

„A treia femeie” din proza românească interbelică. Ipostaze; dinamica reprezentării

Elena FILOTE (PANAIT)*

Key-words: *feminine writing, (self) representation, feminism, “the third woman”, difference*

Filonul feminin al generației de prozatori interbelici este foarte bine reprezentat în literatura română. E deja binecunoscută, datorită unor studii și cercetări recente¹, pleiada de scriitoare interbelice care, alături de colegii de generație consacrați, au contribuit la sincronizarea literaturii române cu modelele europene. Legate sau nu de gruparea *Sburătorul*, prozatoarele noastre interbelice s-au bucurat, în general, de o bună apreciere din partea lui Eugen Lovinescu și a altor critici ai vremii respective. Cert este că, după al Doilea Război Mondial, puține dintre numele odinioară sonore în mediul cultural autohton (Cella Serghi, Lucia Demetrius, Sofia Nădejde, Henriette Yvonne Stahl, Ticu Archip, Anișoara Odeanu, Sanda Movilă, Ioana Postelnicu, Sorana Gurian și Hortensia Papadat-Bengescu) au rezistat trecerii timpului, păstrându-și receptivitatea lectorilor. Între cele două războaie însă, aceste scriitoare au reușit performanța emancipării statutului artistic al femeii, într-un context socio-cultural încă puternic dominat de principiile și impactul personalităților masculine.

Înainte de a se emancipa în spațiul realității social-culturale interbelice, femeia a cunoscut o despovărare de presiunea mentalităților patriarhale în registrul ficțional al prozelor scrise de autoare. Firește că această dominantă artistică a principiilor identității esențial-feminine a fost apreciată de critica literară cu rezervele de rigoare, chiar dacă, în epocă, operele literare ale scriitoarelor noastre au fost întâmpinate cu evaluări pozitive. Iată, de pildă, în oglindă, două aprecieri critice asupra literaturii feminine interbelice între care există aproape 90 de ani distanță în timp: în 1919, Eugen Lovinescu scria despre literatura feminină în termenii unei condescendențe feminolatre:

Literatura feminină urmează nu numai condițiile sufletești ale sexului, ci și condiția lui socială. Femeia trăiește în lumea sentimentului ca într-o lume proprie. Funcțiunea ei primară e de a iubi. Amorul o mlădie ca pe un metal topit în nenumăratele forme ale dragostei, o aruncă în extaz mistic dinaintea Pelerinului divin sau o înconvoaie în fața leagănului. Amantă și mamă, iată cele două tipare ale eternului feminin. Între o porumbiță și o femeie sunt corespondențe ce le apropie, în

* Universitatea „Dunărea de Jos”, Galați, România.

¹ Vezi, de exemplu, Burța-Cernat (2011).

unele privinți, mai mult decât de porumbel și de bărbat; aceleași instincte puternice le stăpânesc și le conduc; femeia și femela iubesc la fel, iar, în fața primejdiei, își apără puilul cu același devotament matern. Dacă porumbițele ar avea o literatură, s-ar asemena cu literatura celor mai mari scriitoare contimporane (Lovinescu 1982: 124).

La mare distanță în timp, un critic al zilelor noastre, Eugen Negrici, consideră literatura feminină doar „un alt concept confuz, deci comod și util” (Negrici 2008: 201). După ce se arată incisiv de sever cu privire la literatura feminină în general, considerând-o una dintre „iluziile literaturii române”, o „obsesie nobiliară” a culturii noastre, Eugen Negrici se arată ironic concesiv față de literatura feminină interbelică: „Admitem, totuși, că, în privința scriitoarelor interbelice (și poate numai a acestora), se poate invoca o anumită conjuncție fericită a astrelor care a făcut atractivă lumea literaturii lor” (*Ibidem*: 204).

Criticul Eugen Negrici remarcă faptul că, saturată de o anumită tendință, intens exersată, spre ruralitate și obiectivitate, literatura română a resimțit în deceniile interbelice

[...] o nevoie de sondare a interiorității, de investigare a cutelor sufletului și a neliniștilor intelectuale, un jind al introspecției și al confesării, o curiozitate pentru stările de conștiință netipice și pentru intimitatea greu revelabilă. Cine a mizat atunci pe analiză, pe scormonirea nemiloasă a cotloanelor sufletului, cine a știut și a putut să țină piept (cu sau fără ajutorul îndemmurilor lovinesciene) imboldului de idealizare a lumii, adesea sesizabil la scriitorii noștri, a avut șansa să trezească interesul unui număr important – și în creștere – de cititori cultivați, ca și al unor inductori de opinie (*Ibidem*).

Înțelegem așadar că, în opinia criticului, scriitoarele interbelice ar fi reușit să suscite interesul publicului și al criticii prin dovezi de oportunism și adaptabilitate la „tendințe” (!).

Că lucrurile nu au stat chiar așa și că miza implicării scriitoarelor noastre interbelice în viața culturală autohtonă a fost una diferită și mult mai complexă mărturisesc operele acestora, în care, în registre artistice diverse, emanciparea statutului femeii e reprezentat ca expresie a unei noi vârste, moderne, în istoria evoluției acesteia.

Eseul publicat de filosoful francez Gilles Lipovetsky în 1997, *La troisième femme: permanence et révolution du féminin* (Paris, Gallimard), tradus în limba română în anul 2000 de Radu Sergiu Ruba și Manuela Vrabie la Editura Univers, reprezintă un punct de plecare analitic, fiind o prezentare originală a evoluției condiției femeii de-a lungul timpului, în istoria căreia Lipovetsky distinge trei epoci. „Prima femeie” ar fi, în concepția originală a autorului, „femeia depreciată” (Lipovetsky 2000: 180) a societăților primitive, considerată natură inferioară, subordonată bărbatului, sistematic devalorizată și disprețuită. „A doua femeie” corespunde „femeii slăvite” (*Ibidem*: 182), model impus începând cu a doua jumătate a Evului Mediu, femeia sacralizată, adulată, considerată o adevărată zână a căminului, dotată cu puterea de a schimba, prin educația morală exemplară transmisă copiilor, fața întregii societăți. „A treia femeie sau femeia nedefinită” (*Ibidem*: 184), dotată cu puterea de a se reinventa pe sine însăși, este un produs al lumii moderne și postmoderne, exercitându-și drepturi altădată de neconceput precum urmarea unor studii, optarea personală pentru o anumită profesie, adoptarea

unui plan individual de carieră, deciderea procentului investiției personale în muncă și în familie. Dacă femeile nu dețin nici acum supremația în viața politică sau economică, măcar ele sunt libere să-și guverneze propriul destin existențial. În *Prezentare*, autorul explică faptul că prin sintagma „a treia femeie” înțelege „o nouă imagine socială a femininului, producând o ruptură majoră în «istoria femeilor», ultimă expresie a progresului democratic aplicat la statutul social și de identitate al femininului” (Lipovetsky 2000: 7), așadar o nouă vârstă în evoluția statutului social-istoric al femeii, când locul acesteia nu mai este prestabilit, orchestrat de la un capăt la altul de ordinea socială și de cea naturală.

Corpusul de texte selectat pentru expunerea dinamicii reprezentărilor celei de „a treia femei” în proza feminină interbelică cuprinde trei romane considerate reprezentative pentru problematica în discuție, existând, firește, posibilitatea extinderii considerațiilor și concluziilor la care se va ajunge și asupra altor opere: este vorba de *Steaua robilor* (1933) de Henriette Yvonne Stahl, *Pânza de păianjen* (1938) de Cella Serghi și *Fecioarele despletite* (1924) de Hortensia Papadat-Bengescu, romane ce pot fi citite și ca adevărate discursuri de legitimare a emancipării condiției femeii și a libertății sale de (auto)expresie.

La momentul apariției romanului *Steaua robilor*, personajul Maria Măneanu

[...] a șocat, mai ales că era creat de o femeie. Era poate prea emancipată, prea neconformistă, chiar și pentru criticii ce se socoteau destul de moderni. [...] Deci, este posibil ca Maria Măneanu să fi fost prea eliberată de prejudecăți pentru gustul anului 1933, sau, mai bine zis, pentru gustul anumitor critici ai aceluși timp care n-au văzut în acest personaj decât întruchiparea unui libertinaj deocheat (Cristea 1996: 118).

În filigranul construcției personajului Maria Măneanu, Henriette Yvonne Stahl a captat o întregă retorică a revoltei față de reprezentările identitare consacrate patriarhal ale feminității. De altfel, termenul „revoltă” (și familia sa lexicală) are o recurență impresionabilă de-a lungul celor 42 de capitole scurte (după formula de lucru specifică acestei scriitoare) ale romanului. Chiar de la primele pagini pot fi auzite, într-un dialog imaginat la nivelul conștiinței Mariei, „vocile” mentalității falocentrice tradiționale. Faptul că însăși fata intră în jocul acestui dialog, dar cu o perspectivă diferită, poate semnifica respingerea rigidității unor reprezentări clișeizante ale culturii patriarhale:

„S-a dat lui și apoi a lăsat-o!”

„Dacă a fost proastă să trăiască cu el înainte de căsătorie!”

„O stricată, a trăit cu el și acum nu mai poate scăpa de ea!”

„Sunt femei de care nu poți scăpa? Ce face o femeie de care nu poți scăpa? Se putea duce acasă la Sașa și striga acolo că îl iubește; să-i spună mamei lui Sașa, sau chiar tatălui ei, care îl va amenința pe Sașa? Ce face o femeie de care nu poți scăpa?” (Stahl 1979: 12-13).

Cu astfel de prejudecăți are de luptat Maria Măneanu, o tânără de familie bună, îndrăgostită de avocatul Alexandru Velescu (Sașa), cu care are o relație amoroasă, dar care o părăsește inexplicabil, provocându-i multă suferință. În jurul Mariei gravitează mai multe personaje masculine, ipostaze diferite ale ideii de virilitate (virilitatea grosolană, lipsită de orice sensibilitate – locotenentul Florin Negrea, logodnicul și viitorul soț al Stelei Măneanu, sora Mariei; virilitatea

calculată, sigură de sine – doctorul Lucian Panu; virilitatea sensibilă, emotivă – pictorul George Veroniade), care îi vor oferi fetei disponibilitatea lor afectivă în diferite grade și registre. Detașându-se, ce exercițiu de frondă, de convenționalismul comportamental al unei fete de familie bună, Maria își va aroga libertatea de a dispune de propria corporalitate, acceptând relații pur fizice cu Florin Negrea (de altfel, logodnicul surorii ei, Stela, cu care acesta se va și căsători) și cu pictorul Veroniade (deși acesta o iubește sincer și suferă din cauza indiferenței Mariei față de el, fata nu reușește să răspundă sentimentelor lui, pentru că ea e îndrăgostită de Sașa). Deși aceste escapade par să frizeze ninfomania – Veroniade îi spune: „Ești făcută prea pentru dragoste ca să poți trăi fără dragoste” (Stahl 1979: 124), „Ești în stare de orice. Ai ieșit în stradă să cauți un om” (*Ibidem*: 125) –, pentru Maria ele nu reprezintă o formă de autodegradare, ci au valoare ontologică, funcționând ca posibile răspunsuri la profunde interogații existențiale:

Dacă nu se omorâse nu era totuși mai ușor să rabde durerea adusă de o nouă dragoste decât să stea în sterilitatea asta completă de sentiment sau lângă un om care îi este indiferent? E oare preferabil să suferi decât să trăiești o viață moartă? Dar suferință era în orice caz. Acum nu mai căuta decât felul suferinței. Atât rămânea: alegerea (*Ibidem*: 124).

Această conștiință a libertății de alegere o înscrie de fapt pe Maria Măneanu în paradigma celei de „a treia femei”. Numai că această libertate este, în cazul Mariei Măneanu, subminată din interiorul propriei conștiințe, din moment ce fata pendulează între acceptarea și respingerea propriilor acte. Maria își asumă comportamentul atipic prin care caută o formă de rezistență la trădarea lui Sașa, care a părăsit-o inexplicabil, deși ea îl considera unic, un ideal de virilitate – „Sașa nu putea fi confundat cu nimic pe lume, cu nimic și niciodată, orice se va întâmpla. Sașa” (*Ibidem*: 142) –, dar, totodată, își amendează ea însăși, într-un nemilos rechizitoriu imaginar atribuit instanței materne, abaterea de la tiparul bunei cuviințe burgheze specific mediului (familiar) în care trăiește:

[...] dar eu nu-l pot uita pe Sașa. Acum îmi este indiferent orice. M-am culcat cu Florin Negrea și nu cu altcineva, tocmai din indiferență.

– Și pentru că îți este indiferent orice, strici viața surorii tale? Ești sigură că nu ai înnebunit? Nu-ți dai seama că ești nebună?

– Nu am stricat viața Stelei, căci acest Florin Negrea e un ticălos. Pentru ce a făcut ceea ce a făcut, dacă o iubește pe Stela?

– El e bărbat. Lui îi este permis orice. Pentru bărbați, lucrul acesta nu are importanță. Probă: s-a întors. Și apoi, sunt sigură că tu te-ai azvârlit la el în brațe. Întotdeauna femeia este de vină. Tu mai ales.

– Mamă, ai dreptate, sunt nebună. Nu-ți spun asta ca o scuză, ci ca un adevăr. Sunt bolnavă. Sunt bolnavă, profund bolnavă și nu vede nimeni. Mi-e frică, mi-e îngrozitor de frică. Noaptea, ziua... la lumină, la întuneric... în visuri, în gânduri... mi-e frică. M-am culcat cu Florin pentru că mie îmi este scârbă de dragoste, nu vreau să mai aud „te iubesc”. De ce mă lăsați singură? Cer iertare, cer iertare, în genunchi, pentru tot ce am făcut, dar să nu-mi mai fie atât de frică... mamă... (*Ibidem*: 92-93).

Ceea ce îi va da Mariei Măneanu forța exercitării propriei libertăți de decizie într-o măsură foarte avansată față de mentalitatea patriarhală specifică epocii va fi, în mod paradoxal, deziluzia ca punct final al obsesiei sale pentru Sașa. După

moartea mamei lui, Sașa revine la Maria și cei doi se vor căsători, deși fata nu mai este acum ferm convinsă de exemplaritatea – morală și fizică – a bărbatului care îi acaparase odinioară întreaga lume interioară. Sașa revine în viața Mariei într-o scenă simbolică, la înmormântarea mamei lui, cu o imagine complet schimbată, afectată de trecerea timpului:

În clipa în care a vrut să intre [în cimitir – n.n. E.F.], în prag apăru Sașa. Dar un Sașa schimbat, gras, palid și cu mustață mică, nouă. Tresări când o văzu pe Maria. Maria însă rămase împietrită, privindu-l. I se părea că nu este Sașa, ci un alt om, care semăna mult, halucinant, perfect, cu el, dar nu el. Nu-l recunoștea, căuta să-l recunoască. Totuși, știa că omul acesta nu-i este străin, atât numai că nu-și putea aminti cine e. Îl mai întâlnise, îi fusese aproape, dar parcă într-altă lume (Stahl 1979: 144).

Maria își consumă (interiorizează) întreaga dramă existențial-sentimentală în spațiul privat al propriei *odăi*, devenit metaforă a mentalității burgheze sufocante, contrastând cu dorința de (auto)exprimare și afirmare social-afectivă a feminității. Maria Măneanu, ca reprezentantă *avant la lettre* a celei de „a treia femeie”, va reuși să depășească limitele acestui topos claustrant, progresiv, mai întâi în spațiul *bibliotecii* (sugestie culturală a revendicării dreptului femeii la instrucție și dezvoltare personală) și apoi în spațiul public al *orașului*. Această din urmă treaptă este însă timid reprezentată în *Epilogul* cărții, în care o găsim pe Maria Măneanu, devenită Velescu, pe cheiul Dâmboviței, în fața Palatului Tribunalului, la ultima înfățișare a divorțului de Sașa. Să precizăm că divorțul intervine la dorința Mariei și spre nedumerirea, dar și ușurarea lui Sașa, incapabil să înțeleagă complexitatea proceselor interioare ale soției sale. Sașa va prelua vocea simbolică a mamei Mariei din acel dialog imaginar dintre ea și fiica sa și va pune, simplist, sub semnul nebuniei devierea femeii de la normele tradiționale referitoare la locul femeii în familie și societate. Pentru Maria, despărțirea de Sașa este începutul unei noi etape, al schimbării perspectivei sale asupra lumii, dublată de asumarea unei noi imagini personale:

În spatele ei auzea pașii oamenilor apropiindu-se și depărtându-se. Deodată, ca revărsarea de apă ce cuprinde întinsul, bucuria se înalță, și Maria nu înțelegea cum de nu pricepuse, atunci, demult, cât de imens bine îi face să poată privi astfel lumea. [...] Maria închise ochii. În inima ei era pace și putere (*Ibidem*: 229).

În termenii lui Gilles Lipovetsky, „a treia femeie a reușit să împace femeia profund schimbată cu natura ei intimă” (Lipovetsky 2000: 10).

Mult mai ferm se afirmă în spațiul public – certificând astfel nevoia celei de „a treia femeie” de a se face vizibilă în societate – personajul Diana Slavu din romanul de debut al Cellei Serghi, *Pânza de păianjen*. Prima ediție apare cu o banderolă ce gira cu nume sonore (precum Mihail Sebastian, Liviu Rebreanu și Camil Petrescu) valoarea artistică a cărții. Romanul a fost un bestseller atunci, dar și mai târziu, date fiind cele peste 14 reeditări de-a lungul timpului. Impactul asupra publicului cititor, mai ales asupra celui feminin, a fost major, de aceea romanul este important pentru demersul de față, care dorește să identifice o anumită dinamică a reprezentărilor literare ale celei de „a treia femeie”.

Pânza de păianjen este un roman cu o dublă partitură diegetică: una principală, aparținând Diane Slavu, autoarea unor caiete de confesiuni, și alta

secundară, aparținând Ilincăi Dima, cititoarea și comentatoarea acestor caiete. Diana Slavu și Ilinca Dima sunt personaje construite într-o perfectă complementaritate socială (prima este de extracție socială modestă, dar ajunge să trăiască cu voluptate „orgoliul sărăciei” – Serghi 2009: 364; cealaltă face parte din înalta societate bucureșteană interbelică, are „o mamă care privea prin lornion și o guvernantă severă” – *Ibidem*: 31), fizică (Diana este „o frumusețe de reclamă” – *Ibidem*: 94; prezență magnetizantă, Ilinca este „negricioasă, cu sprâncene groase, cu fruntea boltită și cu ochii inteligenți” – *Ibidem*) și de caracter (Diana este exuberantă, electrizează cu prezența sa orice anturaj, pe când Ilinca este introvertită, tăcută, ștearsă). În *Caietele sale* (completate ulterior cu câteva scrisori și un jurnal: *Jurnalul de la Balci*), Diana își relatează amintirile legate de familie, școală, sărăcie, război, apoi tribulațiile sentimentale consumate alături de pictorul Petre Barbu, doctorul Alex Dobrescu sau soțul, Michi Ioanescu, primele încercări de integrare socială și, peste toate acestea, eforturile permanente de a ascunde față de toți starea de sărăcie umiltoare în care se zbătea familia sa. Asemeni Mariei Măneanu din *Steaua robilor*, și Diana Slavu are de înfruntat prejudecăți sociale referitoare la poziția periferică a femeii în ceea ce privește accesul la studii, libertatea afectivă, matrimoniul, construirea unei cariere profesionale, toate acestea fiind privilegiile rezervate aproape exclusiv bărbaților. Iată, de pildă, atitudinea tatălui Dianei față de dorința fetei de a-și continua studiile și de a-și face astfel singură un drum în viață: „– Iar taxe, iar bani... iar cărți? La ce folosesc toate mofturile astea?... Trebuie să ne gândim la Nicu, el e băiat, trebuie să învețe. O fată, dacă știe să scrie și să citească, ajunge” (*Ibidem*: 151). Ca o adevărată „a treia femeie” însă, Diana va lupta cu toate forțele atât împotriva sărăciei, cât mai ales împotriva unor tipare sociale injuste, legitimând artistic, prin acest comportament ofensiv, paradigma emancipării femeii în societatea modernă. Cu mari greutăți, Diana reușește să lucreze pe lângă biroul unui avocat în primul an de Drept, pentru că

Licențiații în Drept fiind obligați să facă practică de avocat în biroul unui „maestru”, băteau la ușa lui, cereau să facă ucenicie. Cu atât mai greu era pentru un student în anul întâi la Drept să găsească o ușă deschisă. [...] Când ucenicul era o fată, și mai ales frumoasă, era cu atât mai greu să fie primită. „N-am nevoie de o fustă!”, repetau „maestrii” cuvintele nevestelor. Și uneori se îndârjeau chiar mamele, de teamă ca feciorul „să nu se încurce cu vreo sărăcie”... (*Ibidem*: 166).

Tocmai acest orgoliu al sărăciei din mediul privat al familiei o va determina pe Diana să se ambiționeze și mai mult în cucerirea spațiului public, prin construirea unei cariere de avocat de succes:

Trebuie să am răbdare, să termin studiile, să am voință, să muncesc în orice condiții, ca să ajung într-o zi avocat! Atunci voi fi un om întreg, pe picioarele mele, voi putea să apăr dreptatea. Toate începuturile sunt grele. Dar într-o zi îmi voi câștiga existența. Numai atunci voi respira liber, voi păși pe stradă ca un om întreg, nu arătată cu degetul: „Uite, săraca, nu s-a măritat... N-a avut zestre... Și ce fată a fost!... Dar dacă n-a avut zestre, n-a avut nici noroc” (*Ibidem*: 167).

Recunoaștem în profilul identitar la care aspiră Diana respingerea condiției femeii ca ființă subordonată sau complementară unei instanțe masculine centrale, în

raport cu care ocupă o poziție periferică, nici măcar de alteritate. Libertatea înseamnă pentru Diana independență materială, profesională și socială. Dar drumul va fi presărat cu dificultăți generate și alimentate de reguli prestabilite, bine înrădăcinate în mentalul colectiv. Deși se căsătorește cu Michi Ioanescu, un tânăr din înalta societate (având și în această situație de depășit tot soiul de prejudecăți referitoare la incompatibilitatea matrimonială a claselor sociale diferite), Diana nu reușește să atingă confortul material dorit, pentru că familia socrilor se dovedește scăpătată, iar zestrea cuvenită fiului – iluzorie. Așa că Diana se vede nevoită să se angajeze din nou, fiind acum studentă în ultimul an; în căutarea unui avocat care să-i permită să-și facă practica pe lângă el, Diana are parte de răspunsuri precum:

„Am vorbit cu avocatul X, care ar fi dispus, dar preferă un secretar... Nevastă-sa e geloasă.” „Îmi pare rău, m-am interesat, dar maestrul Y nu ia, din principiu, secretare... Are o mamă curioasă...” „Ești prea nostimă, duduică; maestrul și-ar pierde capul. Familia se teme...” [...] „Imposibil Diana. Sunt prieten cu nevasta avocatului Z. Nu mi-ar ierta niciodată că te-am adus în casă” (Serghi 2009: 266).

Situația Dianei este generalizată:

Mă gătuia revolta. Ajunsesem atât de greu pe băncile universității. Cunoșteam studente care locuiau în cămin, în condiții crâncene, umblau nemâncate, apa le intra prin pingelele rupte... Oare știau că în ziua când vor porni, cu licența în buzunar, să caute de lucru, li se va răspunde: „Ești prea nostimă, prea tânără, soția mea e geloasă”? (*Ibidem*).

Revendicarea imaginii personale va avea drept rezultat, în cazul Dianei, cucerirea propriei libertăți socio-profesionale (dublată de cea afectivă). Debutul ei ca tânără avocată este un succes răsunător în lumea justiției. Procesul câștigat datorită ambiției și implicării totale a Dianei în anchetarea unui caz de accident de muncă atrage după sine o carieră promițătoare. După îndelungi tribulații existențiale în dimensiunea practică a vieții, Diana se regăsește în angajarea ei, ca femeie respinsă mult timp pe considerente nedrepte, în lupta socială pentru apărarea dreptății celor mulți:

Mi-e rușine că am stat atâta timp departe de tot ce se întâmplă pe lume. Parcă am trăit singură, într-o odaie cu toți pereții de oglindă, și m-am văzut pe mine, numai pe mine, și iar pe mine, în mii de exemplare. În timpul ăsta s-au chinuit oameni în închisori, pentru idei generoase, pentru o lume descătușată de umilințe și nevoi. S-a muncit în uzine, în laboratoare, în spitale, zi și noapte, pentru a se înainta cu o fracțiune de pas în necuprinsul vieții (*Ibidem*: 395).

Depășind ceea ce în termenii feminismului se numește diviziunea sexuală a muncii (sau segregare de gen²), Diana dinamitează codurile ancestrale și stereotipiile de gen: „Depășirea epocii femeii casnice desemnează ciclul istoric care coincide cu

² „La ségrégation de genre (angl. *gender gap*) est horizontale (par domaines d’activité – les femmes travaillent dans des sphères d’activité moins prestigieuses, moins rémunérées) et verticale (les hommes sont plus nombreux à détenir les positions du sommet de la hiérarchie, alors que les femmes occupent les positions de la base)” (Rovența-Frumușani 2009: 33) („Segregarea de gen [engl. *gender gap*] este orizontală [prin domenii de activitate – femeile lucrează în zone de activitate mai puțin prestigioase, mai puțin remunerate] și verticală [bărbații sunt mai numeroși în pozițiile din vârful ierarhiei, în timp ce femeile ocupă pozițiile de la baza acesteia]” – trad. n., E.F.).

recunoașterea socială a muncii femeilor și accesul lor la activitățile și pregătirea ce le reveneau pe vremuri în mod exclusiv bărbaților” (Lipovetsky 2000: 179).

În mod categoric centrată pe o problematică a experiențelor femeilor este și proza Hortensiei Papadat-Bengescu. Identitatea³ unui personaj precum Nory Baldovin se apropie de configurația ficțională a celei de „a treia femei” prin ușurința cu care se mișcă în lumea din ciclul Hallipilor: a studiat Dreptul și Economia politică, practică avocatura și e activistă socială la „Asistența femeii”. „Economia socială și politică și bârfeala erau cele două pasiuni ale ei” (Papadat-Bengescu 2012a: 484). În cazul lui Nory, sugestiile feministe sunt mult mai evidente decât în cazul personajelor discutate anterior. Convingerile feministe⁴ ale lui Nory frizează uneori „canibalismul”, după expresia lui Mini, de exemplu în aprecierea Mikăi-Lé drept „un prețios auxiliar al operei de distrugere” (*Ibidem*: 491) a bărbaților. „Fată obraznică, amestecând după obiceiul ei pedantismul, gluma și familiaritatea” (*Ibidem*: 458), Nory provoacă reacții de teamă unui pedant ilustru precum doctorul Rim, ale cărui pretenții de slugărnice nu le acceptă sub nicio formă, după cum i se pare intolerabilă și disponibilitatea bunei Lina de a-și „slugări” soțul ipohondru. De altfel, setea de justiție socială, considerată un drept inviolabil al individului, se extinde în cazul lui Nory dincolo de granițele menajului Rim-Lina: Mini o tachinează, numind-o membră a „Partidului Nemulțumirei Universale” (*Ibidem*: 468). Nory își asumă, prin profesia sa, lucrul solidar la „opera de ocrotire a femeii” (*Ibidem*: 474), amintind, chiar și prin portretul fizic androginic⁵, de Femeia Nouă⁶ a începutului de secol XX european.

³ „Identitatea este orizontul care permite individului să se «situeze» în raport cu sine și cu ceilalți. Noțiunea de identitate este dificil de circumscris datorită caracterului ei polisemantic și multitudinii conotațiilor. Identitatea se construiește din confruntarea identicului cu alteritatea, a similitudinii cu diferența. Ea este condamnată să se înscrie la granița singularului și a pluralului, [...] a înrădăcinării și a nomadismului, a asimilării și discriminării. Entitate paradoxală, sursă de conflicte și iluzii, spațiu real sau imaginar, timp reconstruit de memorie sau jalonat de proiecte și utopii, identitatea este sistemul dinamic de reprezentări prin care actorul social (individual sau colectiv) își orientează comportamentul, își construiește istoria, își organizează proiectele” (Dragomir, Miroiu 2002: 189).

⁴ În perioada interbelică, „feminismul nu reprezenta o mișcare de masă în România. Cu toate acestea, feministele câștigaseră o anumită notorietate publică datorită activităților unor figuri remarcabile precum Calypso Botez, o activistă pentru reforme sociale care desfășurase încă din 1918 un lobby convingător în favoarea dreptului de vot pentru femei și reușise chiar să impună abordarea problemei în cadrul unor dezbateri serioase, ce se desfășurau sub forma unei serii de prelegeri despre forma noii Constituții, organizate în 1923 de către bine cunoscutul Institut Social Român. Feministe precum Botez se autoreprezentau ca fiind vocea cu cea mai mare autoritate de a exprima suferințele femeilor și își creaseră o argumentație persuasivă în favoarea dreptului de vot pentru femei, bazată pe principiul egalității depline între oameni, un principiu care era inclus în noua Constituție a României” (Bucur 2005: 135).

⁵ „[...] nasul meu grecesc, gura rea și subțire și părul tăiat mic la ceafă” (Papadat-Bengescu 2012a: 487).

⁶ „Femeia Nouă de la pragul dintre secole, cum a apărut ea și în medii, a fost, în primul rând, femeia care avea o profesie sau care studia: academiene necăsătorite, dansatoare sau actrițe, cicliste și sportive. Prin modul în care își concepeau existența și prin aparițiile publice, ele au dezvăluit existența unor noi posibilități. În multe locuri, *femme nouvelle* a fost însoțită de un val de misoginie și de o criză masculină în ceea ce privește propria valoare, care a avut numeroase urmări politice; în special în Franța celui *fin du siècle* a domnit un sentiment de decadentă culturală care și-a pus amprenta pe stiluri și pe epocă și la care cercuri politice largi au reacționat printr-un antifeminism cu puternice nuanțe naționale” (Bock 2002: 229).

Eliberarea femeii de sub tutela – ocrotitoare, pentru Mini, dominante și umilitoare, după Nory – bărbatului este subiectul unei discuții simbolice, în plin oraș, între cele două prietene. Poziția lor în fața acestei problematice complicate – locul prestabilit al femeii în societate, în raport cu forța masculinului – dezvăluie încrâncenarea cu care Nory condamnă nedreptățile istoriei și respinge poziția tolerant-resemnată a lui Mini. Aceasta tinde să le recunoască bărbaților rolul dominator, de forță creatoare a lumii:

[...] Ei au zidit Cetățile, cu mintea, cu voința, cu brațul... [...] eu port pesemne în ființa mea conștiința timpului de când ei stăpânesc viața, deoarece acest simț de robie sălășluiește în mine, cea eliberată (Papadat-Bengescu 2012a: 490-491).

Un asemenea discurs androcentrist e respins de Nory mai întâi cu ironie – „Da... da! Ei au zidit temnițele noastre și ne-au dat locul în păstrare... la bucătărie” (*Ibidem*: 491) –, mai apoi cu furie: „Au toate privilegiile, le bațjocoresc și le trebuie luate înapoi. Mie nu-mi face teorii, adu-mi unul bun, ca să stau de vorbă cu dumnealui...” (*Ibidem*).

Personajul Nory este convocat și în paginile ultimului roman al Hortensiei Papadat-Bengescu, *Străina*, reconstituit prin consultarea unei uriașe arhive puse la dispoziție de familia scriitoarei de către cercetătoarea Gabriela Omăt, cu girul academicianului Eugen Simion. Aici o regăsim pe feminista Nory căsătorită, contrar convingerilor sale, cu un boier de neam, Grecu, stăpân peste moșia de la Gârlele:

Omenire, uimește-te! Nory, fata bătrână, Nory Baldovin, nu mai e fata bătrână, e o femeie măritată, o *jeune mariée* – cum spun cuconițele bucureștene (Papadat-Bengescu 2012b: 9).

Ce-i drept, căsnicia ei este de tipul unui *mariage blanc*, căsătoria cu boier Grecu petrecându-se, se pare, în urma înțelegerii greșite a unui protocolar schimb de scrisori. Este interesant de precizat că prozatoarea a ales pentru personajul Nory o modalitate ciudată de scoatere din scenă: o moarte cel puțin absurdă, căci Nory își va pierde viața în timpul unei vizite la școala din sat, pe care o conduce, călcând strâmb peste un prag. Va fi dorit să sugereze astfel scriitoarea amendarea de către un destin implacabil a abaterilor fetei nelegitime a boierului Baldovin de la un cod tradițional de distribuire a rolurilor de gen?

Se răzbuna poate destinul cu care Nory nu fusese niciodată împăcată; mereu răzvrătită împotriva soartei care o ajutase din răspuțeri, mereu în vrajbă cu alții, dar mai ales cu ea însăși (*Ibidem*: 47).

Ca o constantă a romanelor ce se înscriu, prin personajele lor feminine, în dinamica reprezentării celei de „a treia femeie”, remarcăm prezența unor personaje (feminine) ce îndeplinesc funcția unor figuri de contrast, care, prin viziunea și discursul afișate, pun de fapt într-o lumină și mai clară ipostazele acestei imagini identitare a feminității emancipate: doamna Măneanu, mama Mariei din *Steaua robilor*, Ilinca Dima din *Pânza de păianjen* (aceasta ar corespunde feminității burgheze, supuse convențiilor tradiționale) și Mini⁷ din ciclul Hallipilor. Astfel,

⁷ „Mini e folosită pentru a sublinia preluarea de către femei a ideologiei patriarhatului care face și a făcut posibilă menținerea acestora, de-a lungul vremii, în poziția de subordonare și de aservire [...].

Proza autoarelor noastre interbelice codifică anumite tensiuni specifice unei etape a modernității europene în care „eroul” de prim-plan e „refulatul”, „minorul”, oprimatul, marginalizat, „bolnavul”. Este vorba de o modernitate în criză, guvernată de neuroze și deficiându-l pe „doctorul Freud”, definită de o accelerată derivă identitară. Această criză – survenită la noi după Primul Război Mondial, cu un decalaj de două-trei decenii față de civilizațiile central-europene – este ocazia fericită pentru redefinirea unor roluri sociale și afirmarea femeii în spațiul public (Burța-Cernat 2011: 21).

Figuri urbane, moderne prin excelență, Maria Măneanu, Diana Slavu și Nory Baldovin sunt ipostazieri ale celei de „a treia femei” ce pot configura o dinamică progresivă a reprezentării ficționale a acesteia, de la timida arogare a dreptului la decizie și dispunerea de propria corporalitate (în cazul Mariei Măneanu) la cucerirea sferei publice a societății prin autovalorizare și asumarea programatică a unui plan de carieră (în cazul Diane Slavu), culminând cu dezvoltarea unei adevărate retorici de vizibilizare a femininului în societate și cultură (în cazul lui Nory Baldovin).

Bibliografie

- Bock 2002: Gisela Bock, *Femeia în istoria Europei: din Evul Mediu până în zilele noastre*, traducere din limba germană de Mariana Cristina Bărbulescu, Iași, Editura Polirom.
- Burța-Cernat 2011: Bianca Burța-Cernat, *Fotografie de grup cu scriitoare uitate: proza feminină interbelică*, București, Editura Cartea Românească.
- Cristea 1996: Mihaela Cristea, *Despre realitatea iluziei. De vorbă cu Henriette Yvonne Stahl*, București, Editura Minerva.
- Dragomir, Miroiu 2002: Otilia Dragomir și Mihaela Miroiu (editoare), *Lexicon feminist*, Iași, Editura Polirom.
- Galațchi 2012: Simona Galațchi, *Cheia feministă a scriiturii Hortensiei Papadat-Bengescu*, în „Caiete critice”, nr. 7.
- Lipovetsky 2000: Gilles Lipovetsky, *A treia femeie*, colecția „Sinteze”, traducere de Radu Sergiu Ruba și Manuela Vrabie, București, Editura Univers.
- Lovinescu 1982: Eugen Lovinescu, *Critice 2*, București, Editura Minerva.
- Negrici 2008: Eugen Negrici, *Iluziile literaturii române*, București, Editura Cartea Românească.
- Papadat-Bengescu 2012a: Hortensia Papadat-Bengescu, *Opere*, vol. I Romane (*Femeia în fața oglinzii, Balaurul, Fecioarele despletite, Concert din muzică de Bach, Drumul ascuns*), ediție coordonată de Gabriela Omăt, text îngrijit de Eugenia Tudor Anton și Gabriela Omăt, studiu introductiv de Eugen Simion, București, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, Academia Română.
- Papadat-Bengescu 2012b: Hortensia Papadat-Bengescu, *Opere*, vol. III Romane (*Străina – roman inedit*), text stabilit și note de Gabriela Omăt, studiu de arhivă și selecția lotului manuscris *Străina* de Elena Docsănescu, studiu introductiv de Eugen Simion, București, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, Academia Română.
- Roventă-Frumușani 2009: Daniela Roventă-Frumușani, *Concepts fondamentaux pour les études de genre*, Paris, Agence Universitaire de la Francophonie, Éditions des Archives Contemporaines.

Mini este pusă să reproducă una dintre prejudecățile patriarhale, și anume aceea că femeia este destinată amorului conjugal și interiorului, ca și cum ar fi o plantă decorativă de interior” (Galațchi 2012: 64).

Serghi 2009: Cella Serghi, *Pânza de păianjen*, București, Editura Litera Internațional.
Stahl 1979: Henriette Yvonne Stahl, *Steaua robilor*, București, Editura Minerva.

“The Third Woman” in Romanian Inter-War Literature. Instances; Dynamics of Representations

The phrase “the third woman” proposed by Gilles Lipovetsky became the expression of a new age in the evolution of the social and historical status of women, typical to the modern period. In the Romanian inter-war prose, novels like *The Spider Web / Pânza de păianjen*, by Cella Serghi, *The Slaves’ Star / Steaua robilor*, by Henriette Yvonne Stahl or Halippa’s Cycle, by Hortensia Papadat-Bengescu promote, probably under the feminist ideology pressure, a change of the inner femininity norms, symbolically configuring the feminine writing area. Characters like Diana Slavu, Maria Măneanu or Nory Baldovin comply with “the third woman” pattern, rejecting the rigidity of some symbolic representations of patriarchal culture, by assuming competitiveness, claiming a personal image, exploring the public zone, refusing the silence imposed by the phallogocentric conventions, and having the freedom to dispose of their own body.

As a consequence, one can witness an emancipation of the feminine literary representation, possibly leading to the recognition of difference, as an aesthetic criterion of appreciating the feminine literary discourse.