

IPOSTAZE ALE FEMINITĂȚII ÎN PROZA LUI MIHAIL KOGĂLNICEANU ȘI DIMITRIE BOLINTINEANU

ANDREEA PETRE,

Universitatea „Transilvania” din Brașov, România

Abstract

The feminine character knows rich representations in the "pasoptist" and "post-pasoptist" prose. Either seen as an exquisite model of domesticity, or as a demon, the Romanticist woman does not seem to have any chance of emancipation from the tightening of the narrative corset. And still, from Kogalniceanu to Bolintineanu, we see a shy development of the feminine character's representation. If in the case of Kogalniceanu there is an excess of poetry, pleasure of fetishism, in that of Bolintineanu the woman has her first attempts of realizing the inappreciative position she has in society.

Rised on a poetic pedestal or locked in the golden cage of the domestic space, the feminine character defines herself according to the role destined to her by the man.

Câteva precizări

Pus sub semnul precarității realizărilor estetice, romanul românesc postpașoptist își croiește greu un drum în procesul de constituire modernă a literaturii naționale.

În acest sens, Paul Cornea nota: „Idea de bază e că faza inițială a evoluției romanului românesc coincide, și în bună parte își află motivarea în procesul de instituționalizare a literaturii (întemeierea editurilor; profesionalizarea scrisului; formarea unei clientele stabile; extinderea relațiilor bănești)”¹.

Un alt aspect important al procesului de modernizare a societății românești se va reflecta în special după 1860 prin traducerea romanelor populare franțuzești, a unor autori precum Eugène Sue, Paul Féval sau Paul de Kock. Este stimulată de apariția unui „public mic-burgez, lipsit de educație solidă, puțin pretențios, în care femeile reprezintă un procent însemnat”².

¹ Paul Cornea – **Regula jocului**, p.270, Ed. Eminescu, București, 1980

² Paul Cornea – **op. cit.**, p. 278

Acest fenomen marchează femeia europeană, după cum sublinia Gilles Lipovetsky, care vorbea despre „o bulimie a lecturilor romantice”, ce ar periclita inocența tinerelor, provocând gânduri ascunse.³

Pe de altă parte trebuie să ținem cont că secolul al XIX-lea, aflat sub semnul lui Prometeu, „eroul – arhetip al progresului și efortului”⁴ instituie ceea ce Michel Foucault numea „dispozitivul de sexualitate”. Dacă în comunitatea tradițională „relațiile sexuale au produs un dispozitiv de alianță, care are în centru căsătoria, fixarea și dezvoltarea legăturilor de rudenie, transmiterea numelor și bunurilor”⁵, în secolul al XIX-lea se suprapune peste acest „dispozitiv de alianță”, cel de sexualitate pentru care „pertinente sunt senzațiile trupului, calitatea plăcerilor, natura impresiilor, oricât de fine ori imperceptibile ar fi ele”.⁶

Fără să elimine primul dispozitiv, de la care moștenește penitența, examenul de conștiință, „dispozitivul de sexualitate” are în vedere familia care reprezintă punctul de întâlnire al celor două dispozitive. În interiorul familiei formate (Elena și Postelnicu George din **Elena** de Bolintineanu) sau pe cale de formare (Națl și Persida din **Mara**) guvernează legea, norma „dispozitivului de alianță”, dar accentul pus pe „problematika cărnii”, pe fetele pe care trupul feminin le joacă, pun în evidență și prezența celui alt dispozitiv, cel de sexualitate.

Romantic în esență, întâmpinat cu reticență, văzut ca o sursă de incitare la curiozitate nefirească, visare și „stricare” a „obiceiurilor” tinerilor, romanul românesc va continua nuvela istorică și sentimentală, memorialistică pe de-o parte și pe de alta va autohtoniza modelul francezesc.⁷

Efortul de impunere a unui roman național, născut din realitățile românești, va fi susținut pe direcția unei misiuni educative și moralizatoare pe care romanul ar trebui să o îndeplinească.

Cu un public predominant feminin, autorii de romane se vor preocupa să pună în valoare Femeia, care devine în acest sens un subiect major al literaturii secolului.

Ne vom opri în capitolul următor asupra prozelor a doi scriitori, preocupați de reprezentarea femeii: Mihail Kogălniceanu, care face o dată cu **Tainele inimei** o primă încercare, eșuată, de roman tipărit din cultura română și Dimitrie Bolintineanu, „excepție onorabilă”, poet și prozator care abordează curajos genul și va impune posterității literare două romane: **Manoil** și **Elena**.

³ Gilles Lipovetsky – **A treia femeie**, p.16, Ed. Univers, 2000

⁴ Herbert Marcuse – **Eros și civilizație**, p. 154, Ed. Trei, București, 1996

⁵ Michel Foucault – **Istoria sexualității**, p. 80 Ed. de Vest, Timișoara, 1995

⁶ idem – **op. cit.** p. 81

⁷ Nicolae Manolescu – **Istoria critică a literaturii române**, p. 312, Ed. Minerva, București, 1990

Femeia prozelor lui Kogălniceanu

Ceea ce ne interesează la proza lui Kogălniceanu, este „mecanismul de fetișizare”¹ a femeii, mecanism pe care îl observăm cel mai bine în **Iluzii pierdute**, proză cu accente moralizatoare, în care autorul realizează portretul femeii ideale, o adevărată „donna”, adulată, suverană a bărbatului, capabilă să stârnească în acesta ambiții nebunești: „Femeia, în lexiconul meu, însemnează o ființă gingașă, slabă, drăgălașă, frumoasă, făcută din flori, din armonie și din razele curcubeului, caprițioasă, ră câteodată, bună mai multe ori, o ființă făcută pentru amor, menită a pune în lanțuri pe eroii cei mai neînduplecați, care pentru un zâmbet te face de-ți vinzi viața din astă lume, care are un suflet ce înțalege tot ce este frumos, care pentru cel mai mic lucru câteodată plânge și altă dată îi în stare să-și jărtfească viața, care îi destoinică să facă faptele cele mai mari, care când îi blândă ca o turturică, când îi turbată ca o leoaică, care când îi crudă, când miloasă; femeia este un amestec de grații, de bunătate, de răutate, de duh, de cochetărie, de slăbiciuni și de tărie, a căria mai toată viața se mărginește întru a iubi și a fi iubită.”²

Este evident că perspectiva prozatorului este una rigidă. Ea reflectă poziția femeii într-o societate patriarhală, care o exclude din sfera publică, aruncând-o în colivia de aur a idealizării. Dominată de trăiri, cu un echilibru sentimental precar, ea nu știe decât să iubească și să fie iubită. Dar, femeile Moldovei nu mai sunt femei, ci „niște creaturi ce se nasc, cresc, se mărită, fac copii și mor.”³

Viziunea de trubadur este continuată și în următoarele pagini, prozatorul lamentându-se că Amorul, stimulent al eroismului și geniului, s-a degradat în Moldova, rămânând o simplă desfătare a simțurilor.

Într-o analiză asupra articolelor lui Kogălniceanu, autoarele citate pun accentul pe opinia prozatorului, conform căreia femeile au o înzestrare firească pentru treburile gospodăriei⁴, care transformă toamna, în anotimpul dulceturilor, chiar și pe damele mondene în adevărate experte ale mediocrității casnice.

Totuși, discursul literar îl contrazice pe cel publicistic. Autorul crede că „femeia este făcută pentru altă ceva mai înalt decât a poronci de bucate și a căuta numai prozaicele trebi ale gospodăriei; o socot de o misie mai nobilă în societatea europeană.”⁵

Iar „misia nobilă” se pare că este încremenirea în tiparul poetic, care nu are legătură cu realitatea. Și, când aceasta intervine brutal în viața tinerelor, atunci i se spune „nedreapta societate”, care

¹ Maria Bucur și Mihaela Miroiu – **Patriarhat și emancipare în istoria gândirii politice românești**, p.60, Ed. Polirom, București, 2002

² Mihail Kogălniceanu – **Tainele inimei**, pp. 67-68, Editura Pentru Literatură, București, 1964

³ Idem – **op. cit.** p.67

⁴ Maria Bucur și Mihaela Miroiu – **op. cit.** p. 57

⁵ Mihail Kogălniceanu – **op. cit.** p.71

transformă femeia într-o victimă. Aflată la „vârsta literară perfectă” „între 14 și 16 ani”⁶ tânăra este obligată la o căsătorie de conveniență, dictată de părinți și nu de inimă: „care fată la vârsta de 16 ani nu-și face lume de iluzii, care nu crede că-și va uni viața cu un tânăr înzăstrat cu toate însușirile trupului, a inimii și a duhului, trii însușiri pe care niciodată nu le are adunate un bărbat. Însă vai, săraca fată, iluziile sale se pierd în puțin, ca fumul în atmosferă. Vine o vreme, când deodată, fără știrea, fără voința sa, se vede jerfită Dumnezeuului zilei, interesului, mai niciodată inima ei nu este în conglăsuire cu vroința părinților. Câte fete, dacă ar fi putut alege după placul lor, s-ar fi făcut soții îmbunătățite, mame fragede, podoaba societății?”⁷

Încorsetată într-un „dispozitiv de alianță”, în care este pusă în prim-plan norma, femeia are toate șansele să nu-și poată îndeplini cu succes nici îndatoririle de soție, nici de mamă, care ar face-o „o podoabă a societății”. Jerfirea tinereții sufletești și trupești alături de un „modârlan, sau cu un bătrân” duce la o defeminizare și, de ce nu, la o desexualizare a femeii: „în puțin crinul și rozele feții sale se fac nevăzute; inima i se zbârcește, obrazul i se acopre de o piele de săftian, trupul și sufletul ei îmbătrânesc înainte de vârstă și se face o mașină care mănâncă, merge, doarme, cască, este în stare de a vorbi numai de câte torturi a făcut, câte dulceați are, câți viței i-a fătat, câți cucoși a claponit; aceasta este soarta fieștecării tinere, aceasta este isprava iluziilor ei.”⁸

Tenta moralizatoare, evidentă, este continuată și în **Tainele inimei**, încercare eșuată de roman, publicat în 1850, în „Gazeta de Moldavia”.

Critica a consemnat posibilul dezinteres al autorului pentru finalizarea operei, faptul că „romanul lui Kogălniceanu se încheie înainte de a începe: înainte de înnodarea intrigii. Cititorul rămâne totuși cu impresia că, într-un fel, totul fusese deja spus.”⁹

Portretele eroinelor principale ale prozei sunt construite în tipar balzacian, accentul fiind pus pe fizionomie. Frumoase amândouă, una este angelică, cealaltă demonică. În descrierea prozatorului, plină de clișeele epocii, se strecoară o „singură deviere din tipic”, aceea a „inversării perucilor.”¹⁰

Elena simbolizează îngerul, iar chipul ei se întregește prin filtrul livresc al școlii poetice a lui Conachi, o garanție a portretului reușit. Accentul cade pe aerul virginal, care păstrează poeticitatea și scoate femeia din categoria nevestelor: „Închipuiți-vă o femeie de talie de mijloc, cu o față virginală și frescă, care nu semăna nicidecum a fi măritată de cinci ani. Un cap oval cu cele mai pure și corecte linii; un păr negru ca pana corbului, o frunte largă și albă ca alabastrul Italiei și pe a căria tâmple se vedea vânătul celor mai fine vine, doi ochi din care, prin o curiozitate rară a naturii

⁶ Ioana Pârvulescu – **Alfabetul doamnelor**, p.29. Ed. Carter, București, 1999

⁷ Mihail Kogălniceanu – **op. cit.** p. 72

⁸ Idem – **op. cit.** p. 73

⁹ Liviu Papadima – **Literatură și comunicare**, p.162, Ed. Polirom, București, 1999

¹⁰ Idem – **op. cit.** p.164

cât și încântătoare, era unul albastru, plin de dulceață, ca a zânelor Nordului, și celălalt negru, sclipitor de toate razele meridionale ce se văd numai în ochii unei andaluze, două sprâncene încordate, care, cum ar zice un poet din școala lui Conachi, forma cel mai frumos arc a amorului, obraji acoperiți de acea albeață palidă ce dă atâta expresie unei figuri de femeii, un nas de romană, o gură, lăcașul grațiilor, a căror buze, tot cum ar putea zice poetul suspomenitei școale, semăna a două foi de roze; cât pentru dinți, nu cred că oceanul să aibă mărgăritare care să fi putut a li întrece albeața.”¹¹ Albeața tenului, transparența pielii, simboluri erotice specifice romantismului, par că vorbesc în același timp de „delicatețea și de vlăguirea ființei.”¹²

Ruptă de real, în final, femeia este înălțată la statutul inaccesibil de zeiță. Mecanismul fetișizării este complet.

De cealaltă parte, Laura este femeia devoratoare. Are un statut social incert, fusese măritată, își părăsise soțul fără vreo urmă de remușcare și naratorul o surprinde în căutarea unor noi victime, pe cât posibil din rândul bărbaților însurați: „pe lângă aceste, mai avea și grozava răutate de a-și alege cu preferință jărtfele între însurați; a smomi pre un bărbat, a fura unei femei inima soțului său, a se fâli cu izbânda acestuia, a introduce în părechile cele mai fericite și mai potrivite ura, lacrimile și grozava despărțenie, acesta era țelul cochetărilor sale.”¹³

Povestitorul Kogălniceanu „vede idei, nu oameni sau fapte”, afirma Liviu Papadima în opera citată. Fără a mai trece prin filtrul vreunei școli poetice, fiecare detaliu portretistic al eroinei este exploatat în sens moralizator: „Tot de o talie ca și Elena, dar bălaie, cu trăsăturile lungărețe, cu obrazi albi, grabnici de a se roși, însă nu de rușine, figura sa nu era în stare de a răbda analizul unui cunoscător; ochii săi, carii fâgăduiau toate voluptățile amorului material, avea însă ceva crud în căutarea lor, iar buzele subțiri, semn de un caracter calculator și nu prea ușor; ea avea în totul un nu știu ce diavolesc (...).”¹⁴

Se pare că totul s-a spus. Perspectiva maniheistă sufocă personajele feminine, făcându-le neinteresant de previzibile în acțiunile viitoare.

Și pe Niceta din **Iluzii pierdute. Un întâi amor** o sacrifică naratorul. De la început personajul are toate șansele înscrierii în tiparul îngerului: „Niciodată o ființă mai frumoasă n-a ieșit din mâinile lui Dumnezeu, niciodată soarele n-a văzut o talie mai grațioasă ca a Nicetei.”¹⁵ Iubirea se înfiripă, ajutată de îndrăzneala ochirilor Nicetei, dar și de oglinda livrescă, **Telemah** de Fenelon, în care se răsfrânge dragostea platonice a celor doi: „Săracul, bietul Fenelon, nu știa el că

¹¹ Mihail Kogălniceanu – **op. cit.** p. 128

¹² Philippe Ariès și Geoges Duby – **Istoria vieții private**, p. 210, vol. VII, Ed. Meridiane, București, 1997

¹³ Mihail Kogălniceanu – **op. cit.** p.130

¹⁴ Idem – **op. cit.** p. 129

¹⁵ Idem – **op. cit.** p. 77

nemuritorul său poem a să slujească odată de declarații de amor.”¹⁶ Aflat la prima dragoste, naratorul acționează ca o oglindă deformatoare, proiectând în juna Niceta, care nu se afla la prima dragoste, idealul angelic: „Niceta era pentru mine nevinovăția personificată.”¹⁷

Spulberarea iluziilor vine, atât din cauza dublului monstruos al fetei, în persoana cameristei, „mesagerul infernal”, cum o numește Ioana Pârvulescu, care îi aduce eroului acadeaua, cât și din cauza intelectualității personajului masculin.

Iubirea romantică suferă un proces de alunecare în cadrul piramidei sociale, proces pe care autorul nu este pregătit să-l accepte. Kogălniceanu pledează pentru puritatea poetică a femeii, care nu se coboară prin căsătorie (Elena din **Tainele inimei** este măritată, dar angelică) sau prin inițiativă (Niceta din **Iluzii pierdute. Un întâi amor**).

Femeia romanelor lui Bolintineanu

Apărut în revista „România literară” din 1855, romanul **Manoil** este primul roman epistolar și sentimental terminat, publicat în limba română.

Înscris în tradiția **Noii Eloise**, a **Suferințelor tânărului Werther**, a romanelor lui Chateaubriand și ale Doamnei de Staël, **Manoil** cunoaște o construcție epistolară, la care romancierul, nedistanțat, recurge pentru a pune în evidență destinul tânărului Manoil, erou poet, melancolic și sentimental.

Cititorul din a doua jumătate a secolului al XIX-lea dorește „amăgirea și nu adevărul”, afirma Nicolae Manolescu în **Arca lui Noe**. Astfel, ceea ce i se întâmplă eroului se află în deplină concordanță cu așteptările epocii. Manoil, fire generoasă și maleabilă, cunoaște momente de rătăcire, afându-se de multe ori pe marginea prăpastiei, dar, în final, va promova social, se va transforma din orfan, în bărbatul cu familie. **Manoil** este romanul întemeierii unei familii. Eroul parcurge un drum inițiativ până la adevărata maturizare. Căderea și înălțarea vin prin femeie.

Critica literară s-a oprit asupra schematismului cu care Bolintineanu își construiește personajele feminine. Să consemnăm câteva opinii: Dimitrie Păcurariu remarca: „Personajele sunt slab conturate, neadâncite psihologic, grupate în două categorii caracterologice aflate la antipodi, în contrast ireductibil: personaje pozitive care întrupează numai calități, la superlativ (Manoil, în prima parte, Zoe, Smărăndița, Ana etc.) și personaje negative, însumând doar vicii, tot la superlativ (Alexandru C. e un monstru de cinism și mârșăvie, Mărioara e cea mai mare prostituată, nebiruită). Autorul lucrează, am spune, cu două culori: alb și negru, fără să le îmbine vreodată pentru a obține

¹⁶ Idem – **op. cit.** p. 80

¹⁷ Idem – **op. cit.** p. 83

nuanțe intermediare. Caracterizările, îndeosebi la femei, sunt plate, uniforme, folosind epitete generale și aproape identice.”¹

Teodor Vârgolici, la rândul său, insistă asupra perspectivei maniheiste folosite de către romancier, care „zugrăvește personajele în alb-negru, le situează la antipoduri, le împarte în îngeri și demoni.”²

Așadar, în configurarea personajelor feminine stă o aglomerare de fapte, nu de analiză. Observăm însă că eroinele lui Bolintineanu sunt active, ca și în poezie, de altfel, spre deosebire de inertele feminități ale prozei lui Kogălniceanu. Frumuseți florale: Smărăndița „seamnă cu o floare ce în dimineața vieții sale se înclină melancolică!”³, Zoe este un „bobocel de roză pe care fluturii însă nu-l bagă în seamă”⁴, iar Mărioara „nu este prea frumoasă dar drăgălașă ca luna lui mai!”⁵, aceste personaje nu sunt doar muze, ele au o inteligență superioară, bună judecată, spirit. Smărăndița este mătușa Zoei, dar devine o mamă adoptivă și pentru Manoil. Cu toate că este foarte tânără, ea veghează asupra viitorului celor doi. Cunoaște oamenii, intuiește firea nobilă a eroului, îl previne că Mărioara de care se crede îndrăgostit nu este decât o cochetă și, fără a avea neapărat acceptul protagoniștilor, o logodește pe Zoe cu Manoil, într-un gest premonitoriu, am spune, având în vedere moartea ei prematură. Spre deosebire de proza lui Kogălniceanu, dominată de femei foarte tinere, la Bolintineanu își face apariția o fată de cincizeci de ani, Duduca, un personaj atrăgător prin vivacitate spirituală, al cărui rol se va dovedi important către finalul romanului, când Duduca, devine mamă apărătoare a copilei Zoe, pe care o va scăpa din ghearele exaltatului Manoil.

Prima parte a romanului se petrece la moșia boierului Colescu. În grădină, la chioșc, au loc majoritatea discuțiilor dintre dame și Manoil. Se discută despre literatura națională, despre statutul poetului în societate, dar și despre situația femeii. Zoe, viitorul înger al eroului, insistă asupra deficiențelor sistemului educațional, neadecvat realității: „în pensionatele unde învățăm noi, cârmuirea nu s-a îngrijit ca să statornicească o educație și o instrucție națională. Pensionatele sunt dirijate numai de nemți și de francezi, nu învățăm decât niște biete limbi străine, și când ieșim, abia ne putem scrie numele nostru; apoi mamele îndată ne mărită, apoi menajul, copiii...”⁶

Tot în grădină se petrece prima întâlnire „cu efect” dintre Mărioara și Manoil. Spațiul este ideal pentru nașterea iubirii romantice: „pe la mijlocul secolului al XIX-lea, grădina devenise un element capital al vieții burgheze. Natura îmblânzită, mărginită de copaci și garduri, asigura liniștea vieții private și oferea un cadru ideal vieții familiale.”⁷

¹ D. Păcurariu – **Dimitrie Bolintineanu**, p. 118, Ed. Tineretului, București, 1969

² Teodor Vârgolici – **Introducere în opera lui Dimitrie Bolintineanu**, p. 141, Ed. Minerva, București, 1972

³ Dimitrie Bolintineanu – **Manoil. Elena**, p. 14, Ed. Eminescu, București, 1971

⁴ Idem – **op. cit.** p. 14

⁵ Idem – **op. cit.** p. 14

⁶ Idem. – **op. cit.** p. 27

⁷ Philippe Ariès și Georges Duby – **Istoria vieții private**, vol. VII, p. 58, Ed. Meridiane, București, 1997

Fără a avea „știința sufletului celorlalți”⁸, Manoil se îndrăgostește fulgerător de Mărioara, cocheta, care, sub aparențe angelice, aproape îi distruge viața. Nepotrivirea este evidentă încă de la început, Manoil nu are „stare”, „nume”, este poet, iar Mărioara, frumoasă și bogată, se joacă cu elanul amoroș al tânărului, îl seduce pentru a-l abandona în scurtă vreme. Dacă între Manoil și Mărioara dragostea se derulează superficial, într-un adevărat delir verbal, față de Zoe, însă, eroului îi este dat să acționeze. Parcă desprinse din basm, personajele trec prin probe: Manoil cunoaște viciul, dar intervin de fiecare dată ajutoarele feminine, Zoe este supusă și ea probei virtuții, dar Duduca îndeplinește rolul paznicului, nu monstruos, ca în cazul Nicetei, și o apără pe tânără de avântul erotic agresiv al bărbatului, care, într-un moment de rătăcire, îi cere gingașei Zoe să-i devină amantă.

Manoil nu este însă lipsit de eroism, povestea de dragoste a celor doi fiind anunțată de curajul cu care acesta înfruntă ursul, pentru a o salva pe fată.

Finalul romanului este, și el, fericit, ca în basme: Mărioara, femeia – demon, ajunge în închisoare, de unde își mărturisește, înainte de moarte, intenția de a-l pierde pe Manoil, prin falsa acuzație de crimă, iar Zoe, înger emancipat, îi propune lui Manoil ceea ce el își dorea de la început: o familie bogată, un nume, o viață idilică la țară, înconjurați de cărți și îmbătați de amor, fără să țină cont de „prejudețele lumii”, care ar fi zis că pe soț îl hrănește soția.

Cu toate stângăciile de construcție, lectura romanului lui Bolintineanu dezvăluie nu doar o feminitate activă, pregătită să sfideze norma pentru a-și urma inima, dar și conștientă de poziția ei inferioară în societate.

Când Manoil se arată dezgustat de degradarea morală a Mărioarei, Frosa îi răspunde: „(...) după obiceiurile de astăzi, bărbații sunt și mai liberi, și mai toleranți în faptele lor decât femeile. Dacă îi întrebi, răspund: natura așa a voit! Cosecuințele libertății la o femeie sunt funeste! Deci femeia nu poate să aibă aceeași libertate ca bărbatul; prin urmare femeia nu trebuie să fie virtuasă numai pentru amorul virtuții, ci și de temerea relelor consecuințe...”⁹ Acest discurs evidențiază o îndepărtare de imaginarul tradițional, care condamnă femeia, fiind slabă, dominată de pasiuni și sentimente. Nu mai avem o rigiditate a viziunii ca la Kogălniceanu. Este pus în valoare eul feminin, iar interesul pentru viața subiectivă a acestuia, crește.

Despre sondarea vieții interioare a personajului feminin, putem vorbi mai mult în romanul **Elena**, apărut în 1862.

Criticii au consemnat progresul realizării artistice. Dimitrie Păcurariu în **D. Bolintineanu** nota: „Cu tot melodramatismul intrigii sentimentale, romanul **Elena** e superior lui **Manoil**. Există în

⁸ Nicolae Manolescu – **Arca lui Noe (eseu despre romanul românesc)** vol I, p. 88. Ed. Minerva, București, 1980

⁹ Dimitrie Bolintineanu – **op. cit.** p. 92

roman, deși stângace, o predilecție pentru analiza frământărilor sufletești, a psihologiei iubirii, pentru zugrăvirea nuanțată a sufletului feminin.”¹⁰

Teodor Vârgolici, la rândul său, vedea în **Elena** „o preocupare mai accentuată și în mare măsură mai izbutită pentru (...) analiza tribulațiilor sufletești, pentru reliefaarea nuanțată a psihologiei iubirii și finețea explorării sensibilității feminine.”¹¹

Și Nicolae Manolescu constata că „**Elena** e scris în întregime sub semnul discreției aristocratice, observabilă prin simple fapte de stil.”¹²

Un alt aspect important al acestui roman este schimbarea sursei de inspirație. Dacă **Manoil**, roman epistolar, scris la persoana întâi, avea ca punct de plecare **Suferințele tânărului Werther**, în **Elena** schema epică este influențată de Balzac, **Le lys dans la vallée**, fiind chiar lectura preferată a personajului feminin.

Asemănarea dintre Madame de Mortsauf și Elena este analizată de Dimitrie Păcurariu și de Teodor Vârgolici, care găsesc între cele două multe puncte comune: sunt frumoase, tinere, împlinite matern, căsătorite cu bărbați inferiori lor din punct de vedere sentimental și intelectual, prezența lor face ca locul în care trăiesc să înflorească, sunt generoase, ajutând țăranii ca niște adevărate zâne bune.

Și totuși, Henrietta de Mortsauf este pentru Felix ceea ce numea Julius Evola în **Metafizica sexului** fecioara demetrică, maică roditoare, o vizionară care-și convertește orice pornire pasională în energie maternă de tip ascensional. Ea îl inițiază social pe Felix, îl copleșește cu sfaturi înainte de intrarea lui în societate, este femeia civilizatoare.

Nu la fel stau lucrurile cu Elescu din romanul lui Bolintineanu. El nu apare în viața Elenei ca un tânăr, aflat la început de drum, care să aibă nevoie de îndrumarea maternă a femeii. Bogat, copt, are treizeci de ani, Alexandru este aparent un bărbat complet. Îi lipsește doar iubirea, în care la început nu crede, considerând că inima sa e prea „rece” pentru așa ceva.

Elena, ca și Henrietta, este un spirit ales. Se remarcă prin frumusețe și prin ceea ce numea Nicolae Manolescu „discreție aristocratică”, fiind parcă racolată din tagma tinerelor lui Kogălniceanu: „era în București o fată, o minune, o perfecțiune sub toate raporturile. Junie, frumusețe, spirit, creștere, sentimente delicate, toate le posedă în punctul cel mai înalt; în fine era una dintre acele ființe rari, unici poate, ce Dumnezeu din timp în timp face să nască unele societăți.”¹³

Fără să dorească mariajul cu Postelnicul George, Elena, are „educațiune superioară, unită cu simțământecele cele mai nobile de abnegare” și se supune voinței părinților ca o victimă ce se jertfește

¹⁰ Dimitrie Păcurariu – **op. cit.** p. 122

¹¹ Teodor Vârgolici – **op. cit.** p.153

¹² Nicolae Manolescu – **op. cit.** p. 90

¹³ Dimitrie Bolintineanu – **op. cit.** p. 94

într-un mariaj nefericit, alături de un soț „intrigant, șiret, bătrân, răucrescut, fără spirit, fără învățătură, încărcat de defecte fizice și morale”¹⁴.

Căsătoria, ca aranjament, era o binecunoscută practică a secolului al XIX-lea: „Dacă ar fi să facem o taxonomie a motivelor pentru care se încheiau căsătorii în secolului al XIX-lea, cu siguranță că dragostea ar fi pe ultimul loc. De altfel, situația este generală, ea a caracterizat întreaga Europă, nu numai spațiul românesc. Căsătoria era o afacere ce se încheia între bărbați, viitorul soț și tatăl miresei, sau în absența acestuia din urmă, locul era luat de fratele sau frații viitoarei mirese.”¹⁵

Figura Elenei domină conacul de la Fănești, fiind o adevărată stăpână a casei. Ca și în societatea franceză, protagoniștii sunt izolați, acțiunea se desfășoară în interiorul salonului, considerat spațiul public al casei, menit să întrețină viața socială a Postelnicului George și a soției acestuia. Adunarea este pestriță, Se întâlnesc parveniții, inculții, fete doritoare de măritiș, femei ușoare și intrigante, câștigătorii și perdantii noilor structuri sociale și politice. Au loc discuții politice, iar Alexandru Elescu, noul oaspete al Postelnicului, este o figură aparte prin patriotismul cu care își susține punctele de vedere, replicile lui curajoase găsim ecou în sufletul tinerei femei: „Era acolo un suflet care îl înțelegea: Elena. Vorbele lui atinseră inima acestei femei (...)”¹⁶

În aceste condiții, bărbatul apare ca dublura demnă și seducătoare a soțului monstruos. Astfel, dragostea celor doi cunoaște o prefață eroică. Provocat la duel, personajul este gata să se bată pentru a-și apăra principiile politice. Însă Elena îl roagă să nu se dueleze și Elescu înfruntă ironia celorlalți pentru a-și păstra promisiunea față de ea. Atitudinea lui o tulbură pe tânăra femeie care se refugiază la pian, un prieten și un confident, de unde, prin interpretarea muzicii, își pune în valoare nu doar buna educație, dar îi transmite lui Alexandru mesajul disponibilității sufletești pentru dragoste: „nemuritoare serenadă a lui Schubert, executată cu perfecțiune, răpi toate sufletele ascultătorilor. Sufletul ei însuși părea răpit. Din timp în timp întruna ochii către adunare și o lacrimă misterioasă strălucea sub genele ei. Fiecare sunet exprima o idee, o idee dureroasă și sublimă ce o îmbăta cu voluptate.”¹⁷

Odată cu reciprocitatea iubirii, eroina devine pentru amant „îngerul cel bun”. Eroicul este convertit într-un „regim mistic al valorilor intimității”¹⁸, iar sexualitatea va sta sub semnul „hedonizării”, folosind termenul lui Foucault.

Alexandru pătrunde în intimitatea femeii iubite. Din salon, spațiul neutru, el va trece pentru odihnă în budoarul Elenei. Are loc un joc al privirii averse de intimitatea celuilalt. Elescu citește rândurile de jurnal, încărcate de trăire bovarică, scrise de femeie, pe „scoarța” romanului balzacian **Le lys dans la vallée**. Elena, la rândul ei vede de afară ce face Alexandru. El vede între Henrietta și

¹⁴ Idem – op. cit. p. 94

¹⁵ Alin Ciupală – **Femeia în societatea românească a secolului al XIX-lea**, p. 32-33, Ed. Meridiane, București, 2003

¹⁶ Dimitrie Bolintineanu - op. cit. p, 194

¹⁷ Idem – op. cit. p. 110

Elena o mare asemănare și scrie o poezie. Ca și în cazul pianului, comunicarea este mediată, de elementul livresc, de astă dată.

Iubirea crește în intensitate și pentru femeie dăruirea este sinonimă cu căderea morală. Apare obsesia sacrificiului. Elena nu mai este doar o sacrificată pe altarul căsătoriei impuse, dar ca mamă, ea se zbate între onoare, virtute și rătăcire: „Dacă maternitatea reprezintă dovada rușinii și a păcatului pentru femeile necăsătorite, în același timp semnifică atributul suprem al soției, proba datoriei împlinite.”¹⁹ Însă, maternitatea își pierde sacralitatea prin pătrunderea în familie a adulterului. Eroina trăiește într-o societate-vitrină în care se vede și este văzută, astfel încât ea trebuie să fie un model, trebuie să rămână pe soclul creat de imaginarul epocii. Reputația este un fel de „ecou sau de reflexie de oglindă trimisă de celălalt, care îl confirmă (pe individ, s.n.) în propria sa stimă: ea se naște din virtute, din onoare, cărora le dă strălucire.”²⁰

Pentru Elena ca mamă, a avea un amant înseamnă într-o „cultură a vinovăției”, preluând termenii lui Dodds, trecerea păcatului adulterului de pe umerii mamei pe cei ai fiicei: „Vezi acest copil ce doarme? Este fata mea. Privește cât este de frumoasă! Dacă timpul nu o va schimba, va fi o frumusețe... Când va apărea pe strade, în saloane în sărbători, toți ochii se vor îndrepta către dânsa ca să o admire, ca să o laude. Dar această lume ce va admira frumusețile sale, poate adăuga: Ce păcat! Este fiica unei femei fără principe....unei femei care a iubit un om ce nu era consortele său.”²¹

Și totuși, Elena se dăruiește. Scena sărutului face din ea „o figură romantică a voluptății”²², și pune în evidență extazul total al ființei: „(...) ochii săi plini de amor și de patimă se întrunau cu sfială de la Alexandru, sânul ei bătea cu voluptate; un fior rece încinse tot corpul său ce ardea ca o flacăra, mâna sa tremura în mâna amantului său; buzele lui Alexandru întâlneau buzele sale.”²³

Odată comis adulterul, sacrificiul, obsesia personajului feminin devine moartea, singura care o poate absolve de vină. Femeia nu mai este nici stăpâna casei, nici mamă. Nu ajunge nici faptul că cei doi se pot căsători: Postelnicul George o înșela, divorțul se pronunță, iar Elescu o vrea cu ardoare de soție. Personajul se îmbolnăvește de tuberculoză, astfel nu se pedepsește păcatul, ci se mântuie femeia, punându-se accentul pe caracterul ei sublim.

¹⁸ Gilbert Durand – **Figuri mitice și chipuri ale operei**, p.219, Ed. Nemira, București, 1998

¹⁹ Alin Ciupală – **op. cit.** p. 34

²⁰ Sabin Melchior Bonnet – **Istoria oglinzii**, p. 178, Ed. Univers, București, 2000

²¹ Dimitrie Bolintineanu – **op. cit.** p.191

²² Philippe Ariès și Georges Duby – **op. cit.** p. 176

²³ Dimitrie Bolintineanu – **op. cit.** p. 173

Încheiere

Femeia, „al doilea personaj constituit în epocă”¹ cunoaște bogate reprezentări în proza pașoptistă și postpașoptistă. Văzută, fie ca model desăvârșit de domesticitate, fie ca demon, femeia romantică sau a „doua femeie”, în termenii lui Lipovetsky nu pare că are șanse de eliberare din strâmtoarea corsetului naratorial.

Și totuși, de la Kogălniceanu la Bolintineanu, observăm în proza acestor autori, o evoluție timidă a viziunii despre femeie. Dacă la primul remarcăm excesul de poetizare, plăcerea fetișizării, la Bolintineanu femeia are primele tentative în a conștientiza poziția ingrată pe care o are în societate. Kogălniceanu o ridică pe un pedestal poetic, iar Bolintineanu o închide în închisoarea aurită a spațiului domestic. Reprezentarea femeii se definește în funcție de rolul pe care bărbatul i l-a destinat.

Este necesară ieșirea din aristocrație și coborârea personajului feminin către baza societății (**Micuța** lui Hașdeu, **Mara** lui Slavici) pentru ca femeia să câștige independență.

Bibliografie

Opere literare

Dimitrie Bolintineanu – **Manoil. Elena**, Ed. Eminescu, Buc. 1971

Mihail Kogălniceanu – **Tainele inimei**, E.P.L, Buc., 1964.

Studii teoretice și critice

Philippe Arises, Georges Duby – **Istoria vieții private, vol VII-VIII**, Ed. Meridiane, Buc., 1997

Jean Baudrillard – **Strategiile fatale**, Ed. Polirom, Iasi, 1996

Alin Ciupală – **Femeia în societatea românească a secolului al XIX- lea**, Ed. Meridiane, Buc., 2003

Paul Cornea – **Originile romantismului românesc**, Ed. Minerva, Buc., 1972

Paul Cornea – **Regula jocului**, Ed. Eminescu, Buc., 1980

Gilbert Durand – **Figuri mitice și chipuri ale operei**, Ed. Nemira, Buc., 1998

Gilbert Durand – **Structurile antropologice ale imaginarului**, Ed. Univers, Buc., 1981

Michel Foucault – **Istoria sexualității**, Ed. de Vest, Timișoara, 1995

François Furet – **Omul romantic**, Ed Polirom, Iași, 2000

¹ Nicolae Manolescu – **op. cit.** p. 92

Gilles Lipovetsky – **A treia femeie**, Ed. Univers, Buc., 2000
Herbert Marcuse – **Eros și civilizație**, Ed. Trei, Buc., 1996
Nicolae Manolescu – **Istoria critică a literaturii române**, Ed. Minerva, Buc., 1990
Nicolae Manolescu – **Arca lui Noe (eseu despre romanul românesc) vol I**, Ed. Minerva, Buc, 1980
Sabine Melchior Bonnet – **Istoria oglinzii**, Ed. Univers, Buc., 2000
Virgil Nemoianu – **Îmblânzirea romantismului**, Ed. Minerva, Buc., 1998
Dimitrie Păcurariu – **D. Bolintineanu**, Ed. Tineretului, Buc., 1969
Ioana Pârvulescu – **Alfabetul doamnelor**. Ed. Carter, Buc., 1999
Georg Simmel – **Cultura filosofică. Despre aventură, sexe și criza modernului**, Ed. Humanitas, Buc., 1998
Teodor Vârgolici – **Introducere în opera lui Dimitrie Bolintineanu**, Ed. Minerva, Buc., 1972
Radu G. Țeposu – **Viața și opiniile personajelor**, Ed. Cartea Românească, Buc, 1983