

HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU. LANDMARKS OF THE SHORT PROSE**Mihaela STANCIU (VRAJA)**

Technical Construction University of Bucharest

Abstract: As she publishes late, Hortensia Papadat-Bengescu is considered part of the interwar period, although from her birth, on the 8th of Decembre 1876, to that of Camil Petrescu, Ion Barbu or Lucian Blaga, there are nearly 20 years. The landmarks in her short prose are not placed on a very large scene and the topics have an identity, contrastive content. The literary works of the first stage deal with her erotic concerns, but love is rather imaginary than real, as the feminine character mostly experiences not the presence of love, but its absence; also, there are art references under different representations: literature, music, painting. Although she was many times accused of writing in an unwieldy manner, with phrases as if conceived in a foreign language, the female writer Hortensia Papadat-Bengescu cannot be equalized in what regards the depth of the examination of the human soul, especially of a woman's soul.

Keywords: love, landmarks, short prose, interwar period, femininity.

După canoanele epocii, cei născuți în generația Hortensiei Papadat-Bengescu, erau deja considerați bătrâni în perioada interbelică. Nici ea nu va face excepție, însă va avea parte de recunoaștere, de clasicizare alăturându-se generației tinere născute în preajma anului 1900, acea generație care va da tonul și va ține cununa în interbelic. Așa cum sesiza Camil Baltazar, la momentul debutului, fie el și unul în deplină maturitate, scriitoarea era „cuprinsă de zbuciumul incertitudinilor, de frământarea inerentă perioadei când te cauți, când dibui încercând să-ți dăltuiești o fizionomie literară proprie și, mai cu seamă, te strădui a-ți fixa instrumentul de expresie. În ce privește acest din urmă țel, scriitoarea s-a aflat toată viața ei în căutarea zbuciumată a perfecționării”¹.

Scriind în plină epocă a teoriei sincronismului, Hortensia Papadat-Bengescu se aliniaza ideilor lui E. Lovinescu. În proza de început, scriitoarea se folosește de multe ori de trimiteri ce aparțin palierului artistic sub diferite reprezentări: literatură, muzică, pictură; de pildă, în *Romanul Adrianei*, autoarei nu-i este suficient sa creeze numai un personaj ce rezonază cu lumea muzicală, ci completează textul și cu referințe ce aparțin acestei lumi: „Adriana intrase în sala unde de trei luni își ținea, de două ori pe săptămână, cursul. [...] cursul ei era destinat elevilor de conservator, adică celor ce aveau să devie instrumente vii ale ficțiunii teatrale sau mecanisme fictive ale realității dramatice [...] râdea de el, de fata popei și de ea, pescuitoarea de perle!” Alteori, personajul-narator apelează la ironii detașate țesute pe marginea unor subiecte legate tot de muzică: „Privind la d-na Ledru îmi abătuse și mă plictisea curiozitatea: în ce fel putea ea înțelege pe Fedra, Macbeth, Electra, Othello - pe când muzica din parc arunca o frază din turmentul unuia din acei eroi care au rupt zăgazul meschinilor echilibruri ale vieții”. (*Femei, între ele*)

Din proza scurtă nu lipsesc nici *trimiterile* către operele literare din mitologia antică: „Lucra acum ca Penelopa un basm neisprăvit pe lumea unui patrat micuț de lână argintie. Măinile ei lungi, de care eram înamorată, mânuiiau acul ca și cum ar fi săvârșit un act umilitor

¹ Baltazar, Camil: *Contemporan cu ei: amintiri și portrete*, Editura pentru Literatură, București, 1962, p. 41.

pentru ele; păreau făcute înadins să țină fildeșul unui evantaliu pe vreo pânză superbă din timpul Renașterii” (*Femei, între ele*) sau: „E minunată când înalță talazuri adânci, verzi ca smaragdul; le privesc cum

se joacă ca niște balauri, cum fac și desfac turle...Astfel era în ziua când s-au scufundat în ea Hero și Leandru”. (*Marea*)

În *Femeia în fața oglinzii*, Manuela se imaginează Ofelia sau Margareta atunci când le permite colegelor de pension să-i pieptene părul: „despletind-o, buclând-o, ținând-o nemișcată, pe când ea sta răbdătoare, convinsă că e în adevăr acele eroine pe care le evocă cu parul ei lung și auriu”.

Atunci când vorbește de o pânză ce-l reprezintă pe Isus, abordează subiectul cu multă implicare glosând cu ochiul bun al criticii pozitive forța de pătrundere a picturii prin care se transmite întregul proces al mântuirii: „Din altă colecție a «Muzeelor celebre» găsisese un Christ miraculos și acum îl privea. Era un cap de studiu pentru *Cina cea de taină* a lui Leonardo da Vinci. Te scutura un fior din geniul și puterea neasemuită a realizării: pe capul privit de aproape, desprins din pânza mare a compoziției, se scurgea o durere care părea că a tras în buze ultima picătură a unui sânge cheltuit, și acuma gata să se verse tot; pe gura de un desemn a cărui dulceață dureroasă avea un mic colț amar; și pleoapele închise de tot, plecate, purtau mila supremă. Era un Christ cu o frumusețe pală de sfânt tânăr, nerăvășită încă de ultima convulsione care a răscumparat păcatele lumii. Și plesniturile pânzei, reproduse fidel pe carton, alterarea culorilor pe fond, detaliul vizibil al lucrului, îți dau o emoție sacră de contact cu însăși făptura operei”. (*Femeia în fața oglinzii*)

Un alt reper indicat de proza Hortensiei Papadat-Bengescu este, după cum sesizează Gheorghe Glodeanu „orientarea interesului spre noua realitate a orașului”². Considerat de Ioan Holban „spațiu de identificare” sau „nucleu de oraganizare”³, orașul va apărea ca element cheie în jurul căruia gravitează lumea personajelor. În proza scurtă acest „spațiu” nu lipsește, chiar dacă autoarea nu dedică în totalitate scrierile sale lumii citadine. Există suficiente pasaje în care ruralul este prezent; privind proza scurtă în ordine cronologică, observăm cum ușor-ușor în locul ruralului își face loc urbanul: De la remarca „Ședeam pe o scorbură de copac în mijlocul pădurii bătrâne, într-un colț de țară [...] Codrul e de o neasemănată frumusețe [...] Aș fi voit să arunc de pe mine hainele ca pe niște poveri, să nimicesc și carnea și sângele, să mă nasc nouă, ca o întrupare a pădurii din misterul adâncimii ei, să fiu ca o mlădiță, să fiu ca o tulpină plăsmuită din ea, pentru ca astfel să înțeleg mai bine povestea ei bătrână” (*Dorința*), personajul va evolua către „dar poate că orașul acela mare, tot mai mare, în care încape tot răul și are loc și fericirea, și toate se pierd în haosul lui – era concepția ei despre așezarea întreagă a vieții ei așa cum o simțea că iese: încăpătoare, indiferentă, trecătoare”.

Răsfoind textele „de tinerețe”, observăm că există o înclinație a desfășurării evenimentelor îndreptată în general către sezonul cald, chiar dacă, în genere, accentul nu cade în texte pe detalii despre lumea exterioară, ci pe cele sufletești. Așadar, nu este foarte important spațiul și perioada în care personajul feminin își deapănă trăirile, însă atunci când se menționează, anotimpul este unul cald; vremea plăcută pregătește fundalul pentru grădini, terasă, prânzul în cerdac, un cadru cu accente rurale ce poartă personajul cu gândul la „verdeța unei singure vegetații, căldura unui singur mers de soare, mirosul crăițelor și al măgheranului; iar drept orizont gardul satului, drept univers fundul negru al pădurii, drept joc pasul cuminte al horei, drept cântec nota plângătoare a doinei. O! florile care cresc în același colț de grădină, ca și cum ar fi veșnic aceeași primăvară!” (*Dorința*). De la fereastra unui hotel dintr-o mică stațiune balneară, într-o zi caniculară personajul feminin este martorul unui

² Gheorghe Glodeanu, *Poetica romanului interbelic*, Editura Libra, București, 1998, p.182.

³ Ioan Holban: *Hortensia Papadat-Bengescu*, Editura Albatros, București, 1985, p. 95.

„orizont cu livezi strâmte, terase de flori unduiate [...] ceasul când nu se răcorește încă, dar când o poală de umbra se așterne ca un cort, în soare plin și arzător”. (*Femei, între ele*) În nuvela *Pe cine a iubit Alisia?* alunecarea în subiect se leagă tot de vară: „În fiecare zi din vara aceea, la aceeași oră de după masa de seară, treceam drumul peste două case, la un prieten”.

O ieșire din tipar se produce odată cu *Romanul Adrianei*, care debutează cu o atmosferă „de toamnă târzie, acoperită și ușor înghețată sub promoroaca subțire”, fiind urmată de un scenariu cu zăpadă, ger și viscol care continuă în *Femeia în fața oglinzii* cu zilele din preajma sărbătorilor de iarnă care sunt atipice anotimpului și pe care autoarea le folosește ca punți pentru reveriile sale: „Manuela, cu capul lipit de geam se uita afară. Ploua. Era curios că în ajun, pe ziua aceea însorită și primăvărată, ea dorise ploaie, și acum ploua așa cum dorise. Alina intră: - Iar noroi...iar murdărie! ...Ție-ți place ploaia! [...] –Da, îmi place. Mă scutește de plâns. În zilele când își udă natura buruienile uscate, eu mă odihnesc; nu mai stropesc pământul secetos al sufletelor, nu mai plâng...Îmi place când plouă...nu știu să-ți explic de ce și cum!...Aș vrea...”

Atunci când radiografiază personajele feminine din proza scurtă Eugenia Tudor Anton observă că deși acestea trăiesc în medii austere nu găsesc forța necesară de a se sustrage situației în care se află; singurul caz atipic este exemplul Adrianei Praja din *Romanul Adrianei* care iese din prizonierat, fuge din provincial; celelalte femei nu au au curajul să se smulgă din captivitate, și nici nu caută circumstanțe atenuante: Manuela nu întreprinde nimic pentru a-și salva iubirea, doamna Ledru nu pricepe că a fost îndrăgostită iremediabil de un tânăr roman, în țara căruia a venit să moară, iar Alisia este încătușată de o iubire care îi pârjolește nu numai sufletul, dar și trupul; Bianca rămâne și ea între zidurile „carmelului” sub privirile grijulii și apăsătoare ale lui Don Camilo, mulțumindu-se să se elibereze prin scris, închipuindu-si-l pe Don Juan amant ideal.⁴ Ieronim Șerbu amintește și dezvoltă un studiu al lui Șerban Cioculescu în care personajele Hortensiei Papadat-Bengescu sunt clasificate în două categorii: „exemplarele de elită care se exteriorizează cel mult cu un gest, un cuvânt, o privire, viețuind doar în forul lor lăuntric, și pe de altă parte, exemplarele comune, vulgare”.⁵ Ieronim Șerbu lărgeste filigranul cercetării admitând că H.P-Bengescu a conceput un anume tip de femeie, pentru care are o indiscutabilă predilecție și care a urmărit-o în mai toate operele. [...] E o predilecție pentru eroina al cărei destin e să-și rateze existența, dintr-o absență, o neparticipare la viață”.⁶

Personajul Hortensiei Papadat-Bengescu din prima etapă a creației sale este cu preponderență feminin: uneori se încadrează într-un tipar intelectual, alteori într-unul mărginit de preocupări cotidiene, profane; altfel spus, se încadrează într-un traseu ce include atât lecturi și muzică, dar și sport sau croșetat; câteodată, femeia este personaj care citește: de pildă, Lilia din *Ape adânci* consideră biblioteca un loc misterios și atrăgător, colțul cel mai plăcut al casei, iar cărțile, mirosul și pipăitul lor o tovărășie prețioasă. Alteori, este femeia pentru care muzica reprezintă o îndeletnicire, nu doar un subiect de reflecție (Adriana Praja din *Romanul Adrianei* venise la București pentru a preda la Conservator un curs liber despre „literatura libretelor musicale și împreunarea dramatică a textului și acțiunii cu muzica”); câteodată femeile se abandonează în îndeletniciri casnice cu grația unui artist: „Doamna Ledru, vecina mea de odaie, lucra placid [...] avea mișcări tacticoase, dar ușoare [...] Lucra cu croșetul subțire de os minuni albe ca zăpada, cu o lână cum parcă nu mai văzusem alta” sau „D-na M. [...] a scos din sacul ei închis cu o ramă de argint vechi [...] a scos cu mâini

⁴ Eugenia Tudor Anton: *Ipostaze ale prozei*, Editura Cartea Românească, București, 1977, p. 195.

⁵ Șerbu, Ieronim, *Itinerarii critice: eseuri și cronici literare*, Editura Minerva, București, 1971, p 24; apud Șerban Cioculescu: *Romanul doamnei Hortensia Papadat-Bengescu*, „Revista Fundațiilor Regale”, 5, nr. 11, 1 noiembrie 1938, pp. 409-427.

⁶ Șerbu, Ieronim: *op.cit.*, p. 24.

leneșe, ce păreau a cere odihna, un obiect de artă mic ca o batistă fină. Zi după zi, cu gesturi ce păreau artificiale, înfigea în pânza argintie poezia mătăsurilor cu colori stinse”. Nu în ultimul rând este femeia sportivă, miss Mary: „Ușa terasei se dete în lături și în costum prea evident sportiv, cu o rachetă în mână, apăru cea mai modernă fată a stațiunii care se afla, din cauza unei schimbări de program, în fața unei lungi după-amiezi de plictiseală”. (*Femei, între ele*) După cum susține și Maria-Luiza Cristescu, vedem în subsidiar că „personajele sunt lipsite de individualitate, abstracte, întruchipare a unor idei generale, pe care nu le preocupă existența aparentă, ci cea profană, intrând și ieșind din scenă la fel de misterioase, ducându-și secretul cu ele și lăsând în urmă ecoul unei iluzii”.⁷

În prelungirea ideii de mai sus, Maria-Luiza Cristescu adăuga că în proza de început scriitoarea e preocupată „să transmită o literatură poetică, lirică din care nu rămân ființe, ci ideea de ființe. Femeile, caci psihologia acestora o interesează pe scriitoare, nu au chip, chiar dacă e trasat în câteva linii fine, nu au existență, nu se știe de unde vin și încotro pornesc”.

Mărturia Hortensiei Papadat-Bengescu „sunt o idealistă, deoarece caut frumosul pretutindeni” se va răsfrânge și asupra unor portrete fizice ale personajelor sale. Făcând abstracție de „«frumoasa Elena» și toată «seria păpușilor de Nürnberg»”⁸, privind numai la proza scurtă, remarcăm că „Sephora, în fond personaj convențional, la întretăiere dintre realitate și imaginative⁹, „e o fată, o picătură încheșată în forme frumoase [...] Deasupra ochilor fără umbre, cu luciul ca suprafața apelor fără adâncime, arcul sprâncenelor abia umbrit în pelița arcadei, amintește un portret celebru [...] nasul e pus acolo pentru armonia figurii, nu alterează *nimic*ul frumos al întregului, și gura care râde mereu are ceva din enigma zâmbetelor celebre”. D-na M. (Mamina) din *Femei, între ele* este „înaltă, elegantă [...] cu părul alb ce părea un lux, o cutezătoare cochetărie de femeie frumoasă, cu trăsături fine [...] cu ochi strânși pe pleoape, dar nespuse de expresivi când ți se ținteau drept în față”, iar Viorica Irimescu, personaj secundar folosit ca pretext pentru reflecțiile Manuelei: „o fată frumoasă ca o miniatură, cu un oval delicat, cu linii fine, cu tenul transparent. Capul ăsta sta pe corpul înalt și subțire ca pe o tulpină cam rigidă. Sufletul era al unei sceptice fără poezie sentimentală, intelectuala numai diletantă”. (*Femeia în fața oglinzii*) Până la urmă, frumusețea, parte a corpului este și o componență a totului care formează ființa pentru că după cum explica Simona Sora, corpul este adăpost atât pentru trairile exterioare, cât și pentru cele interioare: „Corpul interbelic este însă și locul unui paradox: exaltat în exterior prin sport, vacanțe balneare, cinematograf, el este și noul domiciliu simbolic al sinelui profund, fața întoarsă spre lume a unei intimități care se descrie și se recompune ca memorie și autenticitate.”¹⁰

Dacă în romanul obiectiv există în general înclinație spre un decor al interiorului, cu precădere spre salon, sanatoriu sau spital, în proza de tinerețe sesizăm o anumită sevă senzorială dată de contactul cu natura.

Până să-și facă un stil (aici ne referim la etapa romanelor de maturitate literară), Hortensia Papadat-Bengescu consonează cu natura găsind în aceasta o compensație a frustrărilor formându-și o cutie de rezonanță a sentimentelor în elementele vegetale („Prinsă de scorbura copacului cu lanțuri nevăzute, mă simt ca și mușchiul ce a crescut pe trunchi sau ca iedera fragedă încolăcită în jurul lui [...]. Mi se desprind toate patimile și un suflet nou îmi crește, asemeni florilor de pădure, un suflet inconștient și primitiv ca al plantelor [...]. Am

⁷ Maria-Luiza Cristescu: *Hortensia Papadat-Bengescu, portret de romancier*, Editura Albatros, București, 1976, p. 27.

⁸ Nicolae Crețu: *Constructorii ai romanului*, Editura Universității Al. I. Cuza, Iași, 2009, p.132.

⁹ Hortensia Papadat-Bengescu: *Opere*, vol. I, ediție și note de Eugenia Tudor Anton, Editura Minerva, București, 1972, în prefața semnată de Constantin Ciopraga, p. XXVI.

¹⁰ Simona Sora: *Regăsirea intimității. Corpul în proza românească interbelică și postdecembristă*, Editura Cartea Românească, București, 2008, p. 75.

întins brațele să cuprind trunchiul, dar brațele nu i-au putut face colan; am netezit cu mâna scoarța aspră, și prin mână s-a strecurat cântecul lemnului...și am rămas așa, cu brațele întinse, sorbind glasul care, ca un fior, picura din sufletul lemnului în sufletul meu”–*Dorința*) sau acvatică („Marea! Marea care nu opune zidul de rezistență al muntelui, ca un simbol imens de mărginire. Marea, fără fruntarii!” – *Marea*). Această compensație este o prelungire a esteticii romantice și simboliste, dar discursul ei se va steriliza odată cu încheierea acestei etape, devenind o analiză crudă a sufletului omenesc. Deși predilecția pentru decoruri va fi exploatată pe deplin în proza obiectivă, putem observa că aceasta își găsește germeii, ce-i drept într-o palidă abordare și în proza scurtă; în *Romanul Adrianei*, unde există o oarecare orientare către spațiile interioare: „Albi în adevăr, pereții uleiați, plafonul, marmura lavoarului, zincul vopsit al băii, scaunele, albe perdelele odăii mari, frumoase, aerate a sanatoriului” sau în *Marea* atunci când descrie spațiul bibliotecii: „Pe biuroul din mijloc erau, într-un pahar, trei trandafiri albi - de atunci știu ce dulce parfum au trandafirii albi: un parfum de regret și de amintiri. Alături, un divan mic aștepta lenea trupului. Patul se ascundea în umbra odăii, în dosul unui paravan pe care alergau acele ciudate, copilărești și emblematice desene ale artei japoneze. Lângă biblioteca se rezema o scară ușoară de frânghie de mătase împletită”.

Personajele - copii nu au suscitât foarte mult interesul scriitoarei; atunci când tangențial aduce în discuție *puiul de om*, portretul acestuia nu e trasat neapărat într-o cheie pozitivă, căci apare ca o imagine care mai mult împovărează decât bucură : „Nu iubea în genere copiii. Dintre toate făpturile, puiul de om i se părea cel mai urât. Neputincios, murdar, scâncit, el purta astfel toate inferioritățile omului matur. Pe obrazul lor mânjit, pe degetele lor murdare, ea vedea toate petele ce aveau a li se pune mai târziu pe dinlăuntrul sufletului. Puiul de pasăre, cățelușii, mieluşei, chiar brotăceii sunt mai frumoși, mai voinici. Nu-i poartă nimeni în brațe, nu-și mănâncă nimeni viața îngrijind neputința lor”. (*Femeia în fața oglinzii*) Ea, mamă a cinci copii nu-și găsește aliate în personajele feminine pentru că ele nu se aliniază ideii că „orice soție trebuie ca, într-o bună zi, să devină mamă”.¹¹

Totuși, există și situații în care scriitoarea zâmbește în amintire propriei copilării, una fericită, de altfel, atunci când recurge la imaginea unui băiețel care se joacă pe plajă: „Rămăsese numai un copilăș - se juca cu mingea. Mic, foarte mic, patru ani să fi avut, - un baietel.[...] Figura grasă, rumenă, rotunda, copilăroasă și obraznică, îndrăzneată și naivă; o guriță cu colțuri care se ridicau voluntare sau se lăsau gata de plâns. Se juca cu mingea, o împingea cu piciorul, o arunca, și de-abia o arunca cu mâinile mici, încordate, ca să o cuprindă. [...] Mi se tăiase răsuflarea, și sufletul meu alerga și el. Ce palpitație deodată!” (*Marea*) Aceeași imagine a copilului frumos o regăsim și în proza *Viziune*: „Copiii frumoși îmi plac!... Adincoarea copilul se juca singur, acum, alături de el, îngenuncheată în nisip, o umbră albă se apleacă...Când sclipirea razei care o cuprinde se face mai vie, aceea care mângâie copilul pare ca-mi seamănă...”¹²

Mai toate femeile din universal artistic al Hortensiei Papadat-Bengescu se caută pe ele însele atunci când se dezmiardă în fața oglinzii sau atunci când scriu lui Don Juan, mărturie stând inventarul de exemple din proza scurtă: „Dar astă seară, la gardul grădinii, mi s-a parut că ești acolo, în umbră, și m-am speriat de bucurie, și m-am cutremurat de spaimă și repede te-am sărutat, neștiind ce să fac de spaimă și de bucurie, te-am sărutat fiindcă ai venit, și ca să plec” (*Lui Don Juan, în Eternitate, îi scrie Bianca Porporata*) sau „Un trecător o privea pășind așa împărătește. Se opri o secundă nedumerit, ca și cum trebuia s-o cunoască. Îi aduse, cu

¹¹ Adler, Laure: *Secrete de alcov. Istoria cuplului între 1830 și 1930*, traducere Narcisa Șerbănescu, Editura Corint, București, 2003, p. 97.

¹² Textul a fost publicat în *Viața Românească*, anul VII, nr. 1, 1 ianuarie 1913, p. 44 și nu a fost introdus de către autoare în vol. *Ape adânci*.

gestul lui aiurit, un omagiu. Părea un trecător din alte vremuri de idolatrie, care ar fi întâlnit uimit, la o răspântie, o regină scoborâtă din landaurile ei superbe. Fața lui exprima cuvintele cu care va povesti grabnic acasă ca a întâlnit...nu va ști pe cine: «Regalitatea solitară a femeii în fața oglinzii». (*Femeia în fața oglinzii*) Așadar, bărbatul este un instrument care hrănește scenariile femeii, dar care nu ajunge la statutul de ființă reală pentru că în visele cu ochii deschiși ale personajului „sunt acceptate numai fantezmele – zburătorul, pajul Cupidon, Don Juan, trecătorul necunoscut – niciodată bărbatul real, în carne și oase. E ca și cum frigiditatea sau o stare nevrotică ar îndepărta-o pe femeie de viața normală a simțurilor”.¹³ Toate aceste întruchipări ale bărbatului schimbă traiectul existențial al personajului feminin indiferent de vârsta sau statutul social pe care îl deține; de pildă, Bianca Porporata este o tânără fată pentru care Don Juan - amantul etern - reprezintă punctul de plecare către o spovedanie cu un puternic indice erotic, după cum specifică Philippe Loubière: „ Pentru a depăși sordida singurătate a realului, Bianca, în loc de *viață*, a ales *virtualul*- alt nume al singurătății. «Tu»-ul nu există și «eu»-ul l-a inventat. Plăcerea, dacă trebuie să fim la rândul nostru impudici, este solitară. Universul Biancăi Porporata nu este concertul de muzică de Bach, ci o partitură pentru instrument solo [...] acest amant ideal rămâne de domeniul visului și al nepătrunsului, versiune atemporală, împărtășită [...] între zburătorul și Făt-Frumos...”¹⁴; nici femeia matură, în speță Alisia, nu se poate sustrage *supliciilor* pe care „drumețul de departe” i le provoacă pentru că întâlnirea cu el, reală sau imaginară, îi generează un fel de boală: „Îi picase pe cap o bătaioasă de boală fetiței noastre: i se innegriseră ochii, i se batuseră pleoapele și parcă-i atârna greu hăinuța pe umerii plini. Umbla domol și silnic și când îi vorbeam își ridica ochii spre mine și, în loc de lacuri adânci, păreau două fântâni părăsite. Îi scârțâia glasul pe vorbe, leneș și aspru ca ghizdurile cumpănei amorțite”. (*Pe cine a iubit Alisia?*) Nuvela amintește de mitul Zburătorului, abordat în literatura română de multe condeie masculine, însă de data acesta sub condei feminin tratat ca „mit modernizat”¹⁵: „Povestită de un narator intradiegetic, unchiul Alisiei, această povestire are privilegiul de a evoca în mod fantasmatic personajul mitic al zburătorului, văzut de data aceasta din perspectivă feminină [...] Alisia și Străinul reprezintă astfel cuplul arhetipal, prezent atât de des în Romantism, tinzând să re-creeze plenitudinea ontologică primordială”.¹⁶ Această iubire face din Alisia o ființă de nerecunoscut; străinul care a pus stăpânire pe mintea și inima femeii capătă însemne malefice în viziunea lui Moș Darie, unchiul său: „Ce mă mârnea era că fata mea gingașă, dimpotrivă, semăna cu un om care n-a adunat foi din urmă, care a ars până la scrum fiece floare și a scuturat cenușa lor pe rând, iar după ce fiecare flacăra a ars, a rămas treptat în sufletul ei tânăr un cimitir de zgură”.

Atunci când autoarea creează, în sfârșit, și chipul unui bărbat real, Vâlsan, logodnicul Manuelei din *Femeia în fața oglinzii*, conține implicit o imagine care încercănează iubirea. Odată cu apariția lui se nasc și întrebări suspicioase legate de implicațiile intimității: „O pecetie?...un stigmat?...o floare de păcat, nu era oare să răsară pe trupul ei...ca să-i aducă aminte pentru totdeauna?”

După cum mărturisea Elena Zaharia-Filipaș „există, însă, în Hortensia Papadat-Bengescu, două femei, care simt și gândesc în mod diferit relația cu bărbatul: una, aceasta de la suprafața scriiturii, temătoare, repulsivă, și totodată mândră de imacularea ei, de sufletul ei «liber și sterp»; alta, ascunsă, care se îndoiește de prima și suferă de a nu fi găsit împlinirea în

¹³ Elena Zaharia-Filipaș, *Studii de literatură feminină*, Editura Paideia, București, 2004, p. 39.

¹⁴ Philippe Loubière în vol. *Hortensia Papadat-Bengescu. Vocația și stilurile modernității*, coordonator Andreia Roman, Editura Paralela 45, București, 2007, p., 186.

¹⁵ Eugenia Tudor Anton: *op. cit.*, p. 203.

¹⁶ Gisèl Vanhèse în vol. *Hortensia Papadat-Bengescu. Vocația și stilurile modernității*, ed. cit., pp. 203-204.

dragoste”.¹⁷ Atât una, cât și cealaltă trăiesc sentimental că iubirea face parte doar din categoria viselor, nicidecum din realitate.

Bibliografie:

Adler, Laure: *Secrete de alcov. Istoria cuplului între 1830 și 1930*, traducere Narcisa Șerbănescu, Editura Corint, București, 2003.

Baltazar, Camil, *Contemporan cu ei: amintiri și portrete*, Editura pentru Literatură, București, 1962.

Crețu, Nicolae, *Constructorii ai romanului*, Editura Universității Al. I. Cuza, Iași, 2009.

Cristescu, Maria-Luiza, *Hortensia Papadat-Bengescu, portret de romancier*, Editura Albatros, București, 1976.

Glodeanu, Gheorghe, *Poetica romanului interbelic*, Editura Libra, București, 1998.

Holban, Ioan, *Hortensia Papadat-Bengescu*, Editura Albatros, București, 1985.

Papadat-Bengescu, Hortensia, *Opere*, vol. I, ediție și note de Eugenia Tudor Anton, prefața semnată de Constantin Ciopraga, Editura Minerva, București, 1972.

Sora, Simona, *Regăsirea intimității. Corpul în proza românească interbelică și postdecembristă*, Editura Cartea Românească, București, 2008.

Șerbu, Ieronim, *Itinerarii critice: eseuri și cronici literare*, Editura Minerva, București, 1971.

Tudor Anton, Eugenia, *Ipostaze ale prozei*, Editura Cartea Românească, București, 1977.

¹⁷ Elena Zaharia-Filipaș: *op. cit.*, p. 58.