

STUDII ȘI CERCETĂRI ȘTIINȚIFICE

SERIA *FILOLOGIE*

**Nr. 29
2013**

Copyright 2013, Editura *Alma Mater*, Bacău, România
ISSN 1224 – 841 X
All rights reserved.

Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău

Facultatea de Litere

**STUDII ȘI CERCETĂRI ȘTIINȚIFICE
SERIA *FILOLOGIE***

Aspecte ale literaturii feminine

2013

STUDII ȘI CERCETĂRI ȘTIINȚIFICE. SERIA FILOLOGIE

**Revistă a Facultății de Litere,
Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău**

Redactor-șef: Vasile Spiridon

Comitet editorial: Nicoleta Popa Blanariu, Violeta Preda, Adrian Jicu, Petronela Savin

Redactori de număr: Nicoleta Popa Blanariu, Florinela Floria

Coordonator de număr: Vasile Spiridon

Comitetul științific

Acad. Solomon Marcus, Academia Română

Acad. Eugen Simion, Academia Română

Prof. univ. dr. Maria Carpov, Universitatea „Al. I. Cuza” Iași

Prof. univ. dr. Mihaela Cernăuți-Gorodețchi, Universitatea „Al. I. Cuza” Iași

Prof. univ. dr. Mircea A. Diaconu, Universitatea „Ștefan cel Mare” Suceava

Prof. univ. dr. Liviu Dospinescu, Universitatea Laval, Canada

Prof. univ. dr. Stelian Dumistrăcel, Institutul de Filologie „A. Philippide”
Iași, Filiala Academiei Române

Prof. univ. dr. Amos Fergombé, Universitatea Artois, Franța

C.P.I dr. Gabriela Haja, Institutul de Filologie „A. Philippide” Iași, Filiala
Academiei Române

Prof. univ. dr. Luminița Hoarță-Căraușu, Universitatea „Al. I. Cuza” Iași

Prof. univ. dr. Constantin Schifirneț, Școala Națională de Studii Politice și
Administrative, București

Prof. univ. dr. Francisco Torres Monreal, Universitatea din Murcia, Spania

Prof. univ. dr. Milan Vukomanović, Universitatea din Belgrad, Serbia

Prof. univ. dr. Caroline Ziolk, École Supérieure des Beaux-Arts de
Montpellier, Franța

Conf. univ. dr. Ioan Dănilă, Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău

Conf. univ. dr. Emilia Munteanu, Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău

Conf. univ. dr. Ioan Sava, Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău

Coperta: Anca Mihăilă

Adresa redacției: Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău, Facultatea de Litere,
Str. Spiru Haret, no. 8, Bacău, România.

Tel./ fax: 0234 – 588884, e-mail: litere@ub.ro

Cuprins

<i>Autopercepția feminină (Vasile Spiridon)</i>	7
Constanța-Valentina Mihăilă	
<i>Henriette Yvonne Stahl</i>	11
Irina Zamfir	
<i>Spațiu – timp – ființare în lirica Anei Blandiana</i>	21
Mihaela Hărmănescu	
<i>Aspecte ale prozei rurale feminine în secolul XX</i>	41
Manuela Camelia Sava	
<i>Povestirea – nivel de excelență în memorialistica detenției</i>	53
Ana Daniela Gheorghe	
<i>Ce este feminismul?</i>	67
Cristina Pipoș	
<i>Contexte social-politice și culturale specifice secolului al XX-lea în societățile democratice occidentale și în comunism</i>	89
Oana Hilohi	
<i>Alice Voinescu. Perspectiva religioasă</i>	107
Recenzii	
<i>„Cu Hasdeu, dincolo de Hasdeu” (Petronela Savin)</i>	125

Autopercepția feminină

În logica normală a Firii, femeia și bărbatul se completează reciproc, depind unul de celălalt, sunt în relație de interdependență, nu de independență și nici de subordonare. Dar starea de lucruri nu a fost întotdeauna întocmai. Odată cu schițarea unor portrete de femei scriitoare, colaboratoarele numărului de față al revistei noastre abordează din câteva perspective istoricitatea feminismului românesc, delimitările conceptuale pe care le încadrează termenul respectiv și factorii care au influențat apariția mișcării feministe ca atare la noi până la asemănarea cu ce se întâmpla, în această privință, pe plan european. În expunerea aspectelor referitoare la statutul și menirea femeii în societate se regăsesc în textele din cuprins câteva dintre principalele aspecte ale problematicei și tematicii feminine: femeia ca victimă a prejudecăților de tot felul și a mizeriei materiale și morale a societății de la un moment dat.

Ana-Daniela Gheorghe consideră necesară trecerea în revistă a unor teorii ale feminismului, orientarea și problematica de gen, etapele acestuia cu lucrările aferente fiecăruia dintre cele trei valuri de feminism. Pentru a defini conceptul, autoarea pune în discuție termeni-cheie – „femeie”, „bărbat”, „specie”, „gen”, „al doilea sex”, „al treilea sex”, „androgen”, „masculin”, „feminin” – care ilustrează ideea, cristalizată ideea de-a lungul anilor, că femeia este ființă umană la fel ca și bărbatul. Vocabula „feminism” este o noțiune controversată ce presupune mai multe sensuri, ducând-o pe Ana-Daniela Gheorghe cu gândul la lupta femeilor pentru câștigarea drepturilor – atitudine manifestată cu mult înainte ca termenul să existe.

Având ca orientare generală perspectiva de gen, Ana-Daniela Gheorghe constată că, din punct de vedere feminist, există modalități feminine și moduri masculine sau bărbătești de a gândi, de a trăi, de a simți, de a transmite stări, de a acționa. Ceea ce implică și ideea de sex și distingerea între masculin și feminin, întrucât sexul se raportează la distincția biologică, în timp ce genul vizează distincția socio-culturală contrapusă unor limitări biologice. Unul dintre aspectele unei astfel de analize consistă în căutarea modalității prin care bărbații și femeile, masculinitatea și feminitatea sunt înțelese într-o societate și ce rol joacă această înțelegere în viața noastră. În partea finală a textului său, Ana-Daniela Gheorghe ia în discuție și problematica feminismului contemporan, care dezvoltă următoarele direcții: feminismul liberal, feminismul socialist, feminismul marxist, ecofeminismul.

În virtutea idealului său de umanitate, Alice Voinescu s-a implicat în acele domenii de activitate care îi defineau cel mai bine spiritul și care veneau în sprijinul omului, creația sa având o natură poliedrică: artă, filosofie, literatură, psihologie, sociologie. Desigur, activitatea lui Alice Voinescu s-a centrat pe emanciparea femeii, pe formarea unei conștiințe feminine/feministe românești, pe obținerea unor drepturi de natură civică și etică (statut social, educație, drept de vot),

dar, în același timp, ea a manifestat rezerve față de entuziasmul ideologic al noului curent feminist din epocă, față de tendința acestuia de înregimentare politică. Comparând-o cu acerba feministă Simone de Beauvoir, Eugen Simion remarcă, în cunoscuta carte *Ficțiunea jurnalului intim*, pudoarea și claustrarea lui Alice Voinescu în haina discreției, aceasta rămânând „o incoruptibilă puritană. Femeie cu frica de Dumnezeu, Alice face figură de vestală într-un secol în care mitul vestalei a fost complet discreditat”.

Un demers recuperator, de readucere în memoria noastră a acestei personalități a culturii noastre – foarte apreciată în atmosfera socio-culturală în care a trăit – ne propune Oana Manole. Atenția i se concentrează pe aspectele biografice, cuprinzând date despre viața și formația intelectuală a profesoarei Alice Voinescu, despre participarea în Franța la Decadele de la Pontigny, unde aveau loc întâlniri organizate după modelul din epocă al congreselor internaționale, al reuniunilor de vară ale universităților engleze și al atelierelor de vacanță americane. Acolo, în acea instituție a gândirii libere și mediatore într-o perioadă bulversată de conflicte tot mai acute, Alice Voinescu a primit un botez spiritual de intrare în lumea destul de restrânsă a vârfurilor intelectualității europene interbelice. Seminarele și dezbaterile intelectuale din acei ani (până în preajma celui de-al Doilea Război Mondial) și-au păstrat specificitatea de a fi deschise, libere, permițând unui număr important de femei să se afirme în concernul intelectual continental. Aceasta este și premisa textului semnat de Oana Manole.

Fără a fi o feministă declarată, cu atât mai puțin o activistă manifestă, Henriette Yvonne Stahl promovează indirect, prin scrierile sale, dreptul femeii la tratament egal într-o epocă în care exista o anumită tendință de descalificare valorică a literaturii feminine, generată de persistența unor pre concepții de gen. Reperele oferite de Constanța-Valentina Mihăilă pentru conturarea unei schițe monografice despre Henriette Yvonne Stahl ne conving că aceasta face dovada faptului că rămâne o personalitate importantă a vieții literare românești din secolul al XX-lea, a cărei contribuție merită pusă în discuție și reanalizată. Cu atât mai mult cu cât interesul prozatoarei noastre s-a canalizat și asupra diferitelor aspecte ale problematicei feminine, opera sa literară relativ restrânsă având o tematică dezbătută des, acum când studiile de gen și cele culturale în general sunt în centrul preocupărilor științifice și intelectuale europene.

Este motivul pentru care Constanța-Valentina Mihăilă își propune să aducă o perspectivă fidelă asupra activității sale literare și culturale. Pentru o corectă abordare și înțelegere a problematicei feminine în proza avută în vedere, autoarea a crezut necesară conturarea, în linii foarte generale, a ideaticii de gen din secolul trecut, pe care scriitoarea l-a traversat aproape în întregime și care și-a pus amprenta asupra personajelor prozei sale. Cele mai multe dintre eroinele prozatoarei tind spre depășirea acestui statut, de femeie măritată sau de mamă, ori dependența față de un bărbat. Respectivul tip, uman și autobiografic în același timp, opresat social și moral, își afirmă libertatea de alegere și de configurare a propriului drum. Considerațiile relevă, în fond, tiparul mental românesc din secolul trecut și sugerează începutul procesului de emancipare a femeii: erosul și cuplul sunt disecate

și reconsiderate din perspectiva noilor situații ontologice ale omului modern, cu libertățile asumate care încalcă granițele morale.

O incursiune de comparativă literară, realizată în scopul detectării afinităților și deosebirilor dintre două poete din spații culturale relativ îndepărtate și diferite, întreprinde Cristina Pipoș. Autoarea este convinsă de faptul că Silvia Plath și Mariana Marin nu suportă aplicarea niciunui fel de clișee interpretative, fiecare dintre ele conturând un univers dificil de analizat și sistematizat, cu atât mai mult cu cât amândouă au refuzat întreaga viață încatenarea în orice fel de sistem – social sau nu. Se insistă apoi pe specificitatea feminității poeziei, pe condiția femeii în societățile în care au trăit și în intimitate, dar și pe felul în care aceasta se raportează la societatea contemporană. Cristina Pipoș pune în evidență faptul că atât Sylvia Plath, cât și Mariana Marin transmit cititorului o feminitate a mesajului poetic al confesiunii prin abordarea temelor personale, intime ale iubirii, viziunii asupra bărbaților, condiției femeii sau a spațiului personal.

În schimb, Mihaela Hărmănescu este convinsă de faptul că specificul literaturii feminine nu exclude asemănările cu literatura masculină. Nu epoca noastră a inventat literatura feminină, ea a existat dintotdeauna. Dacă există, în ciuda diferențelor de epocă, de temperament și de calitate, liniile de forță comune care permit recunoașterea unei scriituri feminine se datorează probabil unei anumite situații pe care femeia o ocupă în societate. Astfel, în epocile recente se practică un alt mod de negare a literaturii scrise de femei: nu negarea existenței unei literaturi feminine, ci plasarea ei într-un spațiu marginal, inferior, expulzând-o într-un fel de paraliteratură.

Grila de analiză folosită de Mihaela Hărmănescu în textul său constă în focalizarea recursivă pe aceleași aspecte tematice (și ideologice): locuri, oameni și întâmplări din lumea rurală. Prin reiterarea acestor categorii analitice, se construiește, la nivelul întregului, un *puzzle* în interiorul căruia se recompun, convingător, conturile proeminente ale lumii operei celor care a semnat cu numele de Georgeta Mircea Cancicov, Martha Bibescu, Henriettei Yvonne Stahl sau Marguerite Audoux.

Textul Cameliei-Manuela Sava are în intenție relevarea acelor trăsături comune ale literaturii memorialistice de detenție scrise de femei care au trăit experiența închisorii în România între anii 1945 – 1964. Acestea au fost, de cele mai multe ori, intelectuale, au devenit autoare de memorii, dar printre ele se numără și femei simple, care au ținut să facă o mărturisire publică din experiența lor. Desigur, nu toate scrierile feminine ale detenției se ridică la o valoare estetică acceptabilă, ele excelând printr-o sinceritate și autenticitate asumate. Însă ele constituie în sine lecții de viață ce rezidă în consemnarea unei experiențe nefaste și în rândul acestora vor fi comentate acele aspecte care se ridică la o valoare literară superioară, asigurată de oscilarea între narațiune și panseuri filosofice, între portrete reușite și explicații personale date unor evenimente istorico-politice specifice mijlocului de secol XX. Lucru cu atât mai explicabil cu cât astăzi ne situăm pe un palier de interpretare din ce în ce mai îndepărtat de experiența crudă a închisorilor politice dejiste. O convingere nutrită de Manuela-Camelia Sava este aceea că memorialistica femeilor

deținute / reținute pe motive politice sau sortite deportării nu este mai puțin tragică și meritorie decât cea a bărbaților, fiindcă suferința îndurată este, poate, chiar mai acută, iar mărturia le este tot atât de semnificativă pentru istoria literară.

Manuela-Camelia Sava efectuează o paralelă/ comparație din punct de vedere tematic între memoriile deținuților bărbați și ale celor scrise de femei, fiindcă, practic, nu se poate face o distincție netă între experiența penitenciară masculină și cea feminină. Dar, deși motivele carcerale precum frigul, foamea, boala, tortura, timpul, singurătatea, lipsa igienei sau a comunicării sunt comune, există în cazul femeilor deținute și anumite particularități tematice care țin exclusiv de condiția anatomo-patologică a femeii, cum ar fi: boli specifice și probleme legate de maternitate (o dovadă a iubirii materne absolute este Anița Nandriș-Cudla, care reușește să îi țină pe cei trei copii în viață în condițiile aspre din Siberia și să îi aducă înapoi acasă în Bucovina după douăzeci de ani!). În cursul paralelei respective, sunt sesizate și mici nuanțe diferențiatore: memoriile scrise de deținuții bărbați sunt caracterizate de sintetizare, intelectualism, obiectivare, luciditate, pe când femeile dovedesc o aplecare spre evocare, trecând de la copilărie la tinerețe, marcând momente majore ale vieții.

Procedând la analiza operei poetice a Anei Blandiana, Irina Zamfir observă că aceasta conține câteva linii de forță tematice sau nuclee semantice de regăsit, cu izotopii și rețele metaforice proprii, în majoritatea volumelor de versuri, cum ar fi: asumarea propriei feminități, erosul și senzualitatea, interogația existențială și căutarea identității de sine, sau, paradoxal, pentru „vârsta” eului liric și în contrast cu un anume panism vitalist de sorginte blagiană, senzația de epuizare ontică. În ceea ce privește tema dominantă, descoperirea și apropierea feminității, care le subsumează pe celelalte, eul creator o proiectează sub două embleme mitice conturate în dispunere palimpsestică. Celelalte configurări tematice, prezente *in nuce*, sunt consecvente acestei poetici juvenile a feminității. Intransigența morală, deschiderea înspre metafizic și chiar înspre mistic, simbolistica multiplă, percepția melancolică ori dramatică a semnelor scurgerii timpului, neoexpresionismul discret, imaginarul fantastic, oniric și parabolic reprezintă câteva dintre trăsăturile esențiale ale operei Anei Blandiana pe care Irina Zamfir le pune în evidență.

Putem conchide afirmând că formarea stereotipurilor de gen a căpătat astăzi nu numai caracter descriptiv, ci și prescriptiv, femeia ajungând să fie definită nemijlocit în raport cu bărbatul, luat, ca și altădată, drept normă de gen. Însă autopercepția feminină s-a modificat, iar acest fapt este vizibil în epoca noastră, de hibridizare androgină, acum când femeia își poate exercita etica ginocentrică. Renunțarea la reprezentările paradoxale polarizante a necesitat un proces îndelungat, ce nu s-a sfârșit fără dispute aprige.

Vasile Spiridon

Henriette Yvonne Stahl

Prezentul studiu își propune să reconstituie pe baza informațiilor existente, să recompună cu ajutorul unor materiale inedite și să restituie publicului avizat un portret al unei personalități feminine interbelice de excepție, din galeria scriitoarelor, care a traversat, de-a lungul a aproape un secol, mai multe epoci istorice și literare, reușind să rămână consecventă cu sine ca artist și cu stilul său de creație.

Româncă pe tot parcursul vieții sale, în ciuda nașterii și în ciuda rezonanțelor occidentale ale numelui său, scriitoarea Henriette Yvonne Stahl este destul de cunoscută de publicul contemporan din țară, chiar dacă nu este un autor canonic și nici măcar un autor care să fi fost, dacă nu studiat, măcar amintit, în mediul universitar de profil din perioada comunistă. Dar, prin două opere scrise direct în limba franceză și publicate la Paris, romanul *Le Témoin de l'éternité* (Editions Caractères, 1975) și volumul de versuri *Horizon, ligne sévère*, (Editions de l'Athamor, 1976 și 1977), într-un moment când în România comunistă era blamat tot ceea ce ținea de transcendență și spiritualitate, și-a conturat mai accentuat prezența și în conștiința culturală franceză, unde era deja cunoscută din perioada interbelică, prin traducerea nuvelor din volumul *Mătușa Matilda*, premiate cu "Femina-Vacaresco" și ulterior, prin traducerea, în anul 1969, a romanului *Între zi și noapte* și publicarea la Editions du Seuil. Critica franceză, prin reputatul Jean Herbert, o consideră unul dintre marii scriitori ai epocii și și-a exprimat regretul că nu este chiar mai cunoscută în Franța, pe măsura valorii pe care el i-o atribuie.

În ceea ce privește receptarea ei critică în România, G. Călinescu o poziționează în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, de la sfârșitul lunii iulie a anului 1941, în capitolul dedicat romancierilor din perioada 1920-1930, după Hortensia Papadat-Bengescu, încadrate de Liviu Rebreanu și Camil Petrescu, adică în proximitatea ctitorilor consacrați ai romanului românesc modern. Deși la momentul acela scriitoarea număra în palmares patru volume (*Voica*, *Mătușa Matilda*, *Steaua robilor* și *Între zi și noapte*), G. Călinescu îi „judecă” doar două dintre acestea (volumul de nuvele *Mătușa Matilda* și romanul *Steaua robilor*), care, în mod interesant, nu au statut de capodoperă, precum romanul *Voica*. Exegeza i-a precizat foarte bine rolul în evoluția literaturii române, valorizându-i contribuția la „modernizarea tradiției” (Al. Piru) și la evoluția prozei interbelice „de la naturalism la analiza psihologică” (I. Negoieșcu).

Totuși, sub aspect axiologic, Henriette Yvonne Stahl nu e o scriitoare de prim rang, nu demonstrează forța analitică a Hortensiei Papadat-Bengescu sau a altor scriitoare ca Virginia Woolf sau Marguerite Yourcenar (Elena Zaharia-Filipaș),

dar, chiar ca scriitoare de plan secund, cercetarea ei monografică întâmpină aceleași dificultăți ca în cazul oricărui subiect filologic de amploare (Ion Simuț).

Cu o tenacitate în urmărirea scopului admirabilă pentru o persoană declarată la naștere *non viable* și pentru care boala a fost toată viața prima natură, Henriette Yvonne Stahl și-a pus semnătura pe nouă romane (dintre care două au statut de capodoperă, *Voica* și *Între zi și noapte*), două volume de nuvele, două volume de versuri (căci volumul publicat la Paris este o altă carte, nu doar o traducere) și zece traduceri a opt scriitori din spațiile francez, englez, rus și indian. Scrisul său a fost chiar calea sa de a depăși și a stăpâni boala, o misiune asumată cu scop spiritual înalt. Longevitatea ca om și ca scriitor este excepțională și este pusă de scriitoare pe seama luptei permanente cu trupul, precum și a puterii extraordinare de adaptare la spectacolul schimbărilor inexorabile ale vieții și ale societății, între care răsturnarea politică de la mijlocul secolului trecut din România, care i-a adus lungi perioade de tăcere artistică și de temniță. Nicio altă personalitate feminină nu a fost supusă anchetelor, cercetărilor și chiar pușcăriei, sub grava acuză de complicitate la infracțiunea de trădare de patrie și de omisiune a denunțării la trădarea de patrie, așa cum a fost această scriitoare, care a cunoscut experiența carcerală timp de un an și patruzeci de zile, din noiembrie 1960, până în decembrie 1961, adică după fuga din țară a lui Petru Dumitriu.

Fără a fi jurnal (diaristică) sau literatură memorialistică, întreaga ei operă are caracter autobiografic, însă scriitoarea a considerat că importante sunt nu faptele în sine, ci sensul pe care îl dobândesc la „asamblarea” lor în operă, deci a sublimat autobiografia și a creat o autoficțiune, investind istoria trăită cu sensul definitoriu pentru crezul și filosofia ei și care constituie mesajul Operei.

Toate personajele epicii ei, nu doar Ana Stavri, eroina din tripticul românesc alcătuit de *Între zi și noapte* (1941), *Pontiful* (1972) și *Drum de foc* (1981), sunt „voci” ale sale, conferind caracter polifonic operei prin interpretarea individuală a fiecăreia, dar, contribuind, în partitura creației, la realizarea unei opere de mare coerență.

Caracterul polifonic și caracterul holografic sunt două aspecte definitorii ale operei Henriettei Yvonne Stahl, aceeași problematică este abordată, mai sintetic sau mai extins, pe fundaluri diferite și în momente istorice diferite, cu tramă și gradație epică specifice, în texte care se situează pe trepte valorice diferite din punct de vedere estetic. Acest tip special de redundanță artistică, fără repetare, ci pe bază de complementaritate, dă o notă specifică creației prozatoarei, individualizând-o nu numai în spațiul literaturii feminine interbelice, ci în literatura română, în general. Fiecare roman sau nuvelă este un fragment, un mozaic din tabloul final pe care-l oferă opera în ansamblul ei, o treaptă în devenirea umană la modul general, așa cum a înregistrat-o în viața proprie scriitoarea. Un ochi atent descoperă în relieful fiecărei scrieri imaginea ansamblului. Mai mult, fiecare personaj principal, chiar masculin, este un alter ego al scriitoarei (exemple pot fi Petre Cristian din *Marea bucurie*, Matei Ventura din *Fratele meu*, omul și, cu accente specifice, chiar Onofrei din *Nu mă călca pe umbră*).

Prin urmare, în creația Henriettei, în afară de stratul ficțiunii propriu-zise, există un evident substrat autobiografic, dar și un superstrat dostoevskian și un adstrat filosofic, căci scriitoarea a manifestat permanent tentativa dramatică de cunoaștere a sensului profund al existenței și de depășire a granițelor ființei umane. De asemenea, opera are și un hiperstrat didactico-moralizator (în sensul mesajului profund uman, vitalist, al crezului care a animat-o pe scriitoare și pe care nu a ezitat să-l mărturisească de fiecare dată), îmbogățit cu noi sensuri într-o creație-hologramă, în care fiecare operă reflectă, ca un ciob al oglinzii, întregul. Acest hiperstrat reflectă tocmai atitudinea morală a autoarei față de viață, în general, iar nu față de faptele în sine. Iar crezul său profund, afirmat direct sau prin traiectoria personajului Ana Stavri, este că etica omului, în general, trebuie să fie de depășire a facticității imediate, de „străpungere” a nivelului alcătuit din nevoia de iubire și fericire și de dobândire a cunoașterii de sine și, implicit, a cunoașterii absolute. Nu care este sensul vieții ne va transmite opera Henriettei, ci necesitatea luptei, a efortului pentru a-l descifra, căci sens există și depinde de fiecare să acceadă la el. Convingerea scriitoarei este că, trăind, este angajată într-o aventură spirituală, că la capătul acestui drum o așteaptă marea victorie, perfecțiunea prin cunoașterea de sine, că drumul este numai prin sine, că ea este concomitent obiect și subiect al cunoașterii. Expunându-se prin Scris și oferindu-se pe sine ca exemplu, scriitoarea își exprimă încrederea în progresul uman afirmat ca necesitate, iar acest crez este deosebit de actual, chiar dramatic, într-o lume amenințată de materialismul cras.

Conexiunea operei Henriettei Yvonne Stahl cu generațiile succesive de lectori se explică prin marea ei capacitate de comunicare a problemelor majore existențiale, probleme clasice din punct de vedere ontologic (fericirea, dragostea, libertatea, viața, moartea, iluzia/realitatea, scrisul, chiar) într-o manieră accesibilă, dar nu facilă, putând reprezenta o provocare intelectuală pentru lectorul cu nivel peste medie, care își regăsește elemente din propria lume într-un text cu accente moderne, cu acțiune proiectată, în general, în Bucureștiul interbelic sau de după război, ceea ce este cu atât mai fermecător și captivant în epoca actuală, a marilor deschideri și comparații. Henriette Yvonne Stahl se înscrie în categoria scriitoarelor cerebrale și senzitive, a spiritelor neliniștite, a intelectualilor de tip modern, capabile de idei generale precum viața, moartea sau finalitățile îndepărtate ale universului, depășind, deci, măruntele preocupări domestice sau ale simțurilor. Nici în *Voica*, nici în romanul *Între zi și noapte* nu apare nimic care să țină de celulă și de simțuri și să se bazeze pe exacerbarea lor (Liana Cozea). Altele sunt problemele femeii, căci femeia este personajul principal al operei ei, de înțelegere și situare ontologică, nu de *descriptio* senzorial, de descifrarea a sensului existenței și de cunoaștere, iar răspunsul la acestea devine însuși mesajul operelor.

Sub aspect tematic, supra-tema creației, magistral exprimată de G. Călinescu, este fericirea. Personajul operei, femeia între facticitatea imediată și transcendență este opresată social și moral, dar își afirmă libertatea de alegere și de auto-configurare a drumului. În operele Henriettei, femeile fie caută să se auto-creeze permanent, și atunci trec prin stări de greață în acceptarea neantului din existența lor (Ana Stavri, Maria Măneanu, Lena), fie veștează într-o existență –

cușcă (Voica, Matilda, Zoe Mihalcea Vrânceanu, Sandra Ventura, Pia Anestin, Verona Axente), acționând la comenzi străine de voință lor.

Femeia este opresată, victimă a destinului sau a voinței bărbatului, dar încearcă, prin cunoaștere de sine, într-o atitudine voluntară, să-și afirme independența. Sunt două tipuri feminine dominante: femeia dependentă, atât într-o abordare tradițională (Voica, Evridichi, Sandra Ventura), cât și mondenă (Matilda, Zoe Mihalcea Vrânceanu, Verona Axente) și femeia emancipată (Ana Stavri, Maria Măneanu, Adina Anestin). Unele personaje trec dintr-o categorie în alta, evoluând de la dependență la emancipare printr-o trezire a conștiinței determinată de experiență (Lena).

Femeilor din proza scriitoarei române le lipsește independența deplină. Dacă nu depind biologic sau social sau material sau spiritual de ceva sau cineva, depind, în ultimă instanță de o voință transcendentă, de un destin, de un *fatuum* care se împlinește, implacabil, prin fiecare ființă. Singura libertate este aceea de alege. Singura și adevărata libertate a omului este de a găsi în sine eternitatea, sămburele divin, dacă și numai dacă dobândește înțelepciunea și puterea de a se abstrage din capcanele contingentului, ale trăirii și de a se concentra înlăuntrul, în sine, aceasta fiind, de fapt, evoluția sa.

Galeria feminină este de o mare varietate: pe criteriul socio-profesional, sunt țărance (Voica și toate femeile din romanul omonim, Lisaveta, din nuvela adăugată volumului *Mătușa Matilda*), servitoare (în *Voica*, *Între zi și noapte* și *Lena*, *fata lui Anghel Mărgărit*), burgheze cu pretenții aristocrate (*Fratele meu*, *omul*, *Lena*, *fata lui Anghel Mărgărit*, *Pontiful*), artiste (*Table d'hôte*, *Marea bucurie*, *Pontiful*, *Drum de foc*), profesoare (*Lena*, *fata lui Anghel Mărgărit*, *Drum de foc*), comuniste în ilegalitate (*Fratele meu*, *omul*, *Lena*, *fata lui Anghel Mărgărit*), cârciumărese (*La „Bătălia de la Port-Arthur”*, *Lena*, *fata lui Anghel Mărgărit*), sub aspect etnic, sunt românce, grecoace, nemțoaice, evoluând, în general, pe fundal autohton, dar și în alte spații, ca vârste, toate etapele feminității sunt surprinse artistic, apar atât copile, adolescente, domnișoare, cât și femei tinere, mature și bătrâne, decrepite chiar (*Mătușa Matilda*), ca statut juridic, rar apare în primul plan femeia măritată, spre exemplu Verona Axente, în *Drum de foc*, în general scena fiind „acaparată” de domnișoare, fete bătrâne, femei divorțate, părăsite sau văduve. Un statut aparte are Ana Stavri, alter ego al prozatoarei (fără a deține exclusivitatea, din acest punct de vedere).

Ipostaza tipică a femeii este aceea a căutării, sub presiunea destinului. Eroinele sunt fie în căutarea unui statut, fie în căutarea sensului vieții, refuzând, în general, resemnarea într-o condiție dată, imuabilă, ca o cușcă din care nu se poate evada. Aspirante la fericire, ca la o posibilă împlinire, răspunsul vieții la problemele și frământările lor le determină o stare de nefericire. Fie sunt nefericite în cuplu, fie resimt sau chiar înțeleg gheara destinului și propria lor neputință, fie sunt bânuite de fantasma eternității în tentativa de cunoaștere și de înțelegere a sensului vieții, toate femeile din proza Henriettei au o stare de neliniște, de tensiune lăuntrică, o propensiune spre un *ce* nedefinit, care le-ar aduce fericirea.

În toate romanele se pun problemele inițierii și experienței, care stau la baza cunoașterii. Eroinele cunosc, iau în stăpânire lumea prin contactul cu binele și cu răul; libertatea umană rezidă în posibilitatea de opțiune între bine și rău. Proza Henriettei prezintă tocmai nefericirea femeii, în urma cunoașterii și experienței, a imposibilității împlinirii prin eros în cadrul cuplului. Erosul și cuplul sunt disecate și reconsiderate din perspectiva noilor situații ontologice ale omului modern, cu libertățile asumate care depășesc granițele morale. Cele unsprezece volume instituie un spațiu epic cu sens moral și aspect de confruntare sub semnul iubirii și al cugetării, în care se pun multe probleme majore, dar nu întotdeauna se oferă imediat și răspunsuri. Singurul răspuns valabil rămâne acela al depășirii facticității imediate, al străpungerii nivelului alcătuit din nevoia de iubire și fericire și a dobândirii cunoașterii de sine și, prin sine, a cunoașterii absolute.

Tematica abordată în romanul *Voica*, a satului și a țăranului, nu se va mai repeta în opera scriitoarei Henriette Yvonne Stahl. Acest debut-miracol, salutat de întreaga critică, i-a adus la douăzeci și cinci de ani premiul *Societății Scriitorilor Români* pe anul 1925. Noutatea prin lipsa de idealizare a țăranului, concizia, formula de jurnal, reflexele psihologice ale notației, caracterul dramatic, toate au fost observate imediat la acest roman țăranesc, remarcabil prin obiectivitate și prin forța observației de natură psihologică, care dezvoltă trei repere tematice fundamentale: apriga luptă între bărbat și femeie, determinismul economic dur și fatalitatea biologică a femeii (Al. Piru). Personajul Voica poate fi asociat cu atitudinea de neacceptare a dependenței, a opresiunii, cu atitudinea de afirmare de sine puternică și voluntară, chiar la modul stihial. Față de romanul *Ion*, care apăruse cu patru ani înainte, *Voica* aduce în plus o anumită conștiință de sine a femeii și nevoia acesteia de statut, chiar dacă prin aceasta se ajunge inevitabil la aceeași obsesie, respectiv pământul sau averea. Prin Voica, autoarea a realizat tipul femeii frustrate din cauza supremației bărbatului, predestinată la nefericire, dar neîmpăcată cu o asemenea soartă. Problema Voicăi este chiar condiția ei umană care suferă repercusiunile unei societăți injuste, faptul că este femeie într-un stat în care legea e favorabilă numai pentru bărbați. Voica este o femeie revoltată și, cum nu se poate revolta împotriva sorții (ceea ce i-ar fi conferit o aură de eroină antică), se va revolta împotriva bărbatului și a unei mentalități, luptând pentru un drept al ei și, implicit, al femeii. La modul inconștient, Voica este prima feministă din literatura română interbelică. Fără a fi o feministă declarată, cu atât mai puțin o luptătoare manifestă, Henriette Yvonne Stahl promovează indirect dreptul femeii la tratament egal.

Volumul din anul 1931, *Mătușa Matilda* adună nuvele care deja apăruseră, începând cu 1928, nunațând problematica feminină și anunțând o a doua etapă din creația epică a scriitoarei, și anume tranziția spre romanul psihologic. Nuvelele, puține la număr, inițial patru, la care a adăugat ulterior (în 1967) încă șase, conțin, în nuce problematica abordată în seria romanelor ce vor urma.

Steaua robilor din 1934 este un roman analitic care impresionează prin surprinderea universului de adâncă interioritate al eroinei, Maria Măneanu și prin sondarea domeniului conștientului și al subconștientului feminin cu o minte lucidă și necruțătoare. Problematika feminină adaugă la tema fericirii, cuplului și

destinului, pe aceea a libertății. Eroina are convingerea că bărbatul îi este predestinat, că soarta se împlinește și că nu i te poți abstrage; pare că nu are ce face, trebuie să accepte; totuși, finalul, ușor ambiguu, face posibilă identificarea libertății interioare a personajului. Maria Măneanu este în proza Henriettei Yvonne Stahl prima femeie dezinhibată și, în același timp, deconcertantă, eliberată de tabuul sexual, care ar putea fi considerată chiar o desfrânată, capabilă de tribulații sentimentale și sexuale cu nepăsare, ca și cum s-ar supune unui exorcism purificator.

În *Marea bucurie* din 1947 și *Fratele meu, omul* din 1965 problematica feminină este abordată diferit, romanele prezintă crize ontologice ale bărbaților, un exilat, Petre Cristian și un doctor Matei Ventura, iar femeile, Lise-Lote și Pia Anestin evoluează în minor, cea din urmă chiar sub semnul patologicului.

Romanul *Lena, fata lui Anghel Mărgărit* din 1977 pune problema evoluției de sine până la nivelul conștiinței și al auto-determinării pornind de la o condiție inferioară. Personajul principal, Lena, străbate niveluri ascendente, până la căpătarea propriei identități, liber asumate și afirmate. Evoluția ei este condiționată exterior, de actul revoluționar, dar nu numai, ea o depășește cu mult pe Evridiche din volumul de nuvele și își manifestă propria voință.

Cele trei romane care alcătuiesc tripticul românesc menționat reprezintă, împreună cu *Martorul eternității* (1995), chintesența operei și a vieții creatoarei, în datele sale esențiale.

Ana Stavri este protagonista tripticului, surprinsă în evoluția ei umană, de la adolescența care se abilitază cu binele și răul, la femeia matură care trăiește experiențe erotice excepționale sau este martora experiențelor altora, prin care se înțelege mai bine pe sine și propriul destin. Alter ego al scriitoarei, ea este o femeie independentă, aflată sub semnul unui destin care se împlinește implacabil, dar dobândind treptat acel nivel al conștiinței necesar pentru marile întrebări. Ca într-un Bildungsroman în trei volume, Ana, pe drumul vieții, se inițiază prin trăire directă, experimentează, cunoaște, alege. Libertatea ei (a omului, în general) constă în posibilitatea de alegere, dar, o dată făcută, aceasta devine responsabilitatea ei. Drumul de formare al personajului nu este doar al inițierii și experienței, ci și al datoriei înțelese și asumate. Tripticul inițierii ontologice prin eros ar putea fi acuzat de o anumită redundanță în ceea ce privește substratul ideatic, dar, la o analiză atentă, sunt relevate semnele clarificării interioare, ale decantării și sublimării presupuse de evoluție.

În primul roman, *Între zi și noapte*, cu acțiunea proiectată pe fundalul primului război mondial, Ana este o adolescentă avidă de un tip de cunoaștere prin intermediul căreia se descoperă, de fapt, pe sine, își revelează propriul potențial și își conturează poziția într-o lume în care nu a cerut intrarea, dar în care vrea să își înțeleagă rostul. Romanul surprinde intervalul de trecere dintre vârste, oricare dintre ele, nu neapărat din adolescență la tinerețe, dar și zona imprecisă de intersectare a isoglozelor sau zona gri, de întrepătrundere a reflexelor binelui și răului. Ori de câte ori făptura se află în acest interval, labirintic, este nevoie de opțiune fermă, or la opțiune se ajunge cu plata prețului de suferință.

În epoca ei, dar nu numai, *Între zi noapte* a apărut ca o carte neobișnuită, cu preocupare pentru cazurile clinice (morfinomani, nebuni) sau penale (incestuoși) sau pentru situațiile morale ambigue (lesbianismul), un roman paradoxal, naturalist și romantic, considerat creația de maturitate a prozatoarei, în care problematica fundamentală o reprezintă cunoașterea, luarea în stăpânire a lumii și împlinirea simbolică a binelui în contactul intim cu răul. Erosul este și el cunoscut, în multiple ipostaze ale sale, iar destinul este descoperit ca o matrice imuabilă, care îi condamnă pe mulți, dar în interiorul căreia unii reușesc să înțeleagă sensul vieții și să evolueze.

Pontiful o prezintă pe Ana, femeie matură, trecută binișor de patruzeci de ani, despărțită de iubitul ei mai tânăr, Filip (alias Petru Dumitriu), fascinată de un personaj excepțional, exotic, cu potențial bioenergetic și hipnotic, Ara Surenian; Ana aici este o femeie ușor exaltată, convinsă de un destin scris parcă din veac și care se împlinește fără greș în toate întrupările succesive ale făpturii (ca în romanul *Adam și Eva* al lui Liviu Rebreanu). Ana este femeia matură, scriitoare, care a cunoscut dragostea, ba chiar are vocația erotică asumându-și independența spirituală și proclamând propria credință în eternitate ca dimensiune absolută a existenței. Fascinația în acest roman o exercită inițiatal în cunoaștere, Ara Surenian, o aparentă sursă de putere, dar care nu instituie o ordine, ci creează o stare de haos, determinând o dependență ciudată, de un alt fel de drog. În acest roman iubirea este o sclavie, o servitute, o stare irațională, absurdă, identificată cu destinul sau pusă pe seama acestuia.

Drum de foc, chiar dacă ultimul apărut, are acțiunea plasată anterior, în anii 1946 - 1947, în plin timp de instituire a noului regim și de foamete cruntă; socialul este doar un fundal în care se mișcă personajele sau un pretext al unor abordări teoretice pentru conturarea unor idei majore. Ana este în plină relație cu Filip, mult mai tânăr decât ea, o relație pe care o abordează cu înțelepciune și mult realism, dar în prim-plan sunt acum problemele celorlalți, din jurul ei, deci Ana este un personaj liant al materiei epice și un personaj martor și reflector. Femeia are alt tonus, este liniștită, ancorată pe drumul său în care se așteaptă pe sine și se scutură de cenușa trecutului pentru a putea desăvârși saltul în propria evoluție, iar pentru aceasta nu are nevoie de cineva anume. Dar, în egală măsură, consecventă cu etica deja proclamată, este deschisă spre oameni, înregistrând fapte de pe drumul de foc al iubirii pătimește a celorlalți ca o conștiință-oglină. În ordinea epicului, este un personaj-liant, pendulând între timpuri (trecut-prezent), între medii sociale și geografice, dar, mai ales, între actorii prinși în conflicte de tot soiul. Ana Stavri este o martoră a disoluției și a zigzagurilor existențiale ale celor din jurul ei robiți patimii, chiar a autodistrugerii cabalistului Emanuel Reich, totul ca o verificare de sine și o reconfirmare a propriului drum.

Tema romanului *Martorul eternității*, despre care publicul din România a luat cunoștință odată cu traducerea sa din anul 1995, este aceea a cunoașterii, care poate fi formulată și în termenii căutării: a drumului, a sinelui, a sensului, a Maestrului, deci este tot un Bildungsroman, dar unul integral, al unui ciclu existențial complet, determinând un sens coerent și unitar în ceea ce privește teoria cunoașterii a autoarei, bazată pe lectură și experiență directă. Prin raportare la această scriere,

romanele devenirii Anei Stavri apar ca niște etape, dezvoltate în sine, un hronic al unor vârste a căror esență va fi „adunată” și șlefuită în relația cu eternitatea al cărei martor autentic și permanent este Maestrul, dar și Scriitoarea care se definește în contactul cu el. Dacă Henriette afirma „Ana Stavri sunt eu”, la fel de bine se poate afirma că martorul eternității este tot ea.

În cadrul a nouăsprezece capitole ale acestui roman se pot identifica două etape importante pe calea inițierii și pe anevoiosul drum al cunoașterii: cea exterioară, de trecere de pe un cerc al cunoașterii pe altul sau etapa „nunților necesare” și cea interioară, de evoluție împreună cu Maestrul. În text sunt expuse experiențe directe de clarviziune, telepatie, teleportare, căderi în transă (sau în Samadhi), pe care le trăiește alături de Maestru, dar care nu fac, în sine, obiectul relatării, apar ca practici normale și tocmai în acest fapt constă autenticitatea romanului. Henriette nu este în căutarea senzaționalului exterior, ci este captivată de acela lăuntric pe care încearcă să îl cunoască și să îl stăpânească.

Scriitoarea, care a refuzat înregimentarea în vreun curent, orientare literară, cenaclu, cu atât mai puțin în vreun partid politic, se revendică din aceeași familie spirituală cu romancierul rus Feodor Mihailovici Dostoievski, iar această apropiere rezidă în modul similar de raportare la existent și în același tip de demers cognitiv în frământarea omenească de a găsi sensul vieții, de a „prinde” rațiunea de a se fi născut și de a trăi. Nu numai mila și durerea din dragoste îi apropie, chiar dacă eroii săi le întâlnesc în traiectoria lor, ci și planul mai profund, chinuitoarele întrebări asupra sensurilor, astfel încât personajele Henriettei sunt o chintesență a tuturor personajelor dostoievskiene, nu o asemănare cu unul sau cu unele dintre acestea și, în ultimă instanță, sunt după chipul și asemănarea ei înseși. Ea se recunoaște în eroii lui Dostoievski, îi regăsește în eul său profund și, în oglinda propriei opere, se identifică în fiecare din personajele sale. Dostoievski este creatorul absolut, lumea lui se reflectă în conștiința ei care s-a „pulverizat” în fiecare dintre personajele create de ea.

Afinitatea cu scriitorul rus are la bază esența umană comună a celor doi scriitori din spații culturale vecine, dar diferite, similitudinea temperamentală, dar și de raporturi ontologice, chiar și unele elemente de traiectorie personală identice (de exemplu, boala și experiența carcerală, dacă e să enumerăm doar două dintre acestea. Totuși, temnița a produs o fractură în viața și opera prozatorului rus, ceea ce e greu de demonstrat la scriitoarea noastră, dar rămâne un element care ar putea determina o situație specifică față de existent, precum și o mai acută atitudine analitică a problematicii libertății individului și a liberului arbitru. S-ar mai putea menționa în acest context și pasiunea pentru experiențe limită, cum ar fi jocul de noroc la Dostoievski și narcoza la Henriette Yvonne Stahl, într-o etapă de tatonare cognitivă din viața ei și chiar, evident în grad diferit, teribila experiență de a fi condamnat la moarte, de a te situa în fața plutonului de execuție, comutându-se pedeapsa în ultimul moment. În ceea ce o privește pe Henriette, ea însăși nu a traversat o asemenea situație, dar a fost profund marcată de situații identice evocate de apropiați. Singură, dureroasa experiență a pierderii unui copil îi diferențiază pe

cei doi, Henriette nu a cunoscut maternitatea și nu a relatat niciodată astfel de situații).

Influența dostoevskiană este prezentă în nuvelele *Nu poate fi...* și *Prăbușire* (tonul de spovedanie al discursului patetic cu deznodământ crima, asocierea milei cu dragostea față de „obiectul” obsesiei, femeia iubită cu chin interior, stările de conștiință extreme, fracturate și contrastante, stările de opresiune psihică, de cădere, înaintarea halucinantă cvasisomnambulică), în romanele *Steaua robilor* (sondarea abisalului sufletului feminin, redarea stării de disperare, urmărirea comportamentului bizar al protagonistei), *Între zi și noapte* (frumusețea stranie a lui Zoe, ascunzând o suferință imensă, atmosfera casei clanului Mihalcea, capacitatea de sacrificiu a Anei, imagine angelică, care purifică suferința celor căzuți în păcat), *Marea bucurie* (Tereza, femeia-enigmă, retorica lui Petre Cristian despre viață și sensul ei, despre moarte, milă și suferință), *Fratele meu, omul* (sacrificiul pentru binele celuiilalt, prosternarea în fața suferinței umane și încrederea în mântuire în urma confruntării cu răul, revoltatul nihilist care parcurge drumul izbăvirii, de la crima morală la pedeapsă și, implicit, la izbăvire), *Drum de foc* (dragostea este o forță oarbă, puternică, de neocolit, dar nu e împlinită, femeia nu dăruiește fericirea, dar promite iubirea ca vis al mântuirii, femeia-fatală, Verona, este iubită în feluri diferite de soț, de rabin, de tânărul Simon Șora, dar nu se dăruiește efectiv niciunui). O mențiune specială merită volumul *Nu mă călca pe umbră*, unde multiplele voci care dau polifonia romanului dostoevskian sunt abbreviate și reunite sub același nume, Onofrei, care devine un simbol fantastic și absurd al unei realități în devenire istorică.

Victimă sau colaboracionistă? Henriette Yvonne Stahl a fost una din victimele regimului comunist, plătind unei ordini politice un preț în ordine umană și artistică sau a fost o colaboracionistă ordinară, dipusă la orice compromis pentru salvare, aceasta va fi întrebarea la care prezenta lucrare încearcă să dea un răspuns argumentat. Demonstrația a ținut cont de activitatea ei ca informatoare/agentă a securității, derulată începând cu 14 decembrie 1961 (exact de la ieșirea din închisoare), până în anul 1974, sub numele Maria Ionescu, precum și de acceptarea semnării celebrului articol în 1963 în oficiosul regimului comunist pentru românii din exil, *Glasul Patriei*, prin care l-a denigrat pe Petru Dumitriu și s-a erijat în autoarea romanelor lui. Pe bază de documente, în prezenta lucrare se susține ca această scriitoare a fost o victimă a regimului comunist prin experiența carcerală la care a fost supusă, că nu a valorizat statutul de colaboratoare cum se aștepta de la ea, făcând numai informări benigne, că nu a beneficiat de amabilitatea editorilor în urma acestui compromis, că nu a scris articolul „Un escroc melodramatic: Petru Dumitriu”, chiar dacă este posibil să-l fi semnat.

Compromisul artistic este considerat prin partea a doua, din 1959, a romanului *Voica*, nuvelele *Digu* și *Calul nostru* și romanele *Fratele meu, omul* și *Lena, fata lui Anghel Mărgărit*. Dar însăși critica literară a remarcat că autoarea este „unul din rarismii scriitori din generația sa care nu au plătit tribut *realismului socialist*” (Dumitru Micu). Proza Henriettei Yvonne Stahl a suferit o evoluție sub impactul ideologiei comuniste, iar unele scrieri nu sunt viabile din punct de vedere

estetic, dar pot prezenta interes sub aspect documentar. Deși cotitura, la presiunea epocii, a fost o practică destul de răspândită la momentul acela, totuși, o asemenea schimbare majoră de direcție nu s-a produs la această scriitoare. Rămânând tributară aceleiași formule estetice, realismul psihologic, din perioada interbelică, având aceeași propensiune spre analiza psihologică și același cuceritor stil confesiv și natural, scriitoarea a „servit” ideologic prin preluarea unor idei din doctrină, a unor șabloane la modă, precum țăranul care înțelege binefacerile colectivizării, comunistul care suferă în pușcărie pentru idealurile sale, proletara care trăiește experiențele nedreptății sociale și este salvată în ordine morală de un comunist, președintele de colectivă agricolă onest și entuziast. Dacă scrierile menționate pot fi încadrate de un spirit tendențios în literatura propagandistică-proletcultistă, volumul de nuvele *Nu mă călca pe umbră. Fragmente din memoriile lui Onofrei, scrise de el însuși, deși, din pudoare, la persoana a treia de altcineva*, din anul 1969, trebuie inclus într-o literatură evazionistă-apolitică. Aceasta este o apariție insolită în planul literelor românești, de esență urmuziană, o abordare ludică a omului modern tragic, cu tușe de umor negru și de autoironie, cu accente de meta-roman specifice postmodernismului, o formulă de delimitare și de refuz al unei ordini sociale opresive.

Într-o abordare monografică, viața și opera scriitoarei se revelează într-o fuziune, dar și într-o complementaritate valorizatoare, cu atât mai mult cu cât pot fi aduse în discuție documente și aspecte necunoscute ca atare până în prezent, furnizate de Academia Română, de Arhiva Consiliului Național pentru Studierea Arhivelor Securității și de...un cetățean francez, pe un site de comerț electronic. Aceste documente inedite care au ajutat enorm la prezenta reconstituire sunt, în ordine: portretul Henriettei (la aproximativ treizeci de ani) în ulei pe lemn, intitulat „Femeie cu voal”, pictat de Magdalena Rădulescu, vecina scriitoarei, tablou achiziționat de Victor Eftimiu și apoi donat, împreună cu întreaga sa colecție, Muzeului Colecțiilor de Artă din București unde se află actualmente, lucrarea aparținând Academiei Române (chipul scriitoarei este întocmai ca acela al lui Iris, descris de Isaiia Răcăciuni în romanul *Mâl* din 1934, al cărei protagonistă este); șapte dosare (cuprinzând treizeci și două de volume) cu peste două mii de pagini de documente despre scriitoare realizate în anii '60 și '70, incluzând experiența carcerală și volumul de versuri în limba franceză *Horizon, ligne sévère*, ediția din anul 1977, unicul exemplar descoperit până în prezent, niciuna din marile biblioteci ale lumii și chiar Biblioteca Academiei Române nedeținându-l. Până la momentul actual, s-a crezut că acest volum este traducerea de către scriitoare a celui apărut în România, în anul 1970, dar o dată cu lectura textelor, a devenit clar că numai cinci poezii sunt traduse, celelalte nouăsprezece sunt noi, scrise la crepusculul vieții. Acestea au cunoscut în prezenta lucrare o primă abordare analitică. De asemenea, tot pentru prima dată s-a realizat o extinsă abordare descriptiv-analitică a romanului tradus în limba română abia în anul 1995, *Martorul eternității*, emblema unei vieți care a descoperit sensul existenței individuale în lotul umanității și care își face datoria de a transmite prin Scris acest mesaj.

Spațiu – timp – ființare în lirica Anei Blandiana

Résumé

Ana Blandiana est une personnalité du premier rang de la culture roumaine, auteur d'une activité littéraire diverse, en tant que forme et fonction artistique, prodigieuse et toujours renouvelée, en commençant par les premiers essais de l'obsédante décennie et jusqu' à présent. Pendant presque cinq décennies, Ana Blandiana s'est imposée comme poète, par excellence, quoiqu'elle s'avère aussi essayiste, journaliste, traductrice douée, qui a réalisé une oeuvre remarquable. L'étude intitulée *Espace – Temps - Être dans l'œuvre poétique d'Ana Blandiana* se propose de révéler la syntaxe de l'imaginaire, la cohérence de l'ensemble, les lois qui régissent la vision du monde d'Ana Blandiana, compte tenu de la définition de l' imaginaire, proposée par Jean Burgos : l'organisation dans l'espace de la réponse du créateur aux provocations de la temporalité ; c'est à dire les trois schémas qui traduisent des réposes possibles à l'angoisse de la finitude (la révolte, le refus et l'acceptation détournée ou la ruse).

Mots-clés: poésie, néo-modernisme, imaginaire, espace, temps, être.

Dincolo de asumarea purității ca normă ontologică și gnoseologică, descoperirea – cu o gravă înfiorare – a finitudinii reprezintă una dintre ideile revelatorii ale poeziei Anei Blandiana¹. În acest sens, se naște dorința creatorului de transcendera a realității sub semnul unei ființări mitice prin descoperirea și recuperarea timpului îndepărtat, a epocii de beatitudine a „începuturilor”. Jean Burgos stabilește o analogie între poetic și mitic, invocând, în acest sens, prin Mircea Eliade, sugestia raportării de un tip special, pe care mitul o înfăptuiește în raport cu temporalitatea: „S-ar putea spune [...] «trăind» miturile ieșim din timpul profan, cronologic, și pătrundem într-un timp calitativ diferit, un timp «sacru», deopotrivă primordial și recuperabil la infinit”². Ca și în cazul mitului, „timpul poetic” este un „timp tare”, un

¹Ana Blandiana este pseudonimul literar, cu rezonanță de „simbol al purității și al intransigenței morale”, al Valeriei-Otilia Coman, născută la Timișoara, pe 25 martie 1942, de Buna-Vestire, sărbătoare ce pare că i-a favorizat intrarea în viață și în literatură. Este o personalitate de primă mărime a culturii românești, cu o activitate literară diversă ca funcție și formă artistică, prodigioasă și mereu înnoitoare, începând cu primele încercări din obsedantul deceniu până în prezent. De-a lungul a aproape cinci decenii, Ana Blandiana s-a impus ca poetă prin excelență, deși este și o talentată prozatoare, eseistă, publicistă, traducătoare, realizând o remarcabilă operă, o adevărată sinteză de creație și limbă românească.

²Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, București, Editura „Univers”, 1978, p. 18.

timp care se încheagă atunci când ceva nou și semnificativ s-a manifestat din plin. Analogia îl conduce pe autor la o redefinire a conceptului de Imaginar ca *organizare în spațiu a răspunsului pe care ființa creatoare îl aduce provocărilor temporalității*. Orice recurs la mit sau la orice comportament mitic s-ar reduce la încercarea de „a te vindeca de acțiunea Timpului”³. O vindecare asemănătoare propune sau încearcă să propună creația poetică a Anei Blandiana.

Sub semnul unei inclemențe morale, subiectul liric se revoltă în fața timpului cronologic și a degradării pe care el o implică, străduindu-se să pietrifice lumea „în mișcare” cu țipătul ei; refuză temporalitatea, căutând spațiilor privilegiate în care să se pună la adăpost de timp, pentru ca o dată învățată lecția morții, predată de armonioasa natură, să accepte desfășurarea cronologică, prefăcându-se că se supune devenirii doar pentru a o depăși mai bine – o acceptare „prin vicleșug”⁴, în termenii lui Jean Burgos, însemnând o căutare a eternității în spații armonioase (noaptea, somnul, reveria euthanasică). Iubirea, scrisul spiritualizează ființa, apropiind-o de moarte nu în sensul finitudinii, ci al intrării în mișcarea universală. Poetul izbutește să regăsească armonia dincolo de dizarmonie și să dobândească, prin scriitura însăși, o înțelegere unitară a lumii și a lucrurilor și, deci, capabilă să confere un sens, deoarece transcende finitudinea. Într-un limbaj care este înainte de toate epifanie, analiza schemei imaginarului pune în lumină generarea treptată a sensului ființării. Astfel, imaginarul poetic subliniază specificitatea limbajului, în care se transmite mișcarea însăși a Ființei, examinând maniera în care poate fi concomitent un mod de cunoaștere și un mod de viață integrală.

Subiectul liric atins de criză, „mutilat” de cădere, se proiectează în dezordinea universală, în peisajele care, odată cu izgonirea omului din Paradis, par a suporta și ele blestemul unei analoge (de)căderi. Timpul modern corespunde unei perioade a prezentului în care adevărurile prestabilite în trecut, în timpul mitic, sunt puse la îndoială, căci gândirea magică, specifică miticului, e înlocuită cu cea rațională, sub impulsul căreia armonia și echilibrul dispar, făcând loc degradării, perisabilității, profanului. Atrăgându-și un spațiu profan, timpul demitizat devine amenințare nefastă, destrămare, neantizare sau prezent încremenit. Primele ipostaze ale unei cronotopii⁵ profane, destructurante, apar chiar în volumul de debut. Poezia *Învingătorii* reprezintă un exemplu edificator:

³*Ibidem*, p. 95.

⁴Jean Burgos, *Pentru o poetică a imaginarului*, traducere de Gabriela Duda și Micaela Gulea, București, Editura „Univers”, 1988, p. 199.

⁵Spațiul și timpul sunt coordonate esențiale pe care se înscrie existența umană, componente fără de care, aceasta din urmă, nu ar avea niciun suport material. După cum în ordinea realității fizice, timpul e de neconceput fără spațiu, nu se poate lipsi de varianta sa spațială, tot așa, în spațiul discursului literar, echivalența nu se desface, cele două elemente nu pot fi disociate, analizate unul în absența celuilalt, căci aceasta ar duce la o destabilizare a logicii discursului. În acest sens, M. Bahtin vorbea despre cronotopie ca despre o „conexiune esențială a relațiilor temporale și spațiale, valorificate artistic în literatură”. Cf. Mihail Bahtin, *Probleme de literatură și estetică*, traducere de Nicolae Iliescu, București, Editura „Univers”, p. 294.

„Fusese furtună pe câmp și anume / Să-nvingem furtuna ieșisem cu arcuri pe câmp. / Învingători ne-ntoarcem fluturând peste lume / Cerul senin ca pe-un panaș puțin strâmb. // [...] / Dar când am intrat în oraș, speriată, / Bucuria ni s-a-nchircit în plămâni ca un chist, / Și ne-am înspăimântat privind, deodată, / Acel oraș al nostru trist. // Dărmăturile, cunoscute, murdare de soare, / Ne înșfăcau privirile brutal ca-n clești – / Treceam pe străzi ca pe ciudate maxilare / Cu dinții scoși și răni grotești”. (*Învingătorii – Persoana întâia plural*)⁶.

Elemente deformatoare, tipice poeticii expresioniste, perturbă în profunzime aparenta caligrafie impresionistă și senzorială. Orașul nu este doar spațiul spleen-ului, ca în imaginarul bacovian, ci prin deformarea grotescă, o înfățișare respingătoare și animalică care provoacă teamă și neliniște. Este sugestivă originalitatea acestor metamorfoze, care populează „lumea posibilă” a Anei Blandiana, fiecare lucru fiind așezat în afara realității sale obișnuite: „stâncilor le cresc rădăcini / Și dau muguri” începând să se miște, plantele sunt înarmate cu gheare și aripi pentru a-și salva semințele, bisericile nu mai au acoperișuri, ci aripi „de șindrilă”, zboară ca un stol de păsări „spre apus” (*Bisericile n-au acoperișuri – Somnul din somn*); îngerii „au îmbrăcat haine de păsări”, păsările pe cele ale peștilor „ca să zboare sub mări” (*Metamorfoze – Ochiul de greier*), în timp ce „în viitorul lac, mai fermi / Peștii vor învăța să fie viermi” (*Viermi călători – Arhitectura valurilor*). Volumul *Arhitectura valurilor* este comparat de Florin Manolescu cu „un dicționar al exasperării, poate cel mai complet din poezia noastră de după război”⁷. Aici intră degradarea, ora sfărâmată, spaima, pământul „cutremurat, neliniștit, isteric”, străvechea ruină și demolările viitoare, înaintarea ruginii („topirea la rece”), timpul murdar, evul de subsoluri și rigole, somnul bont, coșmarul, hohotul de plâns, valul de ură și „valul de spaimă care crește-n jur”, „infernul particular”, „vinovăția”, „crima”, „marele stârv al timpului”, „ciosvârte de îngeri”, coșmarul „ce pare nesfârșit” și, ca într-o desăvârșită lume pe dos, Soarele „de șobolani pe-un cer de asfalt”.

Denunțând alienarea omenească prin dimensiunea profană a ființării, „marea lege a maculării”, „întunericul sângerând”, flageluri ce vin „de sus”, viziunea lumii se vedește pătrunsă de un simțământ al declinului, expresie a „omului apocaliptic” al vremurilor noastre, pentru care transcendența e tot mai „slăbită”, mai „ștearsă”, „mai depotențată”, compensator proiectat în trecut, marcat de conștiința unei dispariții iminente, așa cum e prezentat, de exemplu, de Gianni Vattimo. Lumea din afară, pusă sub semnul unui echilibru precar, e „ruină”, „infernul nostru particular”, uscat, pietrificat, „un decoct de istorie”, „eres” fără sens, „uter al spaimei”, „fluid absolut”, „drum fără destinație”, „un stârv” invadat de viermi (ca la Ioan Alexandru, un

⁶Menționăm că toate citările se vor face din Ana Blandiana, *Poeme (1964-2004)*, București, Editura „Humanitas”, 2005.

⁷Florin Manolescu, *Litere în tranziție*, București, Editura „Cartea Românească”, 1998, p. 63.

complot al viermilor amenință frumosul infern care este pământul), confuz, cu aspirații și valori răsturnate.

Demitizat, timpul devine malefic, atrăgându-și un topos profan, al alienării, rotind în ritmul său orb oameni, tramvaie, claxoane, tineri galopând pe role (*Pe role – Patria mea A4*). Ceea ce odată era un spațiu sacru devine în timpul modern, sub impulsul rațiunii, „ruină”, „Pielea pământului” capătă un aer „indecent”, „senzual”, marea e promiscuă, oceanul e „bătrân de-o oboseală / Numită simplu nemurire”; într-un „Orizont animal” „soarele / Se scufundă fără rușine”; lumina curge la canal, luna, ca o halcă însângerată, e aruncată la marginea cerului (*Un animal orbitor*), iar literele trădează și mint (*Dans*), etc. Așadar, un imaginar agonice în care, demitizat, timpul devine malefic, e „măsluit” timp fără „miez”, „hoaspe” și „coji”, „ev de subsuori și rigole”, „lemnul unui timp murdar”, „istorie în treacăt” sau coșmar. Această apocalipsă a naturii țintește în structurile organice, spre a-și serba triumful sub înfățișarea unui „fast infernal”, în termenii lui Gheorghe Grigurcu. Sfârșitul lumii nu-i cruță nici măcar pe îngeri. El este și un „Apus al îngerilor”: „Cum trece timpul! / S-au copt și-au început să cadă / Îngerii: / S-a făcut toamnă și în cer.” (*La cules îngeri – Stea de pradă*). Îngerii de-acum singuri și de „metal”, într-un cer „uruior răsturnat peste pământ brutal”, exhibează „aripi însemnate roșu-n vârf” (*Printre vârfuri de prun – Ochiul de greier*). E un timp în care îngerii cad, „nu din păcat, / Ci din oboseală” (*Cădere – A treia taină*). Cadrul spațio-temporal este unul care și-a pierdut ritmul mitic și sacralitatea. Decompoziția cuprinde de-a valma substanțele, concepțele, stările de spirit, conform scenariului unei „povești” absconse:

„De-atâtea decenii atât de aproape / Încât limitele au putrezit / Și-au căzut, / Iar substanțele au început / Încet-încet să se tulbure, / Să se-amestece, / Să fermenteze-mpreună / Aceleași idei, / Boli comune. / Mirarea ca un fruct / Crescut din greșală / În alt arbore, / Gândul că totul ar fi putut fi / Altfel. / Două trunchiuri / Crescute din aceeași tulpină / Pe fațada unei catedrale, / Săpată în piatră o poveste / Pe care nu mai știe nimeni / S-o spună” (*Pe fațada unei catedrale – Reflexul sensurilor*).

Așadar, ochiul poetei creează o lume posibilă a degradării, provocând seisme apocaliptice: bisericile zboară spre apus „în timp ce munți isterici, / Amestecați cu marea / Țâșnită către ei / S-ar prăvăli” și râuri de lavă curg în „burta bolnavă-a pământului” (*Vă mulțumesc – Ochiul de greier*). Asistăm, în plan metaforic, la un fel de răsturnare materială a pământului: „Pământ cutremurat, neliniștit, isteric, / Pământ cu valuri ca o mare, / Taină zbătându-se să-și țină / Ascuns în grâne / Sufletul de foc” (*Seism – Arhitectura valurilor*). Chiar și apa în convulsia ei febrilă, poate deveni distrugătoare, e „Haos lichid”: „Ceea ce peștilor le pare zăre, / Substanța pe care o străbat fericiți s-o respire, / E pentru mine valul ce prăbușește altare / Și răscolește cimitire, // [...] / Haos lichid, adâncu-i suitor, / Cerul afund și viitură soartă / Respir văzduhu-n care peștii mor / Și mă sufoc în valul care-i poartă” (*De-a valma – Arhitectura valurilor*). Viziunea este grotescă: „Zeul rozător”, acel

„Apollo al gunoaielor”, sau „viermii călători” devin paradigme ale unei lumi agonice, ale timpului devastator, ale unei Istории delirante, în care statuile sunt „minciuni”, iar împărații domnesc doar o clipă:

„Nu știm nici cine, nici cum / Ridică pe valuri de ură / Gunoaiele strânse în drum / Pe care curentul le fură, / Le face împărați de-o clipă / Spuneri murdare din vârf, / Apoi le răstoarnă în pripă / Redându-le marelui stârv / Al timpului. Taci și ascultă / Minciuna vuind în statui. / Îngenunchiați sub insultă, / De ce, până când și a cui... (*Sub insultă – Arhitectura valurilor*).

În fața acestei realități destructurante, amenințătoare, apocaliptice, subiectul liric „nu știe să fugă de timp, și cu atât mai puțin, să îl înșele, dar se străduiește prin toate mijloacele să-l oprească”⁸, să pietrifice lumea „în mișcare” cu țipătul ei, ca expresie a revoltei în fața timpului cronologic și a degradării, astfel încât suntem în fața unui adevărat complex al Meduzei unde țipătul a substituit privirea: „Stați / nu vă mai mișcați. / Încremeniți! / Orice mișcare / E o degradare.” (*Semnal – Arhitectura valurilor*). Poeta va descoperi zădărnicia încercărilor de a încremeni timpul, de a-l împiedica să meargă mai departe, de unde și sentimentul unei stranie culpe. O conștiință ce-și afirmase orgolios refuzul contaminării cu impuritatea și care abdicase de la înalta și sterila-i intransigență, se vede înfrântă, incapabilă de a da ordine universului, de a o stăpâni în ultimă instanță. Subiectul liric resimte ca pe o gravă culpabilitate starea lui de slăbiciune absolută, ce-i interzice să aibă impact asupra lumii și să intervină în curgerea cosmică a vieții. E vorba de acel *călcâi vulnerabil* ca „expresie a viețuirii”⁹, dincolo de care subiectul liric are intuiția sau chiar percepția tragicului. Eul liric deplânge propria condiție limitată prin destin ca pe o adevărată vinovăție, de unde ruga de iertare:

„Nu pot împiedica ziua să aibă două zeci și patru de ore / Pot doar spune: / Iartă-mă pentru durata zile; / Nu pot împiedica zborul fluturilor din viermi, pot doar să te rog să mă ierți pentru viermi, pentru fluturi; / Iartă-mă că florile se fac fructe, și fructele sâmburi, / Și sâmburii pomi / Iartă-mă că izvoarele se fac fluvii, / Și fluviile mări, și mările oceane / Iartă-mă că iubirile se fac nou-născuți, Și nou născuții singurătăți, și singurătățile iubiri [...] / Nimic nu pot să împiedic / Toate-și urmează destinul și nu mă întreabă / Nici ultimul fir de nisip, nici sângele meu / Eu pot doar spune – / Iartă-mă.” (*Umilință*).

Fatala erodare a tot ce există, de la biologic la cosmic, fără puterea intervenției în rosturile grandioase ale lumii, e un proces a cărui intuire poetică ordonează imaginarul în jurul celei de-a doua dintre marile modalități de structurare dinamică,

⁸Jean Burgos, *op. cit.*, p. 190.

⁹Iulian Boldea, *Ana Blandiana. Monografie, antologie comentată, receptare critică*, Brașov, Editura „Aula”, 2000, p. 19.

propușe de Jean Burgos, de retragere, care corespunde unei tendințe profunde de respingere a timpului cronologic:

„Răspunsul la spaima în fața temporalității, la conștientizarea oricărei finitudini este, de astă dată, căutat în delimitarea spațiilor privilegiate în care ne punem la adăpost de timp. Schema directoare a acestei sintaxe va fi una de apropiere, de construire, de întărire a refugiilor veșnic amenințate, mereu de refăcut, în spații ce tind să se restrângă, ca și cum ar trebui să găsim, în cele din urmă un loc închis, uitat, în care să ne sustragem timpului. A delimita un spațiu în text, un spațiu în acest spațiu și un nou spațiu în acesta din urmă, reprezintă, în fapt, voința de a-i interzice timpului intrarea. [...] o scriitură a refugiului, a spațiilor orânduite neîncetat și din ce în ce mai miniaturizate, scriitură ce încearcă să elimine timpul”¹⁰.

Fobia „devenirii” generează nu un refuz al realului, ci o căutare dramatică, de nestăpânită feroare, a identității esențiale, a sinelui profund în spații privilegiate în care este pusă la adăpost de timp: „O fugă în somn, în tăcere / În cărți, în alcool / N-are importanță unde, / În ură, în dragoste / Tot ce contează este să fie / Cât mai completă; / O fugă în tine însuși cât mai adânc, / De afară, din calendar / [...] / O fugă fără oprire, / Mereu înlăuntru.” (*Înlăuntru – Stea de pradă*).

Ispita „fugii înlăuntru” predispune la introvertire, la orânduirea unor forme ale închiderii, din ce în ce mai miniaturizate în tonalități eufemistice. În acest sens, tendința subiectului liric este aceea de a valoriza nostalgia *somnului* în spații pacificate, intime, calde. Astfel, recelul rigorism, crispărilor intransigenței, le corespunde mișcarea inversă, trecerea spre adăposturi ale uitării, ale eludării timpului, ca expresie a dorinței de „repaos”, de anulare a oricărei întrebări ori dileme, de intensă aspirație a despovăririi. O nucă, de exemplu, pare un asemenea loc ideal, un microcosmos căruia nimic nu îi lipsește în desăvârșirea sa atemporală, având ca *axis mundi* un gutui:

„Împletite în fire de iarbă / Și-ncuiate de frunze / Lanțurile mi se vor usca în curând / Și vor cădea. / Voi fi atât de liberă că-mi va fi frig / Și cine și ce / Mă va putea învăța? // Cine a fost vreodată-ntr-o nucă / Să-mi arate chiliile / Unde-aș putea să mă-ncui, / Când universul întreg nu-i decât o-ncăpere / Luminată de un gutui? / Într-o nucă sunt patru odăi și e cald, / Și-n întuneric miroase dulce a miez, / De-afară pătrunde doar o mirare de greier – / Într-o nucă aș vrea să-ntomnez, // Să m-acopere straturi de frunze / Și umbre de cârduri / Zbătându-se în dorul de ducă, / În timp ce din tot ce-i noroc pe pământ / Eu să știu să aleg / Cât de bine-i să dormi într-o nucă! (*Într-o nucă – Ochiul de greier*).

¹⁰Jean Burgos, *op. cit.*, p. 193.

Acest spațiu analog lumii este văzut de Valeriu Cristea ca „un minuscul buncăr comod pentru viața de apoi, un mausoleu în miniatură, domestic ca o încăpere familiară”¹¹. În imediata vecinătate, trebuie amintite ca imagini poetice predilecte Anei Blandiana, aparținând domeniului semantic al spațiului închis „păstaia” (*Într-o păstaie – Reflexul sensurilor*) și „pătulul” (*Când voi fi-mbătrânit destul*). Imaginată ca o lume a efluviilor olfactive („Într-o nucă sunt patru odăi și e cald, / Și-n întuneric miroase dulce a miez”; „Când voi fi-mbătrânit destul / Să nu îmi doresc să mor / Șă mă sui într-un pătul / Cu miros bun adormitor”, „bolți de stuh / De floarea-soarelui uscată”, „de grâu încins”, „de floarea soarelui uscată”, „de praf bătrân”, „de văzduh”) subiectul liric propune o viziune mai curând paradisiacă decât dramatică, în care sentimentul morții e narcotic. Gheorghe Grigurcu observa pe bună dreptate că poeta e „o sensibilă retractilă, care, în fragilitatea și vulnerabilitatea ei, caută permanent un adăpost, un mod de-a se ocroti, de-a se salva”¹². Impulsul retragerii e simțit românește: stingerii în abstract, dispariției totale, întoarcerii în Idee, îi preferă organicul, spațiile securizante, miniaturale, funcționând întotdeauna ca un fel de utere naturale: „pătul / Cu miros bun adormitor”, „chihlimbarul” ca o „criptă luminoasă de cuvinte” „nuca” și „păstaia”, ale căror învelișuri, calde și mirosind a miez, par a fi perfecte pentru „întomnare”. În termenii lui Jean Burgos, acest tip de scriitură a refuzului și regimului eufemistic este specifică „antieroului”: „Scriitură a celui care încearcă să se facă uitat în ale sale depărtări lăuntrice, a celui pentru care paradisurile nu pot fi decât tainice și străine și căruia i se pare zadarnic să îl înfrunte pe Chronos”¹³.

Adăpostul cel mai explicit la care recurge autoarea e „casa”. O casă, pe măsura senzorialului său eterat ca și a aspirației morale spre reclusiunea inocentă, paradisiacă, „împletită din ramuri de salcie”, cioplită „ca Adam din pământ”, „acoperită cu o orgă de papură”, vegheată de fauna simpatetică a albinelor, licuricilor, lăstunilor, pe zidurile căreia „se cațără vitejește dovleceii / Și se-ncaieră crengi încărcate de pruni”: „Casă zidită din litere/ Pe stâlpi de silabe, / Sprijinită-n cuvinte, suspendată de stele, / Liniștea pune foi albe în juru-ți, / Cerul și-așterne cerneala pe ele.” (*Definiție – Ochiul de greier*). Exploatarea forțelor acestui interior, privit de cel predestinat interiorului, fertilizează retragerea din lume a subiectului liric. Constituind o permanentă stare de atracție-repulsie, de bucurie-teamă, deci o sursă de tensiuni contrastante, exteriorul impune eului liric o anumită atitudine. Poeta respinge lumea pe o cale îndeobște amabil-protocolară. Într-unul din „poemele noi”, instanța lirică imploră „dezlegarea” de lumea timpului care-l macină:

„O, Doamne, dezleagă-mă, dezleagă-mă / De timp și de loc, de strămoși, de nepoți, / De toate și toți, / Și de mine însămi, de poți! // Să pot să râd fără să se scuture frunze amare, / Să pot să plâng fără să crească valuri în mare, / Să

¹¹Valeriu Cristea, *Modestie și orgoliu*, București, Editura „Eminescu”, 1984, p. 61.

¹²Gheorghe Grigurcu, *Poezia română contemporană*, vol. I, Iași, Editura Revistei „Convorbiri literare”, 2000, p. 123.

¹³Jean Burgos, *op. cit.*, p. 193.

pot să plec fără să trag după mine / Lumea ca pe-o față de masă / Cu farfurii
și pahare / Sparte de-a valma, amestecate cu vin și mâncare. / Lasă-mă
liberă, singură ca niciodată, / Numai față de pagina mea vinovată.”
(*Dependență – Refluxul sensurilor*).

Astfel, „albul paginii” devine un refugiu, în termenii lui Bogdan Crețu, „un soi de mandala, un spațiu protector în care ființa se poate sustrage coroziunii temporale”¹⁴, un ideal topos securizant, în care existența se dezvăluie, ca extaz și supliciu, ca apoteoză și expiere, o lume deplină: „Loc spre care ne retragem, pentru a ne ascunde, a ne reface sau a ne regenera [...] și pe care nu am vrea să îl mai părăsim niciodată”¹⁵. Destinul creatorului înhumat în propria scriitură este elocvent proiectată și în arta poetică intitulată *Epitaf*: „Aici să adormi, / În miros de hârtie / [...] / Aici să adormi / În pace și visând / Apoteoza / Nu știu câtor Iovi / Trecând prin închisori / Și flăcări blând / Spre-un paradis de zahăr de cartofi. // Aici s-adormi, / Mutat a doua oară, / Fie-ți țărâna literei ușoară”.

Nostalgia retractilității convoacă o constelație de semnificate, dintre care cel mai productiv este somnul, având semnificația unei „tregeri”, a depășirii unei prag spiritual o adâncire în alt orizont, adăpostind revelații tămăduitoare. Somnul, motiv blagian reconvertit într-un profund sens personal, apare în termenii lui Iulian Boldea ca „recul al ființei în domeniul imaginarului, în fața unei realități precare, indiferente sau neliniștite”¹⁶ ori o „extatică izbăvire”¹⁷, în viziunea lui Marian Papahagi. În pragul somnului, natura cunoaște o explozie de vitalitate: iarba crapă de sevă, pământul se ascunde sub odăjdii, arborii se înfășoară într-o lumină moale, uleioasă, îngerii pădurii umblă goi cu gura plină de afine. În acest spațiu al retragerii, categoriile negative capătă o luminozitate eufemistică: disperarea este „bucuroasă”, moartea „clară”, bezna „tandră”, „curată”, povara „dulce”, spaimele „moi”. Obiectele tind spre „o stare de sfințenie”, în expresia lui Eugen Simion.

În *Cântec de leagăn* o senzație de abandonare benefică se instalează pe măsură ce crește în efect acțiunea sugestiilor hipnogene:

„Închide ochii, dormi și tu, / Lasă-ți pleoapele să cadă / Ca un cuțit de
ghilotină / Pe gâtul lumii din afară, / Închide ochii, spune nu, / Nu e nimic de
înțeles în / Eresul care începu. Înalt ca un turn de veghe / Sfărâmă punțile și
du / Țărânei ultima din arme: / Închide ochii, dormi și tu, / Întreg poporul
clipei doarme.”(*Cântec de leagăn – Stea de pradă*).

Refuzul de a privi spre exterior aduce cu sine întoarcerea spre sine, spre scrutarea propriului eu. Intrarea în somn e resimțită ca o alunecare într-un mediu favorizant

¹⁴Bogdan Crețu, „Ana Blandiana și Constanța Buzea: confesiuni lirice șaizeciste”, în *Lecturi actuale*, Iași, Editura „Timpul”, 2006, p. 12.

¹⁵Jean Burgos, *op. cit.*, p. 194.

¹⁶Iulian Boldea, *op. cit.*, p. 26.

¹⁷Marian Papahagi, *Cumpănă și semn*, București, Editura „Cartea Românească”, 1990, p. 67.

sesizării esențelor, o desprindere din imediat, din temporalitate, deșteptarea spre înăuntru însemnând, la Ana Blandiana, „un tărâm de nicăieri”, o lume a cărei realitate nu poate fi percepută decât poetic. Senzația de bine lăuntric, de confort sufletesc, de mântuitoare împlinire e un efect al atingerii stării de poezie: „Adâncită în sine poeta culege din apele somnului fertile silabe, cuvinte, particule, așchii plutitoare, ale „poemului diform”, a cărui recompunere cât mai apropiată de configurarea originală urmărește să o înfăptuiască”¹⁸. În somn, poeta intră crepuscular și dispare în zori, mângâind coama „leului somn” sau își lasă capul prins „cu duioșie” când nu reușește să ajungă până la acest împărat al animalelor. Când nu se poate întoarce din vis (domeniu al spiritului), leul îi dă de știre răcnind că o va salva, dacă va sta „nemișcată în amintire” și o va duce în împărăția sa, teritoriu de trecere: „Țară subțire / Fraged hotar / De oră / Între două lumi care se devoră / Smulgându-mă una alteia / Fără oprire.” (*Între lumi – Poezii*).

Dincolo de propriul sine individualizat, subiectul liric se simte consubstanțial lumii înseși. În *Legături*, subiectul liric trăiește, dincolo de o aparentă exasperare narcisică, un fel de „euharistie”, de transsubstanțializare, de cuminecătură, în sensul identificării artistului cu natura: „Totul este eu însămi. / Dați-mi o frunză care să nu-mi semene, / Ajutați-mă să găsesc un animal / Care să nu geamă cu glasul meu. / Pe unde calc pământul se despică / Și morții care poartă chipul meu / Îi văd îmbrățișați și procreând alți morți.” (*Legături – A treia taină*). Întâlnim aici un caz de expansiune a identității (a unei identități globalizante), ce ne amintește de Victor Hugo, pentru care, după Georges Poulet, nu există relații externe:

„Nu există decât relații de la tot la Eu și de la Eu la Tot. [...] Orice conștiință de a fi este pentru el o conștiință de a fi în comun cu ceva sau chiar cu orice lucru. El nu se situează aparte. Nu-și aparține. El aparține unei existențe care este existența cosmică”¹⁹.

În acest sens, somnul individual se integrează în somnul naturii: „Satul întreg adormise / Și poate visa că nici nu e, / Atât de adânc îl iubise / Mirosu-nțelept de gutuie.” (*Satul întreg – Somnul din somn*). Revelația identității substanțiale a naturii individuale, ajunse la conștiința de sine, cu întreaga natură dă sentimentul apartenenței organice la totul cosmic: se simte „ningând” (*Elegie de dimineață*), se înțelege „cu toate animalele și păsările”, fără a le fi învățat limba (*Îmblânzitorul cântec – Ochiul de greier*), aude „culorile-n frunze curgând” (*Numai cu mine – Somnul din somn*), vede cum de „acolo din frunză / Un altul se uită la mine” (*De-acolo – Ochiul de greier*), își amintește a fi fost cândva arbore („Cândva arborii aveau ochi, / Pot să jur, / Știu sigur / Că vedeam când eram arbore”), „simte” cum

¹⁸Gabriel Dimisianu, *Subiecte*, București, Editura „Eminescu”, 1987, p. 170.

¹⁹George Poulet, *Conștiința critică*, traducere și prefată de Ion Pop, București, Editura „Univers”, 1979, pp. 208-210.

„toți aștri” își sug din ființa ei „inexplicabilă hrană”, „Ca și cum însăși lumina ar fi fost o plantă ce crește / Și stelele ar avea rădăcini” (*Ca și cum – Ochiul de greiere*).

Sub semnul visului întoarcerii în paradisul pierdut, poeta își imaginează o „patrie sufletească”, un tărâm privilegiat analog spațiului mitic blagian, „sat al minunilor”: „Eu vin din vară, / E o patrie fragilă / Pe care orice frunză, / Căzând o poate stinge / [...] / E-atâta fericire / C-aproape că ți-e somn.” (*Despre țara din care venim – Octombrie, noiembrie, decembrie*). E o „țară a frunzelor fragede”, „acoperită de rouă”, cu un cer „atât de greu de stele”, încât uneori „atârână pân’ la pământ” și apropiindu-te, „auzi cum iarba gădilă stelele râzând”. Planetele acestei țări sunt „de aur”, lumina ei aduce „o lene fierbinte și adâncă”, în care „se opresc și albinele” și e atât de intensă că „stinge răul și binele / Într-o beatitudine / Uimită ea însăși de sine”. Sub „soarele picotitor”, merii „ning din crengi învinse”, în ora de miere „galbenă zăpadă”; „clopote de aur”, „prea înțelepte”, gândesc miresme, „ca să te subjuge / Ispititoare care urcă blând / Prin crengile deschise-n cruce”. La revărsatul zorilor, „caliciul minuscul al florilor / Tresare scoțând / Un sunet afund, rezonant ca un geamăt de dor”. În amiezi e „miros vegetal de iubire”: „Impudice fructe crăpate, / Arătându-și sâmburul gol / Înălță-n văzduhul pierdut / Aburi mirați de alcool”. În asfințit e, peste tot, „mai mult miros / Decât imagine sau sunet”: „miros de fum”, „miros de lapte care face spumă, / Erotic muls de uger”. În „văzduhul serii”, „norii se destramă-n / Povești subțiri și pier”, nu înainte de a zugrăvi pe cer prveliști specifice spațiului mioritic, autohton: „La noi pe boltă trec ciopoare / Cu câini bătrâni și miei nostalgici / Și-alunecă-n pășunea-albastră / Pe urma lor trei ciobănei. / Sau se înalță-o mănăstire nepământeană, ca în somn...”. Aceiași nori „se coboară în tulpini și înfrunzesc”. Plopii și paltinii sunt „îngeri supli / Dintr-un rai pădurăresc”. Pământ transfigurat în „mântuit azur”, această țărâm nu e un spațiu anistoric, căci e traversat de „măritul rege”, Avram Iancu, „învinșul crai al adormirii noastre”. „Cântând din fluier stins”, eroul „încoifă c-un roi somnoroș de-albine” și având „armate-n turme picotitorii miei” e imaginea tragică a unei umanități mereu lovite de „ursita mașteră”: „Dormind înaintea cântând din fluier stins / Învinșul crai al adormirii noastre, / În urma lui cresc codri mari de plâns / Și hohotesc nemuritor dezastre”. (*Avram Iancu – Somnul din somn*). Dar în aceste „patriarhalități prăfoase și vrăjite” în care vrăjește eternitatea, orele cad și mor, iar cucul anunță, cântând, sfârșitul lumii: „În satul în care mă-ntorc / Ceasuri cu cuc sfarmă vremea / În mari bucăți de tăcere / Zac sparte în praful din drum.” (*În satul în care mă-ntorc – Somnul din somn*).

În căutarea unor certitudini, a stabilității lumii, a unei ordini universale, poeta are revelația exasperată a permanentelor metamorfoze, a prefacerii ca sursă a declinului. În acest sens, Petru Poantă pune „viziunea lumii” blandiene sub semnul unei „conștiințe dezbinată”²⁰. Se poate constata, pe de o parte, un scepticism lucid, rațional, iar, pe de alta, o exasperare elegiac-pasională (contrarii care stau, de altfel, la baza sensibilității moderne). Universul însuși, în manifestările lui cele mai fecunde, nu reprezintă altceva decât imaginea compensator-strălucitoare a

²⁰Petru Poantă, *Radiografii*, Cluj-Napoca, Editura „Dacia”, 1978, p. 232.

perisabilului. Poezia devine în acest caz o deziluzionare, destramă, de exemplu, iluzia unui spectacol de o frumusețe tomnatică. Dincolo de frumusețea aparentă, apare sensul perisabilității naturii însăși:

„Crezi că nu știu / Că în dosul acestui mirific incendiu / Al pădurii căzute în roșu / Nu e decât timpul / Laș care trece / Mascându-și plecarea / Cu spectaculoase și ipocrite minuni? / Crezi că nu știu / Că gutuile / Nu cad sub regala / Lor greutate, / Ci-nvinse de-omizi / Născute din dragostea / Prevăzătoare / A meschinilor fluturi / Extravaganți și nebuni?” (*Duminică – Somnul din somn*).

Din jocul acesta subtil, dintre iluzionare și deziluzionare, se ivesc situații paradoxale, definitorii pentru lirismul Anei Blandiana: virginitatea este impudică, aurul are o licărire de putreziciune, adeseori lumina este prăfoasă ori scămoșată, zăpezile sunt sfărâmicioase, au palori hidoase etc. Materialitatea lumii este, concomitent, armonioasă, îmbelșugată și precară. Fructele sunt apariții lubrice, elemente esențial fragile, a căror consistență senzual-vegetativă e de natură tragică, supusă fiind prefacerii, nestatorniciei:

„Impudice fructe crăpate. / Arătându-și sâmburul gol, / Înălță-n văzduhul pierdut / Aburi mirați de alcool; // Miroș vegetal de iubire / Sub soarele picotitor / În care plante de aur / Răsar, dorm o vară și mor; / Lene fierbinte și-adâncă, unde se-opresc și albinele, / Lumină atât de puternică / Încât stinge răul și binele. // Într-o beatitudine / Uimită ea însăși de sine; / Fructe senzuale cu viermi / În cărnile dulci de rușine.” (*Impudice fructe – Somnul din somn*).

Fobia „devenirii” ascunde dorința de a fugi, de a se refugia într-un Timp mitic, intact, pur și care n-a căzut încă pradă degradării. Nostalgia restaurării unei unități primordiale, dorința irezistibilă spre o lume de naturală puritate reprezintă o altă convergență cu poezia expresionistă. Visând un „gol” populat doar de nori și de păsări, ipostaze primare ale aerului, poeta nu exprimă decât dorința unei reîntoarceri la primordial, la o epocă antecedentă nașterii acelorași mituri. Ea se proiectează atunci într-o preistorie anterioară până și „Marelui Timp” eliadian, în care s-au constituit arhetipurile. Este vorba de o eră dominată de elementele naturale, de un „pământ aspru și stăpân” și de un cer străbătut doar de imense „păsări de pradă”, epocă ce nu cunoștea căderi și scindări încă: „Ți-aduci aminte cât de bine / Era în oul de pe ape / Unde eram zidiți de-a pururi / Făptură singură, deplină / În care universu-ncap / Și-și este suficientă sieși, / Plutind lumină în lumină?” (*Oul – Ochiul de greier*). *Oul* de pe ape poate fi identificat cu o *imago mundi*, un loc aflat în „centrul lumii”, în care se relevă un timp mitic. Subiectul enunțării din *Oul* proiectează germeii vieții și ai morții, cuprinși în ou ca simbol al creației, în spațiul sacru al echilibrului, probabilitatea unei evoluții fiind suspendată de timpul mitic, absolut, corespunzător somnului virginal care operește formele să se pună în mișcare.

Însă, timpul nu există decât grație lentei noastre „căderi”, ce dă valoare vieții: „Sunt / asemenea / nisipului / clepsidrei / care / poate fi / numai / în / cădere / timp.” (Condiție – *A treia taină*). Timpul poate deveni istorie „doar putrezind.” (*Clio – Arhitectura valurilor*). Descompunerea organică aparține acestei mișcări ciclice universale care alternează neîncetat viața și moartea:

„În pocnetul surd al prunelor vinete / Pe pământul umed, afund, / Voluptuos și cu nerușinare / Viața și moartea se întrepătrund. / Durere plăcere egal vinovate / Că putrezirea e dulce și împlinirea sfârșit – / În pocnetul surd al prunelor vinete / Viața și moartea violent se desfid // Triumfătoare deodată, înlănțuite etern / În luptă și dragoste, crude și pline de / Același cântec fără scăpare, / În pocnetul surd al prunelor vinete” (*În pocnetul surd, Ochiul de greier*).

Putrezirea este dulce, presupunând regenerarea. Ea devine paradoxal izvorul prim al energiei vitale și dionisiace care însuflețește universul reprezentat de Ana Blandiana. Descompunerea este totuși trăită într-un fel ambiguu, fiind văzută ca o sursă de viață dar, în același timp, ca o primejdioasă impuritate, ca o prihană. Puritatea, de fapt, nu rodește: „E marea legea maculării / Tributul pentru a trăi”, pământul „cald”, deci viu, este inevitabil impur și, în timp ce eterul „neprihănit” doarme, „Văzduhul viu e de microbi” (*Știu puritate – Călcâiul vulnerabil*). Moartea e o componentă inseparabilă și indispensabilă vieții, e agentul prefacerilor organice prin care viața își exercită prerogativele. Frunza ascunde în suc ei „frageda moarte / Ca pe o țară îmbătătoare fără sfârșit”. În gutui se coace o „moarte aromatică”, „În pocnetul surd al prunelor vinete / Pe pământul umed, afund, / Voluptuos și cu nerușinare, / Viața și moartea se întrepătrund”. Eminescu numea starea sufletească provocată de asemenea spectacole: „farmec dureros”. Blandiana o numește în același spirit, „suavă disperare”. Învățând de la vietăți, în „toamna atât de bună”, „cum se moare” poetei nu-i este frică să moară. Edenicul *Clar de moarte* din *Octombrie, noiembrie, decembrie* este un poem sugestiv în acest sens:

„Mor găzele-n cer / Surâzând, / Cad lin, fără durere, secerate / Ne cad pe umeri și în păr, / Lumina / Le înfășoară în giulgiu, / Frățește pe toate. / Si face semn albinelor să intre-n stup, / Și urșilor să doarmă, / Și frunzelor să cadă. / Lumina luminând spre moarte, / Lumină sfântă, înlăcrimată, / Blândețe neîncăpută în cuvânt, / Lumină moale, lumină bună, / Descoperind în veșnicie clar / Asemeni clarului de lună / Asemeni clarului de lună / Poiană-n somn / Cu gust de fân / Din rupte-aripi de fructe, / Uscate foi de carte, / Tăcere dinainte de naștere / Curgând / Tăcere luminată, / Clar de moarte.”

O dată învățată „lecția morții”, predată de armonioasa natură, instanța lirică pare să accepte desfășurarea cronologică, prefăcându-se că se supune devenirii doar pentru a

o depăși mai bine – o acceptare „prin vicleșug”²¹, în termenii lui Jean Burgos, însemnând o căutare a eternității în spații armonioase prin schemele motorii și simbolurile care exprimă acțiunea ciclică. O astfel de atitudine trimite la o a treia modalitate de structurare a Imaginarului pe care o semnalează Jean Burgos, deosebită în mod radical de celelalte două:

„[...] nu spune « nu » timpului și nu i se opune nici prin revoltă, nici prin refuz. Dimpotrivă ea constituie o atitudine pozitivă care este sau pare să fie o acceptare a desfășurării cronologice inevitabile. Dacă înțelepciunea înseamnă a «spune da timpului, a accepta viitorul, a întâmpina schimbarea pe care acesta ne-o aduce», așa cum spune Ferdinand Alquié, o astfel de atitudine care se înscrie în sensul cronologiei și nu opune timpului nicio rezistență înseamnă înțelepciune. Astfel este scriitura vicleșugului, care nu înseamnă orbire, nici resemnare, ci căutare a eternității, ce nu desparte cucerirea ființei de curgerea vremii”²².

Asumându-și condiția de muritor, călcâiul nostru vulnerabil, subiectul liric încearcă să se salveze depășind „înțeleapta spaimă de moarte”, prin acceptarea ideii de eternitate, moarte infinită. Atitudinea aceasta corespunde, în termenii lui Laurențiu Ulici, unei „clasicizări sentimentale”²³, în sensul unei conectări a eului la tiparele liniștitoare ale unei atitudini apolinice, din care zbuciumul e absent. Astfel, dominarea timpului se va înfăptui prin intermediul timpului însuși, ce nu va mai fi perceput în schimbările ireversibile pe care le generează ca factor de degradare, ci ni se va înfățișa drept creator al unui surplus de ființare prin circularitatea lui. Această stare de beatitudine calmă este prezentă în mod special în poemele de dragoste.

Receptând mai cu seamă organicitatea în care fermentează îngemănate viața și moartea, subiectul liric adoptă masca eului regresiv prin întemeierea unor spații armonioase. Vrea să-și fascineze iubitul cu lumea sa mitică, invitându-l în spații care să le eternizeze relația, cum e noaptea, somnul, reveria euthanasică: „Noaptea în fân, / Stele și prune în crengi / Aș putea să rămân / Vieți și morți întregi // În tăcerea bună, / Toarsă-ncet de-un greier [...]” (*Noaptea în fân – Ochiul de greier*); „Mi-e somn așa cum li-e somn / Fructelor toamna, / Mi-e somn și mi-e bine / [...] / Adorm / Și capul îmi putrezește de visuri / Alcooluri dulci / Se distilează blând / La rândul lui un înger – vierme adoarme / Și-ncepe să viseze / Putrezind.” (*Mi-e somn – Poezii 1974*). Noaptea unește disparitățile existenței, sugerând o poetică a tainei, ce nu se lasă descifrată decât prin mijloacele comunicării luciferice, ce nu dezghioacă înțelesul, ci îl supune unei potențări succesive: „Minunea trosnește sub tălpile mele / Abia îmbrăcată în frageda formă / A crengilor ude, / Deasupra capului meu se dezlănțuie / Și picură-n mine, / Glasul ei limpede / Și neînțeles se aude.” (*Minunea –*

²¹Jean Burgos, *op. cit.*, p.199.

²²*Ibidem*, p. 199.

²³Laurențiu Ulici, *Confort Procust*, București, Editura „Eminescu”, 1983, p. 146.

Ochiul de greier). Întunericul e rodnic, în regimul lui îndrăgostiții văd mai limpede, anotimpurile se învârt mai repede. Noaptea e hipnoză a lumii de dincolo, restabilind armonia ființei cu elementele, cu spațiul originar, e matrice ocrotitoare. Dacă mirele își plimbă prin somn mâna pe trupul femeii, cresc deodată frunze cântătoare: „Se face liniște în mine / Până la glezne, până la genunchi. / E destul să-ți plimbi în somn / Pe mine mâna / Că frunze-mi cresc cântând / Din trunchi, / E destul să îmi ridic privirea / Ca să te văd / O, liniștită dragoste, / Amiază suavă / Ca o boabă de strugure / Care-și găsește moartea / În cerul visător al gurii.” (*Nu-mi voi aminti – Octombrie, noiembrie, decembrie*). Sub semnul unei naturi plătând și eterne, al ierbii, al frunzelor, al somnului în fânul proaspăt când cântă greierii, în pocnetul surd al căderii prunelor, cu ploaia care „coase cerul de pământ” sau cu soarele care foșnește somnoros, natura, scăldată într-o lumină luminând a moarte, învelește totul ca un giulgiu, proiectându-l în atemporalitate.

Așadar, poeta imaginează un teritoriu umbros și calm, un spațiu edenic, egal depărtat de raiul adamic și de insula lui Euthanasius, fără nicio aluzie localizantă, în care „firul nopții dă colț și crește pur”, în care „mirii unei lumi crepusculare” caută în dragoste măsura ideală a armoniei universale. Erosul dă cuplului iluzia, cultivată de romantici, că – în vorbele lui Lamartine – „omul e un zeu căzut care își amintește de ceruri”. Sentimentul iubirii este văzut ca un rit nupțial, premergător contopirii cu natura, un soi de regăsire a ritmului armonios al universului:

„Adorm, adormi / Cum stăm cu ochii ochii-nchiși / Părem întinși alături / Doi tineri morți egali. / Auzi ce somnoros foșnește soarele / Prin ierburi uscate, / Cerul e moale și lasă pe degete un fel de polen. / Peste fețele noastre se mută / Umbrele cârdurilor de păsări, / Mirosul strugurilor ne pătrunde. / Adormi / Nu te speria, / Pletele noastre vecine / Răsfirate în iarbă / Au început să prindă rădăcini, / În curând frunzele ne vor înveli / În auriul omăt” (*Adorm, adormi – Octombrie, noiembrie, decembrie*).

Sentimentul iubirii ca extaz se împlinește voluptuos în somn. Un fel de osmoză între trupurile tinere și univers amplifică în proiecție cosmică legăturile eterne dintre fenomene. Poeta nu vorbește despre trăiri și senzații, ci sugerează că în acestea e un sens secret, misterios, că sentimentul trebuie trăit cu puterile spiritului. Tudor Vianu a pus poemul *Adorm, adormi* în relație cu balada populară *Miorița*, semnalând că „De mult nu s-a mai atins această înălțime în exprimarea sentimentului [...] morții înțelese ca un somn vegetal”²⁴. Somnul devine o „stare de grație”²⁵, în termenii lui Eugen Simion sau „o tehnică a instalării în absolut”²⁶, conform viziunii lui Dumitru Micu.

²⁴Alexandru Piru, *Poezia românească contemporană*, București, Editura „Eminescu”, 1975, p. 377.

²⁵Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol. IV, București, Editura „Cartea Românească”, 1989, p. 211.

²⁶Dumitru Micu, *Limbaje moderne în poezia românească*, București, Editura „Minerva”, 1986, p. 370.

Somnul, iubirea egalizează fapăturile și, spiritualizându-le le apropie de moarte nu în sensul finitudinii, ci al intrării în mișcarea universală. De starea aceasta este contaminat și soarele, iar ritmul universal atinge ființa într-un fel care sugerează întrepătrunderea, transferul de vitalitate. Cerul lăsându-și polenul pe degetele îndrăgostiților, umbrele cârdurilor de păsări mutându-se pe fețele lor, mirosul strugurilor păstrându-se în carnea lor, dincolo de a fi metafore ale vibrației iubirii care unifică fenomenele, întemeind comunicarea miraculoasă între esențe, cu esențele, reprezintă binecuvântarea dată îndrăgostiților de către natură. Festiv, crepusculul nu împinge sensurile spre tragismul morții. E vorba, mai degrabă, de o atingere cu moartea ca apogeu al iubirii trăite cu toată ființa până la limită, exasperat și combustiv, ceea ce înalță sensurile spre ideea de absolut, pe care tot metaforic, auriul polenului solar și „omătul frunzelor” o concretizează în sensul unei *nuntiri* magice. În acest univers somnolent ce învăluie ființa și îi calmează mișcările sufletești iubirea e suav-divină:

„Din apă ieșeau trupuri albe de plop / Cu forme somnoroase și suave, / Adolescenți frumoși sau dor femei, / Dulce confuzie, plete jilave. / Nu îndrăzneau dorința s-o ascundă, / Apa era fără sfârșit, rotundă, / Luna turna pe luciul ei / Ulei / Pășeam desculți și limpezi, / Îmi simțeam / Degetele adormite-n mâna ta; / Era atâtă liniște că timpul nu îndrăznea să spună vreo secundă, / Cerul nu rostea niciun nor, / Apa nu-ngăima nicio undă, / Doar tălpile goale, / Călcând în lumina de lună, / Scoteau un sunet ușor.” (*Din apă ieșeau trupuri albe de plop*).

Armonia elementelor, vraja peisajului și mirajul cântecului ce cuprinde toate lucrurile, unificându-le într-un întreg, convertește această geografie ideală într-un spațiu sacru. Lumea pare să se întrupeze din cântec, din mirajul sunetelor, iar faptul că mișcările se fluidizează, că lucrurile își pierd consistența, preluând aspectul unei eufonii ce ține lumea în echilibru, denotă că timpul, la rândul său, nu poate fi decât unul mitic. Cadrul natural martor al acestui joc al iubirii oferă posibilitatea cuplului să refacă mitul androgenului, să se contopească cu lumea vegetală, pentru a se întrupa în interiorul universului: „Unii te văd numai pe tine, / Alții mă văd numai pe mine, / Ne suprapunem atât de perfect / Încât nimeni nu ne poate zări deodată...” (*Cuplu – Octombrie, noiembrie, decembrie*). Ana Blandiana reia metafora eminesciană a invitației la moarte într-o ipotetică moarte comună, senină:

„Dacă ne-am ucide, după ce ne-am privit / Cu dragoste fără de țarm în ochi / Și, cunoscându-te, ți-aș spune: / Mori, / Mori, dragul meu, / Va fi atât de bine, / Vei rămâne. numai cu mine, / Tu, cel născut din cuvânt, / Vei cunoaște gust de pământ / Vei simți ce frumoase sunt rădăcinile / Împletindu-ți prin ele mâinile, / Cu neînțeleasa bucurie / De-a nu mai fi pentru vecie... / Și, mângâindu-mă mi-ai spune: / Mori, draga mea / Iubita mea cu frunte de octombrie / Cuprinsă ca-n icoane / De nimb rotund de moarte, / Mori, / Lasă-ți culorile în flori, / Pletele lungi cărărilor / Și ochii

luciu mărilor, / Să știi de unde să le iei, / Când vei veni...” (*Dacă ne-am ucide unul pe altul – Octombrie, noiembrie, decembrie*).

Iubirea rămâne un vis statornic de puritate, un suav ceremonial de trecere prin misterele somnului în moarte. Această moarte la Ana Blandiana e urmată de o înviere în ciclul firesc al naturii. Sfârșitul și momentul genezic sunt asemeni unor vase comunicante, armonia gândului împăcat cu sine comunică subtil cu ordinea secretă a universului, iar ființarea intră, cum notează Al. Cistelean „în zodia «eternei reîntoarceri», comunicarea dramatică e substituită de comunicarea armonioasă cu primordialul. Universul pare a avea o ordine secretă, o geometrie inefabilă [...] care printr-o fină răsturnare a perspectivei, cu ceva din misterul transsubstanțializării, dă sugestia unei armonii plenare și blajine a ființei și elementelor, cu o întreagă rețea de corespondențe și simetrii”²⁷. Ineluctabila dialectică a contrariilor capătă un relief memorabil în poemul *Dealuri*. Poeta construiește în oglindă (orice oglindire conține sugestia regăsirii sinelui, a unității primordiale) un univers perfect, în care „dealurile”, realizând conexiunea vieții cu moartea, sunt investite de conștiința contemplativă cu funcția de *axis mundi*: „Dealuri, dulci sfere-mpădurite / Ascunse jumătate în pământ / Ca să poată bucura și morții / De carnea voastră rotunjită blând, // [...] // Dealuri, dulci sfere-mpădurite / Ascunse jumătate în văzduh / Ca să poată bucura și viii / De nesfârșit de blândul vostru duh.” (*Dealuri – Somnul din somn*). Ideea simetriei ordinii naturale este, la rândul-i, efectul în planul gândirii al stării (sentimentului) de împăcare cu sensul firesc al existenței. Astfel, „viziunea lumii” este una liniștitoare, prelungind finitul în infinit.

Moartea nu mai provoacă angoasă, deznădejde, revoltă sau furie neputincioasă și nu mai reprezintă o mare taină, un *mysterium tremendum*, fiind percepută spre deosebire de marea trecere blagiană, ca o trezire aproape firească, reconfortantă într-o dimineață de septembrie²⁸. Obsesia sfârșitului cheamă ființa spre reintegrarea în elementar, în sferile unei reverii a expierii în lumea vegetală. Moartea e reprezentată ca o altă existență, aidoma celei pământești, transferată, doar în veșnicie: „În dimineața de după moarte / Va fi răcoare ca în norii cețoși de septembrie / [...] / Liniștea asurzitoare / Mă va trezi tot mai plin / Ca să încep, / Ca pe-o dimineață de toamnă, / Ziua eternă”. (*În dimineața de după moarte – Somnul din somn*). Extincția e văzută ca o experiență fericită, ca o beatitudine a „plutirii”. „Ce poate fi fericirea – se întreabă poeta – Dacă nu această plutire fructe și frunze, / În raza de miere prăfoasă ? / Ce poate fi fericirea / Dacă nu să adormi, / Așteptându-ți sfârșitul, / În septembrie, / Într-o livadă?” (*Această plutire – Somnul din somn*). Atârând „ca un fruct de o creangă în vânt/ Ca de un arc încordat, o săgeată,/ Ca de propria sa etimologie, un cuvânt”, e fericită, pentru că a ales

²⁷ Alexandru Cistelean, *Poezie și livresc*, București, Editura „Cartea Românească”, 1987, p. 146.

²⁸ Septembrie rămâne în universul poetic blandian luna consacrată mitic, ca prag și deschidere spre un drum inițiat, spre „ziua eternă” de dincolo.

moartea, ca să poată învia: „Nu poți învia fără să mori / Îmi spun / Cei care n-au înviat niciodată/ Pentru că n-au murit” (*Fericită mi se spune – Soarele de apoi*). Privită în complexitatea ei, poezia blandiană se prezintă ca un micro-cosmos al ființei, în care substanța gândului este subordonată unei relații consubstanțiale între viață și moarte.

Așadar, sentimentul morții fără nimic strident și dizgrațios în sine, e eliberare din teluric, năzuință spre puritate. Trecerea definitivă în lumea visului, moartea, e văzută ca o ninsoare, ca o anulare a materialului în puritate: „Când mă voi trezi va fi zăpadă / Arată frumos / Pe cărți și pe covor / În jurul capului / [...] / Va ninge-n odaie tăcut / Cu fulgi enormi / Cu sufletele de păpădie, / Căzând atât de încet / Încât între tavan și podea / Au nevoie de o veșnicie.” (*Când mă voi trezi – Poezii*).

La un moment dat, somnul, timpul original al nopții, iubirea, moartea, nu mai permit saltul în „darul tragic”. Un puternic sentiment al neputinței face ca jertfa de sine, sau, ca în *Baladă*, autozidirea, să nu mai fie posibilă: „N-am altă Ană / Și pe mine chiar / Din ce în ce mai rar / Mă am”. De fapt, sinele își justifică și își instituie prezența exclusiv prin scris. În aceste condiții, singura salvare este, parafrazând un vers din poezia *Calendarul*, ancorarea fiecărei litere în ființă. Ființa își justifică prezența nu prin moarte, somn, ci prin scris, „Pentru că nimic din ceea ce nu e scris / Nu există”. Revelația ultimă este a unei predestinate solitudini a ființei angajate în dificilul demers al recuperării echilibrului eu-univers: „Dar totul e fluid în jur. Eu caut / Și-s obosit de moarte și de mers, / Silit să port în mine punctul de sprijin pentru univers.” (*Întoarcere – Călcâiul vulnerabil*). Scrisul e cel care ține lumea în echilibru: „Nu mai am dreptul să mă opresc. / Orice poem nespus, orice cuvânt negăsit / Pune în pericol universul / Suspendat de buzele mele.” (*Biografie – Patria mea A4*). Astfel, poeta izbutește să regăsească armonia dincolo de dizarmonie și să dobândească, prin scriitura însăși, o înțelegere unitară a lumii și a lucrurilor și, deci capabilă să confere un sens, deoarece transcende finitudinea. Este de reținut o replică dată peste timp poeziei *Darul* din *Călcâiul vulnerabil*, în *Refluxul sensurilor*:

„Timpul scrie pe trupul meu versuri / Atât de complicate încât / Aproape de necitit, / Își notează pe pielea mea ideile / Fără să mă întrebe. / Litere lungi, răsucite, superbe, / Mi le încolățește pe gât, / Îmi mâzgălește în jurul ochilor, / În jurul buzelor raze subțiri, / Le îngroașă, / Apoi, ca la sfârșitul unui op, / Se iscălește pe fruntea mea încă rotundă, / Fără să mărturisească / În ce scop / Transmite prin mine / Aceste mesaje / Și cine / Va trebui să mă citească / Și să îmi răspundă” (*Op*).

În locul lui Midas, referința, sugerată vag, este aceea a lui Laocoon. Așadar, identificându-se cu scrisul ființa devine sigiliu al unui sens ascuns, „imaginea însăși a timpului proiectată în semn”²⁹. Închis în platoșa poemului ce nu-i este haină, „ci

²⁹Mircea A. Diaconu, „Ana Blandiana. Înainte și după dezmembrarea lui Orfeu”, în *Limba română*, nr. 9-10, septembrie-octombrie 2011, p. 135.

scheletul / Extras dureros / Și așezat deasupra cărnii ca o carapace, / Cu lecția țestoaselor/ Care astfel supraviețuiesc / Lungi și nefericite / Secole.” (Fără să știe), trupul-pergament, trupul devenit text, trupul-palimpsest reprezintă metafore ale unui legământ cu eternitatea.

Identificarea cu scrisul reprezintă sensul ultimei ipostaze din traiectoria ființării în lumea Anei Blandiana. Străduința de a regăsi identitatea prin scriitura stă sub semnul încăpățănatei încercări de a înțelege moartea. Pentru că, dacă „poezia nu este atât un mod de a supraviețui, cât unul de a muri, un fel de a muri fără încetare, secundă de secundă, până când nu mai poți înceta vreodată să mori”³⁰, acceptarea acestui istovitor ciclu de morți și de renașteri se justifică prin șansele repetate de a găsi secretul *acceptării timpului* prin scriitură. Titlul ultimului volum de versuri relevă opțiunea conștiinței poetice angoasate de cotidian, de patria exterioară, pentru spațiul reconfortant al creației. Cum Blaga proclama universalitatea poezilor, care formează, de-a lungul timpului, un singur, neîntrerupt popor, tot astfel, Ana Blandiana își găsește identitatea în apatrida foaie A4. Poemul *Patria neliniștii* explică și titlul ultimului volumului, fiind un inedit crez ontopoetic:

„Aici este patria neliniștii / [...] / Între pereții aceștia / La câțiva metri unul de altul, / Și nici măcar în spațiul întreg dintre ei, / Ci doar pe masa cu hârtii și creioane / Gata să se ridice singure și să scrie, / Schelete brusc animate ale unor condeie mai vechi / Nefolosite de mult, cu pasta uscată, / Lunecând pe hârtie frenetic / Fără să lase vreo urmă... / Aici este patria neliniștii: / Voi reuși vreodată / Să descifrez urmele care nu se văd, / Dar eu știu că există și așteaptă / Să le trec pe curat / În patria mea A4?”

Regăsirea „patriei” poate însemna întoarcerea poetei în sine, smulgându-se din umanitatea „recentă”. Așadar, lunga rătăcire în real e finalizată totuși cu o regăsire de sine în spațiul scriiturii. Ana Blandiana tinde să găsească în Patria A4 coincidența intimă, imediată, cu ea însăși, dincolo de visul treaz, definit drept „artă pură”. Dacă neputința de a înțelege sensul a devenit în sine un mijloc de supraviețuire prin asumarea sacrificiului de sine, o „dezmembrare a lui Orfeu”, care oferă posibilitatea recuperării și a reînstituirii sensului, încrederea în scris, în „literă” îngăduie „spiritului” iluzia revanșei în timp: eul liric supraviețuiește închis în cuvintele poeziei, de unde oricând sensibilitatea cititorului îl va recupera, readucându-l la viață. Așadar, creația reprezintă un mod original de „locuire”³¹, sensul ființării Poetului.

³⁰ Ana Blandiana, *Spaima de literatură*, București, Editura „Humanitas”, 2006, p. 144.

³¹ Heidegger susține că accesul omului la lume și „locuirea” lui în lume devin posibile doar prin limbă, căci aceasta îl „stăpânește” pe om în măsura în care omul însuși, ca „Dasein”, este o construcție lingvistică: „Limba este cea care îl «are» pe om, în măsura în care el își află locul în limbă, de vreme ce abia ea îi deschide o lume și, o dată cu aceasta, locuirea lui în lume”. Cf. Martin Heidegger, *Repere pe drumul gândirii*, traducere și note de Thomas Kleininger și Gabriel Liiceanu, București, Editura Politică, 1988, p. 431.

În încercarea de a se vindeca de acțiunea Timpului, poetul își abandonează în actul creației eul profan spre a se integra, prin celălalt eu, metafizic, incoruptibil, în „sacru”. Poeților pentru ca lumea să le apară miraculoasă, trebuie să iasă din orizontul diurnului, trebuie să evadeze „din cunoscut”, să dea ochiului sufletesc, închis spre existența din afară, posibilitatea de a „se trezi înăuntru”, în expresia lui Eminescu. În durata somnului său fecund poetul este desigur „mort” ca ins obișnuit. În acest sens, creația³² Anei Blandiana este „moarte”, un mod de reintegrare în „sacru”, în eternul ciclu al recuperării ființei prin scriitură. Prin trecerea de la devenire la atemporalitate, procesul ontologic mitizat, trăit ca o dramă personală, dobândește un sens. Prin această aspirație putem spune că poetul³³ modern păstrează încă anumite rămășițe ale unei comportări mitologice.

Bibliografie

- Blandiana, Ana, *Cine sunt eu? Un sfert de secol de întrebări*, Cluj-Napoca, Editura „Dacia”, 2001.
- Blandiana, Ana, *Patria mea A4*, București, Editura „Humanitas”, 2010.
- Blandiana, Ana, *Poeme 1964-2004*, București, Editura „Humanitas”, 2005.
- Blandiana, Ana, *Spaima de literatură*, București, Editura „Humanitas”, 2006.
- Blandiana, Ana, *Spaima de literatură*, ediția a II-a, Editura „Humanitas”, 2010.
- Boldea, Iulian, *Ana Blandiana. Monografie, antologie comentată, receptare critică*, Brașov, Editura „Aula”, 2000.
- Burgos, Jean, *Pentru o poetică a imaginarului*, traducere de Gabriela Duda și Micaela Gulea, București, Editura „Univers”, 1988.
- Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, București, Editura „Humanitas”, 2010.
- Cistelean, Alexandru, *Poezie și livresc*, București, Editura „Cartea Românească”, 1987.
- Crăciun, Gheorghe, *Aisbergul poeziei moderne*, Pitești, Editura „Paralela 45”, 2002.
- Crețu, Bogdan, *Ana Blandiana și Constanța Buzea: confesiuni lirice șaizeciste*, în *Lecturi actuale*, Iași, Editura „Timpul”, 2006.
- Cristea, Valeriu, *Modestie și orgoliu*, București, Editura „Eminescu”, 1984.
- Diaconu, Mircea A., „Ana Blandiana. Înainte și după dezmembrarea lui Orfeu”, în *Limba română*, nr. 9-10, septembrie-octombrie 2011.
- Dimisianu, Gabriel, *Subiecte*, București, Editura „Eminescu”, 1987.
- Eliade, Mircea, *Aspecte ale mitului*, București, Editura „Univers”, 1978.
- Grigurcu, Gheorghe, *Poezia română contemporană*, vol. I, Iași, Editura Revistei „Convorbiri literare”, 2000.

³²Creația reprezintă „ființare în deschis”. Cf. Martin Heidegger, *Originea operei de artă*, traducere și note de Thomas Kleininger și Gabriel Liiceanu, București, Editura „Humanitas”, 1995, p. 101.

³³Ana Blandiana susține că despre poezia feminină nu se poate vorbi, în absolut neexistând decât poeți, nicidecum „poeti” și „poete”: „Noțiunea de poet mi se pare defectivă de feminin.” Cf. Ana Blandiana, *Cine sunt eu?*, Cluj-Napoca, Editura „Dacia”, 2001, p. 28.

- Heidegger, Martin, *Originea operei de artă*, traducere și note de Thomas Kleininger și Gabriel Liiceanu, București, Editura „Humanitas”, 1995.
- Lefter, Ion Bogdan, *Postmodernismul. Din dosarul unei „bătălii” culturale*, Pitești, Editura „Paralela 45”, 2000.
- Manolescu, Florin, *Litere în tranziție*, București, Editura „Cartea Românească”, 1998.
- Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, Pitești, Editura „Paralela 45”, 2008.
- Micu, Dumitru, *Limbe moderne în poezia românească*, București, Editura „Minerva”, 1986.
- Mihăilă, Ecaterina, *Limbaul poeziei române neomoderne*, București, Editura „Eminescu”, 2001.
- Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism: 1948-1964*, București, Editura „Cartea Românească”, 2010.
- Papahagi, Marian, *Cumpănă și semn*, București, Editura „Cartea Românească”, 1990.
- Piru, Alexandru, *Poezia românească contemporană*, București, Editura „Eminescu”, 1975.
- Poantă, Petru, *Radiografii*, Cluj-Napoca, Editura „Dacia”, 1978.
- Popa, Marian, *Istoria literaturii române de Azi pe Mâine*, Vol. II, București, Editura „Semne”, 2009.
- Poulet, George, *Conștiința critică*, traducere și prefață de Ion Pop, București, Editura „Univers”, 1979.
- Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, vol. IV, București, Editura „Cartea Românească”, 1989.
- Spiridon, Vasile, *Nichita Stănescu*, Brașov, Editura „Aula”, 2003.
- Ștefănescu, Alex, *Istoria literaturii române contemporane*, București, Editura „Mașina de scris”, 2005.
- Ulici, Laurențiu, *Confort Procust*, București, Editura „Eminescu”, 1983.

Aspecte ale prozei rurale feminine în secolul XX

1. Abordări teoretice

Două direcții în critica franceză a anilor '80 atrag atenția în definirea specificului romanului feminin- aceea a lui Michel Mercier și a lui Béatrice Didier. Ambele poziții pleacă de la ideea că nu este absolut necesar să facem distincția între literatură masculină - literatură feminină pentru a găsi coordonatele specifice literaturii scrise de femei. Mai mult decât atât, Michel Mercier consideră romanul feminin un simplu avatar al romanului masculin: „le roman féminin devenu simple avatar du roman masculin”¹, iar nașterea romanului coincide cu nașterea romanului feminin: „depuis qu'il existe le roman, existe aussi le roman féminin”².

Specificul literaturii feminine nu exclude asemănările cu literatura masculină. Nu epoca noastră a inventat literatura feminină, ea a existat dintotdeauna. Dacă există, în ciuda diferențelor de epocă, de temperament și de calitate, liniile de forță comune care permit recunoașterea unei scriituri feminine se datorează probabil unei anumite situații pe care femeia o ocupă în societate.

Scriitura feminină pare a reprezenta dintotdeauna spațiul în care se manifestă conflictul născut din dorința de a scrie, adesea atât de violent la femeile scriitoare, și o societate care își manifestă vizavi de această dorință, fie o ostilitate sistematică, fie această formă atenuată care este ironia sau deprecierea.

Dorința de a scrie, la fel de importantă ca și dorința de a copilări și care răspunde probabil aceleși pulsioni, nu poate fi folosită în mod egal în societate. Creația feminină este adesea precoce, sau din contra târzie, pentru că între douăzeci și treizeci de ani femeia cunoaște un fel de amortire a personalității sale.

Femeia, până într-o epocă recentă a fost lipsită de acest spațiu specific masculin- cabinetul de muncă, care se găsește fie în casă, fie într-un spațiu exterior. Pentru ea, buduarul rămâne locul intimității sau chiar al libertinajului; îi va fi teamă să țină aici o masă pentru scris. Însăși arhitectura casei nu prevedea pentru femeie un spațiu al singurătății laborioase care îi era respectată bărbatului.

Ostilitatea societății cu privire la femeia care scrie ia orice formă, de la simpla ridiculizare, la distrugere pur și simplu, la refuzul transmiterii textului mai departe. Femeile savante sunt burgheze după cum consideră deopotrivă Béatrice Didier și Michel Mercier: „le roman féminin est d'abord le fait de femmes nobles - au sens sociologique du terme -, puis de bourgeoises”³. În epocile recente se practică un alt mod de negare a literaturii scrise de femei: nu negarea existenței unei literaturi

¹Michel Mercier, *Le roman féminin*, Paris, PUF, 1976, p. 11.

²*Ibidem*, p. 15.

³*Ibidem*, p. 215.

feminine, ci plasarea ei într-un spațiu marginal, inferior, expulzând-o într-un fel de paraliteratură. Abundența scriiturii feminine ne autorizează să căutăm și să găsim constante, atât în privința formelor cât și a temelor. Femeia manifestă o dificultate în a opera această distincție care presupune crearea personajelor dramatice. Până într-o epocă recentă, genurile literare care au fost cel mai bine reprezentate în cadrul literaturii feminine sunt fără îndoială cele ale «eului»: poezie, scrisoare, jurnal intim, roman. Romanul feminin poartă adesea o încărcătură autobiografică, concluzionează Béatrice Didier⁴. Operă de luciditate, romanul feminin oscilează între autobiografie și ficțiune: „le roman féminin est une oeuvre de témoignage et de lucidité, oscillant sans rigueur entre l'autobiographie et la fiction”⁵.

Michel Mercier distinge între un spirit feminin și unul masculin, nu între două forme de scriitură diferite. Astfel valorile feminine pot fi regăsite în romanele masculine, iar ceea ce diferențiază se regăsește în forța complexă a feminității: „le pouvoir créateur des femmes est très différent du pouvoir créateur des hommes”⁶.

În critica românească, G. Călinescu circumscrie literatura feminină cercului închis al „condiției sexuale”. Îi reproșează acesteia lipsa oricărui interes „pentru ideile generale, pentru finalitățile îndepărtate ale universului, pentru simboluri, pentru problema morții cosmice. Viața simțurilor, a căminului și a societății, cu încrederea implicită în aceste valori, sunt singurele aspecte cultivate”⁷.

În *Universul prozei* Nicolae Balotă consideră asemenea spiritului călinescian că „în creația lor, prozatoarele sunt orientate exclusiv spre domeniul experiențelor erotice”⁸, romanul feminin reflectând în cele mai multe cazuri fericirea amoroasă a femeii. Înaintea lui Nicolae Balotă, Șerban Cioculescu constată că tinerele scriitoare „fac din afectivitate și aproximație psihologică o vagă profesie”⁹.

Criticul care a manifestat cel mai mare interes față de literatura scrisă de femei și pe care a promovat-o prin recunoașterea unor talente remarcabile, E. Lovinescu stabilește câteva coordonate comune care disting spiritul scriitoricesc feminin de cel masculin: instinctualitatea, pudoarea, misterul feminin, sentimentalismul, lirismul și subiectivitatea. Cu toate acestea, E. Lovinescu consideră literatura o vocație a bărbatului, iar puținele încercări cunoscute ale femeii scriitor nu fac parte din preocupările ei esențiale.

Liana Cozea recunoaște în studiul său asupra prozatoarelor romane un tip aparte de ficțiune pe care o numește „sentimentală și rafinată, erudită și speculativă, analitică și obsesivă, prin debutul și afirmarea într-o tradiție deja existentă a unei

⁴Béatrice Didier, *L'écriture femme*, Paris, PUF, 1981, p.18.

⁵Michel Mercier, *op. cit.*, p. 214.

⁶*Ibidem*, p. 213.

⁷G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ediția a II-a, revăzută și adăugită. Ediție și prefață de Al. Piru, București, Editura „Minerva”, 1985, p. 653.

⁸Nicolae Balotă, *Universul prozei*, București, Editura „Eminescu”, 1976, p. 93.

⁹Șerban Cioculescu, *Aspecte literare contemporane, 1932-1947*, București, Editura „Minerva”, 1972, p. 304.

familii de scriitoare, constituite într-un fel de breaslă coerentă, cu un destin comun, având un centru emulativ în Hortensia Papadat Bengescu”¹⁰.

2. Tipologii feminine specifice romanului rural

În literatura română a secolului XX câteva scriitoare fac cunoscută lumea rurală publicului cititor, manifestând, fiecare în felul ei, o fascinație față de această lume arhaică de care scriitorul modern nu mai este interesat. Toate aceste scriitoare aparțin burgheziei, demonstrând prin aceasta afirmația celor doi teoreticieni francezi menționați care consideră că femeile care s-au manifestat în plan literar și intelectual în general sunt de viță nobilă.

În romanele rurale feminine autoarele manifestă în primul rând un evident interes pentru societatea patriarhală, pentru folclorul, tradițiile și practicile magice în cadrul cărora femeia devine elementul indispensabil. Tânăra naratoare din romanul *Izvor, țara sălcilor* al scriitoarei Martha Bibescu parcurge un adevărat drum al inițierii în practicile magice, descântece sau alte obiceiuri la care cere să asiste. Deși le privește din exterior, îndoiindu-se uneori de eficacitatea lor, este fascinată de lumea credințelor păgâne pe care i-o descifrează baba Uța „păstrătoarea tradiției orale”, cea care „întreține permanent o punte” între oamenii din sat și naratoare. Naratorul obiectiv din romanelor *Poeni* și *Moldovenii* ale Georgetei Mircea Cancicov surprinde aceeași comunitate rurală care nu se poate dispensa de practicile păgâne, dar le redă cititorului din unghiuri de vedere neașteptate: când caricatural, când dramatic sau chiar grotesc. Timpul practicilor păgâne săvârșite de babele din Moldova se suprapune întotdeauna peste timpul sacru al sărbătorilor de peste an, așa cum se întâmplă și în satul Izvor, unde fiecare sărbătoare creștină este completată prin superstiții și practici magice învățate încă din copilărie de femeile de aici: „Aici, de sub fiecare sărbătoare creștină o simți răzbătând pe cea păgână”.

Dominanta feminină în cadrul practicilor păgâne este evidentă în creația celor două prozatoare rurale. Implicarea feminină este semnificativă, iar tipul feminin care joacă cel mai fecund rol îl are femeia-vraci, baba satului, cea care cunoaște farmecele, mai mult sau mai puțin, dar care este legitimată să le practice. Practicile la care recurg țăranii din Izvor și cei din Poieni sunt manifestări folclorice predominant feminine, bărbații joacă un rol secundar, cu excepția unor obiceiuri care exclud actanții feminini. Din acest punct de vedere femeia capătă o poziție superioară bărbatului, coordonează și leagă elementele microcosmosului familial, dar se poate situa și în centrul macrocosmosului rural la care se raportează sau depinde chiar întreaga comunitate rurală. Tânăra moșiereasă de la Izvor se interesează de fiecare dintre problemele și doleanțele țăranilor săi, este atentă la fiecare detaliu din viața lor obișnuită, dar manifestă interes deosebit mai ales în legătură cu credințele nestrămutate din satul său.

Rolul de femeie-vraci poate fi îndeplinit de mai multe femei din sat sau din împrejurimi pe care țăranii le recunosc ca atare. Sunt numite babele satului, apelativ care denumește o vrăjitoare ce știe tot felul de leacuri. Dacă copiii răsfățați ajung

¹⁰Liana Cozea, *Prozatoare ale literaturii române moderne*, Oradea, Biblioteca Revistei „Familia”, 1994, p. 11.

foarte răi, mama se preface că-i vinde sau îi răscumpără sub un alt nume pentru a putea dobândi un copil mai bun. Actul simbolic de renaștere este săvârșit de vecina Elisaveta „o băbuță prăpădită și gârbovită” care îl vinde pe Ion al Mariei-Lungana peste fereastra deschisă, iar mama îl cumpără pe Alexandru. De fapt acest act nu este un adevărat ritul cu descântătoare, ci un șiretlic, o născocire a mamei care vrea să-și convingă copilul că prin schimbarea numelui își schimbă și personalitatea. Descântătorea poate trece pragul casei și pentru a vindeca copilul deocheat de Muma Pădurii, o ființă

„înaltă, cu părul lung despletit; după unii ar fi o femeie foarte bătrână care plânge mereu, jelind moartea unui vânător; după alții, o fată tânără și mândră care se scaldă în lumina lunii. Ba e una, ba e alta, ba-i ailaltă. E și frumusețe, și grozăvie; e negura; e o viespe neagră; e un copac foarte bătrân, cel mai rămuros; cel mai răsucit, cel mai pletos din pădure, iar cui ia vreascuri din el, sigur îi ia casa foc. (...) Fură somnul copilașilor, pe care-i schimbă în leagăne, înlocuind un copil cuminte cu unul cu privirea rătăcită, care urlă și nu-și recunoaște mama”.

Muma Pădurii, Foșnetul Frunzelor, Năluca Pădurilor, denumiri sub care este cunoscută în popor această tânără care pricinuieste suferințe copiilor, nu este decât o altă născocire. În realitate sărmanul Ghiță suferă de pe urma măselelor, însă rudele care-l cresc găsesc un alt motiv care impune niște costuri pe care le pot primi de la boieroaica ce le-a promis că-i va susține la creșterea copilului orfan de mamă. Așa zisul ritual de vindecare se va face într-o zi de vineri, iar duhul rău-făcătoarei va fi alungat prin descântecul unei babe. Mătura, vătraiul cu trei tăciuni, un topor și o ulcică din lut cu apă vor readuce liniște copilului după descântecul făcut la apusul soarelui în pragul casei. Naratoarea, fermecată de aceste practici la care asistă și de care se interesează cu insistență, redă cu fidelitate cuvintele rostite de babă pe care dă impresia că le știe pe de rost, ca și cum ar fi ea însăși păstrătoarea și promovarea lor.

Prin interesul față de practicile păgâne, farmece, vrăjitorii pe care le așază în centrul creației sale, femeia-scriitor prin vocea naratoarei-martor este în căutare unei alte realități pe care numai ea ca femeie o poate construi. Scriitura feminină rurală este prietată într-un timp arhaic, un timp al acțiunii aparent cunoscut, dar imposibil de pătruns de o conștiință masculină tocmai prin faptul că în acest timp al practicilor ancestrale femeia este puntea de legătură prin însăși prezența ei acolo.

Descântecul devine unul cu adevărat important atunci când este nevoie să fie alungate duhuri rele, cum ar fi Samca, „duhul zvârcolirilor, aripa Satanei, spasmul care ucide femeile aflate în durerile facerii și pe copiii lor”. Acasă la Grigore, după ce familia care nu a avut timp de zece ani copii, a înfiat o fetiță orfană, Sița, au loc tot felul de ritualuri tainice care leagă prin jurăminte fetița de viitorii ei părinți. Descânțelele mai multor babe din sat sunt completate de rugăciunea foarte veche rostită de un călugăr venit de departe care cuprinde cele „nouăsprezece nume ale Răului Nenumit”. Ritualul exorcismului se continuă pe parcursul unui an întreg,

timp în care Marița, mama adoptivă, este descântată de o babă „o dată la trei luni, trei zile în șir, folosind o mătură, un ac și un bici pierdut pe drum și regăsit”. Minunea cea mai mare din sat despre care toată lumea vorbea s-a împlinit în urma farmecelor și a înfierii Sitei prin nașterea de opt frățiori și surioare.

Descântecul nu are întotdeauna puteri vindecătoare, mai ales dacă habotnicia mamei îi pune în pericol viața pruncului. Naratoarea nu mai este de această dată martor, însă redă cu fidelitate ceea ce-i descrie Uța din ritualul de vindecare al babei din Talia, acel farmec cu cărbunii stinși care va elibera din legături copilul. Pentru femeia de la țară sfatul medicului nu este mai sfânt decât descântecele babelor de la care așteaptă mai degrabă o minune. Prezența bărbatului este excusă din cadrul descântecelelor, el nu vede și nu aude nimic din ce fac babele descântătoare. Absența lui se va remarca și în cadrul altor obiceiuri predominant feminine.

Aceste manifestări mitofolclorice exclusiv feminine aducătoare de bine conferă femeii o restabilire a condiției sale, prin descântătoarele satului se recunoaște puterea vindecătoare a femeii în general care poate aduce oricând ordinea materială și spirituală a căminului.

Dacă descântecul este un ritual doar al femeilor bătrâne, alte obiceiuri includ fie prezența fetițelor (semn al purității) – obiceiul Lăzărelelor, al Caloianului sau al Paparudelor, a fetelor tinere de măritat – obiceiul descântatului apei de sfântul Gheorghe, obiceiurile din serile de Paște de invocare a Luceafărului de seară care să le aducă norocul în dragoste, Floriile, zi în care fetele culeg flori ca semn de rugăciune ca să li se trimită un răpitor, Armindenii; sau a femeilor măritate – Rocmani, ziua în care femeile aruncă coji de ouă pe râu pentru a le vesti Paștile oamenilor buni care trăiesc printre păgâni, Sângeorgiul vacilor, ziua în care se poate lua mana de la vaci, Ropotinul, sărbătoare în care se veselesc femeile, iar bărbații nu au dreptul să ia parte. Un singur obicei menționat în romanul Marthei Bibescu implică prezența exclusiv masculină – strigarea peste sat.

Autoarea remarcă dorința permanentă a tinerelor fete de la țară de a-și păstra tinerețea și frumusețea, de a fi iubite și atrăgătoare. Natura se transformă în părtașa dorințelor de împlinire în dragoste a tinerelor, fiecare element al naturii – apa, soarele, florile, roua mai ales – poate să influențeze norocul în dragoste pentru cele care știu să le invoce puterile. Primăvara tinerele invocă soarele, apa limpede a râurilor de munte, roua pe care o divinizează asemenea soarelui. Fetele din Izvor știu să facă farmece din plantele cu virtuți magice în împlinirea dragostei, dintre care busuiocul și pelinul au cel mai important rol în atragerea iubitului și păstrarea chipului tânăr și frumos pe tot parcursul anului.

Martha Bibescu prezintă în romanul său lumea rurală în firescul ei, tărani din Izvor sunt oameni obișnuiți, cu nimic ieșiți din comun, femeile fiind adevărate păstrătoare și cunoscătoare ale tradiției orale. Implicarea femeii în viața satului și a familiei reprezintă o dominantă a secvențelor narative; din acest punct de vedere importanța bărbatului este secundară pentru naratoarea preocupată de cultul femeii de la țară.

În creația rurală a Georgetei Cancicov și a Marthei Bibescu poziția femeii este reabilitată prin însemnătatea deosebită pe care femeia de la țară o are în

păstrarea obiceiurilor și a tradițiilor și în transmiterea lor generațiilor viitoare. Femeia-scriitor este atașat realităților rurale în mijlocul cărora a trăit, iar personajul feminin al romanelor sale devine un alter-ego fidel trăirilor și credințelor sale. Femeia de la țară știe ce rânduieli trebuie respectate la nașterea unui prunc, la botez, dar mai ales la trecerea sufletului în lumea de dincolo. Tot ea se îngrijeste de mântuirea celui plecat și de pomenirea lui peste ani. Priceperea și hărnicia femeilor devin indispensabile pentru țăran. Bietul moș Ion din Poieni moare imediat după ce Profira, consoarta sa de o viață tocmai a fost dusă la groapă: „S-a întunecat Grigore ca pământul. Bietul moș Ion murise lângă ușă. Era cu fața în jos. Focul în vatra ardea slab”.

Georgeta Cancicov este interesată întru totul de țăranii săi din Poieni, opera sa reflectă în totalitate comunitatea rurală în care a trăit. Numai că puterea de percepție a scriitoarei moldovence este diferită: scriitoarea a creat și a recreat o lume printr-o sensibilitate și un umor neegalat. Descântătoarele sale devin niște marionete care improvizează un ritul pentru ploaie transformat într-o ceartă, motiv de distracție pentru țăranii ascultători. Când descântecul devine un ritual pentru aflarea ursitei în noaptea Anului Nou sau a Sfântului Andrei, tinerele fete se folosesc de o întregă recuzită de care au auzit că ar fi necesară. La Georgeta Cancicov vrăjitoarele, mari meștere și farmecătoare au o identitate bine cunoscută, satul își are babele lui: Gârgana care descântă vacile și mută laptele și Chioară despre care se credea că știe a face farmece.

În romanul rural al Henriettei Yvonne Stahl, *Voica*, femeile lehuze nu apelează la descântătoare, prezența medicului este refuzată, dar au încredere în domnișoara venită de la oraș care le va vindeca cu prafurile ei. Și aici ca și în celelalte romane rurale prezența femeii de la oraș nu este exclusă. Integrarea ei în comunitatea rurală este acceptată cu ușurință, este respectată și i se recunosc calități pe care femeia de la țară nu le are.

3. Spațiul rural

Lumea rurală se definește și prin raportarea la spațiu, personajele românești sunt asociate unui spațiu pe care îl pot simboliza: „Le personnage est associé à l'espace par métonymie et le symbolise par métaphore”¹¹. Proza rurală feminină asociază satului arhaic imaginea femeii și a condiției sale. Interiorul gospodăriei țărănești este dominat de imaginea femeii, ceea ce este în exteriorul ei de cea a bărbatului.

Spațiul definește o parte din preocupările specific feminine și păstrează, la femeile măritate, amintirile de mare preț din ziua nunții, așa cum le păstrează și Salomia:

„Camera în care ne primește – «casa mare» - e plină de amintiri de la nuntă: ștergare brodate, scoarțe țesute din lână de zestre, florile artificiale și beteala pe care le-a purtat în biserică, toate podoabele ei de fată săracă, ce nu vor

¹¹Jean-Yves Tadié, *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, Coll. TEL, 1994.

mai fi purtate, tot ce-i rămâne din strălucirea unei zile de glorie, de care-și va aminti ca de-o lumină până la adânci bătrâneți...”

Spațiul rural, inseparabil de timp, este asemenea acestuia un spațiu arhaic, definește o lume a prezentului sau a trecutului. În romanul *Amurg* spațiul devine simbol al unei lumi aflate în continuă disoluție. Atât casa boierului de la Domnești cât și conacul Elencăi Donache de la Scheița sunt spații ale unei lumi „ce-și trăiește inconștient agonia”, definesc „o realitate brutală”¹², șocantă prin cruzime și sălbăticie. Conacul amfitrioanei de la Scheița, însuflețit nu doar de marea pianistă care a cântat în compania lui George Enescu, ci și de oaspeți importanți - diplomați, prinți, dar mai ales artiști – reflectă numai în aparență o lume a bunăstării, disoluția iminentă amenințând și acest spațiu al contrastelor.

Poarta conacului de la Domnești separă o lume caricaturală, grotescă, o lume bolnavă care-și trăiește drama neputințioasă:

„Din drum se vede poarta cea mare, de fier. Era întotdeauna deschisă, din vremuri depărtate. Spun oamenii că mulți dintre ei au apucat-o tot așa, deschisă. Fierul era ruginiu ca sângele stătut. Uneori, când trecea vreo căruță se auzeau laturile porții tremurând greoi, zăngănind ca lanțurile cele grele de care sunt legați taurii în grajd. Lipseau balamalele de sus, iar poarta era legată cu sârmă, ca nu cumva să cadă și să tragă după ea zidurile de piatră, roase de părsire și lovite de nepăsare”.

Spațiul degradant al conacului configurat din primele rânduri ale romanului se transformă și se descoperă ca fiind un loc asociat unei boierimi atemporale aflate într-o cădere iminentă, dar cu oarecare pretenții manifestate în evoluția ruralității epocii respective. Cu timpul conacul de la Scheița va resimți semnele aceleași decăderi sugerate în mod paradoxal de zgomotul petrecerilor și neașteptatele încăierări sângeroase ale societății cosmopolite și de rand înalt. „Conacul, de o paragină desăvârșită, simbolizează drumul fără întoarcere al celor ce l-au locuit cândva, amenințând cu puterea și forța lor”¹³. Cele două conace rămân numai în aparență simboluri antitetice, ruina și singurătatea tulburătoare de la Domnești reflectă decăderea de mai târziu a luxului și grandorii de la Scheița. Decorul moșii Elencăi Donachi surprinde la început prin aerul boem și atmosfera continuă de sărbătoare a salonului de muzică în care se fredonează fragmente din Bach. Ca și la Hortensia Papadat Bengescu, spațiul rural este reconstituit la Georgeta Mircea Cancicov din memoria afectivă a personajelor sale.

Îndrăzneala peste limite a scriitorului construiește un alt spațiu la fel de neobișnuit ca și cel de la conacul boieresc de la Domnești, cu atât mai surprinzător cu cât asociază personaje și întâmplări halucinante pentru o lume care ar trebui să fie a ordinii sacre. Mănăstirea călugărilor nebuni de la Răchitoasa face deliciul unor

¹²Eugenia Tudor, *Pretexte critice*, București, Editura „Cartea Românească”, 1973, p. 143.

¹³*Ibidem*.

secvențe savuroase în două dintre romanele scriitoarei băcăuane: *Poieni* și *Amurg*. Situată în afara spațiului rural cunoscut al satului, mănăstirea și călugăria ei poartă imaginea grotescului, definită mai ales în scena logodnei ciudate dintre Sultana, fiica Elencăi Donachi, și prințul Dimitri. Slujba logodnei, făcută la întâmplare și improvizată în fiecare moment al său ca și gesturile călugărilor creează atmosfera unui alt loc degradant, laicizat și exclus oricăror semnificații sacre. Grotescul și burlescul situației constituie o sursă inepuizabilă de umor care amintește de seara priveghiului din casa lui Tărăbuță care se transformă într-un spațiu spectacular original.

În romanele rurale ale Georgetei Mircea Cancicov spațiul rural construit cu atâta naturalețe capătă dimensiunile unei imense scene teatrale unde tărani îi joacă rolurile și-și duc existența în cel mai firesc mod posibil pentru ei. Viața și teatrul, firescul și neobișnuitul se confundă, construind o lume a țărănimii obișnuită să se afirme în cele mai originale moduri.

Scrise într-o manieră diferită, romanele rurale ale scriitoarei franceze Marguerite Audoux exprimă atașamentul său față de pământul natal și bucuriile pe care le-a trăit în fața naturii. Romanul *Marie-Claire* este un *roman de la terre* pastoral care înfățișează destinul unei copile orfane de la intrarea în orfelinatul unei abații până la plecarea sa la oraș. Aici spațiul rural se transformă într-un spațiu al singurătății interioare, al conviețuirii și al evadării în mijlocul naturii pastorale. Atașamentul față de pământul natal apropie opera rurală a scriitoarei Marguerite Audoux de romanele scriitoarelor rurale din literatura română. Aspectele monografice ale satului lipsesc, interesul mutându-se asupra interiorității sufletului de copil al păstoritei care găsește în natura sălbatică un refugiu al singurătății sale interioare. Natura rustică, element al originilor, descrisă cu un accentuat lirism și o evidentă sensibilitate capătă dublă simbolistică: simbol matern (asociat pământului) și simbol patern (asociat cerului). În acest spațiu sălbatic din Sologne, naratoarea-personaj este într-o continuă căutare a propriei identități, încercând o recuperare a ei prin reconstituirea copilăriei de la primele amintiri și apoi a întregii sale existențe.

Deși aspectele vieții rurale ale comunității din Sologne ocupă un loc secundar în romanul de debut al scriitoarei franceze Marguerite Audoux, tabloul discret al țăranilor surprinși în timpul secerișului atrage atenția ochiului cititor prin misterul pe care tânăra păstoriță îl întrevede în fiecare gest al oamenilor obișnuiți de la țară:

„Lorsqu'on commença la moisson, il me semble que j'assistais à une chose pleine de mystère. Des hommes s'approchaient du blé et le couchaient par la terre à grands coups réguliers pendant que d'autres le relevaient en gerbes qui s'appuyaient les unes contre les autres... Les cris des moissonneurs semblaient parfois venir d'en haut, et je ne pouvais m'empêcher de lever la tête pour voir passer les chars de blé dans les airs”.

Cu aceeași gravitate, Marguerite Audoux descrie gestul misterios al lui Gaboret care seamănă pământul, singur, la revărsatul zorilor.

În *Marie-Claire* tânăra copilă aspiră, chiar și atunci când asistă la bucuria unei sărbători rurale plină de dinamism, să regăsească calmul unui loc care să-i permită să observe, să contemple o lume, parte integrantă a propriei existențe. Întreg romanul se transformă într-un poem al vieții interioare proiectată într-un spațiu rural edenic:

„La littérature des trente dernières années n’a pas produit, peut-être; un poème de la vie intérieure plus beau que la deuxième partie de *Marie-Claire* qui se passe chez des paysans de la Sologne. C’est auprès de ces paysans que Marguerite Audoux acquit autrefois le sens et le goût de la vie intérieure. Petite servante attentive parmi les gens de la campagne, elle a pu les voir tels qu’ils sont”¹⁴.

De altfel întreg spațiul rural este o proiecție a sensibilității tinerei Marie-Claire aflată într-o continuă căutare a fericirii pierdute prin chiar condiția sa de orfană.

4. Relația sat-oraș în romanele rurale

Țăranii nu manifestă interes față de citadinism, asociat evoluției sociale și industrializării. O singură atitudine se detașează în relația sat-oraș: Mini, personajul reflector din romanele Hortensiei Papadat-Bengescu face un remarcabil elogiu „Cetății vii”, orașul pe care îl vede în opoziție evidentă față de sat. Spațiul rural al moșiei de la Prundeni, reconstruit aici prin ochii unei citadine, este asociat de înșuși personajul reflector disconfortului ce se va transforma treptat în conștiința acestuia într-un fel de spaimă bolnavă. Conacul de la Prundeni nu cunoaște disoluția celor din romanele Georgetei Mircea Cancicov, dimpotrivă se conformează modernizării: „vacile în staule model, caii în boxe de lux, păsările în cotețe mari curate ca o colivie și florile parcă artificiale prin disciplină”. În mod paradoxal și aici conacul poartă pecetea unei întâmplări de familie care ascunde o poveste legată de naștere unui copil nelegitim, fapt ce va tulbura ordinea firească a vieții, așa cum și nebunia boierului Negulici din romanul *Amurg* se va proiecta asupra locului și a celor ce rămân să-l locuiască.

Natura sălbatică văzută prin ochii tinerei venită de la oraș amintește de aceeași sălbăcie neobișnuită care domnește la moșia Mazurului Negulici. Porțile moșiei de la Prundeni, în mișcarea lor dezordonată, circumscriu un spațiu aflat în evidentă opoziție față de oraș, de civilizație.

Imaginea ruralității revine în romanul *Rădăcini*, definindu-se prin același topos. Ceea ce se află în afara moșiei nu are nicio însemnătate, e un spațiu absent. Țăranii de la Scheița, Domnești sau Izvor își duc existența alături de stăpâni, lucrează pe moșiile lor, poartă discuții asupra întâmplărilor de la moșie, numai la Prundeni nu se știe nimic de existența lor. Nici măcar despre administratorul moșiei

¹⁴Notă consacrată romanului *Marie-Claire*, în *Nouvelle Revue Française*, 1/ 11/ 1910, p. 616, apud Bernard- Marie Garreau (coord.), *Le terroir de Marguerite Audoux*, Actes du Colloque organisé par l’équipe Littérature et Histoire, Université d’ Orléans, 30 oct. 2004, Paris, L’Harmattan, 2005, p. 30.

nu se poate spune că e țăran autentic, deși dă mereu impresia de o forță naturală și încredere în lucrurile practice care sunt de făcut la moșie.

La Hortensia Papadat-Bengescu „ruralul rămâne o abstracțiune”, pentru eroii romanelor sale natura reprezintă „o descoperire a vieții simțurilor pe care psihicul lor deviat nu o suportă”¹⁵. În câteva secvențe din primul volum al romanului *Rădăcini* Nory își amintește cu o nostalgie stranie de moșia Baldovin, acolo unde se născuse și crescuse. Tot retrospectiv, amintirea casei Trînilor din sat amintește de un timp vag al copilăriei Noricăi care hoinărea adesea în jurul conacului mare, spațiu interzis: „O casă joasă, lată, jur în jur înconjurată de o verandă cu geamuri de toate culorile se săltau pe scripete, spre mirarea ei copilărească...”.

Opoziția rural-citadin este îngroșată în linii evidente mai ales în atitudinea pe care o are firavul moștenitor al moșiei, Ghighi, fiul Elenei Drăgănescu și a răposatului prinț. Moșia, transformată într-un loc industrial – „O fabrică de cărămidă, o moară, dintre primele motorizate, asigurau locului o faimă locală. Fabrica de țuică, aceea fusese strămutată mai curând de la periferia Bucureștiului...” – îl va transforma pe tânărul Ghighi într-un adversar al încercărilor eșuate ale mamei de a-l deprinde cu treburile moșierești.

Nici în romanul rural francez al scriitoarei Marguerite Audoux conturul celor două realități nu se estompează, cu atât mai mult cu cât, deja când se vorbește despre oraș, fenomene precum industrializarea sau șomajul fac partea din viața obișnuită a parizienilor. Orașul capătă aspectul unui spațiu al dramelor individuale și familiare, aflat în opoziție evidentă față de spațiul edenic al satului. Bucuria orașului în zilele de sărbătoare nu e nici pe departe similară cu bucuria sărbătorilor câmpenești din Sologne. Dramele muncitorilor din atelierele pariziene le transformă destinele, iar aparenta solidaritate a mișcărilor sindicale constituie o încercare zadarnică de redobândire a bunăstării.

Orașului îi sunt asociate dramele unei clase sociale, dar și drama individuală a tinerei Marie-Claire care este forțată încă o dată să renunțe la sălbăciea naturii-mamă pentru a se îndrepta către necunoscut. Celor două planuri – ale reveriei și ale realității – le corespund cele două realități: satul și orașul. Spre deosebire de perspectiva asupra orașului din romanul rural românesc, aici orașul este văzut ca un loc care ascunde dramele individuale mai ales ale celor veniți de la țară. Modernitatea orașului pătrunde brutal, universul citadin îi condamnă pe țărani să evolueze într-o lume ostilă.

Și în romanul *Voica* de Henriette Yvonne-Stahl o domnișoară de la oraș pătrunde în spațiul rural și contemplă o lume brutală, o înțelege, deși străină de lumea satului. Opoziția sat-oraș se estompează, încrederea oamenilor de la țară în domnișoara venită de la oraș denotă o percepție diferită față de acest mediu asociat modernității pe care nu-l percep ca ostil. Dimpotrivă, femeile mai ales îi recunosc înțelepciunea și o recunosc ca pe o sfătuitoare care poate liniști apele tulburate de mânia bărbatului. Stoiana crede că tinerele de la oraș sunt mai evolute, cunosc

¹⁵Elena Zaharia-Filipaș, *Studii de literatură feminină*, București, Editura „Paideia”, 2004. p. 123.

lucruri care le ușurează existența, dețin un soi de secret ce le împiedică să aibă așa de mulți copii ca cele de la sat, practică cu totul străină satului : „ Cum fac cucoanele de la oraș de n-au copii așa de mulți ca noi?”. Și lucrurile greu de acceptat altă dată, apropiere mentalitatea femeilor de la sat de a orășencilor, atunci când vine vorba de mireasă care nu mai e fată mare:

„- Domnișoară, nu e fată mare mireasa.

- De unde știi?

- Știe tot satu'. Da' tot o ia ăstălaltu, că i-a mai dat tat-su o vacă peste ce se învoise. Așa, ca să se șteargă rușinea”.

Domnișoara de la oraș participă la hora satului, prezența acesteia o onorează pe Voica care o îndeamnă să se îmbrace cu „hainele cele țărănești” așa cum o cere obiceiul satului, dar îi cere să se dea și cu „praf alb pe obraz” așa cum obișnuiesc tinerele la oraș. Viața cetădenilor, aproape absentă în romanul rural al Marthei Bibescu, se reduce la o secvență a oltenilor cu cobilița care-și strigă marfa stăbătând străzile orașului. Contactul satenilor cu civilizația industrială se face prin drumul de fier, iar gara din sat este transformată uneori în piață de fructe. Într-o altă gară un țigănuș așteaptă oprirea trenului pentru a-și începe cântecul la vioara.

Pentru țărani din proza rurală a Georgetei Mircea Cancicov mersul la Bacău devine obișnuință în preajma sărbătorilor când femeile au de făcut cumpărături. Lumea orașului nu este o lume la care țărăncile vor să adere, deși le vede pe cele venite de la oraș ca fiind cochete și pudrate. Ochiul ironic al naratoarei nu le iartă pe femeile din sat, plecate la oraș și întoarse cu aere de cucoane. Țărani știu să distingă artificul monumentelor și nu manifestă interes față de confortul lumii civilizate de la oraș. Înălțimea monumentelor, chiar și atunci când este vorba de o biserică – „Amarnic îi de înalt, leliță! Te doare gâtul uitându-te după clopodniță!” –, vitrinele magazinelor sau străzile mari ale orașului nu le pot schimba mentalitatea învechită. Dacă pentru Voica a o vedea pe domnișoara cu pălărie demonstrează admirația față de semnele eleganței cetădine, Pamfilia Curcă care se crede o doamnă și nu iese din casă fără pălărie, ajunge o caricatură în fața tuturor din cauza obiectului eleganței sale, o „pălărie veche, neagră, cu o pană de struț mîncată de molii, înfiptă într-un mînunchi de mîrgele negre”. Societatea rurală îi respinge pe „orășenizați” și le aplică cea mai drastică pedeapsă: atitudinea ironică. Sunt vizate mai ales cele care și-au schimbat portul și și-au stîlcit vorba: fata mătușii Ioana, „fudulă rău”, când vine prin sat „se plimbă cu umbrela deschisă, fie umbră, soare sau noapte. Nu-i pasă și nu vorbește cu nimenea. Noroc că șade puțin ...că altminterea n-ar scăpa nebatută”. Domnișoara Lac se distinge printr-„o spelcă mare, lungă, cu un fluture bătut în mîrgele verzi care se mișcă tremurînd”. Până și mijloacele moderne de tratare a dinților sun ironizate: Agripina are „ dinți de tîrg”, madam Curcă are „un atelier în gură” pe care nu și-l pune oricînd, ci numai duminica în timp ce iese în sat în timp ce „rînjește mereu ca să i se vadă dinții. Scârboasă mai e, spun fetele. Parcă de cînd are dinți noi, cu atelier, seamănă a cap de mort”.

Semnele modernității au pătruns deja și în Poieni și la moșia de la Scheița: telefonul a devenit demult un lucru indispensabil, călătoria cu automobilul nu mai este o noutate nici la moșie, nici în sat.

Bibliografie

Din opera scriitoarelor

- Audoux, Marguerite, *Marie-Claire*, Paris, Grasset, 1987.
Bibescu, Martha, *Izvor, țara sălcilor*, București, Editura „Compania”, 2000.
Cancicov, Georgeta Mircea, *Amurg*, București, Editura pentru Literatură, 1967.
Cancicov, Georgeta Mircea, *Poeni.Moldovenii*, București, Editura „Minerva”, 1972.
Papadat-Bengescu, Hortensia, *Rădăcini I, II*, București, Editura „Minerva”, 1974.
Stahl, Henriette-Yvonne, *Voica, Pontiful*, București, BPT, 2010.

Bibliografie critică

- Balotă, Nicolae, *Universul prozei*, București, Editura „Eminescu”, 1976
Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ediția a II-a, revăzută și adăugită, București, Editura „Minerva”, 1985.
Cozea, Liana, *Prozatoare ale literaturii române moderne*, Oradea, Biblioteca Revistei „Familia”, 1994.
Didier, Béatrice, *L'écriture femme*, Paris, PUF, 1981.
Mercier, Michel, *Le roman féminin*, Paris, PUF, 1976.
Tadié, Jean-Yves, *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, Coll . TEL, 1994.
Tudor, Eugenia, *Pretexte critice*, București, Editura „Cartea Românească”, 1973.
Zaharia-Filipaș, Elena, *Studii de literatură feminină*, București, Editura „Paideia”, 2004.

Povestirea – nivel de excelență în memorialistica detenției

Fiind preponderent epice, scrierile memorialistice ale detenției au în prim plan povestirea, resimțită ca nevoia de a reda întâmplări, scene, evenimente la care scriitorul a luat parte ca protagonist sau martor. Tot ceea ce interesează este nucleul epic, iar povestirea capătă consacrarea sa în operele memorialiștilor, interesați fără doar și poate de acest gen literar, idee subliniată și de studiul lui Ion Vlad, *Povestirea. Destinul unei structuri epice*, care amintește de diferitele specii literare ce stau sub semnul epic: „Descoperim povestirea – semn al comunicării epice (subl. aut.) – în toate variantele genului, de la reportaj la literatura de «călătorii», memorii (subl. n.) sau literatura de anticipație științifico-fantastică”¹.

Pornind de la această poziție clară a teoreticianului mai sus-menționat, și memorialistica detenției exersează arta narațiunii și a evocării, mergând în paralel cu arta cronicarilor umaniști, la care s-ar putea raporta, ca un arc peste timp, fiindcă primele „pasaje narative cu proprietăți de povestire” în fazele incipiente ale literaturii noastre se regăsesc, așa cum menționează și Ion Vlad (în cronicile Umanismului românesc și în *Istoria ieroglifică* a lui Dimitrie Cantemir se „consacră evocarea, producând elemente foarte apropiate de formula atât de uzitată astăzi a «romanului autobiografic», scriere care depășește considerabil dimensiunile estetice ale literaturii române de la începutul veacului al XVII-lea”²). Teoreticianul consideră, îndreptățit de valoarea de neegalat a literaturii secolului al XX-lea:

„Eposul românesc conservă atributele constante ale genului în decursul câtorva secole, nerenunțând la ele, continuându-le până la autorii «romanelor» contemporane: Eugen Barbu, Fănuș Neagu, Marin Preda, D. R. Popescu, Zaharia Stancu etc. Povestirea nu a dispărut, ci ea continuă să păstreze prerogative esențiale”³.

Extrapolând aceste idei, ele se pot aplica și în cazul memorialisticii detenției, autorii/ autoarele acestor scrieri, deși aceștia susțin ferm că nu sunt scriitori ca formație intelectuală; ei apelează la mijloace clasice narative, printre ele, ridicându-se la un nivel de excelență, povestirea, cu sublinierea că atitudinea lor este „fixată

¹Ion Vlad, *Povestirea. Destinul unei structuri epice*, București, Editura „Minerva”, 1972, p. 50.

²*Ibidem*, p. 51.

³*Ibidem*, p. 50.

asupra acțiunii și a analizei”⁴. Astfel, memorialiștii detenției respectă, programatic sau nu, conștient sau nu, un anume *ceremonial*, apelând la memorie în mod voit. Constructul de ceremonial, impus de actul povestirii este revelat tot de cercetarea lui Ion Vlad: „Povestirea este, sub raportul transmisiunii, al înregistrării și al conservării în memorie, *un act oficiat după un anume ceremonial* (subl. aut.) stabilit cu o exactitate uimitoare și respectat fără abateri”⁵.

Axându-se, în fapt, pe aceeași relație consecventă narator-auditoriu (scriitor-cititori), operele memorialistice ale detenției au un rafinament, o substanță activă efervescentă, fiind construite după semnele actului narării prin stabilirea legăturii strânse cu un interlocutor, fie propria persoană, fie cititorul. Este stabilit de la început momentul decisiv al hotărârii luate de a se confesa prin intermediul scrisului: „De ce să scriu?” se întreba Lena Constante în prima sa operă memorialistică, *Evadarea tăcută*, implicând singularul, pe când Paul Goma va apela la un plural distinctiv: „De ce tac românii?” Se intervine astfel în scopul de a se implica activ toți cei care știu și pot scrie despre propria experiență de viață, povestindu-se pe sine în clipa în care se scrie mărturia istorică, politică, socială, dar și estetică.

Discursul epic al memorialisticii detenției feminine urmărește o anumită axă temporală, secvențială, evenimentială, cu un referent ușor de recunoscut în Realia: mai întâi este rememorată arestarea, urmează ancheta / anchetele cu variatele ei torturi, procesul sinistru și, după pronunțarea sentinței, viața din penitenciar / lagăr de muncă sau domiciliul obligatoriu (unde e cazul). Se stabilesc repere ca spațiul și timpul, fie pentru că urmează din instinct coordonatele povestirii, fie pentru a da veridicitate celor prezentate apelând la memoria depozitar istoric, verificându-se din când în când și autenticitatea celor spuse, ca nimeni și nimic să nu poată contesta valabilitatea și viabilitatea mecanismului memorativ al deținutului. Se remarcă o anumită tonalitate gravă, nici solemnă, nici melancolică, ci doar tristă pe alocuri, înrâncenată uneori, dar senină și curgătoare, în general, evocarea îi imprimă o notă distinctivă povestirii memorialistice. Apar, de asemenea, gradări și tensiuni diferite ale acțiunii, ale suspansului, recunoscându-se în final regia deznodământului, pe care naratorul îl știa dinainte.

Există un declic declanșator în orice scriere memorialistică, iar în cazul detenției, experiență dureroasă, cu atât mai mult se contează pe momentul decisiv al hotărârii luate. Și întrebarea Lenei Constante, reluată ca un leit-motiv, cu o formă accentuată „Atunci, de ce să scriu?”, ne aruncă în mod cert în lumea eului-narator care își ia ca punct de reper coordonata temporală, de altfel foarte importantă: „Sunt condamnată la 12 ani închisoare. Procesul a durat 6 zile. Ancheta – cinci ani. Deci am executat până azi, cinci ani de închisoare. Singură. Într-o celulă de 5 m², 1827 de

⁴Silvian Iosifescu, *Literatura de frontieră*, București, Editura Enciclopedică Română, 1971, p. 118.

⁵Ion Vlad, *op. cit.*, p. 115.

zile”⁶. De la aceste suprateme - spațiul și timpul - pornește excursul autoarei care stă sub imperiul verbului la prezent: un prezent narativ istoric, etern, continuu, prelungindu-se ca stare de fapt până la noi, adus din trecutul experienței reale în prezentul durativ al lui *acum*, sub ochii noștri.

„Sunt condamnată” se îmbină cu un verb al existenței, al trăirii, al experimentării lumii din închisoare simțită cu toți porii ființei: „am trăit”, pe când conjunctivul ascunde speranța, din păcate năruită, „să trăiesc”, reluat într-o formă accentuată „să mai trăiesc”, care presupune și varianta nefericită a morții, implicată în acest „mai” înțeles ca „oare”; e posibil orice și de aceea „să mor” nu vine pe neașteptate, nu ne mai surprinde: „să mor din atâtea secunde”. Deși existase licărul aprins al eliberării, ascuns cu abilitate în anchetele dinaintea procesului, Lena Constante ne asigură de parșivenia absolută a anchetatorilor săi: „În ultimele luni de anchetă îmi strecuraseră speranța că *voi fi* (subl. n.) eliberată după proces”⁷.

Abundența verbelor la prezent, utilizate după acest moment ex-abrupto, nu face altceva decât să sublinieze efectele șocului avut la pronunțarea sentinței: „nu mai simt”, „zac”, „nu pot”, „mă dizolv”. Sunt evidențiate prin verbele de stare emoțiile unei ființe aspru pedepsite pe nedrept.

Înzestrată cu un talent narativ aparte, Lena Constante nu respectă întocmai schema consacrată a scrierilor epice, opera sa *Evadarea tăcută* debutând nu cu arestul ei, cuprins în al doilea capitol al lucrării, ci direct cu condamnarea, momentul cel mai tensionat al vieții sale, după ce trecuseră cinci ani de anchete, în care se recunoștea de fiecare dată nevinovată. Cuprinzând trei părți cu titluri ce conțin informații specifice câmpului semantic al închisorii: Prima parte, *Ianuarie 1950 - Aprilie 1954*, Partea a doua, *Antecedente*, Partea a treia, *Penitenciarul*, cartea Lenei Constante conturează o poveste reală a unei femei ce trăiește o experiență nefericită, ca apoi volumul al doilea, *Evadarea imposibilă*, să completeze această experiență prin imaginea penitenciarelor prin care a trecut, Dumbrăveni și Miercurea-Ciuc, redând drama colectivă a unor femei aflate în aceeași suferință. Pagini întregi sunt dedicate senzațiilor, stărilor sufletești, condițiilor mizere, secvențelor sinistre cu bătăile din anchetă, pedepsele, carcera, ca și preocupările sale lirice, în închisoare Lena Constante creând în memorie versuri, povești, schițe.

Accentul cade pe verb, imperfectul fiind folosit cu precădere în descrieri, pe când perfectul compus sau prezentul stau sub semnul terorii din anchetă:

„Tăgăduielile mele sunt zadarnice. Reușesc numai să-l înfurie. Mă privește cu ochi încărcați cu ură. Ochi de nebun. Ajung să mă îndoiesc de mine însămi. Oare mi-am pierdut mințile? Fricii mele i se adaugă un nou chin. Paznicii mă împing în birou de mai multe ori pe zi. La orice oră. Chiar în plină noapte. Scara, anchetatorul, întrebările, amenințările, frica.

⁶Lena Constante, *Evadarea tăcută, 3000 de zile singură în închisorile din România*, ediția a II-a, București, Editura Fundației Culturale Române, 1993, p. 5.

⁷*Ibidem*.

Își îmbracă sadismul în cuvinte-capcană. Vorbește de datorie, de răspundere, de binele public. Cuvinte de care te izbești, care îți jupoaie carnea, care îți sug sângele. Te omoară. Folosește orice mijloc. Îi este permis orice. A-și impune adevărul «său» i-a devenit ideea fixă. Pentru acest dement nu există lege, pentru că legea este el. Și tot el este dreptatea. Și răzbunarea. El este Dumnezeu. După câteva zile mă pedepsește»⁸.

Din punct de vedere stilistic, textul este de o simplitate șocantă, aproape brutală, făcându-ne nu numai să intuim barbarismul anchetei, ci și să simțim și noi ce simte cel implicat direct. Astfel, la nivelul sintaxei întâlnim fraze necomplicate, uneori alcătuite dintr-o singură propoziție, iar prezența propozițiilor subordonate este minimală, două atribute „care îți jupoaie carnea, care îți sug sângele”, și o cauzală „pentru că el este legea”, plus o predicativă care subliniază starea de șoc în care se află eroina la acel moment: „Ajung să mă îndoiesc de mine însămi (subl. n.)”. Derulat, înainte sau înapoi, filmul este același. Tehnica cinematografică a scenei de mai sus trimite bunăoară la cuvintele latinești: *non multum, sed multa*⁹ și amintește de filmele celebrului regizor Alfred Hitchcock, un maestru al suspansului.

Substantivele îmbracă forma articulată tocmai pentru a particulariza o situație: „scara, anchetatorul, întrebările, amenințările, frica”, apoi „adevărul”, „legea”, „răzbunarea” și „dreptatea”. Pronumele personale fac distincția între cele două lumi, aflate pe poziții de forță diferite, aduse față în față de un destin nemilos, influențat în mare măsură de regimul politic: el (anchetatorul), pe de o parte, și „mă” / „mele”, (anchetatul) ca și „ție”, în varianta dublă a eului, depersonalizat în „îți / te” fiindcă eroina se privește acum de la distanță, adresându-se tuturor celor care vor lua parte la calvarul ei, făcându-i copărtași prin lectură.

Este interesantă gradația tensiunii, construită pas cu pas, de la *tăgăda* celui arestat se ajunge la adevărul anchetatorului, pe care deținutul nu-l recunoaște pentru că el aparține doar celui puternic – „adevărul «său»” nu este decât unul contrafăcut, inventat, nepliindu-se pe varianta de adevăr care aparține celui nevinovat; tensiunea mizează aici pe cele două fațete ale adevărului, care este *mai adevărat*: cel conținut de „tăgăduielile mele” sau cel din „adevărul său”? Răspunsul îl aflăm odată cu pedeapsa primită: deținutul nu a fost convins să accepte varianta adevărului absolut a anchetatorului care, la început, este numit „nebun”, apoi „dement” și în finalul fragmentului de mai sus se identifică prin noțiuni ca „lege”, „dreptate”, „răzbunare” și chiar prin autoritatea supremă, ca punct maximal al exprimării: „El este Dumnezeu”. La nivelul câmpului semantic al sentimentelor iese în evidență *frica* (care devine un leit-motiv pe parcursul întregii opere memorialistice), urmată „de un nou chin” și de „sadismul” celui intitulat atotputernic, ca finalul exacerbat să degenereze în ideea de moarte: „Te omoară.” Scopul este atins și rezultatul anchetei rămâne undeva suspendat în pedeapsa care survine fără doar și poate: „După câteva zile mă pedepsește.” În povestea lui *care pe care*, expusă de Lena Constante, de

⁸Lena Constante, *Evadarea tăcută*, p. 9.

⁹Lat. „multe în cuvinte puține”, în traducere proprie.

fapt, a tuturor celor încarcerați, anchetatorul, pionul principal, are la dispoziție o gamă variată de metode să-l facă pe cel anchetat să cedeze - și acest lucru se va întâmpla, mai devreme sau mai târziu.

Trebuie subliniat că asemenea pasaje vor fi întâlnite peste tot în memorialistica detenției, neexistând prea mari diferențe de substanță între operele scrise de femeile încarcerate sau de bărbații deținuți politici, narațiunea predominând ca mod de expunere și la unii, și la ceilalți. Memoriile păstrează un prezent istoric fiindcă totul se derulează într-un timp etern împietrit în memorie și scos la iveală pe tonuri diferite ale aceleiași game.

Povestirea, deși debutează în manieră diferită de la un memorialist la altul, conține în incipit cronotopii stabiliți și înmagazinați în memorie. Fiecare în parte se supune unui mecanism involuntar al etapizării care începe cu punctul zero: fie al nașterii și copilăriei (și se reia firul vieții de la capăt, *ab initio*, la Anița Nandriș - Cudla), fie al arestării, ca punct de pornire în refacerea traiectoriei carcerale. Astfel, Nicolae Steinhardt pornește de la scena halucinatorie a spargerii unui pahar, cu zgomotul puternic impregnât în auz (ca madlena lui Proust) care revine strident în anchetă: „- Un pahar? N-am spart nici un pahar... Nu țin minte...”¹⁰, ca o provocare a naratorului adresată lectorului de a-l urma în lumea eposului; paharul se dovedește o pistă falsă, un fir ce se pierde din vedere pe parcurs, altul fiind interesul său, nu numai cel al anchetei (dublată apoi de întreaga derulare a vieții din penitenciar, dacă nu chiar triplată ca domeniu al povestirii din jurnalul său), ci al prezentării experienței carcerale în întregul ei. Și totuși sunetul paharului spart ne menține treaz interesul pentru o bună bucată de vreme: „Ce-are a face dacă l-am spart sau nu? Are. Ceva îmi spune că are. Stăruitor, dar în surdina. Înțeleg prea bine – din ce în ce mai bine pe măsură ce lunga confruntare merge înainte cu oblojite mânuși – că acum se ia hotărârea, că de aici se va declanșa totul. Și drăcovenia e că oricum aș suci-o tot prins în capcană rămân”¹¹, și în același timp rămânem și noi captivi ai dorinței sale de a ne păstra lucizi și interesați în fața testimoniei sale până la sfârșit, deoarece la capătul călătoriei pe care o vom face împreună vom fi martorii desăvârșirii pe care memorialistul o află în credința puternică în Dumnezeu, atinsă ca o cale spre mântuire și prin intermediul închisorii.

Se pare că vârsta de douăzeci și trei de ani, în loc să fie una a idealurilor, a elanului tineresc, este una nefastă: tot la douăzeci și trei de ani este arestată și Adriana Georgescu și epopeea sa carcerală, redată sub forma unui roman în care eroina este și narator, *La început a fost sfârșitul*, stă sub semnul povestirii, a ritualului respectat cu sfințenie, numai că, spre deosebire de alte opere memorialistice, adaugă povestirii pline de așa-zise *picanterii lingvistice* de penitenciar, și dialoguri febrile, nervoase, vii. Așadar, eroina, aflată la o vârstă fragedă, trece prin calvarul anchetelor / torturilor. Reperele temporale sunt și aici nelipsite, axa timpului istoric se suprapune peste cea personală, particulară, încă din

¹⁰Nicolae Steinhardt, *Jurnalul fericirii*, ediție îngrijită și note de Virgil Comoș, postfață și repere bio-bibliografice de Virgil Bulat, Editura „Dacia”, Cluj-Napoca, 1991, p. 12.

¹¹*Ibidem*.

incipit aflăm debutul calvarului fără să fie dorită / bănuită o asemenea experiență nefastă, când de fapt dorințele, visurile tinerei erau altele: „În iulie 1943, un mic incident, aparent fără importanță, mi-a decis totuși întreaga viață. Aveam douăzeci și trei de ani și până atunci viața mea își urmasse cuminte cursul, în chiar direcția pe care voiam să i-o dau, pe care credeam că i-o voi putea da.”¹² Speranțele, planurile de viitor sunt susținute de realizările pe care deja le avusese până la acea dată (timpul mai mult ca perfect le scoate în relief): „Voiam să mă fac avocată, și tocmai îmi dădusem licența. Voiam să fac sport, și participasem deja la mai multe campionate naționale de volei și de ping-pong. Voiam să fiu ziaristă, și de un an, eram critic cinematografic la ziarul «Universul literar»”. Aceste fraze spun multe pentru un tânăr în plină formare și afirmare. Intenția naratorială este clară, calea pe care o pornise era definitivată de aceste direcții, prin lucrurile minunate pe care le făcuse: „dădusem (licența)”, „participasem”, numai că voința („voiam”), asupra căreia se insistă obsesiv, nu este suficientă, nu va mai corespunde realității. Este deturnată linia poveștii într-un alt plan: eroina cunoaște acum o cotitură existențială extraordinară, fără posibilitate de întoarcere – „Prin urmare, în iulie 1943, chiar în ziua examenului de licență, a început totul. Trebuie să fi fost într-o vineri...”¹³ Povestirea și-a schimbat drastic direcția și o simțim din locuțiunea adverbială „prin urmare” care este de fapt folosit pe post de *captatio benevolentiae*. Cu acest „totul”, nehotărât, dar care va determina întregul destin al unei tinere, pornește romanul Adrianei Georgescu, cu o ușoară tentă polițistă în primele pagini, urmând o traiectorie amețitoare, într-un ritm trepidant, dialogul este cel care dublează trama narativă:

„- Mă duc să-mi iau rămas-bun de la doctor și de la infirmieră.
- Ești nebună? O să vină să te caute și aici. Jos ne așteaptă o mașină. Trebuie să pleci imediat. Întotdeauna mi-am spus că ești inconștientă.
Ridic din umeri.
- Unde vrei să mă duc?
- O să te ascundem noi, dar nu-i acum momentul de stat la discuție. Să plecăm înainte ca poliția să aibă timp să vină și aici.
Mă ia de mână, mă trage după el. Îi mai spun:
- Crezi că e așa de grav?
Gheorghe se oprește și îmi replică pe un ton furios:
- Ascultă, trebuie să te hotărăști. Vrei să dispari sau preferi să le faci o mică vizită celor de la Gestapo?”¹⁴

Toată drama se desfășoară sub semnul hazardului, e un joc *de-a v-ați ascunselea* foarte periculos până la plecarea din țară a Adrianei în 1948. Și în acest

¹² Adriana Georgescu, *La început a fost sfârșitul*, ediția a II-a revăzută, text îngrijit de Micaela Ghițescu, Prefață de Monica Lovinescu, București, Editura Fundația Culturală Memoria, 1999, p. 15.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Adriana Georgescu, *op. cit.*, p. 17.

scenariu se pot enumera scene / episoade de o cruzime nemaîntâlnită: arestată, anchetată, bătută, închisă, operată și salvată de la moarte *in extremis*, eroina va fi eliberată în mod miraculos printr-o grațiere a regelui, apoi rearestarea și evadarea din final stau sub meandrele unui destin meticolos, multiplicat la infinit: nu e prima dată când este obligată să se ascundă, fiindcă așa se scrie romanul său, cu misterioase figuri, personaje secundare sau episodice, mascate de numele de cod, ceea ce subliniază și mai mult aspectul de roman de *aventuri*, ce aduce pe alocuri cu un roman polițienesc, fără a fi genul cu crime misterioase, ci mai degrabă un joc de-a *hoții și vardiștii*, un roman de atmosferă, spre disperarea autoarei ce nu se abține să nu comenteze: „Eu aveam oroare de romanele polițiste...”¹⁵

În ipostaza de povestitor prin excelență se află Anița Nandriș-Cudla: bucovineanca fără prea multă școală, dar plină de înțelepciune redă povestea vieții ei ca o mărturie a supraviețuirii gulagului siberian: *20 de ani în Siberia. Amintiri din viață*. Într-un limbaj simplu, regional, fără prea mari pretenții de filolog, se stabilesc de la bun început câteva date autobiografice¹⁶ – anul și locul nașterii, familia, dar incipitul este o meditație asupra destinului uman, asupra condiției noastre care implică suferințe neașteptate, nebănuite. Anița Nandriș - Cudla dă dovadă de inteligență și simplitate, ea este femeia din popor, greu încercată de soartă, și având o fire meditativă e un scriitor înzestrat cu talent, accentul căzând asupra istoriei pe care o spune, fiindcă până la sfârșit aflăm că este o supraviețuitoare.

„Prin câte poate trece o ființă ominiască fără să-și dea seama...” este incipitul poveștii sale pentru că faptul istoric în sine nu are importanță, în opinia omului din popor soarta este cea care dă o anumită configurație vieții noastre, o anume traiectorie pe care o urmăm fără voia noastră. Nimic politic nu o determină pe Anița să spună povestea, ea nu se răzbună, nici măcar nu gândește nimic rău în legătură cu asupritorii săi, tot ce iese în relief este suferința unei mame care își impune să lupte ca să își salveze copiii de la moarte, și, până la urmă, reușește, înfruntând totul cu demnitate. Anița nu se răzvrătește, nu se ridică împotriva destinului, ci ia totul așa cum vine, însă se pliază pe toate lipsurile, bolile, condițiile mizere și muncește din răspuțeri, nefiind părăsită de credința în Dumnezeu care face posibilă supraviețuirea ei și a celor trei băieți ai săi. Ea nu este o combativă, o revoluționară, nicidecum, ci rămâne în memoria noastră ca tipul mamei iubitoare care știe să își apere puii, să îi hrănească, să îi încurajeze, și să îi crească departe de casă, într-o țară străină, cu o limbă și obiceiuri diferite, în condiții de prizonierat. Pentru a-și duce la îndeplinire misiunea de salvare, ea trece prin diferite încercări, alături de băieții ei care îi vor fi alături – foame, frig, disperare, boală, munci grele, inclusiv o comă profundă (un fel de moarte clinică), și, la final, iese învingătoare:

¹⁵*Ibidem*.

¹⁶ „Eu m-am născut în anu 1904, în satul Mahala, județul Cernăuți. Am fost șapte frați, șase băieți și eu, o fată. Părinții au fost țărani, adică gospodari, cum era timpul pe atunci”, Anița Nandriș-Cudla, *20 de ani în Siberia. Amintiri din viață*, ediția a II-a, București, Editura „Humanitas”, 2010, p. 27.

„Aciastă dragoste și iubire de familie ni-a dat putere în toate greutățile și am putut rezista și ni-am salvat viața”¹⁷.

Povestea deportării este și ea multiplicată de toate mărturiile celor care au trecut prin suferințe asemănătoare¹⁸, fenomenul fiind amplu și cunoscând diverse forme de manifestare și la noi în țară (deportarea în Bărăgan, deportarea în Moldova, și edificatoare în acest sens este și scrierea Lăcrămioarei Stoenescu, *Copii - dușmani ai poporului*, în care a redat o poveste cutremurătoare a familiei sale, iar solidaritatea mamă – fiică - nepoată este impresionantă). Așadar, faptele reale trec în planul artistic prin intermediul povestirii, acest lucru fiind subliniat și de Ion Vlad: „Trecerea din planul inferior al faptului real și încă neasimilat în viziunea scriitorului (ficțiunea și confruntări generalizatoare) se petrece în deplin acord cu legile specifice ale re-creării și re-facerii lumii și cu esențialitatea ei credibilă, artistic vorbind”¹⁹.

Dacă luăm ca punct de plecare aceste istorisiri credibile, autentice, reale, eul biografic devine eul-narator și povestirea e doar instrumentul care asigură transferul la un prim nivel exterior de la eul-subiect, real, recognoscibil biografic, la eul-obiect, apoi la nivel interior, de la narator la naratar, fiindcă „narațiunea la prima persoană, care împrumută frecvent atitudinea memorialistului, se păstrează în limitele de informație și de înțelegere ale aceluia care spune «eu»”²⁰.

Astfel, povestitorul își dezvoltă conștient o dublă ipostază, aceea de scriitor, dar și de persona, de mască, pe care memorialistul și-a asumat prin amintirile sale: „Dacă scriitorul este, chiar și în perimetrul literaturii autobiografice, o *mască* (subl. aut.), dacă literatura autobiografică devine un mod de comunicare și o posibilitate de a intra în contact cu un univers încă neexplorat până la capăt, povestirea este atunci soluția unei atari metamorfozări a eului.”²¹

Detașarea cu care privesc în trecutul lor nu este decât o armă cu care pot lupta împotriva durerii re trăite, fiindcă în prezent memorialistul își poate depăși eul-biografic intrând în pielea eului-personaj, pe care o leapădă la final ca un actor care și-a jucat rolul în chip magistral. Înscrierea într-o anumită cronologie este dată și de o anumită reprezentare a faptelor, de punerea în scenă a naratorului regizor și interpret totodată, de aceea construcția epică depășește uneori nivelul unei simple povestiri ordonate pe axa *alpha* și *omega*, a începutului și sfârșitului. Se adună laolaltă personaje, faptele propriu-zise, dar și prezența unor fire narative secundare, a unor destine paralele, cum este cazul eroinelor-deținute din povestirile Lenei Constante pe care le prezintă în volumul *Evadarea imposibilă*, mână de aflarea motivului arestării lor: drama este aceeași, cauzele diferă.

¹⁷ Anița Nandriș-Cudla, *op.cit.*, p. 186.

¹⁸ *Suferințele mamei Blondina, o martiră a Siberiei*, Ediția a II-a, Editura Mănăstirii Sihăstria, 2005.

¹⁹ Ion Vlad, *op. cit.*, p. 172.

²⁰ Silvian Iosifescu, *op. cit.*, p. 133.

²¹ *Ibidem*.

Este interesant cum faptele exterioare declanșează în interior pornirea către povestire, procedeu foarte des întâlnit în literatură²², perfect verificabil și în cazul memorialisticii detenției. Aspectul convențional nu este doar unul strict estetic, povestea având totodată și scop moralizator, de scufundare în conștiința lectorului pe care naratorul îl invită, indirect, să mediteze asupra sensurilor istoriei, timpului, politicii și nu este o supralicitare pentru că totul a fost cu adevărat suferit / trăit, și, în sinea lor, memorialiștii mizează pe acest joc de captare a atenției, a voinței cititorilor, oferind credibilitate operei, dar și valoarea artistică, în acest sens teoria lui Ion Vlad se aplică perfect: „Menit să consolideze sensul pilduitor al povestirii și să confere evenimentelor o mai mare putere de influențare, autorul nu uită că povestirea e și joc dublu, o manifestare premeditată ambiguă, acordând echivocului (e adevărat sau nu? S-a petrecut aievea sau e invenție?) un rol artistic de captare a cititorului, dispus să interogheze asupra veridicității celor relatate”²³.

Măiestria memorialiștilor de a-și construi o operă epică impresionantă constă în abilitatea, profunzimea și intenționalitatea prin care elemente structurale ale povestirii (fapte, personaje, timp și spațiu) se pliază pe o mobilitate a cuvântului scris și a dublei ipostazieri acceptate unanim: eu-personaj, eu-narator. Astfel, scriitorul / scriitoarea plonjează în abisul amintirilor sale, pentru a reconstitui experiența carcerală trăită, pe care o privește din prezent cu calm, cu detașare, aflându-se pe un alt palier al înțelegerii – la care s-au adăugat maturitatea, perspectiva schimbată asupra vieții, acumulările la nivelul cunoașterii.

Dacă ar fi să stabilim câteva coordonate esențiale ale artei narative specifice memorialisticii detenției, fie feminină, fie masculină, nu putem să luăm în calcul numai această dublă înfățișare a eului (narator / actant), ci și cronotopii, impuși pe de o parte de o istorie nefavorabilă, pe de altă parte de un destin nefericit, personal al autorului. Spațiul și timpul, ca locuri comune ale epicii magna (dacă ar fi să folosim o sintagmă stănesciană pentru genul epic literar), au același rol și în cazul discursului epic din memorialistica detenției: „Spațiul și timpul, asociindu-și elementele care dau relief sensibil lucrurilor în povestire, converg spre definirea structurii povestirii: discurs epic ordonat cronologic cu incursiuni repetate într-un timp (subiectiv) al naratorului. O cronologie înscrisă ca element stabil al operei, neuitând însă să menționăm că este vorba de un *timp trecut* (timpul amintirilor, al confluenței tuturor aducerilor-aminte), de unde și o mobilitate ușor de sesizat”²⁴.

Uneori, pe lângă eul-narator apar și alte voci (fără a fi vorba de o polifonie voită) străine, cu destinele intersectate cu ale naratorului principal; acești naratori episodici sunt introduși de fluxul acțiunii și al memoriei prin tehnica povestirii în ramă. Este cazul memoriilor Aniței Nandriș - Cudla unde este prezentată istorisirea lui Floria, un moldovean șugubăț, care, sadovenian, își spune pățania: invitat să le

²² „Enunțarea faptelor, un posibil artificiu al convenționalității, și prezentarea diverselor aspecte ca strict autentice, acreditându-se ideea transformării lor în narațiune, este un vechi procedeu”, Ion Vlad, *op. cit.*, p. 172.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Ion Vlad, *op. cit.*, p. 184.

cânte din fluier celor adunați în casa părinților Aniței, acesta nu are chef fiindcă tocmai trecuse printr-o cumpănă de moarte – era să fie secerat de un glonț în timp ce păzea la foc o oală cu borș; ulcica s-a *fărmat*, dar moldoveanul a rămas în viață.

Este redat aici acel *există timp pentru toate*, reliefat ca un timp al povestirii ce nu reprezintă altceva decât un ritual sacru, reluat, repetat sute și chiar mii de ani, completat mereu, adăugat cu noi și noi experiențe, dar același în permanență.

De aceea, ca termen conceptual, camilpetrescian, în cazul memorialisticii detenției politice, autenticitatea se adaugă ca un plus de valoare estetică a scrierilor acestora, bazate întotdeauna pe povestire ca mod excepțional de integrare în artistică a experienței, fie ea politică, istorică sau socială.

Chiar și așa, nu se poate spune cu mâna pe inimă că toți memorialiștii detenției sunt prin excelență povestitori. Există un *dar*.... Acest *dar* ar putea fi simbolizat de întrebarea: cum rămâne cu eseistii? Nicolae Steinhardt, Constantin Noica, Paul Goma, Alice Voinescu, Lena Constante sau Annie Bentoiiu. Atitudinea lor este vădită: înclinarea balanței se face spre partea eseisticii, scrierile lor memorialistice legate de experiența carcerală conțin și mici eseuri filozofice, meditative pe teme universale – timpul, istoria, cultura, arta, religia.

Lena Constante s-ar putea încadra și ea în categoria eseistilor-memorialiști, unele pagini din scrierile sale legate de experiența carcerală sunt mini-glosări asupra unor teme filosofice ca timpul, condiția umană, libertatea, creația literară, religia, revenind obsesiv motive ca singurătatea, frica, frigul sau foamea, regulamentele. Împletind acțiunea cu meditația asupra stării sale, stilul Lenei Constante capătă acea solemnitate rece, obiectivă, accentuându-se fiecare cuvânt care spune o poveste nefericită. O scenă semnificativă este tăierea salcâmlor din fața celei sale, explicația implică o conotație politică, nu are nimic moromețian, ordinul fierăstruirii copacilor vine din partea ofițerului politic, pentru că „nici un fir de iarbă, nici o plantă, tulpină, frunză, boboc, floare și copac nu are dreptul să poarte rod sub ochii unui deținut politic”. Alternând suspansul cu lirismul, acțiunea trepidantă cu meditația filosofică, scrierile memorialistice ale Lenei Constante sunt radiografii exacte ale experienței carcerale feminine la noi, unde eul reconstituit din aducerile-aminte în primul volum *Evadarea tăcută*, devine un *eu* printre „noi”, incluzându-se printre celelalte tovarășe ale suferinței în cel de-al doilea volum, *Evadarea imposibilă*, ca o parte integrantă a istoriei prin îngroșarea rândurilor mărturisirilor.

Rămân doi jurnaliști/ autori de jurnal care sunt într-o bună măsură asemănători ca stil: buni esești, interesați de eul subiect al actului cunoașterii, devenit și obiect al cunoașterii pe parcursul întregii lor vieți: Alice Voinescu și Nicolae Steinhardt. Ambii, înclinați spre latura mistică a existenței lor, fac din jurnal un prilej de extaziere a sinelui: la Steinhardt extazierea este echivalentă prin aflarea căii spre mântuire, și anume, prin credința adevărată în Dumnezeu, în timp ce la Alice Voinescu extazierea înseamnă trăirea prin cultură și pentru cultură; Anca Ursa îi situează pe același plan din punct de vedere al *spiritualizării* operelor lor jurnalistice: „Alături de *Jurnalul fericirii* al lui Nicolae Steinhardt, cel al Alicei

Voinescu e în cultura română printre scrierile intime cele mai «spiritualizate»²⁵. Dacă la Steinhardt, la capătul frământărilor, al tuturor iluziilor există dovada certă, palpabilă: fericirea creștină dobândită prin trăirea absolută, isihastă a credinței în Dumnezeu, la Alice Voinescu găsim o continuă pendulare între trăirile fervente creștine (fusesse considerată de contemporanii săi o mistică, o ascetă) și reticența față de transcendental, pendulare trăită arghezian pe care încearcă din răspuțuri să o potolească. Acest fapt îi asigură cercetătoarei amintite sursa credibilă care o face să considere că Alice Voinescu este una dintre cele mai valoroase autoare de jurnal²⁶ din literatura europeană.

Vom întâlni în jurnalul scris de Alice Voinescu o accentuare a spiritului și nu a trupului, căci autoarea trăiește în spirit mai mult, acțiunile ei nu sunt importante decât în măsura în care sunt subordonate creșterii sale spirituale, gândurile, sentimentele, senzațiile sunt înregistrate de notațiile din jurnal într-o cronologie strictă, pe ani (1929 -1961), acesta fiind unul dintre punctele care o deosebește de scrierea lui Steinhardt. Foarte multe pagini ale jurnalului voinescian sunt miniseuri filosofice, meditații și miniglosări asupra trăirilor proprii, asupra timpului, religiei, libertății, culturii, artei, familiei, condiției femeii în societate, asupra iubirii (*eros* sau *agape*), asupra istoriei sau războiului, nici comunismul nu este lăsat deoparte, ca și barbaria sau nedreptatea, mai presus de orice resimțindu-se teama de moarte, pe de o parte, dar și acceptarea ei, pe de altă parte.

Dacă *Jurnalul* lui Alice Voinescu are un fir cronologic, narațiunea împletindu-se cu descrierile și meditațiile filosofice, la Nicolae Steinhardt impresia de haos epic e dată de înregistrarea fluctuantă, aleatorie a datelor, a anilor, cu reveniri înainte și înapoi pe axa temporală; aceste tribulații dau senzația de caleidoscop care cuprinde arestarea, detenția, postdetenția, eliberarea, botezul său din închisoare, fericirea creștină resimțită, dar și comentariile asupra artei, culturii, istoriei, prezentând citate celebre din universalitate sau propriile panseuri.

Nu faptul că dă impresia de *balamuc* (termenul e folosit de Steinhardt însuși), ci parantezele, explicațiile, divagațiile, citatele, ironia, autoironia, intertextualitatea, jocurile cuvintelor care îl ascultă supuse într-un discurs ce pare uneori din amvon, erudit și paremiologic laolaltă, toate acestea apropiindu-l pe neștiute de postmodernism și Nicolae Manolescu stabilea cu exactitate configurația complexă a *Jurnalului fericirii* în monumentală sa istorie literară: „Nu sunt numai întâmplări și oameni, ca la ceilalți memorialiști: sunt considerații de tot felul, politice, religioase, literare, filosofice, unele aproape niște aforisme (jurnalul e o veritabilă colecție de vorbe memorabile proprii sau celebre), altele sub forma unor eseuri succinte, sunt apoi observații foarte personale despre cărți, filme, opere muzicale, lecturi comentate din *Biblie* (dintre scriitorii epocii, doar N. Steinhardt și Mircea Ciobanu o

²⁵Anca Ursa, *Metamorfozele oglinzii. Imaginarul jurnalului literar românesc*, Cluj Napoca, Editura „Limes”, 2006, p. 123.

²⁶„Prin înclinația constantă spre latura mistică a existenței, Alice Voinescu se înscrie încă o dată în plus în tradiția occidentală a jurnalului feminin, religios într-o proporție impresionantă”. Cf. Anca Ursa, *op. cit.*, p.124.

știu literalmente pe dinafară), dialoguri platoniciene, în care fiecare interlocutor e citat precis. Totul într-un stil de o elocvență copleșitoare, berdiaevian exaltat, vorbit și scriptural, direct și oclitor, cu paranteze nesfârșite, referențial și intertextual, efervescent ideatic, pasional, insistent, agresiv. Autorul n-are spaima revenirilor, e mai degrabă insistent decât seducător, dar nu neapărat fiindcă ar urmări să provoace convingeri ori măcar adeziuni, ci fiindcă e un predicator înăscut²⁷.

Uneori se poate trata memorialistica detenției ca un scenariu (de film²⁸, de teatru), având toate ingredientele necesare punerii în scenă: decor sinistru (închisoarea), personaje antagonice (milițieni, gardieni, anchetatori, judecători, pe de o parte, deținuții politici, pe de altă parte), fapticul absurd care abundă în scene funambulești (tortura, anchetele, procesul, regulamentele inumane), regizorul a toate fiind mai presus de orice – partidul comunist! Caracterul teatral (nu în sensul peiorativ, ci de reprezentare dramatică, pe scenă, peliculă de film: *performance*, care în limba engleză tocmai cu noțiunea de spectacol este folosit, implicând jocul actorilor, măiestria și mijloacele regizorului) este remarcat și de Ruxandra Cesereanu²⁹, ca și de Mircea Anghelescu, ultimul făcând trimitere directă la *mise-n place*-ul operei narative, „cu o interpretare naturală a povestitorului, o montare a scenariului în care autorul (dar uneori și personajul pe care îl întrușipează) este pe rând interpret al mai multor eroi, iar cititorul nu citește doar un text dramatic, ci asistă sau chiar participă la o veritabilă reprezentație”³⁰, fapt ce duce la implicarea noastră în happening-ul scrierii, empatizând cu suferința eului-narator.

Dincolo de a fi niște documente reci, lipsite de viață, operele memorialistice ale detenției feminine conțin sâmburele estetic al literaturii autobiografice, depășind nivelul istoric, sec, printr-un stil limpede, narativ, uneori îmbrăcând formă eseistică, alteori romanească, aduc un plus de valoare incontestabilă când vine vorba despre arta narativă în general.

Bibliografie

Anghelescu, Mircea, *Literatura autobiografică. Pușcăria la români (Note de curs și antologie)*, Editura Universității din București, 2008.

Constante, Lena, *Evadarea tăcută, 3000 de zile singură în închisorile din România*, ediția a II-a, București, Editura Fundației Culturale Române, 1993.

Iosifescu, Silvan, *Literatura de frontieră*, București, Editura Enciclopedică Română, 1971.

²⁷Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Pitești, Editura „Paralela 45”, 2008, p. 1427.

²⁸*Binecuvântată fii, închisoare*, (2002), Ager Film, regia Nicolae Mărgineanu, cu Maria Ploae, Dorina Lazăr, Ecaterina Nazare, Victoria Cociaș, www.imdb.com.

²⁹Ruxandra Cesereanu, *Gulagul în conștiința românească. Memorialistica și literatura închisorilor și lagărelor comuniste*, Iași, Editura „Polirom”, p. 235.

³⁰Mircea Anghelescu, *Literatura autobiografică. Pușcăria la români (Note de curs și antologie)*, Editura Universității din București, 2008, p. 40.

Georgescu, Adriana, *La început a fost sfârșitul*, ediția a II-a revăzută, text îngrijit de Ghițescu, prefață de Monica Lovinescu, București, Editura Fundația Culturală Memoria, 1999.

***, *Suferințele mamei Blondina, o martiră a Siberiei*, Ediția a II-a, Editura Mănăstirii Sihăstria, 2005.

Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Pitești, Editura „Paralela 45”, 2008.

Steinhardt, Nicolae, *Jurnalul fericirii*, ediție îngrijită și note de Virgil Comoș, postfață și repere bio-bibliografice de Virgil Bulat, Editura „Dacia”, Cluj-Napoca, 1991.

Ursa, Anca, *Metamorfozele oglinzii. Imaginarul jurnalului literar românesc*, Cluj-Napoca, Editura „Limes”, 2006, p. 123.

Vlad, Ion, *Povestirea. Destinul unei structuri epice*, București, Editura „Minerva”, 1972.

Binecuvântată fii, închisoare, (2002), Ager Film, regia Nicolae Mărgineanu, cu Maria Ploae, Dorina Lazăr, Ecaterina Nazare, Victoria Cociaș, www.imdb.com.

Ce este feminismul?

„Cum o femeie nu vorbește, ci șoptește, nu se declară, ci sugerează, literatura ei devine o adevărată criptografie: un zvon de cuvinte misterioase, de senzații acoperite pe jumătate, un vag poetic, o literatură cu cheie”.
(Eugen Lovinescu)

Feminismul și evoluția sa istorică

O pădure este, ca să folosim metafora lui Borges, „o grădină cu cărări ce se bifurcă. Chiar și atunci când într-o pădure nu există poteci trasate, orișicine își poate trasa propriul parcurs, hotărând să o ia la dreapta sau la stânga de la un anumit copac, și tot așa, făcând câte o alegere la fiecare copac întâlnit în cale”¹.

Se pune întrebarea: feminismul reprezintă, parafrazându-l pe Borges, un fel de pădure în care fiecare își poate trasa propriile linii, direcții, urmându-le pe cele vechi stabilite de înaintași cu multă trudă?

Definirea termenului constituie unul dintre cele mai controversate subiecte, atât la nivel mondial, cât și european. Și nu doar definițiile ne pun în dificultate, ci, îndeosebi, modul în care s-a manifestat această mișcare, cum și-a dobândit așa-zisele drepturi.

Ca să definim feminismul, trebuie să lămurim, mai întâi, conceptele „bărbat” și „femeie”. Iată cum sunt definiți cei doi termeni în „Dicționarul Explicativ al limbii române”:

Bărbat, -ă, bărbați, -te, s.m., adj. I S.m.1. Persoană adultă de sex masculin. Om în toată firea. 2. Soț. II. Adj. (rar) curajos; voinic; harnic; activ.- Lat.barbatus;

Femeie, femei, s.f. 1. Persoană adultă de sex feminin; muiere. 2. Persoană de sex feminin căsătorită. (Pop.; urmat de determinări în genitiv sau de un adjectiv posesiv) Soție, nevastă-Lat. familia „familie”².

Având ca punct de pornire „Sfânta scriptură” ne-am putea explica, pe de o parte, superioritatea bărbatului față de femeie, întrucât femeia este cea care l-a îndemnat pe bărbat să guste din pomul cunoașterii binelui și al răului. Însă, înainte de acest episod semnificativ pentru destinul femeii, Dumnezeu a stabilit ierarhia atunci când a zămislit-o pe Eva din coasta lui Adam. Deci, mai întâi a fost bărbatul:

¹ Apud Umberto Eco, *Șase plimbări prin pădurea narativă*, 1997, p. 12.

² DEX, pp. 91, 373.

„Atunci a adus Domnul Dumnezeu asupra lui Adam somn greu; și, dacă a adormit, a luat una din coastele lui și a plinit locul ei cu carne. Iar coasta luată din Adam a făcut-o Domnul Dumnezeu femeie și a adus-o la Adam. Și a zis Adam «iată aceasta-i os din oasele mele, și carne din carnea mea. De aceea va lăsa omul pe tatăl său și pe mama sa și se va uni cu femeia sa și vor fi amândoi un trup»”³.

Să înțelegem că, la început, din bărbat a fost creată femeia, deci s-a fixat relația de subordonare a femeii față de bărbat, apoi femeia constituie un fel de întregire a bărbatului, formând amândoi un tot - trupul, reprezentând partea materială, nu cea spirituală. Această relație se va menține până ce vor cădea în păcat, un alt episod semnificativ pentru ființa umană. În acea clipă crucială pentru omenire, femeia decade din drepturile sale de până atunci, devenind necondiționat supusa bărbatului, îndemnându-l să guste din pomul primordial și astfel să cunoască binele și răul. Interogația retorică imperios necesară ar fi: dacă femeia nu ar fi făcut acest pas greșit, oare oamenii ar fi rămas în stare aceea de necunoaștere, într-un fel de letargie a vieții?

Necunoscând binele și răul, făcut după chipul și asemănarea divinității, care ar fi fost menirea omului? Să fie doar ființe decorative în spațiul paradisiac și să trăiască etern?

Căderea în păcat trasează net diferențele dintre bărbat și femeie, deși ambii sunt pedepsiți. Așa se naște supremația bărbatului asupra femeii, a masculinului asupra femininului:

„Iar femeii i-a zis: «Voi înmulți mereu necazurile tale, mai ales în vremea sarcinii tale; în dureri vei naște copii; atrasă vei fi către bărbatul tău și el te va stăpâni».

Iar lui Adam i-a zis: «Pentru că ai ascultat vorba femeii tale și ai mâncat din pomul din care ți-am poruncit: «Să nu mănânci», blestemat va fi pământul pentru tine! Cu osteneală să te hrănești din el în toate zilele vieții tale! Spini și plămadă îți va rodi el și te vei hrăni cu iarba câmpului! În sudoarea feței tale îți vei mânca pâinea ta, până te vei întoarce în pământul din care ești luat; căci pământ ești și în pământ te vei întoarce». Și a pus Adam femeii sale numele Eva, adică viață pentru că ea era să fie mama tuturor celor vii”⁴.

Avem aici marcat traseul tuturor femeilor: ea va naște, va fi dătătoare de viață, dar aceasta va presupune sacrificii, efort, durere. De asemenea, va fi stăpânită de bărbat: prin putere fizică, prin putere mentală? Nu se precizează, dar deducem că stăpânirea va fi totală. Iar rostul femeii este doar acela de mamă și de soție, nu de egală cu bărbatul. Bineînțeles că și acest termen – egalitate – este și el controversat, întrucât, prin datul firii, o femeie nu poate fi întru totul egală cu un bărbat.

³ *Biblia*, „Facerea”, cap. 2, 21-14.

⁴ *Ibidem*, cap.3, 16-20.

Adam, primul bărbat, este cel care dă numele femeii, subliniind rolul și rostul ei de a zămisli viață. Amândoi devin simboluri ale omenirii, creatori și ei, ca și Dumnezeu, dar ai destinului umanității: cunosc binele și răul, ispitiți fiind și mâncând din măr; astfel se condamnă la cunoaștere, la suferință, la naștere de prunci, la viață și la moarte. Paradoxal, toate acestea sunt contraste: nașterea presupune suferință, început, iar viața generează moarte prin însăși naștere.

Aceeași idee, a căderii în păcat și a suportării consecințelor, este ilustrată și accentuată în „Banchetul (sau despre dragoste)” de Platon, în subcapitolul intitulat „Schimbările ființei omenești”. Se introduc astfel conceptele: „gen”, „femeie”, „bărbat”, „al treilea sex”, „androgen”. Interesant este faptul că, la început, existau bărbatul, femeia și al treilea sex – un fel de hibrid între bărbat și femeie, numit androgen: „Acest gen se numea pe-atunci androgen, căci și înfășișarea lui conținea, ca numele, câte o parte de bărbat și femeie. Acum numele nu-i altceva decât o poreclă aruncată cuiva spre a-l jigni”. Androgenul avea forma sferei, simbol al absolutului, al întregului: spatele și coastele erau în formă de cerc, avea patru mâini, patru picioare, două chipuri așezate diametral opus, două organe de procreație. Mergea ca și ceilalți oameni, cu deosebirea că, atunci când alerga, se rostogolea, căzând mereu în picioare.

Termenul „sex” este bine conturat din punct de vedere semantic, asocierile făcându-se cu elementele unice aparținând spațiului celest: sexul bărbătesc era al Soarelui, cel femeiesc era al Pământului, iar ambigenul al Lunei. Soarele reprezintă supremația, lumina, vitalitatea, viața, diurnul și, implicit, cunoașterea. Pământul este cel asupra căruia Soarele emană căldură, ajutându-l să regenereze în toate cele patru anotimpuri. Selenă sugerează nocturnul, taina, nepătrunsul, ascunsul, non-cunoașterea sau minus cunoașterea (prin acest fel de cunoaștere ducându-ne cu gândul la potențarea misterului, la accentuarea lui în sens blagian). Dacă Soarele este dător de viață, Pământul o generează, o produce, perpetuează specia, iar Luna amplifică această taină a vieții, cuprinzând, în esența ei, Soare și Pământ: „Iată acum și cauza pentru care aceste trei genuri de oameni se deosebeau între ele. Sexul bărbătesc era, dintre început, pruncul Soarelui; cel femeiesc al Pământului, iar ambigenul al Lunei, căci și ea se împărțase din Soare și Pământ. Acești oameni aveau formele rotunde și mișcările circulare ca și ale părinților. Hărăziți cu o putere și o vlagă miraculoasă, cu o trufie fără de margini, întocmai cum spune Homer despre Efialte și Otus, ei n-apucară să se suie-n cer ca să se înstăpânească pe zei”⁵. Așadar, se pedepsește trufia, iar androgenul este sancționat pentru a-și vedea limitele, întrucât nu este el zămislitorul, creatorul. Spre deosebire de Sfânta Scriptură, în scrierea platoniciană, accentul se pune pe politeism, nu pe monoteism. Zeus se consultă cu ceilalți zei și decid să-i facă mai slabi: îi taie în două pe androgini, îi poruncește lui Apollo să le întoarcă fețele spre partea unde este tăietura pentru ca omul să-și cunoască limitele și să fie mai modest. Le vindecă rănilor, iar piețele sunt adunate în jurul buricului, acesta fiind un simbol al vechii pedepse. Bineînțeles că cele două jumătăți tânjesc una după cealaltă, căutându-se. Zeus se

⁵Platon, *Banchetul*, p.109.

înduioșează când vede că oamenii dispar, neputându-se perpetua și le mută organele creatoare în față, căci, până atunci, „ei zămisleau și nășteau în pământ ca greierii”⁶, având aceste organe în partea din afară. Această mutare este una crucială, căci oamenii sunt destinați să se unească bărbat cu femeie pentru a genera viață, și nu bărbat cu bărbat sau femeie cu femeie. Astfel ființa umană își păstrează neamul și, în același timp își potolește și dorul primordial prin găsirea jumătății și unirea cu ea în trup și spirit. Acest mit platonician este amintit și contrazis de Simone de Beauvoir în celebra scriere „Al doilea sex”, autoarea precizând că „povestea nu-și propune să explice decât iubirea: separarea sexelor este considerată ca fiind un dat”⁷. Într-adevăr, la baza explicației lui Platon se află ideea de iubire, dar ea se întemeiază și pe diferențele dintre bărbat și femeie. Totuși, se pare că toți, femei sau bărbați, aspiră către origine, către primordialitate, considerând că atunci, în timpurile îndepărtate, totul era în armonie. Această armonie este o utopie a ființei umane, indiferent de sex, întrucât deosebirile, lupta vor exista atâta vreme cât accentul va fi pus tocmai pe aceste diferențe. Definițiile ar trebui să aibă la bază nu secționarea speciilor în sexe, pentru că ea nu este generală, nu există la toate speciile, ci doar la anumite categorii, iar perpetuarea speciei se realizează în două feluri de reproducere, căci în lumea animală înmulțirea este separată de sexualitate. Or, ar fi necesar ca și în cazul ființelor umane să nu se pună accentul pe faptul că „femeia este o femelă”⁸, încătușând-o astfel în sex, eradicând, încă de la început, ideea de egalitate. Din păcate, chiar astăzi, în lumea evoluată, femeia este considerată femelă și i se speculează aceste calități. Mai ales vizualul reliefează aspectul menționat, atâta timp cât femeia este surprinsă în ipostazele de femeie frumoasă, dezgolită, gospodină.

Avem în vedere aici reclamele care apar în mass-media, filmele, revistele, emisiunile în care femeile apar îmbrăcate cât mai sumar, chiar când sunt în funcții publice sau moderator etc. Așadar, nu prea se schimbă nimic, dimpotrivă, diferențele se accentuează, cu toate că lumea progresează. Se pare că toate rămân creațiile bărbaților, iar femeile sunt doar proiectări ale bărbaților, ele fiind definite sau numite de către bărbați. Femeile nu există decât în relație cu bărbații, altfel ele singure sunt „umbra unor idei” consideră Mihaela Miroiu. Femeia este o umbră ce vine din spate, urmează o ființă, bărbatul, este supusă, cumva nu are personalitate, ci reprezintă nu ecoul, ci proiecția unui bărbat; este inseparabilă de ființa bărbatului, nu există ca individualitate, se subordonează fizic, mental: „Cu foarte puține excepții, cultura e până acum este creație bărbătească. Femeile există în această cultură mai degrabă ca proiecții, ca umbre, căci ele nu s-au povestit, ele nu s-au numit, ci au fost numite, ele nu s-au definit, ci au fost definite ele nu și-au găsit locul, ci locul le-a fost găsit”⁹. Iată o definiție a femeii prin care este reliefat raportul de subordonare în plan mental. Altfel spus, femeia nu este o persoană care să acționeze după cum dorește, este constrânsă tocmai de natura ei de femeie, constrângere creată și cultivată de bărbat,

⁶*Ibidem*, p.110.

⁷ Simone de Beauvoir, *Al doilea sex*, București, Editura „Univers”, 2004, p. 47.

⁸*Ibidem*.

⁹ Miroiu, Mihaela, *Gândul umbrei*, București, Editura „Alternative”, 1995, p. 53.

inoculată chiar și în rândul femeilor. Femeia este văzută, analizată, de-a lungul omenirii, din punct de vedere cultural, istoric, politic, în relație cu cineva, nu ca individualitate. Nici acum, ea nu are acces în toate domeniile sau are acces limitat. Putem observa că problema feminismului, prin conceptele „femeie”, „bărbat”, „androgen”, „sex”, „al treilea sex” se pune încă de la începuturi, chiar dacă termenul „feminism” nu exista ca atare.

Teorii ale feminismului

Vocabula „feminism” este o noțiune controversată ce presupune mai multe sensuri. În primul rând, ne duce cu gândul la lupta femeilor pentru câștigarea drepturilor, atitudine manifestată cu mult înainte ca termenul să existe. Acest concept relevă faptul că femeile au fost sistematic asuprite și că rolurile de gen nu sunt naturale și nici imuabile. În întreaga istorie a umanității, toate orânduirile sociale cunoscute de om au făcut, mai mult sau mai puțin, discriminări legate de gen. Deci genul marchează diferențe biologice:

„Istoria tradițională a căutat să înțeleagă societățile trecute și prezente cu categorizări de analiză, asemeni politiciii, gândirii, economiei și, cel puțin începând din perioada marxistă, clasei. În ultimii douăzeci și ceva de ani alte categorii de analiză, considerate neimportante în trecut, au părut ca importante multor istorici. Poate cea mai importantă dintre acestea este genul. Pentru acești istorici, genul este mijlocul cultural dat unor limitări biologice. Unul dintre aspectele analizei de gen consistă în căutarea modalității prin care bărbații și femeile, masculinitatea și feminitatea sunt înțelese într-o societate și ce rol joacă această înțelegere în viața oamenilor. Alt aspect, și mai nou decât primul, privește problemele comportamentelor sexuale și ale sexualității. În încercarea de a defini limitele acestui subiect este adesea util să privim limitările sociale - unde sunt trase liniile”¹⁰.

Întrebarea ar fi: ce înțelegem prin gen? Dicționarul Explicativ al Limbii Române dă următoarea definiție:

„*Gen, genuri, s.n.* 1. fel, soi, tip (pe care le reprezintă un obiect, o ființă, un fenomen etc.); fel de a fi al cuiva. 2. Diviziune obținută prin clasificarea creațiilor artistice după formă, stil, temă. Fiecare dintre diviziunile fundamentale în care se împart operele literare și care cuprind creațiile asemănătoare prin modul de a reprezenta realitatea. Genul epic. Genul liric. Genul dramatic. Genul oratoric. 3. Categorie gramaticală bazată pe distincția dintre ființe și obiecte, precum și dintre ființele de sex masculin și cele de sex feminin. 4. (Biol.) Categorie sistematică, subordonată familiei, care cuprinde una sau mai multe specii înrudite de plante sau de animale. 5.

¹⁰<http://acc6.its.brooklyn.cuny.edu>.

(Log.) Clasă de obiecte care au note esențiale comune și cuprind cel puțin două specii. Din lat. genus, -eris”¹¹.

Având ca orientare perspectiva de gen, constatăm că, din punct de vedere feminist, există modalități feminine și moduri masculine de a gândi, de a trăi, de a simți, de a transmite stări, de a acționa. Această definiție implică și ideea de sex, astfel distingându-se masculinul de feminin. Sexul se referă la distincția biologică, în timp ce genul vizează distincția socio-culturală. Specialiștii în domeniul feminismului apreciază că genul nu este perceput ca o diferență, ci ca o ierarhie, deoarece, în cadrul relațiilor de putere care există între bărbați și femei, bărbații sunt cei care stăpânesc, iar femeile se subordonează, se supun. Intervine aici problema alterității, a femeii văzute ca Celălalt, el fiind Subiectul, Absolutul, iar ea Celălalt. Inferioritatea femeii definite prin raportare la bărbat este invenția patriarhatului, scopul fiind acela de a impune autoritatea masculină. Inegalitatea de gen este, așa cum argumentează Vladimir Pasti, „ultima inegalitate” – femeile sunt tratate, în orice grup din care fac parte, discriminatoriu pentru simplul motiv că sunt femei. Relația dezechilibrată, inegală rămâne, limita de netrecut este sexismul cu forma patriarhală de putere:

„Inegalitatea dintre bărbați și femei este o inegalitate profundă și reală, o relație care traversează întreaga societate românească și îi definește organizarea. În România, ca și în alte societăți moderne, bazate pe inegalități dobândite în viață, inegalitatea prin naștere între bărbați și femei este la fel de reală și de importantă în organizarea societății ca și în societatea tradițională din care vrem să ieșim de peste un secol și jumătate”¹².

Autorul lansează ideea că în societatea românească este de dorit să fii bărbat, nu femeie, aducând argumente precum: venituri mai mari, muncă mai puțină în gospodărie, poziție privilegiată în familie și în societate, timp liber mai mult, prezență în viața publică, participare într-o măsură mai mare decât femeile la hotărârile care privesc societatea, deservirea de către femei. Evident că aceste argumente ni se par mai mult decât convingătoare în ceea ce privește comoditatea unei vieți în care drepturile sunt dobândite doar pentru că ești bărbat și nu femeie. Or, toate acestea sunt bine înrădăcinate, preluate ca atare, ca un dat, ca o moștenire substanțială, de către bărbați și, în mod paradoxal, inseminate și dezvoltate mai mult de femei. Trebuie să ai grijă de bărbat, de capul familiei, el să fie protejat, iar tu, ca femeie, ești obligată să-l deservești, să-l îngrijești. Sandra Harding, o altă cercetătoare în domeniul feminismului, autoare a lucrării *Problema științei în feminism*, se oprește asupra distincției dintre sex și gen, considerând că sexul

¹¹Dicționarul Explicativ al Limbii Române, Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan”, București, Editura „Univers Enciclopedic”, 1998, p. 417.

¹²Vladimir, Pasti, *Ultima inegalitate. Relațiile de gen în România*, București, Editura „Polirom”, 2003, pp. 43-44.

reprezintă un dat biologic, în timp ce genul este un construct social. Ea aduce argumente în favoarea ideii că știința, recurgând la metoda folosită, nu ține cont de gen, de clasă, de cultură, de rasă, iar genul este o manieră de organizare a relațiilor sociale, implicat în modul de a înțelege ceea ce există în lume.

Constatăm că, în mare parte, categorisirea se face prin comparație cu celălalt, cu primul sex, întrucât „al doilea sex” (formulare devenită celebră prin Simone de Beauvoir) îl constituie femeia, așa-zisul „sex slab”. Scriitoarea consideră că femeia se subordonează bărbatului, fiind dependentă de el.

Dorothy Parker susține ideea că, indiferent că suntem bărbați sau femei, trebuie să fim priviți întâi ca ființe umane, deci ar trebui să se pornească de aici și nu de la diferențierea în funcție de sex. Simone de Beauvoir este de acord, dar menționează că această afirmație nu este concludentă, relevantă este unicitatea fiecărei persoane: „Fără doar și poate că femeia este, ca și bărbatul, o ființă umană; dar o asemenea afirmație este abstractă; fapt e că orice ființă umană concretă este întotdeauna situată în chip singular”.¹³ Însă doar bărbatul este privit astfel, reprezentând singularitatea, în timp ce femeia apare ca reprezentând negativul, acesta fiind pasul către limitare. O femeie poate fi tratată, în timpul unor discuții cu bărbații, ca gândind într-un anume fel pentru că este femeie și nu pentru că ceea ce gândește este real, adevărat. Trebuie, atunci când definim femeia, să depășim această mentalitate și să nu o încătușăm ca ființă în trupul ei, raportându-ne la diferențierea femelă - mascul. Ar fi necesar ca definițiile să fie independente, iar cea prin care este ilustrat termenul „femeie” să se facă independent, nu prin raportare la bărbat. Se impune autonomia, nu compararea celor două ființe – bărbat și femeie – deoarece femeia este văzută prin raportare la bărbat, însumând o lipsă: unele calități pe care le are bărbatul, ea nu le deține. Interesante, din această perspectivă, sunt definițiile următoare: „Femela este femelă în virtutea unei anume lipse a unor calități. Trebuie să considerăm caracterul femeilor ca suferind de o imperfecțiune naturală” (Aristotel), femeia este „un bărbat ratat” (Sfântul Toma), „femeia, ființă relativă” (Michelet), „Corpul bărbatului are un sens prin el însuși, abstracție făcând de corpul femeii, în vreme ce acesta din urmă pare privat de sens dacă nu e evocat bărbatul. Bărbatul se gândește pe sine fără femeie. Femeia nu se gândește pe sine fără bărbat.” (Benda)

Iată că definirea termenului „femeie” aduce în discuție conceptul „bărbat”, deoarece femeia nu poate fi definită, așa cum se observă, decât prin raportare la bărbat, nicidecum în mod firesc, singular. Deci bărbatul reprezintă veriga importantă fără de care femeia nu ar exista, ea este o ființă adițională, necesară bărbatului, definibilă doar în raport cu acesta și nu independent de el. Îngrădirea în sex a femeii este (a câta oară?) evidentă. Reciprocitatea între sexe nu a fost înfăptuită și astfel termenul „bărbat” s-a impus ca fiind unicul important, iar celălalt - „femeie” – a fost definit ca o alteritate, ca un fel de parazit care crește pe seama primului fără a-i diminua sensul, ci dimpotrivă, îi creează un fel de aură, întrucât evidențiază doar ceea ce este pozitiv. Cu alte cuvinte, bărbatul este pozitivul, iar femeia, prin raportare la el, simbolizează negativul. Femeia este „Celălalt în inima unei totalități

¹³Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 26.

ai cărei doi termeni sunt necesari unul altuia”¹⁴, fiind importantă doar în relație cu bărbatul. Subordonarea este izbitoare: așa cum se și observă, jumătățile sunt egale pentru a forma un tot - teoretic vorbind; practic, jumătatea reprezentând femeia este mai mică decât jumătatea care formează bărbatul, aceasta din urmă dominând în mentalitatea umană. În mod logic, femeia și bărbatul se completează reciproc, depind unul de celălalt, sunt în relație de interdependență, nu de independență, nici de subordonare. Totul este alcătuit de cei doi, nu unul (bărbatul) îl aglutinează pe celălalt. Nu putem defini femeia doar prin raportare la bărbat, așa cum nu definim bărbatul prin raportare la femeie. Din păcate, femeia este definită cum am mai spus, ca alteritate a bărbatului, chiar dacă definirea a fost oarecum îndulcită de-a lungul secolelor. Chiar în acest mileniu al treilea, când umanitatea a progresat, este privată de unele drepturi pe care bărbatul le are, fiind privită tot ca Celălalt, raportată la bărbat și nu ca o ființă unică, singulară. Demne de amintit ni se par aprecierile lui Poulain de la Barre, feminist din secolul al XVII-lea, prin care se subliniază că toate definițiile date de bărbați femeii sunt suspecte de a fi luate în seamă, întrucât bărbatul este implicat, nu se află în neutralitate. El consideră că ceea ce au scris bărbații despre femei este suspect, întrucât ei sunt parte și judecători. A fost favorizat sexul masculin, iar legile devenite apoi principii au fost create de bărbați, care au inoculat societății, în mod constant, ideea că femeia este subordonată bărbatului, iar aceasta este voința divinității, este un dat care trebuie respectat și perpetuat. Dar toate acestea sunt în avantajul bărbatului, iar el este cel care profită pe pământ, în timp ce femeia devine un fel de vasal. Montaigne spunea că „femeile nu greșesc deloc când refuză regulile instaurate în lume, dat fiind că bărbații sunt aceia care le-au făcut, fără ele. E firesc să existe tertipuri și certuri între ele și noi”. Este firesc să se întâmple astfel atunci când regulile sunt făcute de bărbați pentru femei și nu de bărbați pentru femei și bărbați. Definițiile acestea defavorizează femeia, o plasează într-un plan inferior, comit o nedreptate. Există și alte definiții prin care se evidențiază că femeia este ființă umană, așa cum este și bărbatul. Cei care aderă la acestea sunt Diderot, Stuart Mill (care, mai mult, apără femeia). De fapt, finalitatea femeii nu este în bărbat. Femeia trebuie privită ca subiect și nu ca obiect. De aici derivă necesitatea mișcării feministe, accentul mutându-se nu doar pe evadarea din colivia domestică, ci și pe largirea sferei de acțiune a femeii, cucerite progresiv. Această largire a sferei reprezenta includerea femeii, așa cum se va întâmpla mai târziu, în toate sferele vieții sociale, private etc., dar o angajare evidentă, reală, ci nu doar utopică. Elise van Calcar, în 1884, prezenta ca necesară prezența femeii, și nu doar fizică, în toate compartimentele vieții sociale.

O altă definiție o pune în circulație Mihaela Miroiu, constatând că, atunci când încalcă teritoriul masculin, femeile sunt executate aspru: „Nu sunt doar vinovate, ci sunt întruchiparea Vinii.” Exemplele sunt la îndemână: Eva care încalcă porunca, Pandora care răspândește relele în lume. Autoarea relevă faptul că termenul „femeie” conține în el răul, semnificarea aparținându-i lui Benedicti:

¹⁴*Ibidem*, p. 32.

„Păcatele constitutive ale femeilor sunt încastrate chiar în termenul femeie: MVULIER: M: mauvais (răul relilor); V:vanite (deșertăciunea deșertăciunilor); L: luxure (desfrâul desfrâurilor); I: ira (mânia mâniilor); E: aluzie la Erinii (furie furiilor) și, în sfârșit, R: ruyne (ruina regatelor)”.¹⁵

Putem afirma că, de-a lungul istoriei, „genul” a fost luat în considerație în cadrul larg al unui context istoric, național, rasist și sexual. Discriminarea pornind de la gen s-a reflectat în toate clasele sociale, de la sate și până la nivelul intelectualilor, când femeia încercă să obțină și să câștige o poziție. Ne putem, așadar, întreba când va reuși, într-adevăr, să înfăptuiască întru totul acest deziderat, fără să fim ironici, ci ținând cont de imposibilitatea egalității, pe toate planurile, dintre femeie și bărbat. Această egalitate s-ar putea realiza măcar în plan spiritual –numai dacă se va schimba primordiala mentalitate.

Conceptul „feminitate” provine din științele biologice (din perspectiva lui Sigmund Freud- „anatomia ca destin”) și își are originea în ierarhiile sociale, când, în anul 1949, Simone de Beauvoir, în celebra-i lucrare, emite ideea că un copil de sex femeiesc este determinat de factori socio-politici, externi desigur, să devină femeie, ci nu se naște astfel. Cu alte cuvinte, mentalitatea indivizilor, a oamenilor (căci toți suntem oameni, fie bărbați, fie femei) îi inoculează femeii în minte rolul pe care trebuie să-l îndeplinească, îndatoririle și obligațiile ce-i revin, făcându-se distincția tranșantă, brutală chiar, dintre băiat și fată. Ce întruchipează feminitatea? Nimic altceva decât un set de reguli pe care trebuie să le urmeze femeia în existența ei. Carol Gilligan afirmă că, în ceea ce o privește pe femeie, există etica grijii, sacrificiul de sine, astfel încât ceilalți să se împlinească, există conformarea la modelul masculin de atractivitate sexuală. „Dominația masculină”, așa cum o numește Pierre Bourdieu, derivă din normele și relațiile de putere impuse de către bărbați și nu din factorii externi biologici.

Michel Foucault, în „Istoria sexualității”, argumentează, referitor la comportamentul sexual, că acesta se formează conform unei ideologii și nu este nativ. Astfel, identitatea de gen se creează, la nivelul discursului, prin antinomiile bărbat/ femeie, raționalitate/ isterie.

Orientarea și problematica feminismului

Mișcarea feministă a constituit o revoluție care a prins formă în secolul al XIX-lea, cu toate că fusese inițiată la sfârșitul secolului anterior de către Mary Wollstonecraft și celebra ei lucrare „A vindication of the Right of Woman” (1792).

În „Lexicon feminist”, Mihaela Miroiu marchează câteva situații în care termenul „feminism” nu este acceptat de toată lumea: feministele indiene resping termenul, pretextând că ar fi „imperialist”, liderul partidului comunist din Uniunea Sovietică îl consideră liberal și reformist, iar în anii 1970 feministele din Franța precizează că este un termen anglo-saxon reformist. În ciuda acestor disensiuni, feminismul a contribuit substanțial la modificarea situației femeilor și a rolurilor de

¹⁵Mihaela Miroiu, *Dincolo de îngeri și draci*, Iași, Editura „Polirom”, 2007, p. 67.

gen. Scopul principal al feminismului este puterea patriarhală. Feminismul poate fi: liberal, radical, socialist, marxist. Postfeminismul – corespunzător epocii postmoderne în care trăim - și ecofeminismul – axat pe proximitatea dintre feminizarea naturii și naturalizarea femeii - sunt cele mai recente forme de feminism, dar amândouă sunt dominate de bărbat, întruchiparea rațiunii.

Este destul de dificil să identificăm începuturile feminismului, iar cel mai indicat a fi respectat este criteriul cronologic.

Astfel, cercetătorii în domeniul feminismului au făcut mai multe periodizări: prima menționează existența a două valuri (primul se referă la perioada dintre anii 1798-1950, iar al doilea cuprinde perioada 1960 - 1990); al treilea val are tentă ecofeministă. O altă periodizare, mai complexă, a fost realizată în anul 1994 și structurează feminismul în șase valuri:

1. Perioada *Querele des femmes* (1400-1600) are la bază lucrarea *Cartea cetății doamnelor* scrisă de Cristina de Pisan care lansează ideea identității femeilor;
2. Feminismul raționalist (secolul al XII-lea) este dominat de scrierile elaborate de Poullain de Barre și de Christian Thomasius care au ca temă egalitatea dintre sexe;
3. Feminismul luminist (1750 - 1800) este marcat de ideile novatoare ale lui Mary Wollstonecraft care introduce conceptele cheie cu care vor opera feminisții: femeie, feminin, feminitate, virtute, rațiune, forță, independență, egalitate. În această perioadă feminisții cer egalitate de șanse pentru ambele sexe, dreptul femeii măritate de a fi și ea cetățean, nu doar soțul;
4. Feminismul utopic (1820 - 1848) se orientează în jurul lui Saint-Simon, având ca idee centrală scrierea unei literaturi care să se numească „parole de femme”. Cu alte cuvinte, femeile doreau să pătrundă în viața literară, să-și exprime astfel trăirile, emoțiile, sentimentele;
5. Feminismul liberal (1860 - 1920) se polarizează în jurul operei lui John Stuart Mill – *Aserveia femeilor*, realizată împreună cu Harriet Taylor. Aceasta scrie și eseuri având ca temă căsătoria. Ei pledează în favoarea egalității civice și politice între cele două sexe; femeile trebuie să aibă și ele statutul de om și e cetățean. Astfel, în Noua Zeelandă și în Australia, la sfârșitul secolului al XIX-lea, femeile au obținut dreptul de vot, iar în Marea Britanie și în S.U.A. acest drept a fost dobândit la începutul secolului al XX-lea;
6. Feminismul contemporan (cel de după anul 1960) este reliefat de cartea lui Simone de Beauvoir – *Al doilea sex*, apărută în anul 1949. Aceasta pune accentul pe problematica diferențelor, pe faptul că femeia trebuie privită ca subiect, nu ca obiect, nici ca Celălalt.

Clasificarea lui Gordon Graham accentuează două laturi ale feminismului: un feminism al drepturilor și unul ideologic. Al doilea tip propune: acceptarea diferențelor dintre femei și bărbați, îndepărtarea femeilor de sub dominația modelelor masculine.

Feminismul contemporan conține următoarele direcții: feminismul liberal, feminismul socialist, feminismul marxist, ecofeminismul.

Feminismul liberal continuă feminismul de tip iluminist, dorind echilibrarea drepturilor omului, astfel încât să țină cont și de felul în care gândesc femeile. Acest

tip de feminism are în centru ideea de eliberare a femeii, de aceea solicită și luptă pentru următoarele deziderate: împărțirea egală a sarcinilor din gospodărie, evidențierea valorilor considerate feminine (simpatie, grijă, etc.), înlăturarea sexismului în cultură, în educație, în limbaj. Familia trebuie să se bazeze pe relațiile de prietenie și de parteneriat, dispărând patriarhatul. În plus, reprezentanții acestui tip de feminism se opun împotriva considerării femeii ca un bun de consum, propunându-se o viziune reală, justă asupra omului-femeie. Femeia nu mai este văzută doar ca trup, ci și ca spiritualitate.

John Rawls, în lucrarea sa *O teorie a dreptății* (1971), susține plasarea oamenilor într-o „poziție originară”, înlăturându-se astfel diferențele generate de: cultură, avere, loc în societate. Mai mult, era necesar să se elimine apartenența la un anumit sex.

Constatăm că:

- feminismul liberal este rafinat, având în plan principal ființa umană nediferențiată în funcție de sex, iar drepturile oamenilor pot fi reglate pentru a conveni și femeilor;
- feminismul marxist se orientează spre problemele care vizează apartenența la sex și pe valorizarea genului. Se pune accentul pe următoarele idei: aservirea femeilor, modul de producție și statutul femeilor, familia – organizare similară cu structura de clasă;
- feminismul socialist mută accentul pe considerarea femeii ca o clasă socială diferită, de care depind patriarhatul și capitalismul, dorind crearea unei societăți fără gen, în care nu vor mai exista categoriile sociale bărbați, femei;
- feminismul radical consideră că femeile sunt exclusiv femei, eliminând colaborarea cu bărbații în cadrul problemelor referitoare la feminism, deoarece aceștia sunt considerați opresori, manipulatori, constituind un real pericol în sensul că ar fi posibil ca ei să preia conducerea acestei strategii de eliberare a femeii pentru ca, mai apoi, să o utilizeze în folosul lor. Deși doresc eliminarea diferențelor axate pe sex, feministele radicale pornesc tocmai de la această diferențiere, făcând ele discriminarea. Alte idei abordate de această orientare sunt: înlăturarea subjugării și a dominării femeilor, eliminarea patriarhatului care are consecințe nefaste asupra tuturor.

Inovația pe care o aduce acest tip de feminism o reprezintă scriitura specifică femeilor, dezvoltată după anii '70 și reprezentată de scriitoarele Mary Daly, Adrienne Rich, Susan Griffin, Hélène Cixous, Luce Irigaray. Astfel, se utilizează un limbaj femino-centric, analizând structurile psihice, sexuale și ideologice care generează inegalitatea dintre bărbați și femei. Se promovează nu doar conceptul de scriitură feminină, ci și acela de cultură femeiască.

Julia Kristeva și Hélène Cixous pun problema scriiturii feminine/ écriture feminine, susținând că acest fel de a vorbi al femeii (parler femme) se află la răscrucea dintre lirism, vrajă, nebunie, sensibilitate, dincolo de logocentrismul masculin.

Julia Kristeva susține că legătura dintre mamă și copil modelează identitatea feminină (considerată semiotică), iar identitatea masculină se bazează pe simbolistică.

Dale Spender propune ca limbajul masculin- „man-made language” să fie exclus, promovându-se experiența autentică în autobiografii, personalizându-se puternic literatura care ar pune sub lupă trăirile femeilor slab reprezentate în societatea sexistă.

Această orientare feministă recomandă o viziune inedită, surprinzând realitatea doar din perspectiva femeilor, căutând forul interior al femeii, punând în relief ideea că femeia este dătătoare și păstrătoare de viață (biofilă), iar bărbatul este înclinat spre conflicte, generând războaie (necrofil).

Ecofeminismul este orientarea care stabilește legătura dintre oameni și mediu, femeile fiind legate de natură, spre deosebire de feminismul radical care a exclus această legătură și a mizat pe ideea egalității. Teoreticienii ecofeminismului consideră că speciismul, sexismul și rasismul au ceva în comun. Femeile au experiențe comune cu vietățile, drept urmare pot înțelege mai bine oamenii în calitate de componenți ai comunității biotice.

Toate aceste orientări și teorii care aparțin feminismului nu se exclud, ci se completează, se coroborează. Meritul lor este acela că aduc în planul discuției problemele femeilor, ale bărbaților, ale oamenilor în general, ale umanității. Cele câteva direcții sunt: inegalitatea de șanse dintre bărbați și femei, femeilor li se limitează posibilitatea de afirmare, exploatarea femeii în familie – dubla povară, inexistența unor valori create după dorința femeilor.

Feminismul - primul val

Mișcarea feministă se împarte în trei valuri. Primul val este marcat încă din perioada Renașterii, perioada 1400-1600, denumită *Querelle des femmes*, când o mare influență a avut lucrarea Cristinei de Pisan - *Cartea cetății doamnelor* (1405). Este momentul în care se solicită obținerea statutului juridic egal pentru femei în raport cu bărbații. Astfel se dorește și se obține egalitatea în drepturi între femei și bărbați consemnate în constituție, legislație, educație.

În 1694 apare lucrarea *A Serious Proposal to Ladies*, scrisă de Mary Astell, lucrare avangardistă și emancipatoare. Scrierea de referință rămâne *A Vindication for the Rights of Woman* (1792), a cărei autoare este Mary Wollstonecraft. Ideile principale conținute de aceste lucrări sunt: femeile trebuie să devină cetățeni raționali, ambele sexe trebuie să beneficieze de educație egală în spiritul libertății, a demnității personale și a interdependenței economice, deoarece femeile ar trebui să fie libere pentru a profesa orice meserie doresc. De asemenea, trebuie să aibă reprezentare politică. Nu se cere însă, în mod clar, dreptul la vot.

Alte lucrări de referință, apărute la mijlocul secolului al XIX-lea, sunt: *Subjection of Women* (1869) de John Stuart Mill și *Enfranchisement of Women* de Harriette Taylor, prietena și, mai apoi soția lui Mill. Această a doua lucrare a fost publicată anonim. John Stuart Mill are în vedere ideile Harriettei Taylor: femeile sunt slugi, se profită de pe urma lor, sexul slab este asuprit, femeile trebuie să fie egale în drepturi cu bărbații. În anul 1867, Mill propune votul pentru femei, dar propunerea aceasta nu este acceptată în parlamentul britanic. Însă, primul pas este

făcut, punctându-se astfel rolul femeii – ființă umană ca și bărbatul, motiv pentru care ar trebui reconsiderată și apreciată la justa ei valoare.

În Statele Unite ale Americii, tot în secolul al XIX-lea, se întrevăd începuturile mișcării feministe, al cărei act fondator este *Convenția de la Seeca Falls*, apărut în 1848. Participarea a fost remarcabilă - din 300 de persoane, 40 au fost bărbați. S-a citit *Declarația sentimentelor* care cerea înlăturarea formelor de discriminare bazate pe sex, accesul egal la proprietate, la divorț, la vot. Altfel spus, se cerea reconsiderarea femeii ca ființă umană gânditoare și ea asemenea jumătății sale, bărbatul. Elizabeth Cady Stanton și Lucretia Mott au fost principale autoarele ale acestei declarații. Roadele se vor vedea atunci când începe să fie acordat, treptat, dreptul la vot în diferite state americane – de pildă, începând cu 1869, în Wyoming. Dar universalizarea votului este de lungă durată, deoarece această mișcare nu s-a solidarizat cu o altă mișcare, cea pentru drepturile persoanelor de culoare.

Se pare că termenul „feminism” a fost introdus pentru prima dată în anul 1895, în Marea Britanie. De fapt, feminismul primului val a avut neajunsuri, a fost, întrucâtva, discriminator în ceea ce privește problema principală pe care o pune: a vizat, preferențial, problemele anumitor categorii de femei - cele albe, de cultură europeană, aparținând clasei de mijloc, excluzând astfel, problemele rasiale și ale celor care aparțineau femeilor muncitoare.

Primul val se preocupă de problema egalității, țelul său fiind acela de a obține statut juridic egal pentru femei și bărbați. Se obțin, în această perioadă, următoarele drepturi: accesul la educația superioară, reforma învățământului gimnazial și a celui liceal, dreptul la proprietate pentru femeile măritate, reorganizarea legislației în ceea ce privește divorțul și custodia asupra copiilor, accesul femeii la unele meserii, obținerea dreptului de vot.

În anul 1848, în Țara Românească, în cadrul *Proclamației de la Islaz*, s-a inserat articolul 16 care propunea „Instrucție egală și întreagă pentru tot Românul de amândouă sexele”, femeia fiind inclusă și nu marginalizată, reconsiderându-i-se statutul de ființă egală în drepturi cu bărbatul. Remarcabil este faptul că, în anul 1866, Cezar Bolliac susține în Parlamentul României generalizarea votului, indiferent de sex, de clasă sau de avere, dorindu-se a elimina discriminarea și discrepanțele. Așa cum este de menționat că Eliade Rădulescu se opune propunerii lui Bolliac, afirmând că este primejdioasă. În anul 1923, Constituția precizează că nu exclude dreptul la vot al femeii, dar se va realiza o lege specială care să conțină acest drept. La Brașov, în anul 1929, comitetul Uniunii femeilor române din România Mare (înființat în 1913) se întrunește și votează moțiunea privitoare la: intrarea femeilor în viața politică; dreptul de vot – *femeia trebuie să voteze la stat, județ, comună, și sat în aceleași condiții ca și bărbatul*¹⁶, iar femeile vârstnice și cele măritate să nu fie înlăturate, deci să nu se facă diferențierea în funcție de sex, de vârstă, de statutul social; includerea femeilor victime ale războiului (infirmiere calificate din spitalele de război rănite sau victime ale bolilor contagioase, femeile

¹⁶Ștefania Mihăilescu, *Din istoria feminismului românesc*, Iași, Editura „Polirom”, 2006, p. 94.

decorate în timpul războiului, cele care au fost ostatece, internate, înmormântate sau deportate). Femeile își doresc implicarea în mod real la „conducerea gospodăriei statului. Cât privește felul cum vor exercita femeile aceste drepturi, Uniunea este de părere că femeile trebuie să înlăture orice acțiune care ar putea lua aparența unei lupte de sex”¹⁷. În acest an femeile capătă drept de vot la nivelul comunei. De-abia în anul 1946 este introdus votul universal pentru persoanele ajunse la vârsta majoratului. Tot acum se accentuează angajarea și implicarea femeii în viața politică:

„Cu prilejul Congresului, ale cărui lucrări s-au desfășurat timp de trei zile [4, 5, 8 martie 1946], într-o atmosferă de însuflețire și armonie între toate grupările și organizațiile feminine, întreaga țară a putut constata că femeile democratice din România sunt ferm hotărâte să participe activ la viața publică, contribuind cu toate forțele lor la crearea unei vieți mai bune pentru poporul întreg. În același timp, acest congres a dovedit că zidul care despărțea populația românească în două tabere distinte: cea cu drepturi și cea lipsită de drepturi, s-a năruit”¹⁸.

În legătură cu feminismul, relevantă este o scenă consemnată în „Istoria literaturii române de azi pe mâine”, unde autorul amintește despre criticul G. Călinescu deranjat vizibil de faptul că, în iarna anului 1947, femeile poartă pantaloni, articol vestimentar folosit, probabil, până în acel moment, doar de bărbați: „A merge în plină Calea Victoriei cu bocanci și ȋțari strânși peste rotunditățile care normal se estompează, ce oribilitate”¹⁹.

Mișcarea feministă din această perioadă a fost o mișcare socială a femeilor, chiar dacă a inclus și bărbați, pentru îmbunătățirea calității vieții atât a femeii, cât și a bărbatului. Nu era o luptă pentru supremație, ci o restabilire onestă, pe același plan, a unor drepturi referitoare la făptura umană.

Feminismul - al doilea val

La mijlocul secolului al XX-lea, drepturile femeilor deveniseră o realitate în aproape întreaga lume. Deci, feminismul își atinsese scopul prin faptul că legislația prevedea egalitatea între femei și bărbați, iar existența sa nu mai era justificată. Dar oare chiar atinsese feminismul toate granițele, înlăturase toate obstacolele la nivelul vieții reale? Greu de crezut, mai ales că egalitatea nu exista decât teoretic, mentalitățile nefiind schimbate.

Dacă primul val vizase egalitatea în drepturi, având caracter de reformă, fiind individualist, cel de-al doilea se axează pe diferență și pe eliberare, evidențiind drepturile familiale, posibilitatea de a controla sexualitatea și reproducerea, plata

¹⁷*Ibidem*, p. 95.

¹⁸*Ibidem*, p. 388.

¹⁹Marian Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, I, București, Editura „SemnE”, 2009, p. 331.

egală, practicarea unor meserii considerate masculine – în administrație și în politică.

Al doilea val al feminismului apare pe acest teren fragil, un fel de „formă fără fond”, moment în care se cereau marcate diferența și eliberarea. Lucrările care au dominat această perioadă controversată (ca tot ceea ce ține de feminism) sunt: *Al doilea sex* (1949) de Simone de Beauvoir și *The Feminine Mystique* (1963) de Betty Friedan. Ideile propulsate erau cu prioritate: genul este o invenție, lumea este construită în jurul subiectului – bărbatul – iar femeia este obiectul, alteritatea, elementul secundar (un fel de raisonneur al bărbatului, iar, uneori, vasalul acestuia); pentru a-și găsi propria identitate, femeile trebuie să pornească de la propriile experiențe drept centru al cunoașterii. Simone de Beauvoir constată că femeia a fost privită întotdeauna prin raportare la bărbat și nu ca o ființă autonomă, independentă. Ea aduce în discuție ceea ce spusese E. Levinas în eseu „Timpul și Celălalt”, și anume că alteritatea se regăsește în feminin, iar femeia este, pentru bărbat, sex, ea neregăsindu-se pe sine fără bărbat:

„Și ea (femeia-n.n.) nu e nimic altceva decât ceea ce bărbatul decide că este; astfel, e numită „sexul”, înțelegându-se prin asta că ea îi apare, esențialmente, bărbatului ca o ființă sexuată: pentru el ea este sex, deci iată ce este ea în chip absolut. Femeia se caracterizează în raport cu bărbatul, nicidecum bărbatul în raport cu femeia; ea este inesențialul față de esențial. El e Subiectul, el e Absolutul: ea este Celălalt”²⁰.

Tot Simone de Beauvoir este cea care descrie tipurile de feminitate, remarcabile prin diversitatea care le caracterizează: femeia măritată, femeia independentă, lesbiana, prostituata. Relația cu experiența corpului femeiesc și definițiile sociale ale locului pe care-l ocupă femeia unesc feminitățile dintr-un mediu social: „Feminitatea și masculinitatea nu sunt esențe, ci moduri de a trăi anumite relații. De aici rezultă că tipologiile statice ale caracterelor sexuale trebuie să fie înlocuite de istorii, analize de producere simultană a unor seturi de forma psihologice”²¹. (Connel, R. W.)

Controversat, acest val repurtează și el succese: femeile câștigă mai multe drepturi familiale, se destramă mitul femeii casnice începând cu 1950, dreptul la folosirea metodelor contraceptive și întreruperea de sarcină (alegerea perioadei maternității), accesul la politică și la anumite meserii considerate doar bărbătești până atunci. În anul 1966, se înființează National Organization for Women, având ca prioritate egalitatea de șanse în educație, în muncă, eliminarea discriminării, încheierea unui parteneriat între bărbați și femei.

Acest feminism ilustrând al doilea val s-a diferențiat în funcție de marile culturi: în Statele Unite ale Americii s-a înființat Women's Liberation Movement, o

²⁰ Simone de Beauvoir,, *op. cit.*, vol. I, p.28.

²¹ *Apud* Otilia Dragomir, Mihaela Miroiu, *Lexicon feminist*, Iași, Editura „Polirom”, 2002, p. 147.

mișcare îndreptată către drepturile civile, fiind împotriva războiului din Vietnam, raliindu-se cu mișcarea pentru drepturile persoanelor de culoare, cu mișcările studentești ale anilor 1960 (așa-zisele manifestări „de stânga”); în Franța, acest val debutează o dată cu revoltele din 1968, observându-se că femeile sunt selectate pentru a îndeplini roluri feminine (importantă este Mișcarea de Eliberare a Femeilor, căreia i se alătură și Simone de Beauvoir, îmbrățișând statutul de feministă); în Marea Britanie, British Women's Liberation Movement a pledat pentru plata egală pentru muncă egală, includerea oricărui tip de educație în rândul femeilor, dreptul necondiționat la contracepție și avort, creșe deschise 24 de ore, autonomia sexuală. Tot în această perioadă au fost popularizate studiile despre femei în cadrul universităților, dar și studiile de gen, studiile feministe.

Lucrările *The Dialect of Sex* de Shulamith Firestone, *Sexual Politics* de Kate Millet, *Sisterhood is Powerful* de Robin Morgan, *Female Eunuch* de Germaine Greer, *Woman's Estate* de Juliet Mitchel, *Woman's Consciousness* de Sheila Rowbotham, *Speculum de l'autre femme* de Luce Irigaray, *Râsul Meduzei* de Helene Cixous, *Polylogue* de Julia Kristeva, *The Nomadic Subject* de Rosi Braidotti au exercitat o influență majoră asupra teoriei politice și au înrăurit mișcarea feministă, teoretizându-i țelurile, marcându-le pentru posteritate.

Acest val s-a numit și „feminismul diferențelor”, deoarece există o multitudine de forme prin care se manifestă feminismul. Femeia trebuie să vadă prin propriile experiențe, să devină subiect. De altfel, acest val considerat posmodern, trasând direcții radicale, s-a ivit datorită „revelației că a căuta egalitatea sexelor înseamnă doar a accepta să joci după regulile, normele create de către grupul conducător, că acest grup îți acceptă statutul de competitor prin supunere la regulile lui”²².

Amintim că Fr. Nietzsche realizează o critică a raționalității, inducând aici idei colaterale feminismului, întrucât definește adevărul prin imaginea unei femei, criticând astfel femeile care sunt de acord cu moelul raționalității moderne. J. Derrida dezvoltă această idee, precizând că femeile doresc să fie similare bărbaților care se ocupă de știință. Derrida nu este de acord cu acel cult al subiectului, opunându-se dorinței femeilor de a se construi ca subiect, motivând că acestea ar pătrunde în „logica falogocentrismului”, iar subiectul, ego-ul reprezintă centrul filosofiei care le pune pe femei într-o postură inferioară. De fapt, rostul scrierilor feministe ar fi acela de a demonta noțiunile următoare: subiect, ego, suflet, trup, conștiință. Contează acea „difference” prin care observăm diferențele dintre bărbați și femei în domeniul limbajului, conducând către deconstrucția prin care să fie înlăturată ierarhia masculin-feminin. Diferența s-ar putea face renunțând la termenii care marchează opoziția, accentuându-se pluralitatea, multiplicitatea în planul scriiturii.

J. Derrida lansează ideea că este necesar să se vorbească despre text eliminând sexul, genul, politica, neexistând un limbaj al femeilor. Des-truparea și des-centrarea propuse de către Derrida induc, voluntar ori involuntar, către

²²Mihaela Miroiu, *Gândul umbrei*, București, Editura „Alternative”, 1995, p. 72.

acordarea de privilegii doar anumitor ființe umane care pot fi considerate oameni. Dacă femeile doresc să aibă acces la discursul teoretic, îl pot obține doar prin medierea bărbaților, fiindcă este încetățenită ideea că femeile nu pot face nimic fără protector și fără mediator în orice parte a vieții definite ca socială.

M. Foucault în opera *Istoria sexualității* evidențiază faptul că în gândirea greacă femeile aveau statutul de obiect, în timp ce bărbații erau subiecții, motiv pentru care femeile nu erau incluse nici în planul moral, nici în cel politic. Facem precizarea că, în această situație, femeile erau, desigur, un fel de paria, de ființă non-grata, deoarece excluderea are în centru fie un viciu, fie o lipsă, un deficit fizic sau psihic.

Neajunsul acestui val este acela că drepturile se referă numai la femeia albă din clasa de mijloc, neincluzând problemele minorităților referitoare la femeile de culoare, sărace, orientale sau est-europene. Din păcate, în țara noastră, acest val a fost întârziat din cauza regimului comunist, nedevelopându-se în același timp cu mișcarea apuseană. Zorii acestei perioade a feminismului se vor arăta, timid ce-i drept, începând cu perioada decembristă.

Feminismul - al treilea val

Al treilea val începe la sfârșitul anilor 80 și începutul anilor 90, atenția concentrându-se asupra următoarelor idei: pluralitatea experiențelor femeilor, diferența dintre femei din diferite medii sociale și politice, nu între bărbați și femei. Femeia nu mai este o victimă, ci dorește accesul la putere. Am putea spune că este un feminism rafinat, depășind limitele anterioare. Schimbările din acest val sunt cauzate de postmodernism, de noile abordări ale culturii și ale vieții. Acest val se manifestă în mai multe domenii, atingând sfera muzicală, a cyber-spațiului etc.

Linda Hutcheon încearcă să definească în studiul *Beginning to Theorize Postmodernism* postmodernismul prin ceea ce-l caracterizează. Sunt discutați termeni cheie precum: subiect, diferență, centru, margine, narațiune, istorie. Se impune renunțarea de a privi femeia opusă bărbatului, elementul slab din perechile binare create de patriarhat.

Dispar ierarhiile și granițele între ceea ce se considera valoare și non-valoare, lăsând fiecăruia libertatea de a-și alege propriile axiologii fără constrângerile prejudecăților din trecut. Mihaela Miroiu precizează că trupul se situează în timp și spațiu, iar separarea de gen – sex este înlăturată ca manieră de abordare. Ambele sunt tratate drept concepte care evoluează istoric: „Nu există un «trup precultural». «Corpul politic» include și corpul femeii. Maternitatea reprezintă o categorie de analiză și un mod de construcție a identității”.²³

Biologia nu mai este privită ca un semn al inferiorității, iar genul nu este natural precum sexul, ci este o invenție socială care plasează cele două sexe în categorii diferite, fiecare având caracteristici speciale. Tradițiile impun o anumită stereotipie: băieții sunt îmbrăcați în albastru, iar fetele în roz, încă de la naștere; băieții se joacă cu mașini sau pistoale, iar fetele cu păpuși, exersând rolul lor

²³Otilia Dragomir, Mihaela Miroiu, *Lexicon feminist*, Iași, Editura „Polirom”, 2002, p. 143.

exclusiv de mai târziu în viață, acela de mamă și de soție. Întorcându-ne la celelalte valuri ale feminismului, aprobăm aprecierea făcută de Simone de Beauvoir: „Nu te naști, ci devii femeie”²⁴.

Postfeminismul

Mass-media introduce, în anii 1980, un alt termen pornind de la conceptul de feminism, și anume acela de postfeminism, reacție a mișcării femeilor după feminismul valului al doilea. Prefixoidul „post” înseamnă „după”, însă în acest context postfeminismul se poate defini ca o reacție contra feminismului anilor 1960. Se reliefează următoarea problematică: schimbarea evidentă a condiției femeilor, independența economică și sexuală a femeilor, femeile nu sunt victime.

Germaine Greer, în anul 1999, aduce argumente în favoarea ideii că postfeminismul reprezintă produsul corporațiilor multinaționale care văd femeile ca aparținându-le, îndemnându-le să devină perfecte, având: familie, copii, carieră, tinerețe, frumusețe împliniri sexuale. Astfel, pentru a întreține aceste idealuri aproape intangibile, femeile apelează la creme, pastile, chirurgie plastică, hrană specială, fashion ș.a.m.d., iar media nu poate ieși decât în câștig, extinzându-și reclamele și obținând enorm de pe urma imaginii femeii.

La noi, postfeminismul „nu are o bază de conturare altfel decât ca opțiune culturală. El devine însă riscant ca opțiune politică, deoarece obstrucționează demersurile pentru egalitatea de șanse dintre femei și bărbați”²⁵.

Ecofeminismul

Ecofeminismul, un nou concept, reprezintă îmbinarea dintre feminism și ecologie, apropiindu-se de natură, spre deosebire de orientările feministe anterioare care s-au depărtat de natură pentru ca femeia să nu mai fie considerată în raport de inferioritate față de bărbat. Legătura între femei și natură există, natura feminizându-se, iar femeile fiind naturalizate, așa cum susține Karen Warren, în anul 1997. Această conexiune femeie – natură se face întrucât natura se regenerează, este simbolul vieții, al nașterii și al renașterii, iar femeia poate da viață. Dar o poate crea în interiorul ei, începând de la starea embrionară, apoi ajungând la făt pe care îl hrănește. Cumva, ființa care se va naște este trup din trupul femeii, carne din carnea ei, zămislită din dragoste și din durere. Aceasta este legătura cu natura care, din punctul nostru de vedere, nu ar trebui ignorată sau combătută. Orientările ecofeministe au fost eficiente în ceea ce privește colonizarea și în dezbaterile despre suprapopulare, deoarece, acolo unde domină patriarhatul, iar femeile nu au niciun cuvânt de spus despre reproducere și despre planificarea familială, suprapopularea este inevitabilă. În timp ce bărbații ignoră această problemă, ecofeminismul protestează, încercând să găsească o soluție tocmai prin reactualizarea aspectelor menționate anterior. Există și alte teme dezbătute de orientarea ecofeministă: poluarea, ingineria genetică, globalizarea. Dar, ca orice mișcare, și aceasta are

²⁴Simone de Beauvoir, *op. cit.*, vol. II, p. 11.

²⁵Otilia Dragomir, Mihaela Miroiu, *op. cit.*, p.145.

dezavantajele lui: prin naturalizarea femeilor se accentuează, practic, inferiorizarea lor - atât de combătută de către feminism; esențialismul etc.

Tema feminismului este ineputabilă, iar noi ne putem orienta și spre maniera în care este tratată această problemă în actualitate. În perspectivă, interesant ni s-ar părea să abordăm feminismul din punctul de vedere al globalizării, mai ales că atât bărbatul, cât și femeia ar putea fi copleșiți de către mass-media, iar timpul „nu mai are răbdare cu oamenii”. M. Miroiu subliniază această idee în *Lexicon feminist*, iar noi o împărtășim:

„De altfel, ideea sfârșitului feminismului este creată de mass-media, care susține că s-a dus vremea feminismului, că a trecut „moda” unui astfel de curent. Mesajul nu este însă acela că cerințele de echitate de gen s-au rezolvat, că femeilor nu le mai pasă de asemenea cerințe. Este o permanentă critică pseudointelectuală și o continuă ironie la adresa feminismului”²⁶.

Bibliografie

- De Beauvoir, Simone, *Al doilea sex*, București, Editura „Univers”, 1949.
Bock, Gisela, *Femeia în istoria Europei*, Iași, Editura „Polirom”, 2002.
Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Editura „Minerva”, 1984.
Crohmălniceanu, Ov. S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, I, București, Editura „Minerva”, 1972.
Derrida, Jacques, *Diseminarea*, București, Editura „Univers Enciclopedic”, 1997.
Derrida, Jacques, *Scritura și diferența*, București, Editura „Univers”, 1998.
Dragomir Otilia, Miroiu, Mihaela, *Lexicon feminist*, Iași, Editura „Polirom”, 2002.
Gatens, Moira, *Feminism și filosofie. Perspective asupra diferenței și egalității*, Iași, Editura „Polirom”, 2001.
Girard, R., *Minciună romantică și adevăr românesc*, București, Editura „Univers”, 1972.
Ibrăileanu, Garabet, *Spre roman*, București, Editura „Minerva”, 1972.
Lejeune, Ph., *Le pact autobiographique*, Paris, 1975.
Le Rider, Jacques, *Modernitatea vieneză și crizele identității*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2003.
Lovinescu, Eugen, *Memorii. Aqua forte*, București, Editura „Minerva”, 1998.
Manolescu, Florin, *Enciclopedia exilului literar românesc 1945- 1989*, București, Editura „Compania”, 2010.
Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Pitești, Editura „Paralela 45”, 2008.
Miller, Verghy, Margareta, Săndulescu, Ecaterina, *Evoluția scrisului feminin în România*, București, Editura „Bucovina”, 1935.
Mihăilescu, Ștefania, *Din istoria feminismului românesc, Antologie de texte (1838-1829)*, Iași, Editura „Polirom”, 2002.

²⁶*Ibidem.*

- Miroiu, Mihaela, *Convenio. Despre natură, femei și morală*, Iași, Editura „Polirom”, 1996.
- Miroiu, Mihaela, *Gândul umbrei. Abordări feministe în filosofia contemporană*, București, Editura „Alternative”, 1995.
- Miroiu, Mihaela, *Jumătatea anonimă, Antologie de filosofie feminisă*, București, Editura „Șansa”, 1995.
- Mungiu Pippidi, Alina (coord.), *Doctrine politice. Concepte universale și realități românești*, Iași, Editura „Polirom”, 1998.
- Negoitescu, I., *Istoria literaturii române*, I (1800- 1945), București, Editura „Minerva”, 1991.
- Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism. Proza*, București, Editura Fundației Pro, 2003.
- Perpessicius, *Opere*, București, Editura „Minerva”, 1978.
- Popa, Marian, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, I, București, Editura „SemnE”, 2009.
- Protopopescu, Al., *Romanul psihologic românesc*, Pitești, Editura „Paralela 45”, 2002.
- Puiu, Enache, *Istoria literaturii din Dobrogea*, Constanța, Editura „Ex Ponto”, 2005.
- Radian, Sanda, *Portrete feminine în romanul românesc interbelic*, București, Editura „Minerva”, 1986.
- Rovența-Frumușani, Daniela, *Analiza discursului. Ipoteze și ipostaze*, București, Editura „Tritonic”, 2004.
- Selejan, Ana, *Literatura în totalitarism. 1959- 1960*, București, Editura „Cartea Românească”, 2000.
- Selejan, Ana, *Trădarea intelectualilor. Reeducare și prigonă*, București, Editura „Cartea Românească”, 2005.
- Ștefănescu, Alex, *Istoria literaturii române contemporane: 1941-2000*, București, Editura „Mașina de Scris”, 2005.
- Tiutiucă, Dumitru, *Teorie literară*, Galați, Editura „Europlus”, 2004.
- Tiutiucă, Dumitru, *Forme narative și dramatice*, Galați, Editura „Europlus”, 2004.
- Zaharia-Filipaș, Elena, *Studii de literatură feminină*, București, Editura Paideia, 2004.
- Woolf, Virginia, «Les femmes et le roman», în *L'art du roman*, Paris, Editions Du Seuil, 1963.

Dicționare

- ****Dicționarul general al literaturii române*, coordonator general Eugen Simion, București, Editura „Univers Enciclopedic”, 2005.
- *** *Dicționarul scriitorilor români*, coordonatori Zăciu, Mircea, Papahagi, Marian, Sasu, Aurel, București, Editura „Albatros”, literele R-Z, 2002.
- Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesture, forme, figure, culori, numere*, I, II, III, București, Editura „Artemis”, 1993.

Ducrot, Oswald, Schaeffer, Jean-Marie, *Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului*, București, Editura „Babel”, 1996.

Evans, Dylan, *Dicționar introductiv de psihanaliză lacaniană*, Pitești, Editura „Paralela 45”, 2005.

Kernbach, Victor, *Dicționar de mitologie generală*, București, Editura „Albatros”, 1983.

Contexte social-politice și culturale specifice secolului al XX-lea în societățile democratice occidentale și în comunism

1. Condiția femeii în societatea anglo-saxonă

În *The Cambridge Introduction to Sylvia Plath*, Jo Gill, încercând o explicație a sinuciderii poetei, afirmă că „[I]n the years since Plath's death, her suicide has been interpreted in various ways. For some commentators, it represents an indictment of patriarchy, an inevitable – if extreme – consequence of the pressures on wives, mothers and women writers during this period”¹.

În momentele care urmează celor două Războaie Mondiale lumea se află într-o puternică schimbare și reșezare. Rolul femeii devine, din nou, unul central pentru familie, scopul său fiind acela de a crește copii și a se dedica acesteia. Drama care izvorăște din această gândire anacronică rezultă din necesitatea femeilor de a fi utile și a se dedica colectivității în timpul războaielor, iar acum, când discutăm despre o schimbare de interes, despre emanciparea femeilor, societatea, care dorește o reșezare pe vechile făgașuri, le reneagă libertatea cu greu câștigată. Plath suferă tocmai din această cauză, a luptei de a fi o mamă perfectă, o soție exemplară și o scriitoare recunoscută.

Jo Gill oferă un nou amănunt al obligațiilor sociale ale femeilor în acea perioadă². Aceasta afirmă cum, în anii '50 femeile se confruntau cu cerințe contradictorii și aparent ireconciliabile, cu nevoia de a fi atât inteligente, cât și atractive, încrezătoare în calitățile lor, dar și supuse, capabile de a realiza multe și totuși de a recunoaște ca cea mai mare realizare a lor căsnicia, copiii și căminul.

Continuând și lecturând o altă carte care revelează latura feminității la jumătatea secolului al XX-lea, o citez pe Betty Friedan care în *The Feminine Mystique* realizează o analiză a femeii din perioada discutată:

„For over fifteen years there was no word of this yearning in the millions of words written about women, for women, in all the columns, books and articles by experts telling women their role was to seek fulfilment as wives and mothers. Over and over women heard in voices of tradition and of Freudian sophistication that they could desire no greater destiny than to glory in their own femininity. Experts told them how to catch a man and keep him, how to breast feed children and handle their toilet training, how to

¹Jo Gill, *The Cambridge Companion to Sylvia Plath*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p. 12.

²*Ibidem*, p. 5.

cope with sibling rivalry and adolescent rebellion; how to buy a dishwasher, bake bread, cook gourmet snails, and build a swimming pool with their own hands; how to dress, look, and act more feminine and make marriage more exciting; how to keep their husbands from dying young and their sons from growing into delinquents. They were taught to pity the neurotic, unfeminine, unhappy women who wanted to be poets or physicists or presidents. They learned that truly feminine women do not want careers, higher education, political rights-the independence and the opportunities that the old-fashioned feminists fought for.”³

Ceea ce aș vrea să remarc este că această analiză apare în anul 1963, anul morții Sylviei Plath, anul în care detașarea femeii față de probleme casnice și trauma izvorâtă din necesitatea de a se dedica binelui celorlalți este clar examinată și bine delimitată în contextul celorlalte traume ale secolului al XX-lea. Așadar, orice realizări personale strâns legate de evoluția profesională păleau în comparație cu obligațiile sociale, care impuneau necesitatea creării unui cămin în centrul căruia să se regăsească femeia. Scrisă între primele două valuri ale modernismului feminist, opera Sylviei Plath anticipează multe din problemele, dar și ideile pe care continuatoarele ei le-au urmat, dar pe care cu greu le-a putut articula din lipsa cadrului estetic, cultural sau politic care ar fi putut-o ajuta în demersul ei de descoperire a noii femei.

Ceea ce trebuie de asemenea remarcat este dezinteresul pentru noua poezie scrisă de femei, eterna diferențiere între poezia scrisă de bărbați și cea a poetelor. Din nefericire, autoarele erau mult prea puțin publicate, lor oferindu-li-se șanse minime de a fi prezente în paginile revistelor de specialitate, fiind considerate o minoritate. O remarcă prin care se conturează lumea literară a vremii este cea a lui Edward Brunner în *Cold War Poetry*:

„[P]oetry by women [...] was targeted in the book review process as the central example of how-not-to-write-a-poem. An ongoing but one-sided monologue developed in which book reviews of female poets by male poets sidelined the female poets as effective players. In effect, by perennially addressing the work of female poets in a set of approaches that were repeated from poet to poet, male reviewers virtually evoked a composite portrait of the woman poet”.”⁴

În fapt, poezia scrisă de femei a avut mereu, ca întreaga literatură feminină, locul său unic în literatură, uneori mai departe, alteori mai aproape de cea masculină.

O remarcă deosebită privind condiția femeii, dar și felul în care aceasta trebuie să se raporteze la creație îi aparține lui Robert Graves care, în cartea sa *The White Goddess*, citită de Sylvia Plath la recomandarea lui Ted Hughes, afirmă că

³Betty Friedan, *The Feminine Mystique*, New York, Dell Publishing Co., INC, 1974, p. 11.

⁴Edward Brunner, *Cold War Poetry*, Urbana, University of Illinois Press, 2001, p. xi.

„[W]oman is not a poet, she is either a Muse or she is nothing. This is not to say that a woman should refrain from writing poems; only, that she should write as a woman, not as if she were an honorary man. The poet was originally the *mystes*, or ecstatic devotee of the Muse; the women who took part in her rites were her representatives [...] Poetry in its archaic setting, in fact, was either the moral and religious law laid down for man by the nine-fold Muse, or the ecstatic utterance of man in furtherance of this law and in glorification of the Muse. It is the imitation of male poetry that causes the false ring in the work of almost all women poets.”⁵

Femeile ale căror vieți s-au înscris mult mai mult în limitele privatului, elementele sociale care le erau permise fiind mult mai restrânse decât bărbaților, acum, în secolul al XX-lea pot vorbi mult mai clar și cu mai multă siguranță deoarece viețile lor s-au schimbat mult prea puțin, societatea rămânând la fel de constrângătoare pentru ele.

Într-o lume dirijată de reguli masculine, chiar dacă mult mai puțin împovăraătoare din anumite puncte de vedere pentru femei, acestea se îndreaptă către crearea unei literaturi dedicate femeilor.

Mary Evans descrie și comentează rolul femeii în societatea masculină a primei părți a secolului al XX-lea:

„The good housewife still cooked and cleaned and sent home reports of domestic competence and good behavior. The punishing demands and expectations of domesticity were still an ever-present part of her existence, and ones which testify to the strength of the culture which produced them. It is that cultural strength and dominance of domesticity which other women writing about the 1950s have observed. [...] the fault lay an oppressive moral and social code which legitimated male heterosexuality while it assumed female economic and moral dependence. To be a «good woman» you had to accept both sets of male assumptions about the world: the code which assumed male heterosexual desire and the code which assumed female responsibility for male morality. Sylvia Plath's disgust at Buddy Willard's double standard of sexual morality was a disgust echoed by generations of women who had to accept a male sense of heterosexual entitlement. Thus, these angry accounts of the 1950s [...] all speak of the damage done to the lives of individual women by the dominant sexual mores.”⁶

În anii '50, rolul femeii este unul complex în noua societate capitalistă și totodată patriarhală, iar aceasta implică reproducerea atât a puterii de muncă, cât și pe cea structurilor ideologice. Femeile participă prin trei modalități: multe dintre ele

⁵Robert Graves, *The White Goddess*, London, Faber & Faber, 1961, pp. 446-447.

⁶Mary Evans, *Missing Persons: The Impossibility of Auto/Biography*, London, Routledge, 1999, p. 123.

sunt angajate și plătite (deși de obicei în posturi slab remunerate, cu jumătate de normă sau mult mai puțin atractive și totodată mai puțin influente); multe lucrează, dar nu sunt plătite, ele susținând, în fapt, forța de muncă prin sprijinul acordat bărbatului și casei acestuia, iar multe sunt ocupate cu socializarea tinerei generații – dând naștere și educând copii. Ceea ce trebuie menționat este că aceste activități nu se exclud; de cele mai multe ori femeia realizează toate aceste trei lucruri în decursul unei singure zile. Această reșezare a vieții duce la o criză a căsniciei, determinată de imposibilitatea femeii de a se dedica în totalitate familiei.

Un element definitoriu al societății capitaliste îl constituie acumularea de bunuri care pot face mai ușoară viața multor familii. Determinate de lipsa ajutoarelor în casă (servitoare, copii mai mari sau rude), femeile caută un alt tip de ajutor: mașină de spălat rufe, cuptoare performante, instrumente de gătit sau mâncăruri gata preparate. Toate noile elemente necesare căminului înseamnă cheltuieli mari, iar la plata acestora contribuie și femeia.

Ceea ce se schimbă, totodată, este și educația. Femeia studiază, merge la colegiu sau chiar la facultate. Educația, de cele mai multe ori, este suportată de părinți, aceasta dovedindu-se de fapt un element destabilizator în plus, deoarece femeia nu își poate atinge potențialul maxim din cauza regulilor sociale. În anii '50, eroina era gospodina, mama, soția perfectă, acesta fiind unicul rol considerat corect și potrivit în societate femeii. Femeia, se spunea în special în reviste precum *Ladies' Home Journal* sau *Woman*, trebuie să iubească și să fie iubită, iar acest lucru este mult mai important decât a fi inteligentă, a avea bani sau a fi dintr-o familie nobilă⁷.

Capitalismul a oferit, mai ales în secolul al XX-lea, șansa scriitorilor de a face din operele lor bunuri de consum, de a le vinde pentru foloase materiale. Scriitorii reușesc uneori, prin valorificarea operelor lor să ducă o existență bazată doar pe scris și pe veniturile rezultate din această activitate.

Așadar, pornind de la elementele care au definit rolul femeii într-o societate a cărei cultură predominant masculină trebuie să facă loc și capacităților intelectuale, culturale sau literare ale femeii, lucrarea prezintă mai departe analizele poetice care încearcă să definească femeia văzută prin prisma poeziei confesiunii în lupta pentru găsirea unui loc suficient de confortabil în rafturile bibliotecilor pentru poezia feminității.

Un poem cu o temă asupra căreia Plath s-a oprit în cariera ei poetică este cea a fetelor nemăritate. Mai ales în anii '50, căsătoria marca statul social al femeii. Poemul *Două surori ale Persefonei*⁸ aduce în prim plan imaginea a două surori a căror existență este marcată de sterilitate. Fiind unul dintre poemele scrise în 1956, stilul este foarte elaborat, iar limbajul contribuie prin cuvinte bine alese la încărcarea cu sens a poemului. Se creează, încă de la început, un tablou în care imaginea asemănătoare unui film mut, alb-negru, creionează personajele și locul. Phanopoeia marchează începutul poemului, conturând totodată spațiul, prin jocul de lumini care

⁷ Alan Sinfield, *Literature, Politics and Culture in Postwar Britain*, London, Continuum International Publishing, 2004, p. 241.

⁸ *Two Sisters of Persephone*.

amintește de lumea de dincolo, de lumea morții; luând în considerare și titlul poemului, aluzia la lumea întunericului este evidentă. „Two girls there are: within the house/ One sits; the other, without./ Daylong a duet of shade and light/ Plays between these.”⁹ Cele două personaje feminine sunt împreună, dar totodată despărțite de umbrele morții. Munca uneia dintre ele este zadarnică, odată ce ea poartă stigmatul sterilității. „As she calculates each sum./ At this barren enterprise/ Rat-shrewd go her squint eyes,/ Root-pale her meager frame.”¹⁰ Așadar, localizarea celor două surori în afara societății este mai mult decât evidentă, rolul lor fiind practic inexistent, deoarece funcția lor esențială, care le-ar aduce recunoașterea comunității este aceea maternă. De aici, imaginea de cadavre care sunt deja devorate. Pentru cea de-a doua femeie, deși maternitatea există, rodul ei crește amar. „She bears a king. Turned bitter”¹¹. Cele două femei sunt ineficiente social.

Interesul pentru femeia marginalizată în poemele lui Plath este vizibil și în *Cântecul grizetei*¹², poem în care, de data aceasta, femeia este văzută în ipostaza ei vulgară, de prostituată. Indiferent de rolul jucat în societate, femeile descrise de Plath se află mereu la graniță. Aceasta este o reflectare a societății în care trăiește Plath, dar și una a consecințelor regulilor sociale care se repercutează în primul rând asupra poetei. În mintea fiecărei femei, teama de a nu fi percepută corect în societate este mereu prezentă, în funcție de statutul ei din acel moment. Chiar dacă acest poem este redactat la persoana a treia, acesta nu exclude vocea poetei care își face simțită prezența în fiecare vers. Elementele simbolice sunt prezente încă de la început: „With white frost gone”¹³. Albul înghețat s-a dus. Inocența a dispărut, castitatea, de asemenea, iar împreună cu dispariția acestora, toate visele „verzi”. Verdele aici, la începutul primăverii, după dezghețul zăpezilor, ne duce cu gândul la primele speranțe de dragoste, la încolțirea primei iubiri care, din motive necunoscute, dispar. Ceea ce rămâne este imaginea zbârcită a unei femei deplânse de poetă: „Mark, I cry”¹⁴ când aceasta privește „Into my most chaste own eyes”¹⁵. Ceea ce poezia oferă, este o imagine directă, clară a realității, a lumii în care femeia se zbate. Violența la care această „târfă murdară” este supusă de bărbați, este descrisă fără rezerve. Cuvinte precum *brută*, *violență*, *cicatrice* sau *aspru* vin să completeze prezentarea unei situații tragice, pe care, din nefericire, nu o poate rezolva nimeni. Atitudinea poetei nu este nicicum una de revoltă, iar aceasta vine, cu certitudine, din educație. Pentru astfel de femei nu există salvare, nu există soluții eliberatoare. Tot ceea ce poate face ea este o simplă aducere în primplan a condiției femeii în societatea contemporană.

⁹Sylvia Plath, *The Collected Poems*, New York, Harper & Row, Publishers, 1981, p. 31.

¹⁰*Ibidem*, p. 31.

¹¹*Ibidem*, p. 32.

¹²*Strumpet Song* – am ales această variantă interbelică a cuvântului din cauza utilizării de către poetă a unui arhaism.

¹³*Ibidem*, p. 33.

¹⁴*Ibidem*.

¹⁵*Ibidem*, p. 34.

O lume a femeii casnice, preocupate de căminul ei, este descrisă în poemul *Căldărarul Jack și soțiile curățeniei*¹⁶. Poemul este redactat în forma unui dialog al meseriașului cu gospodina pe care o îndeamnă să-i aducă orice oală stricată la reparat. Prima strofă rămâne în limita unui dialog între meseriaș și gospodină, acesta prezentându-i calitățile sale deosebite de om iscusit care poate repara orice, schimbul de replici constituindu-se într-o reprezentare ideală a realității timpului și a relației dintre bărbați și femei adăugând la aceasta și o reflectare a relațiilor sociale. „Come lady bring that pot/ Gone black of polish/ And whatever pan this mending master/ Should trim back to shape.”¹⁷ A doua strofă schimbă ușor, extrem de sensibil registrul discuției. Se pare că meseriașul poate face „beauty from hag”¹⁸, poate transforma fața unei doamne care și-a pierdut strălucirea într-una sclipitoare, pentru o sumă mică. Femeia transformată în gospodină își pierde feminitatea, frumusețea, ea devine o urâtenie (*zgripțuroaică, vrăjitoare, slută*). Viziunea lui Plath asupra frumuseții feminine pieritoare imediat ce aceasta devine casnică, este viziunea femeii care înțelege viața dincolo de elementele de rutină ale vieții casnice, care cunoaște importanța așezării sinelui în centrul existenței, în detrimentul oalelor și al vaselor de argint. Dar meșterul Jack nu se oprește la ajutorul dat refacerii exterioare a femeii; cel de-al treilea element esențial al vieții gospodinei este acela al inimii rupte, ciobite, vătămate de-a lungul timpului. Iar ceea ce face Jack este „Fit for use”¹⁹. El repară stricăciunile inimii și o face funcțională, dar departe de felul în care aceasta a fost la început.

Plath se joacă în felul ei cu realitatea. Pornește de la un fapt simplu; un meseriaș care probabil trece pe stradă și își oferă serviciile, este transformat prin puterea imaginației și a dorinței feminine, într-un personaj omnipotent, care îndeplinește dorințele femeilor. O întâmplare simplă, care însă dezvăluie o dramă a femeii: dedicându-se familiei, se pierde pe sine până la imposibilitatea de a se recupera. Ceea ce face ca acest poem să susțină, la nivel formal, dramatismul condiției femeii în anii ‘50 (și cu sinceritate să afirmăm că el transcende perioada discutată, fiind reprezentativ, de asemeni, pentru alte timpuri și locuri) este organizarea acestuia. Versurile se structurează corespunzător evoluției de la o stare normală la dramatism. Cititorul aproape nu simte momentele de trecere către stările următoare, care conduc spre climaxul traumei. Vocea poetei este, ca și în alte poezii, una a resemnării, a înțelegerii situației și a imposibilității de a o schimba. Da, cred că în 1956 putem vorbi de resemnare în opera Sylviei Plath; dar mai târziu, aceasta este înlocuită de ură, de o dorință de salvare, de revoltă. Deocamdată, Tinker Jack poate făuri și repara.

Poemul *Fată bătrână*²⁰ prezintă istoria unei fete care, în timpul unei plimbări, hotărăște să se retragă din acest joc al căutării celuiilalt. Revelația fetei

¹⁶*Tinker Jack and the Tidy Wives.*

¹⁷*Ibidem*, p. 34.

¹⁸*Ibidem.*

¹⁹*Ibidem*, p. 34.

²⁰*Spinster.*

sosește, nu întâmplător, în „April ... the cruellest month”²¹, luna în care primăvara se manifestă în deplinătatea ei, lună a iubirii, a soarelui. În această lună, în timpul unei plimbări, fata ia o decizie. Plimbarea, ceremonioasă, ne duce cu gândul la un ritual, un ceremonial care, în fapt, și-a pierdut puterea. Păsările și frunzele care asigurau cadrul romantic prin cântecul și freamătul lor, acum sunt doar elemente enervante de decor, care și-au pierdut caracterul sacru, iar a lor „irregular babel”²² amintește de celebrul mit al turnului Babel. În fapt, fata este nemulțumită de pretendentul ei, numit în cea de-a doua strofă chiar „iubit”, a cărui imagine este reflectată în natura înconjurătoare, aflată acum în dezordine: „She judged petals in disarray,/ The whole season, sloven.”²³ Această nemulțumire, determinată de haosul primăverii, de nepotrivirea pretendentului, o fac să își dorească reîntoarcerea la lumea inocenței, simbolizată aici de iarnă. Lipsa unei legături sentimentale duce la lipsa dorinței de a mai continua căutarea care pare a se desfășura în van. Singura soluție găsită de această fată este aceea de a se izola, de a se închide într-o zonă de confort: „And round her house she set/ Such a barricade of barb and check/ Against mutinous weather/ As no mere insurgent man could hope to break/ With curse, fist, threat/ Or love, either”²⁴. Cuvintele sunt dure (*blestem, pumn, amenințare*), dar nici măcar iubirea, cea care duce înainte relația, nu este dorită. Violența verbală și fizică care o preced o fac indezirabilă. Poemul este scris într-o notă romantică întoarsă. Dacă pentru romantici, natura este locul ideal al stabilirii unei legături unice, bazate pe iubire și pe mitologizarea acesteia, la Plath natura reflectă romantic, la rândul ei, sentimentele (în acest caz) iubitei, dar reflectarea este una haotică. Rezultatul este că „She withdrew neatly”²⁵. Alegerea îi aparține. Ea este rezultatul condiției femeii care poate face propriile alegeri, dar cu repercusiuni sociale puternice.

Un element caracteristic poeziei confesiunii, în acest poem, este narațiunea. Alegerea acestei „fete speciale” este povestită ca un basm al fetei de împărat, la persoana a treia; resimțim astfel efectul de generalizare: această fată deosebită nu este deloc aparte, ea este o exponentă a femeilor din secolul al XX-lea, cu opțiunile lor.

O altfel de fată bătrână este *Ella Mason și cele unsprezece pisici ale ei*²⁶. Poemul, destul de lung și foarte dens, prezintă istoria unei alte femei, rezultat al noii societăți. Poemul respectă din nou regula narațiunii, introducându-ne ușor în povestea Ellei Manson. Aceasta este văzută la început, în prima strofă, prin prisma celorlalți, a societății, cu un comportament în afara standardelor sociale. Opinia unanimă este: „Something’s addled in a woman who accommodates/ That many

²¹T. S. Eliot, *A Norton Critical Edition, The Waste Land*, New York, W. W. Norton and Company, 2001, p. 5.

²²Sylvia Plath, *The Collected...op.cit.*, p. 49.

²³*Ibidem*, p. 49.

²⁴*Ibidem*, p. 50.

²⁵*Ibidem*.

²⁶*Ella Mason and Her Eleven Cats*.

cats”²⁷. „Confuzia” se află în mintea femeii. Urmează, în a doua strofă, descrierea femeii. Pare a miroși a rom, fața ei amintind de băutorii roșii în obraji, iar pentru niciun motiv serios, face pe gazda pentru pisicile ei. Aceste prime două strofe aduc în atenția cititorului imaginea de ansamblu, exterioară a Ellei. Așa cum am spus la început, poezia debutează cu opinia vecinilor, a societății, urmată de o scurtă descriere a elementelor caracteristice femeii în ipostază de *outsider*. În fapt, descrierea situației Ellei ne transpune încet în lumea acesteia, trezind interesul pentru viața ei.

Presupusa curiozitate a cititorului este satisfăcută în următoarea strofă, unde imaginea Ellei este completată printr-o altă poveste. Talentul Sylviei Plath este acela de a ne introduce în această lume printr-o expresie des întâlnită în lumea poveștilor, urmată apoi de spunerea propriu-zisă. „Village stories go that in olden days/ Ella flounced about, minx-thin and haughty,/ A fashionable beauty,/ Slaying the dandies with her emerald eyes;/ Now, run to fat, she's a spinster whose door shuts/ On all but cats.”²⁸ Imaginea Ellei este a unui personaj de legendă, care apare mai degrabă ca o devoratoare a bărbaților, претендентii săi fiind uciși cu o privire de Meduză. Personajul capătă proporții fantastice, de femeie frumoasă, elegantă, a cărei istorie este parte din folclorul locului. Ea se remarcă totodată prin vârsta înaintată.

Rolul de gospodină este prezentat invers. În locul familiei (al soțului, al copiilor), Ella hrănește în bucătăria ei pisicile. Viața bătrânei alături de pisici este, nu întâmplător, prezentată în câteva strofe prin ochii copiilor, care văd realitatea altfel decât adulții. Rolul lor este de mici observatori curioși, care informează. Ella le apare lor ca o zeitățe: „Sphinx-queen of cats”²⁹ care devine din ce în ce mai mare și mai neîngrijită cu fiecare anotimp, în timp ce pisicile ei devin tot mai frumoase, dovadă a încălcării regulilor sociale.

Aici se încheie partea de mijloc a poemului în care, prin glasul copiilor, vedem în Ella o femeie care a uitat de realitate și s-a furișat în mit. Ea își trăiește acum viața prin spusele celorlalți, renunțând la lumea obișnuită, conformă regulilor sociale. Ultima strofă îi aparține poetei care încearcă formularea unei concluzii cu privire la viața Ellei. În fapt, diferența dintre viața Ellei cu pisici și viața tinerelor care se căsătoresc este doar noaptea nunții, deoarece viețile lor vor fi la fel de nefericite. Ele sunt damnite, spune poeta, ca pisicile sălbatice:

„[W]e mark Miss Mason/ Blinking green-eyed and solitary/ At girls who marry—/ Demure ones, lithe ones, needing no lesson/ That vain jades sulk single down bridal nights,/ Accurst as wild-cats.”³⁰

Sylvia Plath se vede pe sine în centrul acestui tumult, realizând global (a trăit atât în America, cât și în Marea Britanie) situația nefericită a femeilor. Calitatea deosebită a

²⁷Sylvia Plath, *The Collected...op.cit.*, p. 53.

²⁸*Ibidem*, pp. 53-54.

²⁹*Ibidem*, p. 54.

³⁰Sylvia Plath, *The Collected... op.cit.*, p. 54.

acestei poezii constă în redarea cu simplitate a unei drame și a imposibilității de a găsi o soluție.

Frida Hughes, într-un interviu recent, afirma:

„Literature and art continually linked aspects of my parents' lives; my father mentions my mother's drawings in his last collection of poems, *Birthday Letters*. In his poem «Your Paris» he directly refers to my mother drawing the Paris roofs, a traffic bollard, a bottle, and him, too. In 1958, by which time my parents had moved to the US to work, a letter from *ARTnews* asked my mother for a poem on art; as a result she wrote eight poems inspired by the works of three of her favourite artists: Klee, Rousseau and De Chirico.”³¹

Pornind de la celebrul tablou al lui Paul Klee realizat în 1903, Sylvia Plath creează o lume a feminității universale în poemul *Fecioară într-un copac*³². Tabloul lui Klee înfățișează o femeie al cărei corp este de departe unul care se apropie de imaginea feminității, cățărata într-un copac uscat care, de altfel, nu o ridică deloc la o înălțime considerabilă, femeia fiind ea însăși de mărimea acestuia. Legătura între tablou și poezie se realizează prin cuvântul *cast*. Poemul prezintă opinia poetei cu privire la castitate, amintind totodată personaje celebre ale mitologiei grecești și ale creștinismului care au fost tentate de viața obișnuită.

Prima pomenită, deși doar tangențial, este călugărița care apare mai degrabă prin veșmintele sale descrise astfel: „bark's nun-black”³³. Pomul se transformă în armura virginității, el acoperind trupul acesteia pentru a-i deruta pe urmăritori. Două sunt exemplele lui Plath, *Daphne* și *Pityis* care le-au cerut zeilor să fie transformate în copaci pentru a nu-și oferi virginitatea lui Pan sau lui Apollo. Cele două eroine sunt puse în opoziție cu *Eva*, *Cleopatra* și *Elena din Troia*, acestea din urmă acceptându-și rolul de femei care se supun și urmează firul vieții cerut de societate. Observația lui Plath trimite la „For a fashion that constricts/ White bodies in a wooden girdle, root to top”³⁴. În fapt, căsnicia este o modă care constrânge la respectarea acestei necesități sociale, iar cele care nu respectă această regulă plătesc prețul.

Am observat și în alte poeme ale lui Plath care este repercusiunea socială asupra femeilor care hotărăsc să rămână singure. Principala dramă pe care o trăiesc este aceea a izolării. Rezultatul este unul distructiv pentru tânăra cândva de o „frumusețe liniștită și serafică”, acum „serene and seraphic beauty”, „dour-faced, her

³¹Interviu cu Frieda Hughes, “Lines of beauty: the art of Sylvia Plath”, în *Observer Magazine*, în numărul din data de 23. 10. 2011 p. 22, publicat la adresa: <http://www.guardian.co.uk/books/2011/oct/23/sylvia-plath-ted-hughes-art>, accesat în data de 24.07.2012, ora: 17.30).

³²*Virgin in a Tree*.

³³Sylvia Plath, *The Collected... op.cit.*, p. 81.

³⁴*Ibidem*.

fingers/ Stiff as twigs, her body woodenly/ Askew, she'll ache and wake”³⁵. Alegerea ei a dus-o către pierderea feminității, către pierderea calităților umane, aceasta împrumutând caracteristicile copacului care a salvat-o.

Unul din laitmotivele poeziei despre condiția femeii la Sylvia Plath este cel al singurătății. În poemul *Casa bătrânelor*³⁶ poeta descrie singurătatea femeii aflate la vârsta senectuții. Într-o casă a bătrâneții, femeile stau precum antichitățile fragile gata să se zdrobească la o mică adiere de vânt. Descrierea femeilor creează o imagine a nemișcării, pictată și expusă într-un muzeu. Pentru a contura cât mai clar imaginea femeilor, culorile preferate ale lui Plath (negru și nuanțele de negru), jocurile de umbre amintind îndepărtarea „sun on the rocks”³⁷ către care femeile se târâie pentru a găsi puțină căldură. Ceea ce a fost viața lor nu mai contează, copii, nepoți, familie sunt toate îndepărtate, iar singurătatea este singura lor realitate. Este un tărâm al morții, aceasta așteptând răbdătoare în holul casei, scurtându-le viața cu fiecare respirație. „And Death, that bald-head buzzard,/ Stalls in halls where the lamp wick/ Shortens with each breath drawn.”³⁸. Indiferent de viața pe care au dus-o, femeile sunt damnate la singurătate, la uitare. Viața lor nu a însemnat nimic pentru ceilalți, ele fiind ascunse într-o casă ca un mormânt în așteptarea morții. Din nou, aceeași stare de imposibilitate a ieșirii dintr-o normă socială impusă de reguli patriarhale. Lipsa revoltei lui Plath vine din înțelegerea regulilor și din cultura aplicată femeilor care au trăit vremurile schimbărilor sociale de după Al Doilea Război Mondial.

Poemul *Femei grele*³⁹ prezintă în aceeași manieră întunecată, maternitatea. Poemul se deschide cu descrierea femeilor însărcinate, comparabile, în frumoasa lor eleganță, cu Venus, zeița fertilității. Calmul și liniștea lor, mulțumirea sunt descrise în ultimele două versuri ale primei strofe: „Over each weighty stomach a face/ Floats calm as a moon or a cloud”⁴⁰. A doua strofă prezintă așteptarea învăluită în mister. Întunericul ascunde secretul nașterii, al noii inimi. Creșterea și maturizarea sarcinii sunt asemănate cu dezvoltarea unui bulb (amintind de Roethke). Totuși, această liniște pare tulburată de ghimpele pe care ele stau. Ghimpele pare a fi un semn a ceea ce urmează să se întâmple. Apariția copiilor pe lume este prezentată în ultima strofă. O prezență banală „doing nothing in particular”⁴¹, copiii care vor crește și vor fi la fel ca ceilalți „They step among the archetypes.”⁴². Imaginea fecioarei Maria, îmbrăcată în albastru, simbol al purității, al neîntinării, apare aici, ca un element protector, în timp ce, în depărtare, bărbați înțelepți și gri sunt aduși de frigul iernii.

³⁵ *Ibidem*, p. 82.

³⁶ *Old Ladies' Home*.

³⁷ Sylvia Plath, *The Collected... op.cit.*, p. 120.

³⁸ *Ibidem*, p. 120.

³⁹ *Heavy Women*.

⁴⁰ Sylvia Plath, *The Collected... op.cit.*, p. 158.

⁴¹ *Ibidem*, p. 158.

⁴² *Ibidem*.

Ultima strofă este încărcată de semnificații ale nașterii, ale vieții și ale morții. Condiția femeii se constituie aici în cea a începutului, rolul ei fiind acela de a naște. Viața copilului pare deja trasată, femeia pierzându-și rolul de mamă mai departe. Aceasta apare la începutul poemului, dar, mai departe, prezența ei nu mai este necesară, copilul având un destin trist deja conturat, nemaivând nevoie de cea care i-a dat viață.

2. Condiția femeii în România comunistă

Capitolul de față este o încercare de a trasa liniile demarcatoare ale relațiilor Marianeii Marin cu realitatea comunistă și raportarea acesteia la rolul femeii care este supusă atât regulilor sociale, cât și celor ideologice. Determinat de contextele politice prin care a trecut România de-a lungul timpului, în societatea noastră, rolul femeii nu a fost nicicând unul în care revolta împotriva intransigenței autohtone să se manifeste doar cultural. Spiritul revoluționar le-a cuprins pe româncele care, din solidaritate față de camarazii lor, au trecut de partea luptei pentru ceea ce au considerat ele a fi drept, corect și eliberator în acele momente istorice. Emanciparea femeii în România începe cu secolul al XIX-lea când, în 1894 se înființează *Liga Femeilor din România*⁴³, aceasta propunându-și orientarea femeilor către o lume care, până atunci, fusese destinată doar bărbaților. Apariția Partidului Socialist al Muncitorilor din România aduce cu sine o ieșire din anonimat a luptătoarelor pentru cauza noului sistem politic, neuitând mențiunea făcută (ca o mare promisiune) tuturor femeilor de a fi în acest regim egale bărbaților. Ceea ce propune partidul comunist este o ridicare pe scara carierei a femeilor care luptă pentru propășirea țării alături de tovarășii lor de viață, ele fiind soții, mame și luptătoare pentru păstrarea noilor valori.

Societatea comunistă aduce cu sine o mixtură între tradiție și noile cerințe impuse de partid. Femeia rămâne mamă (să nu uităm celebrul decret 770 al lui Nicolae Ceaușescu din 1966 care interzicea avorturile, tovarășele fiind obligate să nască cinci copii pentru a putea primi mai apoi dreptul de a avorta), apoi soție și luptătoare pentru patrie și popor. Femeia în comunism merge la câmp pentru a culege roadele pământului, învață să tragă cu arma, stă într-un apartament lipsit de intimitate, stă în frig, stă la coadă, își lasă copiii la creșă pentru a lucra trei schimburi în fabrică, iar dacă este intelectuală sau profesoară merge cu repartiție la țară unde educă viitorul țării. Așadar, femeia este egala bărbatului, doar că responsabilitățile sale cresc în raport cu ale acestuia.⁴⁴

⁴³„Feminismul românesc” în *Enciclopedia României*, articol care discută evoluția emancipării femeii în România.

(http://enciclopediaromaniei.ro/wiki/Feminismul_rom%C3%A2nesc, accesat în data de 18.07.2012, ora: 20.01).

⁴⁴Cristina Pipoș, Cosmina Cristescu, „Femeia în căutarea propriei identități: Sylvia Plath și Mariana Marin”, Sesiunea științifică România în procesul dezvoltării economice durabile – Perspective și provocări în perioada 2013-2020”, în *Buletinul Științific al Universității «Dimitrie Cantemir»*, nr. 14, 2013, p. 69.

„Femeile reprezintă o altă parte și mai numeroasă a populației, căreia în multe țări nu i se recunoaște aptitudinea de a lua parte la viața cetățenească. Luați orice țară a democrației burgheze, literatura, arta ei. Clasele dominante din aceste țări privesc femeia drept obiect de desfătare, drept bibelou sau drept servitoare. Cu ipocrizia caracteristică lumii capitaliste, poezii burghezi cântă și proslăvesc femeia. În realitate, femeia muncitoare, femeia mamă, femeia soție, este ținută în condiții umilitoare de inferioritate socială, juridică, economică față de bărbat. La noi în țară toate drumurile sunt deschise femeii: femeia poate deveni orice, de la mecanic până la ministru. Vedem crescând din sânul poporului, din rândurile muncitorimii și țărănimii, femei cu un larg orizont politic, cu o energie clocotitoare, cu conștiința limpede, femei oameni de stat cum nu are și nu a avut nicio țară din lume, cu excepția țărilor democrației noi, dar mai ales a acelei țări al cărei exemplu luminos călăuzește întreaga omenire progresistă: Uniunea Republicilor Sovietice Socialiste.”⁴⁵

Acesta este, probabil, motivul revoltei româncei, care se confesează cu mult mai multă rânduie față de societatea asupritoare decât poetele din vestul Europei. Poeta româncă trăiește o dublă asuprire, a societății ale cărei mentalități au fost schimbate doar în parte (și poate în partea în care nu trebuia) și ale noilor mentalități care, suprapunându-se celor tradiționale creează drama, revolta, incapacitatea de a ieși din lumea în care te simți ca sub un clopot de sticlă.

Multe scriitoare aparținând curentului post-feminist – amintindu-le doar pe Luce Irigaray, Hélène Cixous, Julia Kristeva sau Mariana Mizzau – au susținut că însuși limbajul poetic este predominant masculin, într-o lume organizată pe principii masculine. Așadar, devine dificil, dacă nu de multe ori imposibil, pentru o femeie să scrie poezie fără a se lăsa influențată de elementele masculine, de clișeele și tradiția poetică predominant masculine.

Dar nu doar din punct de vedere social, femeia este marginalizată. În ciuda afirmațiilor și a noilor și necesarelor reglementări ale noului regim, femeia totuși, primește puține drepturi în raport cu cele deținute de bărbat. Iată cu câtă emfază sunt prezentate acestea în presa vremii. „Porțile activității politice, multă vreme închise femeilor, le-au fost deschise de către revoluția populară înainte chiar de elaborarea noii Constituții. Printr-o lege din 15 iulie 1946, s-a acordat femeilor dreptul de vot și eligibilitate în adunările parlamentare, în aceleași condiții ca și bărbaților. Consacrarea constituțională a acestor drepturi politice ale femeii a fost stabilită în Constituția de la 1948 (art. 18) și, apoi, în Constituția din 1952 (art. 94 și 96).”⁴⁶

⁴⁵ „Raport asupra proiectului de constituție făcut în fața Marii Adunări Naționale”, 9 aprilie 1948 în Gh. Gheorghiu-Dej, *Articole și cuvântări*, București, Editura Partidului Muncitoresc Român, 1951, p. 168.

⁴⁶ Traian Ionașcu, „Egalitatea sexelor în R. P. România” în *Contemporanul*, nr. 43 (681), vineri 30 octombrie 1959, p. 7.

Mai mult, rolul femeii de gospodină, mamă și evident soție este necesar și foarte util demersului poetic. Pentru a putea fi parte a noii societăți, exista obligativitatea de a reglementa juridic noul statut al femeii: căsătoria.

„Egalitatea condiției juridice a sexelor și, în special, a soțiilor și-a găsit expresia sa cea mai desăvârșită într-un cod special, intitulat Codul familiei. Intrat în vigoare la 1 februarie 1954. Principiile fundamentale pe care le proclamă acest cod sunt cele înscrise în art. 83 al Constituției R. P. Române din 24 septembrie 1952. Reluând aceste principii, Codul familiei stabilește că familia se întemeiază pe căsătoria liber consimțită și încheiată în fața delegatului de stare civilă (art. i 3), raporturile de familie bazându-se pe prietenie și afecțiune reciprocă dintre membrii ei care își datoresc, unul altuia, sprijin moral și material, în condițiile unei perfecte egalități. Relațiile între soți, de natură personală sau patrimonială sunt guvernate de principiul că soțul și soția au drepturi și obligații egale în căsătorie și că ei hotărăsc împreună, de comun acord, în tot ceea ce privește căsătoria (art. 25, 27). Astfel, a dispărut în mod absolut orice incapacitate și subordonare a femeii măritate față de soț.”⁴⁷

Pentru partid este deosebit de important să arate cu cifre, să demonstreze scriptic fericirea egalității femeii cu bărbatul, prin aceasta arătându-se, încă o dată, calitatea superioară a politicii duse de noua orânduire:

„Principiul egalității în drepturi a femeii cu bărbatul este înscris în Constituția țării noastre. Acest principiu este nu numai proclamat, ci sunt create garanții depline pentru traducerea lui în viață prin dreptul la muncă, la salariu egal cu al bărbatului, la asigurarea socială, învățământ, odihnă etc. este un fapt că, în prezent, în țara noastră o treime din numărul total al salariaților sunt femei. Printre deputații Marii Adunări Naționale, 77 sunt, de asemenea, femei, iar în sfaturile populare activează, ca deputați, mai mult de 39.000 femei. Toate acestea sunt fapte care învederează situația noastră a femeii în țara noastră. De altfel, însuși directorul Diviziei drepturilor omului din Secretariatul O.N.U., J. Humphrey – care participă la seminar – a declarat că «România este corespunzătoare pentru ținerea unui asemenea seminar, deoarece aici femeile au obținut deplină egalitate cu bărbații, nu numai în dreptul public, dar și în dreptul privat și, în consecință, și în familie». Seminarul a pus în discuție probleme de mare interes ca, de pildă, efectele căsătoriei asupra situației personale și a capacității juridice a femeii, vârsta căsătoriei, drepturile părintești, factorii sociali care influențează asupra situației femeii în familie și altele. Fără îndoială că, prin discutarea

⁴⁷*Ibidem.*

unor astfel de probleme, seminarul va putea contribui la afirmarea demnității femeii în familie și în societate.”⁴⁸

Mariana Marin, prin poeziile ei, definește condiția femeii din această perioadă cu subtilitate și rafinament poetic. Nora Iuga, în *Suplimentul Observatorului Cultural* dedicat Marianeii Marin, afirmă despre poetă:

„Madi era «liberă» fără să știe. Țipa în gura mare și murea de frică; era foarte vulnerabilă. Făcea parte din acea categorie de poeți pe care i-am iubit întotdeauna, suavi la suflet și răi de gură, acei cabotini scandalosi și naivi, genialii care fugeau de înțelepciune ca dracul de tămâie, cei cărora li se fâlfaia de mode și de modele și iubeau existența mai mult decât poezia; de asta au băgat atâta existență în ei, atâta drojdie și zgură până trupul le-a plesnit la cusături ca o păpușă de cârpă. Ei mi-au dovedit că realitatea imită ficțiunea”⁴⁹.

Așa cum aminteam anterior, una din caracteristicile perioadei comuniste este *lipsa intimității*. Poate, din acest motiv, ca reacție la această lipsă, apare un anumit tip de socializare. „A avea musafiri” (deoarece petrecerea timpului în afara casei nu era de cele mai multe ori bine-văzută de către partid) rămâne expresia preferată a multor români. Prietenii de familie sunt bineveniți, iar gospodina poate oricând scoate din congelator *tacâmurile* luate pe rație. Poemul Marianeii Marin *10 februarie, sâmbătă seara, acum* este o descriere sumară, cu certitudine supusă rigorilor cenzurii anilor 1980, a momentului primirii musafirilor. Evident este mesajul: o seară într-un apartament de bloc, mobilat după moda vremii, o gospodină iscusită, realitatea imediată, așa cum spune poeta: „Nimic din ce ar putea face un salt mortal în ficțiune”⁵⁰. Ironia cuprinde poemul încă de la început: „marea sufragerie” este locul în care gospodina își așteaptă musafirii. Noi toți știm cât de mari sunt sufrageriile blocurilor comuniste și cât de încăpătoare. Subtilitatea mesajului este o caracteristică și a următoarelor versuri în care calitatea de gospodină a celei ce așteaptă se remarcă prin „gesturile ascuțite” sau lipsa „capului însângerat”. Imaginea festinului se continuă prin apropierea cinematografică de detaliul tăierii portocalelor care, se pare, sunt elementul central al mesei.

Cea de-a doua strofă ne transpune într-un spațiu livresc, al literaturii aprofundate de noi toți, cititorii de cărți ale vremii. Poeta ne amintește că s-a mai spus. Ce s-a mai spus? Primim o enumerare, bulversantă la prima vedere, eclectică la a doua și revelatoare la a treia. Un cititor neavizat, care își amintește cu greu de felul în care arătau casele în anii 1980 poate să uite mulțimea bibelourilor și a obiectelor

⁴⁸Maria Groza, Secretară al Consiliului Național al femeii din R. P. Română Seminar ONU în colaborare cu R. P. Română, „Statutul femeii în dreptul familiei”, în *Contemporanul*, Săptămânal politic – social - cultural, Nr. 25 (767), 23 iunie, 1961, p. 1.

⁴⁹Nora Iuga, „Ultimul cadou de la Madi a fost un ruj”, în *Observator Cultural Supliment*, nr. 236 (494) din 1-7 octombrie 2009, p. IV.

⁵⁰Mariana Marin, *Zestrea de aur*, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2002, p. 22.

de artizanat care împodobeau căminele în vremea aceea. Simbol al statutului social, al condiției materiale (în ciuda egalității între membrii comunității) bibelourile, milieurile și alți soldăței erau elemente care își puneau amprenta asupra stilului împodobirii caselor românilor. Mariana Marin, folosindu-se de o simplă enumerare, al cărei scop este de a generaliza acest moment, de a prezenta condiția femeii în societatea comunistă, ne aduce în primplan imaginea apartamentului comunist: „o femeie, o oglindă, trei papagali nemuritori/ o armă de foc, un testament răutăcios, ceasuri pictate cu fructe/ o rochie de bal, un soldat de plumb, o piele de capră/ un zepelin roșu, un fluier de bălci, un caftan neverosimil”.⁵¹ Un apartament în care predomină kitsch-ul, încercarea de a intra în norme, de a fi femeia pe care o cere societatea.

Poemul se încheie cu negarea poetei care anunță că din acel loc „lipsesc eu, memorie a celor 5 4 3 2 1 etaje”. Așadar, alegerea a fost făcută. Ea nu va fi o gospodină, nu se va încadra în cerințele vremurilor.

În poemul *Colecționara*, un poem complex care cuprinde o suită de elemente poetice cel de-al doilea vers accentuează o caracteristică a femeii secolului al XX-lea, nu venită ca noutate, dar izvorâtă mai degrabă din noul statut al acesteia. În ciuda încercărilor de a arăta mereu independența femeii în societatea românească, pornind de la exemple clasice precum celebrul personaj al romanului lui Slavici *Mara*, totuși, societatea românească a fost mereu condusă de reguli patriarhale. Femeia a stat mereu alături și a susținut deciziile soțului ei. Mariana Marin surprinde alegerile curajoase ale unei femei din anii 1980 „I. Femeia își contempla tinerețea./ A deschis dulapurile;/ a spart oglinzile;/ a hotărât de una singură.”⁵² Oglinda este reflectarea propriei imagini, iar reflectarea propriei imagini determină decizia, hotărârea. De fapt, hotărârea nu contează, gândurile, sentimentele, trăirile interioare, importantă este decizia pe care o ia singură.

Poemul *Istorie murdară* este o altă reflecție asupra sinelui, asupra vieții personale și lumii în care poeta trăiește. Poemul este structurat sub forma unui dialog care se țese între poetă și ea însăși, în încercarea de a se convinge pe sine să părăsească această lume care o subjugă. Poemul începe cu o interogație plină de nervozitate, subliniată de verbul „a striga”, care reverberează puternic la finalul primului vers în mintea și în urechea cititorului.

Gheorghe Crăciun analizează raportul poetului care trăiește în comunism cu realitatea în care se vede obligat să scrie. „Poezia optzecistă este o poezie puternic legată de contextul socio-cultural în care ea s-a născut și care constituie câmpul ei predilect de explorare. O dată cu ea criteriul poeticului cunoaște o răsturnare spectaculoasă. Importantă nu mai e acum poezia ca spațiu al unei atemporalități privilegiate, ci realitatea ca loc al tuturor tensiunilor vieții, important nu mai e acum eul metafizic, ci eul biografic al celui care scrie.”⁵³

⁵¹ *Ibidem*, p. 22.

⁵² *Ibidem*, p. 31.

⁵³ Gheorghe Crăciun, *Aisbergul poeziei moderne*, Pitești, „Paralela 45”, 2009, p. 231.

Ceea ce propune această poezie este o ascultare habotnică a unor concepte specifice perioadei comuniste în care respectarea regulilor impuse de noua societate este definitorie trăirii unei istorii presupunem cât se poate de „curate”. Atacul la adresa lecturilor impuse este realizat subtil prin introducerea în lumea domestică a celui mai fidel prieten al omului – câinele – singurul care ar putea asculta lectura Codicelui Voronețean, dar până și acestuia îi este interzisă o astfel de activitate. Inventarea de istorioare ieftine este iarăși o practică neagreată de regim, iar aceasta trebuie să înceteze. Promisiunea este făcută solemn, la finalul versului regăsindu-se semnul exclamării.

Următoarea făgăduință este foarte dură, gândită în contextul despre care discutăm. Relațiile între bărbați și femei, între soți și soții erau bine determinate de regulile sociale, iar încălcarea acestora prin divorț nu reprezenta un semnal pozitiv pentru partid. Mariana Marin subliniază această încercare absurdă de a determina femeia să se încadreze în norme prin versul „- Am să-mi iubesc bărbatul cu dragoste de câine,⁵⁴” legătura dintre ei fiind determinată evident de inferioritatea și subordonarea patrupedului în fața stăpânului.

O obligație necesară a femeii era aceea de a se ocupa de problemele pecuniare ale familiei. Plata chiriei devine în acest poem un element esențial pentru buna funcționare a relației, iar datoria ei este aceea de a-și lua în serios rolul de patruped domesticit și obedient, și indiferent de starea sa fizică, plata chiriei se va face cu necesitate. „N-am să uit niciodată să plătesc la timp chiria! (și în patru labe am să plătesc la timp chiria/ și fără cap/ și fără mâini)”⁵⁵.

Ceea ce o femeie nu trebuie să uite niciodată, indiferent de locul, timpul sau regimul în care trăiește este feminitatea ei, cerută și în acest poem. Trupul de sperietoare, sugerând imaginea unei femei lipsite de dorința de a fi frumoasă, atrăgătoare și plăcută bărbatului este negată de poetă, ea promițând să se facă „frumoasă, frumoasă, frumoasă”⁵⁶. Așadar, toate aceste constrângeri exterioare, care în fapt nu îi aduc protagonistei nicio bucurie, sunt inutile, ea dorindu-și să părăsească această istorie murdară, căreia simte că nu îi aparține.

Cu toate că aceste două poete au trăit în timpuri diferite și în locuri diferite, observăm elementele comune ale poeticii lor. Confesiunea celor două cuprinde elemente ale insatisfacției față de felul în care femeia este văzută în societate, de rolul său, de incorectitudinea cu care ea este tratată. Poemele Sylviei Plath, chiar dacă sunt redactate la persoana a treia, reușesc să transmită același mesaj. Fiecare femeie este o victimă a lumii în care trăiește. Mariana Marin se implică direct, susținând la persoana întâi lupta cu sistemul împotriva felului limitativ în care este perceput rolul femeii în societatea vremii. Prin voci diferite, ele reușesc să prezinte o lume a nefericirii, a imposibilității ruperii unor reguli vechi, patriarhale și înjositoare pentru femei.

⁵⁴Mariana Marin, *op.cit.*, p. 48.

⁵⁵*Ibidem*, p. 48.

⁵⁶*Ibidem*.

Cele două poete trăiesc, fiecare dintre ele, în lumi în care clopotele lor de sticlă sunt imposibil de spart, imposibil de înlocuit, iar unica luptă adevărată se dă în poezie. În fapt, lupta poetelor este inegală cu cea de mii de ani a delimitării stricte a obligațiilor femeii și ale bărbatului, revolta lor este doar la nivel scriptic, fiecare dintre ele încercând în felul ei să se integreze în societate prin căsătorie. Poemele lor sunt mărturii ale condiției femeii și ale luptei lor pentru adaptare într-o lume mult prea rigidă.

Bibliografie:

- Marin, Mariana, *Zestrea de aur*, București, Editura Muzeului Literaturii Române, 2002.
- Plath, Sylvia, *The Collected Poems*, New York, Harper & Row, Publishers, 1981.
- „Feminismul românesc” în *Enciclopedia României*, articol care discută evoluția emancipării femeii în România.
(http://enciclopediaromaniei.ro/wiki/Feminismul_rom%C3%A2nesc).
- „Raport asupra proiectului de constituție făcut în fața Marii Adunări Naționale”, 9 aprilie 1948 în Gh. Gheorghiu-Dej, *Articole și cuvântări*, București, Editura Partidului Muncitoresc Român, 1951.
- Interviu cu Frieda Hughes, “Lines of beauty: the art of Sylvia Plath”, în *Observer Magazine*, în numărul din data de 23. 10. 2011, publicat la adresa: <http://www.guardian.co.uk/books/2011/oct/23/sylvia-plath-ted-hughes-art>.
- Brunner, Edward, *Cold War Poetry*, Urbana, University of Illinois Press, 2001.
- Crăciun, Gheorghe, *Aisbergul poeziei moderne*, Pitești, Editura „Paralela 45”, 2009.
- Evans, Mary, *Missing Persons: The Impossibility of Auto/Biography*, London, Routledge, 1999.
- Friedan, Betty, *The Feminine Mystique*, New York, Dell Publishing Co., INC, 1974.
- Gill, Jo, *The Cambridge Companion to Sylvia Plath*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.
- Groza, Maria, Secretară al Consiliului Național al femeii din R. P. Română Seminar O. N. U în colaborare cu R. P. Română, „Statutul femeii în dreptul familiei”, în *Contemporanul*, Săptămânal politic – social - cultural, Nr. 25 (767), 23 iunie, 1961.
- Ionașcu, Traian, „Egalitatea sexelor în R. P. România” în *Contemporanul*, nr. 43 (681), vineri 30 octombrie 1959.
- Iuga, Nora, „Ultimul cadou de la Madi a fost un ruj”, în *Observator Cultural* Supliment, nr. 236 (494) din 1-7 octombrie 2009.
- Pipoș, Cristina, Cosmina Cristescu, „Femeia în căutarea propriei identități: Sylvia Plath și Mariana Marin”, Sesiunea științifică România în procesul dezvoltării economice durabile – Perspective și provocări în perioada 2013-2020” în *Buletinul Științific al Universității “Dimitrie Cantemir”*, nr. 14, 2013, p. 69.
- Sinfield, Alan, *Literature, Politics and Culture in Postwar Britain*, London, Continuum International Publishing, 2004, p. 241.

Alice Voinescu. Perspectiva religioasă

Legătura lui Alice Voinescu cu divinitatea poate fi privită dintr-o multitudine de perspective. În aparență, subiectul este accesibil, întrucât în această comunicare între fiică și Tată nu se găsește limbajul filosofic și nici cel al misticului devorat, atât de criptic în viziunile și încredințările sale. În același timp, o asemenea relație se pretează unei analize productive și unui folos personal de netăgăduit pentru cititorul *Jurnalului*.

Trebuie prevenit, de asemenea, că tratarea relației cu Dumnezeu include o dificultate sporită. Pe lângă scrupulele pe care le implică înțelegerea unui jurnal conceput într-un mod intim, se observă realizarea materialului notat ca fiind rezultatul unui demers intim – stilul de expunere, atât al subiectelor, cât și al conținuturilor, este personalizat. Autoarea se explică lapidar, divers (atunci când o face), fără nicio intenție de a diferenția între termeni proprii sau comuni. Prin urmare, „cheia” *Jurnalului* nu este oricând la îndemână. În situația subiectului de față, interpretarea exprimărilor și cunoașterea (măcar generală) a subiectelor din varii domenii este o întreprindere de o dificultate ce trebuie asumată de la bun început și menținută pe întreg parcursul lecturii. Altfel spus, și relația cu Dumnezeu este o „cheie” într-o altă cheie, asemenea unei parole într-o mulțime a simbolurilor. La o privire atentă asupra subiectului, se pot numi câteva categorii care să lămurească, să ordoneze înțelegerea unui martor al confesiunilor Alicei Voinescu ceva mai mult decât prin parcurgerea lineară a textului intim.

Imboldul către acest dialog al omului Alice Voinescu (dialog cu o asemenea trăsătură aparte) se arată a fi insuficiența răspunsurilor date de logica aplicată realității diverse, realitate în care autoarea se include. Formația autoarei, natura sa feminină și mediul social de care a aparținut (de ce nu, chiar și epoca în sine) au condus la o așezare de motivație pe un spirit rațional, intelectual. Coerent cu spiritul de sorginte iluministă, un glas lăuntric (al ființei, al educației din familie, al tradiției sociale ?) se adaugă dorinței de cunoaștere adresate instanței supreme. Interogațiile privind destinul personal, al altora, cel al societății, văzut atât sub forma unui șir de fapte, cât și a unei direcții, sunt abundente. Nici răspunsurile pe care le află prin meditația voluntară și rapidă nu sunt rare. În binomul întrebare-răspuns se află multe din compoziția sufletească și de caracter a Alicei Voinescu: „Dumnezeu apare fiecăruia după chipul lui¹. Concluzie ușor superficială la prima vedere, însă cunoscând densitatea acestor gânduri, se înțelege că a dorit să exprime mai mult

¹Alice Voinescu, *Jurnal*, Ediție îngrijită, evocare, tabel biobibliografic și note de Maria-Ana Murnu, București, Editura „Albatros”, 1997, p. 14.

decât fapta de oglindire, respectiv că emitentul primește soluții pe măsura problemelor pe care și le ridică (această afirmație pare foarte asemănătoare cu exprimarea largă că Dumnezeu locuiește în om tot atât cât omul Îi face loc în inima sa). Faptul că filosoful și profesorul au înțeles mai mult este dovedit de transformarea omului Voinescu. Dumnezeu se arată ca un spirit activ, energic, nerăbdător în a-și lucra grădina, sporind rodul semințelor pe care omul le cultivă.

Sursa de meditație religioasă vine din cotidian: obișnuitele fapte de viață din societate și din propria existență (exercițiile personale de reflexie se includ în rutină). Spiritul atent, critic față de alții și față de sine, cu instrumentele unui raționalism occidental, se îmbină cu o trăsătură foarte românească - de a introduce pe Dumnezeu în felurite ocazii, ca pe un resort de normalitate elementară și ca pe un apel la o instanță finală.

Fiind o fire exigentă, chiar perfecționistă, aceste dese invocări ale Absolutului par la locul lor. Alice Voinescu nu este o mistică, ci chiar, mai degrabă, o credincioasă obișnuită; aplecarea sa către introducerea judecăților divine fiind mai degrabă naturalistă, aproape poporală decât o activitate disciplinată, ferventă, memorând cu grijă că „judecățile Mele nu sunt judecățile voastre”. În fapt, dialogul său imaginar cu Dumnezeu face parte, alături de prezența lui Stello, din însăși structura centrală a *Jurnalului*. Divinitatea și soțul, prin mijlocirea propriului suflet fiind cei doi poli cărora li se adresează cântărirea oricăror evenimente, banale sau memorabile, destinate memoriei hârtiei.

Trăirea conversației cu Creatorul este un element semnificativ al acestor legături. Alice Voinescu caută cu mintea și află cu sufletul. Adresările sale sunt sincere, deseori pătimașe, exprimate cu o logică și o incisivitate a cuvântului proprie căutătorului calificat; răspunsurile însă se traduc în stările de spirit pe care le resimte după asemenea rafale interogative sau solicitative. Invariabil, ea va primi semnalul de confirmare a receptării adresărilor sale prin obținerea grației divine sub forma unei energii blânde, fortifiante, vindecătoare și capabile de a susține acceptarea unei mereu viitoare zi.

Credința persoanei Voinescu împrumută forme din maniera colectivă, însă are și un conținut individualizat, propriu. În actele sale se găsesc extreme (fervoare ori adâncă deznădejde) ori desfășurări calme, netede. Fondul faptelor sale este fără îndoială religios, creștin. Dacă smerenia și răbdarea îi sunt puse la încercare, aceasta se întâmplă datorită formației și caracterului său – un om din buna societate și cu un puternic angajament trece prin momentele îngrozitoare ale închisorii și reclusiunii domiciliare, ale existenței în îngusta fâșie dintre a fi un inamic public și a trăi în periferia comunității. Pe de altă parte, compasiunea, camaraderia, generozitatea și puternica motivație în implicarea spre mai bine, iertarea și nu în ultimul rând speranța față de sine și lume sunt atributele ce pot fi exemplificate cel mai ușor în textul memoriei sale. Alice Voinescu își revendică repetarea citatului „Cred! – nu datorită unei minuni, ci împotriva ei!”, dorind, probabil, să spună că fondul de fapte și gânduri normale, cotidiene îi definesc acțiunea de credință mai degrabă decât momentele de excepție, răsturnările de situație spectaculoase sau revelațiile cruciale. Aici are dreptate și, în pofida unui iz intelectualicesc occidental, afirmația denotă un

puternic echilibru de credință acordată în tiparele existenței zilnice. Se poate presupune însă că mai degrabă se înșală atunci când notează în *Jurnal*: „Măine îi spun calm părintelui că nu cred ortodox”². Cateheza Alicei Voinescu se poate să nu fi fost substanțială; poate că duhovnicii săi (niciunul pomenit ca atare în textele sale, doar părintele Galaction apare, însă în contexte diferite de cauză) nu au fost cei de la care a primit răspunsurile pe care le aștepta. Mai sus se vede, mai degrabă, un capriciu, o extravagantă, un chițibuș – gând atât de des exprimat de oamenii cu o educație precumpănitoare asupra minții și cu un suflet atât de rar cercetat în esențele sale (întâlnirea cu acel gânditor hindus a gravat, realmente, o mare bucurie și o mare experiență aproape de duh, însă, cu excepția unor excursii la sfinte lăcașuri, cititorului nu-i este dat să mai întâlnească extazul omului Voinescu).

Cum să nu fi știut profesorul, filosoful, omul apropiat de senectute că Dumnezeu nu se află cu mintea, ci se găsește cu inima? Cel care Este rămâne în afara oricărei tentative mentale, indiferent cât de laborioase și de sincere, în afara oricăror noțiuni, categorii, principii, sisteme. Alice Voinescu, spirit meditativ în exterior și în interior, se cunoștea atât de puțin, iar ortodoxia îi părea atât de departe!; în realitate, condițiile unui bun creștin (atât de ușor de numărat!) le îndeplinea zilnic: se ruga constant, regreta (uneori chiar mai des decât ar fi trebuit) și îndeplinea fapte bune cu o lejeritate constantă. Ortodoxia, la rândul ei, este mai largă decât a putut bănuî, căci altminteri Creatorul ar fi indus un paradox în lucrarea Sa, născând pe de o parte o diversitate cvasiinfinită, iar pe de alta aplicând puținătatea unei rigori implacabile, a unei condiționări meschine, obtuze:

„Dumnezeul meu sunt cuvintele! Cred în Dumnezeu, dar nu în cel denumit astfel, un altul trage de mine, trebuie să-l recunosc cu voce tare. Eu mărturisesc numai un Dumnezeu moștenit, nu pe cel care se revelează personal! Este aceasta din nou o ispită ? Oare te poate ajuta numai supunerea la o religie, dogmatic ? Numai ea te poate izbăvi ?”³

Alice Voinescu cunoaște și îndeplinește poruncile pe care Pavel le rezumă minimal în triada binecunoscută. Omul Voinescu, ca profesor și prieten - iubește, soția Alice - iubește și iartă, intelectualul denigrat - iubește și speră pentru sine și pentru alții. Sufletul ei, mai mult decât orice - iubește, prin urmare ea respectă legea la care o cheamă Păstorul.

O privire minuțioasă a celui mai meticulos avocat ar contabiliza depărtările de credință pe care o minte iscoditoare le riscă față de canoanele austere a două mii de ani de exercițiu creștin. Căci întrebările raționale fracturează deseori gândurile spre Dumnezeu. Rătăcirile momentane conduc, mai întotdeauna, pașii spre smârcurile profane. Fără îndoială, Alice Voinescu a căutat o hrană dulce între spini înșelători. Dar, oare, mintea cercetătoare să fi uitat că Cel-care-le-îngrijește-pe-toate, lasă pe alții și cercetează pe cel ce șchioapătă, pe cel ce nu vede, pe cel ce se îndoiește ori se înconvoaie sub povara greutăților anevoie de purtat, pe care fariseii

²*Ibidem*, p. 25.

³*Ibidem*, p. 83.

exteriori sau cei dinăuntru le așează pe umerii lumii? Ce surprinzătoare este mintea omenească, capabilă a cunoaște infinite lucruri și, orbită de miriadele de idei, în stare să uite cele mai simple imagini! Orfanul, văduva, îndrăcitul, slăbănogul și leprosul sunt personajele centrale ale unei credințe cu o mie de ani mai vechi decât împărțirile administrative ale unor parohii ori altele. Alice Voinescu, oricând s-a identificat cu aceste personaje, a găsit un jug ușor de purtat; oricând a confundat tălmăcirile minții cu cele sufletești, s-a trezit singură în fața abisului:

„De ce învățătura creștină nu e în «natural» ? Oare schimbarea omului prin «nașterea de spirit», adică din conștiință pură e supranaturală? Oare viața veșnică, ce e făgăduită numai unei conștiințe pure, nu e cea mai logică consecință a spiritualității, care e în afară de timp și deci nu mai are de suferit distrugerea ?”⁴

Lipsește instrumentele prin care să se înțeleagă ce înseamnă „natural” și ce este considerat a fi supranaturalul. Se poate bănuși că filosoful discută limitele și calitatea învățăturii creștine față de exoteric și ezoteric. Clamată a fi „vestită de pe acoperișuri”, învățătura creștină se pretinde exoterică, însă, practic, la fiecare pas, ea se tălmăcește precum o cunoaștere ezoterică. „Nașterea din spirit” trebuie să fie inițierea fără de care pildele, atât de simple nu pot fi înțelese, iar poruncile, profund umane (existente în mod evident la scara întregii umanități, indiferent de epocă) nu pot fi îndeplinite; „fericirile” sunt alegorii, care, în ciuda adresării lor *urbi et orbi* necesită calificări din partea oricui își revendică fie și una din calitățile spirituale necesare obținerii duhului creștin. Judecata „iubitorului de înțelepciune” este contrariată. Ori exoterism, ori ezoterism. Creștinul - condiție ce pare atât de ușor de atins omului obișnuit, se arată a fi o stare de cunoaștere extatică, excepțională – atât de depărtată comunului, firescului, tipologiei generale. Profesorul exprimă dubii în fața unui paradox: Dumnezeu, creator al diversității excepționale, al unicatului sufleteș în fiecare copil al Său, anunță o filieră inflexibilă, o strâmtoare implacabilă, o rigoare exacerbată; fără o „a doua naștere” nu poate exista Înviere. Dumnezeu – creatorul legităților care nu au nevoie de excepții, fiind perfecte, solicită supranaturalul. Copiii Săi, indiferent de numărul generațiilor, trebuie să-I fie toți discipoli, iar profesorul, prin chiar talantul încredințat și sporit, știe că eminența este o raritate ce nu exclude, de altminteri, calitatea de elevi a restului covârșitor.

În fapt, explicația poate fi simplă. Din nou, ea trimite la cea mai mare lege a învățăturii creștine, care este dragostea. Omului nu îi revine decât, prin liber arbitru, să o dorească și să fie capabil a o proba prin jertfă – căpătând astfel întărirea duhului în sine – mai apoi, Dumnezeu, care, fără să facă nimic, nu lasă nimic nefăcut, rânduieste cele cuvenite pentru atingerea scopului. Există o inițiere, într-adevăr, în creștinism, respectiv priceperea diferenței dintre duh și materie, care, asumată consecutiv, face ca omului să-i revină sarcinile pe care și le asumă cu dragoste, iar lui Dumnezeu, săvârșirea minunilor. Treptele duhovnicești nu sunt în puterea omului, ci a Duhului Sfânt, care pogoară har conform unui plan divin, imposibil de

⁴*Ibidem*, p. 86.

cuprins, altfel decât de sesizat, intuit de către om. Inteligența, imaginația, perseverența – orice alte atribuții proprii ori cunoașterea venită din tălmăcirile altor științe (diferitele inițieri profane sau mistice) nu pot grăbi sau forța grația divină.

Pentru Alice Voinescu, dialogurile sale imaginare cu Dumnezeu sunt menite a răspunde unei varietăți de întrebări. Semnele interogative sunt referitoare la mântuirea personală sau colectivă, la condiția creaturii în planul divin și trăsăturile Creatorului așa cum Îl poate vedea omul supus proniei cerești. Nu lipsesc nici diferite împrejurări în care dialogul este motivat mai degrabă de tendința românească de a-L include pe Dumnezeu în mirări habituale decât datorită unei concentrări real-meditative.

Mântuirea personală sau colectivă este o temere recurentă, exprimată cu sinceritate, cu precauție („cu cutremur”), cu un apel neîncetat la o nemărginită răbdare și dragoste superioară în fața unui tablou deșertic al faptelor, intențiilor și putințelor omenești. În ceea ce o privește, relația casnică este motorul celor mai dese exprimări febrile. Pare firesc, căci destinul Aicei Voinescu a cunoscut două răscruci sufletești majore: căsnicia și excluderea socială:

„Dacă Dumnezeu nu ar avea niciun scop pentru el și pentru mine, atunci ar fi oribil. Suferi, dar știi că totul are un rost. Mă încred în Dumnezeu și nu mă revolt că nu știu acest scop, dar gândul că e doar o jucărie, mă dezolează. E în mine o nerăbdare care mă face să tremur pe dinăuntru. Aș vrea să mă izolez în pustie!”⁵.

În ceea ce privește lumea ca întreg, se poate observa cu ușurință că tragediile referențiale au fost reprezentate de desfășurarea războiului și expansiunea comunismului. Ambele catastrofe au părut a fi lungi parcursuri din care Dumnezeu a dispărut – prilej pentru filosoful cu credință de a identifica o asemenea aparență și a o explica prin distanță (până atunci de neconceput) între oameni și Creatorul lor, căci o asemenea distanță poate sugera o altă aparență - oamenii înșiși decid a nu-L mai primi pe Dumnezeu:

„Dar minunile nu au nevoie de oameni și de conștiințele lor, ca să se manifeste ? Pot oare trece peste voința înnoptată a oamenilor ? Poți să străbați întunericul cu fulgerul adevărului ? Doamne!”⁶.

Pentru omul care iubește alți oameni, îngrijorat de puterea lor sufletească, este natural să identifice o cauză în plus pentru care el însuși și lumea suferă din pricina retragerii lui Dumnezeu dintre copiii Săi. Formalismul, ascunzând în fapt ipocrizie, și o expectanță de celebrare, de ușurință a judecății și faptei față de orice (roade ale orgoliului de a-și aroga dreptul în urmărirea unui propriu destin imaginat dintr-un unghi strict personal) sunt recunoscute fără menajamente de către omul

⁵*Ibidem*, p.154.

⁶*Ibidem*, p.150.

cetății. Nu lipsește nici acțiunea obsesivă a carului îndoielii exprimând complexul copilului greșit care-și acuză părintele de neglijență a inimii în ceea ce-l privește:

„Sunt foarte înapoiată, sunt numai «morală», nu am ajuns la adevărata viață religioasă [...] Mă prind uneori cu un sentiment de biet rob supus, care nu gândește și acceptă totul. Dar mintea refuză un Dumnezeu – hazard și tiran – și atunci accept smerită orice, convinsă că e un rost pe care îl împlinesc, pentru că Dumnezeu *este*”⁷.

„Noi, zișii creștini, suntem trădători față de Dumnezeu [...] Imposibil să ieși singur din această ordine ca să intri în cealaltă. Trebuie grația”⁸.

După ce moare Stello, dialogul polarizat se schimbă: soțul dispărut devine prima țintă a notațiilor din caietele intime, iar adresările către divinitate nu mai conțin invocațiile ardente având ca subiect eșecul marital.

Moartea lui Stello reprezintă un prilej pentru Alice de a imagina Raiul sau anumite însușiri ale lumii dumnezeiești. Etapă importantă în conceptualizarea fie a lumii de apoi, fie a lumii paralele ori a cerurilor (axa temporală cât și diferențierile calitative ale energiilor acestor lumi reprezintă taine neatinse nu doar de exprimarea *Jurnalului*, ci și pentru cititorul oarecare).

Astfel, una din lumile acestei categorii subtile este văzută ca fiind geometrică și colorată. Se poate crede că este consecința personalității autoarei, care este rațională și estetică. Alice Voinescu conceptualizează una din însemnătățile căsniciei sale atunci când, reflectând, își descoperă soțul drept un instrument al lui Dumnezeu, necesar a fi fost activat pentru a produce cunoaștere. Scopul său imediat a fost de a impresiona negativ, puternic, realul și emoționalul vieții familiale, de a stârni opoziție față de Stello ca soț și față de nedreptatea suferinței ca soartă. Autoarea, abia după depășirea condiției maritale, conștientizează că viața trebuie privită numai din necesitatea câștigului spiritual pentru care, cine nu este pregătit să îl primească (din neatenție sau prin proprii amăgiri lumești) ajunge să-l obțină prin experiența suferinței:

„Deseori erai instrumentul lui Dumnezeu ca să mă crești prin dezgustul de mine, prin suferinșa nedreptății, prin stăpânirea revoltei legitime. N-am înțeles întotdeauna la timp [...] L-am mâhnit pe Dumnezeu cu furiile mele, cu deznădejile mele, cu dorințe furioasă de evadare dintr-un jug, care mă rănea până la rădăcina ființei mele [...] Ajută-mă la o totală desprindere de cele trecătoare”⁹.

Autoarea este conștientă de limitările pe care le implică înțelegerile și felul de a fi care o definesc, deopotrivă. Ele nu sunt vini într-un mod obligatoriu, deși reprezintă neîmpliniri sau distanțări față de esența magistrală a creștinului. Ele sunt

⁷*Ibidem*, p.157.

⁸*Ibidem*, p.162.

⁹*Ibidem*, p.231.

experiențe și, atâta vreme cât sunt asumate cu responsabilitate, pot fi muguri ai unei noi creșteri de ființă. Pedagogul înzestrat știe că transparența unei atitudini este primul semn către o nouă experiență și, prin asta, către o nouă devenire. Fiecare status subiectiv este folositor cât timp conține obiectivitatea care-l traduce drept un stagiul. Prețul său temporar, provizoriu va face parte dintr-o lungă listă a investiției de viață pentru obținerea desăvârșirii: „În mine, simt bine, trăiește păgânul grec, îndrăgostit de frumusețe. Mai sunt necesare amputări în mine pentru a aparține cu adevărat lui Cristos”¹⁰.

În pofida unor gânduri de deznădejde, de relativitate a suferințelor diverse și nesfârșite pe care i le oferă viața, diarista își mărturisește credința. Ea este un act de curaj atunci când se privesc valurile vieții de pe stânca din mijlocul mării; în momentele de imponderabilitate valorică, când sufletul se sprijină pe nisipul egoului, al simplei persoane, actele de credință par simple „morfine”. Tălmăcirea faptului exemplar de credință (edificator, salvator) și a celui ordinar (dezintegrator prin viziunea proporției dintre unicitatea persoanei și infinitatea lumii), răstăcitor (brownian în miriadele de efemerități ale unui spațiu și ale unui timp multivers, haotic), o dă revelația. Nu se cunoaște dacă Alice Voinescu a avut un duhovnic drept mijlocitor spiritual, o lupă a dragostei și un bisturiu asupra păcatului. Părintele Gala (singurul duhovnic al cărui nume este pomenit și, în același timp, singurul care să fi putut să înțeleagă mai multe atât despre Alice și lumea sa înconjurătoare – termen în care Pontigny ori America nu reprezintă distanțe, ci apropieri) nu a fost, se poate crede, decât un sprijin temporar. Ceea ce nu a reușit o spovedanie deplină, intim-cunoscătoare între duhovnic și mărturisitor, a produs gândul frecvent, ascuțit, versat al omului direct către Dumnezeu. Astfel, au loc fugare și rare epifanii:

„La țipătul meu de deznădejde provocat de sârba de mine, scârbă de toate virtuțile mele sterpe, la suferința lepădării de mine, mi-a răspuns net. M-am trezit pe neștiute, cu Sfintele daruri peste capul meu (preotul ieșise din Altar unde slujea fără ca eu să știu). Dar înainte de a constata prezența Sf. Daruri, eu trăisem lepădarea de mine. Când am simțit peste capul meu pe Mântuitorul în chip eucharistic, am simțit că sunt un punct pe o axă mișcătoare în centrul unui *Cristal infinit* (paradox, dar așa era) eram inundată de culoarea verde-albastră a mării când bagi capul în apă și deschizi ochii în ea. M-am simțit parte dintr-o ordine infinită și trăiam aceasta ca Răspunsul Celui chemat care mă asigură astfel că am și eu un rost în sânul realului adevărat. Ce fericire am simțit atunci...”¹¹.

Orice înțelegere este inițiativă. Din această întâlnire mistică, omul nu poate pricepe (în absența comuniunii permanente cu Duhul – vezi „Rămâneți în Mine și Eu rămân în voi”) decât situația de miracol a întâlnirii cu Dumnezeu și bucuria asociată acesteia. Alicei Voinescu i-a lipsit inițierea religioasă, care ar fi condus-o

¹⁰*Ibidem*.

¹¹*Ibidem*, p. 631.

prin noianul de fapte contradictorii ale vieții, și, mai ales, prin vârtejul gândurilor fără număr prin care ea a încercat să-și explice firul vieții personale ori al societății.

Mărturisirea că Isus din Evanghelii îi este „un Dumnezeu vizibil”, că El îi este „revelat”. Sufletul ei, prin urmare, era ancorat în pilda divină, însă mintea căuta în permanență prin ape mai limpezi ori mai tulburi aplicarea în cotidian a armoniei divine. Ea își recunoștea propria incapacitate de a ordona experiențele tragice (uneori nebunești de dureroase) după un tipar divin. Afirmările sufletului și cele ale minții nu se potriveau. Va trăi acest impas în numeroase rânduri și din toată ființa. Uneori își va fi amintit propriile cuvinte, alteori nu. („Dumnezeu trebuie să fie cu totul altceva. Toate speculațiile mi se par vreme pierdută și în tot cazul ținută neconstructivă.”)

Uneori i se va părea că însăși ancora sufletească din Evanghelii s-a transformat, în fapt, într-un cârlig având o nadă (a nu se uita „morfinele” precedente, felul iluminist în care îi este acuzată religiei acțiunea sa asupra psihicului individual și colectiv). În asemenea momente, pentru Alice, Dumnezeu nu mai este perceput ca fiind o dată „vizibil” și o altă dată „de neînțeles”. El se contopește (altfel decât într-o altă situație de înțelegere excepțională, aceea a naturii binare a lui Isus ca om și Dumnezeu), Dumnezeu sufletească – vizibil este absorbit complet de Dumnezeul mental – de neînțeles. Fără să-și dea seama, filosoful, care vede necesar lucrul cu categoriile, se afla în situația încălcării primului comandament creștin: „...să ai un singur Dumnezeu...” Felul mental a căutat să forțeze răspunsuri și, sub graba suferinței, își neagă sieși procesul de topire a emoționalului într-o raționalizare ermetică și ajunsă într-un punct terminus. Unul din semnele că această explicație este și cea mai probabilă îl reprezintă atitudinea de refuz mental pe care o dobândește în clipele de gravă tensiune față de modelul cristic. Filosoful decide, într-un liber arbitru exclusiv raționalist că nu-L poate primi pe Dumnezeu. S-ar putea crede că sunt momente de adâncă rătăcire, chiar impardonabilă în ochii dogmatici ai vreunui cititor. Ce fel de creștin este acela care își dezavuează Dumnezeul, nu doar pe acela pe care nu-L înțelege în infinitatea planului Său, ci inclusiv pe cel care învață exoteric, slujește omului, suferă și moare omeneste !!! Acest cititor trebuie prevenit a nu se lepăda de semenul său aflat în durere, amintindu-i-se că însuși Petru (prevenit fiind) s-a lepădat de Domnul doar din frica față de viitorul încă virtual a ceea ce putea să vină, în absența oricărei pătimiri:

„Isus a spus despre El: *Eu sunt Calea, Adevărul și Viața*. Deci, în sistemul nostru cosmic El este cel care dă măsura adevărului și calea și deci trebuie să-i urmărim Calvarul. E îngrozitor! El era Fiul lui Dumnezeu, eu nu sunt decât un vierme. Astfel: fără bucurie, fără râset, fără frumusețe! Doar plânset și suferință și urătenie. Și asta e lucrarea lui Dumnezeu! Nu, nu pot să cred în toate astea. E aici restul iudaic al lui Christos”¹².

¹²*Ibidem*, p. 678.

Asemenea retrageri din credință au fost însă rare. Cum puține au fost și imixtiunile altor religii sau simple superstiții păgâne pe care mintea, fie a filosofului, fie a omului, le-a introdus fugitiv în relația sa cu Dumnezeu. Gândul metempsihozei își face loc în imaginarul autoarei, adăugându-se trăirilor unor vise tulburătoare. Asemenea cercetări ale minții sunt de neevitat pentru o formație intelectuală, care se adaugă unui fond românesc viu. Ceea ce contează însă sunt fructele unor asemenea atitudini, iar acestea nu au condus niciodată la o convingere fermă, străină de ortodoxie. Altminteri, Alice Voinescu, cu intransigența cunoscută față de sine și cu sinceritatea exprimării sale sociale, ar fi avut ocazia unei atitudini limpezi în intersecția dintre apropierea de senectute a vieții și o societate dominată de un ateism aproape agresiv să-și fi abjurat identitatea ortodoxă:

„Dacă reîntoarcerea sufletelor e adevărată, atunci eu trebuie să răscumpăr o existență de viață furibundă, frenetică! Sau voi avea de corectat această râncezeală și anosteală. Oare am fost călugăr cum am visat ? M-am dezobișnuit de gusul vieții încarnate ? N-am isprăvit asceza în două-trei vieți și voi mai avea de început *da capo* ? Am găsit beatitudine în frumusețe și în dragostea cu duhul”¹³.

Alice Voinescu se simte un suflet damnat ca prin suferința terestră să ușureze judecata din lumea de apoi. Își consideră destinul (fără prieteni dragi care să-i fie aproape, cu o insuficientă recunoaștere socială – asta însemnând mai ales imposibilitatea de a face binele social pe care îl dorește, faptul de a fi văduvă) ca și cum suferințele din parcursul vieții ar fi hotărâte ca o răscumpărare premergătoare față de judecata divină de la începutul existenței viitoare. Este conștientă că justiția immanentă va opera în alți termeni decât cei folosiți în viața socială. Conștiința propriilor greșeli o determină să recunoască diferența dintre o victimă a societății, pe de o parte, și condiția sa păcătoasă, pe de alta:

„Oare iadul ce poate fi decât o continuă remușcare ? Mă lasă Dumnezeu pe pământ ca să ispășesc gândurile rele pe care le-am avut. Dar mare e nădejdea în mila și ajutorul lui Dumnezeu! După morala curentă, încă mânată de talion, desigur sunt o victimă, dar în morala absolută sunt vinovată, cum te vei fi simțit și tu vinovat față de mine. Eu trebuie să accept purgatoriul acestei rupe de tine, de prezența ta”¹⁴.

Diarista e traversată uneori de dorința unei justiții cerești care să intervină în planul terestru. Și aici nu este vorba de versetul „Facă-se voia Ta, precum în cer, așa și pe pământ”, ci de porunca spirituală de a iubi dușmanii și a binecuvânta pe cei care o prigoneau. Nu se simte capabilă să fie la înălțimea cerinței creștine și nici de a aștepta dreptatea dumnezeiască. Se întreabă dacă, de fapt, creștinismul nu înseamnă doar încordarea sufletească conform strunelor superioare, pe când în planul

¹³*Ibidem*, p. 317.

¹⁴*Ibidem*, p. 552.

pământean nu ar fi mai potrivită o opunere fățișă la acțiunea răului în lume. Atât ca decizie individuală, cât și colectivă, i se pare mai potrivit ca acțiunea creștină să însemne energia opoziției față de răul general. Trăiește impulsul justițiar și, cu luciditate, recunoaște că Dumnezeu nu poate admite o „haiducie” creștină (să aplice o dreptate celor puțini și răi pentru a beneficia de aceasta cei mulți și buni). Își regretă feminitatea, vârsta și scrupulele celui care are mereu înaintea ochilor modelul mesianic:

„E una din zilele *foarte grele* ale vieții mele. Supunerea orbească la loviturile lui Dumnezeu. Dar, oare, sunt de la El sau de la Diavol ? Să mă supun Diavolului ? Să nu mișc ? Să nu protestez ? Iisus a răbdat, e adevărat, greu e, Doamne, să fii acum creștin! Simt iar că pe latura dreptății mă încerci Tu. Tot dreptatea mă ține în loc. Îmi ceri să iubesc bestiile infame, mincinoase, frauduloase, lașe, hoațe, nu pot, *nu vreau*. Simt că mă răzvrătesc, Doamne, împotriva legii Tale, făcute pentru lumea sfinților, dar nu pentru pământul nostru [...] Cred că aş fi capabilă azi și de crimă, *din dezgust și dispreț*”¹⁵.

Alice Voinescu are o credință vie, însă, în același timp, ea însăși este vie, prin asta înțelegându-se că are o judecare personală, liberă de vreo gândire anumită în subiectul religios. Avându-se în vedere formația sa științific-rațională și speculativă, faptul că exprimă trăsături teiste, nu poate surprinde. Fără să menționeze explicit că repetă perspectiva iluministă, notează că Dumnezeu trebuie să fie impersonal; rugăciunile omului către El sunt inutile, întrucât Suprema Conștiință nu doar că transcede orice efort de înțelegere a omului către aceasta, ci și aceasta la rândul ei, în atributele ce desfid imaginația umană, nu poate fi interesată de infimezimala conștiință umană. Este o inconsecvență ușor de identificat și chiar mai ușor de explicat – autoarea, atunci când exprimă asemenea opinii, traversează momente de deznădejde adâncă îmbinate cu o revoltă opacă. Labilitatea unei atari perspective este vizibilă atunci când, la distanță doar de câteva ore ori zile, omul adresează gândul său spre Creator începând cu cuvintele „Tatăl nostru”:

„Dumnezeu e atât de altfel decât ni-l închipuim noi, încât e absolut în van să ne rugăm Lui. *El nu schimbă nimic*, e prea departe de glasul nostru! M-am gândit la atâtea cazuri de rugă fierbinte în care nu s-a obținut absolut nicio ameliorare de boală sau de situație. Nu El e vinovat, *ci noi*, fiindcă-L credem copilărește, fiindcă cerem ca niște milogi. Totuși cred în puterea de ajutor chiar și a sfinților, dar nu mai cred în rugăciunile pe care le flecăream ceasuri întregi din vârful buzelor. Sunt doar morfine. Nu mai vreau să mă rog decât cu cuvintele mele”¹⁶.

¹⁵*Ibidem*, p. 495.

¹⁶*Ibidem*, p. 676.

Venită din experiența personală, Alice Voinescu exprimă o altă judecată săvârșită de Biserică, de asemenea: coerciția asupra păcătosului cu scopul absolvirii păcatului. Din nou, *Jurnalul* fie nu cuprinde dezvoltarea în întregime a subiectului, fie scrisul denotă o despărțire oarecare față de viziunea creștină. Astfel, în nume propriu omul de cultură își dovedește identitatea creștină prin faptul că își iartă răufăcătorii. Gândește că aceștia merită, la rândul-le, închisoarea, însă aspra recluziune socială o vede cu totul diferit: nu un loc al degradării umane și al suferinței trupesti, ci o „închisoare-școală”. Gând nobil, chiar idealist, însă în intersecția sa cu interpretarea pe care o dă violenței legitime pe care Isus o exercită asupra vânzătorilor din Templu, se poate observa că opinia personală a victimei este creștină, pe când cea a omului de cultură rămâne datoră Bisericii. Biserica include pe lângă violența cu care trebuie întâmpinat păcatul (fără a specifica împrejurările de aplicare a constrângerii – ceea ce poate să ducă la ipoteza admiterii de către Biserică a obiceiului pământului, oricare ar fi el) și pocăința (responsabilitatea asumată în condiții de smerenie din partea celui greșit), cât și proba faptelor bune. Firește că acea „închisoare-școală” viza tocmai înțelegerea faptei rele sub lumina conștiinței trezite în păcătos, însă lipsește, din păcate, o identificare clară în text. Generozitatea idealistă a filosofului rămâne, se pare, din nou datoră unei experiențe practice milenare dinlăuntrul Bisericii.

La fel de adevărată poate fi ipoteza că în contextul respectiv *Jurnalul* nu păstrează decât în mod lapidar anumite gânduri, căci ar surprinde ideea că Alice Voinescu, o fire atât de reflexivă asupra propriilor fapte, nu face niciun fel de trimitere la judecata mult mai subtilă și mai aproape de relația cauză-efect a păcatului pe care Biserica o îndeplinește în modul individual: între Cristos și om – în actul spovedaniei, și nu de la comunitate către om – în actul predicii (spovedania include o taină, pe când predica reprezintă un apendice liturgic):

„Nu cred că în pușcărie se poate corecta un om [...] Izolarea e necesară pentru unele crime, dar izolare – școală, nu chin [...] Mă voi gândi la metodele prin care poți îndrepta, fără a plăti dinte pentru dinte [...] Nu mă pricep, n-am cădere, de altfel, să soluționez problema răului care muncește capetele luminate de mii de ani!”¹⁷.

Filosoful aparținând unei largi viziuni culturale înaintea într-o chestiune de căpetenie a dialogului dintre credință și raționalism: existența planului divin și, în mod consecvent, a necesității pe care acesta o implică asupra fiecărei probleme majore ca și asupra oricărui detaliu existente în univers. Firesc, întrebarea ajunge să includă întregul destin al autoarei și, cu atât mai obsesiv, întreaga etapă ultimă a vieții sale. Gânditorul urmărește să obțină o armonie între raționalismul științific și de cunoaștere laică și religie ori, mai punctual spus, credința proprie. Tema îmbinării raționalism – idealism – mistic găsește un drum corect de discuție prin sesizarea că religia, vizând sufletul omenesc (iar acesta conține explicit alături de emoție și voință și minte), nu poate să excludă știința ca mijloc de aflare a lui Dumnezeu (cel

¹⁷*Ibidem*, pp. 703-704.

mai adesea se întâmplă exact invers – știința ajunge să nege utilitatea religiei, cât și existența lui Dumnezeu!). Alice Voinescu va specula filosofic și științific asupra paralelei între energia divină și cea atomică, între „Cerurile Tatălui” și centrul energetic al cosmosului, respectiv, lumea terestră ca loc de periferie, domeniu imperfect și brutal al existenței omenești. Sunt notițe care pot fi considerate vizionare pentru anii '50, însă perfect plauzibile în expunerile popularizatoare ale savanților din domeniul cuantic al fizicii de astăzi:

„Am gândit: Dumnezeu *este* un plan. M-au năpădit scrupulele. Oare nu fac schismă ? Oare nu e o concesie făcută din punct de vedere științific ? Dar știința nu e și ea drum spre Dumnezeu ? Poate că e drum, și Dumnezeu *este* dincolo de drum. Nu înțeleg. Accept supunerea față de ce nu înțeleg. Dar nu ca obscurantism, nu ca pasivitate, *ci ca veșnică căutare*. Caut intim ce poate da ipoteza lui Dumnezeu”¹⁸.

Profesorul imaginează „planul didactic” al lui Dumnezeu bazat atât pe reușită, cât și pe eșec. În fapt, scriitoarea observă ceea ce afirmă învățătura spirituală, anume că optica divină nu coincide mereu cu înțelesurile omenești date succesului și ratării, căci ceea ce se arată a fi o situație limită în concepția omenească reprezintă o împrejurare promițătoare în viziunea divină (o altă parafrază de folos sunt cuvintele: există căderi pentru a ne înălța și înălțări care sunt pentru a fi coborâți). Diarista se consideră o conștiință puțin dispusă meditației transcendente, părând să nu observe că ajunge fără multă concentrare la înțelesuri profunde. La urma urmei, Isus pomenește despre credința cât un bob de muștar necesară deplasării unui munte! Severitatea scrutării de sine reflectă un nivel de așteptare individual ridicat. Și aici, Alice Voinescu are un nivel de expectanță care poate fi numit mai curând „răvnitor” decât o simplă cochetărie sau o lamentare ipocrită.

Constată într-un mod confirmat în toate religiile că omului îi este necesară activarea vederii spirituale pentru înțelegerea lumii materiale sau subtile din jurul său. Fără acest simț este imposibil orice progres, căci „ochiul nu este luminat”. Astfel, fie grijile lumești, fie chiar mai mult, succesele în cotidianul banal reprezintă veritabile frâne și, respectiv, capcane față de traseul spiritual. Drumul spre comorile materiale, efemere, nu este, în niciun caz, calea regală spre sporirea cunoașterii sufletești:

„Îmi zic adeseori: «Nu ești cu adevărat creștină! Dacă ai fi, ai crede ferm că Dumnezeu nu ar permite toate acestea dacă nu ar fi spre binele nostru». Uneori cred că totul are un rost superior și că această durere ar trebui să ne bucure, ca venind de la El, ar trebui să simt mai aproape Providența în asemeni încercări, care altfel ar fi halucinant de bune. Ar trebui să mă bucur de suferință ca de semnul unei acțiuni de dincolo de noi asupra noastră, pentru a ne trezi într-adevăr. Bucuria nu trezește, ci este starea împlinirii. Ca să ajungi la ea, trebuie să treci prin trezie [...] Dar te poți

¹⁸*Ibidem*, pp. 90-91.

elibera cu duhul, dacă nu ai trecut prin etapele virtuții și n-ai trăit smulgerea treptată din toate aceste opriri ?”¹⁹.

Firește că profesoara se simte îndrituită să îndemne generația tânără spre căutarea propriilor esențe, care, potrivite fiind fiecărui suflet, alcătuiesc o sumă unitară de instrumente, necesare împlinirii planului divin. Prin pronia cerească, suma planurilor individuale (legende personale ale fiecărui suflet) sunt roțițe care se angrenează în săvârșirea planului universal divin. Acest îndemn, pe care omul spiritualizat îl adresează generației următoare, poate fi asemuit, în tainica sa transmitere de adevăr universal, care este înțeles personalizat de descendenți, cu modul în care un mare poet al cuvântului închis în planul fizic, îl imaginează a se realiza: „cum trec fântânile în fântâni”:

„Să făptuiască. Să dea înainte, tot înainte. Și-i desperă atmosfera închisă ? Să spargă geamurile, dacă nu se lasă deschise. Preferăți viața, copii, la orișice, viața ca putere creatoare, ca duh, nu ca Bios. Făptuiți cu duhul și realizați clipita. Nu așteptați salvarea din afară, ajutorul de la alții, nu. Salvați-vă singuri întinzând mâna spre Dumnezeu!”²⁰.

Apropierea de senectute oferă gânditorului o imagine limpede asupra unei societăți care-și nominalizează idealurile într-o triadă: om modern, tehnologie, competiție. Formidabila realizare a lumii sovietice în privința lui Sputnik îi dă diaristei prilejul unor reflecții, pe cât de adevărate, pe atât de amare, asupra drumului pe care și-l alege, din ce în ce mai conturat, societatea postbelică. Se poate vorbi, de fapt, de o singură societate și, prin urmare, se poate anula identificarea sovietică, deoarece și lumea capitalistă funcționează cu aceleași repere, nefiind nicio deosebire calitativă între cele două sisteme. Omul capitalist vrea să se numească modern și evită sintagma „omului nou” sovietic, însă prin ruptura culturală dintre trecut și prezent, omul modern capitalist este, prin consecință, tot un fel de „om nou”. Filosoful și creștinul deopotrivă, își refuză admirația față de triada valorică de mai înainte, care i se pare mai degrabă un trident în mâna lui Lucifer.

Paradigma ce rezistă de cincizeci de ani, aceea a cuceririi spațiului, i se pare elocventă autoarei, dar aceasta o califică drept o elocință stearpă. În realitate, omul contemporan nu-și propune nimic ca ideal la nivelul umanității. Stăpânirea spațiului în condițiile în care omul nu este stăpân în el însuși este doar o iluzie bine vândută. Aceste considerații sunt cel mai explicit rechizitoriu al unui om de cultură cu o formație occidentală și o apetență către estetică de netăgăduit. Raționalistul-idealist a devenit convins că, fără harul religios, cunoașterea își pierde direcția, știința nu se va îndrepta niciodată către Dumnezeu. Această concluzie nu pare să vină din identitatea creștină pe care Alice Voinescu și-o asumă alături de raționalismul său estetic. Pare mai degrabă o concluzie a unei experiențe de viață înțeleasă cu ochii treziți. Neîndoios, atât pentru ea însăși, cât și pentru cine o citește, concluzia de mai sus este

¹⁹*Ibidem*, p. 729.

²⁰*Ibidem*, p. 767.

cu atât mai veridică cu cât nu survine unui vis, vreunui răspuns al rugăciunii ori dintr-un imbold mistic de orice fel. Addenda acestei judecăți este însă limpede creștină, ea aparține unei conștiințe ce, fără tăgadă, ajunge să profeseze credința:

„Convingerea mea este că singura cale de adevărată umanizare este Evanghelia lui Cristos [...] Tot mai mult constat superficialitatea noastră și, dacă aș crede în amenințările *Bibliei*, m-aș îngrozi. Dar am ajuns la convingerea că te realizezi exact cât atingi spiritualitatea, tot restul e timp pierdut pentru «rostul» etern al existenței umane. Fără îndoială că progresele tehnice uluitoare au un rost, dar numai întrucât sunt în intenția de a ridica omenirea [...] De ce simt tot acest progres tehnic ca luciferic ? Pentru că deslușește materia și se afundă în ea [...] Nevoia asta de expansiune, de răsuflare imensă nu e oare un camuflaj al nevoii de descătușare a spiritului ? [...] Lipsa de armonie dintre știință și conștiință mi se pare catastrofică [...] Când vor porni în lună oamenii de milă și dragoste pentru cei de acolo, după ce vor trăi cu dragoste cu cei și cele de pe pământ, atunci da, atunci va fi stăpân pe Univers, va fi creator, va fi Fiul lui Dumnezeu”²¹.

Îndrăgostită de muzică, autoarea asemuiește, poate, energia vieții cu o vibrație. Mai mult decât atât, se are în vedere nu orice fapt oarecare al vieții („mecanic”, termen care desemnează starea pur somatică), ci activitatea creatoare, spirituală, bazată pe expresia conștiinței. Din nou, cititorul zilelor noastre, chiar avizat superficial în știința de popularizare a fizicii și a geneticii actuale, găsește o coincidență izbitoare în textul omului de cultură de acum cincizeci de ani. Ori Alice Voinescu a cunoscut scrierile unor oameni geniali în intuițiile lor, care, în acele timpuri trebuie să fi îmbrăcat stadiul ipotezelor, ori ea însăși face dovada unei intuiții excepționale. *Jurnalul* imaginează o vibrație cu caracter universal, care se modulează specific pe fiecare treaptă de existență a lucrurilor și ființelor, iar acestea, la rândul-le, cunosc o scară a (de)săvârșirilor spre o continuă rafinare energetică. În ceea ce privește omul, viața este redusă (sau potențată !?) la suma fulgurantelor iluminări.

„Sporirea în duh”, care este exprimarea religioasă pentru a defini creșterea spirituală, devine pentru Alice Voinescu o înțelegere mărturisită și chiar predicată. Această rafinare continuă (atât de scumpă experienței de viață omenești, încât parcă se aude un alt filosof spunând că o mie de nopți nedormite își merită prețul uneia singure, cea în care se găsește un vis inițiativ) este văzută și în privința vieții de dincolo, momentul morții nereprezentând nimic altceva decât prilejul acestui nou salt. Natura generoasă a Alice Voinescu se afirmă iarăși printr-un idealism aproape romantic față de om, căci la vârsta sa, prin formația avută și, mai ales, prin experiența parcurgerii „obsedantului deceniu”, nu lasă niciun loc ideii religioase (la fel de veridică!); ar fi trebuit să știe opinia potrivit căreia nu doar energiile valoroase însoțesc omul la trecerea prin vămile morții, ci și vibrațiile negative, josnice. Însemnările nu pomenesc nimic aici de exclusivismul pozitiv al Raiului, ci fac

²¹*Ibidem*, pp. 790-791.

trimitere la termenul foarte general al lumii de dincolo. Nu surprinde deloc ideea că și în lumea de Apoi sufletul continuă să creeze, se află în „continuă mișcare”, își urmează neîncetat traseul evolutiv spiritual:

„Simt viața în jurul meu cum se trezește, simt pretutindeni numai viață; *ich glaube nicht an dem Tod!* Ca și Goethe simt și cred și eu. O simt. Moartea e doar materia brută. Totul e viață în univers, o viață pe care parcă a adormit-o vrăjitorul cel rău, oprindu-i vibrația. În fond, «răul» nu poate fi decât această rămânere sau întoarcere în mecanismul material. Deșteptarea vibrației, care se eșalonează până la creația spiritului pe diverse trepte de «învier», este viață de la vibrația eterului până la liberarea spiritului, trecând prin mișcare, atracție, iubire, gând creator și cine știe câte trepte intermediare [...] Trecerea «dincolo» trebuie să fie liberare a puterii vii, creatoare. Nu cred că acolo stă locului, trebuie să fie existența sufletului «dincolo» un rost al ei în economia universală”²².

Gânditorul Alice Voinescu a fost deoporivă și un ales simțitor. Fără a-și dezminți vreodată identitatea sa intelectuală de factură occidentală, științifică și concepțiile sale estetice de sorginte clasică, atât omul de societate, cât mai ales diarista își vor afirma și o identitate religioasă. Despre cea din urmă, ea însăși a vorbit în termeni deseori rezervați sau contradictorii în privința unei trăiri ortodoxe așa cum putea fi ea văzută în termeni comuni acceptați, dar fără ca atitudinea sa personală să implice vreodată o separare de biserică. Având deseori impulsuri mistice difuze, comentate în diverse împrejurări tensionate într-un mod particular, independent față de viziunea consacrată a trăitorilor ortodocși, Alice Voinescu se exprimă ea însăși ca fiind aparte de învățăturile ortodoxe; pe de altă parte, niciun învățător ortodox nu s-a pronunțat dinspre biserică spre Alice Voinescu. Se poate bănuși că simpla sinceritate de a-și dezvălui propriile vederi și o anume înțelegere privată a bunului simț au determinat-o pe Alice Voinescu să se creadă, în anumite privințe, marginală la comunitatea ortodoxă. Cu alte cuvinte, se constată existența mai degrabă a unor scrupule, decât a unor dorințe reale de diferențiere pe temeiul credinței. Alice Voinescu a scris mult despre Dumnezeu și, mai mult decât prin cuvinte, L-a mărturisit și mai mult prin fapte. Dialogurile sale cu Dumnezeu sunt nu rareori inspirate și se poate observa cu ușurință că autoarea le-a consacrat un spațiu mult mai vast și mai profund decât oricărui alt subiect. Chiar Pontigny, pe care îl numește cea mai valoroasă experiență socială a sa, are un loc evident secund în raport cu amplexarea meditațiilor sale legate de credință. Direcționarea reflecțiilor sale profunde către Dumnezeu trebuie înțeleasă prin introducerea unui termen folosit chiar de autoare în descrierea categoriei binelui și esențialului dintr-o existență. Anume spiritul „viu” și nu execuția „mecanică” a îndeplinirii unui obicei căpătat prin educația parentală ori prin mimetism social. Persoana Alice Voinescu decide să creadă în Dumnezeu.

²²*Ibidem*, pp. 795-796.

Atât prin varii exprimări referitoare la sine, cât și prin imaginea pe care o oferă unui cititor al însemnărilor sale, se poate concluziona că Alice Voinescu se poate identifica mai degrabă cu un om religios tipic, decât cu un ortodox exemplar. Greu de spus la ce poate servi necesitatea unei lumini mai puternice asupra acestei chestiuni care verifică ipoteza paragrafului anterior.

Dumnezeu este prezent aproape în fiecare pagină a confesiunilor sale și, chiar și în momentele de disperare, a unor dureri strigate, când Dumnezeu este fie negat, fie opac, ființa divină este un partener în dialogurile conștiinței sale.

Manifestările sale mistice sunt oscilante și personalizate, deseori motivate de vise oraculare ori convorbiri imaginare cu soțul dispărut. Aceste forme de acțiune dincolo de rațional pot fi interpretate psihologic ca având rolul unei compensări de suport ori de salvare în fața singurătății ori în situația confruntării cu o societate amenințătoare, agresivă.

Fără dimensiunea sa religioasă (și, chiar mai mult, fără versiunea sa creștină), profilul Alicei Voinescu ar fi fost cu totul altul, atât de diferit, încât s-ar fi putut vorbi de două persoane distincte. Este plauzibilă ipoteza că, în cel puțin două elemente de identitate importantă, lucrurile ar fi arătat altfel: nu ar fi dus până la capăt mariajul cu Stello și convingerile sale sociale întru necesitatea unei schimbări fundamentale, energice către un alt tip de comunitate decât cea burgheză, i-ar fi permis o asociere cu noul regim într-o manieră consistentă, de cu totul altă factură. Ar fi rezultat o operă mai bogată, poate, o carieră didactică în continuă ascendență, cât și o viață socială mai plină, mai angajată (nu o văduvie gri și o limitare a contactelor sale la dimensiunea aproape a unei singurătăți). Dialogurile imaginare cu Stello (dacă ar fi existat) ar fi avut o trăsătură mult mai puțin veridică pentru autoare și, implicit, chiar pentru cititor. Cercetarea de sine ar fi fost viciată de menționarea vreunor mondenități. Ea însăși nu ar fi fost o figură tragică – asemănarea cu personajele teatrului antic devenea imposibilă, tragedia presupunând (în propria-i viziune) asumarea unui sacrificiu în virtutea unui scop și nu un traseu aleator supus vreunei oarbe fatalități.

Nu trebuie refuzată întrebarea: „Ce ar fi fost dacă Alice Voinescu nu ar fi fost religioasă?”. Contrastul dintre realitate și ipoteză implică mult mai mult decât o prestidigitație de frază. Un element temeinic pentru care Alice Voinescu se alătură unei liste de personalități este și caracterul tenace pe care l-a avut ca om social (acțiune afirmativă) și, prin parcurgerea *Jurnalului*, ca suflet față de un sine care privește lumea (acțiune interogativă).

Despre cât de mult creștinism conține crezul său religios este mai ușor de văzut dacă se caută priceperea suferinței. Astfel, durerea sufletească s-a dovedit a avea un rol potențator pentru întreaga persoană. Suferința este proba credinței, creștinismul conținând cea mai neverosimilă poveste în care Dumnezeu – pentru a fi înțeles fără rest – se face om, care, găsit vinovat în absența oricărei greșeli, își iartă rău-făcătorii și se roagă pentru ei ori multum în brevis declară că înțelepciunea acestei lumi este o nebunie în fața legilor divine. Alice Voinescu le-a făcut, la rândul ei, pe toate acestea.

În povestea creștină, înțelepciunea unui evreu este de folos - Alice visează la paradoxul de a dobândi prin a dăru, respectiv imaginează că experiența de viață pe care un om o oferă spre folosul altora, va fi vectorul propriei deveniri. Dar despre aceasta, într-un altfel de timp și într-un altfel de spațiu:

„Trebuie să scriu o carte – scrisori către fete și băieți – cu sfatul și soluția creștină a oamenilor. Va fi un mijloc de răspândire mare a metodei practice de viață creștină”²³.

Bibliografie

Alice Voinescu, *Jurnal*, Ediție îngrijită, evocare, tabel biobibliografic și note de Maria-Ana Murnu, București, Editura „Albatros”, 1997.

²³*Ibidem*, p. 88.

RECENZII

„Cu Hasdeu, dincolo de Hasdeu”

B.P. Hasdeu, *Studii de știința limbii*, ediție critică, prefață și postfață de Cristinel Munteanu, Iași, Institutul European, 2013, 236 p.

La 175 de ani de la nașterea lui B.P. Hasdeu, Cristinel Munteanu împlinește un act cultural și, în același timp, recuperatoriu prin publicarea unei ediții critice, *Studii de știința limbii*, care înfățișează genialitatea savantului în ipostaza sa de teoretician al limbajului. Așa cum mărturisește și editorul, oportunitatea prezentului volum rezidă în caracterul său critico-interpretativ. Am putea merge mai departe și am putea afirma că ea rezultă mai ales din asumarea unui tip de critică integrator.

Volumul cuprinde două studii hasdeiene, primul, *Un nou punct de vedere asupra ramificațiunilor gramaticii comparative*, dedicat diviziunilor lingvisticii, iar cel de-al doilea, *Laletica sau fisionomia sonurilor*, un mic tratat de fonetică și fonologie. Într-o asemenea alcătuire, volumul cuprinde tot ceea ce Hasdeu a reușit să publice în secțiunea numită *Studii de știința limbii* din revista „Columna lui Traian”, în anul 1882.

Primul mare merit al editorului este acela că acordă interes special tocmai studiului despre diviziunile gramaticii comparative, peste care majoritatea exegeților au trecut destul de rapid, fără să realizeze o evaluare de conținut. Pentru prima dată, Cristinel Munteanu privește studiul hasdeian în lumina distincțiilor de pe terenul lingvisticii actuale, revelând intuiții și certitudini pe care Hasdeu le-a avut la sfârșitul secolului al XIX-lea.

Modul în care Cristinel Munteanu înțelege demersul critic al acestei ediții datorează mult metodei hermeneutice *sui generis* practicate de Eugeniu Coșeriu în cazul operelor marilor gânditori. Editorul a încercat, pe de o parte, să pună în lumină coerența internă a concepției lingvistice a lui Hasdeu, iar pe de altă parte, a încercat să-și dezvolte punctul său de vedere, mergând, după cum mărturisește, „cu Hasdeu, dincolo de Hasdeu”. Se alătură astfel credinței lui Eugeniu Coșeriu care afirma: „Există, cred eu, două moduri de a interpreta, chiar în sens pozitiv, două moduri hermeneutice, care pot fi combinate: un mod extern și static și un mod intern și dinamic. Acest al doilea mod este numai în parte intern, fiindcă pleacă de la autor pentru a merge, dacă este posibil, cu acest autor mai departe; și e în același timp dinamic sau simpatetic, pentru că își propune să-l înțeleagă pe autor mai bine decât s-a înțeles autorul însuși”¹.

În acest sens vede Cristinel Munteanu o nouă ediție B.P. Hasdeu. Tipul de asumare filologică practicat de el nu numai că face transparente sursele și filiațiile concepției lingvistice hasdeiene, ci completează, în lumina câștigurilor lingvisticii

¹Eugenio Coșeriu, „Estetica lui Blaga în perspectivă europeană”, în *Eonul Blaga. Întâiul veac*, București, Editura „Albatros”, 2007, pp. 19-20, citat în prezenta ediție la pagina 14.

actuale, locurile libere pe care intuiția savantului nu a reușit să le umple. De la noematologia lui Hasdeu la skeologia lui Coșeriu, drumul este firesc.

Cristinel Munteanu propune lectorului modern o ediție critică erudită, având tensiunea unei aventuri detectiviste pe terenul științei limbii.

Petronela Savin

