

## „FEMEIA, ETERNA POVESTE” ÎN ROMANELE HORTENSIEI PAPADAT-BENGESCU

Cumpănășoiu Lavinia-Elena, drd.,  
Universitatea Liberă Internațională din Moldova

CZU: 821.135.1.09

### Abstract

The conception of woman and her role in society has changed over time, but femininity has remained the same: "The woman, the eternal story, don't ask who she is, always love her." The feminine eternity and mystery have crept through myths. The eternal feminine is present in literature, starting with the myth of history, whether we are talking about Greece or ancient Egypt. In fact, the concept of woman is a psychological archetype and even a philosophical principle, based on the belief that men and women have different structures that cannot be changed by time or environment.

**Key-words:** conception, woman, femininity, roman

Conceptia despre femeie și despre rolul ce-l deține aceasta în societate a suferit schimbări de-a lungul timpului, dar feminitatea a rămas aceeași: „Femeia, eterna poveste, nu-ntreba cine este, iubește-o mereu” [8, p. 5]. Eternul feminin și misterul s-au strecurat printre mituri. Eternul feminin este prezent în literatură, începând cu mitul istoriei, dacă vorbim despre Grecia sau Egiptul antic. De fapt, conceptul de femeie reprezintă un arhetip psihologic și chiar și un principiu filosofic, întemeiat pe credința că bărbații și femeile au structuri diferite ce nu pot fi modificate prin timp sau de mediu.

Prima perioadă este legată de revista ieșeană *Viața românească*, condusă de Garabet Ibrăileanu, cel care va influența cariera Hortensiei Papadat-Bengescu.

După primul război mondial, Hortensia Papadat-Bengescu se apropie de cercul literar *Sburătorul*, al lui Eugen Lovinescu, cel care va modela considerabil cea de-a doua perioadă literară a scriitoarei. Proza din această perioadă anunța orientarea scriitoarei spre proza psihologică, însă aceasta pare mai mult ca niște jurnale intime, în care autoarea încerca să-și descrie propriile trăiri și sensibilități.

Simone de Beauvoir spunea, în „*Tout compte fait*” („La încheierea socotelilor”): „... există, desigur, între femela umană și mascul diferențe genetice endocrine-anatomice; ele nu sunt suficiente pentru a defini feminitatea, aceasta este o construcție culturală și nu un dat natural” [1, p. 497]. Acest mit a fost prezent în viața, literatura și cultura secolului al XIX-lea, atunci când femeile au fost descrise ca *angelice*, menite să îl pună pe bărbat pe calea moralității și a spiritualității.

Dintotdeauna literatura a reflectat cristalizarea eternului feminin în personaje, în mod conștient, sau nu: „Eternul feminin/ ne atrage spre înalt”, a spus Goethe la finalul operei *Faust* [3]. Numai că feminitatea, ca funcție a structurii narrative, nu se remarcă cu succes în romanul modern, unde, de cele mai multe ori, este declanșatorul acțiunii. Până în secolul al XIX-lea, figura femeii este conturată în antiteză – latura benefică sau malefică – chiar din antichitate și până-n prezent, ele sunt arhetipuri din sfere diferite, ceea ce face ca personalitatea fiecăreia să fie inconfundabilă.

La apariția romanului și a dramaturgiei realiste, personajul feminin își recapătă individualitatea, în interiorul conflictului ce destramă cuplul sau familia. Astfel, noțiunii de *femeie* și de *feminitate* i se adaugă ideea de *feminism*.

E vremea femeii, așadar, să se înstrăineze de sine, adică să se inițieze, să facă un lung ocol, o lungă călătorie în jurul ei numai pentru a se putea întoarce în cele din urmă, dar conștientă și perfect eliberată, tot la ea însăși. Prezența personajului feminin este similară, în marile construcții balzaciene, tolstoiene sau zoliste, cu reflectarea condiției femeii în societate.

Personajul-victimă este abordat în mod diferit de scriitoare și, respectiv, de scriitori. La autoarele femei acesta păstrează reminiscențe romantice, iar pledoaria pentru emanciparea femeii este mai puternică, pe când la marii prozatori pledoaria este însoțită de o punere în gardă împotriva virilizării și sterilizării femeii așa-zis superioare.

Pe de altă parte, se pune accent pe *personajele-mame*, care țin la înfățișarea lor și nu doresc ca maturitatea să le schimbe, purtându-se rece cu odraslele, mai ales după ce aceștia trec de vârsta copilăriei. Mama are un comportament placid și indiferent, mai ales când adolescența fiicei nu reprezintă un pericol pentru înfățișarea acesteia.

Hortensia Papadat-Bengescu nu le descrie prin dragostea lor maternă, ci prin ambiția de a urca pe scara socială. Personaj absent în acțiune, Baba Smoala, mama lui Drăgănescu, reprezintă imaginea averii parvenitului care a reușit să urce pe scara ierarhică prin alt personaj, Elena, fiică de moșier, astfel o familie ajunge în înalta societate provenită dintr-o burghezie recent îmbogățită.

Din perspectiva lui Ov. S. Crohmălniceanu, actul persecutării devine un „aliat” al persoanei persecutate: „am văzut-o executându-și prerogativele respective în *Fecioarele despletite* și *Concert din muzică de Bach*, fără îndurare. Dar dacă întâiul roman o lasă să triumfe la sfârșit, al doilea îi aduce, prin injurie lui Lică, primul semn de umilire vindicativă. Mama își pierde complet rolul reprimator în *Drumul ascuns*, cedându-l fiicei legitime (Coca-Aimée execută aici alungarea Hildei, fără știrea Lenorei, care a trecut de partea acesteia). Persecutarea a devenit, deci, aliata persecutatei” [2, p.158].

Rareori principiul matern este însoțit de cel patern, elocvente în acest sens fiind atât doctorița Rim cât și Lenora, femei care nu vor să-și piardă frumusețea și ambițiile. Frumoasa Elena, în *Rădăcini*, dorește ca fiul ei Ghighi să devină un bun moșier și să se ocupe de moșia de la Prundeni, ceea ce duce la depresia băiatului și acesta se sinucide.

Acest fir narativ îl pregătise Hortensia Papadat-Bengescu încă din *Fecioarele despletite*: „Elena își pregătea moștenitorul pentru ideile ei preconcepate, îl iubea pentru că i le putea satisface. Faptul că prin el își putea amplifica ambiția, că-l putea adăuga drepturilor ei de proprietate, că se putea prin el reprezenta odată mai mult, era argumentul mare al afecțiunii ei” [8, p. 46].

Personajele-orfane au un rol de prim plan în literatura franceză, dar și în cea română. Personajele feminine ideale ale lui Émile Zola sunt abandonate de părinții biologici: „e deosebit de semnificativ că aproape în totalitate, personajele feminine ideale ale lui Zola sunt sărmene, orfane. Desigur, acest subterfugiu permite romancierului să sustragă subiectul observat eredității și mediului său natural, pentru a duce mai bine până la capăt experimentarea științifică și literară” [4, p. 124].

În literatura română nu este o problemă primordială ereditatea ideală a personajelor, deoarece autorii nu vor să descrie decât frumusețea și puritatea morală, fără legătură cu originea personajelor. Preocuparea față de orfanele lipsite de idealitate din opera Hortensiei Papadat-Bengescu se restrânge la orfanele cu statut de copii nelegitimi. Mika-Lé, fiica Lenorei Hallipa, este făcută cu un zidar italian, iar aceasta nu acceptă gândul că amantul pe care l-a avut nu are un statut social înalt și, astfel, se generează o situație conflictuală între cele două, ce va conduce la starea de instabilitate a Mikăi-Lé. O situație asemănătoare o constituie personajul Sia, care informează că slujnica doctoriței Rim este fiica acesteia, făcută cu Lică Trubadurul, care o ținuse pe lângă el, având o admirație nemăsurată pentru aceasta.

Absența părinților sau neclaritatea situației familiale le face pe fetele orfane să se impună, ori printr-o purtare revoltătoare, ori printr-o neobosită agitație, dorind să atragă atenția asupra lor, așa că în opera bengesciană vedem trecerea de la categoria *copilului găsit* la *cea de bastard*. Exemplul cel mai concludent este Nora Baldovin. Sentimentele pe care le au aceste femei față de societatea din care fac parte sunt de dezgust, imoralitate și eșec, deoarece ele nu aparțin acestei lumi, fiind considerate niște *bastarde*, făcute în afara căsătoriei. Ele sunt analizate în profunzime de Hortensia Papadat-Bengescu, mai ales prin personajul-reflector, Mini, ce le observă comportamentul pe parcursul romanelor.

Hortensia Papadat-Bengescu concepe romanul *Concert de muzică de Bach* unul al femeilor și doar patru bărbați: „un fel de Belami, plutonier major chipeș și viguros, un prinț ofticat, un doctor flegmatic și egoist, și un artist-muzicant fără niciun alt caracter” [9, pp. 74-82].

Femeile, afară de figurile episodice, care sunt și personalități puternice și de relief ale romanului, sunt fete de făinari, ori de arendași îmbogățiți. Psihologia lor oscilează între senzualitate și ambiție. Personaje feminine cerebrale, fără sentimentalitate, orgolioase. Din orice unghi privit, nu sunt personaje simpatice, ci caractere portretizate cât mai profund până la grotesc. Atmosfera este înăbușitoare și deprimantă. Interesul material, cât și cel sexual îl mână orbește pe fiecare personaj. Este posibil ca o bună parte din societatea „bună” de după război să prezinte acest aspect. Se poate să existe altfel de oameni, „dar ca să știi să-i găsești și să nu găsești decât de aceștia trebuie să fii însuflețit de o viziune adânc pesimistă a vieții. Hortensia Papadat-Bengescu nu vede din existență decât aspectul ei biologic” [9, p. 140].

Doamna Hortensia Papadat-Bengescu a debutat în literatură cu o serie de autoanalize, mai degrabă autopsihanalize în multe privințe remarcabile. Autoarea a inaugurat lirismul psihologic, analizând pasional anumite stări de puternic erotism feminin.

Personajele feminine sunt făcute din „material tare” și domină personajele masculine. De exemplu, Elena se impune în relația cu Marcian, așa cum o făcuse cu Drăgănescu, fostul soț; Coca-Aimée obține ceea ce dorește de la Lenora și Walter și o dă afară pe Hilda de la moșie; între Mini și Nory se poartă o conversație despre lucruri reale și Mini îi opune o viziune romantică a cavalerismului pentru cucerirea lumii. Cele două atitudini nu sunt ireconciliabile în mintea autoarei, fiindcă ea deja avea conturate profilurile ambelor personaje dinaintea apariției *Ciclului Hallipilor*, în romanul *Balaurul*, unde, în numele personajului principal, Laura, își făcuse o pledoarie pentru drepturile femeilor și pentru capacitatea pe care ele o dețin, după primul război, demonstrând că așa va fi o armonie mai mare în familie și o evoluție mai bună la creșterea economiei țării.

Autoarea se proclamă ca apărătoare a feminismului, de fapt pentru drepturile femeii care nu erau recunoscute în societate, și declară aceste lucruri în articolul „Se ridică vălul”, ce a apărut în revista „Sburătorul”. Acolo vorbește despre feminitate, feminism și rolul femeii în societate. Femeia dorește să împartă grijile, nevoile și munca cu bărbatul, nu să-i ia locul. Societatea nu vedea rolul femeii ca pe cel al bărbatului, acesta putea să fie ministru, dar femeia, nu.

Așadar, o serie de contradicții și păreri asupra subiectului. Femeia dorea să fie respectată și la locul de muncă, să aibă un loc de muncă cu care să se mândrească, să nu fie doar casnică și cu rol de mamă. În opinia publică, exista teama că având parte de aceste facilități, femeia va uita să fie *femeie*. Nu va fi așa, femeia, ceea ce spune, așa și face. Bărbații au primit întotdeauna colaborarea femeii și au chemat-o să împartă cu ei răul și binele. Ei nu vor refuza o mână pe care întotdeauna au cerut-o.

Tudor Vianu sesizase dorința autoarei de a ridica vălul misterului feminității, mizând pe descifrarea psihologiei feminine în volumul *Ape adânci*. Nici el nu este de acord cu cei care sunt împotriva scrierii despre femei lucide și active în societate: „Se înfiripează, sub ochii noștri, o literatură feminină românească, (...). Femeia vrea să-și creeze un destin conștient. Nu cred că menirea ei e să fie păgubită” [11].

Hortensia Papadat-Bengescu abrutizează toate personajele în romanele din *Ciclul Hallipilor*, o ironizează ușor pe Nory, reprezentantă a feminismului absolut, dar și pe Mini, ironizându-i romantismul excesiv.

În proza interbelică, femeile sunt independente financiar prin profesie sau talent artistic. Numai că acest lucru nu le aduce fericirea și, de regulă, se despart de bărbatul iubit. Acest aspect fusese analizat în literatura universală, mai ales de Balzac. Arlette Michel cercetează emanciparea femeii în literatura secolului al XIX-lea, și în operele *Corrine*, de Madame de Staël, și *Lelia*, de George Sand, care impun acest tip de superioritate a femeii din punct de vedere sentimental și intelectual. Lelia este arhetipul feminin ce conduce bărbatul intelectual. Camille Maupin, personajul feminin al lui Honoré de Balzac, trece prin aceleași probleme sentimentale și intelectuale, mai ales cu politica și decepțiile de după 1830.

Arlette Michel crede și în viziunea lui Balzac, potrivit căreia emanciparea femeii este un obstacol în calea împlinirii ei veritabile: „Superioritatea intelectuală, care permite femeii să se emancipeze, să-și cucerească independența socială, constituie un obstacol în calea împlinirii veritabile care e pentru orice femeie de ordinul iubirii și al absolutului” [5, p. 1135]. Viziunea balzaciană se regăsește în literatura română din perioada interbelică, doar că este schimbată din cauza deosebirii de epocă și concepție etică. Dar emanciparea femeii și profesia nu vor mai fi contestate. Ecouri de disconfort se vor mai auzi o perioadă de timp în legătură cu drepturile egale ale femeii cu cele ale bărbatului. Din punct de vedere profesional, meseriile femeilor nu sunt acelea acceptate ca feminine în perioada interbelică: florăreasă, infirmieră, doctoriță, profesoară, scriitoare, pictoriță, cântăreață. De exemplu, în opera lui Camil Petrescu, femeia de afaceri este proprietara unui magazin, în *Patul lui Procust*, sau directoare de întreprindere, în comedia *Mitică Popescu*. În schimb, în opera Hortensiei Papadat-Bengescu este mai importantă reușita mondenă decât cea profesională. În *Ciclul Hallipilor* se pune accentul pe lustrul unei aristocrații latifundiare, o burghezie de împrumut, necioplită.

Balzacianismul are o amprentă mai mare în cronică de familie din opera bengesciană decât în opera lui Proust, deși autoarea a preluat modelul proustian, dar în felul său de a scrie, iar la final, întoarcerea către origine, către pământ, pune în relief problema *dezrădăcinării*, a depărtării de mediul rural sănătos, problemă ce va fi discutată de mulți prozatori ai epocii. Spațiul în care se petrec întâlnirile amoroase sunt *palatul* și *salonul*, și tot acolo se formează reputațiile în înalta societate. Ada Maxențiu îl invită pe Lică la concertul din muzică de Bach organizat de Elena, tocmai pentru a fi sigură de legătura cu amantul ales.

Fecioarele neprihănite, femeile din înalta clasă, ideale sau superioare, apar în antiteză cu femeia-artizană, punându-și în valoare frumusețea sufletească, meritele sau destinul. Cea mai frecventă opoziție întâlnită este cea dintre *femeia onestă* și *curtezană* (frivola, aventuriera, demimondena, vampira etc.).

Frivolitatea își spune cuvântul în cazul Mikăi-Lé, din romanul *Fecioarele despletite*. Ea este asemănată cu o „buruiană otrăvitoare”, fiindcă dorește seducerea tuturor bărbaților ce o cunosc din viciu și pentru a distrage planurile mamei și fiicelor legitime, seducându-l pe logodnicul Elenei, prințul Maxențiu, bagându-se în sufletul lui Doru Hallipa, reușind să aibă

foarte multe legături rușinoase, care nu pot fi spuse. Mika-Lé nu este o narcisistă, ea se apără în fața familiei care o vede de la bun început inferioară. Autoarea nu o pune cu nimeni în antiteză, ci, din contră, ea este analizată singură, iar toți o apelează cu niște cuvinte nu tocmai frumoase: „gângania”, „lăcusta”, iar personajul-reflector, Mini, este surprinsă că această ființă mai poate avea reacții omenești. Astfel că Hortensia Papadat-Bengescu o respinge pe Mika-Lé, ea fiind distrugătoarea familiei și a reputației acesteia. Elena o reprimește în casă tocmai pentru a mușamaliza scandalul și pentru a-și arăta superioritatea. Subliniez faptul că o astfel de curtezană, cum e personajul Hortensiei Papadat-Bengescu, nu-și alege existența din necesitate, ci din viciu.

În opozițiile femeie superioară/ femeie inferioară, angelică/ demonică, pură/ vicioasă, personajele se aflau pe un plan de egalitate în structura narativă. Predominant este cuplul sora mare/ sora mică, cea de-a doua punând în prim plan trăsăturile primei, mai ales că sora cea mică, admirativă față de cea mare, poate îndeplini mai multe funcții. Numai că la Hortensia Papadat-Bengescu, sora cea mică devine personaj principal, adorația pentru sora cea mare schimbându-se în invidie și gelozie, punându-i în lumină complexe de bastardă.

Referitor la metoda Hortensiei Papadat-Bengescu, Viola Vancea aprecia fuziunea dintre luciditate și trăirea intensă: „clarificarea, treaptă a elaborării lucide, presupune încărcarea intuiției lucrurilor cu trăire intensă, afectivă, pentru a le spori coeficientul de impresionabilitate” [10, p. 18]. Acest drum al sinelui urmărit de Hortensia Papadat-Bengescu se reflectă în evenimentele dramatice, reale, palpabile pentru a releva și resorturile profunde ale conștiinței celor implicați în acțiune. Cum putea să reușească ea acest lucru? Prin experiența personală, prin evenimentele care o marchează cum ar fi primul război mondial, independența față de soț într-o epocă unde drepturile femeii erau puține la număr, profesia pe care o exercita și care nu corespundea cu cerințele de acasă și așa mai departe.

Imaginea femeii în romanul interbelic este una complexă, diferită de la o generație la alta, conform acceptațiunii cuplului, a clanului și a relațiilor dintre acestea în societate.

În concluzie, fiecare personaj feminin disecat de ochiul format al scriitoarei este un destin singular, fiecare femeie este singură de fapt și de drept. Indiferent care ar fi țelul lor în viață, apare eșecul, un eșec al „trupului sufletesc”, ce, obosit de atâta luptă interioară, renunță, și în final, moare.

În volumul *Femeia în fața oglinzei* (1921), proza Hortensiei Papadat-Bengescu se deschide spre narcisism, ca și celelalte scrieri din prima etapă, numai că, aici, pasiunea pe care o avea personajul principal pentru propria frumusețe este plasată în prim plan. Manuela, personajul feminin descris, se prezintă în ipostaza de Afrodita, o zeiță și o preoteasă în același timp a cultului frumosului pentru care face o obsesie. Va purta povara iubirii de sine, ca și în celelalte opere, și a visului de a atinge idealul, iubirea desăvârșită sub orice chip.

Ce reprezintă oglinda pentru Manuela? Oglinda reflectă *chipul sufletului*, iar mișcările acestuia se oglindesc în chip, de aceea fiecare persoană are la un moment dat o oglinjoară în mâini, în care să se privească pe el și viața lui, apoi lumea și viața ei, apoi timpurile care s-au perindat.

Prin oglindă ne cunoaștem pe noi înșine: „la ea ceasurile așezau aspecte felurite pe fața ei, care lua în chip firesc toate înfățișările durerilor sufletești” [7, p. 290]. Prin fixarea oglinzii, procesul cunoașterii de sine este tot mai diminuat. Manuela se simte față de tot ce o înconjoară o străină de propriul suflet, încât nu mai știe cine este.

Privirea-n oglindă este o temă simbolică la Hortensia Papadat-Bengescu, pentru că autoarea nu este fericită în viața de zi cu zi, așa cum și-ar fi dorit. Opera ei devine *refugiu*.

Refugiul al sufletului trist. Mai mult chiar, „oglindea spartă”, cum spune autoarea, este foarte importantă pentru creația ce va urma. Celebra oglindă cu mânerul de os s-a spart, fără zgomot, și cu nenumărate dungi plecate dintr-un punct adânc al marginii și care îi stricau ovalul clar și pur, are o importanță simbolică. Manuela se privește din nou în oglinda spartă ca să constate că nu mai vede nimic înăuntru, nici fața ei, nici reflexul altor lucruri, ci doar un gol adânc, un pustiu, un chip sec, o mască la fel de goală precum oglinda.

Din acel moment, autoarea face un salt către epicul intens și lucrează la următoarele opere unde subconștientul psihologic dobândește un sens românesc. În contextul respectiv se conturează romanul. *Balaurul* rămâne unul dintre puținele opere care reflectă drama războiului din perspectivă feminină.

Proza de început surprinde trăirea interioară a sufletului, pune accent pe sensibilitate, pe viața interioară a femeilor preocupate de descoperirea de sine pentru a putea percepe lumea. Numai că Hortensia Papadat-Bengescu nu se oprește aici, ea va renunța la proza orientată spre oglindirea sensibilității sufletului și se va concentra pe cunoașterea intuitivă, pe senzații și percepții care nu vor avea legătură cu lumea proprie a sufletului, ci cu ceea ce se întâmplă în afara ei. I s-a reproșat că literatura feminină nu poate percepe altceva decât femeia cu problemele ei intime, sentimentale, nu și valorile sau cultura acesteia în societate. „Femeia în artă este preocupată în primul rând de finalitățile și monstruozițiile fiziologice și în mică măsură de valorile idealizate” [6, p. 144].

#### BIBLIOGRAFIE

1. BEAUVOIR, SIMONE DE. *Tout compte fait*. Paris: Editura Gallimard, 1972.
2. CROHMALNICEANU, OV. S. *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*. București: Editura Cartea Românească, 1984.
3. GOETHE, J. W. *Faust*. București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1957. Traducere de Ion Iordan.
4. JENNINGS, CHANTAL BERTRAND. *L' Eros et la femme chez Zola*. Paris: Editura Klincksieck, 1977.
5. MICHEL, ARLETTE. *Le mariage et l' amour dans l' oeuvre romanesque d' Honore de Balzac*. Teză de doctorat. Paris. 3. 23 mai 1975. Librairie Champion 1976.
6. MINCU, MARIN. *Critice II*. București: Editura Cartea Românească, 1971.
7. PAPADAT-BENGESCU, HORTENSIA. *Opere*. Vol. I. București: Editura Minerva.
8. RADIAN, S. *Portrete feminine în romanul românesc interbelic*. București: Editura Minerva, 1986.
9. RALEA, MIHAI. Concert din muzică de Bach. În *Perspective*. Editura „Casei Școalelor”, 1928, pp. 74-82.
10. VANCEA, VIOLA. *Hortensia Papadat Bengescu: universul citadin reper și interpretări*. București: Editura Eminescu, 1980.
11. VIANU, TUDOR, O ideologie feminină – noua feminitate. În „*Sburătorul*”, an I, nr. 3 din 3 mai 1919.

#### TEXT, CONTEXT ȘI DISCURS ACADEMIC

*Șatravca Larisa, drd.,  
Universitatea de Stat „Dimitrie Cantemir”*

CZU: 81'42:37.0

#### Abstract

This present article is an overview of the terms *text*, *academic text*, *discourse* and *academic discourse*, the structure and content of which are influenced by the *context* of communication. The human sender is determined by all the contextual elements: by the place where the communication takes place, by the general social context, by the relationship with the receiver etc., in the realization of the speech acts. A current stage in the development of academic communication is transmission of texts, speeches via Internet technologies, made through various forms, networks, platforms etc.