

Ipostazierea feminității între sacru și profan

Victoria HUIBAN

La présente étude envisage les diverses formes que la féminité a prises le long du temps, entre la statuette du plus profond de l'âge paléolithique et les figures féminines que l'histoire lointaine ou récente nous fournit à profusion. Nous avons constaté qu'elles se rangent ou bien sous le signe du sacré (Eve, la Sainte Vierge, Marie-Madeleine), ou bien sous celui que le mythe et la légende auréolent à la fois (Sémiramis, Schéhérazade, Aliénor, Héloïse, Yseut). Devenues symboles archétypaux, elles ont exercé une forte influence formatrice sur les grandes idées qui ont créé le concept de féminité, si contestée le plus souvent, mais portant, dans ses traits définitoires, l'image même de la femme éternelle: beauté, pureté, force de séduction, don de la création, soif d'amour et de tendresse, etc. Le fait est qu'aucun paradigme ne peut circonscrire l'essence de la féminité, car elle reste insondable, vu la diversité de ses facettes.

Dintotdeauna omul a tins către esențe, a râvnit să descopere sîmburele de absolut din care se nutrește ființarea noastră, între devenire și uitare. Această aspirație dezvăluie natura divină a sufletului, frîntură de lumină trimisă de Dumnezeu pe pămînt; sedus de jocul voluptuos al formelor întrezărite în materia informă, s-a lăsat încătușat, dar a rămas cu nostalgia absolutului din care s-a desprins. De aceea acest suflet, „aventuros și creator în aventură”, reprezintă „întruchiparea desăvîrșită a mitului, în îmbinarea cunoașterii trecutului originar cu presimțirea de sfîrșit a timpului” (Mann, 1977:73). Sfișiat deseori între amintirea desăvîrșirii divine și tentațiile seducătoare ale voluptății, sufletul se proiectează dual, în formele materiei, prin anima și animus, „personificare a unei naturi feminine în inconștientul bărbatului și a unei naturi masculine în inconștientul femeii”. În acest fel se cristalizează mitul eternului feminin, avînd ca centru iradiant „imagea femeii eterne”, făurită dintr-un „conglomerat ereditar inconștient, provenit din timpuri străvechi și îngropat în sistemul viu, un «tip» («arhetip») obținut din toate experiențele ancestrale legate de ființa feminină, un rezultat al tuturor impresiilor despre femeie” (Jung, 2008: 460). În acest sens, esența feminității se păstrează aceeași, pentru că nimic nu ar putea spulbera fantasmalele inconștientului colectiv făurite din patosul trăirilor și din arzătoare dorințe. „Proliferarea reprezentărilor feminine de-a lungul secolelor ne învață mai mult despre inconștientul bărbaților de odinioară și de azi: multe reprezentări, care par vechi în ochii științei sau ai evoluției sociale, nu au pierdut nimic din puterea lor de evocare imaginară”¹.

¹ André (1997:17). Spre exemplificare, autorul îl citează pe Platon, care în *Timaios*, afirma: „La femei, ceea ce numim matrice sau uter este un animal în interiorul lor, un animal care are poftă de a

Astfel, primele reprezentări ale ideii de feminitate datează din paleolitic: „peste o sută de statuete feminine – din argilă, piatră, os sau fildeș – descoperite în mai multe stațiuni, din Siberia pînă în Franța, și denumite ironic de arheologi *Venere*”, căci nu sunt decît „nuduri de femei obeze cu forme extrem de planturoase” (Drâmba, 1984: 30), reflectînd ideea maternității și avînd, probabil, o funcție magică legată de cultul fecundității. Ele evocă un timp al matriarhatului în care domina figura Mamei, ipostaza primordială a eternului feminin, ilustrată de Goethe prin temutele și atotputernicele Mume, „păzitoarele esențelor imuabile și eterne din care-și trag originea existențele particulare” (Goethe, 1982: 513): „Mari Zeie domină-n singurătate,/ De loc și mai ales de timp uitate./ Vorbim de ele în perplexitate” (Goethe, 1982: 222). Asemenea lor sînt Moirele sau Parcele, care țes destinul nostru, iar în clipa hotărîtă, curmă firul vieții.

Însă această putere sacră cu care a fost investită femeia presupune o ambivalență: ea este izvorul vieții, dar și al devenirii întru moarte, căci, prin puterea procreației, dăruiește veșmînt de carne pieritoare sămînței în care se afla doar promisiunea ființării, încreatul. „Această ambiguitate fundamentală a femeii dătătoare de viață și vestitoare a morții a fost resimțită de-a lungul secolelor și exprimată mai cu seamă prin cultul zeițelor – mume... Ea este potir de viață și de moarte. Este asemenea acelor urne cretane care păstrau apa, vinul și grînele, dar și cenușa defuncțiilor” (Delumeau, 1986: 196–197). Aceeași idee apare și la Georges Duby, care constată că, în Evul Mediu, această dualitate reprezintă adevărata forță a feminității: „În secolul al XII-lea, puterea, misterioasa, neliniștitoare, incontestabila putere a femeilor provine din faptul că, asemenea pămîntului roditor, viața iese din măruntaiele lor și, atunci cînd se stinge, ea se întoarce către ele ca înspre pămîntul gata să o primească. Cele două funcții ale feminității, maternă și funerară, o desemnau se pare pe femeie să se îngrijească de cele necesare înmormîntării, de serviciile pe care strămoșii le cereau de la cei vii” (Duby 2000: 115). În această idee găsește Simone de Beauvoir (2006: 35) sursa angoasei masculine în fața feminității: „Născut din trup, bărbatul se realizează în dragoste ca trup, iar trupul este promis pămîntului. Prin aceasta se confirmă alianța dintre Femeie și Moarte; marea Femeie cu coasa este figura inversată a fecundității care face să crească spicele. Dar ea apare și ca îngrozitoare miresă al cărei schelet se descoperă sub tandra carne înșelătoare”.

O asemenea viziune, atît de răspîndită și în poveștile ce însoțesc mitul eternului feminin, se datorează poate și concepției creștine, conform căreia, prin Eva, Adam a pierdut paradisul, așadar eternitatea, fiind astfel supus devenirii și, implicit, morții. Nu e de mirare că predicatorii evului mediu au iscat un veritabil război împotriva femeii, ajungînd la una dintre cele mai cumplite mistificări ale ideii de feminitate. Celebră, în acest sens, este *De planctu ecclesiae* (*Plîngerea Bisericii*), scrisă de franciscanul Alvaro Pelajo în 1330, la cererea papei Ioan al XXII-lea, în care se enumerau 200 de vicii și nelegiuiri ale femeii. Din această carte se inspiră și Benedicti, în *Malleus Maleficarum*,

face copii; și atunci cînd, în ciuda vîrstei propice, el rămîne mult timp fără fruct, se impacientează și suportă rău această stare; el rătăcește în tot corpul, obturează pasajele aerului, interzice respirația, aruncă în angoasele extreme și produce și alte boli de tot felul”. Poate de aici se inspiră Freud cînd formulează teoria angoasei de castrare.

decodificînd cuvîntul MVLIER astfel: „M: la femme mauvaise est le mal des maux; V: la vanité des vanités; L: la luxure des luxures; I: [ira]: la cholère des cholères; E: (aluzie la Erinii): la furie des furies; R: la ruine des royaumes” (Delumeau, 1986: 225).

Astfel de interpretări tendențioase și virulent misogine au dominat nu numai Evul Mediu, ci și Renașterea, declanșînd cumplita vînațoare de vrăjitoare și înecînd în veninul urii orice încercare de a reabilita femeia. Această imagine degradantă a feminității își are sorginea în tendința Bisericii de a diaboliza femeia, în opinia lui Jean Delumeau (1986: 225), ca să justifice astfel păcatele clericilor care nu își puteau înfrîna poftele carnale: „un libido reprimat [...] s-a preschimbat în agresivitate. Ființe frustrate din punct de vedere sexual și care nu puteau ignora ispitele, au proiectat asupra aproapelui ceea ce nu voiau să identifice în ei înșiși”.

Dintr-o altă perspectivă, Paul Evdokimov (1995: 265) denunță, la rîndul lui, «sterilitatea faptului de a transfera greșeala asupra femeii prin „complexul lui Adam”, complex cu totul masculin: *femeia pe care mi-ai dat-o să fie cu mine, aceea mi-a dat din pom și am mîncat* (Fac. 3: 12)». Consecințele nefaste ale acestui complex sunt evidente la Tertulian, care incriminează femeia: „Tu veșnic ar trebui să fii cernită, acoperită cu zdrențe și cufundată în pocăință, ca să-ți răscumperi păcatul de-a fi dus la pierzanie neamul omenesc..Femeie, tu ești poarta diavolului”². O astfel de imagine a femeii pare să sfideze însăși ideea de feminitate, care ar trebui să însemne frumusețe, splendoare, strălucire, grație, armonie, dăruire, tandrețe, căci rostul femeii este să înfrumusețeze viața, să o lumineze, nu să o întunece, în această ipostază de sclavă umilă, zdrențuită și veșnic plîngătoare, reprezentînd mai curînd antifemeia.

Dacă, pentru Sfinții Părinți, femeia apare ca o poartă a infernului, o făptură blestemată, predestinată răului, în care colcăie toate păcatele, pentru cavaleri și trubaduri, ea este o poartă a paradisiului, așa cum o vede Dante. Însă și această imagine idealizată a feminității poartă cu sine umbra mistificării. Acest fenomen, cunoscut în evul mediu ca *iubire curtenească*, își are originea, în opinia lui Denis de Rougemont, fie în tantrism, care se centrează pe principiul feminin al lui șakti, „forța ascunsă care însuflețește cosmosul și îi susține pe zei” (De Rougemont, 1987: 128), fiind Zeiță, Soție și Mamă, fie în catarism, în care femeia apare în două ipostaze contrare: momeală folosită de diavol pentru a atrage sufletele în corp sau „principiu feminin, preexistent creației materiale”, Sophia (De Rougemont, 1987: 81). De aceea trubadurii o evocă cu atîta patimă, ce atinge chiar idolatria, într-un elan care ajunge pînă la sacrificiu: „Ja-mi viața în dar, frumoasa mea cea neîndurătoare, numai să-mi îngădui să năzuiesc prin tine la cer” (Uc de Saint Circ, apud De Rougemont, 1987: 132). Iată cealaltă fațetă a feminității, prin care femeia devine *donna angelicata*, călăuza în Paradis a bărbatului sau ipostaziere a spiritului, *Anima*, „aceea pe care sufletul încătușat în trup o cheamă cu o iubire nostalgică pe care numai moartea o va putea împlini” (De Rougemont, 1987: 95).

Paradoxal, această ambivalență a ideii de feminitate este ilustrată de una dintre figurile celebre ale Evului Mediu, a cărei existență se înscrie în istorie, deci, într-un posibil adevăr al reprezentării femininului: Aliénor, moștenitoarea ducatului Aquitaniei,

² Delumeau (1986: 203). Finalul citatului („*Femeie, tu ești poarta diavolului*”) apare și la Simone de Beauvoir, Paul Evdokimov, Mihaela Miroiu etc

soție a doi regi (la 13 ani, căsătorită cu Ludovic al VII-lea al Franței, apoi, după un divorț scandalos, cu Henric, regele Angliei), mama lui Richard și a lui Ioan. În jurul ei s-au țesut nenumărate legende. „Aliénor a fost prezentată, rînd pe rînd, ca o victimă plîpîndă a cruzimii reci a celui dintîi soț al ei, neisprăvit și mărginit, a celui de-al doilea soț, brutal și nestatornic, sau ca femeie liberă, stăpîna pe ea, înfruntîndu-i pe preoți, bravînd morala bigoților, reprezentantă a unei culturi strălucitoare, înfloritoare și pe nedrept înăbușită, cultura occitană, luptătoare împotriva unei sălbăticii fățarnice dar înnebunindu-i mereu pe bărbați, ușuratică, nurlie și batjocoritoare. Nu este ea înfățișată, chiar și în lucrările cele mai austere, ca „regina trubadurilor”, îngăduitoare inspiratoare a acestora?” (Duby, 2000: 11). Pluralitatea trăsăturilor atribuite acestei regine, uneori contradictorii, ilustrează pregnant un posibil adevăr despre femeie: ea poate fi castă și pasională, puternică, dar și delicată, iubitoare și răzbunătoare în același timp.

Această complexitate contrastantă a feminității este ilustrată și de Heloïse, stareța abației de la Argenteuil, evocată de Pierre de Cluny, Jean de Meung, Petrarca, Rousseau, Diderot, Rilke etc. Sedusă de dascălul său, Abélard, ea este obligată să se căsătorească cu el, deși prețuiește mai mult decît orice libertatea, mai ales în iubire. De aceea, „această Heloïse a visurilor noastre este campioana iubirii libere, care a refuzat căsătoria deoarece ea încătușează și transformă în datorie dăruirea gratuită a trupurilor; este femeia pătimașă, mistuită de senzualitate sub haina ei mînăstirească, este răzvrătită ce-l înfruntă chiar pe Dumnezeu; este foarte precocea eroină a unei eliberări a femeii” (Duby, 2000: 46). În corespondența ei cu Abélard, George Duby descoperă „expresia feminității în toată puritatea ei” prin intensitatea pasiunii străluminată de amintirea voluptății. Ea ajunge totuși să descopere în sine, în primul rînd, puterea de a transfera această pasiune într-un plan spiritual, sacru, prin iubirea de Hristos.

Aceeași putere de a-și transcende senzualitatea, ajungînd la mîntuire și la extazul mistic al iubirii pentru Hristos, o transformă pe Maria – Magdalena dintr-o presupusă păcătoasă într-o sfință. O iubire care transgresează limitele umanului, în care fidelitatea și forța credinței aduc revelația, devine modelul atitudinii umane în fața sacralului. Poate aceasta este cauza pentru care, încă din epoca medievală, a apărut un cult al „logodnicei lui Isus”. În ea se îngemănează și figura Ispititoarei, și aceea a femeii mîntuite, devotate și purificate prin credință. Ea simbolizează natura feminină, nu prin „aplecarea către desfrîu, ci prin slăbiciune, sfială, dar mai ales prin iubire fierbinte, acea efervescentă a feminității care este prezentată ca o virtute majoră” (Duby, 2000: 30). De altfel, există doctrine în care Maria-Magdalena întruchipează, de fapt, un cult al frumuseții feminine sacre, femeia predestinată lui Isus, fiind asociată cu mult rîvnita Cupă a Graalului în care s-a păstrat sîngele lui Isus, sămînța sacră. În reprezentările artistice, ea apare sub semnul unei ambiguități tulburătoare: „Îmbrăcate doar cu propriile plete, Magdalenele lui Caravaggio, Del Cairo, Correggio sau de Latour contemplă un craniu sau o amintire intensă. Copleșite, ele își deschid gura și își desfac mîinile” (Vuarnet, 1996: 11). Între senzualitate și extaz mistic, aceste „întrupări ale unei feminități superlative” par a reflecta înțîlnirea *sufletului-logodit* cu „el însuși în feminitate (un soi de feminitate construită și secundă); el se manifestă prin femeie, sau cel puțin printr-o metaforă feminină,

înțelegîndu-se că o asemenea metaforă desemnează *celălalt dintre cele două sexe*” (Vuarnet, 1996: 14).

Dacă *amantele abisului*, cum le numește Vuarnet pe sfinte, trăiesc pasiunea mistică aflate parcă sub puterea unei vrăji, blonda Iseut, făurită dincolo de granițele realului, în lumea ficțiunii, chiar descoperă iubirea prin magie. Promisă regelui Marc, ea bea din filtrul magic, îndrăgostindu-se de Tristan. Pentru a-și împlini iubirea, ea devine vicleană, abilă, se folosește de orice tertipuri și înfruntă orice obstacol. Astfel, în „această figură exemplară a feminității”, misoginii au considerat că „se întrupează primejdia ce vine de la femei, răul acela, fermentul păcatului, pe care toate fiicele Evei, inevitabil, îl poartă în ele, partea blestemată a feminității” (Duby, 2000: 75). Și totuși, atunci cînd Isolda vine să-și regăsească iubitul, aflînd de moartea lui (provocată, de fapt, de gelozia unei femei), ea se stinge de durere, asemenea castei logodnice a lui Roland, Aude, dezvăluind un devotament și o iubire mai presus de fire, mai presus de viață. De aceea, poate, Georges Duby ajunge să dea pildă bărbaților femeia, căci ea este mai puternică decît ei prin capacitatea de a arde din dragoste. Și tocmai în această puțință de a iubi total, intens și sfîșietor rezidă forța feminității.

În ce măsură oare aceste figuri feminine celebre reflectă un posibil adevăr care să poată fi regăsit în orice femeie este greu de spus. Înetate de putere sau de iubire, intrigante sau devotate, fidele sau înșelătoare, femeile pot lua înfățișări diferite. De pildă, chipul Semiramidei, care, deghizată într-un ostaș, se avîntă cutezătoare în luptă, însuflețind oștirea și aducînd victoria lui Ninus, regele Assurului. Acesta, vrăjit de frumusețea și curajul ei, o ia de soție. Devenită regină, se pare că a pus la cale moartea lui Ninus, vișînd puterea absolută. Numele ei este legat de imaginea fascinantă a grădinilor suspendate, un paradis de culori înălțat pe colonade de alabastru. Dar fascinația puterii și beția gloriei aduc cu sine, mai devreme sau mai tîrziu, tragica prăbușire. Răzvrătirea pornește tocmai de la fiul său, singurul pe care, poate, l-a iubit cu adevărat: răpit și crescut de preoți, care au înrădăcinat în el ura față de Semiramida, se pare că și el a încercat să-șiucidă mama (ca și Oreste, într-un alt timp, într-un alt loc). Adînc mîhnită, presimțindu-și sfîrșitul, Semiramida nu vrea să piară în umilița înfrîngerii, de aceea dispare fără urmă. Iar legenda spune că a fost luată de albe porumbețe. „Și de atunci, de-a lungul multor evuri, de cîte ori, spre zori, stolul înzăpezit al porumbețelor își ia zborul, poporul din Assur își închipuie că ele poartă pe aripile lor pe Semiramida” (Văcărescu, 1998: 21).

Dacă Semiramida-Sammuramat, cea crescută în deșert, cu numele său melodos și dulce ca gînguritul porumbeilor, a fost dominată de frenezia gloriei și a măreției, pe care le-a gustat din plin, Ariadna s-a lăsat subjugată de iubire. Ea este fiica regelui Minos și a blestematei Pasifae, cea care a zămislit Minotaurul dintr-o împerechere monstruoasă, și sora mai mare a Fedrei, și ea victimă, mai tîrziu, a unei pasiuni devoratoare pentru fiul său vitreg, Hipolit. Fecioara divină țese, în caierul pregătit pentru Tezeu, șuvițe de aur din părul său, luminînd drumul eroului prin labirint și ajutîndu-l să iasă învingător din glorioasa aventură a uciderii Minotaurului. Apoi ea pleacă spre Atena cu seducătorul său iubit, care însă o părăsește pe insula Naxos. Chiar dacă, mai tîrziu, Dionysos o salvează și îi oferă uitarea, ea devine un „simbol veșnic al femeii jertfite și dezamăgite, al femeii pe

care iubirea o preface, făcînd-o să se înflăcăreze și o distruge” (Văcărescu, 1998: 87). Eroina iubirii trădate ne amintește fiecareia dintre noi că putem oricînd să fim părăsite de cel căruia ne-am dăruit cu totul. Aceasta este întunecata umbră care ne bîntuie sufletul chiar și în clipa fericirii. În această teamă de a pierde dragostea se află sursa angoasei feminine, în opinia lui Freud (apud André, 1997: 131). Poate că în fiecare femeie adastă o Ariadnă... . Și dacă „fiecare din noi închide în sine o Ariadnă, ea poate să întruchipeze și dîrzenia pătimașă și chiar himera tinerească fermecătoare ce, părăsită de noi, lipsită de orice nădejde, cade pradă somnului, pe o insulă oarecare, un Naxos al simțirii noastre lăuntrice, unde, într-o zi, vine să o surprindă, să o deștepte și să o poarte spre fericire un zeu mai îndurător decît Tezeu” (Văcărescu, 1998: 89). Căci numai o iubire nouă poate alina sufletul mistuit de suferința iubirii trădate, numai un alt ideal poate să ne salveze din cenușii rutinei și să retrezească în noi bucuria de a trăi.

Uneori acest ideal poate căpăta strălucirea fascinantă a unui joc de-a viața și de-a moartea. Iar eroina perfectă pentru acest joc a fost Șeherezada, regină a născocirilor minunate. Acest nume are timbru de poveste, de nesfîrșită poveste în care se țes toate peripețiile sufletului, născute din seva vieții și transpuse în imaterialitatea cuvîntului, avînd gust paradisiac de fericire sau întunecat, de moarte și suferință. Aceste povești despre comori fabuloase și aventuri uluitoare dezvăluie o întregă lume zămislită prin forța magică de a construi, din cuvinte, fermecătoare viziuni, salvînd astfel o mie de fecioare de la moarte prin cele o mie și una de nopți. „Mai presus de rolul pe care s-a presupus că îl joacă, dreaptă în vîltoarea esențelor din care se compun elementele, sufletele și lucrurile, Șeherezada este chipul emblematic al poeziei nemuritoare ce, ferecată într-un palat, între viață și moarte, dincolo de genunea istoriei, dincolo de tragedia religiilor ruinate și a gloatelor nimicite, se dăruie noroadelor, pentru a le purifica sufletele fără de hotare [...] și, în noapte, cu ochii halucinați de așteptarea zorilor, își împlinește menirea întru frumusețe, ideal și compasiune” (Văcărescu, 1998: 120). Astfel, Șeherezada devine simbolul arhetipal al feminității care însuflețește cuvintele, le impregnează cu energie creatoare. Există o misterioasă corespondență între cuvinte și feminitate³, subsumată puterii de a zămisli, căci „sufletul feminin este cel mai aproape de izvoarele Facerii” (Evdokimov, 1995: 158).

Nici nu este de mirare ca o anume ipostază a feminității să ia chipul poeziei, de vreme ce, asemenea poeziei, femeia are „magica putere de a ferma”. Aceasta pare a fi menirea sa, „principiul care face posibile celelalte forme ale feminității”, căci „femeia este femeie în măsura în care este farmec sau ideal” (Ortega y Gasset, 2006: 129). Și cine ar putea avea mai mult farmec decît curtezana, Ispitoarea, al cărei prototip rămîne Aspasia, îndrăgită de Socrate și iubită cu pasiune de Pericle, conducătorul Ateiei. Amintirea ei, țesută din adevăr și iluzie, din realitate și legendă, străbate încă secolele.

Această ipostază a feminității, curtezana, a incitat cel mai mult imaginația bărbaților; dorită și hulită, totodată, adorată și blestemată, ea rămîne veșnic o provocare, indiferent ce forme ar lua: de la strălucirea de altădată, implicînd frumusețe, grație și spirit, la trivialitate și vulgaritate. „Pentru puritanul timorat, prostituata întruchipează răul, rușinea,

³ Ideea este amplu ilustrată în studiul Irinei Petraș, 2006, *Despre feminitate, moarte și alte eternități*.

boala, damnarea, inspiră teamă și dezgust; nu aparține nici unui bărbat, ci se împrumută tuturor și din asta trăiește; ea regăsește prin aceasta independența redutabilă a zeitelor – mame primitive și întruchipează Feminitatea pe care societatea masculină nu a sanctificat-o, care rămîne încărcată de puteri malefice” (De Beauvoir, 2006: 65). Numai că bărbatul are nevoie de această putere malefică a femeii, vrajă și blestem, pentru a proiecta pe ecranul ei acele umbre și penumbre de mister care au învăluit povestea de patimă și moarte a sufletului însetat de nostalgia reîntregirii. Poate de aceea maestrele în arta seducției au provocat cele mai tulburătoare pasiuni, au inspirat poeții, au zguduit viața lumii.

Nenumărate chipuri poate lua femeia, uneori contradictorii, de aceea a fost adesea comparată cu Maya cea înșelătoare. Dar nici o paradigmă nu poate să cuprindă adevărul deplin despre feminitate, căci ea rămîne de necuprins în diversitatea fațetelor sale. În esență, această fascinantă complexitate se poate datora faptului că femeia este, pentru bărbat, cel care a creat toate aceste concepte «un Celălalt complet, adică ea concentrează toate atributele esențiale ale alterității, tot echivocul unei condiții diferite. Față de „normalitatea” bărbatului, ea a fost multă vreme considerată o ființă marginală și, într-un fel, „sălbatică”; mai bună și mai rea totodată, ea a suscitad adorația și disprețul, atracția și teama. Simbol al fecundității și al vieții, ea poate simboliza, de asemenea, coruperea materiei și moarta. Ea reprezintă atât înțelepciunea, cât și nebunia, puritatea (Fecioara Maria), cât și lascivitatea. În funcție de împrejurări, a fost divinizată sau demonizată» (Boia, 2000: 128).

Aceste tendințe de a mistifica imaginea femeii, implicit, ideea de feminitate, sînt rodul perceperii femeii ca alteritate, ca ceva necunoscut, diferit, greu de descifrat. Pe aceeași idee își construiește opera și Simone de Beauvoir (*Al doilea sex*), evidențiind faptul că bărbatul proiectează în femeie toate angoasele sale, visurile și fantezmele, în încercarea de a se regăsi, de fapt, pe el însuși, ca proiectare în celălalt: „Apărînd drept Celălalt, femeia apare în același timp ca o plenitudine de a fi în opoziție cu această existență al cărei neant bărbatul îl simte în sine; Celălalt, fiind afirmat ca un obiect în ochii subiectului, este afirmat ca în – sine, deci ca ființă. În femeie se întruchipează în mod pozitiv absența pe care orice creatură o poartă în suflet și, căutînd să se regăsească prin ea, bărbatul speră să se împlinească pe sine” (De Beauvoir, 2006: 9).

O întregă mitologie este cuprinsă în această viziune: desăvîrșirea androgenică, nostalgia căutării sufletului – pereche, ideea biblică a comuniunii bărbat – femeie. Căci nu am fost creați pentru a fi singuri. Poate de aceea, adevărata împlinire a omului se atinge prin iubire. Și dacă iubirea este dorința de a zămislî întru frumos, după cum susține Platon, atunci aspirația femeii spre frumusețe nu este decît expresia setei de iubire, prin care își poate desăvîrși destinul.

Așadar, ca „matrice a existenței”, feminitatea este „sursa și resursa vieții” (Mustață 1993: 63), nu doar prin puterea procreației, dar și prin harul său de a întreține viața, așa cum vestalele mențineau veșnic viu focul sacru; de a ilumina existența prin frumusețe, splendoare și dăruire, avînd și vocația muzelor; de a mîntui bărbatul prin iubire, redîndu-i armonia deplinătății androgine.

Bibliografie

- André, Jaques, 1997, *Psihanaliza și sexualitatea feminină*, traducere de Rodica Pop și Vera Șandor, Editura Trei
- Boia, Lucian, 2000, *Pentru o istorie a imaginarului*, traducere de Tatiana Mochi, Editura Humanitas, București
- De Beauvoir, Simone, 2006, *Al doilea sex*, ediția a III-a, vol. II, traducere de Diana Crupenschi, Editura Univers, București
- de Rougemont, Denis, 1987, *Iubirea și Occidentul*, traducere, note și indici de Ioana Câdea – Marinescu, Editura Univers, București
- Delumeau, Jean, *Frica în Occident (sec. XIV–XVIII), O cetate asediată*, vol. II, traducere, postfață și note de Modest Morariu, Editura Meridiane, București
- Drîmba, Ovidiu, 1984, *Istoria culturii și civilizației*, vol. I, Editura Științifică și Enciclopedică, București
- Duby, Georges, 2000, *Doamnele din veacul al XII-lea*, traducere de Maria Carpov, Editura Meridiane, București
- Evdokimov, Paul, 1995, *Femeia și mîntuirea lumii*, traducere de Gabriela Moldoveanu, Asociația filantropică medicală creștină CHRISTIANA, București
- Goethe, Johann Wolfgang, 1982, *Faust*, Partea a II-a, traducere, note și comentarii de Ștefan Augustin Doinaș, Editura Univers, București
- Jung, C. G., 2008, *Amintiri, vise, reflecții*, consemnate și editate de Aniela Jaffé, traducere de Daniela Ștefănescu, Editura Humanitas, București
- Mann, Thomas, 1977, *Iosif și frații săi*, vol I, traducere de Petru Manoliu, Editura Univers, București
- Mustață, Ioana, 1993, *Dialogul cu eternul feminin*, Editura Roza Vînturilor, București
- Petraș, Irina, 2006, *Despre feminitate, moarte și alte eternități*, Editura Ideea Europeană, București
- Văcărescu, Elena, 1998, *Femei celebre*, traducere de Ileana Scipione, Editura Viitorul Românesc, București
- Vuarnet, Jean –Noël, 1996, *Dumnezeul femeilor*, traducere de Teodor Baconski, Editura Anastasia, București
- Y Gasset, José Ortega, 2006, *Studii despre iubire*, traducere din spaniolă de Sorin Mărculescu, ediția a II-a, revăzută, Editura Humanitas, București