere, deci cunoaștem inductive despre cum poate iubirea crea relații) și ale lui Nietzsche (construim lumea intru interpretare). Această hermeneutică presupune chiar ontologie. Deci hermeneutica iubirii devine o „ontologie”

⁶ Hortensia Papadat Bengescu, 1991, p. 18

⁷ Ibidem

⁸ Idem, p. 21

⁹ Idem, p. 25

¹⁰ Aurel Codoban, 2010, p. 7

¹¹ Ibidem

a iubirii. Fenomenologia iubirii devine complexă: „de la iubirea romantică până la filmele pornografice, de la puritatea iubirii adolescente, până la nevrozile erotice ale psihanalizei și psihiatriei, de la mistică la magie erotică”¹². Hermeneutica aparține unei ontologii a detaliului: „teoria a tot ceea ce este, focalizată pe detaliu”¹³.

Abordarea noastră va merge mai degrabă pe sloganul eu „doresc”, care este ontologia lui eu „gândesc”, plecând de la cogito-ul cartezian „gândesc, deci exist” sau cel cartezian „cuget, deci exist”. Hermeneutica aceasta presupune pluralitate.

Pasiunea iubirii a cunoscut o largă răspândire în lume. Cum s-a putut realiza acest lucru? Prin intermediul mitologiei, legendelor, povestirilor, epopeilor, romanelor, tragediilor. Iubirea-pasiune a devenit una dintre formele noastre de viață. Etimologia latină a cuvântului pasiune „pati”: *a suferi*- instituie starea ființei care suferă, care este condus fără voia lui, care este „jucăria forțelor iraționale pe care nu le poate și nu vrea să le controleze”¹⁴. Suferința ar fi rezultanta uniunii dintre trup și suflet. Filosofia de la Platon la Descartes a socotit pasiunile o afecțiune specifică oamenilor, întrucât pasiunile pot afecta doar ființele duale.

Prozatoarea feminină Hortensia Papadat-Bengescu este singura care surprinde acest carusel al amorurilor cu toate fațetele lui, cu toate „perturbările lui de ordin fiziologic sau psihologic; niciun scalpel n-a pătruns atât de adânc în bătaia inimii feminine. Efectele amorului sunt studiate și zugrăvite în varietatea și mobilitatea lor...”¹⁵. Personajele nu sunt niște feministe, pentru că descoperim că unica lor preocupare este „spasmul inimii pe care urechea scriitoarei îl percepe și îl descompune, în timp ce ochiul străbate până în adâncul sufletului lor, dezvelind jocul delicat al emoției”¹⁶.

Obiectivul esențial al prozatoarei fiind sufletul feminin în „unduioasa lui mobilitate”¹⁷. Concluzia ce se poate aminti aici este că proza Hortensiei Papadat-Bengescu ar fi un conglomerat al unor mistici, precum mistica platoniciană, unitivă, ce deschide „posibilitatea magiei erotice, ce face ca partenerii să se topească unul după celălalt, să se amalgameze indistinct”¹⁸. Într-o magie erotică se află și o parte dintre personajele Hortensiei Papadat-Bengescu. Un exemplu ar fi Lenora, care deposedează bărbații din jurul ei prin jocul seducțional al ei, prin comportamentul lasciv. Toți sunt prinși într-un dans frenetic al seducției. Magia se produce prin fetișizarea corpului.

Coca-Aimée întruchipează o astfel de metaforă a iubirii-pasiune. Frumusețea ei îl fermeca pe Walter „frumusețea nu-i îngăduia frivolitate, ci o silea să fie gravă ca un idol...”¹⁹; „Corpul n-avea nici voluptate a formelor, nici nubilitate- o statueta pe care ochiul se oprea fără impresii, numai cu singura însuflețire a enervării provocată de imobilitatea unei ființe totuși

¹² Idem, p. 8

¹³ Idem, p. 15

¹⁴ Idem, p. 17

¹⁵ E. Lovinescu, 1969, p. 335-359

¹⁶ Ibidem

¹⁷ Viola, p. 67

¹⁸ Codoban, p. 11

¹⁹ Hortensia Papadat Bengescu, 1986, p. 305

vii”²⁰. Corpul devine marcă a tensiunii dintre gest și cuvânt. Sacralizarea fetișizată a corpului este intuită prin iubirea excesivă a acestui obiect iubit. Inițiată, mai întâi, în lascivități de către surorile Persu, își exercită puterea de seducție asupra lui Walter, soțul mamei ei. Prin diferite mecanisme se străduiește asemenea surorii ei, Elena, să organizeze întâlniri, serate pentru a-l putea trage în capcană pe Walter. Gesturile ei de vestală deposează la fel ca mama ei bărbații. Frenetica ei lascivitate anulează prezența Celuilalt, apare o alteritate.

În această iubire-pasiune există și o dimensiune a sexualității. Freud suține că sexualitatea este o sursă energetică a aparatului nostru psihic. Această teorie ar contribui la nașterea afirmației că aceasta ar exista în viața noastră doar la nivel afectiv. În iubirea-pasiune sexualitatea „nu este prezentă în manieră directă a instinctului, în calitatea ei biologică imediată, cu finalitate reproducătoare însoțită de plăcerea ce compensează cheltuiala de energie”²¹. Sexualitatea este prezentă sub formă erotică. Erotismul iubirii „înseamnă dorința de a-i face plăcere celuilalt sau de a obține plăcere”²². Coca-Aimée obține o plăcere din a se face plăcută lui Walter. Dorința ei este de a obține prin frumusețea ei feminină atenția tatălui ei vitreg. Plăcerea o obține din contemplațiile din fața oglinzilor „frumusețea ei o contempla îndelung în toate oglinzile, în toate pozele”²³. Gesturile lascive realizate intenționat nasc sexualitate. Mișcările și ținuta decriptate ascund refuzuri ale dorințelor ei. Îl pun în dificultate pe Walter, nasc stângăcii. Îl țin pe Walter într-un „tempo al simțirii contradictorii, într-un fel de echilibru și totodată într-o ruptură de echilibru”²⁴. O simplă atingere naște plăcere asemenea actului sexual. Dezrobește bărbatul de sub tutela iubirii carnale. Îl deposează pentru a-l configura unitiv.

Drumul seducțional ivește fecioare despletite care împletesc în pânzele erotico-senzuale plăceri. Pleiada personajelor feminine descinde cu afroditica Lenora, o senzuală care cu tenacitate languroasă transformă totul în jurul ei. Trupul descris este puternic sexualizat, plin de grație „mâinile albe, catifelate... figura ei de păpușă blondă, de păpușă de Nurenberg, cu gura roșie și mică, cu obraji de porțelan roz, era crispată și ochii mari, albaștri, ochii de sticlă limpede, erau plânși, ondulările regulate ale părului oxigenate, aurii ca o perucă, corpul majestuos, plin sta lănced învelit fără grijă în chimonoul de dimiseală”²⁵.

Tema pasiunii este țesută într-un întreg armonios asemenea pieselor muzicale. Trupul deșteaptă simțurile încărcate cu percepții mistice. Frumusețea Lenorei transfigurată în numeroase imagini este contemplată în fantezia sa interioară. Chipul boticelien este supus unor priviri acerbe ale sufletului. Romanul păstrează mistica privirii pasionale, forța magică a contemplării din marile romane. În acest decor shakesperian se dezvoltă pasiuni frenetice. Sub lumina amorului pasional se nasc capricii, vițuri, păcate frumos brodate. Devine imaginea femeii pasionale care se deposează, se mistifică.

²⁰ Idem, p. 303

²¹ Codoban, p. 18

²² Ibidem

²³ Hortensia Papadat-Bengescu, p. 307

²⁴ Hortensia Papadat-Bengescu, p. 311

²⁵ Valeriu Râpeanu, 1994, p. 9

Aria semantică circumscrisă dorinței include cuvinte precum: pasiune, apetit, plăcere, poftă, libidoul, invidia, concupiscenta etc. –de dezvoltat

Personajele bengesciene practică o erotică de tip curtenesc. Aceasta se ivește în secolele al XII-lea și al XIII-lea și este datorată trubadurilor occitani. Personajele preamăresc spiritual și trupesc legăturile dintre bărbat și femeie. Iubirea cavalească reprezintă ultima sursă a eroticii provensale. Acest tip de iubire presupune supunere față de aleasa inimii îndrăgostitului și determină erotic înfățișarea unor virtuți precum: curaj, fidelitate și mărinimie. Avem de-a face cu o iubire care „nu este nici platonice, în sensul vulgar al refuzului senzualității, nici naturalistă, ci este o exaltare a dorinței trezite de femeia iubită, care impune înfrânarea și care ia un ton mistic”²⁶. Din acest moment bărbatul este cel care suferă și iubește, devine pasiv: „iubirea pare să fi adoptat un cod comportamental feminin într-o societate accentuat masculină”²⁷.

Iubirea-pasiune a prozei bangesciene o raportăm la mitul lui Tristan și Isolda, pentru că înseamnă suferință, „înseamnă să înduri ceva, înseamnă supremația destinului asupra individului liber și responsabil”²⁸.

Tristan și Isolda- a iubi iubirea în ipostază bengesciană

Romanul **Tristan și Isolda** dezvoltă mesajul dualismului catar: a iubi iubirea este sinonim cu iubirea reciprocă nefericită. Povestea celor doi, rezumată, cu ajutorul lucrării *Iubirea și Occidentul* lui Denis de Rougemont²⁹ se prezintă în felul următor: Nașterea lui Tristan se produce într-un moment nefericit, tatăl era mort, iar mama moare la naștere. Este crescut de Regele Marc din Cornwall. După fapte de vitejie (învingerea unui uriaș, Morholt), rănit în luptă de spada otrăvitoare, pleacă. Ia cu el doar harpa și sabia. Ajuns pe țărmul irlandez, unde trăiește regina, sora uriașului, cea care are leacul salvării. Este vindecat de către Isolda fără a-i spune numele și felul rănirii. După câțiva ani, primește ordin de la regele Marc pentru a căuta această femeie din al cărui păr de aur un porumbel îi adusese un fir. Întors în Irlanda Tristan este rănit de un dragon și din nou este salvat de regină. Aceasta află că el este ucigașul unchiului ei și-l cruță după ce află motivul lui Tristan acolo. Slujnica le dă din greșală „vinul fermecat”, pregătit de mama Isoldei și destinat viitorilor soți. Cei doi se îndrăgostesc, însă Tristan o conduce pe Isolda la Marc. În noaptea nunții, slujnica își va înlocui stăpâna pentru a o salva de la dezonorare. Regele Marc află de la slujitori de pretinsa idilă dintre Tristan și Isolda, însă Tristan apelând la viclenie îl convinge că nu este adevărat. Curtenii pun la cale un vicleșug pentru a-i face pe cei doi să se întâlnească. Tristan este condamnat la moarte, iar Isolda este lăsată în voia unei bande de leproși. Cei doi evadează și ajung în pădurea Morrois. Sunt surprinși dormind de rege după trei ani. Tristan așezase între ei sabia, iar regele înțelesese prin asta semnul de castitate și îi cruță. Schimbă sabia lui Tristan cu sabia regală. După trei ani trecuse și efectul licorii, Tristan se

²⁶ Codoban, p.20

²⁷ Ibidem

²⁸ Denis de Rougemont, p. 47

²⁹ Idem, p. 19-23

căiește, iar Isolda regretă viața de la curte. Cei doi se despart, însă pasiunea începe să revină. Curtenii îi denunță. Isolda apelează la judecata divină și ia în mână fierul încins, după ce jură că nu a avut alt bărbat în afară de rege și servitorul care a ajutat-o să coboare din barcă. Acesta era Tristan deghizat, purtat departe de aventurile sale cavalești, Tristan crede că a fost uitat de Isolda și se căsătorește. Rănit de o armă otrăvitoare, Tristan o cheamă din nou pe Isolda. Ea vine, arborând o pânză albă în semn de speranță. Soția geloasă îi spune că pânza este neagră. Tristan moare și regina Isolda îmbrățișează trupul neînsuflețit pentru a muri și ea.

Un asemenea dualism este regăsit și în *Fecioarele despletite*, romanul referențial al cuplului Lenora-Doru din tripticul Hortensiei Papadat-Bengescu. Lenora aflată în pragul nebuniei substituie iubirea cu distrugerea. Nefericirea ei, agonia trupului sufletesc omoară o ființă: „Lenora ucisese în ea pe Doru și acum căuta să se ucidă în el. Durerea ei se strămutase însă pe locul unde fusese fericită, pe opera aceea care făcuse dintr-însa, prin pasiune, stăpâna Prundenilor”³⁰. Nebunia ei omoară pasiunea celor doi. Este un fel de convertire a iubirii nefericite din *Tristan și Isolda*. Așa cum cei doi sfârșesc dramatic, așa și cuplul Lenora Doru este supus extincției. Lenora își pierde regalitatea amoroasă. Pasiunea ei voia să fie recompensată. Sfâșierile dantelei metaforizează sfâșierile neputinței de a mai fi pasională și de a mai invita la contemplația frumuseții ei. Nefericirea ei este refuțată celor din jur „se distrugea pe ea, pe ceilalți, locul, timpul, simțirile”³¹. Într-un imn de rădă frumusețe melodică Hortensia Papadat-Bengescu amalgamează spiritualul și fizicul, senzualul și misticul: „din cântecul timid al cuvintelor ei, melodia va trece în strunele de orgă”³². Misterul renașterii impulsionează salvarea sufletului care este încătușat în sălbatica făptură.

Această mitanaliză a iubirii aduce în discuție problema erotismului, problemă analizată de scriitoarea Hortensia Papadat-Bengescu, având ca reper mitul iubirii pentru Absolut *Tristan și Isolda*. Ca să abordăm erotismul bengescian am reflectat la întrebarea în ce mod radiografierea mitului de către hermeneuticul Denis de Rougemont este aplicabilă demersului nostru? Răspunsul l-am identificat tot la hermeneuticul iubirii. Erotismul nu ar fi altceva decât o repunere în scenă a iubirii- întreaga iubire: pasională sau sexuală, spirituală sau matrimonială. Mitul fascinează prin plăcerea de a se cunoaște pe sine dincolo de instincte: „Avem nevoie de mit pentru a exprima faptul obscur și imposibil de recunoscut că pasiunea este legată de moarte și atrage după sine distrugerea celor ce i se devotază cu tot sufletul”³³. Iubirea-pasiune este *iubirea reciprocă nefericită*³⁴.

Sensul iubirii reciproce nefericite ar fi dorința pentru ceva ce nu avem încă și pierdere a ceea ce avem, alegerea morții în locul vieții: „Tristan iubește sentimentul că iubește, mai mult decât o iubește pe blonda Isolda”³⁵; „Ei nu iubesc altceva decât iubirea, însuși actul de a iubi”³⁶.

³⁰ Hortensia Papadat Bengescu, p. 102

³¹ Idem, p. 103

³² Ibidem

³³ Denis de Rougemont, 1987, p. 12

³⁴ Idem, p. 49

³⁵ Idem. P. 37

³⁶ Idem, p. 36

Mistica aceasta a iubirii-pasiune apare revigorată în proza bengesciană. Aici nu mai identificăm iubirea față de celălalt, ci mai degrabă iubirea pentru sine. Lenora când simte că nu mai este în centrul atenției, că nu mai este obiectul adorației se supune distrugerii. Acum dușmănește amorul și alcovul, singurele care-i hrăneau spiritul. Pasiunea este cea care intensifică sentimentele asupra poftelor carnale și sexuale. Avem o inversare a dialecticii iubire-obstacol, pentru că în iubirea-pasiune obstacolul devine scopul. El conduce la moartea pasiunii. Eros sublimează dorințele, unificându-le într-o Dorință unică. Țelul dialecticii fiind moartea trupului. Lenora realizează un întreg ritual, e ca și cum nu ar vrea să contribuie la demitizarea mitului occidental. Ascunde grimasele epocii într-un tumult interior. Refuză să dezvăluie boala din motive de pudicitate.

Moartea este cea care primează în fața vieții. Pasiunea pentru cochetărie, pentru sex este mai mare decât însăși viața. Lenora este devorată de pasiune, de sine. Este o pasiune egoistă, iar acest egoism o duce la moarte. Din egoism renunță la viață pentru că nu vrea să arate fatalitățile dragostei. Pentru ea moartea nu ar fi altceva decât împlinirea totală, astfel nu ar fi ascuns cancerul: „Ea nu iubește altceva decât iubirea, însuși actul de a iubi”³⁷. Asemenea lui Tristan, Lenora a iubit sentimentul că iubește, mai mult decât a iubi pe Doru. În cheie rougemontiană putem vedea relația dintre Lenora și Doru ca una reciprocă nefericită, pentru că iubirea lor se va finaliza cu un divorț, ei se iubesc unul pe altul, dar fiecare îl iubește numai „plecând de la sine însuși, nu de la celălalt”³⁸. Lenora iubește din pură cochetărie pentru că-i place să se adore, îi place să se privească și să fascineze prin prezența ei. Aproximarea morții este mai degrabă un pas pentru senzualitate. Ea adâncește dorința chiar până la setea de a-l ucide pe celălalt.

Reflecțiile despre iubire au devenit ideologii pentru societate. Avem de a face cu un modus vivendi, cu o artă a iubirii etichetată **cortezia**. Cortezia era o doctrină a iubirii profane, cu un cod precis fixând întreaga metafizică a dragostei. Ovidiu cu a sa *Ars amatoria* a avut o influență incontestabilă asupra tratatelor de iubire. *Erotica* sau *Amatoria* este un manual de iubire unde „fundamentează iubirea curteană ca act volițional și rațional, în profundă opoziție cu iubirea-pasiune, care a irupt sub forma povestei lui Tristan și Isolda”³⁹. Ambele teorii consideră că iubirea este categoric incompatibilă cu legitimitatea.

Iubirea-pasiune scapă oricărei înțelegeri raționaliste. În cazul corteziei, iubirea este un act voluntar. Poezia trubadurilor - cortezia - a avut propria sa retorică. Doctrina catharilor s-a constituit ca urmare a contrastului dintre ambițiile sociale și mesajul spiritual al bisericii. Teoria răului este înlocuită de cathari printr-o teorie pesimistă „afirmând existența Binelui și a Răului ca principii coeternă și necreate”⁴⁰. Consecința era coexistența a două creații, una a luminii, a frumosului și a iubirii, o lume a spiritului, iar cealaltă a tenebrelor, a păcatului, a urâtului. Lumea Hortensiei Papadat-Bengescu este încolțită de păcatul ce suprimă lumea frumoasă a ființei. Păcatul decantează lumea reală, sugrumă vraja ființei: „Simbolul luminii era feminin, Femeia imaterială, în timp ce corespondentul său material, o femeie de o frumusețe răpitoare, era

³⁷ Idem, p. 36

³⁸ Idem, p. 49

³⁹ Mihail Stănescu, 1973, p. 155

⁴⁰ Idem, p. 156

instrumentul Satanei.”⁴¹. Lenora posedă bărbații prin această frumusețe răpitoare, ademenindu-i în ghearele infernului. Unduirile trupului, instrumentele satanice frizează coexistența a două principii, unul al frumosului și altul al urâtului. Corpul este libidinal, devenind metaforă a dorinței. Este un „filtru semantic”⁴² al lumii femeii. Lenora prinde culoare, sens din evanescența intimității profunde. Se constituie acest dualism într-o estetică a urâtului. Posesia și cochetăria contopite într-un androgin nasc violul.

Și Drăgănescu o iubește pe Elena cu o iubire-pasiune, o unicizează, o divinizează: „se mulțumea să iubească pe Elena ca pe o divinitate inviolabilă”⁴³. Este dispus să se sacrifice pentru a-i fi bine. Romanul *Concert din muzică de Bach* urmărește această evoluție a amorului pasiune. Elena se căsătorește prin abdicare de la amor. Cu iubirea-pasiune reprimată din prima logodnă, Elena îl iubește pe Doru: „Elena nu avea prilej să se acuze că nu-și iubește bărbatul, nici să-și impună datoria de a-l iubi”⁴⁴. Obiectul ei pasiune este muzica. Salonul intim era plin de reverberații răsunătoare. Marcian devine o enigmă în ceea ce privește sentimentele. Nu le divulgă, ci devoalează ceea ce simte. Marcian este atins de forța magnetică a iubirii-pasiune, însă este în imposibilitatea în a-și asuma condiția. Comportamentele seducționale dintre cei doi debutează prin gesturi tandre, prin atingeri rafinate ale mâinilor, ale picioarelor „gestul lui Marcian de a săruta acolo, pe clape, mâinile Elenei, cerând grațiere”⁴⁵. Sentimentele Elenei sunt definite ca fiind o formulă **camaraderie - pasională**. Elena alege să mistifice iubirea și să se ametească de mireasma îndrăgostirii în loc să-și transforme gesturile în fapte. Această îndrăgostită modernă preferă iubirea de imaginea utopică a iubirii, de cristalizare în fantasmă despre care discută Stendhal⁴⁶: „ceea ce numesc eu cristalizare este operația spiritului care descoperă din tot ce i se înfățișează noi perfecțiuni ale ființei iubite”. În spatele jocului metodic al creării melodiei se ascund adevărate sentimente aflate în stare latentă: „caută să arate Elenei care e elementul sentimental și care e cel mecanic în același sunet, apoi care sunt sunetele pur material și care cele emotive ale aceluiași acord”⁴⁷. Într-un androgin se intersectează spiritualul și materialul iubirii. Acordul și sunetul ilustrează erotologia iubirii-pasiune.

Amantul la Hortensia Papadat-Bengescu apare diferit comparativ cu amantul consacrat unei anumite femei, înțeleasă în individualitatea ei singulară, de neînlocuit: Tristan. Este eroul care percepe dragostea pentru o femeie o predestinare, acceptând femeia așa cum este ea. I se opune acestui îndrăgostit de o anumită femeie, îndrăgostitul de un anume tip feminin, în care vede imaginea feminității: Don Quijote îndrăgostit de Dulcinea sau Faust îndrăgostit de Elena, forma platoniciană a frumuseții grecești⁴⁸: „primii sunt îndrăgostiți de o ființă concretă, cei din urmă de un arhetip, de un concept, prin mijlocirea căruia iubesc o anumită femeie. Diferența este doar de grad: iubind pe Isolda, Tristan iubește implicit eternul feminin, după cum Faust, în

⁴¹ Ibidem

⁴² David Le Breton, p. 205

⁴³ Hortensia Papadat-Bengescu, p. 181

⁴⁴ Ibidem

⁴⁵ Idem, p. 237

⁴⁶ Stendhal, *Despre dragoste*, 2013, p. 27

⁴⁷ Hortensia Papadat-Bengescu, *Concert din muzică de Bach*, p. 237

⁴⁸ Biberi, p. 127

căutarea unui absolut, îmbrățișează o făptură, pe care a chemat-o la viață, prin scoborârea în ținutul tainic al Mamelor”⁴⁹. Lică este amantul de tip manipulator, fără identitate arhetipală, care se îndrăgostește de mai multe femei și nu de una singură. El nu aparține unei singure femei, ci mai degrabă mai multor femei. Este mai degrabă întruchiparea erotismului pervers, este tipul seducătorului „libertin”, care ademenește în stil byronian. Tipul infatuat care nu iubește, ci mai degrabă se lasă iubit, amintind schema mitică a dragostei dintre Afrodita și Adonis.

Personajele bengesciene sunt într-un conflict în ceea ce privește autenticitatea trăirilor. Falsele feministe caută să repună în discuție mecanismele dragostei. Nu surprind esența vie a dragostei, ci sunt puse într-un fals tratat de iubire.

BIBLIOGRAFIE

- Biberi, Ion, *Erosul*, Editura Albatros, București, 1974.
- Breton, David Le, *Antropologia corpului și modernitatea*, trad. de Doina Lică, Editura Amarcord, Timișoara, 2002
- Bourget, Paul, *Fiziologia amorului*, Editura Erc press, București, 2011.
- Cea mai frumoasă istorie a iubirii*, în românește de Aleandru R. Săvulescu, Editura Paralela 45, București, 2005.
- E. Lovinescu, vol VII, p. 78-118 ; reprodus din vol. *Scrieri*. 1, *Citice*, ediție și studiu introductiv de Eugen Simion, E.P.L., 1969, p. 335-359
- Papadat- Bengescu, Hortensia, *Concert din muzică de Bach*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1986
- Papadat -Bengescu, Hortensia, *Omul care a trecut*, ediție îngrijită de Dimitrie Stamatiadi, Editura Jurnalului Literar, 1991
- Paz, Octavio, *Dubla flacăra. Dragoste și erotism*, traducere din spaniolă de Camelia Rădulescu, București, Humanitas, 2003.
- Rougemont, Denis de, *Iubire și Occidentul*, trad., note și indici de Ioana Gândea- Marinescu, București, Univers, 2006
- Sigmund, Freud, Opere. VI. *Studii de sexualitate*, București, Editura Trei, 2001.
- Sigmund, Freud, Opere, Vol. VI, *Studii despre sexualitate*, Traducere din limba germană și note introductive de Rodica Matei, București, Editura Trei, 1999.
- Stendhal, *Despre dragoste*, traducere de Gellu Naum, Editura Polirom, București, 2013.
- Stănescu, Mihail, în postfața *Cavalerul Lancelot*, Editura Albatros, 1973
- Tanayre Marcelle, *Istoria amorului*, Editura Viața Românească, București, 1992.
- Vancea Viola, *Hortensia Papadat-Bengescu. Universul citadin*, Eminescu, Piața Scânteii 1, București, 1980

⁴⁹ Ibidem.