„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 generaţiei de prozatori interbelici este foarte bine reprezentat în literatura română. E deja binecunoscută, datorită unor studii şi cercetări recente[1], pleiada de scriitoare interbelice care, alături de colegii de generaţie consacraţi, 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 şi a altor critici ai vremii respective. Cert este că, după al Doilea Război Mondial, puţine dintre numele odinioară sonore în mediul cultural autohton (Cella Serghi, Lucia Demetrius, Sofia Nădejde, Henriette Yvonne Stahl, Ticu Archip, Anişoara Odeanu, Sanda Movilă, Ioana Postelnicu, Sorana Gurian şi Hortensia Papadat-Bengescu) au rezistat trecerii timpului, păstrându-şi receptivitatea lectorilor. Între cele două războaie însă, aceste scriitoare au reuşit performanţa emancipării statutului artistic al femeii, într-un context socio-cultural încă puternic dominat de principiile şi impactul personalităţilor masculine.

Înainte de a se emancipa în spaţiul realităţii social-culturale interbelice, femeia a cunoscut o despovărare de presiunea mentalităţilor patriarhale în registrul ficţional al prozelor scrise de autoare. Fireşte că această dominantă artistică a principiilor identităţii esenţial-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 distanţă în timp: în 1919, Eugen Lovinescu scria despre literatura feminină în termenii unei condescendenţe 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”, Galaţi, România.

[1] Vezi, de exemplu, Burţa-Cernat (2011).

„Philologica Jassyensia”, An X, Nr. 1 (19), 2014, Supliment, p. 307–317.

BDD-A8070 © 2014 Institutul de Filologie Română „A. Philippide”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:20 UTC)

> 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 puiul cu același devotament matern. Dacă porumbițele ar avea o literatură, s-ar asemăna cu literatura celor mai mari scriitoare contimporane (Lovinescu 1982: 124).

La mare distanţă în timp, un critic al zilelor noastre, Eugen Negrici, consideră literatura feminină doar „un alt concept confuz, deci comod şi 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 faţă de literatura feminină interbelică: „Admitem, totuşi, că, în privinţa scriitoarelor interbelice (şi poate numai a acestora), se poate invoca o anume conjuncţie fericită a astrelor care a făcut atractivă lumea literaturii lor" (*Ibidem*: 204).

Criticul Eugen Negrici remarcă faptul că, saturată de o anumită tendinţă, intens exersată, spre ruralitate şi obiectivitate, literatura română a resimţit în deceniile interbelice

> […] o nevoie de sondare a interiorităţii, de investigare a cutelor sufletului şi a neliniştilor intelectuale, un jind al introspecţiei şi al confesării, o curiozitate pentru stările de conştiinţă netipice şi pentru intimitatea greu revelabilă. Cine a mizat atunci pe analiză, pe scormonirea nemiloasă a cotloanelor sufletului, cine a ştiut şi a putut să ţină piept (cu sau fără ajutorul îndemnurilor lovinesciene) imboldului de idealizare a lumii, adesea sesizabil la scriitorii noştri, a avut şansa să trezească interesul unui număr important – şi în creştere – de cititori cultivaţi, ca şi al unor inductori de opinie (*Ibidem*).

Înţelegem aşadar că, în opinia criticului, scriitoarele interbelice ar fi reuşit să suscite interesul publicului şi al criticii prin dovezi de oportunism şi adaptabilitate la „tendinţe" (!).

Că lucrurile nu au stat chiar aşa şi că miza implicării scriitoarelor noastre interbelice în viaţa culturală autohtonă a fost una diferită şi 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 evoluţiei 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 şi Manuela Vrabie la Editura Univers, reprezintă un punct de plecare analitic, fiind o prezentare originală a evoluţiei condiţiei 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

BDD-A8070 © 2014 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:20 UTC)

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 acelui 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 întreagă 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 Saşa și striga acolo că îl iubește; să-i spună mamei lui Saşa, sau chiar tatălui ei, care îl va amenința pe Saşa? 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 (Saşa), 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

BDD-A8070 © 2014 Institutul de Filologie Română „A. Philippide”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:20 UTC)

calculată, sigură de sine – doctorul Lucian Panu; virilitatea sensibilă, emotivă – pictorul George Veroniade), care îi vor oferi fetei disponibilitatea lor afectivă în diferite grade şi registre. Detaşându-se, ce exerciţiu de frondă, de convenţionalismul comportamental al unei fete de familie bună, Maria îşi va aroga libertatea de a dispune de propria corporalitate, acceptând relaţii pur fizice cu Florin Negrea (de altfel, logodnicul surorii ei, Stela, cu care acesta se va şi căsători) şi cu pictorul Veroniade (deşi acesta o iubeşte sincer şi suferă din cauza indiferenţei Mariei faţă de el, fata nu reuşeşte să răspundă sentimentelor lui, pentru că ea e îndrăgostită de Saşa). Deşi aceste escapade par să frizeze nimfomania – Veroniade îi spune: „Eşti făcută prea pentru dragoste ca să poţi trăi fără dragoste" (Stahl 1979: 124), „Eşti în stare de orice. Ai ieşit în stradă să cauţi un om" (*Ibidem*: 125) –, pentru Maria ele nu reprezintă o formă de autodegradare, ci au valoare ontologică, funcţionând ca posibile răspunsuri la profunde interogaţii existenţiale:

> Dacă nu se omorâse nu era totuşi mai uşor 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 trăieşti o viaţă moartă? Dar suferinţă era în orice caz. Acum nu mai căuta decât felul suferinţei. Atât rămânea: alegerea (*Ibidem*: 124).

Această conştiinţă a libertăţii 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 conştiinţe, din moment ce fata pendulează între acceptarea şi respingerea propriilor acte. Maria îşi asumă comportamentul atipic prin care caută o formă de rezistenţă la trădarea lui Saşa, care a părăsit-o inexplicabil, deşi ea îl considera unic, un ideal de virilitate – „Saşa nu putea fi confundat cu nimic pe lume, cu nimic şi niciodată, orice se va întâmpla. Saşa" (*Ibidem*: 142) –, dar, totodată, îşi amendează ea însăşi, într-un nemilos rechizitoriu imaginar atribuit instanţei materne, abaterea de la tiparul bunei cuviinţe burgheze specific mediului (familial) în care trăieşte:

> [...] dar eu nu-l pot uita pe Saşa. Acum îmi este indiferent orice. M-am culcat cu Florin Negrea şi nu cu altcineva, tocmai din indiferenţă.
>
> – Şi pentru că îţi este indiferent orice, strici viaţa surorii tale? Eşti sigură că nu ai înnebunit? Nu-ţi dai seama că eşti nebună?
>
> – Nu am stricat viaţa Stelei, căci acest Florin Negrea e un ticălos. Pentru ce a făcut ceea ce a făcut, dacă o iubeşte pe Stela?
>
> – El e bărbat. Lui îi este permis orice. Pentru bărbaţi, lucrul acesta nu are importanţă. Probă: s-a întors. Şi apoi, sunt sigură că tu te-ai azvârlit la el în braţe. Întotdeauna femeia este de vină. Tu mai ales.
>
> – Mamă, ai dreptate, sunt nebună. Nu-ţi spun asta ca o scuză, ci ca un adevăr. Sunt bolnavă. Sunt bolnavă, profund bolnavă şi 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 lăsaţi 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 forţa exercitării propriei libertăţi de decizie într-o măsură foarte avansată faţă de mentalitatea patriarhală specifică epocii va fi, în mod paradoxal, deziluzia ca punct final al obsesiei sale pentru Saşa. După

BDD-A8070 © 2014 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:20 UTC)

moartea mamei lui, Saşa revine la Maria şi cei doi se vor căsători, deşi fata nu mai este acum ferm convinsă de exemplaritatea – morală şi fizică – a bărbatului care îi acaparase odinioară întreaga lume interioară. Saşa revine în viaţa 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 Saşa. Dar un Saşa schimbat, gras, palid şi cu mustaţă mică, nouă. Tresări când o văzu pe Maria. Maria însă rămase împietrită, privindu-l. I se părea că nu este Saşa, ci un alt om, care semăna mult, halucinant, perfect, cu el, dar nu el. Nu-l recunoştea, căuta să-l recunoască. Totuşi, ştia că omul acesta nu-i este străin, atât numai că nu-şi putea aminti cine e. Îl mai întâlnise, îi fusese aproape, dar parcă într-altă lume (Stahl 1979: 144).

Maria îşi consumă (interiorizează) întreaga dramă existenţial-sentimentală în spaţiul privat al propriei *odăi*, devenit metaforă a mentalităţii burgheze sufocante, contrastând cu dorinţa de (auto)exprimare şi afirmare social-afectivă a feminităţii. Maria Măneanu, ca reprezentantă *avant la lettre* a celei de „a treia femei”, va reuşi să depăşească limitele acestui topos claustrant, progresiv, mai întâi în spaţiul *bibliotecii* (sugestie culturală a revendicării dreptului femeii la instrucţie şi dezvoltare personală) şi apoi în spaţiul public al *oraşului*. Această din urmă treaptă este însă timid reprezentată în *Epilogul* cărţii, în care o găsim pe Maria Măneanu, devenită Velescu, pe cheiul Dâmboviţei, în faţa Palatului Tribunalului, la ultima înfăţişare a divorţului de Saşa. Să precizăm că divorţul intervine la dorinţa Mariei şi spre nedumerirea, dar şi uşurarea lui Saşa, incapabil să înţeleagă complexitatea proceselor interioare ale soţiei sale. Saşa va prelua vocea simbolică a mamei Mariei din acel dialog imaginar dintre ea şi fiica sa şi va pune, simplist, sub semnul nebuniei devierea femeii de la normele tradiţionale referitoare la locul femeii în familie şi societate. Pentru Maria, despărţirea de Saşa este începutul unei noi etape, al schimbării perspectivei sale asupra lumii, dublată de asumarea unei noi imagini personale:

> În spatele ei auzea paşii oamenilor apropiindu-se şi depărtându-se. Deodată, ca revărsarea de apă ce cuprinde întinsul, bucuria se înălţă, şi Maria nu înţelegea 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 şi putere (*Ibidem*: 229).

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

Mult mai ferm se afirmă în spaţiul public – certificând astfel nevoia celei de „a treia femei” de a se face vizibilă în societate – personajul Diana Slavu din romanul de debut al Cellei Serghi, *Pânza de păianjen*. Prima ediţie apare cu o banderolă ce gira cu nume sonore (precum Mihail Sebastian, Liviu Rebreanu şi Camil Petrescu) valoarea artistică a cărţii. Romanul a fost un bestseller atunci, dar şi 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 faţă, care doreşte să identifice o anumită dinamică a reprezentărilor literare ale celei de „a treia femei”.

Pânza de păianjen este un roman cu o dublă partitură diegetică: una principală, aparţinând Dianei Slavu, autoarea unor caiete de confesiuni, şi alta

BDD-A8070 © 2014 Institutul de Filologie Română „A. Philippide”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:20 UTC)

secundară, aparţinând Ilincăi Dima, cititoarea şi comentatoarea acestor caiete. Diana Slavu şi Ilinca Dima sunt personaje construite într-o perfectă complementaritate socială (prima este de extracţie socială modestă, dar ajunge să trăiască cu voluptate „orgoliul sărăciei" – Serghi 2009: 364; cealaltă face parte din înalta societate bucureşteană interbelică, are „o mamă care privea prin lornion şi o guvernantă severă" – *Ibidem*: 31), fizică (Diana este „o frumuseţe de reclamă" – *Ibidem*: 94; prezenţă magnetizantă, Ilinca este „negricioasă, cu sprâncene groase, cu fruntea boltită şi cu ochii inteligenţi" – *Ibidem*) şi de caracter (Diana este exuberantă, electrizează cu prezenţa sa orice anturaj, pe când Ilinca este introvertită, tăcută, ştearsă). În *Caietele* sale (completate ulterior cu câteva scrisori şi un jurnal: *Jurnalul de la Balcic*), Diana îşi relatează amintirile legate de familie, şcoală, sărăcie, război, apoi tribulaţiile sentimentale consumate alături de pictorul Petre Barbu, doctorul Alex Dobrescu sau soţul, Michi Ioanescu, primele încercări de integrare socială şi, peste toate acestea, eforturile permanente de a ascunde faţă de toţi starea de sărăcie umilitoare în care se zbătea familia sa. Asemeni Mariei Măneanu din *Steaua robilor*, şi Diana Slavu are de înfruntat prejudecăţi sociale referitoare la poziţia periferică a femeii în ceea ce priveşte accesul la studii, libertatea afectivă, matrimoniul, construirea unei cariere profesionale, toate acestea fiind privilegii rezervate aproape exclusiv bărbaţilor. Iată, de pildă, atitudinea tatălui Dianei faţă de dorinţa fetei de a-şi continua studiile şi de a-şi face astfel singură un drum în viaţă: „– Iar taxe, iar bani... iar cărţi? La ce folosesc toate mofturile astea?... Trebuie să ne gândim la Nicu, el e băiat, trebuie să înveţe. O fată, dacă ştie să scrie şi să citească, ajunge" (*Ibidem*: 151). Ca o adevărată „a treia femeie" însă, Diana va lupta cu toate forţele 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 greutăţi, Diana reuşeşte să lucreze pe lângă biroul unui avocat în primul an de Drept, pentru că

> Licenţiaţii în Drept fiind obligaţi să facă practică de avocat în biroul unui „maestru", băteau la uşa lui, cereau să facă ucenicie. Cu atât mai greu era pentru un student în anul întâi la Drept să găsească o uşă deschisă. [...] Când ucenicul era o fată, şi mai ales frumoasă, era cu atât mai greu să fie primită. „N-am nevoie de o fustă!", repetau „maeştrii" cuvintele nevestelor. Şi 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 ambiţioneze şi mai mult în cucerirea spaţiului public, prin construirea unei cariere de avocat de succes:

> Trebuie să am răbdare, să termin studiile, să am voinţă, să muncesc în orice condiţii, 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 câştiga existenţa. Numai atunci voi respira liber, voi păşi pe stradă ca un om întreg, nu arătată cu degetul: „Uite, săraca, nu s-a măritat... N-a avut zestre... Şi ce fată a fost!... Dar dacă n-a avut zestre, n-a avut nici noroc" (*Ibidem*: 167).

Recunoaştem în profilul identitar la care aspiră Diana respingerea condiţiei femeii ca fiinţă subordonată sau complementară unei instanţe masculine centrale, în

BDD-A8070 © 2014 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:20 UTC)

raport cu care ocupă o poziţie periferică, nici măcar de alteritate. Libertatea înseamnă pentru Diana independenţă materială, profesională şi socială. Dar drumul va fi presărat cu dificultăţi generate şi alimentate de reguli prestabilite, bine înrădăcinate în mentalul colectiv. Deşi se căsătoreşte cu Michi Ioanescu, un tânăr din înalta societate (având şi în această situaţie de depăşit tot soiul de prejudecăţi referitoare la incompatibilitatea matrimonială a claselor sociale diferite), Diana nu reuşeşte să atingă confortul material dorit, pentru că familia socrilor se dovedeşte scăpătată, iar zestrea cuvenită fiului – iluzorie. Aşa 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-şi 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...” „Eşti prea nostimă, duduiţă; maestrul şi-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).

Situaţia Dianei este generalizată:

> Mă gâtuia revolta. Ajunsesem atât de greu pe băncile universităţii. Cunoşteam studente care locuiau în cămin, în condiţii crâncene, umblau nemâncate, apa le intra prin pingelele rupte... Oare ştiau că în ziua când vor porni, cu licenţa în buzunar, să caute de lucru, li se va răspunde: „Eşti prea nostimă, prea tânără, soţia mea e geloasă”? (*Ibidem*).

Revendicarea imaginii personale va avea drept rezultat, în cazul Dianei, cucerirea propriei libertăţi socio-profesionale (dublată de cea afectivă). Debutul ei ca tânără avocată este un succes răsunător în lumea justiţiei. Procesul câştigat datorită ambiţiei şi implicării totale a Dianei în anchetarea unui caz de accident de muncă atrage după sine o carieră promiţătoare. După îndelungi tribulaţii existenţiale în dimensiunea practică a vieţii, Diana se regăseşte în angajarea ei, ca femeie respinsă mult timp pe considerente nedrepte, în lupta socială pentru apărarea dreptăţii celor mulţi:

> Mi-e ruşine că am stat atâta timp departe de tot ce se întâmplă pe lume. Parcă am trăit singură, într-o odaie cu toţi pereţii de oglindă, şi m-am văzut pe mine, numai pe mine, şi iar pe mine, în mii de exemplare. În timpul ăsta s-au chinuit oameni în închisori, pentru idei generoase, pentru o lume descătuşată de umilinţe şi nevoi. S-a muncit în uzine, în laboratoare, în spitale, zi şi noapte, pentru a se înainta cu o fracţiune de pas în necuprinsul vieţii (*Ibidem*: 395).

Depăşind ceea ce în termenii feminismului se numeşte diviziunea sexuală a muncii (sau segregare de gen[2]), Diana dinamitează codurile ancestrale şi stereotipiile de gen: „Depăşirea 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)” (Rovenţa-Frumuşani 2009: 33) („Segregarea de gen [engl. *gender gap*] este orizontală [prin domenii de activitate – femeile lucrează în zone de activitate mai puţin prestigioase, mai puţin remunerate] şi verticală [bărbaţii sunt mai numeroşi în poziţiile din vârful ierarhiei, în timp ce femeile ocupă poziţiile de la baza acesteia]” – trad. n., E.F.).

BDD-A8070 © 2014 Institutul de Filologie Română „A. Philippide”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:20 UTC)

recunoaşterea socială a muncii femeilor şi accesul lor la activităţile şi pregătirea ce le reveneau pe vremuri în mod exclusiv bărbaţilor" (Lipovetsky 2000: 179).

În mod categoric centrată pe o problematică a experienţelor femeilor este şi proza Hortensiei Papadat-Bengescu. Identitatea[3] unui personaj precum Nory Baldovin se apropie de configuraţia ficţională a celei de „a treia femei" prin uşurinţa cu care se mişcă în lumea din ciclul Hallipilor: a studiat Dreptul şi Economia politică, practică avocatura şi e activistă socială la „Asistenţa femeii". „Economia socială şi politică şi 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 feministe[4] ale lui Nory frizează uneori „canibalismul", după expresia lui Mini, de exemplu în aprecierea Mikăi-Lé drept „un preţios auxiliar al operei de distrugere" (*Ibidem*: 491) a bărbaţilor. „Fată obraznică, amestecând după obiceiul ei pedantismul, gluma şi familiaritatea" (*Ibidem*: 458), Nory provoacă reacţii de teamă unui pedant ilustru precum doctorul Rim, ale cărui pretenţii de slugărnicie nu le acceptă sub nicio formă, după cum i se pare intolerabilă şi disponibilitatea bunei Lina de a-şi „slugări" soţul ipohondru. De altfel, setea de justiţie socială, considerată un drept inviolabil al individului, se extinde în cazul lui Nory dincolo de graniţele menajului Rim-Lina: Mini o tachinează, numind-o membră a „Partidului Nemulţumirei Universale" (*Ibidem*: 468). Nory îşi asumă, prin profesia sa, lucrul solidar la „opera de ocrotire a femeii" (*Ibidem*: 474), amintind, chiar şi prin portretul fizic androginic[5], de Femeia Nouă[6] a începutului de secol XX european.

[3] „Identitatea este orizontul care permite individului să se «situeze» în raport cu sine şi cu ceilalţi. Noţiunea de identitate este dificil de circumscris datorită caracterului ei polisemantic şi multitudinii conotaţiilor. Identitatea se construieşte din confruntarea identicului cu alteritatea, a similitudinii cu diferenţa. Ea este condamnată să se înscrie la graniţa singularului şi a pluralului, […] a înrădăcinării şi a nomadismului, a asimilării şi discriminării. Entitate paradoxală, sursă de conflicte şi iluzii, spaţiu real sau imaginar, timp reconstruit de memorie sau jalonat de proiecte şi utopii, identitatea este sistemul dinamic de reprezentări prin care actorul social (individual sau colectiv) îşi orientează comportamentul, îşi construieşte istoria, îşi organizează proiectele" (Dragomir, Miroiu 2002: 189).

[4] În perioada interbelică, „feminismul nu reprezenta o mişcare de masă în România. Cu toate acestea, feministele câştigaseră o anumită notorietate publică datorită activităţilor unor figuri remarcabile precum Calypso Botez, o activistă pentru reforme sociale care desfăşurase încă din 1918 un lobby convingător în favoarea dreptului de vot pentru femei şi reuşise chiar să impună abordarea problemei în cadrul unor dezbateri serioase, ce se desfăşurau sub forma unei serii de prelegeri despre forma noii Constituţii, 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 suferinţele femeilor şi îşi creaseră o argumentaţie persuasivă în favoarea dreptului de vot pentru femei, bazată pe principiul egalităţii depline între oameni, un principiu care era inclus în noua Constituţie a României" (Bucur 2005: 135).

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

[6] „Femeia Nouă de la pragul dintre secole, cum a apărut ea şi în medii, a fost, în primul rând, femeia care avea o profesie sau care studia: academiciene necăsătorite, dansatoare sau actriţe, cicliste şi sportive. Prin modul în care îşi concepeau existenţa şi prin apariţiile publice, ele au dezvăluit existenţa unor noi posibilităţi. În multe locuri, *femme nouvelle* a fost însoţită de un val de misoginie şi de o criză masculină în ceea ce priveşte propria valoare, care a avut numeroase urmări politice; în special în Franţa acelui *fin du siècle* a domnit un sentiment de decadenţă culturală care şi-a pus amprenta pe stiluri şi pe epocă şi la care cercuri politice largi au reacţionat printr-un antifeminism cu puternice nuanţe naţionale" (Bock 2002: 229).

BDD-A8070 © 2014 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:20 UTC)

Eliberarea femeii de sub tutela – ocrotitoare, pentru Mini, dominatoare şi umilitoare, după Nory – bărbatului este subiectul unei discuţii simbolice, în plin oraş, între cele două prietene. Poziţia lor în faţa acestei problematici complicate – locul prestabilit al femeii în societate, în raport cu forţa masculinului – dezvăluie încrâncenarea cu care Nory condamnă nedreptăţile istoriei şi respinge poziţia tolerant-resemnată a lui Mini. Aceasta tinde să le recunoască bărbaţilor rolul dominator, de forţă creatoare a lumii:

> [...] *Ei* au zidit Cetăţile, cu mintea, cu voinţa, cu braţul... [...] eu port pesemne în fiinţa mea conştiinţa timpului de când ei stăpânesc viaţa, deoarece acest simţ de robie sălăşluieşte 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 temniţele noastre şi ne-au dat locul în păstrare... la bucătărie” (*Ibidem*: 491) –, mai apoi cu furie: „Au toate privilegiile, le batjocoresc şi 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 şi în paginile ultimului roman al Hortensiei Papadat-Bengescu, *Străina*, reconstituit prin consultarea unei uriaşe arhive puse la dispoziţie 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 moşia de la Gârlele:

> Omenire, uimeşte-te! Nory, fata bătrână, Nory Baldovin, nu mai e fata bătrână, e o femeie măritată, o *jeune mariée* – cum spun cuconiţele bucureştene (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 înţelegerii greşite 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 puţin absurdă, căci Nory îşi va pierde viaţa în timpul unei vizite la şcoala 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 tradiţional 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 răsputeri, mereu în vrajbă cu alţii, dar mai ales cu ea însăşi (*Ibidem*: 47).

Ca o constantă a romanelor ce se înscriu, prin personajele lor feminine, în dinamica reprezentării celei de „a treia femei”, remarcăm prezenţa unor personaje (feminine) ce îndeplinesc funcţia unor figuri de contrast, care, prin viziunea şi discursul afişate, pun de fapt într-o lumină şi mai clară ipostazele acestei imagini identitare a feminităţii emancipate: doamna Măneanu, mama Mariei din *Steaua robilor*, Ilinca Dima din *Pânza de păianjen* (aceasta ar corespunde feminităţii burgheze, supuse convenţiilor tradiţionale) şi Mini[7] din ciclul Hallipilor. Astfel,

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

BDD-A8070 © 2014 Institutul de Filologie Română „A. Philippide”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:20 UTC)

> Proza autoarelor noastre interbelice codifică anumite tensiuni specifice unei etape a modernităţii europene în care „eroul” de prim-plan e „refulatul”, „minorul”, oprimatul, marginalizatul, „bolnavul”. Este vorba de o modernitate în criză, guvernată de nevroze şi deificându-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 faţă de civilizaţiile central-europene – este ocazia fericită pentru redefinirea unor roluri sociale şi afirmarea femeii în spaţiul public (Burţa-Cernat 2011: 21).

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

Burţa-Cernat 2011: Bianca Burţa-Cernat, *Fotografie de grup cu scriitoare uitate: proza feminină interbelică*, Bucureşti, Editura Cartea Românească.

Cristea 1996: Mihaela Cristea, *Despre realitatea iluziei. De vorbă cu Henriette Yvonne Stahl*, Bucureşti, Editura Minerva.

Dragomir, Miroiu 2002: Otilia Dragomir şi Mihaela Miroiu (editoare), *Lexicon feminist*, Iaşi, Editura Polirom.

Galaţchi 2012: Simona Galaţchi, *Cheia feministă a scriiturii Hortensiei Papadat-Bengescu*, în „Caiete critice”, nr. 7.

Lipovetsky 2000: Gilles Lipovetsky, *A treia femeie*, colecţia „Sinteze”, traducere de Radu Sergiu Ruba şi Manuela Vrabie, Bucureşti, Editura Univers.

Lovinescu 1982: Eugen Lovinescu, *Critice 2*, Bucureşti, Editura Minerva.

Negrici 2008: Eugen Negrici, *Iluziile literaturii române*, Bucureşti, Editura Cartea Românească.

Papadat-Bengescu 2012a: Hortensia Papadat-Bengescu, *Opere*, vol. I Romane (*Femeia în faţa oglinzei*, *Balaurul*, *Fecioarele despletite*, *Concert din muzică de Bach*, *Drumul ascuns*), ediţie coordonată de Gabriela Omăt, text îngrijit de Eugenia Tudor Anton şi Gabriela Omăt, studiu introductiv de Eugen Simion, Bucureşti, Editura Fundaţiei Naţionale pentru Ştiinţă şi Artă, Academia Română.

Papadat-Bengescu 2012b: Hortensia Papadat-Bengescu, *Opere*, vol. III Romane (*Străina – roman inedit*), text stabilit şi note de Gabriela Omăt, studiu de arhivă şi selecţia lotului manuscris *Străina* de Elena Docsănescu, studiu introductiv de Eugen Simion, Bucureşti, Editura Fundaţiei Naţionale pentru Ştiinţă şi Artă, Academia Română.

Rovenţa-Frumuşani 2009: Daniela Rovenţa-Frumuşani, *Concepts fondamenteaux pour les études de genre*, Paris, Agence Universitaire de la Francophonie, Éditions des Archives Contemporaines.

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

BDD-A8070 © 2014 Institutul de Filologie Română „A. Philippide”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:20 UTC)

Serghi 2009: Cella Serghi, *Pânza de păianjen*, Bucureşti, Editura Litera Internaţional.
Stahl 1979: Henriette Yvonne Stahl, *Steaua robilor*, Bucureşti, 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 phallocentric 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.

BDD-A8070 © 2014 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:20 UTC)