CONSTANTIN CIOPRAGA

HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU

EDITURA CARTEA ROMÂNEASCĂ

„Nimic din ce exista nu mă interesa decît în raport cu mine, decît după ce s-a scăldat întîi în întregime în apa sufletului meu, şi aceasta nu voluntar, nu sistematic, ci ca o necesitate, fiindcă tot aşa cum unul e prezbit, altul miop, aşa am eu această infirmitate de a luneca pe faţa concretă a lucrurilor, pe subiecte, pe contururi, oprindu-mă numai pe resortul lor adînc. Un ochi construit fiziologiceşte astfel încît să nu vadă scoarţa lemnului, ci să treacă prin ea, ca printr-un geam, în miezul lui"...

„Nu ştiu dacă d-voastră ştiţi că eu sînt un fel de instrument foarte ciudat de perceptibilităţi şi telepatie."

(Confesiuni epistolare către G. Ibrăileanu)

DESPRE OPTICA FEMININĂ

Din perspectivă psihologică, s-a vorbit mult timp de misterul feminin. Gina Lombroso, fiica celebrului antropolog italian, punea existența intimă a femeii *(L'Anima della donna)* sub semnul pasionalității, adăugînd ca trăsături derivate sentimentalitatea, expansivitatea, sociabilitatea și farmecul. În locul egocentrismului, în structura feminină se manifestă alterocentrismul, femeia diferențiindu-se prin tendința de a se dărui unei cauze dinafară. „Adevărata pasiune a femeii e viața care palpită și freamătă, care se bucură și suferă. Datoria căreia i se consacră cu maximă ardoare e aceea de a spori bucuriile și de a diminua durerile." Inteligența feminină, ni se spune, e concretă, legată de realități și împletită cu intuiția. Finețea înnăscută ar suplini, în cazul ei, reflectia și studiile ample; spiritul de observație foarte ascuțit, intuitia și pasionalitatea ar ține loc frămîntării de idei.

În ciuda trăsăturilor individuale, fără de care creația nu e posibilă, literatura scrisă de femei comportă note comune, între care interesul pentru aspectele concrete ale existenței sare în ochi. Observația cu adevărat feminină se sprijină pe acuitatea și preciziunea senzațiilor, parve-

Pentru G. Călinescu, literatura scrisă de femei se diferențiază potrivit predominării fondului etic sau pasional, distincție schițată în a sa *Istorie a literaturii*. La unul din aceste tipuri, tonul îl dă structura morală (maternă), la celălalt, structura fiziologică (sexuală). Din acest unghi de vedere, Selma Lagerlöf ar aparține (ca afectivitate umană și maternă) tipului moral, în timp ce, prin frenezia senzuală, contesa de Noailles și Colette ar ilustra tipul pur fiziologic. Interferențele sînt totuși numeroase, încît o delimitare categorică e riscantă. Cele două tendințe pot coexista la aceeași scriitoare, în funcție de condiții determinante felurite : maternitate, vîrstă, stare euforică sau dramatică. Nu există, așadar, poezie sau proză feminină în sens îngust, ci literatură sau nonliteratură. La G. Eliot, la surorile Brontë, la Elisabeth Gaskell și altele, realismul și luciditatea coexistă cu reactiile de sensibilitate. Structură proteică, polivalentă, Hortensia Papadat-Bengescu se refuză încadrării într-o categorie. „Nu mă recuz e ă nici un gen. Și versul, teatrul, dialogul, monologul, *acuitatea simțirii pure* sau *viziunea violentă a realului* mă vizitează deopotrivă.“ [1] Lirismul frenetic al „feminităților“ de debut se atenuează pînă la anulare, încît în romane e o altă prozatoare, rece pînă la detașare, de o ironie virilă. La ședințele de cenaclu ale „Sburătorului“, între anii 1922 și 1926, venind de la Constanța, ea nu „lua loc printre semene“ ; distanțîndu-se de celelalte participante, „scriitoare și nescriitoare“, rămînea „în rînd cu scriitorii“, relatează Vladimir Streinu (care oferă și o explicație). „Nu s-ar putea spune totuși că între d-sa și gentilul grup ar fi existat vreo adversitate, nu ; dar se complăcea la o distanță

[1] *Scrisori către Ibrăileanu* (de la Hortensia Papadat-Bengescu și alții) E.P.L., 1966, p. 105.

nind să dea impresiilor un aer de obiectivitate. Prin exactitatea notării acestora s-a ajuns la ceea ce, cu un termen contradictoriu, se numește realism liric. La antrenanta Colette viața e prospețime, senzație, perpetuă împletire de adevăr și poezie. Senzația directă a culorilor și parfumurilor spune mai mult decît cugetarea, care există sub forma unei lucidități îmbibate de pasiune, ducînd la morala unui echilibru natural. Existența implică bucurie, mișcare, sevă, regenerare, cuvîntul fiind metaforă sau prelungire a materiei. Literatura, în acest caz, e viața însăși. În legătură cu stilul feminin, trebuie subliniată plăcerea confesiunii, de unde literatura epistolară (Madame de Sévigné, Katherine Mansfield) și interesul pentru corespondență, remarcat de Sainte-Beuve. Practica verifică afirmația. „Care femeie, cînd scrie, nu face fără să vrea măcar un pic de confesiune ?“ — se întreabă o dată Otilia Cazimir. Surpriza expresiei spontane e preferată redactării lente, motiv pentru care Elisabeth Browning acceptă blamul decît să refacă o pagină defectuoasă. Și Hortensiei Papadat-Bengescu îi convine să scrie „dintr-o dată“, deși revine apoi asupra paginilor. Viziunile bazate pe lumini bruște, incandescente. i se par superioare lucrului făcut cu ezitări. Purtătoarele unor nume ilustre (la care se referă Gina Lombroso), — George Sand, George Elliot, Beecher-Stowe, Matilde Serao, Ada Negri — „n-au făcut studii și au compus romane, poezii, spontan, așa cum acestea ieșeau din fantezia lor“. Printr-o generalizare contestabilă, în limbajul curent mai vechi termenul *feminin* era echivalent cu minor, superficial, imperfect. Venind vorba despre arta creată de femei, Léon Bloy conchidea malițios : *„Totdeauna îi lipsește ceva !“*

oarecare de colțul cu pricina. De altfel, chiar opera sa de romancier mărturisește această mișcare de respingere sau numai discretă îndepărtare față de formele feminine ale sensibilității.[1] O Hortensie Papadat-Bengescu contestatară ? Locul prozatoarei „în rînd cu scriitorii" are, fără să pară, semnificația unei insurecții cu adresă precisă, atitudine venind din partea unei personalități mîndre (nu orgolioase), cu o exactă conștiință a propriei valori. Să precizăm că, la autoarea *Concertului din muzică de Bach*, protestul împotriva tutelei masculine, ca moștenire multimilenară, nu e revendicativ ; îmbracă mai degrabă aparențe amare. Nu e vorba de concurență, de incriminări, ci de un sentiment al egalității între sexe, logic, insistent, în temeiul capacităților spirituale. Hortensia Papadat-Bengescu n-a întreținut campanii feministe directe, dar întreaga sa literatură (cu multe pagini din care femeile ies dezavantajate) servește tacit cauzei, făcînd în acest sens mai mult decît campaniile propriu-zise. Structural, ea aparține categoriei ilustrate în ultimele decenii de o Simone de Beauvoir ale cărei priviri, de o egală gravitate, atestă o spiritualitate fecundă. În orice caz, autoarea *Concertului...* ar fi subscris propoziția semnificativă a romancierei franceze : *„L'homme a fait de la femme un Autre"*.

Susținătorii superiorității masculine au fost învinuiți de *„sexisme à outrance"*, iar o americană, Kate Millet, a lansat un volum demonstrativ : *Sexual politics* (trad. franceză : *La Politique du mâle*, Ed. Stock, 1971). Freud și freudienii, se știe, nu cred în existența sexelor tranșant diferențiate psihologic. „Relația amoroasă a unei perechi, precizia Freud, se desfășoară în patru : un băr-

[1] *Pagini de critică literară*, E.P.L.A., 1938, p. 142.

bat, o femeie ; și ceea ce e feminin la bărbat, masculin la femeie." G. Ibrăileanu, într-o pagină din *Creație și analiză*, se exprimă la modul freudian : „Feminitatea nu e o cantitate invariabilă. Știința ne spune că diferențierea totală a sexelor e o iluzie. În orice bărbat e și o femeie (în unii scandalos de mult, cîteodată penal de mult) — și invers. Vechea poezie a celor două sexe absolut contrare a fost ofensată de cruda știință. Scriitoarele în deficit de forță creatoare, să se consoleze : sînt mai diferențiate biologic, mai femei, deci mai poetice. Dar scriitorul suferind de acest deficit, adică scriitorul mai puțin bărbat, nu are cu ce se consola". Tot prin prisma psihologiei freudiene, Virginia Woolf vorbea, într-un eseu *(O cameră pentru sine)*, de posibilitatea unei ființe-sinteză, care ar reconcilia contrariile : sensibilitatea feminină cu voința și energia masculină. Din acest punct de vedere, continuînd pe Coleridge, ea „recunoaște că toți marii creatori au fost spirite androgine". La Tolstoi domină forța creatoare masculină, Proust e mai degrabă feminin ; Shakespeare ar reprezenta spiritul masculin-feminin. Teza ambiguității, potrivit căreia „valorile masculin și feminin ar coexista" la același individ (idee la baza unei narațiuni : *Orlando*) a suscitat comentarii felurite [1]. Hortensia Papadat-Bengescu introduce în scenă personaje care par a confirma argumentul. Ce e „feminista Nory" din romanul *Rădăcini*, decît o femeie-bărbat : „lipsită de simțuri", „probabil de sex feminin" ?

Și relația dintre inteligență și afectivitate trebuie privită cu circumspecție. A conchide că literatura feme-

[1] Monique Nathan, *Virginia Woolf par elle même*, 1956, p. 88—89.

ilor e lipsită de idei generale ar fi o nescuzabilă eroare. Nici sentimentalismul, pe de altă parte, nu e un produs strict al creației lor. În cadrul romantismului (sau cu alt nume : al sentimentalismului) de la începutul secolului al nouăsprezecelea, George Sand e o personalitate de prestigiu, totuși tonul îl dau scriitorii, nu scriitoarele. Trebuie să remarcăm apoi cu Gina Lombroso, că „multe femei sînt dotate cu o inteligență masculină și invers". Cazurile nu sînt izolate. Cu o puternică vocație pentru idei generale, Doamna de Staël elabora, înaintea altora, foarte fine observații despre structura internă a romantismului. La Hortensia Papadat-Bengescu, creatoare complexă, de o mare inteligență (care-și recunoaște, scriindu-i lui G. Ibrăileanu : „forța de muncă organică masculină"), găsim mai multă reflecție decît la Rebreanu sau Cezar Petrescu. În confesiunile Simonei de Beauvoir se dezvăluie o prozatoare de tip reflexiv, cu excelente aptitudini pentru analiză.

Din superficială și limitată unidimensional, literatura scrisă de femei s-a orientat spre viața profundă, anexîndu-și totodată direcții ce-i păreau interzise. Efect al progresului în cunoaștere și moravuri, registrul sufletesc feminin s-a îmbogățit sensibil. De la profilurile fragile din lirica romantică pînă la femeia sportivă de astăzi, curba a urcat spectaculos. Anacronismele, vechile convenienţe nu puteau merge în pas cu ritmul veacului al douăzecilea. La mutațiile în conștiință, reflectate divers în literatură, au contribuit factori feluriți, de la ecourile teatrului ibsenian pînă la șocul multiform al anilor de război. Fără asemenea condiții nu ne-am putea explica geneza literaturii reprezentate de Rosamond Lehman, Virginia Woolf, Katherine Mansfield, Clemence Dane,

Dorothy Richardson, Hortensia Papadat-Bengescu. Creația trebuia să beneficieze de emanciparea progresivă a femeii. Între figuri contemporane, ca Elena Farago, Otilia Cazimir, Alice Călugăru, Constanța Marino-Moscu, Lucia Mantu, Claudia Millian și celelalte, Hortensia Papadat-Bengescu, personalitate modernă în sens deplin, se distinge de departe. Forța realistă și acuitatea analitică, evidente în romanul Hallipilor, sînt calități care fac din Hortensia Papadat-Bengescu nu o scriitoare, ci *un scriitor* (cum, de-altminteri, își spune singură).

ARHITECTURI:
DE LA CREATOR LA OPERĂ

I

SECȚIUNI ÎNTR-UN DESTIN

Formula romanescă a Hortensiei Papadat-Bengescu, de la care, începînd, se poate vorbi de un roman de analiză, n-a fost una de continuitate, ci subliniat inovatoare, de unde dificila instalare a scriitoarei în conștiința unui public acomodat cu alte norme. Cîți au avut, în epocă, la lectura operelor sale majore, sentimentul unei revelații ? Timpul lucrează însă, potrivit altor criterii de gust, în favoarea ei. Noutatea viziunii, de la *observația scormonitoare* (cum o califica Tudor Vianu) pînă la așezarea în pagină, are ca impuls germinativ o mare sensibilitate pentru realitățile sufletești invizibile. Precursori autohtoni nu-i găsim. Nu se înscrie în matricea stilistică tradițională decît prin interesul pentru *social* (acesta dintr-un unghi de vedere particular). Erupția de sevă originală se produce tîrziu, aproape de patruzeci de ani, după ce cunoscuse diverse realități sociale și psihologice, dar și după lecturi întinse din marii moderni europeni. Fără să dispună de pregătire estetică sistematică, autoarea cronicii Hallipilor redescopere singură soluții și principii, pe măsură ce scrie. O inteligență sclipitoare, la nivelul sensibilității, i-a deschis perspective către me-

diile umane ce conveneau temperamentului ei întrebător. O reală capacitate analitică, bazată pe intuiție fină, a îndrumat-o către literatura de probleme și cazuri complicate. Piesele sînt demontate în fragmente și particule pentru o examinare meticuloasă. Întinse pe masa de studiu, fișele conținînd diverse sugestii ridică uneori semne de întrebare. Le va putea regrupa scriitoarea în ansambluri semnificative ? Nu se va rătăci în dedalul ipotezelor ? Însă firele se strîng la timp, cu o liniște severă, într-o țesătură deasă, elocventă, chiar dacă normele clasice ale compoziției par ori sînt ignorate. Excelentei capacități de observație i se asociază la timp resurse verbale inepuizabile, cu care, odată familiarizat, temerile apropierii de o prozatoare „dificilă" dispar.

Ironie a destinului, creatoarei Hallipilor, în care cîțiva admiratori de prestigiu vedeau „o *mare europeană*", i-a fost dat un foarte lung contact cu mediile de provincie, de unde biografia cu etape modeste : Turnu-Măgurele, Buzău (probabil : Ploiești), mult timp la Focșani și Constanța. În provincie, departe de evenimente, a scris romane cîtadine, cu moravuri și tablouri bucureștene, episoade în cadru vienez sau helvetic. Ideea unei mutări la Iași a rămas în stadiul de proiect. La București avea să ajungă tîrziu, după trecerea în retragere a soțului, fost magistrat. Cîteva personaje feminine din prozele scurte, — Adriana din *Romanul Adrianei*, alteori Manuela — exprimă în numele autoarei nostalgia unui orizont elevat. Nu disprețuia mica provincie ; o compătimea împreună cu exuberanta Nory din ciclul Hallipilor. Nory „nu simțea pitorescul orășelelor scunde în care fiece om pitulat, reprezentînd disproporția unei aspirațiuni prea mari pentru adăposturile lui, este o energie la pîndă. Nu se gîndea că acele puteri mărunte

dar neîncăpătoare se revărsau pînă aici, în Cetatea vie" (în București). Tendința de a migra către capitala constituie pentru diverse figuri (ca la Cehov și Turgheniev) un ideal; o tînără din *Rădăcini* îndură foame, rezistă mizeriei, dar vagabondează pe bulevarde: „Idealul ei era să fie studentă și anume, nu la Iași, ci la București". Un alt personaj, din *Logodnicul*, student ratat, fiu de dascăl din Brăila, nu concepe existența decît în același mediu.

Cu puține excepții, mai toți eroii romancierei gravitează către orașul mare, fenomen cu resorturi sociologice traducînd o stare de spirit. Între tîrgurile cenușii, la care se oprise Mihail Sadoveanu, și București („capitala care ucide", cum i-a spus Cezar Petrescu după război), distanțele s-au mărit. În capitala postbelică, dezvoltată rapid, găseau teren fertil planurile cavalerilor de industrie, politicienii cu ambiții, snobismul multiform. În al doilea volum al captivantelor lui *Memorii*, E. Lovinescu sesiza ironic contrastele dintre tradiționalul orășel moldovenesc și dinamismul spectaculos al orașului modern. Două tablouri opuse: tîrgul patriarhal cu viața lui stereotipă, lipsit de perspective, „țara rurală, bucolică și semănătoristă, cu ulițele pline de praf arhaic", — și viziunea citadină, cu altă arie de preocupări, a Hortensiei Papadat-Bengescu. Capacitatea de „analiză proustiană a acestei scriitoare crudă cu sine și cu alții", „freamătul de viață emotivă și intelectuală" erau semnele unei modernizări necesare, cu implicații nebănuite. Expresia verbală suferea o prefacere extraordinară, părăsind cadrele arhaizante pentru a comunica nuanțe sufletești labile, stări de conștiință unduitoare, subtilități ale spiritului. Pasiunea pentru neologism, iritantă de multe ori,

era dictată pînă la un punct de „necesități noționale și estetice"; explorarea subteranelor conștiinței cerea instrumente de înregistrare de o finețe desăvîrșită.

1

La nașterea Hortensiei Papadat-Bengescu, într-un tîrg obscur din Moldova de jos, începea un destin uman de excepție, sub semnul unei spiritualități ardente. Satisfacțiile și tristețile scriitoarei, fiică unică a unui ofițer de infanterie, sînt, desigur, urmarea acestei puternice văpăi intelectuale, sinteză de gravitate și îndrăzneală. În stilul ei de viață, fondul cerebral dă tonul, îndrumînd-o către reflecție și luciditate.

Cîte o companie din regimentele de provincie era detașată, în epocă, în tîrgurile din județe: la Pașcani o companie de la regimentul din Fălticeni, la Ivești alta din regimentul de la Tecuci. La 8 decembrie 1876, căpitanul Dimitrie Bengescu, de obîrșie olteană (în Gorj este o localitate Bengești), devenea tată, pare-se cam fără voie. Căsătoria cu Zoe Ștefănescu, moldoveancă din Iași, fiică de învățători și profesoară ea însăși, fu legalizată abia peste doi ani, la 20 noiembrie 1878, soția aducînd ca zestre „una mie cinci sute de galbeni"[1]. În cadrul cvasirural de la Ivești, ulterior în orașe de garnizoană, familia se ocupă de educația copilei, talent precoce, care la cinci ani scria „o compoziție asupra celor patru anotimpuri", — patru linii de caiet. Din această

[1] Valeriu Ciobanu, *Hortensia Papadat-Bengescu*, E.P.L., 1965, p. 9.

etapă, viitoarea prozatoare reține „extazul lent al miracolului de a exista", cum declară tîrziu în *Peisaje ale amintirii* (*Viața românească*, 1933, nr. 3). Singuratică, se dedică visării, încercînd să descopere misterul lucrurilor de „dincolo de casă și oraș, undeva departe" (*Autobiografie*). De la mama, „cea mai bună făptură" (precizează un *jurnal* de prin 1947—1949, din care Camil Baltazar extrage fragmente în *Contemporan cu ei*, 1962) a învățat „slovele, apoi cititul în limba noastră scumpă, cît și limba franceză". Deși om de arme, Dimitrie Bengescu (frate al generalului G. Bengescu, autor dramatic), ajuns general, avea la rîndul său preocupări fine, iubind „ornamentele vieții, muzica și poezia". De menționat colocviile cu fiica, despre scriitori români și francezi, un mod de a-i cultiva aplicarea „spre compoziția literară". Fapt remarcabil, de asemenea, — omenia „bravului soldat" în raporturile cu cei umili. „Deodată cu abecedarul am învățat că Ion, soldat de ordonanță al tatălui meu, trebuia socotit ca un prieten al casei noastre."

Urme durabile în cultura scriitoarei lasă, ulterior, Institutul de domnișoare „Bolintineanu", din șoseaua Jianu, unde adolescenta aprofunda limba franceză și destul de temeinic germana. La română, franceză și germană, în clasa a V-a, obținea media 10. „Camaradelor de școală le făceam, bucuros, compozițiile și le ceream, uneori, în schimb, soluția vreunei probleme algebrice." De la pensionul condus de Maria Anghelescu (născută Bolintineanu), un fel de rudă a elevei Hortensia Bengescu, pornesc spre părinți, săptămînal, scrisori delicate, învestite cu un aer de continuă seriozitate [1]. Adolescenta declama din Shakespeare și Eminescu, își încerca posibilitățile în pictură și cînta fără dificultate la pian. „Pentru

[1] *Op. cit.*, p. 14.

muzică — afirmă ea în *Jurnal* — am avut ceea ce se cheamă un talent neizbutit, am descifrat-o cu ușurință mare în dauna studiului lent, al atingerii fiecărei clape ; am înțeles lacuna și am renunțat treptat, fie chiar la descifrarea temelor muzicale pentru care aveam multă predispoziție". Pasiunea literară e mai puternică, însă interesul pentru muzică transpare la rîndul lui, cu nostalgia nerealizării, de la *Romanul Adrianei* pînă la *Concert din muzică de Bach* și celelalte.

Drama tinerei cu splendidă înzestrare intelectuală a fost, după anii „de paradis" ai pensionului, întreruperea studiilor. Regretul rămîne în conștiință, obsedant, gata să reactiveze : „Îmi place grozav să învăț, atît știu eu să fac bine" (îi comunica lui G. Ibrăileanu în 1914). „Sînt timpuri cînd judec aproape cu necaz pe cei ce mă stăpîneau atunci, și n-au înțeles atîta lucru, că eram făcută să învăț mult". Sînt „timpuri cînd dorința de a ști, de a cerceta, de a mă afunda în labirintul cunoașterii mă cuprinde cu furie" (19 febr. 1914). Ideea e reluată într-o confesiune din *jurnalul* de la sfîrșitul vieții. „Părinții mei scumpi și luminați refuzaseră cu hotărîre să mă lase să urmez studii mai departe, la universități, în țară sau (cum aveam ocazia) în străinătate. Eram unicul copil, mama era cardiacă și armele ei erau enorme ; ea nu-mi mărturisea durerea de a mă vedea plecînd în străinătate, ci avea crize de inimă grave (din această pricină, neîndoios), tata era gînditor. Eram foarte matură la învățătură, dar în traiul cotidian eram o timidă, incapabilă de a mă descurca în lucruri practice. Nu. Pe drept, nu mă putea cineva concepe studentă la Paris, în acea babilonie, în acel haos... Aici, la București, tata avea unele referințe de camaraderii intime și nu vrea pentru gîsculița lui albă ce eram, în acest sens, nu vrea acest mediu stu-

dențesc. Eu însă adoram învățătura și, lipsită de ea în chip oficial, m-am simțit mîhnită și am acceptat la prima ocazie de revanșă căsătoria. Cum ea se prezenta, cu ipocrizie, sub unele aspecte bune, s-a făcut !"

La douăzeci de ani Hortensia Papadat-Bengescu se căsătorea mai mult demonstrativ, ceremonia oficiindu-se la București, după oarecare opoziție din partea tatălui. Urmară renunțările unui mariaj nepotrivit, care, totuși, avea să dureze. Nicolae Papadat (zece ani mai vîrstnic), pe care-l cunoscuse la Turnu-Măgurele, nu se bucura de simpatia generalului, cu timpul acesta fiind „profund nemulțumit". Deosebirile de structură, inconciliabile, sînt de natură spirituală, magistratul („om, de altfel, fără vicii, fără fapte rele") dovedindu-se un personaj rigid, franc anticultural. O confesiune din iulie 1949 rezumă un destin zguduitor : „... E constatarea că viața ta întreagă, timp de 45 de ani de căsătorie (ba mai mult), a fost distrusă de egoismul felurit al omului ce a fost și îți este soț, dar sensul de soț, de tovarăș, de protector nu există. Da, sînt multe de spus ! Da, el poate aduce argumente de nemulțumire, și faimoasa sa indignare din faptul că sînt o intelectuală. Nu ! Nu e comică, cum ar părea această indignare, e profund sinceră. «La noi în casă — striga neobosit și cu convingere în dreptatea lui — la noi în casă ne reuneam în familie, se juca loton, așa ne petreceam timpul, dar să citești cărți, phe !» Se poate din aceste cuvinte vedea chiar mediul suburban — de treabă, să zicem — dar lipsit de orice intelectualitate de orice grad, ba chiar socotind *lectura* ca pe ceva rușinos. Asta era atitudinea și glasul, tonul"... *(Jurnal)*.

Mutările, cu care prozatoarea e obișnuită din copilărie, continuă, magistratul de la Turnu-Măgurele fiind transferat în decembrie 1903 ca „membru de ședință" la

tribunalul din Buzău. Deși N.N. Papadat funcționă temporar ca judecător la „ocolul Tîrgoviște", familia rămase tot timpul la Buzău. În 1905, magistratul și soția proiectaseră să-și petreacă o parte din vacanță la Slănicul Moldovei, iar restul în străinătate, intenție anunțată de presa buzoiană. Viitoarea scriitoare lega prietenie cu Constanța Marino-Moscu, soția magistratului Gheorghe Moscu ; participă cu soțul la reuniuni mondene sau la spectacolele unor formații teatrale în turneu. Imagini de la balul „Crucii Roșii", de la „balul dat de comandantul regimentului", la care „era prezentă toată lumea aleasă din Buzău", impresii de la „nunta fiicei comandantului de regiment", consemnate de cronicarul monden al presei locale, — constituie un fond de fapte cu posibilă utilizare literară. La 1 iulie 1909 se făcură mișcări în magistratură și N.N. Papadat fu numit „judecător de ședință" la tribunalul Putna. Familia, sporită cu cinci copii, se strămuta pentru lung timp la Focșani[1]. Mediul nu diferă de acela de la Buzău. Hotărîrea de a scrie se accentuează, în ciuda vicisitudinilor (creșterea copiilor implicînd sacrificii), ca o necesitate vitală. Paginile redactate noaptea reprezentau pentru soția de magistrat de provincie un refugiu în intelectualitate ; corespondența cu Constanța Marino-Moscu de la Buzău, altă nefericită, e o eliberare. La Focșani e „foarte urît", mai ales în timpul dezghețului. Lui G. Ibrăileanu i se confesează fără înconjur : „Orașul, case, oameni păreau că se tîrăsc în mocirlă. Simțeam nevoia să strig, atît mă înăbușea urîtul." Apăsare bacoviană. Dar locuința de acolo, înconjurată de „pogonul" de curte, e prielnică scrisului : „O casă veche a unei beizadele oarecare, joasă, cu odăi

[1] Ion Moldoveanu, *Hortensia Papadat-Bengescu*, la Buzău, în *Viața Buzăului* (supliment), 1970, apr., p. 11.

mari cum nu se mai fac acum. O sală de 11 metri pe 4, unde mă plimb neobosit cînd sînt singură și lucrez" (19 febr. 1914)[1]. Era o proprietate a generalului Bengescu.

Debutul scriitoarei (născută în același an cu Anna de Noailles) se produse în orașul de pe Milcov, trimițînd ziarului conservator *La Politique* un mic articol : *Sur la mort de Pierre Liciu* (1912, II, 10 apr.). Altele urmară : *Leurs violons chantaient...* (în legătură cu catastrofa transatlanticului „Titanic"), *Le Théâtre de Bataille,* un scurt comentariu asupra lui Marcel Prévost și altele, semnate Suzon sau Loys (poate în amintirea austriacei Louise — Loysa — Salvini, bunică după tată)[2]. Pagini de aspect publicistic, în stilul agreat de unele cercuri din țară ; ziarul apărea la București și cultiva veleitățile mondene. Articolul despre Marcel Prévost purta numele curent al scriitoarei, urmat de pseudonimul Loys. Constanța Marino-Moscu o consilia să nu-și irosească talentul în scrisori de „zece pagini". Să facă literatură. O și amenință : dacă nu se hotărește pentru literatură, îi publică epistolele. „Știu că scrisorile sînt un domeniu exclusiv personal și prietena exercită numai o coerciție afectuoasă. Prietena, ea însăși scrie și am citit-o bucuroasă, într-o mare revistă". Constanța Marino-Moscu, apreciată de Ibrăileanu, colabora la *Viața românească,* fiind mai tîrziu autoare a volumelor *Tulburea, Amintirile Caterinei State* și altele. „Iată ceva mai stimulator. Să scriu. Dar îmi trebuie o convingere. Semnele vocației — articolele de ziar — nu însemnau pentru mine nimic..." *(Jurnal).*

---

[1] Corespondența cu criticul, — la Biblioteca centrală universitară „M. Eminescu" din Iași. Publicată în vol. *Scrisori către Ibrăileanu,* E.P.L., 1966.

[2] Valeriu Ciobanu, *Op. cit.,* p. 18.

2

Pentru a pătrunde în „labirintul cunoașterii", contactele cu „Verlaine... France... Baudelaire... Heine..." sînt trepte necesare. Învață „italienește", așa „cum am învățat și englezește puțin", „fiindcă mi-a plăcut și am vrut..." Ca exercițiu, scrie versuri „în franțuzește", dar idealul (împărtășit lui Ibrăileanu) e altul : „Ambiția mea a fost să fiu un mic *scriitor român*". Corespondența cu G. Ibrăileanu ia aerul unui dialog de lungă durată. La Iași, „influența locului" ar fi fost salutară, dar scriitoarea „nu mișcă niciodată acul destinelor". Transferul soțului la Curtea de apel din Iași rămîne așadar în seama norocului. După apariția primei schițe, *Viziune*, în *Viața românească* (1913, nr. 1), publicația ieșeană devine pentru ea „revista noastră", debutanta considerîndu-se sufletește prietenă a grupării. Criticul îi insuflă „curaj, ambiție, înălțare sufletească, acea putere care te face să te întinzi pînă la rupere". După alte cîteva mostre lirice, între care *Dorința*, *Vis de femeie*, *Marea*, — Ibrăileanu îi recomanda să treacă la literatura de notație obiectivă. G. Topîrceanu o încuraja, la rîndul lui, „cu elanul prieteniei", vizitînd-o la Focșani sau revizuindu-i stilistic nuvelele. Scriitoarei i-ar plăcea să primească oaspeți, fiind „o fată bună și fără nici un fel de pretenții", însă împrejurări independente de ea o împiedică. Soarta Constanței Marino-Moscu, în ale cărei calități crede „cu tărie", o impresionează prin dramatismul cotidian. Prietena de la Buzău, — „natură tare, oarecum stăpînă pe sine", sprijin moral și „sfetnic ponderat" — îi oferea în septembrie 1914 imaginea „complet zdrobită a unei creaturi pline de resort, de demnitate, de mîndrie, de curaj, de inițiativă, capabilă de muncă, de idei". În „resorturile ascunse",

drama Constanței Moscu era o variantă a propriei drame de familie. Toate acestea i le împărtășea lui Ibrăileanu, ca urmare a „unei nevoi imperioase de a comunica, de a *vă* comunica necazul ei, care e și al meu".

Fantoma gînditorului nocturn de la *Viața românească* („omul de noapte") veghează, dirijînd nevăzut încercările prozatoarei. Încrederea în el e totală. Debutanta din 1913 lucrează febril, „cu gîndul și plăcerea" de a-l satisface, convinsă că îndrumarea spre roman, sugerată de Ibrăileanu, îi „va schimba forțamente forma concepției și a stilului". Scrie cu ușurință („nici nu mă pot urmări"); întreruperile din cauza sănătății capricioase sînt comunicate „bunului meu maestru". Prin martie 1915 participa la o ședătoare literară la Focșani, care i-a „procurat mulțumiri de nespus", un fel de răsplată din partea unei „providențe oarecare, în schimbul suferințelor cu care mă hrănește obicinuit". Între oaspeți era și G. Topîrceanu, „micul meu amic". Agitația generală premergătoare intrării în război transpare epistolar, suprapunîndu-se problemelor creației. „Oameni cu suflete de Renaștere, trăim cu toții o viață de surescitare și de neastîmpăr psihic în mijlocul evenimentelor". Scriitoarea își pregătește „un suflet de soră a rănilor fizice, de salvatoare de vieți", întîmpinînd brutalitatea războiului, ca „un leac durerilor mele prea subțiri" (20 iulie 1916). Cu toată ostilitatea soțului, ea va fi soră voluntară de „Cruce Roșie", văzînd în „pasiunea caritații un vad de scurgere a unei pasiuni neîntrebuințate sau nesăturate în nimic". Renunțînd la proiectul de a se retrage la Iași, familia magistratului rămînea la Focșani. „Moldova e suprasaturată, noi nu avem azil sigur — sîntem numeroși și nu avem bani — bărbatul meu nu se poate hrăni decît cu slujba sa și are ordin să rămîie". De mult, de cînd avea „alte războaie", intime, prozatoarea intenționa să-i încredințeze

lui G. Ibrăileanu, spre păstrare, caietele cu lucrări inedite. Acum războiul e o perpetuă amenințare a vieții înșăși. Realitatea tragică îi spune că invadatorul „vrea să stăpînească", „vrea să devie tiranul" ; el e „dușmanul cugetării, care numai în dezordine propășește", inamic „al artei, al personalității naționale". Știrile din decembrie 1916 despre apropierea invadatorilor, despre devastări la Buzău, erau ultimele semnale primite la Iași.

Pînă la armistițiu, în 1918, izolarea e totală. Printr-o întîmplare, scriitoarea călători o dată la București, sub ocupație germană ; făcu o vizită la ziarul *Lumina*. La redacție, cunoscu, cu „plăcere mare și deosebită", pe C. Stere, și revăzu pe „amicul nostru Topîrceanu", acesta oscilînd între „dorința mare de a pleca la Iași și datoriile care îl reținu aici". Cu poetul, care o ajută „ca un frate bun", mergea, în iunie 1918, la editorul Alcalay „să căutăm hîrtie" pentru volumul *Ape adînci*, la a cărui editare Ibrăileanu și G. Topîrceanu s-au „gîndit împreună" din 1916. Vlahuță o stimulase generos în același sens.

Proiectul mutării magistratului N. N. Papadat într-un post de consilier de Curte redevenea de actualitate. Se învedera „necesitatea unui oraș universitar", căci fiicele scriitoarei, „foarte frumoase", absolveau liceul și aveau nevoie, pentru continuarea studiilor, de „economia și protecția căminului părintesc". Pentru transferul la Iași se conta pe concursul lui Ibrăileanu. G. Topîrceanu, „d-na și d-l Pătrășcanu (...) au îmbrățișat și ei cu bucurie această ipoteză" (7 iunie 1918). Postul de procuror care i se oferea lui N. N. Papadat fu refuzat însă, ca nepotrivit. Starea morală a scriitoarei era rea. „Eu port încă pe frunte casca de fier a necazurilor deprimante prin care am trecut și care după ce mi-au ros sufletul, mi-au alterat sănătatea". Însemnările zilnice alternează cu tentative de creație :

„...am creionat cîteva versuri (știți, că, excepțional, le scriu franțuzește), care și ele se resimt de epocă". Cu toate adversitățile, a elaborat două piese de teatru *(Bătrînul, Povîrnișul)* și fragmente din *Balaurul*. Din nefericire, timpul nu e deloc bun „pentru o evaluare justă a unei lucrări intelectuale". La Iași, G. Ibrăileanu și prietenii nutreau speranța reapariției *Vieții românești*, ca o ieșire din marasm. „Din dezordinea impresiilor mele voi trimite tot, și d-ta vei cenzura și distribui". Eliberarea de o pagină scrisă îi dă impulsuri pentru altele. „E la mine un ce pur fizic : o pagină dată e o pagină de care eu am scăpat, nu mai am cu ea nimic de împărțit, aproape nici chiar bucuriile. Cînd am scris *Bătrînul*, aveam altă piesă, bine clarificată, și am dat-o la coșul minții ca să nu mă încurc."

Izolarea de la Focșani îi strînge inima : „Lipsa de comunicație mă asfixiază"... „Oricine are ceva : un prieten un vecin, cîrciuma, țigara, ulița. Nu pot spune și nici se poate închipui o lipsă totală, cum e la mine acum. Muncesc și pe urmă, fără voie, pornesc către ceva și văd că nu am nimic ; atunci rămîi și iau un caiet nefolositor, și așa mereu." Prozatoarei îi lipsește mișcarea, contactul cu lumea ; o interesează „ocaziile care ne prezintă locuri, oameni, incidente". La ea, cel mai mic fapt „ia proporții". Statul ar trebui să subvenționeze deplasările scriitorilor, prevăzînd în buget „cheltuieli pentru *eventuale* foloase postume ale patriei". Întîrzierea apariției primului volum și a reprezentării dramei *Bătrînul* (admisă de C. Rădulescu-Motru, director al Teatrului Național din București) provoacă depresiune. „Atît de puțin debutantă", ca vîrstă, scriitoarea are „simptome de autor postum (ignorat sau prețuit indiferent)". De recunoașteri *post-mortem* are „oroare". „Cred ferm că puținul *de aici* e *tot*

pentru aici (...) mă răscolesc din tot veninul, cînd văd statui sau cît de mici ghirlande date pe urmă de hidoasa lege a valorii de după tine".

Contactele cu Ibrăileanu, epistolare, sau prin mica publicitate a *Luminii,* sînt ca o briză de aer proaspăt. „Cînd d-voastră m-ați încurajat, primit, adoptat și îmboldit la lucru, mi-am găsit și energiile și căldura necesară lucrului ; vă datoresc puținul ce sînt și enormul *dar* al unei vieți sufletești fără de care nici nu pot înțelege cum am trăit și cum pot trăi alții". Deși indiferentă față de „glorie", apariția volumului *Ape adînci,* la patruzeci și doi de ani, în decembrie 1918 (pe copertă fiind datat : 1919) e o bucurie. „A apărut cînd nu mă mai gîndeam la el, fără să-l văd decît după un timp, fiind scutită și de stînjenirea, și de mulțumirea primei impresii. Aud că se vinde... Zice că a scos 2000 (de exemplare)". Ibrăileanu e consultat : „Cum vi se pare cartea ? Negreșit că nu e nici luxoasă, nici frumoasă, dar e sobră și serioasă ; și hîrtia dobîndită prin stăruința lui Top., ca și corectura, opera lui, sînt excepționale". Așadar prozatoarea nu va fi „un scriitor postum". Cîte o impresie bună o mișcă. Deunăzi un mic reporter, prieten al băiatului meu, îmi spunea ce mult mă prețuia domnul Caion". Aprecierea dată cărții de Ibrăileanu (în primul număr al revistei *Însemnări literare* din 1919) îi transmite o „vitalitate proaspătă", deșteptînd-o din „starea soporifică". „Analiza d-tale mă impune atențiunii publice din cea mai luminoasă înălțime a catedrei". Sănătatea însă e dificitară. „Cînd mă îndrept foarte puțin, intervine regulat o nouă înrăutățire". Grijile familiale sînt mari, căci „tata și o bătrînă a noastră stau cu noi", iar „cantitatea de energie morală și fizică cheltuită pentru trai absoarbe orice alte puteri... E frig și nu sînt lemne."

Cele dintîi aforisme ale lui Ibrăileanu din seria *Privind viața*, publicate în *Însemnări literare* (în mai multe numere), erau primite la Focșani cu interes deosebit. Comentîndu-le, Hortensia Papadat-Bengescu își sublinia propria structură reflexivă : „Ce animație am căpătat după ce am citit ! Parcă pe un fond bogat de locuri, fapte și oameni stam cu d-ta de vorbă (...). Am făcut apropieri, comparații, m-am dus la generalitate, de la mai mare la mai mare, apoi de la mare la mic, am ajuns la impresiile personale, ca un lector naiv mi-am regăsit împrejurările, am răspuns, m-am mirat, nu am dezaprobat, cred, nicăieri, am înțeles, cred, totdeauna, ba chiar am zgîriat *en marge*, reflecții cu totul mărunte și personale, pe cînd altele mai bune rămîneau să ocupe mintea."

Dificultățile de familie, prelungite după război, incită exodul, imaginar, într-un Iași spiritual, creator de valori, care se confundă cu atmosfera *Vieții românești*. „De cîte ori nu l-am dorit și n-am pornit spre el ? Niciodată nu mi-l voi închipui altfel decît ca pe o patrie dulce și primitoare". Lucra, desigur, simpatia pentru Ibrăileanu și magia distanței. Iașii erau orașul în care scriitoarea fusese lansată. „E curios că punîndu-mi înainte toate localitățile unde am putea sta, eu nu-mi pot așeza cortul planurilor prielnice decît la Iași. E sigur că Iașul pentru mine înseamnă d-ta și Top., dar atît de puțin cît cunosc și orașul, care nu e mic, fără să fie mare, nu e mare fără să fie mic, și pentru aspectul lui și alte motive imprecizabile, îmi închipuiesc că acolo m-aș împăca mai bine, că nu pot fi Aiurea. Am oferta briliantă, adusă de împrejurări, să mă mut la București, dar timpul mi-ar fi vîndut și mai mult vieții de toate zilele și, în total, nu sînt dispusă să accept." În starea de provizorat în care se află, prozatoarea transcrie și transformă lucruri vechi, simțind vie „puterea creatoare" (13 febr. 1919). La în-

vitația lui E. Lovinescu, ea trimitea la *Sburătorul* fragmente mărunte și o nuvelă, *Pe cine a iubit Alisia.*

La Iași apărea în 1919 hebdomadarul *Însemnări literare,* redactat de Mihail Sadoveanu și G. Topîrceanu, sub patronajul spiritual al lui G. Ibrăileanu. Polemicile cu E. Lovinescu, susținute de primii, deveniseră vehemente. Colaborînd la o revistă și la cealaltă, situația Hortensiei Papadat-Bengescu era echivocă. Față de iritarea lui G. Topîrceanu, „foarte mîndru", scriitoarea se simte jenată. G. Ibrăileanu e luat ca arbitru, un fel de „Solomon". „Cu mare mîhnire, am văzut de un timp destul de lung, că fratele Top. m-a lăsat în părăsire, fără vină. Acum, în urmă, e probabil chiar supărat pe mine. Nu are dreptate, zic eu. Ce va zice Solomon ?" Prozatoarea nu era „la curent cu polemicile" dintre *Însemnări literare* și *Sburătorul ;* „complet străină" și „necombativă" cum e ea, „luptele politice, sociale" nu i se par „lucrul cel mai important". La urma toată, „conștient și inconștient", „femeia rămîne în afară de ele, ca să nu zic deasupra lor". Incidentul neprevăzut cu amicii de la Iași îl considera o simplă *querelle d'amitié*... Ibrăileanu evită să se pronunțe, apoi diferendul apare „perimat".

Starea sufletească depresivă se particularizează într-un „*goût d'amertume*", cu manifestări cronice. „E gustul meu permanent și natural de la un timp. Eu, de altfel, sînt grav atinsă de mizantropie si mîhnită că am boala asta cumplită. Din pricina ei văd cam mohorît." În juru-i simte numai „adversitate". Crizele de nervi din etapa în care scria *Marea* se repetă. „Acum nu mai e primejdie. Boalele mari dau imunitate. Am rămas numai cu obiceiul de a mă uita cîteodată la vîrful salcîmului bătrîn din curte. Sînt pesimistă... Cuvîntul e uzat și discreditat. Sînt cum îmi sînt împrejurările. Poate chiar curajoasă față de ele (...). Idealuri fără aspirațiuni." La

Bucureşti se pregătea în decembrie 1919 reprezentarea dramei *Bătrînul*, dar repetiţiile întrerupîndu-se, urmau a fi reluate, în prezenţa autoarei, în noiembrie 1920. Premiera avu loc în februarie, anul următor, „în condiţii mohorîte, cu lucrurile şi oamenii gravi şi neprielnici bucuriei". Totuşi, faptul că se joacă presupune — cum îi scrie lui Ibrăileanu — „o mare satisfacţie, independentă de rest". Întîlnirea întîmplătoare cu Brătescu-Voineşti, în capitală, o redresează pasager : „... de cîte ori îl văd, simt un curaj moral nou şi plăcut".

Un prospect de la Iaşi, anunţînd „apariţia revistei noastre", e primit cu simpatie. Printre membrii comitetului de sprijin figurează şi Hortensia Papadat-Bengescu, care dădea procură lui Mihail Sevastos, „avocat din Iaşi", să semneze actul de constituire şi statutele Institutului de arte grafice şi editură „Viaţa românească". În 1920 i se tipărea drama *Bătrînul* şi apărea *Sfinxul*, „conţinînd *Scrisorile către Juan*". Al doilea volum de proză, oferit lui Ibrăileanu cu „plăcere deosebită", găsea în criticul ieşean „un apreciator neuitat". G. Topîrceanu, uitînd supărarea, publica în *Viaţa românească* (1920, nr. 7) o cronică amplă, cea mai solidă din cîte s-au scris atunci. Un capitol de război, *Ca să te pomenesc* (din *Balaurul*), tipărit în *Viaţa românească* din septembrie 1920, fusese apreciat de Ibrăileanu, care-i mai cerea altele, precum şi „note pe margini de cărţi". De la acestea din urmă prozatoarea se recuză, timpul fiindu-i „aşa de scurtat de barbaria şi inconfortul vremurilor". G. Ibrăileanu e mereu simpatic şi cordial, sprijinind cu generozitate înscrierea unuia din fiii scriitoarei („locotenentul") la examenele de anul I la Facultatea de drept. În „vidul dolent", impus de starea sănătăţii, Hortensia Papadat-Bengescu nu se poate consacra, cum ar vrea, creaţiei. „Aparatul nobil al nervilor ar cere climatele unor îngri-

jiri deosebite, pe care nu i le pot oferi nici eu, nici împurile ce trăim". Pregătirea unui volumaș pentru colecția *Foi volante* a *Vieții românești* nu era posibilă; ceea ce mai avea între cartoane făcea parte „din volume determinate".

Generalul Dimitrie Bengescu se stingea în noiembrie 1921, la Focșani, și doliul prozatoarei era „profund". În iulie, anul următor, avea necazuri cu una din fiice, bolnavă, „la început rău instalată" la mănăstirea Văratec. Trimisă acolo „pentru aerul prețios", tînăra zărise pe Ibrăileanu într-o trăsură. Pentru a dobîndi „destine scenice", drama *Povîrnișul*, începută înainte de război, cerea eforturi. Creația devenită „raritate" e „pricină a nemulțumirii" cronice. Ce perspective i se deschideau prozatoarei ? Ultima scrisoare către Ibrăileanu, din 19 ianuarie 1923, respiră melancolie : „Munca cerebrală e intensă, dar mecanismul delicat cere repaos".

3

Răcirea relațiilor cu *Viața românească*, după amiciția strînsă de pînă atunci, părea o imposibilitate. Contactele necesare cu editorii bucureșteni, datoria de a veghea asupra fiicelor la studii în capitală și mutarea magistratului N. N. Papadat, promovat în luna mai 1921 consilier la Curtea de apel din Constanța, iată motive ce explicau distanțarea de „revista patronală" de la Iași. „Eu am sediul pe malul mării și îl socotesc ca o onoare și ca o compensație nelipsitelor decepții ale omului riveran. E, de altfel, singura locuință ce se poate găsi deo-

camdată aci, cum Ovidiu e singurul confrate". Volumul de revelații *Femeia în fața oglinzii*, apărut la „Alcalay", era trimis de la Constanța lui Ibrăileanu și supus „sancțiunilor interioare ale aprecierii". Cu excelenta nuvelă *Sînge*, trimisă la Iași (*Viața românească*, 1922, nr. 7), contactele cu gruparea revistei care o lansase încetau definitiv. Marea — „simbol imens de nemărginire" — îi sugerase anterior un poem publicat în *Viața românească*, pretext de efuziune. Însă reședința la Tomis, pe faleză, sfîrșește prin a o plictisi. Cînd Claudia Millian-Minulescu o vizitează, scriitoarea i se plînge, considerîndu-se în „surghiun", „urmărită de o himeră, de ceva imponderabil, pe care-l simți, dar nu-l poți niciodată capta" [1].

Problemă de conștiință, adeziunea fără declarații la o altă grupare putea da impresia unei renegări. În orice caz, Ibrăileanu a simțit ofensa, însă din delicatețe n-a făcut nici un comentariu. *Viața românească* magnetiza, polariza ; nu era obișnuită cu abandonul. Tactul prozatoarei e de a păstra gratitudine amicilor de la Iași, colaborînd în același timp la *Sburătorul*, de la întîiul număr (1919). Semnătura Hortensiei Papadat-Bengescu însoțea în primul an al revistei pagini fundamental lirice, reunite apoi în volum (*Femeia în fața oglinzii*), și poeme în proză : *Miraje*. Fragmente din *Balaurul* urmau în 1920, pe un fond realist, tragic. „Deși pornită dintr-o pasiune anterioară, valabilă și peste circumstanțe (scria E. Lovinescu, ostil *Viețiii românești*), se poate totuși afirma că literatura doamnei Hortensia Papadat-Bengescu a fost stimulată de existenta cercului nostru ; dificilă, ermetică

[1] Claudia Millian-Minulescu, *O vacanță la Tușnad cu Hortensia Papadat-Bengescu*, în *Viața românească*, XIX, 1966, nr. 3, p. 88.

chiar, în orice caz puțin accesibilă publicului mare, prezența unei numeroase asistențe și încadrarea în ritmul mișcării noastre colective i-au putut da acestei literaturi posibilitatea de a se desfășura în spațiul unei large fresce. Opt ani ședințele cele mai importante ale *Sburătorului* s-au susținut pe lecturile masive ale scriitoarei"[1]. Pe întîia pagină, la cîteva volume, se precizează că „pe măsură ce au fost scrise", acestora li s-a dat lectură în ambianța de la *Sburătorul*. Cînd citesc alți frecventatori ai cercului, prozatoarea urmărește atentă, rezervată, adîncită într-un monolog interior. Creatoarea Hallipilor e un fel de apariție nordică, nu glacială, însă împresurată de mister. Liviu Rebreanu, cunoștință de la *Sburătorul*, o invita la o ședătoare a „Societății scriitorilor români". Nu putu participa, dar de la Constanța își exprima „mulțumirea" că romancierul era „în fruntea scriitorilor români".

Fișa de lucrări se amplifică ritmic ; în cincisprezece ani, aproape zece volume. După *Balaurul* (1923) și *Romanță provincială* (1925), începe ciclul Hallipilor cu *Fecioarele despletite* (1926). Concomitent cu alt volum al trilogiei *(Concert din muzică de Bach)*, în 1927 tipărea cîteva proze scurte : *Desenuri tragice*. Prieten atent, Liviu Rebreanu înscria numele Hortensiei Papadat-Bengescu printre competitorii la premiile „Societății scriitorilor români". Mulțumiri soseau — pentru „bunele intenții" — de la Constanța, „nu către președintele S.S.R., ci către fratele și prietenul care prezidează S.S.R.". Demnitatea e trăsătură de caracter : „Aceste premii decernîndu-se după un criteriu de apreciere literară și amicală și după metoda votului, cum eu nu sînt nici apreciată literar și n-am nici prieteni, cum, de altă parte, nu mă ocup de

[1] Memorii, II, 1916—1930 (1932), p. 66.

alegeri, candidatura mea nu poate reuși niciodată (...). Am fost foarte nemulțumită, citind pretutindeni că am *candidat*. Formulă curentă, care însă nu reprezintă realitatea. N-am candidat niciodată, nicăieri. Îmi dau seama că sînt dintre acei scriitori care nu se pot bizui pe sprijinul recompenselor oficiale" (26 febr. 1927). *Drumul ascuns* părea să încheie în 1932 trilogia Hallipilor, — reluată în alte două volume masive.

Pictorii (Tonitza, Steriadi, Iser și ceilalți) au în acești ani revelația plastică a litoralului, drept care, într-o fertilă emulație, ei caută ființa intimă a locului. Constanța, cu diversitatea de tipuri, cu policromia și contrastele ei, nu e numai orașul cu minarete, ci și marea, care anterior atrăsese privirile lui Anghel și Minulescu. Reminiscențele arheologice, colonadele frînte, sarcofagele risipite la colțuri de străzi, gata să-i certifice vîrsta, nu se integrează orizontului romanesc bengescian nici tangențial. Imaginea domnului Kilian, pălărierul grosier dintr-o schiță de portret, se pierde între atîtea altele. Cu toate că lipsită de elevație intelectuală, ambianța tomitană are totuși pentru destinul scriitoarei o anumită importanță, reprezentînd — ca etapă literară — cam ceea ce, în aceeași epocă, pentru Sadoveanu erau Iașii. Spiritual, prozatoarea e legată de București, de *Sburătorul*, — ca revistă (în 1926—1927 serie nouă) și în special de grupare. Dialogurile epistolare cu E. Lovinescu și alții, cu Camil Baltazar (în intervalul 1928—1932), acesta, autor de mesaje „plăcut perseverente" [1], călătoriile în capitală sau la Ploiești, unde sînt fiicele scriitoarei, vizite la medici și „treceri breve" (!), — iată forme de contact destinate să înlăture sentimentul încarcerării provinciale. Prozatoarea sufere însă de solitudine: „Împrejurări imperative mă țin

[1] Răspunsurile prozatoarei, în *Scrisori* de la Hortensia Papadat-Bengescu și alții către Camil Baltazar, E.P.L., 1965.

departe de orice mediu literar"...! Hallipii, în orice caz, s-au născut literar la Constanța, în climat pontic, torid, solar, adecvat examenului microscopic. Doisprezece ani de tensiune epică, în ciuda unui organism fragil, minat de maladii felurite, unele depistate, altele probabil imaginare.

Prin 1930, în septembrie, îi răspundea de la Karlsbad („burg interesant"... „confort și ploaie") lui Camil Baltazar; doi ani mai tîrziu, în luna mai, își anunța intenția de a pleca iarăși acolo : „e imperios să fac o nouă cură". Ar fi vrut să trimită cîteva pagini la *Revista scriitoarelor și scriitorilor români* („unde figurez fără activitate în comitet"), dar un apel al Aidei Vrioni (20 noiembrie 1930) nu putea avea urmare, cel puțin momentan : „...de trei ani sînt o bolnavă plictisită și plictisitoare și pierd energii valabile în căutarea sănătății, pentru care am un fel de idolatrie, care diferă de egoismul firesc. Lucrez deci puțin, față mai ales de proiectele multe, noi, ce am, căci puterea de creație e intactă. Nu am, vai, nici un manuscris uitat, căci în genere nu trec pe hîrtie decît o mică parte din ceea ce am gata în minte din menajament pentru oboseala fizică a scrisului..." [1]. Formule ca : „alertă de sănătate", „accidente de sănătate", „vicisitudinile mele de sănătate", medici, radiografii, convalescențe („tot concertul") vorbesc, în cvasitotalitatea scrisorilor, de griji perpetue, dacă nu de un echilibru absent. În astfel de condiții, în plus cu probleme de familie acaparante, scriitoarea făcea o „vizită pioasă cimitirului din Focșani" (1929), pelerinaj de care era informat Camil Baltazar.

Fiindcă pentru romancieră sănătatea deficitară a devenit, cu vîrsta, o realitate cotidiană, întreaga existență,

[1] Manuscris, *Fondul Hortensia Papadat-Bengescu*, Muzeul literaturii române.

deci și creația îi sînt influențate, răscolite, modificate, încît fiziologia, psihologia și eticul se intercondiționează. Sentimentul că, în ordine pur literară, prea puțin cunoscută de public, proza ei stă într-o „zonă de umbră", e neutralizat prin scoatere din sfera atenției. „Prielnicia lucrurilor materiale (îi declară lui Camil Baltazar) nu a fost niciodată accentul bunului meu destin literar" (2 decembrie 1930). Tonul, vocea, gestul nevăzut au, aici, o mîhnire ascunsă, modestia vine dintr-un orgoliu lovit de stînci. Cum nu-și recunoaște „dexterități", cum mereu se referă la „inaptitudinile practice", natural ea nu poate coborî în „arenă", ca alții. „În adevăr, sînt propria mea dușmană — prin fire, cît și prin circumstanțe consecvente. Da! În adevăr (îi răspunde lui Camil Baltazar), am ajutat și ajut acea lucrare de tăcere, de anihilare, care actual împresoară scrisul meu. Am descurajat, astfel, bunăvoința publicității pe o parte, n-am căutat-o și i-am ușurat defecțiunea (...). Probabil menirea mea e să fiu ce sînt, iar de produsul muncii mele oferite să se ocupe destinul" (14 noiembrie 1929).

Atunci cînd o publicistă îi solicită pentru *Revista scriitoarelor și scriitorilor români* un text oarecare, i se dă sfatul să reproducă din *Desenuri tragice*, volumaș „apărut la Casa școalelor, care are foarte mică sau aproape deloc difuziune", bucățile fiind ca și inedite (20 noiembrie 1930) [1]. Viitorul n-o consolează nici el, posteritatea, „căreia vrea să ne dedice dl. Ciurezu", fiind „cel mai nesigur și depărtat public" [2] (25 septembrie 1931).

În general, un amalgam de conștiință mîndră, de voință rănită și oboseală (nu de blazare), de unde concluzia la care ajunge prin experiență, că : „e mai ușor să suferi singur decît să vezi suferind" [3]. A suporta totul cu supe-

[1-3] *Scrisori către Aida Vrioni*, Muzeul literaturii române.

rioritate nu e însă un fenomen curent. La Hortensia Papadat-Bengescu, care se înfăşoară într-un *halo* pentru a trăi „o viaţă personală", tăria de caracter nu are nici o breşă ; ţinuta, în orice împrejurare, nu lasă loc pentru lamentări. Totul e spus de la înălţime, în numele unui „punct de vedere strict personal de ordine principială", de „rezervă infrangibilă şi adesea costisitoare" [1], cu o conştiinţă acută a relativităţii lucrurilor, şi — de ce nu ? — poate cu ceea ce, etic vorbind, s-ar numi un complex de virilitate. Faţă de proiectul unei noi Academii, susţinut de Perpessicius („a cărui semnătură e totdeauna o garanţie") şi de G. Călinescu, reacţia e una de scriitor, nu de scriitoare, care discută cu confraţii pe picior de egalitate. Altceva decît Academia Goncourt, „Academia celor 13", în care fusese prenumărată romanciera, n-a luat totuşi fiinţă. Pe marginea unui articol de G. Călinescu, apărut în *Vremea* (17 iulie 1930), ea vedea exact — scriindu-i lui Camil Baltazar — rolul plănuitei grupări : „Atunci (...) cînd totul ar fi organizat, ar rămîne încă ca, examinînd condiţiile ce se cer, să văd dacă eu le pot în adevăr îndeplini, dat fiind împrejurările personale ce-şi au şi ele rolul, căci e vorba ca fiecare — tocmai pentru acea solidaritate — să fie *activ, prezent eficace...*" (22 august 1930).

Neaderent la psihologia prozatoarei, Mihai Ralea (atît de receptiv, totuşi, la fenomenul Arghezi) considera negativ capodopera care este *Concert din muzică de Bach*, pe motiv că totul emană dintr-o „viziune adînc pesimistă a vieţii" [2]. Nu e însă un pesimism *de facto*, organic şi absolut. Că viziunea unui creator, optimistă sau decepţionantă, se răsfrînge în operă, e lucru ştiut, însă a pune

[1] *Scrisori către Camil Baltazar*, p. 29.

[2] *Perspective*, „Casa şcoalelor", 1928, p. 76.

romanul bengescian sub semnul mizantropiei, a-l detaşa aşadar de realităţile obiective descrise, ar fi exagerat. La maturitate, fizionomia romancierei, nu mai gravă decît înainte îşi precizează contururile moralismului amar. De la spaţiul biografic pînă la actul literar, la Hortensia Papadat-Bengescu se recunosc în realităţile descrise avatarurile condiţiei umane; acuitatea observaţiei, absenţa sentimentalităţii, limbajul viril au putut sugera apropierea de stilul unor pesimişti. Meditativă, atrasă de misterul „apelor adînci", sensibilă la destinele tragice, autoarea *Concertului* se înscrie în categoria *sufletelor tari*, virile, fiind, în felul său, o variantă a Ioanei Boiu-Dorcani din drama lui Camil Petrescu. Suflet „tare" în sensul capacităţii de a privi lucrurile în faţă. Lucidă, realistă, cu o exactă intuiţie a faptelor, fragilitatea feminină nu devine la Hortensia Papadat-Bengescu motiv de îngenunchere. Discontinuităţile ei, variaţiile de tensiune intră în diagrama unui *caracter forte*, refractar ambiguităţilor. Autoiluzionarea nu e compatibilă cu adevărul, de unde tristeţea de a nu putea minţi.

4

Romanciera îşi urmează destinul de scriitoare sub imperiul necesităţii spirituale intime, reluînd parcă, pe cont propriu, formula lui Gourmont: *„écrire c'est vivre"*. Acceptă însă, ca o altă necesitate, impulsuri venite din afară. Răspunde aşadar, la „provocarea inimoasă" din partea lui Camil Baltazar şi, stimulată de amabilităţi,

publică la revista acestuia, *Tiparnița literară* (1928—1931), la ziarul *Vremea*, unde poetul redacta în 1930 paginile de literatură *(Vremea literară)* și în alte părți. *Tiparnița literară*, foarte atentă, îi consacra un număr semnificativ: *Mărturie pentru marea europeană Hortensia Papadat-Bengescu* (1930, nr. 2—3), — cu elogii provenind de la Liviu Rebreanu, Camil Baltazar, Felix Aderca, Ticu Archip, I. Peltz. Un mod de a impresiona prin „frîngerea barierei de tăcere". Deși mișcată, prozatoarea își impune un „self-control riguros": „Merit eu oare ce mi s-a dăruit?" Elogiile au însă efectul unei „urcări de energii", în vederea elaborării acelor „încă atîtea lucruri" pe care le avea de scris, cum i se confesează lui Camil Baltazar (12 februarie, 1930). Romanul Hallipilor crește concomitent cu o „mare abundență de proiecte". În dificultate de a „opta" pentru un proiect, prozatoarea lucrează „pe mai multe tablouri, fără progres mult", așteptînd născocirea aparatului miraculos care, mecanic, „ar înregistra lucrul mintal" (18 martie, 1932). Perspicace, redactorul *Tiparniței* acționează, lansînd apeluri, captînd ecouri din acest travaliu creator mut, ascuns vederii, întîi pentru revista proprie, apoi pentru *România literară* a lui Liviu Rebreanu sau pentru *Reporter*. Două nuvele, *Rochia miresei* și *Candoare: Hamidè*, apar, ca efect pozitiv, în *Tiparnița literară*.

Hortensia Papadat-Bengescu publicistă, — iată o latură amintitoare de anii debutului. La insistențele lui Camil Baltazar, scriitoarea se gîndea la comentarii succinte, în voia condeiului. „În materie de articole, eclectismul meu e mare și sînt impresionată literar deopotrivă de artele surori, ceea ce mă expune în chip firesc la impietare de domenii" (25 februarie, 1931). Medita, fără angajament ferm, la o „plachetă de eseuri"; practic, colaborările la *Vremea*, pe teme diverse — pictură, film, teatru, probleme feminine — demonstrează o reală apti-

tudine pentru idei. La apariția romanului *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*, i se ceruseră „cuvinte însoțitoare apariției volumului lui Camil Petrescu", dar cum ea nu face „niciodată cronică literară", ține să participe „la sărbătorirea cărții sale" cu „cuvinte de convingere și amiciție", însă în manieră eseistică (10 noiembrie 1930). După un spectacol, e gata să scrie „cîteva pagini de impresionism teatral" ; o și face, sub titlul *Seară de teatru*. Deși face „provizii în momentele de pletoră", nu se acomodează cu ideea de colaborare regulată. „Sînt o disciplinată, dar într-o cu totul altă dispunere a timpului — incomensurabil probabil. Mă voi sili spre calendarul cursiv — cu toată dificultatea faptului că eu pentru orice mic eseu întrebuințez tot procedeul creator. Aștept vizitațiunea" (10 martie 1930). Adică inspirația !

Impresii, comentarii, confesiuni, toate ținînd de „mica inspirație" și exprimînd „crezul meu personal", arată că „foarte predispusă spre o ziaristică de idei, dar și de actualități", scriitoarea n-a „putut-o practica" (20 decembrie 1929). De menționat totuși dezbateri feminine, despre Cécile Sorel (*Imperialism în artă*) și *Maria Bașkirțeva* sau de alt ordin : *Valoarea negativă a sublimului, Digresiuni asupra sacrificiului*. Pentru *Vremea* pregătise un articol despre o celebritate a ecranului, *Misterul unei femei : Greta Garbo ;* cîteva idei de aici aveau tangențe cu altele, exprimate de Dan Botta. Dar la gîndul că nu s-ar încadra convenabil în „pagina ce ne aparține" din *Vremea*, articolul fu trimis la *Adevărul literar* (1931). Pentru *România literară* a lui Liviu Rebreanu improviza în 1932 *Arpegii în jurul numelui.*

Prin pensionarea magistratului N.N. Papadat (n. 6 dec. 1866), în 1933 familia scriitoarei putea să se mute în sfîrșit la București, instalîndu-se într-o casă de pe Bule-

vardul Ardealului. În acest an, după o lungă absență, semnătura Hortensiei Papadat-Bengescu apărea iar în *Viața românească* sub niște *Peisaje ale amintirii*. Alte romane, *Logodnicul* (1935) și *Rădăcini* (1938) aparțin noii etape. Pentru autoarea Hallipilor, — locuind un timp pe Bulevardul Independenței (Cotroceni), apoi în strada Bărăției, 38 — stimulentul era incontestabil. Dintre oamenii de litere contemporani, Rebreanu îi este, alături de E. Lovinescu, cel mai apropiat. La sărbătorirea romancierului (în decembrie 1935 împlinea cincizeci de ani), prozatoarea, bolnavă, nu putu participa. Afecțiunea era comunicată epistolar : „E sărbătoarea unui om și a unei opere ce și-au cîștigat deopotrivă dragostea și prestigiul. Personal, sînt o admiratoare de demult ca și de acum, atît a nuvelelor — ca acel Itic dezertorul (un adevărat exemplu), în care sugestia, gradația și adevărul, se aliază pentru o artă desăvîrșită — cît și a marii fresce de romane succesive, care și-au identificat marea lor valoare literară cu sufletul românesc" (17 decembrie 1935). Propria contribuție a prozatoarei la făurirea romanului de analiză înregistra în 1936 o recunoaștere semnificativă : „Marele premiu al Societății scriitorilor români", — atribuit de un juriu format din Liviu Rebreanu, Tudor Arghezi, Perpessicius și Șerban Cioculescu.

Prozatoarea nu refuza confesiunile. O *autobiografie* a Hortensiei Papadat-Bengescu („mica mea autobiografie") atrage atenția în *Adevărul literar și artistic* (11 și 18 iulie 1937). Textul fusese redactat la sfîrșitul anului 1930, pentru o revistă mensuală de „critică și literatură", *Capricorn ;* publicația lui G. Călinescu n-a durat însă decît două luni (noiembrie-decembrie). Tentativa criticului de a-i da utilizare în noua serie din 1933 a *Vieții românești* era condiționată de „o mică schimbare" propusă autoarei, privind „un mic pasagiu". Cum G. Ibră-

ileanu era bolnav, G. Călinescu dorea să evite unele declarații inoportune, de tipul : *„Aparțin acum unei grupări literare... Sînt membră fondatoare a Sburătorului“*. „Nu este o cerință de partid literar (din partea mea ar fi cel puțin ciudată !), ci de o abstractizare deplină a autobiografiei, așa încît să nu indispună pe nimeni“. Refractară sau din rațiuni de consecvență, scriitoarea nu încuviință, în numele nevoii de „tact“ moral, nici o schimbare[1]. La un an după moartea lui G. Ibrăileanu, autobiografia era, finalmente, destinată tiparului, cum fusese concepută inițial.

Dialogul spiritual E. Lovinescu — Hortensia Papadat-Bengescu, desfășurat sub semnul unei perfecte comprehensiuni, n-a asistat decît la moartea criticului, în 1943. Literatura română trebuie să-i fie recunoscătoare acestuia pentru rolul stimulator în general ; mai cu seamă însă pentru zelul cu care (continuînd acțiunea lui Ibrăileanu) a vegheat și contribuit la realizarea unei mari scriitoare. Numele acesteia „legat pînă la identificare“ de *Sburătorul*, declara cu voce mișcată Lovinescu (vorbind despre sine la persoana a treia), marca un moment din istoria romanului. „Paralel cu această evoluție provocată, susținută, criticul (E. Lovinescu) s-a forțat pentru a o impune atenției criticii și publicului prin zeci de articole și studii, de care paginile *Sburătorului* și volumele lui sînt pline. Literatura sa n-a ajuns însă în straturile adînci ale publicului cititor numai din pricina calității ei intelectuale. În conștiința tuturor criticilor cu răspundere Hortensia Papadat-Bengescu e creatoarea romanului românesc de analiză psihologică și una dintre cele două sau trei mari personalități ce domină întreaga literatură română de astăzi. Dacă din

[1] Ileana Vrancea, *Op. cit.*, p. 234.

neantul uitării mai poate scăpa ceva, criticul are convingerea că va supraviețui numele ilustru al tovarășei vieții lui spirituale de aproape un sfert de veac" [1].

Tentat de ideea reînnoirii („literaturii să-i dăm forțe noi"), E. Lovinescu vedea în creatoarea Hallipilor o figură de dimensiuni impunătoare. Pentru confruntarea acestor dimensiuni, termenii de comparație nu lipseau. Liviu Rebreanu, Ion Barbu, tînărul Camil Petrescu, un lot de critici, deveniți ulterior valori de prim-plan, s-au integrat pasager în constelația *Sburătorului,* populată de zeci de alte fizionomii, de al doilea sau de al treilea plan. Dispariția lui E. Lovinescu, la cîteva luni după uscarea cernelii de pe aceste pagini, conferă convingerii lui un aer de sinceritate patetică. Rănit sufletește de vechi obstacole, care i-au barat o ascensiune cu totul meritată, dezolat de „realitățile tragice" ale dictaturii fasciste, E. Lovinescu găsea în dialogul direct sau epistolar cu prozatoarea o modalitate de redresare. La confesiunile criticului, care-și revelă epistolar „marea depresiune", de la celălalt capăt al firului nu soseau rezerve de energie. Hortensia Papadat-Bengescu însăși îl informa despre capriciile unei sănătăți adverse, cu crize de natură nervoasă. Suficient însă, că bărbatul care-și încheia biografia din 1942 cu : „...*dezleagă* (Doamne) *pe om din cazna lui, și sloboade-l pe robul tău E. Lovinescu*", — avea conștiința afinităților etice cu un suflet ultragiat în alt mod. Prietenie intelectuală, amintind prin stima reciprocă dialogul Chateaubriand — doamna de Récamier.

Un alt război, necazuri de familie, stări maladive, — acesta e orizontul ultimei etape. Paralel cu romanul ***Străina*** (inițial : *Femeia și Leopardul),* scriitoarea lucra

[1] Anonymus Notarius (E. Lovinescu), Schiță bio-bibliografică, în vol. omagial *E. Lovinescu,* Ed. „Vremea", 1942, p. 54.

cu intermitențe la o piesă de teatru, *Sora mea, Ana.* Cîteva poezii în franceză, precedate de o prezentare de E. Lovinescu, apăreau în *Revista română* (1942, nr. 2), în compania lui Ion Vinea, Zaharia Stancu, Victor Eftimiu. „Un volum de poezii e un vas de porțelan de Saxa, de care te apropii cu grijă și bucurie (suna răspunsul la cartea trimisă de o autoare de versuri). Materialul sufletesc, care e izvorul și plămada Poeziei, e cel mai delicat cu putință. În fața poeziei, critica ea însăși se simte limitată în drepturile ei și dinainte cucerită, deci oarecît intimidată. Eu nu sînt critic — e o profesiune înaltă și de mare răspundere, care îți fură tocmai din aceste pricini plăcerea propriu-zisă, spontană, liberă. Totuși în plăcerea lectorului, cea cu totul liberă, există gustul, care și el e un criteriu de judecată“ [1] (aprilie 1945).

Altă recunoaștere a meritelor scriitoarei, în 1946, cînd lui Tudor Arghezi i se atribuia „Premiul național pentru poezie“, era un moment biografic luminos. „Premiul național pentru proză“, acordat Hortensiei Papadat-Bengescu la împlinirea a șaptezeci de ani, încorona un talent viguros, dar și o mare voință de a învinge (Perpessicius fusese și de data aceasta în juriu). Nu se știe ce au devenit cele două volume ale romanului *Străina* — cu personaje din ciclul Hallipa — pierdut în 1947 la editura „Ciornei“; fragmente apăruseră în *Revista fundațiilor*, *Revista română*, *Lumea*, *Kalende*. Alte pagini aveau să fie revelate postum în *Viața românească* (1961, nr. 1; 1966, nr. 3) și în alte părți. De menționat, pe lîngă frînturi de jurnal, cîteva poezii din etapa 1945—1947, confesiuni în vers liber, „cu hotărîre de sertar“. Trebuiau să rămînă ascunse „din timiditate, căci eram umila admiratoare a marilor noștri poeți“ *(Jurnal). Creație, Sismică,*

[1] *Scrisoare inedită*, Muzeul literaturii române.

De ce, Sfișiere, (I, II), *Praznic, Mattinata* etc. sînt niște interludii, „repause poetice", — nimic mai mult.

Pentru cineva care compară în fotografii din diverse etape imaginea în devenire a scriitoarei, frapantă e privirea gravă, implicînd o viață interioară intensă. La șase-șapte ani, — profil de infantă de Velesquez, guleraș de dantelă, păr abundent, blond, căzînd pe umeri în ondule largi. Ochii mari caută în același timp spre lume și în interior. „Cînd privesc fotografia mea de atunci, îmi e milă pentru grozava povară de gînd și suflet cu care am împovărat acest biet copil" *(Autobiografie).* La maturitate, „blondă arătoasă, prețioasă", un „aer germanic", fizionomie rece, tăioasă ; un fel de mistress Siddons dintr-un portret de Gainsborugh. Aceiași ochi, obosiți, albaștri, cu reflexe marine, ascund un fel de resemnare îndărătul căreia se bănuiește totuși obstinație și dispreț. Hortensia Papadat-Bengescu a avut totdeauna sentimentul exact al propriei valori. Linia severă a profilului, gura făcută parcă să pronunțe sentințe definitive nu par să cunoască destinderea unui surîs. Feminitatea la ea e de natură mai degrabă interioară, în orice caz cenzurată de o rațiune mereu trează. La *„femeia în fața oglinzii"*, prioritatea părea a reveni problemelor individuale ; la maturitate, introspecția are în vedere, nu fără un gust amar, probleme ale destinului în sens larg. În personaje incapabile de a găsi fericirea se confruntă zeci de destine individuale al căror final e prăbușirea. Înainte de a scrie (atît de tîrziu), prozatoarea a *observat,* — într-un fel care nu e tot una cu simplul „a privi". Toate cărțile Hortensiei Papadat-Bengescu sînt cărți triste, peste care aproape niciodată nu trece vreo lumină consolatoare. Între stilul naturist, solar, al lui Sadoveanu, de pildă, și acela analitic, de labirint

sufletesc, al autoarei *Concertului...*, nici o analogie nu e posibilă.

Nici o încărcătură emoțională nu pare a însoți, în romane, căderea în moarte, după boli descrise minuțios din apropiere. Drama morții, ca element general uman, ia însă la scriitoarea bătrînă, urmărită de himere, forme obsesive, de o tristețe iremediabilă. N. Papadat se stinsese în 1949, la 24 noiembrie. Anii de la 1950 pînă la dispariție, la 5 martie 1955, sînt pentru ea, sub aspect literar, ani fără istorie. La Tușnad, într-o vacanță din august 1952, Claudia Millian-Minulescu (în compania lui Ticu Archip) remarca la Hortensia Papadat-Bengescu degringolada unui suflet devastat, cuprins de anxietate. Nervii sînt în suferință. „Hortensia Papadat e bolnavă. I s-au stricat resorturile gîndirii, i s-au ruginit minutarele aducerilor aminte. E un ceasornic încremenit pe o singură oră : ora morții !" Nu era oboseală trecătoare, ci un declin cu momente de luciditate și deznădejde, rezumat într-un agitat : „Nu vreau să mor !" Privirea „rătăcită", de o „profunzime aproape înspăimîntătoare", nu înregistrează nimic. Absența e un mod al agoniei. Un proces de contaminare făcea ca eroii bolnavi, imaginați de prozatoare, să pară niște preludii ale „propriului ei destin" [1]. Straniu acest deznodămînt, în care opera apare crescînd, ca în mitul meșterului Manole, prin istovirea autorului, integrat în esența ființelor create.

[1] Claudia Millian-Minulescu, *Loc. cit.*, p. 84—89.

II

LITERATURA : O TEHNICĂ A CUNOAȘTERII

Portretul literar al Hortensiei Papadat-Bengescu, originală personalitate modernă, exprimă o vocație a detectării, care, pentru romanul românesc, reprezintă o certă cucerire. Implicit un impuls. De la arpegiile în ton liric, unidimensionale, pînă la creația obiectivă, pluridimensională, evoluția a urmat un traseu spectaculos, rezumînd oarecum drumul complicat al unei literaturi : de la monodic la polifonic. Structura feminină a primelor volume nu putea fi alta. Pentru a studia cu plenitudine pe alții, scriitoarea trebuia, întîi, să se elibereze pe sine : pe rînd, ea a fost deci Adriana, Alisia, — s-a identificat, probabil, cu senzuala Sephora, cu altele. La Sadoveanu, se știe, ecourile amintirii pun o anumită distanță între evenimente și narator ; eroii apar într-o *anvelopă* de mister ; alt contemporan, Rebreanu, construiește figuri solide, dînd egală atenție exteriorului și vieții intime. Reflectorul bengescian pătrunde dincolo de aparențe, care, dislocate, lasă loc surprizelor. O lume percepută radioscopic ! Drept care turpitudinile, impulsurile ignobile, surprinzătoarea viață nevăzută se relevă în dimensiunile lor reale, fără putință de disimulare. Descrierea minuțioasă

a vieții duble din ciclul Hallipilor devine o temă de virtuozitate ; îndărătul fiecărui portret, fantoma lui secretă.

Noutatea creației bengesciene ține de o tehnică deosebită de tot ce dăduse la noi literatura feminină. După sentimentalismul romantic, cu reminiscențe cvasiceremoniale, ea aduce un flux intelectual modern, irumpînd cu o forță proaspătă, neistovită. Literatura sa, feminină prin acuitatea observației, spulberă voit mitul și misterul, expunînd privirii ceea ce pînă atunci se ascundea în *sfinta sfintelor*, sub cortul sacru. „Studiul femeii mi-a părut totdeauna mai interesant decît al bărbatului, conchide ea, fiindcă la bărbați faci înconjurul faptelor și faptele sînt rareori prea interesante, pe cînd femeia are o rezervă bogată de material sufletesc, în căutarea căruia poți pleca într-o aventuroasă cercetare plină de surprize" (*Ape adînci*). Formula *„l'éternel féminin"* e confruntată cu reacțiile masculine, observațiile fiind rostite cu aerul cel mai firesc. „Femeia (aflăm dintr-o scrisoare către Ibrăileanu) iubește toată viața pe cel de acum și are ca circumstanță atenuantă că e prin natura ei înclinată fidelității" (13 febr. 1919). În același spirit, se lansează în considerații de psihologie comparată : „Femeile au despre suferință cu totul altă privire și impresie" decît bărbații. Ceea ce din punctul de vedere al opiniei „virile" poate apărea „disgrațiat", pentru o femeie devine prilej de „simpatie". Bărbatul care suferă, se consideră scăzut în ochii femeii, dar ea vede lucrurile altfel. „Pentru femeie orice suferință îi pune în valoare capacitățile emotive și, deci, și obiectul care le-a dezvoltat" (23 martie 1922).

Literatura debutantei de la Focșani era nouă și ca expresivitate ; perspectivei moderne îi corespunde un stil intelectual adecvat analizei și subtilităților. Limbajul sa-

turat de neologisme, opus celui rural, n-a fost însă agreat ; „prețiozitate, rafinerie artistică" — iată reproșurile. De ce recurge la propoziții abstracte ? Explicația dată de prozatoare e simplă : „Acest *fel* e naturalul meu. Eu, cînd vreau să înțeleg bine un lucru, îl îmbrac în simbol și mă luminez" (10 oct. 1914).

Hotărîtă să descopere resorturile intime ale relațiilor dintre indivizi, literatura sa e o intensă galerie de portrete. Și în prima etapă și mai tîrziu, n-o interesează portretul-sinteză, ci portretul în funcție de clipă, exprimînd ca la Monet *impresia* rapidă. Silueta frenetică a tinerei Sephora reprezintă o *„dublă pictură"*, cu răsfrîngeri etice și psihologice, urmărind „acele aprinderi și stingeri de lumină care nu vizează *efectul*, ci vor, în același timp cu lucrarea, *să redea ora și senzațiile mele de atunci*" (10 oct. 1914). Ultimele cuvinte par desprinse din estetica impresioniștilor. Altă dată compune după natură „un portret de reconstituire psicologică fără date, prin divinațiune și, din punctul ăsta de vedere, al ghicitului, reușit" (7 iunie 1918). În timpul armistițiului din 1918, pregătind *Balaurul*, Hortensia Papadat-Bengescu era în „toana portretelor" și a „foilor de spital". Pe un plan superior sînt complicatele portrete din etapa romanelor. „Viața care mișună în jurul nostru și face din fiecare ins un erou al luptei pentru existență, viața omului, lupta lui cu ea la piept, dureri și bucurii omenești, aspecte atît de deosebite totodată ale fiecărei din aceste făpturi — m-au dus, pe calea scrisului, la celălalt aspect, cel al realităților umane în genere și al personalității fiecărui om în cadrul său, de bine sau de rău" (*Jurnal*) [1].

[1] Fragmente publicate de Camil Baltazar în vol. *Contemporan cu ei* (1962).

Paralel cu redactarea operei, scriitoarea se explică, epistolele către Ibrăileanu, ample, unele cu intuiții sclipitoare, fiind documente vii. Ea are vocație epistolară în sensul înalt al cuvîntului, cultivînd această „formă de scris foarte favorită" ca fiind „cea mai discretă", fapt vizibil în diversitatea ideilor și spontaneitatea elocuțiunii. Îndărătul scrisorilor se vede în toată complexitatea prozatoarea. La drept vorbind, scrisorile Hortensiei Papadat-Bengescu alcătuiesc un fel de jurnal, de utilitatea celui în care Gide, lucrînd la *Les Faux-Monnayeurs*, consemna paralel idei despre roman. De la Iași, „cugetătorul nocturn" o stimulează iar corespondenta găsește în confesiune un prilej de clarificări estetice. Lucrurile din afară o interesează numai „în raport" cu ea însăși. Scrie numai după ce materia povestirii „s-a scăldat întîi în întregime în apa sufletului", și aceasta „nu voluntar, sistematic, ci ca o necesitate"; căci „așa cum e presbit, altul miop, așa am eu această infirmitate de a luneca pe fața concretă a lucrurilor, pe subiecte, pe contururi, oprindu-mă numai pe resortul lor adînc". Ochiul îi e „construit fiziologicește astfel, încît să nu vadă scoarța lemnului, ci să treacă prin ea, ca printr-un geam, în miezul lui" (5 ian. 1914). Critica modernă numește o astfel de investigație *literatură a profunzimilor*. Unii pun accentul pe imaginea-sinteză, care evocă sau sugerează un climat; autoarea *Apelor adînci* se oprește la un gest, despicîndu-l cu „voluptate pînă în resorturile lui obscure", nelăsînd cititorului bucuria să facă „această plăcută operație". Termenul *resort* revine, de altminteri, frecvent. Aspirația descoperirii profunzimilor caracteri-

zează un temperament în aceeași măsură senzitiv și rațional.

Singurătatea cu care scriitoarea s-a „oțelit" e una din voluptățile" ei. La Constanța, filmul „colorat și mobil" al mării devine o superioară compensație pentru „vastele solitudini interioare" (1 noiemb. 1922). Solitudinea însă nu e un ideal vag, ci perspectivă spirituală, experiment necesar. „Acei care nu cunosc gustul izolării, nu cunosc nici prețul unei ambianțe, nevoia unui zvon prielnic în jur, animator asemeni acelor ritmice bătăi din palme și exclamări ce însoțesc elanul crescînd al dănțuitorului" (*Jurnal*). Faptele se clarifică și se leagă între ele în solitudine, claustrarea devenind o etapă necesară cristalizării estetice. „Eu scriu mintal. Pe urmă numai transcriu, așez, îmbrac în cuvinte, în forme, în văluri, în broboade. Întîi văd... la început cețos, apoi din ce în ce mai limpede, și cînd a venit în lentila de precizie începe să se anime, să se miște, să rîdă, să plîngă, să vorbească". Dacă ritmul „nu vine așa dintr-odat', nu face parale" (19 febr. 1914). Fluxul natural, sugerînd realitatea, e pentru prozatoare ceea ce Camil Petrescu înțelegea prin *autenticitate*. După tumultul inițial, inteligența pune ordine în ceea ce a fost dezordonat, nebuloasei inconștiente succedîndu-i organizarea : „Artistului îi trebuie medalia dublă : *fremătare și liniște" (Jurnal)*. Idee scăpărătoare, cu totul exactă. Spontaneitatea în redactare învederează nevoia înregistrării unui maximum de fapte. Trecute prin filtre, acestea se separă de zgură. Liniștea (luciditatea) operează, făcînd selecție.

Pînă la pagina definitivă drumul e, prin urmare, laborios. În etapa „lenii meditative" se acumulează fapte ale căror relații sînt difuze ; e o introducere în atmosfera unei întîmplări semnificative. „Eu simt, nu calcu-

lez atmosfera unei scrieri, ca și a unui loc" (26 oct. 1914). Evoluția urmează trepte variate, respectiv trei etape: „*incubație, meditație,* apoi *contracție vie,* procedee de la care nu mă depărtez pe nici o pagină". Jurnalul cu impresii de război devenit apoi pseudoroman *(Balaurul)* „crește treptat cu înlesnirile de timp și loc, căci e formulat complet în mine" (19 noiemb. 1920). Între proiectele scriitoarei se află, la un moment dat, „o piesă de teatru de zece ori făcută și dezagregată, în minte însă". Redactate „în căldură", în focul unei adevărate descărcări de impresii, paginile acoperite rapid, *alla prima,* vor suferi apoi, la recopiere, remanieri, strecurînd în ele „și cîte ceva nou". Lui Ibrăileanu, scriitoarea (făcînd caz de autodidacticism) îi lasă libertatea de a suprima: „S-o faceți absolut cum credeți. Eu l-am scris cum era."

2

Vizualitatea e principalul punct de plecare. „Nu am făcut decît să privesc viața dar am învățat să mă uit și în prăpăstiile ei" îi se confesează criticului într-o scrisoare din 1914. Dar deși văzute „foarte clar", personajele și locurile nu au încă puterea de sugestie a realității; le lipsește atmosfera sonoră care să întregească decorul. Prozatoarea ascultă „glasuri", reținînd „forma auditivă care dă iluzia absolută a unei prezențe sonore exterioare" *(Jurnal).* Caragiale își auzea eroii vorbind. Hortensia Papadat-Bengescu aude uneori un cîntec, „ca un zumzet de albine": melodia stăruie „duios și trist". Sub impresia cîntecului difuz, ea notează într-un caiet „fraza melopeiei"; un ritm de esență muzicală dă lucrurilor suflul,

debitul și cadența adevărată: „La mine toate purced de la muzică". Fiecare compoziție are o tonalitate proprie, în raport cu fondul, dobîndind firesc „o octavă și o cadență". Poemele din *Ape adînci* sînt organizate muzical; imaginile plastice cedează pasul imaginilor difluente, rarefiate. Un personaj de o vitalitate contagioasă, Sephora, o face să se „sugestioneze" ca „un medium bun"; îmi pare ca și cum cineva mi-ar întinde o mînă tare și, rezemată pe ea, aș putea urca cu pas ușor pe Himalaia". În fluxul unei muzici intime, ideile și sentimentele se împletesc polifonic în miraje; sensurile clare alternează cu reveriile brumoase, duritățile nu mai supără, dominată fiind starea lirică. Idealul lui Romain Rolland era asemănător: „*Penser à des idées musicales*"...

Nimic mai natural la o femeie decît lirismul, condiție funciară a compasiunii și tandreței de fiecare zi; o femeie lipsită de gingășie poate deconcerta. Hortensia Papadat-Bengescu nu renegă feminitatea, dar ca scriitoare luptă cu subiectivismul. Cîteva proze aparent obiective din primele volume au o geneză dificilă. „Chiar cînd uneori scriu la persoana 3-a, e o operație făcută în urmă; cînd compui, ca să mă încălzesc bine de ce am de spus, trebuie neapărat să mă adresez direct cuiva real sau închipuit, să mă alipesc, să zic Eu. Tu... Nu știu dacă expui ideea mea cum se cuvine, de cînd mi se spun de ici, de colo, păreri asupra stilului meu, găsindu-i mai toți un ce pe care eu nu știu că-l pui, mă îndoiesc." Sfatul „omului nocturn" de la Iași, care, înainte de E. Lovinescu, îi recomanda o viziune obiectivă, e întîmpinat cu scepticism. „Cînd revista mi-a spus la început «îndrumați-vă spre roman», cu toată dragostea pentru revistă, nu puteam, nici vream face altceva decît — cum bine ați spus — ce știam face." Debutanta lucrează perseverent, „cu îndemn luat din încurajările" criticului, pentru plăcerea de a-l

„satisface". Crede, pe de altă parte, în posibilitatea de a găsi, lucrînd, soluții noi. „Nevoia de a scrie mai lung va schimba forțamente forma concepției și a stilului meu pînă într-o măsură și variind pe subiecte" (10 oct. 1914).

Relația subiectiv-obiectiv o preocupă intens, criticul fiind informat de oscilațiile intime. Cum „nimic nu e absolut" în lume, sentimentul relativității intervine chinuitor. „Eu am filozofia mea personală, nu rîdeți, sau mai bine rîdeți și cu mine și chiar *de* mine — nu se rîde așa de des în viață! Nu pot să sufăr definițiile: Da! Nu! Bine! Rău! Cald! Rece! Da... conține în el pe nu în sîmbure... și nu pe da în perspectivă. Cald arată răcirea posibilă, și rece e mai frumos, dă posibilitatea de a se încălzi. Sînt unii care nădușesc cînd sînt emoționați. Am văzut acum cîțiva ani un caz frumos. Pe o temperatură glacială eram vineți de frig. Cineva, surprins de o venire neașteptată, de o mișcare de suflet, în fine, a avut deodată fruntea inundată: am discernat minunat acea impresie și boabele de sudoare mi-au părut boabe de mărgăritar. Eu dimpotrivă am frigurile reci. Cu nasul în sobă sau calorifer, tremur toată cînd am emoții mari" (19 febr. 1914). Cu toată prezența dominatoare a *eului*, reprezentarea realistă, în primele volume, e simțită ca o necesitate acută. „Nu pierd niciodată timpul, mă împrumut lucrurilor și mă hrănesc din ele" (1 oct. 1920). Dacă „mecanica vieții" poate prigoni idealurile, „viața practică, sub orice formă", interesează ca „singura trăită". Lăudată pentru *„debutul în realism"* cu prilejul unui fragment din *Balaurul* (publicat în primul număr al *Vieții românești* din 1920), Hortensia Papadat-Bengescu vine cu precizări. *„Eu nu debutez niciodată în propria-mi cunoaștere de mine"* (1 oct. 1920).

Faptele sufletești, cu reverberațiile lor invizibile („răsfrîngeri trecătoare"), interesează ca documente ale necontenitei mișcări lăuntrice. A descifra din fragmentele fără număr ale provizoriului constante și contradicții ale psihologiei femeii e totodată o încercare de autocunoaștere. O formulare ca „*femeia în fața oglinzii*" implică un program pentru confesiuni totale, din care orice urmă de poză a dispărut. O carte urma să demonstreze această comportare : „un volum de simplu document, cu puțina valoare a documentului, cînd privește ceva așa de neînsemnat ca o femeie, sau marea valoare a documentului, cînd e de o sinceritate absolută, poate nu încă totală în ceea ce totuși nu spune, dar desăvîrșită în ce spune" (26 oct. 1914).

Cu toată abundența observatiilor („*am în permanență un excedent de impresii diverse*"), prozatoarea nu elaborează decît într-o anumită dispoziție, plîngîndu-se de neîncredere în posibilitățile ei. „N-am început a scrie pe hîrtie — aștept primăvara, am nevoie de primii muguri (îi comunică lui G. Ibrăileanu). Poate tocmai scriitoare nu sînt, dar desigur un soi de artistă" (19 febr. 1914). Cînd criticul îi cere să elaboreze ceva pentru *Viața românească*, răspunsul sună evaziv : „A-mi cere e un fel anume, căci de comandă nu sînt în stare să scriu nici o literă" (10 iulie 1918). Semnificative sînt, în modul de a reacționa, anumite analogii cu Virginia Woolf ; susceptibilă, aceasta adoptase o „filozofie a anonimatului". „Nu voi fi *celebră* sau *mare*", nota în jurnalul ei autoarea *Cititorului obișnuit*. „Nu vreau să scriu nimic fără plăcere... Nu voi scrie niciodată pentru a converti pe alții sau pentru a plăcea". Reflecții și confesiuni postume din *Jurnalul unui scriitor* ilustrează profilul unei personalități singulare. Hortensia Papadat-Bengescu își transcrie într-o tulburătoare stenogramă spirituală secundele unui

monolog plin de surprize. Proiecte necristalizate stăteau dispersate, în 1918, în vreo treizeci de caiete, „scrise mărunt, unele șterse de timp" ; „pagini nereglementate, unde stau aruncate vorbe, cugetări, discuții, impresii, o masă nefolositoare de muncă părăginită" (sept 1918). Un jurnal de însemnări, început în același moment, îi sugera importanța materialului de fapte. „Mă gîndeam azi : ce ar fi să scriu una din nenumăratele povești ce-mi trec prin cap din copilărie pînă acum și cu care trăiesc și mă distrez permanent ? Aș umple pînă la plafon o odaie cu nuvele și romane senzaționale. Noroc că nu cer să fie scrise și că, din fericire, concepția mea de artă a fost alta" (24 noiemb. 1918). Despre ceea ce înțelege prozatoarea prin artă găsim, în alt loc, o mărturisire vagă. „Arta o cred numai o expansiune a totului vieții, singurul interesant de realizat". Arta devine, cu alte cuvinte, o reprezentare expresivă, potențată, a vieții, ca univers fizic, moral și estetic. O sinteză.

Fantezia e punctul forte al prozatoarei, încît diversele fapte de viață se combină în formele cele mai neașteptate. „Dacă nu scriu, dar cel puțin iau impresii și fantaziez asupra celor vechi, scoase din praful memoriei" (10 iulie 1918). Inteligența lucrează în subconștient la clarificarea lucrurilor : „M-am trezit într-o dimineață deunăzi cu un capitol de roman, ba chiar cu sfîrșitul unui roman, al cărui început nu-l cunoșteam, dar probabil se pregătea undeva înăuntru". Propozițiile le crede dictate „de altcineva" ; întrerupînd lucrul, nu mai poate relua : așteaptă „să se mai întoarcă moșneagul sfătos". Ea e un medium ultrasensibil. „Nu știu dacă d-voastră știți că eu sînt un fel de instrument foarte ciudat de perceptibilități și telepatie" (10 oct. 1914). Limbajul se adaptează, la rîndu-i, diverselor impulsuri de moment ; apar la lumină impresii acumulate de mult. „Eu gîndesc direct

într-o limbă sau alta. Uneori gîndesc muzical, dar din nefericire nu cunosc sintaxa muzicii și nu pot transcrie. Am scris în italienește, pe care de abia (o) cunosc, și alteori am ritmuri de limbi complet necunoscute, pe care le refuz firește" (sept. 1918).

În ce raporturi stă Hortensia Papadat-Bengescu cu proustianismul? Rezervat, E. Lovinescu concede că în nuvele introspecția poate sugera vagi ecouri proustiene. „Dacă numele scriitoarei a fost pus de mai multe ori alături de cel al lui Proust, alăturarea nu înseamnă identificare și nu trebuie să meargă mai departe de sensul general al aptitudinii analitice; în nici un caz, nu poate fi vorba la scriitoare de metoda proustiană a asociației stărilor de conștiință identice, deși risipite în timp, care, răsturnînd ordinea cronologică a evenimentelor, vrea să stabilească o nouă ordine interioară." [1] Un punct de vedere similar exprimă și G. Călinescu, considerînd că „narațiunea plană, continuă, exterioară", nu are contacte cu Proust; numai în *Rădăcini* scriitoarea pare a mima tehnica proustiană, abuzînd de „reconstituiri" psihologice [2]. Cu o altă optică, Tudor Vianu vede în „metoda de istovire a amănuntului psihologic prin bogate asociații în jurul unui punct infinitezimal" și în „multiplicarea senzației prin reflecție", afinități cu arta proustiană [3]. Însă privită cu atenție, prozatoarea practică o analiză psihologică de factură proprie, ea însăși declarînd că lectura seriei *A la recherche du temps perdu* (după ce scrisese ciclul Hallipilor) n-a atras-o, motiv pentru care n-a

[1] *Istoria literaturii române contemporane*, Ed. Ancora, 1928, IV, p. 337.

[2] *Istoria literaturii române*, Fundația pentru lit., 1941, p. 656.

[3] *Arta prozatorilor români*, Editura pentru lit., 1966, II, p. 208.

dus-o pînă la capăt. Hazardul asociațiilor, fluxul *memoriei involuntare*, duc în cazul lui Proust la digresiuni disproporționate. Digresiunile nu lipsesc nici la Hortensia Papadat-Bengescu ; sînt însă meandre explicative, analitice, fără intenția de a urmări fluctuațiile și capriciile memoriei. Obiectivul declarat de scriitoare e altul : „Eu vin către tot cu credință, dar vreau să înțeleg"... (*Autobiografie*). De unde zelul cu care, asemenea unui om de știință descumpune în particule și recompune, atentă la rezultate.

Pentru că s-a ocupat de cazuri singulare, de structuri psihice puternic diferențiate, unii au văzut în ciclul Hallipilor un ecou din Proust. De la debutul antebelic, înregistrarea mecanismului sufletesc intim stătea însă în centrul atenției : „Ceea ce scriu, ce cuget, nu e în principal idei și sentimente, ci senzația lor, de aici chinul, dorința de a reda nu descrierea senzației, ci senzația însăși. *Du Côté de chez Swann*, primul volum din seria *À la Recherche du Temps perdu*, apăruse pe la jumătatea lui noiembrie 1913. Rîndurile prozatoarei, către Ibrăileanu, sînt de la 10 oct. 1914. Realismul psihologic devine scopul unei literaturi ce-și propune să surprindă „perpetua mișcare interioară a gîndului în mers" ; mai mult chiar : expresia fizică a sentimentelor ; o literatură care ar face palpabil „*trupul sufletului*". Aici e fondul eminamente modern al creației bengesciene, orientată spre spectacolul formelor intime evolutive. Interesul pentru stările psihice e însă tot atît de subliniat, ca și cel pentru omul fiziologic. În felul cum racordează psihicul de fizic, descriind cu insistență situații patologice, îi putem presupune impulsuri din unghiuri diverse, de la Dostoievski pînă la Bourget și frații Goncourt. Hotărît, lecturile din romancierii naturaliști au lăsat urme, ex-

perienţa proprie adăugînd apoi partea ei, după cum analiştii de la Stendhal pînă la Proust îi vor fi dat sugestii. Contribuţia proprie a scriitoarei la temelia romanului românesc de analiză este însă indiscutabilă.

3

Literatura Hortensiei Papadat-Bengescu e, în esenţă, o amplă panoramă de experienţe umane văzute în resorturile lor intime. Scrisorile constituie tot literatură, — experienţă individuală. Pagini de continuă tensiune intelectuală, respirînd o sinceritate nudă, tulburătoare şi agitate, pline de întrebări melancolice, de lirism frenetic şi analiză liniştită. „Eu sînt mult mai cutezătoare în scris decît în vorbă", îi declară lui G. Ibrăileanu. Opinia altora despre ea, pozitivă sau altfel, n-o „alterează" pe a sa, rămînînd stăpînită de un sentiment de „invincibilă pudoare şi mîndrie". Tăcerea e un mod de izolare. Numeroase locuri din corespondenţa cu G. Ibrăileanu afirmă îndoiala de sine. Paralel cu nuvelele şi romanele, scrisorile reprezintă o necesitate de ordin psihologic şi estetic, amestec de capriciu şi gravitate, unele rămase „în minte, pe pagini nesfîrşite". Constatare elocventă, autoarea *Concertului* aşterne cu aceeaşi naturaleţe o pagină de roman ca şi una de corespondenţă : „Scriu foarte uşor, aşa de fecund, că nici nu mă pot urmări, şi aproape direct, dar numai în izolare, linişte şi *continuitate*" (26 oct. 1914). Precum romanele, corespondenţa învederează tendinţe spre reflecţie, argumentele constituindu-se în judecăţi sugestive.

Iată cîteva :

„Fericirea e o mulțime de lucruri mici, sau unul singur."

„Gloria e în sine o mare resursă, ca și ambiția."

„Eu *prin destin sînt în permanență de partea opusă norocului și am chiar în fire un dualism inseparabil de rebeliune și anarhism perpetuu și de regularitate dezolantă."*

„A fi inteligent te păgubește... în multe feluri. E o inimiciție ție și altora."

„Admirăm nespus mîndria, cu condiția bineînțeles să abdice pentru noi."

Contactul tîrziu cu publicul, prin intermediul creației, a fost pentru Hortensia Papadat-Bengescu un stimulent hotărîtor. „Acum știu și cred. Crezul meu e însoțit de un ison armonios, de un freamăt cald din afară — scrisori numeroase pe care cu spontaneitate mi le trimit de pretutindeni necunoscuți. Am frați și surori" *(Jurnal)*. Crede în cei fără blazoane, în oamenii simpli din epoca *Balaurului*. În contact cu acești „scumpi frați", prozatoarea a trăit „o experiență atît de colosală", încît n-a putut s-o comunice „pe de-a-ntregul nici jurnalului". Întreaga ei literatură va fi o pledoarie pentru adevăr. „Fapta literară va trebui neapărat să intre în domeniul esteticului, dar, cu orice riscuri, nu va trebui *să piardă nimic din adevăr*. Aici e pasiunea și aici e truda"... (*Jurnal*).

III

INTROSPECȚIE, REVELAȚII FEMININE

Aproape nimic din literatura debutantei nu prevestește saltul de la pseudojurnal și introspecție la romanul de analiză. Versurile în franceză datînd dinainte de primul război mondial (în mare parte inedite) reluau ecouri romantico-simboliste, între exultanță și elegie. Prozele acestei etape sînt, cum era de așteptat, confesiuni apropiate poeziei, vizînd descifrarea complexului existenței, mai exact autocunoașterea : „Mă interesează mult și sufletul celorlalți, mă pasionează chiar, îi privesc neobosit și ochiul meu vede toate firele cît de încîlcite care mînă faptele lor exterioare și viața lor internă. Dacă nu scriu încă de ei nimic, e fiindcă sînt la o epocă cînd sînt absorbită prea viu de mine. Cît va mai ține ? Nu prea mult. Știu să mă stăpînesc (îl încredințează pe Ibrăileanu), ați văzut-o, m-ați mișcat mult cu asta, voi ști, sper, și să mă retrag la timp. Voi scrie atunci poveștile celorlalți. Și iată-mă gata să plîng la ideea acestei viitoare abnegațiuni"... (19 febr. 1914). Patetic, angajamentul concordă în totul cu drumul urmat.

Investigațiile merg, programatic, de la cunoscut spre necunoscut, de la revelație și autoportret (*„poveștile sufletului"*) la observații abordînd destinul femeii în

general. Autoarea *Apelor adînci* sfidează normele compoziției și stilului, preferînd confuzia genurilor, într-o expunere alertă, degajată, în care pasiune și luciditate se întrepătrund. Frenezia erotică apare pe aceeași pagină cu ironia intelectuală ; senzualismul („palpitul" vieții) și întrebările grave se împletesc și se resping alternativ, confesiunile fiind astfel greu de încadrat. Pseudojurnalul intim e o formulă globală, însă nu singura. Povestiri, schițe, scrisori, ele sînt cînd mostre de impresionism liric, cînd meditații capricioase. Le străbate un curent viu de sensibilitate și imaginație liberă, cu nostalgii dincolo de timp și spațiu, înscriindu-se pe o curbă a eternității. În esență, *„feminitățile"* Hortensiei Papadat-Bengescu rezumă atitudini în fața vieții, notabile prin francheță ; autobiografie travestită, în care, sub nume diverse, apare un singur personaj.

1

Secvențele de film din *Ape adînci* (1919) sînt o introducere în „țara fără margini, fără contururi, fără frontiere a sufletului", — sondaje în psihologia feminină. Misterioasă și neostenită, *Marea*, „cea mai frumoasă femeie din lume", e realitate și simbol, imagine polimorfă sugerînd mișcarea eternă, vitalitatea, infinitul. Iubirea, tristețea, sublimul dobîndesc relief în raport cu ea, *Marea* devenind un fundal pentru revelații. Dintre paginile unei cărți alunecă niște scrisori. În cameră, pe un birou, sînt trandafiri albi, „cu parfum de regret și de amintiri". Scrisorile stimulează curiozitatea, „fiindcă un

teanc de scrisori e un suflet". Pretext clasic pentru reconstituirea unui destin, de fapt pentru introspecție, sufletul unei femei avînd penumbrele apelor străvezii și adînci. În singurătate se încrucișează imaginar glasuri necunoscute, — fiecare suflet cu rezonanța lui particulară, cu „limba lui" [1]. „Fiecare din noi e un instrument, fiecare suflet are sunetul lui. Așa de pildă : unii au o vioară... alții un pian discordat... alții o mandolină... unii castagnete... celălalt un cimpoi, un trombon, o chitară... Alții gramofoane, — adică sînt veseli, triști sau sensibili, numai pe plăcile altora ; mai sînt și fluiere, piculine, sînt și țiuitori de moși." Unduirile mării au muzica lor, talazurile fiind metafore ale vieții. Impresiile se ordonează pe portativul unui poem, devenind palpabile : „E frumoasă (marea) cînd gonește repezi, unul după altul, valuri albastre ce par ocîrmuite de cineva, așa de regulat își sparg dantela spumei de mal. E minunată cînd înalță talazuri adînci, verzi ca smaragdul ; le privesc cum se joacă ca niște balauri, cum fac și desfac turle... Astfel era în ziua cînd s-au scufundat în ea Hero și Leandru..." Perpetuă devenire, marea invită la meditație : „Nici apa nu e două zile la fel... și nici tu cu ea".

Senzualismul Hortensiei Papadat-Bengescu („apetit de viață") e feminin și tandru, stimulat de arome, vibrînd de voluptate, oscilînd între puritate și instincte. Dansul reprezintă bucuria de a exista : „...e măsura, ritmul viu,

[1] Despre poemul *Marea*, apreciat de G. Ibrăileanu, prozatoarea îi declara criticului, după publicarea în *Viața românească* : „Eu scriam odată Constanței (Marino-Moscu) : «În *Marea*, dacă aș reuși să fac ce vreau, ce *trebuie*, Alina, chipul, sufletul, viața ei și bărbatului ei, deși ei nu apar nicăieri și nu se manifestă cu nimic, ar trebui să fie familiare cititorului»" *(Scrisori către Ibrăileanu*, 1966, p. 35).

trăit". Cîte o definiție pare desprinsă dintr-o culegere de aforisme, trădînd plăcerea generalizării. „Dansul e poezia mișcării, e supremul poem al vieții, fiindcă, mai mult decît cîntecul, e o manifestare directă a Ei... Manifestare pură și mută a instinctului... Ceea ce nu cuvîntează, ceea ce nu cugetă, ci numai trăiește." Senzațiile au o acuitate extraordinară, încît cîntecul „deșteaptă și trudește toate coardele de orgă" ale corpului. Existența devine o alternare de planuri și perspective ; imagini disparate, capricioase, lipsite de ritm se asociază într-un vast panoramic, luînd ritmul unui poem. Exaltarea d'annunziană, din *Laus vitae* poate fi redescoperită, la un alt diapazon, în *laudele* prozatoarei, de un individualism exacerbat. „*Viața !* Ce frumos Poem cîntă ființa spre strălucirea ei. Îl cîntă cu făptura ei, cu lumina mereu schimbătoare a ochilor, cu legănarea trupului, cu scînteierea rîsului, cu lacrimile calde, cu mlădierea glasului, cu sufletul lacom de toate și la toate simțitor, cu cugetul flămînd și pururea călător"... Același tonus optimist rezultă din *lauda* dedicată mării („o iubesc așa cum alții iubesc oamenii") — imn cu sonorități romantice : „Marea ! Marea care nu opune zidul de rezistență al muntelui, ca un simbol imens de nemărginire. Marea, fără fruntarii !"

Prin sistemul de analogii pe care-l sugerează, *Marea*, „cea mai tulburătoare minune", pare a fi, muzical vorbind, o sonată. Părțile au o respirație patetică.

Tendința spre reflexivitate se interferează cu visul, acesta din urmă dispunînd de „forme care vorbesc, colori care cîntă, sunete care mărturisesc" *(Vis de femeie)*. Prozatoarea e femeie prin interesul arătat culorilor, detaliilor gingașe, nimicurilor scumpe ; se apropie de sufletul masculin prin capacitatea de a se ridica în planul ideilor, de a le da un sens :

„Iluziile sînt singura pomană ce putem risipi în treacăt"...

„Urîtul e sufletului, (ceea) *ce e locurilor, pustiul".*

„Cuvintele au şi ele fantomele lor."

„Acei ce nu găsesc norocul sînt acei ce nu ştiu să-l cheme cu destulă tărie."

„Atunci cînd sufletul e mort la tot din prezent, la tot din trecut, la tot din viitor, cînd l-ai îngropat singur, trupul rămîne ceva secundar şi lesne de distrus."

Trăind pe două planuri, scriitoarei i se potrivesc cuvintele cu care se autodefineşte necunoscuta *(alter ego)* din *scrisori.* În singurătate triumfă fondul afectiv („cîntă o doină simplă, molcomă, aromitoare") ; între oameni, ea e „orchestră complicată, dureroasă, tumultuoasă". Ideea despre dualismul sufletesc e reluată frecvent : *„Sînt zile cînd trăiesc şi mă hrănesc din impresiile exterioare, sînt altele cînd cele dinăuntru covîrşesc pe celelalte"!* Suflet păgîn prin adoraţia vieţii ca voluptate cotidiană — suflet rafinat, modern, prin adoraţia intelectuală a frumuseţii. Piciorul gol, atingînd covorul de frunziş al pădurii, simte urcînd în el, „din lutul umed, fiorul dragostei de pămînt". Transferul magnetic de energie urmează legi tainice, însă reflecţia întrerupe fiorul carnal ; un cuvînt simplu, „pămînt", suscită din ecou în ecou înţelesuri grave : „Da, trupul mlădios şi părul bălai, visul şi dorul... ochii albaştri şi lumina fericirii dintr-înşii vor fi ţărînă, lut negru, din care vor creşte flori minunate. Apoi şi ele s-or vesteji şi putregaiul lor va împrospăta primăverile. Şi toţi ai mei, din care pe rînd s-a făptuit altoiul ce m-a născut, sînt şi vor fi toţi pămînt, şi copiii mei gingaşi vor fi o dată pămînt"... *(Dorinţa).* Exultanţa în faţa vieţii coexistă, de la primele scrieri, cu umbra morţii la orizont. „Uneori mi-e frică să nu se spargă pojghiţa ire-

ală a pielii și să nu scape de sub ea rîurile revărsate", declară Bianca Porporata. Tragicul multiform al morții, după degradarea progresivă prin boală, va constitui una din viitoarele teme dominante.

Exercițiile de psihologie, la început modeste, au în vedere descoperirea structurilor individuale. În *Femei, între ele* lumina cade insistent asupra a trei personaje, într-o mică stațiune balneară, unde vilegiaturiștii instalați pe terasa unui hotel pot fi întîlniți cotidian, în situații neschimbate. La o masă de pai, doamna Ledru, văduvă între două vîrste, croșetează obiecte vestimentare destinate ca binefacere copiilor lipsiți. „Elvețiană și văduvă. Ca elvețiană se îmbracă dizgrațios, cu o premeditare parcă în tot detaliul toaletei, de a lua și hainei și corpului orice farmec." Temperament egal, doamna Ledru „primise cu calm fericirea și suportase cu resemnare nenorocirea". Aparent absentă, mînuiește croșetul „cu mișcări tacticoase", privind inexpresiv, „cu ochi albaștri-spălăciți, fără răsfrîngeri, ca niște simple instrumente de înregistrare a lumii exterioare". Biografie de serie, lipsită de mister, încît ipoteza vreunei pasiuni trecute pare exclusă. De marile patimi, în stare să rupă „zăgazul meschinelor echilibruri", e străină : „În ce fel putea ea înțelege pe Fedra, Macbeth, Electra, Othello ?" Altă femeie, M(amina) — căsătorită cu un inginer belgian — e o româncă fermecătoare, „ciudată frumusețe de toamnă". „Înaltă, elegantă, cu mersul ușor unduiat", cochetă și îndrăzneață, Mamina nu are atît „misterul existențelor complicate", cît „misterul vieții sufletești adînci". Deși bunică (însoțind un nepoțel rahitic, „cu glas nearticulat", imobilizat într-un cărucior), păstrează o anumită vitalitate. Penelopă discretă, ea lucrează un obiect mic din lînă fină, mînuind

acul cu gingășie. Cea de a treia protagonistă, „mis Mary", fumătoare, sportivă, sfidează cu dezinvoltură, băiețoasă în genul tinerelor lui Victor Margueritte. E un specimen de „fecioară tare", cu mentalitate modernă, preferînd îndeletnicirilor domestice ritmul rachetei de tenis. Prozatoarea, personaj-oglindă, observă, discută, scrutează sufletele ; privește mai ales „cum trăiesc ceilalți".

Femei, între ele e un studiu de psihologie comparată. La frumoasa Mamina, castă prin efortul voinței, impresionează „poveștile ochilor și păcatul lor!" Privirile evocă flirturi din tinerețe : „iubiri născute, crescute, ajunse la puteri enorme și agonizate în mirajul impalpabil al ochilor feluriți". Din experiențele ulterioare persistă numai amintirea „ochilor" — „cutezători și fugari, insinuanți, întrebători, timizi, admiratori, lingușitori". Aventurile nevinovate, „cu ochii" sfîrșesc totuși în obsesii. Ochii unui *„gueux"*, milog insolent, cu luciri înspăimîntătoare, o terorizează pînă la nebunie. Din ce în ce mai „adîncită în psihologie", prozatoarea reține de la celelalte partenere, din perspective variate, trăsăturile frapante. Sportiva Mary moare de urît ; în subconștient, placida doamnă Ledru păstrează imaginea unui român pe care-l admirase în secret în țara ei natală. Pentru a-l regăsi, „a dus prin minciună și tăinuire pe soțul ei în exil veșnic, l-a separat de patria și neamul lui și s-a depărtat de patria ei, de familia ei". Alte istorisiri despre „ochi" sînt tot atîtea pretexte de a privi „înlăuntru". Pentru autoarea *Apelor adînci*, conversația de fiecare zi cu partenerele e o „anchetă" disimulată, observațiile luînd forma unor reflecții melancolice : *„Femeia e mai totdeauna mai bună decît soarta ei". „Femeia și bărbatul nu iubesc la fel. Femeia uită tot ce a fost înainte."* La bărbat, sentimentului, oricît

de „poetic", i se adaugă ca un „rezid" elementul posesiei : „femeia, dimpotrivă, rătăcește bucuros pe drumuri foarte lungi sau foarte scurte, *fără nici un scop*".

2

Trei nuvele din volumul *Sfinxul... (Lui Don Juan, în eternitate)* au ca obiect psihologia complicată a femeii în fața dragostei. Scrisorile Biancăi Porporata, iubită de Don Camillo, către Don Juan, iubitul etern, relevă oscilațiile din viața intimă a femeii, căreia convențiile etice și sociale îi barează impulsurile. Bianca e candidă și pătimașă, resemnată și cu inițiative : *„pură ca ninsoarea și caldă ca sîngele proaspăt"*. Pulsul sîngelui tînăr dă curs dorinței erotice ; ca revers, rațiunea dă glas nevoii de puritate, de unde numele contrastant al eroinei : *Bianca Porporata*. Alb imaculat și purpură. Don Juan și Bianca, personaje ideale, sînt izvoarele vieții, văzute simbolic : principiul masculin și cel feminin. Erotica le imprimă o rotație universală, cu înălțări și căderi, între „da... nu", „ajunge !... mai vreau", într-o succesiune de ritmuri de la suavitate la frenezie. Protagoniștii se caută și se cioc-nesc necontenit. „Te voi putea ușor și sigur găsi sub forme multiple", zice Bianca. La rîndu-i, Don Juan cunoaște diversitatea sufletului feminin ; sînt femei care „clipesc la lumină" sau care „nu văd decît în întuneric". Schimbătoare în veci, marea e și ea femeie : „cea mai frumoasă", „cea mai mîndră", „unica și eterna".

Declarațiile Biancăi Porporata (douăzeci și cinci de scrisori) sînt mici poeme — fastidioase însă prin verbo-

zitate și insistență în refren. Lirismul cade în convențional. Clarul de lună, delirul, viziunile eterate se țin lanț : „Cînd mă gîndesc... Juan, la Desdemona, la Julieta, la Margueríta, mă simt cuprinsă de îndoială. Sînt eu în stare pentru tine de suferințe așa de celebre ?“ Îmbibat de reflecții, monologul bate pasul pe loc, dar cîte un adevăr simplu sare în ochi : *„Juan, tu cunoști viața și eu o ghicesc“*. Experiența bărbătească se confruntă aici cu intuiția feminină. *„Nu știu. Cunoașterea nu e lucru de căpetenie. Eu simt — deci exist !“*, declară Bianca în scrisoarea a XIV-a. Claustrarea în puritate nu rezolvă nimic din punctul de vedere al femeii, fiindcă rochia albă va fi, oricum, „stropită cu lalelele sîngerate ale dorințelor“. Simbolizări ale erosului (vieții), Don Juan și Bianca sînt Adam și Eva, Tristan și Isolda, Romeo și Julieta, în ipostaze multiple : *inimi inumerabile*.

Enigma erotică, mixtură de euforii imaginare, de obscurități și capcane, stăruie și în alegoria *Pe cine a iubit Alisia ?*, dar monologul bătrînului („moșul ei iubitor“), care observă fenomenul, se pierde în apele unui rîu lat, vorbirea excesiv încifrată, aluzivă, sfîrșind în divagații. Necunoscutul ia forma „unui drumeț de departe, care zvonise lumii un basm de o frumusețe minunată“. Pe „umerii dealurilor“, într-un paralelism simbolic, „cresc flori“. Așteptarea e neliniște și bucurie ascunsă, adolescenta rîzînd „ca argintu-n taler“. „ E drept, cam mîndră ești, ca creanga asta țeapănă, cam încordată ca tulpina asta — ori o frîngi ori nu se-ndoaie ; cam otrăvită ca mirosul crinului, albă ca potirul ăsta și te lipești de suflet ca pulberea asta galbenă a ispitei. E om al dracului cel care te-a potrivit cu darul.“ Fantezia ia ritm de poem : „O sorbea răsăritul, se topea seara în așternutul soarelui, și luna o scălda ca pe trupul unei moarte în albie“. Însă „înțepată de ac veninos, otrăvită pînă-n mădulare“, Ali-

siei „i se întunecă lumina minții", uită că are „tată și mamă și loc și neam". Criză complexă, tiranică, stare de transă sub semnul *Sburătorului*.

Soția unui prefect din provincie, Adriana Praja, vrea să se sustragă neurastenizării, evadînd dintr-un mediu inferior la București, pentru a ține la conservator un curs liber „despre literatura libretelor muzicale și împreunarea dramatică a textului și acțiunii cu muzica". Conferințele sînt „un pretext". Adriana Praja încearcă să dea un scop existenței în clarobscurul" care-i formează biografia. Dintre auditori, dizgrațiatul „Melcu" (Milu Horăscu), figură cu stigmate lombroziene, o admiră „cu o pasiune febrilă și încăpățînată", tulburînd-o pînă la persecuție. Tînărul Milu Horăscu, „urît și slăbănog", fugise o dată cu ea din același oraș de provincie. Biografia, „amantului" care o urmează implică o dramă analoagă : drama solitudinii. Gestul lor e primit însă cu stupoare, ca o absurditate. „Doamna Adriana Praja din elita societății, soția prefectului dintr-o mare provincie, punctul de privire, de admirație și de invidie a șaizeci de indivizi care alcătuiau floarea parazitismului nobleței provinciale, apoi descrescînd treptat pe diferitele clase pînă la periferia orașului, cunoscută tuturor pentru că bărbatul ei era puternic și bogat, pentru că ea era elegantă și mîndră, fugise într-o zi cu un oarecare necunoscut, mic slujbaș, mic muzicant, care cumula arta lui neîndestulătoare cu funcția modestă de impiegat la o bancă. Cum ? De ce ? De cînd ?"

Ceea ce trece drept insolit în izolarea Adrianei — pînă la un punct bolnavă psihic — e sfidarea normelor burgheze, cu hotărîrea de a începe un „trai nou". Interesul pasager arătat lui Milu Horăscu nu are fond practic, flautistul, pe care-l cunoscuse la o repetiție în provincie,

solicitîndu-i cel mult compasiune. În dezacord cu societatea provincială „pînă la proporțiile unei revolte hotărîte", Adriana Praja atribuie modestului instrumentist calități imaginare, amplificate sub impresia muzicii. Psihologic, e vorba de aspirațiile artistice refulate ale femeii, într-un cadru plat: „Arta înăbușită își slobozise într-o zi puterile și printr-o ironie le dăruise acelui mediu meschin de provincie; sufletul neîntrebuințat își căutase aliment și printr-un sarcasm își închipuise că l-a găsit în acest cabotin de mîna a treia... În acea pseudolumină se născuse, crescuse și se exasperase, tot artificial, acea pseudoiubire". Iată un caz de bovarism în care nostalgia artei și nostalgia fericirii merg împreună. Adriana se zbate între realitate și miraj, construind cerebral, în gol: ea devine Aida, iar histrionul Milu — Radames. Întocmai ca la alte eroine ale prozatoarei, resorturile sufletești fragile se frîng, fapt ce determină accentuarea deficitului nervos. Pînă aici, *Romanul Adrianei* înfățișează începutul unui proces de obiectivizare, privirile surprinzînd realist momente ale spaimei de platitudine. Lui G. Topîrceanu, Adriana îi amintea pe Nora lui Ibsen. Schimbînd ceea ce e de schimbat, Adriana Praja e o soră mai evoluată a Dariei Mazu din *Locul unde nu s-a întîmplat nimic* de Sadoveanu, cu deosebirea că melomana are tăria de a se sustrage mediului, pe cînd eroinele sadoveniene, pasive, se melancolizează, atrase de *„apa morților"*. Firește, în oroarea de mediocritate a protagonistei se reflectă, transfigurată, propria dramă a Hortensiei Papadat-Bengescu, mult timp legată de climatul cenușiu al provinciei.

Tot ce urmează, aparține mai mult registrului liric, cel puțin ca timbru. Internată în sanatoriul doctorului Sergiu, eroinei i se aplică o cură de „alb", cu efecte odihnitoare pentru nevrozați: camera, mobilierul, baia, florile, sosurile, toate sînt albe; „albe șorțul și părul doctoru-

lui" ; „idei puține, senine, și mai ales — alb". Un doctorand poet îi aduce pentru lectură versurile lui Samain. Dragostea doctorului Sergiu desăvîrșește regenerarea.

Literatura anterioară *Balaurului*, subiectivă sau tranzitorie spre epic, stă sub semnul întrebărilor personale, avînd ca finalitate autocunoașterea. În fiecare din eroinele de tip intelectual, copleșite de întrebări, e cîte ceva din Hortensia Papadat-Bengescu. Pînă la ea se dezbătuse mai mult problema relațiilor cu societatea ; cu Hortensia Papadat-Bengescu intră în cîmpul atenției destinul femeii, privit cu gravitate, în direcție psihologic-etică. „Fiecăruia dintre noi, constată prozatoarea în *Femeia în fața oglinzii*, i s-a pus în mîini o mică oglindă în care să se privească pe el și viața lui, apoi lumea și viața ei, apoi timpurile în care s-au perindat." Introspecție, așadar, plus observație în afară și retrospecție. Precum în alte scrieri din prima etapă, în *Femeia în fața oglinzii* introspecția stă în primul plan, devenind obositoare prin insistență. Tînăra Manuela, — o altă Adriana — percepe și „reflectă cu toată puterea urîtul zilei", retrăgîndu-se în propria-i solitudine. Stările sufletești traduc, într-un paralelism mobil, ritmuri ale naturii și invers : „Între ea și Fire era o armonie aproape perfectă, fie că lumea exterioară se răsfrîngea în oglinda ei, fie că ea era o oglindă a acesteia". A gîndi, pentru Manuela, înseamnă a privi : în afară și mai ales înăuntrul ei, apelînd la oglinda pe care o „purta cu ea neîncetat"... Proiectat pe fundaluri clare, trecutul devine obiect de analiză, pretext de reconstituiri în amintire. *„Tuturor le stă înapoi această oglindă și toți se întorc și își surîd lor, surîd altora într-însa"*. În privirile tinerei solitare se întretaie resemnarea, tristețea și melancolia ; o lungă dezolare, accentuată prin reflecție, îi inundă existența. Romantică din categoria

femeilor neînțelese, de la Emma Bovary pînă la Daria Mazu, Manuela cultivă muzica, stimulent afectiv pentru reverie. „Sunetele erau expresia justă între o realitate mută și o aspirațiune nedesluşită", tranziție spre necunoscut, muzica devenind *„o oglindă în care se adîncea în reflexuri și reflecta în ea adîncurile"*. Depresiunea Manuelei, la prima impresie un fel de *„tristesse sans cause"*, e o dramă în care eul solitar aspiră la o nouă dimensiune. De regretat e că prin diagnosticul: „Ce ciudată fire!", investigația ia altă direcție.

După *„apele adînci"*, *oglinda* e altă modalitate de exprimare analogică, ducînd la simboluri și reflecție. O apariție aproape fantomatică din *Scafandria*, „doamna de prisos", „cu pași de mătase", coboară voluptuos „în misterul apelor din ea însăși"... Apele sînt un fel de oglindă. Pentru femeie, oglinda e martor mut, revelator al sufletului, prezență dramatică și jubilație, potrivit dispoziției de moment. Narcisismul intră în psihologia normală, ca trăsătură a psihologiei feminine. Sesizînd relația variabilă *corp-spirit*, Manuela caută în oglindă, „mereu mai de aproape, imaginile chipului ei, care purtau pe ele sufletul, și ale sufletului, care-i alcătuiau chipul"... Firește, Manuela se situează în categoria femeilor cu imaginație puternică, torturată de „calvarul închipuirii" (cum se intitulează unul din cele vreo douăzeci de mici secvențe).

Nu e acțiune în *Femeia în fața oglinzii*, sau, dacă există, incidental, nu mișcarea din afară interesează, prioritate avînd reflecția. Un amănunt, un fapt oarecare declanșează monologul interior. Plecată din orașul ei de provincie la București, Manuela descoperă cotidian motive noi de supoziții și fabulație. Un revolver expus într-o vitrină îi sugerează subit un șir de întîmplări posibile. „În mintea ei se apăsă un resort și porni o cercetare în necunoscutul absolut al soartei acelui obiect închipuit."

Ce va deveni arma ? ce drame, ce drumuri va cunoaşte ? Imaginaţia vie complică lucrurile simple, pierzîndu-se în ipoteze şi conjecturi. Dialogurile, strada, oamenii, toate, frizează absurdul. Un bătrîn cu ochelari verzi, vitrine, trăsuri se succed într-un film ce invită mereu la completări mentale. „Privirea ei cercetătoare, întoarsă din adîncuri înspre lumea exterioară, întorcea atunci lumea exterioară în adîncuri, în aceeaşi permanentă oglindire." Curenţi de impresii circulă vertical, de sus în jos şi invers. Hipersensibilitatea se transformă, în cazul Manuelei, într-un exces de fantezie, determinînd-o să plîngă cu lacrimi invizibile : „un plîns lin, mare..., cu toţi care plîng, în locul tuturor celor care nu plîng". „Un om singur într-o odaie, în faţa unei mese, singur de tot" — văzut pe fereastră — devine o simbolizare tragică a solitudinii. Există o voluptate a tristeţii şi Manuela caută „singurătatea cea frumoasă, asemeni stîncilor de granit de pe maluri...", echivalent al indiferenţei.

Plictisul toamnelor pluvioase, monologuri mute augmentează, cam în genul exploatat (cu alte perspective) de literatura absurdului, fiorul de *„neant al existenţei"*. E altceva decît vechiul bovarism în maniera Flaubert. Cu o conştiinţă traumatizată de vidul din jur, Manuela eşuează într-un pesimism etic fără ieşire, nu însă deajuns de aprofundat pentru a dobîndi vibraţie estetică. Biografia surorii ei Alina, biografiile altor femei, întîlnirile banale se înscriu într-o istorie a faptului divers, ternă, obositoare pînă la nebunie. Superioară mediului, pasivă însă, ca alte apariţii feminine, Manuela aşteaptă fără speranţă „lumină şi melodie". Un vag interes pentru tînărul Vîlsan, „original şi corect, artist şi puritan", e totuşi o simpatie glacială. „Bărbaţii sînt fericiţi. Au munca !" — privilegiu prin care se înţelege posibilitatea afirmării prin creaţie. Fizionomiile întîlnite la o serată

ofensează ochiul : „arachnoizi nesăbuiți, care insultau privirea cu aspectele lor vulgare și schimonoseau sacra mișcare a dansului"... E clar că prozatoarea are respingere pentru urît, dar și un fel de voluptate de a descrie grotescul, încît balul devine o colecție de caricaturi : „Unul ca un păianjen, cu picioarele și mîinile subțiri de tot și încovoiate, avea fața nițel strîmbă într-o parte. Altul avea în frunte un stuf mic de păr creț, dedesuptul căruia holba ochii de huhurez... Defilau ca într-un panoptic al degenerescenței." Tot ce tulbură mecanismul existenței provoacă mari supărări în ritmul vieții interioare, eroina neputînd suporta „ca iarna să fie vară". În gîndirea ei discontinuă o melodie de pian, o amintire din pension, un fapt de cultură reprezintă, ca la Proust, solicitări către reflecție. Ritmul interior urmează un zigzag bizar. Dragostea însăși, intelectualizată, reticentă, nu e decît o „desfătare a cugetului", voluptate ce „se resorbea totdeauna în pasiune sufletească". Taciturnul Vîlsan, „de un farmec inexplicabil", devine un moment omul-problemă, obiect de disecții, prilejuindu-i un *„amour de tête"*. Sentimentul se concretizează uneori „în imagini", dragostea neclarificată sugerînd senzația de „întindere elastică din sine către altceva". În felul ei, *„femeia în fața oglinzii"* e o mitomană ; în realitate, biografia sa e o dramă a imposibilității de a se integra.

Ființă, cu viață „insulară" (opusă superficialei Caliopi), Manuela a tras „între oameni și ea un șanț de izolare făr punte". Rezervele față de ceilalți au la ea răceala unei superiorități ofensate, care-și face din dispreț un blazon. De notat, totuși, că în aparență personaj unidimensional, Manuela păstrează în cutele sufletesti intime mirajul unei iubiri ardente, convertită pe plan intelectual într-un dialog despre D'Annunzio, „extremul voluptuos". Practic însă, închipuirile despre o lume ideală se

amplifică, dintr-un sentiment de contrariietate. Personaj aproape aerian, ea arborează ostentativ „cultul frumosului steril", al „frumosului ca și al amorului care își consumă în el singur toată substanța, și e fecund numai prin existența lui". În galeria inadaptabililor din literatura română, intră, o dată cu Manuela, o femeie. Ceea ce pare „spleen incurabil" reflectă o dramă existențială, cîteva constatări ale personajului convențional circumscriind o filozofie dezabuzată. Manuela trebuie raportată biografic la Hortensia Papadat-Bengescu. Idei din corespondența scriitoarei cu G. Ibrăileanu sînt identice cu reflecțiile tristei figuri din *Femeia în fața oglinzii:*

„Deoarece minciuna e absoluta condițiune a păcii sociale, poți minți oamenii pe care-i vezi din cînd în cînd, dar a te ascunde mereu în viața permanentă, a-ți trimite cuvintele de pe buze înapoi, e o sforțare penibilă."

„Trecutul cel mai trist găsește încă, în prezentul cel mai înfloritor, o milă indulgentă."

„Lumea e o odaie mare — oameni buni și răi stau la un loc..." „Viața e cel mai mare ironist."

Nici vorbă, Manuela trebuie luată ca o figură rezumativă, repetată în alte destine, deci o preocupare constantă a scriitoarei, care prin variațiuni pe aceeași temă atrage atenția asupra unei drame în serie. Singurătatea la care le condamnă pe anumite femei propriile calități nu este egocentrism, ci renunțare dureroasă. Spre a ilustra nevoia de social, oglinda în care se autocontrolează Manuela dispare, luînd cu ea o obsesie : „Nemaiavînd ce oglindi în jucăria spartă, i se păru că nu are ce mai cerceta în oglinda sufletului. Atunci, fără oglindă, cu o privire stîngace, nouă, păienjenită, străină, se uită împrejur."

3

Văzut în contextul epocii, tripticul Hortensiei Papadat-Bengescu destinat descifrării sufletului feminin se delimitează de alte proze, ca tematică și în special ca viziune. *Marea, Femei, între ele* și *Lui Don Juan în eternitate,* apărute în *Viața românească* între 1914 și 1916, sînt contemporane cu *Bordeienii* lui Sadoveanu, cu *Întuneric și lumină* de Brătescu-Voinești, cu *Bisericuța din Răzoare* de Gala Galaction și celelalte. Pe plan european, se accentua rapid interesul pentru viața interioară, explorată sistematic de cîteva prozatoare devenite celebre. În 1915 Dorothy Richardson elabora un roman solid, *Acoperișuri ascuțite (Pointed Roofs),* iar Virginia Woolf publica *Traversarea aparențelor.* Din necesități analitice, limbajul Hortensiei Papadat-Bengescu e modern, evoluat, mai aproape de acela al poeziei lui Anghel și Minulescu, partizani ai sincronismului estetic, decît de proza vremii. Precum cele două romanciere străine, autoarea *Apelor adînci* urmărește meticulos repercutarea datelor sensoriale în psihologie, procedînd de la introspecție la revelație. Importante nu sînt atît faptele, puse în paranteze, cît ecourile psihice, uneori disproporționat de mari, cercetate cu luciditate și precizie pentru a dezvălui „misterul". Senzații tactile sau vizuale comune se amplifică, devenind voluptăți extraordinare. Pentru „femeia în fața oglinzii", sunetele sînt „ca niște boabe de cireșe proaspete și cărnoase, care cu trupul lor rotund loveau pe al ei". La contactul cu apa sau cu nisipul plajei, eroina din *Marea,* poem cu rezonanțe simboliste, exultă ; Bianca din *Lui Don Juan, în eternitate* savurează mîngîierile vîntului. Dar dacă în *Femeia în fața oglinzii* sau în *Romanul Adrianei* domină interesul pentru con-

cret, țintind către defantasticizare, în *Lui Don Juan în eternitate* fantezia irumpe. Fantezia pasională definește aici o latură a sufletului feminin : nevoia de idealizare.

Lui Ibrăileanu, Hortensia Papadat-Bengescu i se autocaracteriza, epistolar, ca o natură „solitară, arbitrară", perpetuu nesatisfăcută de sine. Transfigurat, profilul ei poate fi recunoscut în ipostaze analoage în paginile destinate *Vieții românești*, literatura de tipul *Ich-Erzählung*, în care confesiunea e o necesitate etică și psihică. Primele volume sînt de fapt o colecție de impresii, întregind corespondența cu Ibrăileanu, cu Constanța Marino-Moscu și ceilalți. Voit sau nu, prozatoarea practică, nu fără grație, confuzia între divertismentul epistolar și literatura propriu-zisă. Un amplu mesaj (datat 2 sept, 1914, Focșani), făcînd cunoscută criticului de la Iași o dramă de familie a Constanței Marino-Moscu, devine document psihologic și nimic n-ar împiedica să fie încorporat într-un roman. Poemul *Marea* e compus din scrisori. Scrisori sînt și confesiunile Biancăi Porporata adresate lui Don Juan, acestea din urmă nefiind inițial concepute pentru tipar.

Dăruite de Porporata lui G. Topîrceanu, scrisorile din „ciclul lunar al XVI-lea" au apărut în *Viața românească* la insistența lui Ibrăileanu, care, pe marginea lor, exercita o utilă acțiune de ghid estetic. „Ce bun sînteți cu mine, văd cum vă aplecați ca să discutați înțelesul cuvîntului obiectivism. Ce încetișor mi-l spuneți și cum tot d-voastră păreți a pătimi de o apreciere a mea nefundată. Eu nu știu carte multă... de la un nivel în sus vreau să zic — de la acel unde mă suiți și unde trebuie să învăț a fi la locul meu." Aspirația de a corespunde aprecierilor criticului ridică probleme de conștiință : „Domnule Ibrăileanu, cum mă speriați ! De ce îmi cereți

o anume măsură, de ce nu ziceți încă : faceți, doamnă, cum știți ? Am luat ceea ce ați vrut să-mi dați... curaj, ambiție, înălțare sufletească, acea putere care te face să te întinzi pînă la rupere, ca să te ridici unde te-au așezat, dar totodată mă tem, nu mai cutez. Vă pot promite ca eroinele mele să nu se prezinte înaintea d-voastră decît atunci cînd vor fi pătrunse de mișcările lor sufletești tot atît de puternic ca sufletul tulburat din *Marea*, cu prețul chiar al cruzimii de mine singură" (19 febr. 1914).

Mărturii ale unei vieți sufletești intense, *feminităților* și *mirajele* Hortensiei Papadat-Bengescu (despre care-i scrie lui Ibrăileanu în 1914) definesc o fizionomie dualâ, bipolară, căreia izolarea îi dă relief. Bucuria solară a contactului cu natura lipsește. În schimb destinul femeii reprezintă un obiect de prospecțiuni profunde, grave, vizînd, paralel cu descoperirea impulsurilor din „regiuni necunoscute ale Eului nostru", explicația misterelor „încă nepătrunse" (*Vis de femeie*).

Aducînd un sunet nou, prozele scurte au suscitat discuții. În *Ape adînci*, G. Ibrăileanu aprecia „originalitatea", „sensibilitatea", „forța de analiză", „bucuria de a trăi intens și înalt". *Marea* și *Femei, între ele* erau niște „lucrări de miniatură executate pe dimensiuni de frescă". În ansamblu, primele volume constituiau „un repertoriu infinit de senzații fine, variate și nuanțate, greu de prins fără o mare putere și deprindere de introspecție și greu de redat fără o sigură și nesecată invenție verbală" [1]. Într-o analiză a *Sfinxului* (cea mai interesantă din cîte s-au scris atunci), G. Topîrceanu

[1] *Hortensia Papadat-Bengescu*, în *Note și impresii*, 1924, p. 202—205.

observa asocierea de incandescență și umbră, contradicțiile și interferențele, opera conținînd „prea mult lirism pentru un prozator, prea multă analiză pentru un poet". Era semnalată, ca nouă, analiza împinsă pînă „în domeniul celor mai subtile și rare senzații, a căror expresie formală e un straniu mozaic de imagini". Nu o dată — constata G. Topîrceanu — fraza riscă să devină lunecoasă, gata să cadă în impudicitate sau frizează dizgrațiosul. Dar autoarea *Sfinxului* „posedă arta subînțelesurilor abile", alegînd expresia care „atinge ușor ideea și lămurește fără să precizeze". Pe scurt, nici un alt scriitor „nu are în așa grad curajul de a spune orice și talentul de a învălui totul în grația expresiilor alese, fără să lovească nici o susceptibilitate". Iată o scriitoare care nu adaugă „o simplă nuanță", ci proiectează „o nouă culoare pe ecranul nu tocmai variat în culori al prozei noastre literare" [1]. Lui E. Lovinescu, proza de introspecție îi apărea „lipsită de organizare interioară" și de „hrana faptelor", singurele trăsături în măsură să „fixeze atenția". Investigația analitică „ce-și scoboară inciziunea pînă în inconștient și obsesie" nu depășește anumite limite. Rezumînd : „deși *efectele* dragostei sînt studiate cu amănunțime, *cauzele* ei rămîn, totuși, în regiunile inconștiente". Analistă cînd cercetează „tulburările psihologice și fiziologice" ale iubirii, Hortensia Papadat-Bengescu redevine lirică atunci cînd se apropie de „forța misterioasă" ce declanșează dragostea. Nota ei „diferențială față de întreaga literatură feminină" decurge din alternanța planurilor.

Cu toate reticențele de pînă aici, E Lovinescu nu precupețea elogiul franc, fiind unul din marii admiratori ai

[1] Hortensia Papadat-Bengescu, *Sfinxul*, în *Viața românească*, 1920, nr. 7, p. 119—124.

prozatoarei în cea de a doua etapă. În ciuda „impresionismului liric" al începuturilor, „nimeni n-a proiectat în literatura noastră o lumină mai orbitoare asupra sufletului feminin ca această scriitoare, sub a cărei privire bătaia inimii se descompune ca mecanismul unui ceasornic în jocul liber al roților". Relația *lirism-reflecție* explică, după opinia criticului, farmecul unei personalități, încît „forțe contradictorii, emoțiunea și analiza", conferă Hortensiei Papadat-Bengescu „un caracter patetic de luptă și fac din fiecare pagină o bucată de lavă, în care s-a solidificat, după multă trudă, forma unui sentiment" [1]

Fondul pasional exacerbat în primele volume persistă, fiind un element structural; printr-o voință puternică, totuși prezența lui e frînată pînă la impresia anulării. Într-un fragment de *jurnal* din ultima parte a vieții, prozatoarea se definea în mod exact, cum își apărea în intimitate sieși: *„De cînd am cunoștință, m-am consacrat numai preceptului de a fi și eu una cu muzica și poezia"*. Tendința de a explora sufletul feminin cu „procedee riguros științifice" — subliniată de E. Lovinescu — coexistă așadar, cu sensibilitatea lirică. Iată de ce personajele Hortensiei Papadat-Bengescu și ea însăși păstrează, cu toată analiza ascuțită, cute misterioase.

La jumătate de veac după publicarea tripticului de „feminități", stilul prozatoarei frapează mai mult prin nota de intelectualitate decît prin imperfecțiunile semnalate în epocă. Se simte unda unei gîndiri subtile, deși rafinamentul cade, nu o dată, în prețiozitate. Puțini dintre contemporani posedă în același grad arta nuanțelor

[1] *Istoria literaturii române contemporane*, vol. IV, Ed. „Ancora", 1928, p. 332—333.

fine, pentru a evolua grațios de la preciziunea cvasi-științifică la vaporos și inefabil. Nu e mai puțin adevărat că expresiile forțate și construcțiile incorecte sînt evidente, iar arabescurile sentimentale *„à outrance"* jenează. Stilizînd diverse pagini încredințate *Vieții românești*, G. Topîrceanu a înlăturat dezvoltări abuzive și fragmente obscure, ce țineau de temperatura înaltă din momentul elaborării [1]. Frenezia lirică a debutului consumîndu-se în ciclul de „feminități", scriitoarea se eliberează de sentimentalism, ceea ce pentru viitor e un bun cîștigat. Privirile rămîn disponibile pentru observarea societății contemporane în diversitatea și convulsiile ei.

[1] Fapt relatat de M. Sevastos în *Amintiri de la „Viața românească"* (E.P.L., 1966, p. 341, 342) și atestat direct de prozatoare într-un mesaj către Ibrăileanu: „Firește că, din tot sufletul, bucățile ce sînt la redacție, la d-voastră, sînt la dispoziția lui Top. și a *Însemnărilor* (...) *Carnetul zilelor pustii* (fragment din *Balaurul*, n.n.) are nevoie de mici revederi. Le va face Top. acolo unde i se va părea că forma cere o revizuire." (1 aug. 1919).

IV

TENTAȚIA TEATRULUI

Paralel cu proza, scriitoarea are tentația teatrului și numai împrejurări nefaste contrariază o vocație. Fascinația scenei era veche. Copilă, Hortensia Papadat-Bengescu admira succesele junimistului G. Bengescu-Dabija, unchiul ei (lăudat de N. Iorga), autor de piese istorice și adaptări de oarecare răsunet, din care timpul n-a păstrat nimic. Drama în versuri *Radu cel Frumos* (1875), tragediile *Pygmalion* (1886) și *Amilcar Barca* (1894), „opera comică" *Olteanca* (muzica de G. Otremba și Ed. Caudella), cîteva comedii (*O palmă la bal mascat*, *Nu e pentru cine se pregătește*, *Cu mintea fetelor*), diverse localizări și „proverbe" răspundeau nevoilor imediate ale repertoriului original; focul sacru le lipsea. Cu toată lipsa de calități, generalul G. Bengescu-Dabija (mort în 1916) se bucura de notorietate, la o reprezentație festivă cu piesa *Pygmalion* primind „cununa de lauri". „Nimic nu-mi părea mai minunat — notează prozatoarea în *Jurnal* — decît loja ce avea la dispoziție la Teatrul Național și pe care moș Anton o deschidea respectuos. Reprezentația festivă a piesei *Pygmalion* m-a făcut să contemplu ce poate fi triumful unui dramaturg norocos. Pe trecerea timpului i-am lăsat în dar această admirație

necondiționată." Primele pagini ale scriitoarei, tipărite în ziarul *Politique* (1912), includ elogii la adresa unor personalități din lumea teatrului. Un foileton dramatic era consacrat lui Henri Bataille, altul deplîngînd moartea lui Petre Liciu, artist foarte iubit, pe care soția de magistrat de la Focșani îl „prețuia din rîndul spectatorilor".

1

La doi ani după debutul în *Viața românească*, Hortensia Papadat-Bengescu prezenta în 1915 direcției Teatrului Național din București prima ei lucrare dramatică : *Povîrnișul* (intitulată apoi : *A căzut a stea*), despre care Al. Mavrodi o informa că a fost acceptată de comitetul de lectură. „Mi se pare că se va juca la București în stagiunea asta, așa cel puțin mi-a spus domnul Mavrodi" — îi scria (la 17 oct. 1915) lui G. Ibrăileanu. Totuși piesa nu văzu lumina rampei, iar perspectiva reprezentării imediat după război întîmpina obstacole ; criticul era pus la curent cu melancolie : „Despre teatru tocmai aș fi dorit așa de mult să vorbim, să cer un sfat, să întoarcem chestiunea pe toate fețele. Sînt așa de singură ! (...). Cred că acum o lucrare bună (fiecare speră că a făcut bine) s-ar pierde într-o indiferență nervoasă și mobilă. *Povîrnișul*, chiar de ar vrea să-l joace, l-aș opri în stagiunea asta, din multe motive, dintre care unul și cel oficial ar fi tema prea psihologică a piesei pentru momentele și dispoziția publicului de acum..." (sept. 1918).

Deși mulți „din contemporani" ieșeau „cu totul din cadrul interesului", constituind numai un „obiect de stu-

diu", diversele „mici comedii" cotidiene îi oferă „spectacolul lor". Din aceste „comedii" (termen echivoc) reține însă latura gravă, relațiile de familie formînd, ca mai tîrziu în ciclul Hallipilor, subiectul unor reflecții severe. În *Povîrnișul*, ulterior în *Bătrînul* și în *Sora mea*/*Ana*, piesă neterminată, se dezvoltă, limpede sau aluziv, ideea că soarta femeii contemporane e mai totdeauna dramatică. Nu e o pledoarie pentru mai multă comprehensiune, ci o constatare amară.

În timp ce primele volume de proză stau sub semnul lirismului, structura pieselor e de un realism frapant, cu rezonanțe în conștiință. De la falsitatea legăturilor de familie privirile trec dincolo, spre orizontul social burghez, sesizînd snobismul practicilor mondene, parvenitismul politic, secretul situațiilor strălucite. Iubirea însăși a căzut în convenționalism, cum constată tînărul profesor Pralea, într-un scurt duel verbal din *A căzut o stea*. Rentierul Georgie Maxim acceptă compromisul — flirtul ; oponentul lui, nu :

PRALEA *(ton ușor doctoral)*: Nu timpurile fac oamenii, oamenii ar trebui să stăpînească timpurile... Dacă fiecare renunță la personalitatea sa pentru a fi la fel cu ceilalți... ce înseamnă ideea și forța ? Necesitatea socială a flirtului e un ce pe care zadarnic caut să-l pricep...

GEORGIE *(l-a urmărit tot timpul cu plăcere, cu un surîs, cu aprobări și negări mute)*: Să nu ne punem în ipoteza a „ce ar trebui să fie"... Să luăm lumea așa cum o găsim, la un act sau o scenă din marea piesă începută de un timp imemorial... Intrăm în scenă la un moment din evoluția ei, atunci cînd ni se spune : *„A vous ! A votre tour !"* Sîntem

mai toți figuranți alături de primele roluri. Acei ce nu se conformă timpului, ci îl zguduie, îl cutremură... Cîți ? Aici, în colțișorul de astă-seară, cîți conformiști... Cîți neconformiști... și cîte prime roluri ?...

PRALEA *(plin de curiozitate și interes. Aproape simultan Georgie spune încet : „Simona", și Pralea, numai cu buzele : „d-na Demir").*

GEORGIE : Mulțimea vrea totuși iubire... dar nu mai vrea lacrimi, răspunderi, suferințe... Atunci tinerii iau aconturi... fac și ei ce pot... Nu cutează a se uni trupește din cauza accidentului posibil ; copilul ! Nu cutează a se uni sufletește... Suflet ! Izvor de necazuri... Atunci, să iubească nu pot, să nu iubească nu vor... Au găsit un compromis... o jumătate de măsură. *(Gest de revoltă al lui Pralea).* Odios, se prea poate, și tragic desigur... Ei însă nu știu că fac tragedie.

Profund decepționată de mariajul cu un avocat (Radu Demir) care-i ofensează demnitatea, considerînd-o „proprietate", Simona din *A căzut o stea* se desparte, sperînd într-o redresare alături de armatorul Ion Balli. Noua experiență nu e mai fericită ; fluidul sentimental care s-o apropie de Balli, om delicat de altfel, lipsește. Lucidă și realistă, cum îi apare onestului Pralea, Simona cade într-un negativism total : „Nu există în lumea de acum un gest dezinteresat", zice ea, avînd în vedere lotul adulatorilor de ocazie. Averea lui Balli nu suplinește fericirea. „*Aici* mi se pare un accident, ceva provizoriu, un refugiu blagoslovit... dar străin... Și dincolo ? *(Pralea e atent.)* Dincolo n-aș mai fi putut trăi un ceas... decît disprețuind, urînd... *(iar scade)* și mai ales... *urîndu-mi-se*". Refractară „convențiilor mondene", Simona traversează o dramă a solitudinii morale, „chinul de a nu pu-

tea trăi nici cu oamenii, nici fără de ei..." Într-o ambianță excesiv pozitivă, ea ar vrea să mai audă „basme". Senzația încarcerării, aparent nemotivată, ținînd seama de cadrul luxos, din casa Balli, pare o anomalie psihică. Fondul nemulțumirii are însă ceva din gravitatea dramelor lui Ibsen. Prezența Miettei, copila Simonei, nu înlătură marasmul. Pe plajă, la mare, Simona Balli se aruncă în valuri, de unde pescarul Anton o aduce aproape moartă.

Singura piesă reprezentată, „comedia socială" *Bătrînul*, era gata din 1918, cînd autoarea se gîndea să renunțe la *Povîrnișul*, din nevoia „de a începe, de a debuta". Lucrurile s-au urnit greu, spectacolele cu *Bătrînul* începînd în iarna anului 1921, după mult zbucium [1]. În *Bătrînul*, Radu Demir ia înfățișarea lui Dinu Delescu, iar Simona devine Gina. Volubil, inteligent, lipsit de scrupule, Dinu, fiul savantului Delescu, e deputat cu prestigiu și ministeriabil. Căsătoria cu Gina a fost mai mult o fantezie a „bătrînului", viitoarea noră fiind fiica unui vechi prieten. Lăsată după nuntă „ca un obiect într-un colț al casei", Gina își păstrează locul în familie printr-o „convenție mută". „De ani de zile el nu știe că exist, nici chiar cînd îmi vorbește..." Compensație la criza ei sufletească par a fi unele succese în cercetările de laborator, sub îndrumarea „bătrînului". Schițe de decor, ulterior aprofundate în ciclul Hallipilor, apar aici în prima versiune. Dinu orga-

[1] Publicată în 1920, de editura Alcalay, piesa *Bătrînul* se joacă la Teatrul Național din București în stagiunea 1920—1921, fără actul al doilea. Din distribuție : Luca Delescu-Bătrînul *(N. Soreanu)*, Dinu Delescu *(R. Bulfinsky)*, Gina Delescu *(Agepsina Macry)*, Frangulea *(I. Sîrbu)*, Cleo Delescu *(Marioara Zimniceanu)*, Rizescu *(I. Șahighian)*, Cicu Plopeanu *(Al. Critico)*, Jean Delescu (Ion Manu) și alții (Cf. Note la vol. *Teatru*, E.P.L., 1965, ediție îngrijită de Eugenia Tudor).

nizează recepții cu deputați, senatori, clubmeni, figuri grave sau grotești. Pe fundalul tabloului monden din actul al IV-lea domină însă Gina, „foarte serioasă, foarte inteligentă, cu gesturi simple și foarte distinse", impresionînd. Scriitoarea are intuiții scenice remarcabile, citabilă sub aspect psihologic fiind metamorfoza subită a lui Dinu, frivol, de un egoism revoltător : „Ce curios lucru e cu femeile ! Ele sînt cel mai neglijabil lucru, cît nu le vezi într-un fel. Poți trăi alături de una ani și să însemne mai puțin ca o mobilă. Și cine știe cum i se învîrtesc fustele într-o zi pe dinaintea ochilor și o vezi pentru întîia oară... Sînt pasionante femeile !... Eu pe a mea nici nu o știam că există pînă ieri. Ce distrat am fost !"

Alt moment psihologic notabil e riposta Ginei, care, profund jignită, respinge tentativa de reconciliere a lui Dinu. Acceptă, în schimb, o legătură „ad hoc" cu insignifiantul Mireanu, secretarul soțului ei, după care se angajează într-o aventură tot atît de artificială cu Mircea Lungeanu, „clubmanul". Raporturile de forțe par a se schimba realmente, de vreme ce separat de doamna Raliu, Dinu își proclamă penitența, conjurînd pe Gina să revină. Conduita acesteia, bizară, totuși, devine cu atît mai discutabilă cu cît după o noapte de „poezie", lîngă un personaj ce-i fusese străin, se întoarce, precum Mona din *Steaua fără nume* de Mihail Sebastian, la vechea-i existență.

În pas cu căsnicia falsă a Ginei se precizează drama „bătrînului" — *raisonneur* nu fără trăsături stranii —, care, căsătorit cu o femeie comună, pune pe seama acesteia stigmatele patologice ale ultimului fiu. Savant și „nițel neam", lui Luca Delescu îi repugnă mărginirea pretențioasă a soției pentru care are „o respingere grozavă", ignorînd-o metodic. Existența „bătrînului", revoltat de toate, izolat în laboratorul său, implică ea însăși

inconsecvențe. La nașterea primului copil, medicul Luca Delescu exultase ca în fața unui miracol, admirînd „toți mușchii, fibrele... încheieturile, șuruburile elastice, perfecte". Al cincilea copil, degeneratul Codea, îi transformă satisfacția într-o ură obsedantă. În dialogul din actul al II-lea cu fostul coleg de studenție Heraru, „bătrînul" schițează tabloul propriei familii în termeni impregnați de o ironie teribilă. Ce a devenit tînărul studios de la Paris, Leipzig și Bonn, „fala universității", „omul abstracțiunilor", „destinat medicinei filozofice" ? Iată-l blazat, cinic, gata să se autoflageleze și să biciuiască. Cine sînt progeniturile ? Singur Dinu, primul născut, pare a fi privit cu indulgență. Alt fiu, Jean, trăiește din expediente, trîntor de salon, inteligent dar refractar oricărei activități organizate. Pentru Cleo, libertină, rea, scopul vieții constă într-o căsătorie convenabilă cu un „comersant" bogat, care să-i asigure luxul. E „viitoarea d-nă Frangulea a săpunarului !"... Sînt anticipate figuri din ambianța *Concertului din muzică de Bach*. Maria, modestă în toate privințele, se complace într-o societate banală, așteptînd, prin protecția lui Dinu, avantaje pentru soțul ei. Știința savantului Luca Delescu rămîne neputincioasă în fața lui Codea, rebut uman „cu mîna moale, cu gura spumoasă, ochi crucișî și idioți, craniul lombrozian", expresie a degenerescenței. Figurile de monștri solicită, în general, compasiune ; Codea stîrnește dezgust. Reflecțiile amare ale „bătrînului" amplifică dimensiunile dramei :

BĂTRÎNUL : Trăiam împreună cum trăiesc mulți oameni, de nevoie, din obicei. Pînă cînd s-a născut Codea. Cînd am văzut că am adus pe lume acest monstru, m-am îngrozit.

PRIETENUL *(despre boală)* : Ce anume ?

BĂTRÎNUL : Paralizie parțială din naștere *(Celălalt dă din mîini.)* Epilepsie cu crize. *(Surîde.)* Isterie cu stări latente. O primejdie hidoasă, permanentă și iminentă — nerezolvată. *(Își reia firul.)* Am început să mă cercetez la fizic, la moral. Să-mi văd vina de a perpetua spița în mod așa criminal. Mi-am analizat sîngele. M-am urmărit cu psihometrul. Eram un om normal, sănătos. Atîtea rînduri de strămoși, cîți am putut cerceta înapoi, erau destoinici. M-am apucat, ca ăi cu țăndăra de boierie, să-mi fac arborele. Sînt de nițel neam. Neamul meu mă renegase. Aveam gusturi simple, studioase. Atunci m-am vîrît în mahala și n-am mai ieșit din ea... Ce are a face ?... Arborele ăsta mi-a ridicat acțiunile. S-a pasionat cucoana de el, n-a scăpat musafir, n-a fost om să nu mă facă de rîs. Ce-mi pasă ?... Eu aveam ceva de cercetat ; cînd am putut crede că nu am nici o vină, n-a mai rămas decît ea, femeia, cu vina, cu crima. Atunci am căpătat pentru ea o respingere grozavă, o spaimă. Purtătoarea monstrului, dar mai ales purtătoarea seminței nesfîrșite de oameni însemnați m-a îngrozit ca ceva monstruos, periculos ; fața ei frumoasă, pe cît mi se păruse în ziua cînd — ca un copist — m-am însurat cu „fata gazdei" — am văzut-o urîtă. De atunci sîntem despărțiți definitiv.

PRIETENUL *(curios)* : Cîți ani are... Codea ?

BĂTRÎNUL *(îngrijorat de vîrsta asta)* : 18.

PRIETENUL : Se întîmplă. Cîți oameni cumsecade nu s-au trezit cu pedeapsa asta dumnezeiască !...

BĂTRÎNUL : Da. E destul să te duci într-un spital, ca să nu mai vezi omenirea cum o văd toți. Dar ăsta al meu e un caz teribil. E murdăria însăși a vieții, transmisă sub formă de morb care învie și crește. Cele mai vițioase ființe nu se pot compara cu ființa

care întrupează în ea — inconștient — turpitudinea. Și copiii ceilalți, de atunci, i-am văzut numai ca frați ai aceluia. Recunoșteam în ei uneori mici asemănări, și în el, apucături de ale lor. Cumplit !

La o scriitoare deprinsă pînă atunci numai „cu analiza subiectivă a fenomenului iubirii", „pentru care lumea de afară părea fără realitate", „puterea de observație atît de aprigă", izbește, încît E. Lovinescu (căruia îi este dedicată drama) rămîne surprins [1]. Piesa e însă prolixă, lipsită de conflict extern, ceea ce a făcut ca la reprezentare actul al II-lea să fie suprimat. Psihologia personajelor dominante (savantul Delescu, Gina) nu e rectilinie, unitară, conduita lor ridicînd nu o dată semne de întrebare. Inițial, „bătrînul" protestează clamîndu-și dezgustul împotriva convențiilor burgheze ; după nașterea cretinului Codea, el face procesul originii obscure a soției, regretînd mezalianța. Punînd degenerescența pe seama doamnei Delescu, „bătrînul" e desigur pătimaș. Chiar și simpatia pentru Gina, cu care își găsește afinități spirituale, trebuie suspectată, cum s-a spus, de oarecare tendințe refulate. Perspicace, Dinu remarcă aspectul bizar : „Tatăl împotriva copiilor și apărînd nora de bărbatul ei și fiul lui !" Replica „bătrînului" cu privire la *adoptarea* Ginei, pupilă spirituală, implică o sfidare a sentimentului paternității. „Natura, zice el, ne zămislește copiii fără să ne întrebe" ; drept revers — „de ce nu am putea cu voința liberă să ni-i alegem conștient ?" Concomitent cu „bătrînul", iritat că nu-și poate *alege* copiii, Gina deplînge destinul femeii, care măritîndu-se, *alege*, rămînînd, totuși o roabă a hazardului. „Munca, onoarea noas-

[1] *Istoria literaturii române contemporane*, vol. IV, 1928, p. 341.

tră e să alegem. Atît pot face părinții pentru noi, atît noi singuri. Și pe urmă ne dau pe mîna unuia din ei..."

Căzut în scepticism, savurînd paradoxul, „bătrînul" se referă o dată la „stîrpirea omenirii", subînțelegînd probabil răsturnarea societății bolnave. Frazele lui au însă un aer nihilist, fără fond : negație universală. Într-o îndreptare nu crede. La nedumerirea unui invitat din salonul lui Dinu, „bătrînul" întregește argumentul cu aluzii tăioase. „Eu să reformez, vai de mine ! Eu n-am fost în stare să reformez viața mea. Eu cred că pentru a reforma societatea trebuie să începi cu tine." Necruțător cu alții, Luca Delescu e indulgent cu Dinu, viitor ministru, care crede că legea e „o inatacabilă tălhărie socială", și dacă „vrei să liberezi, trebuie să oprimi".

Salonul e terenul în care se confruntă oameni politici și mondeni, cărora Hortensia Papadat-Bengescu le pune prin intermediul Ginei, revoltată ambiguă, diagnosticul etic : „Oameni care în viață își vîră mîinile în noroi pînă la coate, simt nevoia să se spele, nu fără să fi împroșcat întîi pe alții... *(Iritată)*. Vin la teatru să-și închipuiască o seară că sînt frumoși ca Romeo, Isolde. Își închipuiesc că ei sînt cei care și-au sacrificat viața, care s-au omorît mai bine decît să greșească, care au salvat familia etc... și plîng ușor și dezgustător, ca niște prostituați ai existenței, pe cînd acasă victimele lor iau calea groazei și a păcatului". Revoltată *sui-generis*, Gina reprezintă în parte un dublet al „bătrînului". „Noi doi am fost solidari totdeauna..." — constată savantul. Reflecțiile Ginei, ca și ale „bătrînului", sclipitoare de vervă, au aceeași structură aforistică. Superioară mediului, tînăra cercetătoare ironizează indignată moliciunea de caracter a secretarului Mireanu, disprețuindu-l „D-ta crezi că a fi plebeu înseamnă a nu avea instincte nobile. Boier e ciobanul care a rîvnit la fata boierului și a luat-o fără

sfială. Și netot e sluga boierească care tremură de frica bătăii ciocoiești, care la netoți se cheamă respectul celui mai mare."

S-ar spune că Gina e un caracter tare, viguros, cum îi apare la sfîrșit lui Dinu : „originală, curajoasă și frumoasă". Consecvența morală îi lipsește, aventura cu Lungeanu relevînd o cădere ce nu poate fi ignorată. Deznodămîntului care părea să fie tranșant, i se substituie un final dezarticulat, rărit. „Nu sînt nici femeie de iubire nici de ambiție, — îi spune „bătrînului". Furtunile astea cer temperamente mai puternice. Eu prea am crescut în umbra geamurilor și în mijlocul epruvetelor... Ce fericire că te am ! Să ne vedem de treabă ; să-i lăsăm la treburile lor. Mi-am încercat puterea... Cînd mă gîndesc la Eliza, la amanta lui Dinu, la el... Ce greu e traiul lor. Ce greu e să trăiești... Aidem să vegetăm..."

2

La Constanța (în str. I. Bănescu 8), scriitoarea era la curent cu tema unei conferințe pe care Liviu Rebreanu o ținuse la biblioteca Fundației. Subiectul o interesa. „Nu cunosc Italia, și o regret cu atît mai mult, cu cît am în lucru o frescă medievală ce se petrece la Florența" (4 ian. 1930). În *Medievala* (titlu prescurtat din *Frescă medievală)*, scena se strămută în capitala Toscanei, după toate aparențele în secolul al XII-lea, într-un decor în care se interferează simbolic : catedrala, palatul episcopal, palatul ducal, „Taverna moșului", temnița și rugul. Nedefinitivată, piesa căreia Hortensia Papadat-Bengescu îi

spune vag „lucrare dramatică", avea să fie reluată, un moment, după 1946. (De notat, după ea, și un scenariu de film, în franceză, cu precizarea : „Extrait de sujet pour un film cinéatique"). Douăsprezece tablouri axate pe un conflict erotic, sînt niște sondaje inteligente în atmosfera morală a epocii. E o Toscană la modul hugolian, cu enorme contraste de clasă, vizibile de la primele replici ; excelente scene de masă configurează o stare de spirit confuză, un fel de *environnement* psihologic destinat să potențeze dimensiunile dramelor individuale. Consecință a legăturilor cu un bărbat superb, ducesa Ana Leopoldina a născut în taină un fiu. Printr-un joc al destinului, seducătorul ajunge cardinal de Florența, în timp ce ducesa urmează fără convingere pe noul duce florentin, personaj respingător. Autoarea dovedește o exactă intuiție a realităților medievale, făcînd din adversitatea dintre duce și cardinal (de fapt : dintre puterea laică și biserică) o ciocnire revelatoare. Copilul Cinto crește în condiții mizere, în casa unui peticar bețiv, vegheat de fiica acestuia, La Roza, cîntăreață și dansatoare de tavernă. Dovadă de tact scenic din partea autoarei, drama tinerei fete trece pe nesimțite pe primul plan, pentru a oferi imaginea unui suflet frămîntat. Deși existența ei de *„fille de joie"* e cunoscută, ofițerul Carlo, comandantul gărzii florentine, îi arată simpatie, dar ea aspiră să atragă privirile pictorului Paldo di Poldine. Procedeul la care recurge e bogat în resurse dramatice, în sensul declanșării unui conflict psihologic, cu scene de masă spectaculoase. La Roza își însușește dintr-o biserică, spre a se împodobi, bijuteriile de la icoana Madonei ; clienții de la „Taverna mosului" le recunosc imediat iar judecătorii pronunță cuvîntul sacrilegiu, osîndind-o la moarte. Nimeni nu e însă în stare să înțeleagă sublimul, în tentativa femeii de a-și depăși condiția degradantă.

Scena în care La Roza își explică gestul e admirabilă :

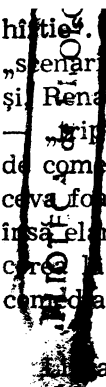
LA ROZA *(e palidă ; totodată, furia mulțimii o revoltă)* : Pungașilor ! Tîlharilor ! Nemernicilor ! Sînteți toți niște lași ! În loc să mă proclamați cea mai mare dintre voi, urlați împotriva mea ! Da ! Ca și voi... am furat ! Nu o găină, nici o pereche de nădragi de pe funie ! Am furat Podoaba Fecioarei. Am furat-o pentru un ceas, ca să dansez pentru voi, acoperită de pietre scumpe. Ca să vă arăt ce poate La Roza ! Pentru țiganii ei, La Roza s-a gătit cu nestemate sfinte ! Și, în loc să aplaudați cu delir, vă faceți a nu ști ce înseamnă furtul !

PUBLICUL *(urlă, huiduiește, țipă, se vaietă)* : Podoabele Fecioarei ! Sîntem pierduți ! Sfintele podoabe ! Vai de noi ! *(Răcnete, amenințări, jale.)*

LA ROZA *(care nu s-a gîndit decît la indignarea, la surprinderea lui Poldo, acum, în fața acelei furii a publicului, pălește, își pierde cumpătul, cearcă totuși a face față)* : Ei ! și ce v-a apucat sfințenia ?!...

Piesa se bazează pe opoziția a două planuri : ipocrizia aristocrației în contrast cu reacțiile unui suflet simplu. Dramă plină de mișcare, *Medievala* sintetizează o epocă de fanatism și agitație. La Roza și Călugărul, figuri cu profil moral pregnant, se înscriu printre personajele cele mai solide ale Hortensiei Papadat-Bengescu. Prin forța de sugestie, *Medievala* ține cumpănă dreaptă vigurosului *Act venețian*, piesa în decor italian a lui Camil Petrescu. Zbuciumata La Roza, soră spirituală a Esmeraldei din *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo, putea avea o carieră scenică sigură. Un puls de viață cuceritor, semn al temperamentului pasional, îi însoțește destinul tragic.

Prin 1926, într-un interviu, scriitoarea informa că are în minte „trei piese de teatru, gata a trece oricînd pe



hîtie". Titlul *Un sfînt* pare a se referi la *Medievala*, „scenariu" cu acțiune la Florența, „în zorile papalității și Renașterii". Alte proiecte erau : *Toma, Eva și Lukian*, — „triptic modern", și *O căsătorie din dragoste*, — „act de comedie socială". Ideea contactului cu publicul, „adică ceva foarte spăimîntător" [1], și alte adversități diminuează însă elanul. Tîrziu, după al doilea război mondial, întoarcerea la dramaturgie putea da alte rezultate, dar „tragicomedia" *Sora mea, Ana* rămînea în mape, neterminată.

Lipsa legăturii directe cu scena a făcut ca scriitoarea să nu se realizeze sub aspect dramatic. Scena — declara ea în 1919 — „reclamă condiții multiple, încercări mai zgomotoase, care cer lupte mai mari, mai ales cînd vrei să le armonizezi cu vederile tale fără concesii". *Bătrînul* i-a adus „mari mulțumiri morale, de o calitate superioară în ce privește atmosfera făcută printre artiști". A pus „mult preț" pe singura piesă jucată, „deși fără nici o aluzie sau greșeală asupra destinelor pur hazardoase ale teatrului..." *(Scrisoare către Ibrăileanu)*. Prin 1922 revizuia *Povîrnișul*, „fără scopuri combative". Lui Liviu Rebreanu, director al Teatrului Național („post mare și frumos — după credința mea cel mai însemnat și mai frumos cu putință"), îi transmitea mulțumiri pentru „bunăvoință" de a-i juca piesa, recent remaniată : „M-am împodobit cu satisfacția morală a acestei intențiuni și lucrarea mea a căpătat acum, după ușurările ce mi-ai consiliat, o linie mult mai curată, dacă nu și un destin mai norocos"... (4 ian. 1930). Informată, probabil, de unele rezerve, Hortensia Papadat-Bengescu se resemna, schițînd interes, în schimb, pentru problemele filmului. De unde, „mica mea cerere", adresată lui Rebreanu, „cu privire

[1] I. Valerian, *Cu scriitorii prin veac*, E.P.L., 1967, p. 147.

la Comisiunea de Cenzură a Cinematografului, din care aș dori să fac parte efectiv".

Contactul cu scena era întrerupt definitiv, fapt regretabil cu atît mai mult cu cît piesele publicate postum denotă calități evidente [1]. În contextul în care *Sorana* lui Brătescu-Voinești fusese primită cu aplauze, Hortensia Papadat-Bengescu ar fi adus în teatrul de dezbateri psihologie o nuanță gravă, în consens cu epoca. Lucru sesizat de Camil Petrescu : „Într-o zi, cînd *Bătrînul* se va fi reluat — desigur modificat puțin în melodrama mondenității — se va vedea că Doamna Papadat-Bengescu nu e numai cea mai de seamă romancieră a noastră, alături de Rebreanu, dar și cel mai de seamă autor dramatic al nostru..." [2] Cu toate diferențele de construcție și viziune, destinul Ginei din *Bătrînul* și al Simonei din *A căzut o stea* nu e altul decît acela al eroinelor din *Domnișoara Nastasia* de G. M. Zamfirescu sau din *Steaua fără nume* de Mihail Sebastian. Dincolo de profilul divers, pe toate le unește aceeași nostalgie a fericirii.

---

[1] Elocvent, volumul *Teatru*, ediție îngrijită și prefațată de Eugenia Tudor, E.P.L., 1965.

[2] *Tiparnița literară*, 1930, nr. 2—3, p. 26.

V

O CRONICĂ DE RĂZBOI : *BALAURUL*

La 10 iulie 1918, în timpul armistițiului, G. Ibrăileanu primea de la Hortensia Papadat-Bengescu un mesaj trist, cu un amplu *post-scriptum* despre război și calamitățile curente : „...A fost poate un calcul al soartei să rămîi la postul de privire cel mai interesant, căci mai totdeauna mi-a fost scris să pot observa lucruri interesante, plătind cu ființa mea. Nu m-am dat în lături. M-am oferit ca obiect de experiență celor mai dureroase, căci credeam într-o noimă. Am privit cît mai bine și am suferit cît mai mult. M-am vîrît în miezul cel mai activ și obositor al împrejurărilor, crezînd că trebuie să văd și hotărîtă să notez cîndva, în limita puterilor mele, ceea ce am văzut. Adesea părea chiar că voi clădi un edificiu măricel, atît de mult mă impresionau, atît de activă îmi era cugetarea în direcția asta. (...) Am văzut mai mult cu memoria vizuală decît cu sensibilitatea, acum cam alterată..." Geneza *Balaurului*, una din primele cărți de război, e descrisă aici. De la analiza propriei existențe, prozatoarea trecea, zguduită, la observarea unei lumi tulburate de seismele morții.

Sora de „Cruce Roșie" de la Focșani descoperise în realitatea dramatică a spatelui frontului situații nebănuite,

destinate să-i schimbe concepția de viață. „Războiul la mine e un mare plus, — îi scria peste cîteva luni lui Ibrăileanu. Cu totul neaptă pentru el, l-am simțit de aproape cu alții în multe feluri și mă resimt enorm de el" (14 ian. 1919). Drama generală solicita conștiința, răspunsul prozatoarei fiind o revărsare de „dragoste nemaiîntîlnită" pentru cei în suferință. „Zăgazurile afecțiunii pentru oameni, stăvilite pe de o parte de familia neînțelegătoare, de altă parte de o societate la fel de opacă, s-au rupt brusc și au năvălit asupră-mi... Mă tem că nu am să pot reda nici pe departe cîte am trăit în preajma scumpilor mei frați și cîte mi-au povestit". Precum în confesiunile adresate lui Ibrăileanu („bunul meu maestru"), — în *jurnal* revine cuvîntul *experiență*. „Este o experiență atît de colosală, că nu-s în stare să o comunic pe de-a întregul nici jurnalului meu" *(Jurnal)*. Dinspre front sosesc zilnic trenuri ticsite de răniți și refugiați. Sînt mii de drame și destine tragice, înscriindu-se într-o mare experiență colectivă. O gară, precum un port, stimulează curiozitatea. Printre soldați și familii în refugiu, prozatoarea are iluzia că „poate afla ceva de departe" iar într-o zi trebuie să-i apară „ceva neașteptat și fericit sau cineva". Un cuvînt nou apare în limbajul scriitoarei : *baricadă*. „La răspîntie, pe baricadă, am întîlnit totdeauna ceea ce trebuie să hotărască" *(Balaurul)*.

Nu se știe dacă primele cărți de război din literatura europeană, între care *Le Feu* de Henri Barbusse, *Vie des martyrs* de Georges Duhamel, *Clérambault* de Romain Rolland, *Les Croix de Bois* de Roland Dorgelès sau ciclul lui Henri Bordeaux, vor fi ajuns în mîinile prozatoarei în timp ce scria secvențele *Balaurului*. Hortensia Papadat-Bengescu se aliniază însă cu ei în lotul antirăzboinic, pronunțîndu-se împotriva suferinței și terorii generale.

Prin aceasta se alătură și scriitorilor români. *Strada Lăpușneanu (cronică de război din 1919)* de Mihail Sadoveanu era în librării în 1921, înaintea *Balaurului*, dar cu aceeași viziune amară a spatelui frontului. Tot în 1921, Liviu Rebreanu semna trei nuvele de război : *Catastrofa, Iţic Ştrul, dezertor* și *Hora morţii*, iar în 1922 un roman, *Pădurea spînzuraţilor*, preocupat de analiza psihologică. *Balaurul* e din 1923.

Capitole răzlețe apăruseră în 1919 la Iași, în săptămînalul *Însemnări literare*. Un episod zguduitor, *Ca să te pomenesc...*, era tipărit în primul număr din 1920 al *Vieţii românești*, inaugurînd a doua serie a revistei. Fragmentele puteau fi considerate drept schițe, pagini de jurnal, însă la baza lor se găsea un plan, prezida logica unei construcții ; părea să fie cel dintîi roman al creatoarei *Concertului din muzică de Bach*. Se bănuia că va fi un roman de atmosferă, însă documentarul masacrului devenea, treptat, cartea unor destine umane al căror punct de convergență era războiul. Atmosfera din spatele frontului se materializează cinematografic, în mari fundaluri tipice : „oameni zoriți, căruțe, soldați, trăsuri, camioane, călăreți". Dinamismul e nota generală : „Tot ce se putea pune în mișcare era pus în mișcare." Pe străzi se perindă prizonieri, răniți, refugiați ; sînt scene tragice și scene grotești. Degajarea unui sens pare imposibilă ; în cetatea asediată, toată lumea se precipită, „zidind și dărîmînd baricade". Impresia de ansamblu sugerează „un haos dezlănțuit", zbîrnîitul telefoanelor înnebunite ar vrea „să ordoneze în mijlocul unei dezordini febrile". Un loc ferit de pericol e „scopul tuturor" ; drumurile și gările, mulțimea „împrospătată necontenit", trenurile supraaglomerate, haosul de zgomote și glasuri, uniformele felurite ale militarilor — toate configurează un climat ce stă sub semnul provizoriului.

Exodul spre nord întreține o stare de alarmă continuă. În „marele mecanism pe care-l pusese în mișcare războiul", tînăra Laura hotărăște să rămînă pe loc ; „să folosească și să se simtă folositoare". Infirmieră la un post de prim-ajutor, dramele altora ating un suflet ce înregistrează, sîngeră și speră ; martor și acuzator. Prejudecățile dobîndite prin cultură și educație au fost aruncate peste bord, o dată cu alte lucruri inutile. Hotărîtă, pătrunsă de sentimentul responsabilității, Laura judecă lucrurile cu o rigoare virilă. Romanul constituie în fond o confruntare aspră cu viața și moartea, potrivit momentului. Sugestia, descripția, reflecția lucrează cînd izolat, cînd împletindu-se ; dacă s-ar urmări însă raporturile, s-ar observa că reflecția unifică, marchează, dilată sensurile. Retina, timpanul, organul olfactiv sînt în alertă continuă. Semnalul „precis, sonor, solemn" al goarnelor din august, care anunță prologul, schimbă în conștiințe însăși valoarea semantică a noțiunii de *război*. La înaltă tensiune, cuvîntul „nu mai semăna cu nesfîrșitele vorbe, idei, închipuiri, socoteli din ajun". Prevestea „o primejdie surdă, oarbă, nesfîrșită, tîrîtă de-a lungul timpului și drumurilor". Să se remarce, stilistic, nevoia de a găsi echivalențe, nuanțe. Psihologia rezultă din fapte, de unde aparența că lucrurile vorbesc de la sine, autoarea nefiind decît un instrument de înregistrare. Cu toate că scrisul *pare* un proces febril, nervos, de descărcare a emoțiilor, luciditatea sufocă. Prin intermediul frazei, al interogațiilor și exclamațiilor, cititorii sînt asociați actului, participă la el, îl trăiesc virtual. Imposibilă orice tentativă de evaziune. Indivizii „intră cu toții sub stăpînirea unui element" ; singurul „prin esență omenesc, deosebit, de ale naturii" : sîngele. Traumatizată, supusă șocurilor progresive, conștiința se clatină, încît, pasager, Laura crede că „nu vrerile oamenilor", ci „legile sîngelui" au declanșat

măcelul. Raționament fals, ca și acela despre „boala morală a omenirii" tămăduită prin flăcări. Absurdul potențează sentimentul tragicului, cîtă vreme, între beligeranții de pretutindeni, se învederează „o comunitate absolută în durere și moarte..." Meditațiile nu pot deci ieși din matca sumbră, războiul („mare în clocot") dovedindu-se, în ciuda înțelesurilor variate, ilogic, antiuman, victoria însăși fiind succesul în nimicire : „Înainte de a fi o Renaștere și o Bucurie și de a îmbrăca haina gloriei — Războiul apărea, pentru toți deopotrivă, ca o faptă crudă și tristă".

Grosul cronicii e un document viu. De la faptul brut, prozatoarea se ridică la metafore și simboluri, încifrînd realitatea în judecăți și atitudini. Trenul negru și lung, cu ferestre întunecate, ticsit cu răniți, înaintînd „ca o reptilă sumbră", e pentru ea un *balaur*. Noaptea adaugă vedenii tragice. Războiul însuși e un balaur, amenințare imensă, deșteptînd instincte din noaptea peșterilor. „Balaurul cu bale otrăvite smintește din loc noimele", legea lui fiind neantul, anularea a „tot ceea ce omul a lucrat anevoie pentru geniul uman". Laura nu descopere mobilul real al războiului, luîndu-l drept o „fatalitate", însă revolta e viguroasă, izbucnind în imprecații de tragedie antică : „Bestie ! Bestie hîdă ! Cine va reteza vreodată din rădăcini capetele lui monstruoase, care cresc mereu tocmai de acolo de unde sînt tăiate ?"

Răni fizice și răni sufletești formează un spectacol obișnuit, trupuri zdrențuite, minți tulburi, suflete dezolate. De astă dată stăruitoare devine descripția, sub reflectoare puternice apărînd „fibre cu sînge, cu puroi, cu mii de așchii de oscioare zdrelite", cangrene și leziuni. Mîna zdrobită a unui soldat prilejuiește observații grave : „Netrebnic omul, dar mîna lui îi va fi trebuit. Cu mîna

se va fi hrănit ! Mîna omului, mare lucrù ! uriaș lucru !“ Cangrena vestește moartea. „Mîna mică a omului ! Mîna lui muncitoare ! Era uriașă, în adevăr, lucra și acum, hrănea și acum trupul întreg cu moarte“. Hortensia Papadat-Bengescu ilustrează prin exemple : întîi o parabolă, un fapt, apoi o explicație, un sens moral. O schijă a smuls unui soldat argeșean învelișul mușchilor cardiaci : *„Omul căruia i se vede inima !“*... Fără pavăză, „organul sacru al vieții“ rezistă penibil în luptă cu moartea, finalmente inevitabilă. Țiganul Dobrică e alt mutilat. „Capul acoperit de bandaje era hidos de văzut. Printre ele apărea fața neagră, vînătă, bărboasă și gura ieșea dintre două fîșii albe, zdrelită, oribilă ; gîtul, țeasta erau complet împachetate, dar sîngele, puroiul străbătuseră...“ Imaginea Laurei, la căpătîi, îi oferă ultima consolare. Moment dramatic, — muribundul cere să-i afle numele : *„Ca să te pomenesc !“* (Vrea să-i pomenească numele în eternitate.) Dobre se ducea... se ducea departe... dincolo de coridor... de odaia agoniei... dincolo de spital... de țarina pe care pribegise... dincolo de viață.“

De menționat sublinierea continuă a semnificațiilor morale ; la marginile umilinței, fiecare trebuia să fie „inexpugnabil în suflet“. Cuvintele *pace* și *patrie* au reverberații patetice, patria fiind : „Mamă cu genunchii largi și poala blîndă ! Mamă care hrănea cu lapte și cu miere ! Dar cine se îndoise ? Cine trăia acum altfel decît din credința asta ?“ Locotenentul rezervist Cojocariu, rănit a doua oară, e „o fire usturoasă și aspră“... „un devotament mare, unic“ ; „nerăbdător“ să plece iarăși. „Ce să facă ? un mister al gîndului acela lăuntric. Să *prefacă*. Să *facă* ceva, *el* pentru toți, pentru omenirea pe care vrea să o răscolească, pentru bine, un bine tainic, țintuit în mintea lui“. Estropiatul cu nimb de apostol, destinat unei cauze mari, nu-și ascunde insatisfacția, cînd

înțelege că, murind, fapta lui socială se oprea brusc, „neisprăvită". Sînt și reacții de alt gen. Armatele Kaizerului au invadat orașul. Au comandat peceți nemțești cu numele altor orașe din Moldova, cu încredințarea că nu există obstacol. Un bătrîn argintar, „rechiziționat pentru armata de ocupație", ripostează însă, în numele unei filozofii simple : „Le fac peceți cîte vor... fireşte... au să rămîie cu ele... *N-au să treacă*... Rînjea mereu, un rîs diabolic, cu ochii neastîmpărați ca flăcările de spirt, aprinse la fitiluri vechi". Obstinat, borborosea parcă „vrăji rele ce vor răsturna Chervanul". Precum în *Ciuma* lui Camus, oamenii, asediați ca într-o insulă, trăiesc într-un consens tragic.

Cartea e o colecție de scene și fizionomii, din care se extrag semnificații. Marile zguduiri apropie și scot la suprafață sentimente din straturi profunde. Doi tineri din armata rusă de pe frontul românesc sînt nevoiți să se despartă într-un oraș necunoscut, prilej de efuziune dureroasă. „Pe ceața rece a gîndurilor și pe uscăciunea sufletului, episodul acesta neașteptat aducea un suflu voalat de umanitate (...). Trupul și sufletul slav de pe Volga sau din Caucaz, rătăcitor pe apele amestecate ale întinderilor cotropitoare, lua un înțeles, își înfățișa unitatea primară a neamului, din gestul de dragoste al lui Wassia și Iwan". Unul găsea în celălalt „tot locul, toată Patria, toată nevoia lor simplă de gînd și suflet". Trupele Kaizerului, „corecte, decorative", de o disciplină oarbă, sînt piese ale unui mecanism rigid, soldații părînd animați de „patriotismul acela al imperialismului". La adunări solemne, cîte un comandant proclamă necesitatea „urii sacre". Un seminarist care ar trebui să aibă înainte-i comandamentul : „să nu ucizi !", dirijează, preocupat, cu mare precizie, o mitralieră, justificîndu-se simplu : „Există un Dumnezeu german !" După care

omuciderii cotidiene îi urmează o liniște sufletească stranie : „Seara mitralistul cîntă la pian preludii de orgă". Sînt însă milioane de oameni care de-a lungul galeriilor frontului își pun întrebarea fundamentală : „De ce să ne ucidem unii pe alții zadarnic ?" Pentru aceștia, războiul are un înțeles etic chinuitor.

Violența din linia întîi se repercutează variat în spatele frontului, făcînd ca umanitatea să trăiască un calvar. Sub imperiul nesiguranței, unii devin mai buni, gata de jertfă ; mai frecventă e însă degradarea etică, obiect de comentariu amar : *Om către om fiară.* Vagoane cu refugiați aduc uneori familii bogate, instalate comod ; altele transportă familii sărmane, mame deznădăjduite, orfani. În exodul spre nord, o copilă moare de angină difterică iar intenția de a o îngropa departe de front se lovește de „egoismul răscolit". Terorizați de ideea contaminării, alți refugiați o aruncă din mersul trenului, în timp ce *balaurul* își continună drumul. Popa Cristea, personaj obtuz, își brutalizează fiica, dezavuată pentru dragostea cu un telegrafist. Tînăra impenitentă e împinsă apoi, „cu binecuvîntarea preotului", în brațele unui subchirurg neamț. În ciuda dezorientării generale, Cucoana Moașă, vulgară, dar spirit practic, dovedește „un mare talent pentru a-și procura de ocazie tot necesarul traiului : alimente, locuință, încălzit". Dascălul Gore de la Sf. Vineri, „stupid, impetuos și zăpăcit", cu vorbirea incoerentă, e gata să-și abandoneze cei șapte copii. Omul galben, de o inconștiență incredibilă, nu are decît problema lui : să-și găsească o altă consoartă.

Legătura între capitole, în *Balaurul*, o face Laura, personaj convențional, în realitate, autoarea însăși. „Destinele obștești se amalgamau așa de absolut cu pătimirile ei sufletești, încît în apriga urmărire a desfășurării faptelor, erau conținute deodată toate problemele ei per-

sonale". De fapt romanul e mai mult o înregistrare de episoade, fragmente însîngerate. Cîteva capitole au structura unor secvențe independente, cum au și fost publicate inițial. Glasul naratoarei, conștiință rănită, e adecvat meditației și tristeții. „Eu trec prin zile pustii, ele trec prin mine. Nu trăiesc pentru nimeni și nimic și totuși se cheamă că trăiesc", — notează Laura. Puțin timp am trăit pentru ceva sau cineva, dar niciodată așa zile pustii". Nesperată și neverosimilă, *Pacea*, „acea aspirație lacomă, supradorință care îmbărbătase pe cei mulți", revine, marcînd finalul unei epoci de „nebunie și groază", în care „spiritul se ascunsese". Ca într-o dramă shakespeareană, alte goarne anunță epilogul unui film crispant, de tensiune și reflecție.

Pulsul vieții reale imprimă cărții un alt ton decît în volumele anterioare, observația acționînd altfel : un gest, o senzație sînt urmărite minuțios pînă la epuizarea semnificațiilor. Sunetul goarnei produce o gamă de reacții felurite. „Din implicațiile unei singure impresii — remarca Tudor Vianu în *Arta prozatorilor români* — se desfac largi dezvoltări, cu variații pe tema aceleiași senzații, cu coborîri în regiunea umbrită a subconștientului, cu invitări către reflecții generale". Ritmul descripției lunecă, de cîteva ori, spre poemul în proză. Mîinile devin „cupe prelungi, crenelate de degete rigide" *(Dascălul Gore)*. Într-un crepuscul de septembrie are loc „ceremonia schimbării de gardă a Apusului", însă limbajul metaforic e părăsit, în avantajul notației realiste : „Înnoptatul cădea repede, și totul părea atunci sinistru (...). Se întindea atunci un văl sur și albastru, țesut în două ițe de mătase răcoroasă ; se așeza pe umerii fierbinți ai Pămîntului și trupul se încrețea din fiorul unui strop picat rece pe suflet, cum picase răcoarea peste soare".

Din vechea tendință poematică persistă plăcerea pentru melodia frazei. Orchestrarea unei teme, în legătură cu dezechilibrul sufletesc al Dascălului Gore, care, absurd, ceruse mîna Laurei, e o pagină de virtuozitate stilistică :

„...Laura nu știa — *că odată își va aduce aminte de solemna cerere a Dascălului Gore și o va povesti zglobiu ca pe un tril de allegro, cu acea vivacitate spumoasă a spiritului, rezemat pe minunatul tempo de brio al inimii fericite.*

...Nu știa — *că Dascălul Gore, orbit de dorințele lui păcătoase, îi va părea cîndva cuminte, fiindcă a dat existență năzuinții lui imposibile, prin curajul peste puterile lui de a vorbi ; fiindcă și-a sfărîmat închipuirea, dar a trăit-o în clipa cînd se năruia cu ea.*

...Nu știa — *că alteori Dascălul Gore, cu donquichotismul lui ridicol, îi va părea un frate al tuturor viselor absurde lovite de dizgrație.*

...Nu știa — *că va fi un timp cînd puroiul se va răzbuna. Se va răzbuna că l-a purificat, că i-a împiedicat apele subterane să crească. Se va răzbuna pe mîinile ei, care atunci vor fi cupe vii.*

...Nu știa *că șuvoiul sîngelui verde și mîlul fărturilor galbene mișună pretutindeni, ambițioase și răzbunătoare pe disprețul inocenței"... (Dascălul Gore de la Sf. Vineri.)*

Portretele nu rămîn în memorie în detaliile lor fizice ; persistă însă cazurile, problemele, dramele pe care le simbolizează, scriitoarea fiind mai atentă la reacții sufletești decît la pictura exemplelor umane. De aici propensiunea spre observații etice și psihologice ; Cucoana Moașă, popa Cristea, Ancuța, dascălul Gore sînt profiluri destinate să configureze medii și mentalități. Stilistic, frapează apelul la antiteză, pentru a traduce nonsensurile, căderile în absurd, dezechilibrul cvasi demențial.

Oamenii caută „să ordoneze în mijlocul unei dezordini febrile"..., „zidind și dărîmînd baricade" ; faptele iau „o proporție disproporționată", tinzînd parcă să afirme „superioritatea lucrurilor inferioare". Substantive cu majusculă (*Patrie, Adevăr, Redempțiune, Jertfă, Trecutul, Războiul, Orizontul, Idealul, Reînvierea, Purpura, Poezia, Armonia* etc.) punctează valori majore în legătură cu contextul social-istoric.

Toată arta ține de sugestie și ritm, de unde necesitatea de a apăsa pe anumite clape verbale. Un glas „implora, blestema, amenința, plîngea". Răniții „exprimau dorințe, solicitau ajutor, gemeau, sufereau, dar trăiau". Adjective și adverbe se asociază, se resping, traducînd contradictoriul. Laura cercetează tulburată liniile ferate cu convoaie militare : „Se uita de zece zile cu deznădejde, cu grijă, cu încordare, cu neliniște, cu decepție și azi de pe piața mică din dosul gării, privea cu ură la orizontul neted, care în dimineața aceea luminoasă, de toamnă, așternea miriștea lină, palidă ca o apă". Acuitatea plastică a reprezentărilor se oprește la date elocvente. Un ofițer înalt, „cu un chip blajin și cinstit", venit pentru pansament, „sta cu mîna lui mare întinsă, cu degetul țeapăn, pe care se vedea dunga roșie a tăieturii". Ochii Ancuței sînt „mari, prelungi, albaștri, plini de cer". Sentimentele dobîndesc pondere, tristețea Laurei devenind materială ca plumbul ; suferința altora „se cobora în ea și o îngenunchia". Epitete în serii triale conturează de fiecare dată dimensiuni fizice și etice. Laura se ridică „drept, rigid, rece", soldații sînt „tăcuți, palizi, slabi" ; un medic seamănă cu „anarhiștii teoretici, glaciali și obstinați". Epitete în lanț se succed într-o dantelărie barocă. Ocupanții germani alcătuiau „un Mecanism oficial, rigid, ingenios, neobosit, sistema-

tic, al tescuirii". Trenurile cu răniți sugerează tablouri infernale : „...mîinile, picioarele, rupte de trup ; craniile zdrobite, ochii arși, carnea măcinată, cuptoarele deschise ale rănilor, fantezia capricioasă, burlescă și crudă a distrugerii, oarbe".

Pe marginea dramei, reflecții sarcastice sau resemnate conferă acestei cărți triste un aer profund uman. Amatorii de aforisme pot colecționa mostre felurite :

„De pe efervescența îngrășămintelor se înalță fumul usor. E o capacitate a substanței ca din impulsia seismică a vieții să nască idealul, Poezia, Armonia, în natură ca și în făptură."

„Viața oamenilor e legată de felul cum cortul lor se uită spre soare."

„Cea mai dureroasă siguranță e mai milostivă ca îndoiala. Omul trebuie să știe ceea ce este pentru el !... Ce are și ce a pierdut ! La ce întrebuințare să-și închine sufletul și făptura !"

„A întreține într-o făptură o nălucire e o batjocura către libertatea ei, către privilegiul ei de a muri, poate de a reînvia."

„E mai anevoie să probezi existența lucrurilor pe care le pricepi decît să primești rațiunea lucrurilor care au existență".

„Soarele arde și tot el hrănește ; iar Moartea nimicește și tot ea creează."

„Ce jos sînt uneori nevoiți să se tupileze oamenii ca să se poată ridica."

„Nesimțirea e forma cea mai desperată a durerii !"...

Formula romanescă din *Întunecare* de Cezar Petrescu duce, pe plan epic, la alte rezultate. *Balaurul*, carte de un realism sever, rămîne însă unul din docu-

mentele generos-umane. Autoarea și-a trecut „întregul material obiectiv" prin „cuptoarele emoției". E. Lovinescu observa exact „strînsa dependență a acestui material de personalitatea scriitoarei", fapt ce explică „tonul patetic și febril" [1]. În fond, *Balaurul* e un amplu jurnal, spovedania unei conștiințe ; poate cea dintîi pe plan european reflectînd drama războiului prin intermediul unei viziuni feminine. La un an după *Balaurul*, în 1924, apăreau mărturisiri indirecte, consemnate de bărbați : *Les Gardiennes* de E. Pérochon și *La guerre des femmes* de Antoine Redier.

[1] *Istoria literaturii române contemporane*, IV, 1928 p. 335.

VI

STUDII DE PORTRET

După *Balaurul*, prozatoarea se reculege, complăcîndu-se în observarea unor figuri specifice ambianței urbane. Cu *Romanță provincială* din 1925, mai accentuat cu *Desenuri tragice*, din anul următor, scrisul ei marca o tranziție evidentă spre notația obiectivă, anticameră a romanului. Trăsătură determinată de peisajul cotidian, viața placidă a provinciei, dramele, aspirațiile, sufletele par lipsite de tensiunea marilor pasiuni. Într-un climat adecvat șoaptei și semitonului, priviri voalate, de o tristețe difuză, caută fericirea în amintirile copilăriei. Oamenii tac, meditează, lăsînd ca existența lor intimă să fie dedusă din comportament sau pusă în legătură cu atmosfera vetustă. Altă trăsătură, comună ambelor volume : lipsa a ceea ce, obișnuit, se numește acțiune. Fragmentele provinciale nu sînt nuvele, ci portrete sau studii de caractere. Hortensia Papadat-Bengescu excelează acum în portretul individual, condeiul exersîndu-se pentru viitoarele portrete de grup din romanul citadin. Schițe în cărbune sau „desenuri", în componența acestor pagini sensibilitatea plastică se armonizează cu finețea psihologică, solubilizîndu-se și întregindu-se. Dincolo de prim-planul provincial în care „nu se întîmplă nimic",

un ochi investigator întreprinde prospecțiuni și desface încheieturile. Provincia Hortensiei Papadat-Bengescu e plată pînă la exasperare, cețoasă, banală dar nu privată de surprize, patriarhală și agitată. Absența nu e, așadar, singurul mod spiritual.

În posesia unui limbaj analitic apt să înregistreze stări lunecoase, umbre și cute sufletești greu exprimabile, autoarea *Romanței provinciale* se manifestă în ipostaza unui moralist al sentimentelor invizibile. Un microscop extraordinar dă contur senzațiilor secrete, făcînd ca prin lentile măritoare să apară o altă viață decît cea de la suprafață. S-ar spune că satisfacția scriitoarei e de a descoperi, dincolo de aspectele conturate, ordinare, motive de ironie discretă. Viața intimă nu merge în paralelism perfect cu cea exterioară, de unde refuzul de a accepta ceea ce pare evident. Liniile tablourilor se dizlocă ; printre fisuri se vede altceva, prozatoarea amuzîndu-se cu detectarea nonsensurilor. Nu provincia în sine, ca arhitectură, ci oamenii (nu ca simple automatisme) formează ligamentele unei psihologii colective, cu fluxul și refluxul ei.

Venerabila doamnă Vanghele din *Romanță provincială*, văduvă de consilier la Curtea de apel, conviețuise în ultimii ani cu un judecător tînăr, căruia îi închiriase o cameră. Portretul bătrînei sugerează declinul inexorabil. „Un corp diformat de obezitate, o față mare, urîtă, cu trei rînduri de guși, ochii mici grași, albaștri, tîmplele netede abia argintate, o vorbă anevoioasă cu respirația penibilă, ca și cum toate coridoarele aerului erau îmbîcsite. Totuși ceva distins, cuviincios, o demnitate care compensa aspectele dizgrațioase." Enigmatic, judecătorul de treizeci și cinci de ani, „băiat serios, dar caracter ciudat, ursuz și minat de tuberculoză", reprezintă, lîngă văduva decrepită, un fragment de umanitate, înco-

voiat de boală. Drama mută are pentru fiecare din ei alt resort, spaima dispariției iminente constituind totuși o trăsătură de unire. „Din cele două mizerii unite, rămăsese, curată, cu miros de terepentină și sulfină, odaia amintirilor unde nu se clintea nici o hîrtie, nici un portret și rămăsese într-un loc ferecat, nebănuit din d-na Vanghele, durerea (...). Sufletele celor doi, al singuraticului judecător ros de oftică, și sufletul duios rătăcit în mizeria fizică al d-nei Vanghele, erau îngăduite fiindcă ispășeau în nemernicia în care fuseseră întrupate. Bucuriile lor nu stînjeneau pe nimeni, fiindcă erau batjocorite de însăși înfăptuirea lor. Farmecul lor interior, cînd lua ființă în gesturi, era pedepsit de însăși slutenia lor, acolo pe loc în faptă." Ideea portretului e ingenioasă, demonstrînd că sancțiunea morală nu poate lovi decît organisme valide. „Îndată ce cunoșteai pe d-na Vanghele, în fața ta nu mai sta decît o femeie vîrstnică, cuviincioasă, tristă, plină de demnitate și cumpătare, cu sufletul îmbrobodit, asfixiat sub atîtea straturi greoaie ale făpturii, de unde nu da în afară nici un semn care să supere oamenii." Nu maiera necesar „atacul cel mare, definitiv, al paraliziei" ; degenerescența fiziologică e o moarte.

Excelente efecte de perspectivă sînt vizibile în portretul altei bătrîne, *Cucoana Ileana*. Aici totul e surdinizat, amintirile luînd tonuri stinse, mișcarea oprindu-se pe suprafețe vătuite. Toată noutatea stă în echilibrata combinare a nuanțelor, încît simpatia și ironia imperceptibilă se confundă, iar gingășia nu cade în miniaturism. „Părul a rămas castaniu printr-o favoare care — parcă — nu ar datora nimic vopselii. Pe cap înfășoară o șuviță mare de păr tot din al d-ei, ceva mai deschis ca cel de acum. E mărunță, mijlocie, nu tare mică, se ține dreaptă și are încă ceva talie. Hainele, broboada sînt pe

ea netede și curate ; simți cum le-a ciugulit de orice fulg cu mîinile d-ei foarte mici. E tacticoasă și cochetă ca o pisică și cu hainele ei închise mai seamănă cu o rîndunică bătrînă. Așa cum e, cucoana Ileana e drăguță." Delicată și vetustă, respirînd inocență, modelul se menține în penumbră, bătrîna avînd „arta de a apare și dispare la timp". Toate trăsăturile se topesc întro cromatică muzicală pastelată, extremele fiind evitate. Culori transparente sau catifelate tind să sugereze o zonă sufletească fără zguduiri. Scriindu-i lui Ibrăileanu, prozatoarea îi explica tehnica și viziunea descriptivă, insistînd asupra jocului de lumini : „*Literar*, Cucoana Ileana *e un* portret, *gen care pasionează pe literat, ca și pe pictor. Întîmplător, modelul pal, șters, cu toate aspectele interioare diminuate printr-o surdină interesantă a naturii, cu toate culorile învăluite într-o ceață subțire, care acoperă și cele mai violente obicinuit evenimente — iubire, trădare, gelozie, moarte — în jurul ei, mi-a cerut o operație artistică, pentru mine savuroasă prin însuși felul ei. Adică, a pune cu surdină expansiunii naturale, vivacității spontane, impulsivității ample, ce sînt armele mele firești, ochelarul meu extractiv obicinuit ! Mi-am calmat tot focul treptat, pentru a lucra cu o cenușă fină acest pastel, formîndu-i o inimă primitivă pentru ei, ca să nu-l zbucium, și din spiritul observatorului păstrînd numai o foarte blîndă, o delicată ironie sentimentală pentru modelul, care de altfel tocmai dacă am reușit să-l redau gol și cam fad, cum era, are dezavantajul de a nu face efect și a mulțumi mai mult portretistul decît criticul sau privitorul*"... (19 noiemb. 1920).

Privit dintr-un anumit unghi, portretul cucoanei Ileana constituie un mic studiu de frenologie. Într-o nuvelă postumă Anton Holban încerca să deducă

din fizionomia unor liceene profilurile lor în viitor, la vîrsta adultă. Una își va înșela soțul, alta va fi o timidă perpetuă, alta se va sinucide. Hortensia Papadat-Bengescu reface drumul invers, recompunînd din cîteva detalii somatice trecutul cucoanei Ileana, imaginînd o biografie *ad-hoc*. Un păr împletit cu modestie, o privire calmă trebuie să fi exprimat bucuria discretă de a trăi. „Pe cucoana Ileana privirea lunecă și oglindește, fără amărăciune, fața trecutului, reconstituind chipul ei de odinioară. Nițel dacă strîngi ochii, contururile se netezesc și vezi dinainte-ți, apărînd cu același surîs de acum, fața micuță, ovalul regulat, gura potrivită, ochii vioi ai duducăi Ilenuța din tinereță (...). Trebuie să fi avut flori la fereastră ; nu știu de ce îmi închipui că pelargonii stropite. Poate că mă înșel și avea numai mușcate și mixandre... Cred că și rozetă. Făptura cucoanei Ileana amintește rozeta, floare fără colori, fără strălucire, fără parfum violent, dar delicată, fin lucrată, verde în verde, fragedă și cu miros răcoritor". Soțul cucoanei Ileana, „d-l Ghiță", intendent la o bancă timp de treizeci de ani, trebuie să fi fost un personaj care „știa fără să știe". În portret ocupă un loc minor, izolat „într-un colț, așa cum îi plăcuse să stea și în viață alături de d-ei, — la o parte". D-l Ghiță („parcă l-aș fi văzut !") era „tacticos, domol, blajin, iubitor și o alinta. Nu o făcea să plîngă niciodată ; nu venea acasă fără să-i aducă ceva bun de mîncare în hîrtie". Un „înțelept fără să știe, cum era cucoana Ileana, fără să știe, o senzitivă". Distincție semnificativă, — fiecare din ei reprezintă inconștient („fără să știe") un tip uman incolor, obișnuit, nivelat prin asemănări cu indivizi din aceleași serii psihologice.

Pe fondul tabloului, în al treilea plan se vede un tînăr copist. Trebuie să fi trecut spre birou, în momentul

în care cucoana Ileana uda florile. „El trecea din întîmplare tocmai atunci, sau ea tocmai atunci, din întîmplare, uda florile ? Nu știu.“ Ironia punctează o pasiune din tinerețe, — dar pentru cucoana Ileana presupusa idilă însemna o rază de lumină. „Tînărul era duminicile cucoanei Ileana și cîntecele ei, și cine îmi dă dreptul să-i răpesc duminicile ? Uneori, cînd încerc să-l tratez mai ușurel, tînărul curățel și timid se înalță deodată, se mărește și îmbrăcat în haină de simbol, vine să-mi spuie cu mustrare că el era «Bucuria...» Trecătoare, gingașă, minunată Bucurie ! Și eu să-l fi uitat !“

Descifrarea altor existențe continuă, cu rezultate relative. Două femei se cercetează reciproc de pe terasa caselor vecine. Enigma e greu de suportat. „Grozav aș vrea să știu ceva despre ea ! Nu numele sau locul de unde e. Aș vrea să-i știu povestea sufletului ; bucuria sau necazul care o apleacă mereu înainte. Către cine privește, cînd umblă ceasuri în sus și în jos pe cerdacul mare de lemn... Și eu mă plimb în lung și lat pe balcon, ca cineva care nu are un rost la mers“ *(Vecinătate)*. Curiozitate feminină, manifestată în forme infinite. Într-un *miraj* din *Sburătorul literar* (1919), tentația necunoscutului sfîrșea în lirism : „Ce frumoși sînt oamenii pe care nu-i cunoaștem... Sînt cele mai frumoase ființe, cele mai minunate făpturi“ *(Necunoscuții)*. Manuela din *Femeia în fața oglinzii* se complace în vagi întrebări de iubită imaginară : „Cine era oare Vîlsan, și ce era ?“ Și în *Stigmatul* exercițiile de psihologie au la bază aceeași tendință de a explora necunoscutul. Prezența unui străin insuportabil, la o masă de birt, face ca impresia de urît și dezgust să se amplifice. Pentru tînăra Mini (personaj inteligent, reluat în romanul Hallipilor), birtul e „un album cu desenuri stîngace, copilărești, printre care apare

rar linia de maestru". Intre funcționari, agenți comerciali, studenți și burghezi modești, un individ „uricios", vorbind un grai străin, transmite un fluid respingător. Pe buzele lui, ca și pe ale tinerei femei care-l însoțește, se observă o „brazdă" oribilă. Necunoscutul poartă un *stigmat,* — semnul instinctelor rele ; pînă și galanteria lui se cufundă cu o „bruschețe despotică". Printr-o percepție ultrafină, Mini simte că stigmatele lui psihice devin, ca într-o povestire de Edgar Poe, tangibile, contagioase, urîtul fiind o ceață tragică, infernală :

„— Nu ! Nu-mi place ! părea a spune Mini. Nu-mi place nimic ! Nu mai vreau să beau, să mănînc ! E prea urît ! Prea urît !... Nici să vorbesc nu mai vreau... nici să văd... să aud... să înțeleg... Nimic ! Mi-e rău !... mă doare... mă doare tot simțul meu omenesc — și mi-e urît. — O scîrbă, un dezgust s-au grămădit aci în grumaz ca o gușă, și îmi umplu tot gustul de dezgust. Mă înăbuș ! N-am aer ! Aici miroase a urs ! mă săgeată prin creier, mă scutură prin carne și în gît mă sugrumă miros de cavernă... Nici afară nu e aer azi ! E jos cerul ! Și-a dat tavanul de pămînt... și lumea e o mină subterană cu coridoare de zgură, un subsol muced și suspect, o peșteră cu urși și ursoaice..."

Cîteva profiluri în cărbune, neadîncite, dar caracterizînd diverse psihologii, sînt niște *desenuri tragice* (volumul trebuia să se intituleze : *Sangvine).* Deși locuiește în București, Sofia din *Cameră de închiriat* duce o existență vegetativă, cu nimic diferită de aceea a provincialelor. „Nu era funcționară sau dactilografă, profesoară, croitoreasă, nimic. Avea casele ei, pe care i le lăsase tanti Lia, care murise de doi ani, paralizată încă de mult." Nici un eveniment nu intervenise pentru a modifica graficul unei biografii în care neantul se substituie

vieții. Mărginită, izolată, femeia care dă camere de închiriat e un martor inert, oglindă ce nu reține nimic. Automatismele configurează ceva din psihologia solitudinii :

„Nici ceasul n-avea nevoie să-l știe — al ei era mereu la reparat. Întotdeauna strada i-l arăta exact. La 8 căruța cu pîine, la 9 jurnalele, la 10 autotractorul alături, la 11 garda trecea de partea de jos, la 3 soneria la cinematograf, la 5 luminile, iar la 7,1/2, înainte de a pleca ea de la fereastră, traversa un domn tînăr cu pălărie mare, moale, care îi plăcea. Îl cunoștea după mers, îi distingea chiar puțin profilul. Intra la florărie unde sta 3 minute și ieșea cu o hîrtie cu flori, apoi cotea la dreapta... Ea îl aștepta cu o jumătate de ceas înainte și se gîndea dacă o să vie și venea fix în fiecare seară... De ce cumpăra flori în fiecare seară la aceeași oră și unde se ducea?... Poate avea o mireasă!...“ Ipotezele se succed uniform ; gîndurile picură monoton ca tic-tacul ceasornicului. „Îi era foarte simpatic... Și mireasa ?... Căci se ducea la o femeie. Nu ar fi vrut să fie altfel... Își închipuia că trebuie să fie drăguță... Îi era dragă și ea. Unde o fi stat ea ? Aproape ? Departe ?... După colț la dreapta, nu mai știa nimic. Acolo i se sfîrșea orizontul“ *(Cameră de închiriat).*

Solitară e și Alexe (fată cu nume de bărbat) din *Sărbătorile de familie*, proză al cărei cadru comportă analogii cu viitorul roman al Hallipilor. Pentru Alexe, familia de la Galați reprezintă o situație falsă ; tatăl recăsătorit, întreținînd relații reci cu copiii din prima căsătorie, o soră vitregă, iată puncte de reper. Cu aerul lui preocupat, arhitectul Panu ocolește cu grijă discuțiile despre moștenire, practicînd amînarea. Deși dezaprobă independența tinerei Alexe, actriță fără angajament la București, „papa“ nu intervine tranșant, conduita reținută a izolatei

dezarmînd. Neadeziunea la cercul familiei are semnificația unui protest. Radical diferită de Paulică, frate expansiv superficial, medic în capitală, Alexe duce o existență închisă, consumîndu-se în lungi dezbateri interioare. Pînă la un punct cel puțin, insatisfacțiile Alexei relevă un temperament bovaric. Dacă acceptă (fără convingere) propunerea doctorului Paulică de a merge să petreacă *sărbătorile în familie*, la Galați, e pentru că plecarea presupune o ieșire din cotidian. Paulică nu poate suporta exilul din capitală, totuși vacanța de iarnă implică, oriunde, distracții : „Numai așa e de suferit provincia !" Lucidă, Alexe se duce la Galați „ca o musafiră neașteptată, poate chiar nedorită de tatăl ei".

Dar ce reprezintă *„familia ?"* Puțin „mucegăit", cu „pielița obrazului" ca hîrtiile „subțiri, uzate, și gata să se rupă", *papa* își povestește cu emfază succesele din ultima vreme : „la club, la biroul tehnic, la seratele muzicale (era flautist) pretutindeni, la întreaga societate de ambele sexe, română și cosmopolită". Personajele din juru-i se manifestă zgomotos cu trăsnete și fulgere" ; cu vocea lui de bas, arhitectul „își urlă convingerile în pustiu". Mediul familial e dezolant : „Se certau, se ocărau, dar asta nu avea nici o consecință, ba chiar își luau unul altuia fără voie bani, obiecte și era îngăduit. Dacă se iubeau sau nu, nu însemna nimic. Erau datori să se acopere și să se sufere. Cine oare avusese ideea asta măreață ? Natura ? Nu." Tăcerea Alexei contrastează. „Tory" (Victoria), sora ei, s-a măritat cu „fiul unic al fabricilor Dinescu" ; se consideră fericită. Incolorul Dinu Dinescu, tînăr frivol, îi face curte Georgetei, sora lui Tory, care lucrează „ceramică de artă", și în același timp se declară entuziasmat de Alexe. Îndeletnicirile lui Dinu definesc o fizionomie : duș de zece ori pe zi, curse cu automobilul, slăbiciune pentru parfumuri. Într-o privință, snobul Dinu

anunță imaginea doctorului Walter, iar grăsuna Didi-Bu, progenitura din al doilea mariaj al arhitectului, anticipă pe Mika-Lé.

Cu ochiul ei sever, Alexe pătrunde pînă în adîncul lucrurilor, înregistrînd convențiile burgheze pentru a le dezaproba sarcastic. Pentru adolescenta Didi-Bu „viața era ceva foarte melancolic (...). Nu se ocupa cu nimic, nu avea gust pentru nimic. Citea romane, dar numai dacă se vorbea în ele de amoruri moderne, nu leșinate... Se va mărita cît mai curînd, deși era sigură că nu va putea iubi pe bărbatul ei mai mult de un an. Așa iubea ea totdeauna, un an." Mondena Georgeta nu-și pune problema unui cămin, preferînd soluția diverșilor „adoratori pentru flirturi". Atletul Dinu, „de profesie soț", trece la declarații frontale către Alexe : „...că el pe ea o iubește de mult, încă de la Paris — fără să o cunoască — că avea o rochie gris cînd mergea la cursuri Rue Vivienne ; că el are colecționate toate afișele, toate fotografiile ei, că tot el e cel care i-a trimis la Viena un coș cu trandafiri roșii pe lîngă jerba aleasă cu Tory ; că acum în urmă venea aproape în fiecare seară la balcon să o aplaude, că se însurase cu Tory cu speranța de a o cunoaște..."

Aceasta e *familia*. Revelionul la un „café-varieteu" înlocuiește comod atmosfera familială. Destinul severei Alexe e singurătatea : „Undeva departe, în fund, acolo unde înapoia ecranului o formă mobilă se frămînta, simți o dezamăgire ca și cum ar fi așteptat, ar fi sperat *altceva* de la neprevăzutul lucrurilor... Ce ? O nouă expresie a vieții pe aceeași mască."

Hortensia Papadat-Bengescu are oroare de vulgaritate și, cînd i se ivește vreun specimen odios, penița zgîrie insistent epiderma, lăsînd înăuntru cerneală vitrio-

lantă. *Domnul Kilian,* personaj ursuz, greoi, dispune de un anumit pitoresc, arborînd o mască de om plictisit. Sub portretul lui, prozatoarea a pus o explicație semnificativă : *Izvoade pentru un covor oriental.* Periferia orașului (o Constanță semiturcească), străzile noroioase, dughenile inestetice, amestecul de fizionomii din „neamurile o sută grămădite la marginea Bosforului" formează un cadru eteroclit, departe de policromia rafinată a covoarelor de Tabriz. Chipul domnului Kilian, „turc, tătar sau kurd", pare o excrescență a materiei nestilizate. În „fabrica de pălării" (mic atelier primitiv), figura patronului contrastează violent cu obiectele pe care le confecționează. Șase lucrătoare palide îi suportă ieșirile teribile. Domnul Kilian e „brutal și tiran", lipsit de minimul de fantezie necesar profesiunii de pălărier. „Spătos, cu pectoralii bombați, cu mușchii azvîrliți parcă acolo cu lopata, cu sternul zburlit de păr negru, creț, cu mușchii brațelor umflați subt pielea vînătă, cu mîini mari, păroase, care țineau un fetru roșu ca pe un proiectil sau ca pe o jucărie !... Pe un gît de taur cu vine tari, un cap mare cu fălci late care mișcau scîrțîind ca pe osii..." Îmbrăcămintea pestriță concordă cu limbajul ridicol. Putea fi mai degrabă pirat, brigand sau măcelar, dar „învîrtea un fetru roșu caraghios". Publicitatea pe care și-o face sună comic : „...reparam, aranzam, fațem tot ce se cere... după ultimul model !" Monstrul cu apucături de satrap, stăpîn unic peste haremul lui, se crede „un soț blînd". Tirania se asociază însă absurdității. Domnul Kilian a vrut să aibă un fiu. „Nu vrea fată !... Dacă ar fi fost băiat, ar fi putut să fie al lui." Pe Azé o persecută sau, socotind-o străină, o urmărește cu intenții libidinoase. Liniile șarjate cu dexteritate prevestesc portretele excepționale din ciclul Hallipilor.

Tentația pictorilor moderni de a da expresie stărilor labile, muzicale, o are și Hortensia Papadat-Bengescu. Într-o „istorisire", ea ar vrea să surprindă laturi greu perceptibile, una din *„acele întîmplări care în același timp e ceva și nu e nimic"*. Dincolo de pragul peste care sensibilitatea plastică nu poate urca, intră în acțiune fantezia. Proiectul temerar de a exprima inexprimabilul îi incită voința pentru a evoca episoade vaporoase, care atunci „cînd vrei să le prinzi în cleștele pozitiv al povestirii, îți fug din cuvinte ca fumul. Ceva pe care îl știi bine și nu-l poți totuși istorisi, decît îmbrăcîndu-i fluiditatea în crusta greoaie a vorbelor precise." Dezideratul formulat în introducerea unui mic *Film de tramvai* devine realitate artistică în alte două fragmente psihologice de o acuitate excepțională : *Sînge* și *Fetița* (incluse în volumul *Romanță provincială*). Fondul autobiografic e abia ascuns.

Crescută cu precauție, pentru a nu i se risipi „un picur de sînge, nici să vadă picătură de sînge", o copilă de nouă ani (fetița) ascultă îngrozită întîmplarea domnișoarei Elena, de lîngă casa lor. Pentru a merge la bal („muzica vieții"), fiica văduvei Anica Popescu, „foarte modestă și harnică", și-a confecționat cu sacrificii o rochie albă de tulle". Un abces în gît pare a fi un obstacol remediabil iar medicul chemat acasă procedează la o incizie, utilizînd „briciul răposatului secretar comunal". Prin carotida tăiată, sîngele năvălește nestăvilit. Drama domnișoarei Elena e trecută prin sensibilitatea copilei. „Sub pleoapele lăsate lin erau imagini grave, icoane sîngerate pe care le păstra pentru ea singură". Într-un monolog interior de o ingenuitate adecvată vîrstei, gîndurile de ocară împotriva doctorului ucigaș se conjugă cu ideea nelămurită a morții : „În sufletul Fetiței, despre moartea asta nu pătrunsese spaima problemei. Fata gazdei era

dusă într-un loc curat, alb, luminos, cu muzică... În beznă sta doctorul Mihai. Asasin !... Călău..."

Din contactul cu realitatea, copila extrăgea întîia învățătură despre „legile severe și crude ale vieții", moartea constituind un șoc psihologic urmărit în vibrațiile intime : „Sîngele ei simțise sîngele fecioresc curs". Fetița nu are percepția clară a relației sînge-existență ; „cuvinte grozave", într-o limbă necunoscută, operează lăuntric, sugerînd o „spaimă" de sînge, tenebroasă, plină de neliniște. Analiza reacțiilor e o pagină antologică :

„Afla acum, printr-o pildă brutală, că pojghița se poate sparge din nimic, dintr-o mișcare stîngace a ulcelelor cu sînge, dintr-o mînie care sălășluiește tot în sînge și că se poate scurge tot — pînă la sfîrșit, cum se scursese dintr-o fată nevinovată ! Tot sîngele, încuiat în învelitori de oameni și dobitoace, poate curge chemat iarăși la Marele Basin... Și ce era sîngele, ce lege avea, o învăța viața, tot, fără cruțare, timpuriu. Sîngele e cruzime ! Da ! Apa aceea rubinie și limpede, cu licărire mai pură în străvezirea ei rumenă decît chiar albastrul ceresc sau verdele odihnit al livezii — cele trei reflexe primitive ale naturii — apa aceea era un ocean cu valuri tresăltate, plin de vietăți ; de pești care se zbat, de broaște vîscoase, de monștri. Cruzimile mici și mari... Cruzimea vieții către oameni... a oamenilor între ei... cruzimea de tine singur ! Așa timpurie, lecția asta era totodată prea mare pentru așa mică ucenică, dar tocmai de asta mai ușoară. Vătămată de asprimea ei, făptura copilărească se tămăduia mai lesne și semințele de mac își creșteau încet cu ea deodată, mănunchiul crud al florilor roșii. Din aceste două învățături avea să rămîie pentru totdeauna cu sfiala care sfîrșește puterile în trup la vederea unei singure

mărgele roșii, iar sub pleoape avea să poarte închisă măreția unui Ocean de sînge. Tulburată între cele două măsuri fără de mijlocie: gingășie și cruzime Sărmana Fetiță!"

Patetic, limbajul scriitoarei impune prin adecvarea la obiect, pendulînd între memoria proaspătă a copilăriei și comentariul din perspectiva maturității. Altfel spus, pilda din *Sînge*, în fond o alegorie, este un admirabil capitol despre *inițiere*, de la orizontul infantil. Procesul biologic al creșterii, urmărit în alt portret, *Fetița*, concordă cu lărgirea progresivă a conștiinței de sine. „Copilița visătoare", de zece ani și jumătate, „nu se juca jocurile altor copii, dar pleca spre cucerirea lumii, începînd cu orizontul apropiat". Livada și cerul devin unități de măsură. „Căsuța, găinile, purcelușii, răsadele babei Stana: condurași și lăptuci — toate erau pete mobile și imobile; și dealurile, văile, șoseaua, lacul și tîrgul, erau culori și forme. Existență adevărată nu avea decît ea... și cu ceea ce lipsea încă din ea și avea a veni treptat să o întregească. Căci soarele, pămîntul, aerul, apa, ziua și noaptea lucrau acum la ea, cum lucrau la toate roadele pe care le aveau în îndeletnicire, pînă cînd fructul ei va fi gata și atunci va înapoia cu căldură, lumina și mișcarea, rod soarelui, pămîntului, apei, boarei și lumii." Dintr-o dată în corpul fetiței se produce o transformare mai vie, tranziția la psihologia puberală fiind determinată de apariția în organism a unor funcții noi:

„Trupul ei firav, cu pielița subțire, peste oscioarele delicate, abia rotunjite de aluatul crud al cărnii, nu opunea nici o rezistență, nici o opacitate, era ca și transparent pentru schimbul dintre fluidele exterioare și cele interioare. De la lutul, răcorit numai la suprafață de boarea nopții, se urca la ea aburul fierbinte și adînc al pămîntului, și o învăluia, o străbătea. Pămîntelul ei sta

acolo culcat, cum era și pămîntul, și una cu taina lui. Respira anevoie din răsuflarea lui apăsătoare. Dar ceea ce știa pămîntul despre substanța și menirea lui fecundă, ea nu știa. De aceea era neliniștită ca de o boală misterioasă; o boală pe care în adevăr nu o aveau alți copii fiindcă și-o durau în inconștiență sau manifestările ei luau la dînșii imbolduri grosolane. În ea viața masivă traversa una din formele ei cele mai fragile și o îndurera cu simpla ei scurgere înainte, în drumul natural al dezvoltării. O străbătea mai puternic fiindcă era mai permeabilă și tot de aceea ea o percepea mai puternic, și contradicția asta confluentă îi îndoia simțirea. Acea boală tainică, pe care Fetița nu îndrăznea să o spuie mamii și de care îi era frică, era totuși așa de simplă. Simțea cum năpădesc în ea puterile vii; cum se măresc în ea toate dimensiunile vieții: lungimea, rotunzimea, amploarea, intensitatea; în toate membrele, în toate organele, în toate funcțiunile. Fetița se auzea cum crește."

În *Sînge*, copila avusese revelația neagră a morții; revers solar, în *Fetița* înmugurește fiorul erotic, amestec de instinct, candoare, teamă de necunoscut. Solitară, ingenuă, Fetița vede în Radu, copilandru de paisprezece ani, un personaj misterios. Nu-i spune pe nume: „mai ales în fața mamei și a tatei nu ar fi pronunțat numele lui pentru nimic în lume". Fiindcă, rostit cu glas tare, apelativul Radu implică „o undă covîrșitoare de culpă și castitate". Problemă de psihologie a sexelor. Curiozitatea și pudoarea aparțin zonei de reacții bipolare. Cînd numele băiatului capătă consistența sunetului, Fetița leșină, descumpănită de emoție. „Zgomotul sonor al silabelor acelui nume, pronunțat pînă atunci printr-o neînțeleasă stînjenire, numai pe tastele mute ale gîndului naiv — lovind strunele prea vibrante și prea slabe, uciseseră în trupul mic simțirea sub rușinea candidă a revelației

și sub junghiul de oțel strălucitor al sunetelor vii". Tranziția de la cețos și amorf la luciditate este aici obiect de investigație magistrală.

La cincizeci de ani, cînd publica astfel de studii de portret, scriitoarea parcursese un drum literar destul de lung. Lecturile din *Romanță provincială* și *Desenuri tragice*, *la* „Sburătorul", i-au favorizat interesul pentru experimentul psihologic. Proza modernă încetează de a fi descriptivă la modul general. Hortensia Papadat-Bengescu pune în mișcare o curiozitate devorantă, scopul fiind atomizarea misterului, sufletul desfăcut în particule. Reminiscențe poematice, lirice sînt vizibile totuși în primul volum, unde emotivitatea amintește de vechile „feminități". Din *Fetița* și *Sînge* nu lipsesc efuziunile sentimentale, ca efect al mirajului autobiografic. „Nu cînta, dar la întîia notă a cîntecului se oprea ca la o chemare și surîdea în întuneric, deoarece cîntecul acela era «pentru ea», oricine l-ar fi cîntat oricui ; al bătrînilor, al amorezaților, al copiilor. Pe ei nu-i știa, nu-i vedea, dar cîntecul lor, tot cîntecul lumii, era al ei, era sigură. Îl primea peste ea revărsat întocmai ca apa în care se scălda, și apoi îl arunca din ea ca pe un ecou spre noapte, lună și oameni. Cîntec mut, dar cu acel glas profund și cald al sonicității fără sonoritate și ecoul trimis din ea îl auzea mai plin, mai vibrant decît banala romanță a văduvei languroase cu tîmple castanii și ochi mari" (*Fetița*). Un tablou din *Scafandria* are în sine „ceva muzical" ; intervine însă imediat o precizare : *muzicalul* este eminamente subiectiv, traduce deci ideea, mult exploatată de moderni, a relativității timpului și spațiului. Un personaj din aceeași schiță, într-un cadru de melancolie grea, are senzația că în cîteva minute : „*poate trecuseră vreo două decenii ale privirii...*"

Pentru Fetița, existența e realitate și miraj, revelațiile cotidiene avînd, cum s-a observat, prospețimea senzorială a copilei Claudine din confesiunile savuroasei Colette (*La Maison de Claudine*, *Sido*). Intenția de a extinde dimensiunile portretului implică la Hortensia Papadat-Bengescu în primul rînd forajul în adînc: „...Am în proiect și în afară de hîrtie, ca și gata, două romane cel puțin și, largă, în plan, dezvoltarea *Fetiței*!"[1] Narațiunea apăru în *Tiparnița literară* (1930, nr. 4—5), pare-se fără amplificări. Psihologic, copiii sînt pentru prozatoare niște enigme ce-și așteaptă rezolvarea. Latura epică, neconsistentă, spune puțin, fapt ce explică, poate, insuccesul de public. În loc de acțiune, așadar analiză și fabulație. În primul plan: misterul, ambiguitatea, labirintul, trecerea de la starea de somnie la izbucnirile lumii solare. Revelațiile line și șocurile. A surprinde în toată autenticitatea tranzițiile, *tropismele*, — iată dificultatea. De la senzație la reflecție, inițierea în tainele existenței implică surprize, așteptări anxioase, deziluzii reprimate, un joc sinuos între grație și seriozitate. Copiii desenați de Hortensia Papadat-Bengescu au fizionomii grave de solitari și meditativi, existența lor sugerînd o continuă mirare în fața vieții. Expansivitatea, trăsătură supralicitată de Ionel Teodoreanu, e de negăsit; psihologia compensează însă prin finețea nuanțelor.

Prozele scurte și portretele, în ansamblu, au valoarea unor machete experimentale. Degradarea biologică din *Romanță provincială*, moravurile disolute din *Sărbători de familie*, senzația de sufocare din *Stigmatul* sînt fragmente de realitate, care, racordate cu altele, se includ normal

[1] Scrisoare către Camil Baltazar, 8 martie 1930.

în viitoarea construcție românească. În orice caz, urîtul, diformitățile, monstruosul cer reacții prompte, de aceea „desenele" Hortensiei Papadat-Bengescu au, nu o dată, un ferment polemic antiburghez. Dintre schițele acestei etape, neincluse în volume, *Călătoarea* (1921) e un pretext de observație într-un cadru cu parteneri ocazionali. Un compartiment de vagon (transpoziție literară a unui tablou de Daumier) devine obiect de studiu psihologic pe suprafețe restrînse. Drama unei femei, căreia un incendiu i-a devastat căminul, se repercutează în sufletele călătorilor necunoscuți, subiect de reflecții despre sentimentul generos al solidarității umane. Aici, călătoarea pleacă din București cu senzația unei ambiguități între nenorocire și consolare vagă. Un spițer venit în capitală pentru a achiziționa medicamente are însă, la un șoc mai puțin zguduitor (pierduse banii), sentimentul prăbușirii. Pentru oamenii indiferenți din jur, el e *Vagabondul*, cum se intitulează schița (1922). Provincialul timorat, privit ca „vagabond" din momentul în care nu-și poate dovedi identitatea, gata să fie zdrobit, se integrează într-o serie tematică larg exploatată de la Slavici pînă la Cezar Petrescu. Mult mai interesantă ca sondaj în psihologia unor femei de lume e nuvela *Contagiune* (1935). Cu argumentul că viața fără inedit nu reprezintă nimic, Lelia își înșeală soțul „între două baluri și două probe de rochii", iar cînd i se destăinuie Mirei, aceasta, curioasă, experimentează aventura pe cont propriu. Imaginația lucrase subteran, transformînd exemplul într-o necesitate. Investigații psihologice, de astă dată cu fior tragic, întreprinde prozatoarea într-o altă nuvelă (*Lona care era oarbă*), urmărind imersiunea unei tinere în întunericul absolut.

Cel puțin două din trăsăturile romancierei se întrevăd din studiile de portret: interesul psihologic pentru ființe suferinde, atone, cu un accentuat deficit de forță vitală, și tendința de a etala diformități fizice, maladii, surpări interioare. Urîtul, siluire și anihilare lentă, mortală, a spiritului, sapă subteran. Ceea ce la alții s-a numit *spleen*, mizantropie, ceea ce se înțelege prin „ennui" sau „noia", ceea ce alternează între nevoia de social și singurătate, între individualitate și altruism, — constituie un amplu teren de dramă ; mai exact de psihodramă. Puține femei (în prima etapă, cînd prozatoarea descrie insistent eroine) ies din pasivitate ; căutînd o evaziune în artă, soluția rămîne, în genere, ineficientă. Manuela, Adriana, Alexe sînt profiluri în cărbune, personaje încadrabile etic într-un *„climat incertain"*. De reținut, pe de altă parte, insistența cu care unui diagnostic i se adaugă explicații. Dizgrațiatul Melcu din *Romanul Adrianei* e un „organism predispus zguduirilor patologice", „exemplar expresiv de moștenitor trist al mizeriilor părintești", „contractat într-o urîțenie bolnăvicioasă". Patronul birtului sordid din *Stigmatul*, — unde un sensibil se simte *descensus ad inferos* — e „înalt și îndoit", deznodat din toate încheieturile, „care se bălăbăneau moale" (ca „printul" Maxențiu din *Concert din muzică de Bach*). „Era palid, rahitic, fără un pic de viață în față, cu ochelari albaștri pe ochii bolborosiți ; cu mîini lungi și care nu-și găseau locul, cu picioare pe care se tîra, fiindcă se muiau din genunchi, și cam șoldiu, săracul" ! Pălărierul Kilian, de pe țărmul mării („meschinărie a naturii"), are „glasul astupat și geme", „respirația grea și pleoapele par umflate"... Bruta e bolnavă. „Un șuierat neîntrerupt șerpuie prin pieptul voinic, care luptă obosit. Emfizemă poate ? Vreo miocardită poate ?"

(schițat, pare-se, după profilul lui G. Enescu) constituie unul din puținele momente luminoase din întregul ciclu. *Coralul* de Bach, la sfîrșitul *Concertului*, era „un omagiu direct adresat Elenei și cîntat parcă de el singur pentru ea".

3

Titlul provizoriu, *Drumuri care nu se văd* (sub care apăruse un fragment în *Tiparnița literară*, 1929), a fost abandonat pentru altul, sinonim, însă mai concis : *Drumul ascuns*. Viața disimulată oferă aici noi prilejuri de sondaje în adîncime, examenul relevînd particularități psihologice monstruoase. Sînt expuse vederii „ascunzișurile" sau, cu un termen plăcut scriitoarei, *resorturile* interioare ale protagoniștilor din primele două volume, cărora li se alătură personaje noi. Nu este exclus ca ideea „drumului ascuns" să fi avut ca punct de plecare romanele lui Edouard Estaunié, *Vie secrète* (1908) și *Les Choses voient* (1913). Nici vorbă, teza lui Estaunié : „la vraie vie est secrète", devine la Hortensia Papadat-Bengescu altceva. Romancierul francez, în vogă înainte de primul război mondial, reconstituia existența a trei generații ; ciclul Hallipilor e o istorie a unor familii, o cronică amplă, cu o încărcătură analitică deosebită. În palatul doctorului Walter, Lenora, neurastenică, pare un foc aproape stins. Neurologul, devenit soțul ei, nu-i poate oferi decît un cadru aurit, nu și bucuria de a trăi. Dar cine e Walter ? cum arată „trupul lui sufletesc" ? Coborîtor dintr-un tată austriac, născut și crescut la noi, Walter nu are „pasiunea

naționalității". Fost orfan, deprins cu rigorile „sărăciei ordonate", acceptase, ca student, convietuirea cu milionara Salema Ephraim, un fel de „grăsuna Margot" din balada lui Villon. Vînzîndu-se bătrînei (insațiabilă, impudică, diformă : „o sută douăzeci de chile"), făcuse „un tîrg" dezgustător. La originea palatului oferit lui Walter și amenajat ca sanatoriu modern, erau banii Salemei (al cărei soț fusese vînzător ambulant de smochine la Pireu). Temperament ultralucid, cu o enormă voință de a parveni, Walter suportase ofensa cotidiană pe care Salema o aducea frumosului, căutînd satisfacție în achiziționarea unor obiecte de artă rarisime, piesele ce formează „muzeul" fostului „palat Borodin". Nevoia de evaziune, după ce scopul practic a fost atins, intră în obișnuință. Doctorul Rim avea violoncelul și colecția de desene obscene ; pentru Walter, raritățile de artă nu reprezintă motive de sublim estetic, ci o modalitate de a-și deturna atenția, o diversiune. Deși puternic diferențiați, Rim și Walter sînt personaje ce evoluează în flux continuu, pe o dominantă, într-un singur sens. Rațiunea prezidează și sistemul impecabil al organizării sanatoriului în care se retrag să moară snobii. Totul funcționează acolo cu o preciziune matematică, precum un mecanism de orologerie. Walter e șeful, rezervîndu-și „domeniul vast și necontrolabil al bolilor nervoase" ; specialiști de prestigiu rezolvă cazuri de alt gen.

Istovit sufletește, ermetic, straniul personaj se complace într-o poză echivocă de nesociabil, interesîndu-se de psihoterapie pentru a se studia la rece. Căsătoria cu Lenora, fostă pacientă, nu înseamnă nimic din punctul de vedere al sănătății morale, fiind numai un act de convenință socială. Inițiativa aparținuse Lenorei, care, printr-un elan al temperamentului ei voluptos, a deter-

minat actul fără alte considerente. Pentru Walter nu era o abatere de la solitudinea interioară. Suflet ca și mortificat, incapabil de „purificare", el rămîne un individ dedat introspecției, în multe privințe ocult. Prezența Lenorei nu modifică de altfel ordinea geometrică, glacială a sanatoriului. Cu priviri întoarse către interior, Walter contemplă portretul răposatei bancherese liniștit, distant, neimplicat. Singură Coca-Aimée, fiica Lenorei, exercită asupra lui un fel de fascinație *in abstracto*, cam în modul în care, prin telescop, un astronom își apropie ireal, în mari lentile, planeta Venus. De un magnetism al pasiunilor nu poate fi vorba. De observat însă, din nou, plăcerea romancierei de a pune față în față ființe care, deși apropiate, nu comunică, reprezentînd dizarmonii. Volubila, capricioasă, de o feminitate tulburătoare, adolescenta revenită în țară dintr-un pension vienez își arogă (cu un termen elastic) rolul de „ministru al palatului". Zvelta Diană „inspectează și dă ordine", iar Walter, deși contrariat în propriile principii, nu schimbă nimic. Impenetrabilă, spontană și exuberantă, aliaj de gingășie și nestatornicie, Coca-Aimée este, dacă nu prototipul Otiliei lui G. Călinescu, o apropiată a acesteia, desigur în latura fizică.

Cu alte trăsături morale decît Pascalopol (admiratorul vîrstnic al Otiliei), doctorul Walter e un ceerebal, un lucid pervers care extrage impresii „din sugestia cuvintelor, nu din senzații". Conștiința și-o reglează potrivit scopului, ca pe un instrument; absența aparentă nu-i frînge luciditatea, „dimpotrivă, i-o ascute". Modelat astfel, printr-o voință dură, abstractă, psihiatrul practică programatic o detașare cvasi totală, incredibilă, privind lumea de după o mască. Întrucîtva mai personal decît prințul Maxențiu, — fantomă de panopticum — el e un microcosm închis, izolat în gheața magnificului palat.

intervenția sentimentului devine, în acest mediu, o infirmitate, motiv pentru care Walter preferă „seceta lui admirabilă". Cînd Coca-Aimée, flacără jucăușă, îi atrage atenția, prima reacție este una de rezistență. Frumusețea stranie a adolescentei îi zdruncină involuntar „armătura ideilor". Nimic nu-i lipsește lui Walter pentru a fi un erou balzacian ale cărui trăsături se combină, irumpînd într-o singură latură, — aceasta monstruoasă.

Legăturii de sînge dintre Lenora și Coca-Aimée i se adaugă și o mare similitudine de caracter; focoasa Lenora, care „sărise de gît" unui ofițer, subjugase apoi pe moșierul Hallipa și forțase căsătoria cu Walter, prefigurează cariera erotică a fiicei, refractară la morală și cu aceleași instincte ascuțite. Voluptatea potolită, agravată de răceala de sfinx a lui Walter, îi dă Lenorei sentimentul inutilității; senzualitatea în creștere a Cocăi-Aimée se sprijină pe intuiții sigure, înlesnindu-i puterea de dominație. Lenora din Mizil se transformase, cu aerul cel mai natural, în moșiereasa Hallipa, ulterior în bogata doamnă Walter. Coca-Aimée aduce în plus rafinamentul (studiase la Viena) și o incontestabilă distincție (disprețuind franc pe „buna Lina"). Frumusețea, la ambele, e cu mult deasupra inteligenței. Lenora fiind neaderentă dezbaterilor și cugetării, Aimée avînd „mediocritatea cerută de fizic, care nu trebuia alterat de multe gînduri". Una savurează amorurile lui Rudolf Valentino, cealaltă o preferă pe Pola Negri. În salonul ei, Lenora cultivă poza princiară, — colier de perle, „pyjama de satin negru brodat cu dalii și cu blană de urs alb pe picioare"; în decorul magnific al „muzeului" Walter, Aimée organizează recepții somptuoase, foarte sensibilă la convenții.

Portretul Cocăi-Aimée se definește însă și prin alăturare de acela al vienezei Hilda, colegă de pension și in-

vitata sa în palatul Walter. Două temperamente în contrapunct : Aimée, — inconstantă, copilăroasă, orgolioasă, aprinsă ; Hilda, — așezată, serioasă, modestă, placidă. Lui Walter, Coca-Aimée îi apare ca o „păpușă fără de caracter", fără „expresie în frumusețe, dar perfectă", suferind de monotonie între raritățile palatului. „Sînt o mică regină, căreia i se fac toate voile" (îi scrisese ea Hildei). Diferențele de psihologie sînt totodată diferențe de clasă. Pentru Hilda, „cuminte și romantică", situația de „mică prințesă latifundiară" a lui Aimée constituia un noroc al destinului. Aimée consideră averea drept ceva normal. „Ar fi mirat-o cine i-ar fi spus că situația lui Walter era ceva excepțional și că mama ei se căsătorise norocos cît și oportun". Hotărîtă să ajungă sus, în vîrful piramidei, Aimée trage învățăminte de la concertele patronate de Elena, sora ei. Pe stradă, e sensibilă la salutul unui ministru adresat lui Walter, dar o interesează și tînărul horticultor Paul (de la sera sanatoriului), care dăduse unui altoi de trandafir numele ei. Hilda e făcută să se dăruiască, să mîngîie, să admire, încît oficiul de damă de companie pe lîngă bolnava Lenora e cel care o prinde. Aimée pare destinată să primească omagii, punînd în micile îndatoriri mondene o gravitate bizară. Inumană și exclusivistă, cînd i se pare că Hilda deșteaptă interesul lui Walter, o concediază, — reacție cu substrat complicat, izvorînd dintr-un fond tenebros.

Frivolitatea nu e decît un aspect de suprafață. În atmosfera confuză, întreținută de maladia canceroasă a Lenorei, Aimée pregătește cu tact „succesiunea", palatul și prețiosul muzeu trebuind să-i rămînă ei. Pentru aceasta, căsătoria cu Walter devenea o necesitate. Iat-o deci acționînd. În stadiul tainic al tatonărilor, sensurile dure ale cuvintelor sînt înlocuite cu echivalențe catifelate menite să ascundă monstruozitatea intenției. Cu-

tare reflecție, aparent inocentă, cu fluctuații de clar-obscur, conține de fapt o întrebare semnificativă. „Nici nu știu măcar ce e al meu!", spune Aimée, — adresîndu-se Lenorei — exprimînd „în chip crud travaliul secret, făcut în mintea ei" cu privire la moștenire. „N-o tulbura nici un scrupul; legătura Lenorei cu Walter fusese un contract bun, care trecea asupra ei ca moștenitoare. Sentimentele ei erau calme și limpezi, analiza lor chimică n-ar fi dovedit nimic dubios; numai etichetele lipite pe flacoanele convenienței sociale erau acolo supărătoare și cereau precauțiuni." Egoismul e oribil prin nerenunțarea la nici o plăcere.

Aventurile mondene cu surorile Persu, „fecioare despletite", depravate fără limită, nu încetează nici în ajunul doliului. În compania cinică a tinerilor libertini de la Club, experiența erotică a Cocăi-Aimée se întregește potrivit practicii micului clan. „Fusese admisă acolo pentru reputația ei de virtute, cu condiția subînțeleasă de a o pierde." Trebuia să aibă ca fiecare „cazierul ei", să achite „dijma de compromisuri cerută de corporația celor o sută, care reprezentau cîteva mii, dar care pentru Aimée erau *Lumea*". Incestul are, în cadrul acesta, amorțit de morfina viciului, o „valoare excitantă", moralitatea apărînd ca un semn de înapoiere. Instinctul se justifică prin teoriile lui Freud, anormalitatea relațiilor tinzînd a deveni o trăsătură caracteristică mediului. Renunțînd la o aventură „chic" cu unchiul Lică „Trubadurul", Aimée acceptă, sub ochii mamei muribunde, să devină noua doamnă Walter. Ca individ însă, acesta nu-i spune nimic; ca proprietar, îl urăște în secret. „Stăpînirea din care-și făcea un idol nu se putea concepe fără de el. Îl ura mai mult pentru că era indispensabil, ură fără adîncime care aducea un fel de echilibru iubirii absente... Ea îl va înșela... cu prudență firește, cu precauțiuni."

Destrămării biologice a lui Maxențiu din *Concert din muzică de Bach* îi corespunde în *Drumul ascuns* deznodămîntul Lenorei, ca urmare a unui cancer descris minutios. Din cochetărie, inconștientă, bolnava nu informează asupra simptomelor fatale decît tîrziu. La căpătîiul Lenorei, Walter pronunță mental gravul *a muri* fără sonoritate crudă... dar limpede și inexorabil, profesional". O trecătoare „păienjenire a conștiinței" i se pare „drept emoție", ceea ce-l determină să-și atribuie mărinimie de caracter. Raționament pe care, dezarticulîndu-l, prozatoarea îl nimicește prin ironie. Cei din jur (gîndește el) îl consideră insensibil, dar iată, acum îl agită sentimente nobile. Prin urmare, el e „un om admirabil".

Sîntem în atmosfera convențională, exterior corectă, din *Les Grandes familles* de Maurice Druon, cu indivizi în relații politicoase și nesincere. Pentru a se plasa în apropiere de Marcian, Elena Drăgănescu-Hallipa și copilul acesteia îl urmează în Elveția, unde artistul dă recitaluri. Din țară, în scrisorile adresate Elenei, la Vevey, impersonalul Drăgănescu nu uită să salute pe Marcian. Deși hotărîtă să curme o situație echivocă, Elena, „scrupuloasă cu canoanele sociale", se vede împiedicată de boala de cord a lui Drăgănescu, pe care însă o considera simulată. Un deces brusc rezolvă lucrurile, scutind-o la timp să pună în aplicare proiectul unui divorț, dar același deces ridică probleme de protocol imediat. „Spirit puritan și burghez", femeia adulteră revine din Elveția, „cu cea mai corectă grabă", descinzînd „fermă și mîndră" lîngă catafalcul impozant din sanatoriul Walter. Din punctul său de observație, considerînd cu deferență „gravitatea simplă" a celei îndoliate, doctorul Walter procedează, în timpul ceremoniei, la o radioscopie psihologică secretă, cu concluzii semnificative.

„Iată exemplarul cel mai reușit al familiei! gîndise. Ceva invidie se amesteca admirației pentru un destin așa de proporționat. Aici natura și viața își luase asupra lor atît realizarea armoniilor estetice, cît și comiterea crimelor necesare." În monologul interior, enigmaticul Walter își găsește afinități ideale cu Elena. Împreună, figuri de excepție, ei doi ar fi realizat „două exemplare culminante ale vieții..."

Premeditat sau nu, Hortensia Papadat-Bengescu practică în acest mod portretul psihanalitic minuțios, căci ce altceva e urmărirea *drumului ascuns* decît o aplicație a teoriei refulării? Cînd individul, supraveghindu-și tendințele (refuzînd să dea curs instinctelor), păstrează aparența eticii, — refularea devine o realitate. Pe scurt, Freud afirmă că refularea, departe de a fi un fenomen morbid, constituie o modalitate de conduită, un mecanism cotidian, vizibil la tot felul de indivizi. Autoarea Hallipilor are slăbiciune pentru depistarea mobilurilor secrete, confruntînd cu pasiune relațiile dintre viața externă și impulsurile din zone profunde. Disecția intimă duce la descoperirea unor orizonturi sufletești revelatoare, — protagoniștii, diferențiați puternic, fiind nu o dată cazuri-limită. Alte figuri rămîn în umbră pentru efecte de perspectivă și contrast. Cu privirea lui ocultă de cerebral steril, Walter e un tip de posesiune; omul care „acceptase pe Salema, care se slujise de Lenora și acum o păstra pe Aimée" reprezenta o vocație de parvenit. Întocmai ca Walter, Coca-Aimée își urmează *drumul ascuns*, mobilizîndu-și resursele pentru a intra în posesia palatului-muzeu. „Treptele casei somptuoase erau treptele unui drum ascuns, mai puternic ca orice rațiune."

Pînă aici frapează *la double vie*, refularea presupunînd mascarea intențiilor. Se constată însă și reacții des-

chise, deliberat sfidătoare. În comp ortamentullor cotidian, Ada Razu și libertinele surori Persu sînt niște *demi-mondaines* fără reticențe, din categoria faimoaselor *demi-vierges* ale lui Marcel Prévost [1]. La toate primează ceea ce, cu alt prilej, Paul Zarifopol numea *„nerușinare psihologică"*. Există și cîte o voce care condamnă, „feminista Nory" — viitoare protagonistă a romanului *Rădăcini* — urmărindu-le cu un zîmbet sarcastic. O completează, în felul său un antisnob, Lică Trubadurul, care, din „necaz pe boierie", rîde de „boierii" din jur, arborînd ținuta de seducător impertinent și cinic. Psihologia rezultă cînd din fapte, cînd din examenul analitic al resorturilor intime.

Ca observatoare a fenomenului parvenirii după primul război mondial, creatoarea Hallipilor nu inaugurează, firește, o temă nouă. La Brătescu-Voinești și Duiliu Zamfirescu decăderea *hegemonikonului* boieresc apărea iminentă, ca proces de redimensionare socială-economică impus de vremurile noi. Vechea clasă, intrată într-o zonă de umbră, pasivă și elegiacă, privește din cadre poleite spre un prezent de care și-a tăiat legăturile. Către vîrful cotei își fac ascensiunea alții, sacralizarea banului devenind o modalitate curentă. De la Tănase Scatiu al lui Duiliu Zamfirescu și Evghenie Ciornei (din *Venea o moară pe Siret* de Sadoveanu) pînă la Doru Hallipa și placidul Drăgănescu sau Walter din trilogia Hallipilor e o naturală linie de succesiune. Îna-

[1] Scriitor agreat de Hortensia Papadat-Bengescu, la care se referă în ziarul *La politique* (1912), vorbind de volumele *Les Demi-vierges* și *Lettres de femmes*. În epoca debutului, prozatoarea publica în *Viața românească* medalionul *Marcel Prévost* (1913, nr. 1).

intașii moșierului Doru Hallipa, fără genealogie aurită, au fost probabil vechili sau arendași. Insignifianta „baba Smoala" (cognomen evocînd *smolirea* butoaielor) ținuse cîrciumă, amănunt ce o determină pe Nory să-i atribuie lui Drăgănescu, fiul bătrînei, o ironică *„noblesse de baril"*. Jalnicul prinț Maxențiu era fiu nelegitim al desfrînatei Zaza, cîntăreață de *variétés*. Ada „făinăreasa" își trage cognomenul de la negoțul de făină practicat de tatăl ei. La originea averii lui Walter erau banii cîștigați în speculații financiare de Salema, „femeia elefantiază". Seria parveniților continuă cu Rim, descendent dintr-un mic slujbaș la vamă, cu Lenora, fiică de perceptor mizilean, cu ceilalți, care, uitîndu-și obîrșia, au devenit moșieri, reprezentanți ai marii finanțe și ai mediilor snobe. Cercul nu s-a închis.

Excelentă la Hortensia Papadat-Bengescu e tratarea în frescă amplă a snobismului — element asociat parvenirii. Ceea ce Caragiale schițase în secvențe izolate, persiflînd mimetismul amfitrioanelor cu *jour fixe*, constituie acum fondul unei galerii. Trilogia Hallipilor oferă studiul cel mai expresiv al psihologiei snobismului românesc interbelic, din perspectiva unei conștiințe acuzatoare. Prima trăsătură a snobului e ambiția de a produce impresie : prin lux, prin situații, prin colecții care să uluiască. Aristocratul are de partea lui trecutul, arborele genealogic, distincția naturală, ca expresie a manierelor legate de mediu. Burghezul îmbogățit, *„sine nobilitate"*, substituie blazonului fastul, voindu-se curtenitor și impecabil, însă manierele seamănă a imitație iar poza suplinește comportarea firească. Snobul simte nevoia profuziunii, a rarităților epatante, după cum o „snobinettă" ține să etaleze pietre prețioase, să dispună de cai de curse și lachei. În general, snobii sînt foarte atenți la amănuntele protocolare. La un dineu în

VIII

VARIAȚIUNI ȘI RELUĂRI : *RĂDĂCINI, STRĂINA*

Încheiat cu *Drumul ascuns*, romanul Hallipilor are o construcție rotundă. E. Lovinescu stărui însă, repetat, ca seria să meargă înainte cu „istoria familiei Walter-Coca", ceea ce, sub aspectul artei, s-a dovedit deficitar. „Ciclul romanelor — îi scria criticul la 2 august 1932, de la Fălticeni — trebuie dus mai departe, cu orice preț, ca o operă capitală și de mare valoare, și pentru noi, și pentru dumneata... Lasă deci viziunile florentine și continuă istoria familiei Walter-Coca (...). E o datorie de conștiință, să te apuci imediat, și nu în cap, ci pe hîrtie. Aștept să-mi scrii că ai început." La 17 august 1932, alt apel : „Aș dori să aflu că te-ai apucat de scris în continuare, deși știu că nu e sezonul potrivit pentru așa ceva" [1]. Criticul terminase lectura volumului *Drumul ascuns*, apărut recent. Însă prozatoarea avea în proiect un roman cu alte personaje, *Logodnicul*, încredințat tiparului în 1935. Apelul lui E. Lovinescu n-a fost totuși ignorat, de vreme ce, într-un interviu din același an,

[1] *Scrisori către Hortensia Papadat-Bengescu*, în *Manuscriptum*, 1971 nr. 4, p. 129—130.

creatoarea Hallipilor declara : „Firul acestor romane nu e întrerupt, deoarece am de pe acum scrise o sută de pagini din al patrulea volum și, cred, ultimul din acest ciclu“ (*Rampa*, 26 mai 1935). Lucrul continua intens în anii următori pentru ca în 1938 să apară masivul roman *Rădăcini*, sub nivelul celorlalte. Legăturile cu vechiul ciclu erau, în realitate, precare, în locul figurilor de prim plan apărînd personaje noi. E de presupus că prozatoarea a fost influențată de o sugestie a criticului, mereu amical, de un devotament profesional exemplar. „N-ar fi fost rău, — propunea el — ca deși conceput ciclic, fiecare din romane să fie de sine stătător, cu o evoluție unitară și un sfîrșit categoric.“ [1] Clanul Hallipilor, Lică Trubadurul, „buna Lina“ și ceilalți intră în umbră, în timp ce Nora Baldovin și sora ei, Dia, sînt protagoniste. Alte personaje, între care Aneta Pascu, doctorul Caro și bătrînul boier Dinu Baldovin, nu au nici o atingere cu ambianța Hallipilor. Privit critic, noul roman se abătea de la matca trilogiei constituindu-se într-o scriere cvasi independentă.

Rădăcini e un roman greoi. Descifrarea meticuloasă a datelor sufletești devine obositoare prin insistență, faptele fiind reconstituite și explicate în paranteze largi, ipotezele ținîndu-se lanț. Pînă acum personaj episodic, „feminista Nory“ dobîndește o fizionomie, dar e o altă Nory, energică, voluntară, într-un fel de război tacit cu toată lumea. Atitudine de frondă ? orgoliu nesatisfăcut ? Conduita ei complicată poartă semnele unei ereditați hibride, Nory fiind urmașa moșierului Baldovin, concepută cu fiica unui vechil. Tînăra cu apucături virile a moștenit de la boierul Baldovin o notă de mîndrie, dacă nu de dispreț, aroganță vădită și în raporturile cu proprie-i mamă, inofensiva Cornelia. „După ce luase licența

în litere, descoperise că nu-i place să fie profesoară : — Tîmpești pe alții și ei te tîmpesc pe tine. Studiase apoi dreptul, n-avea în vedere să pledeze, dar nu putea suferi s-o tragă cineva la fit. — Mai bine eu pe ei ! Norocoasă, găsise lesne un debușeu la amîndouă diplomele, în direcția cooperațiilor sociale, unde spiritul ei de inițiativă și de organizare, talentul ei de a improviza speech-uri, o slujise de minune." Nory Baldovin militează zgomotos pentru emanciparea femeii („feministă" !), variind mijloacele de acțiune după caz. „Ici conferența, dincolo inspecta, îi plăcea să se agite, să-și impună voința, să fie mereu între oameni mulți, ba să fie chiar indispensabilă ; să schimbe locul, să vadă, să audă, să fie văzută și ascultată".

Lîngă activa Nory, portretul Diei, crescută cu bonă germană și guvernantă englezoaică, frapează prin reflexivitate. Nory, „bastarda", pare un demon neostenit, gata să spioneze și să producă mișcare. Dia, fiica legitimă a aceluiași Baldovin, cultivă discreția, diferențiindu-se prin tr-un accentuat spirit de castă. Călătoriile celei dintîi nu depășesc zona bucureșteană, cealaltă a trăit în mediu helvetic, la Geneva, sau într-un pensionat de lux la Lausanne. Însoțită de Mademoiselle Madeleine (Madò), „directoare de conștiință, mamă adoptivă, prietenă și pedagogă", a cutreierat lumea, „de la Ierusalim la Roma, din Grecia la Copenhaga, adesea la Londra". Cel puțin un timp, în conștiința lui Nory simpatia pentru Dinu Baldovin alternează cu judecata severă, nelegitima făcînd distincție între „viața lui oficială și cea clandestină". Spirit practic, Nory se simte bine între zidurile tribunalului, pe stradă sau în magazine. Caracter pasiv și orgolios, Dia urmează inexorabil drumul clasei sale.

1

Temperamente atît de diferite, s-ar părea că destinele lor nu pot avea nimic comun. Sîngele baldovinesc vorbește însă și în caracterul lui Nory, care, deși expansivă și „feministă", e lipsită de feminitate. Frigidă, rațională, Nory duce cu ea ceva din ereditatea paternă : „...fire subțiri de *rădăcini* o prindeau în plasa lor de păianjeni". Tot romanul e făcut din reconstituiri, procedeu în care s-a văzut o influență proustiană. Două biografii, cînd paralele, cînd contrastante, formează pretexte pentru revelații sufletești și tablouri de epocă ; alți indivizi se confruntă în situații variate, — prozatoarea evitînd simetriile clasice și pitorescul pentru a practica investigația în adîncuri obscure. De zece ori explicația urcă pe o treaptă superioară, dar tot de atîtea ori se produc întoarceri în trecut, tehnica retrospectivistă lucrînd din plin. Datele cronologice nu se succed cu rigoare, ca în romanul clasic : dimpotrivă, raporturile între fapte sînt interverite, evenimentele desfăcute în particule, dar nu pentru a se reuni ca la Proust, pe un plan superior, într-o sinteză cu mii de fețe. Fragmentele, discontinue, întrerupte, nu au nimic comun cu „memoria involuntară" pe care Proust o așază la baza vieții sufletești. Prea lent fluxul general ! Prea multe sondaje secundare, inutile, de unde impresia unei succesiuni de microsinteze, romanul devenind jenant prin dilatare și întortocheat prin pluralitatea direcțiilor.

Rădăcinile bolnave sau fragile constituie pentru diverșii eroi din roman cauza unui final sumbru, motivele prăbușirii dovedindu-se cînd patologice, psihice, cînd sociale. Moșierul Dinu Baldovin, tip de feudal, „om de

lume și de club, ultimul deputat cu adevărat conservator", practică un fel de dezinteres superior pentru toate, sentimentul real că e puternic fiindu-i de ajuns. Egal cu sine, taciturn, indiferent, poate abulic, prin urmare rău administrator al averii, el pare un contemplativ. Bătrînul fusese „timid în fața nevestei lui, boieroaică înfumurată și aspră, timid în oficii publice, timid în fața fetiței lui Dia, care îl trata cu apucături protectoare". Delicatețea astfel înțeleasă e „ușoară și firească — observa Mihai Ralea — la cei care au acaparat mai dinainte totul și nu mai au ce revendica". În comportarea nobilului intră „o dialectică a prisosului" *(Ceea ce e nobil)*. Mascarea sentimentului la oamenii din această clasă e o problemă de ținută și orgoliu, drept urmare Dia cultivă enigma, misterul, poza rigidă. La înmormîntarea lui Dinu Baldovin, Dia, apariție rece de fiord, nu scoate nici o lacrimă ; plînsul „i-ar fi stricat armonia". În ochii lui Nory, bătrînul rămîne „cum în adevăr fusese, adică egoist și fără voință", — bastarda sesizînd cu exactitate sensul generozității lui, care „venea numai din obligație, politeță și hatîr..."

Potrivit aspirației de „a surprinde și adînci înțelesurile timpului în care trăiește creatorul" [1], scriitoarea își extinde aria de observație în zone anterior neglijate, de la anturajul boieresc arhaic pînă la psihologia ființelor rudimentare, expuse închistării timpurii. Nory are voluptatea secretelor picante și orice descoperire o face să jubileze. Primul soț al Diei, fiu de moșier ruinat, depravat și luetic, văzuse în mariajul cu „cea mai frumoasă

[1] N. Papatanasiu, ***Intîlnire cu d-na Hortensia Papadat-Bengescu***, în *Viața*, 1941, nr. 109, 19 iunie.

fată din București" o ieșire din impas, prelungirea vechiului stil de „rafinament și decadență". Situație frecvent întîlnită în romanul francez sau în cel rusesc. După un divertisment nupțial în Elveția, repede întrerupt, morbul necruțător grăbea decesul ofițerului de roșiori într-un sanatoriu vienez, făcînd inutilă acțiunea de divorț. Casa în stil Renaissance din strada Plantelor i se deschidea lui Jean Deleanu, viitor logodnic, libidinos, pozeur aferat, al cărui fond rezidual conținea impurități morale similare. Infatuat (variantă a lui Jean Delescu din *Bătrînul*), „fire de tiran", utilizînd însă „mănuși fine de căprioară", satisfacția lui Deleanu e „să supună, să modeleze oamenii" ; îi pradă, la nevoie, „de idei, de calorii, de energii". Boier (cu origine obscură), ministru disident, ca politician se situează pe o poziție echivocă, privind de sus atît la „stăpînitori" cît și la „vulg", încîntat de tactul său de „vedetă". Dia, „atout" prețios, intră în calculele „tribunalului cu succes la femei" ca simplu obiectiv material. Oratorul aclamat la Ateneu, asasinat în circumstanțe confuze (nu de vreun adversar politic, ci de „un contramaistru fierar, amantul metresei") se integrează, cum se vede, într-o serie tipologică de anvergură. Bizară este însă reacția Diei, personaj singular, înclinat spre introspecție și mitomanie. Logodna ei „mistică", urmată de „doliul tot mistic", devine un fel de loc comun, căruia timpul îi conferă un aer de legendă. Finalmente, „mirele fabulos" pare un simbol acceptabil, iar respectul memoriei lui o meritată devoțiune.

Retrase în casa de pe Izvor, Dia și Nory nu găsesc un limbaj comun, dezacordul avînd rădăcini sociale și psihologice. Pentru Nory, înclinată să persifleze, sora mai mare e „doamna Dia" ; pentru Dia, jucînd din copilărie rolul de „șef al familiei", Nory e „o soră de mîna

stîngă", de a cărei existență a aflat tîrziu. Portretele reale trebuie văzute *au ralenti*. Cu acuta ei conștiință a rangului, Dia e conservatoare în mod organic, deși arborează „un spirit larg, modern". Lipsa de comunicativitate o face impenetrabilă, tăcerea dîndu-i „prestigiul și farmecul enigmelor". Nory se vrea „liberală, democrată, revoluționară". E numai contradictorie ; în secret adoră blazonul, dar se ridică „împotriva aristocraților prăfuiți și ridicoli", ca și împotriva „mocofanilor". Între snobii cu care s-a împrietenit, își spune „populistă — așa numai ca să zică altfel", dar după *rădăcinile* paterne se simte boieroaică. Pentru „prostime" are repulsie, iar în relațiile cu propria-i mamă e odioasă.

2

Distanțată de Dia, ca efect al unui temperament diferit, Nory nu pierde nici un prilej pentru a-i scruta existența intimă. Ce experiență nouă i-ar modifica liniile portretului ? — se întreabă Nory. Din acest moment acțiunea romanului se ramifică disproporționat prin urmărirea perechii Caro-Madona. Prezența doctorului Caro (fiu de negustor falit), volubil, familiar și flegmatic, aduce în casa cu „storurile lăsate", un „aer proaspăt, înviorător", pretextul vizitelor — imaginat de Nory — fiind pe de o parte anemia Corneliei, pe de alta dorința Diei de a-și conserva sănătatea perfectă. Începe, de fapt, un nou roman, prilej de retrospective și biografii aparținînd altei serii. Pasiunile erotice sînt inexplicabile, pare a demons-

tra scriitoarea. Captivată de verva lui Caro (prescurtare de la cognomenul Caruso), Nory și-a prelungit studenția, urmînd două facultăți. Însă Caro (Titu Vasiliu), șef al orchestrei studenților în medicină, s-a apropiat de Madona (colega ei la Litere), „gravă, mîndră, clasificată «beauté»", — lipsită de mijloace și locuind la mansardă. Un concubinaj frenetic face din Madona (sau „Sfinxa", cum o numesc colegii) o „fecioară despletită", snobă la modul iritant. Cînd, prin căsătoria cu Caro, aspirațiile de ordin economic devin realități, limbajul ei traduce o psihologie de parvenită : „Noi"... „Cînd ai casa ta"... „Menajul meu"... „Rangul nostru"... În practică menajul e o convenție, partenerii trăind „în minciună și prefăcătorie", Madona fiind „gospodină maniacă, soție ambițioasă, amantă decepționată, prietenă resemnată și actriță bună". Echivalent, într-o măsură, al lui Rim, Caro și-a făcut o reputație de specialist, trăgînd foloase din publicitatea prin presă regizată de Madona. Tot ea, perseverentă, manevrează ascensiunea lui universitară. „Nu e încă profesor, e numai conferențiar, dar șoferul îi zice «domnule profesor !»... Aparent rece, dar abandonîndu-se voluptății erotice, cochetă, Madona acceptă galanteria bărbaților, motivînd că lucrează pentru cariera lui Caro, care, la rîndu-i, practică un libertinaj comod. Nimic inedit, prin urmare, ca mediu și moravuri, de unde impresia de *déjà vu*.

Cum Nory, „lipsită de simțuri", are, imaginar, „curiozitatea vieții sexuale", relațiile cu Madona și Caro, ca și acelea cu Dia, sînt surse de revelații și studiu. Ipocrită, Nory e o Cousine Bette bucureșteană, jubilînd cînd observă că simptomele hemofilice ale Madonei îi dau un aer depresiv, că starea morbidă i se citește în „stări oculte, diabolice". Pe Caro, epicureu ușuratic, îl expune calculat, insinuant privirilor Diei. Deștept, „dacă nu fin",

simpatic, uzînd de familiaritatea „profesională a medicului, a savantului privilegiat", abilul donjuan, sigur de armele lui, constată descumpănit că s-a atașat de o femeie „înainte de a o fi dovedit frumoasă, — așadar nu pentru că era frumoasă". La rîndu-i, Dia simte că „secătura" are „charme". Un preludiu de Rachmaninoff, cîntat de Caro la pian, creează „o atmosferă de mișcare de spirit, de fluid învăluitor", dar seducătorul, „actor de forță", înțelege, concomitent cu Dia, gratuitatea jocului. Din ungherul ei de păianjen, Nory nu pierde nici un amănunt, înregistrînd cu un surîs diabolic finalul : „Dorința ei se îndeplinea... Amorul lor care o sfida era un amor trist, cu toate că încă neîndeplinit... Erau cinstiți pesemne sau nu cutezau... Dorința ei se îndeplinea, totuși nu se putea bucura... îi era frică de ceva, i se încrețea pielea brațelor slabe, reci, ca ale unui asasin, după prima lui crimă... Așadar îi va despărți !"

Jocul e meditat pînă la consecințele ultime. Nory va transmite adevărul Madonei, iar ca prietenă a lui Caro, — Cassanova înfrînt — pe acesta îl va supraveghea lucrînd în ascuns. În triunghiul Dia-Caro-Nory un vînt nevăzut dezagregă sentimentele, indivizii apărînd secătuiți, osificați iremediabil. Dia a îngropat pe toți ai ei, „undeva în suflet, fără emoție, *uscat*". Cu aceeași senzație, își îngropase și averea : „*uscat*, rece". Față de drama umană a Madonei, pregătindu-se de moarte (după iluzorii căutări în Elveția), Caro are o comportare mai mult mecanică : „O îngrijesc, fac tot ce pot, dar nu simt nimic... *M-am uscat...*" În sufletul lui Nory, nici fragmentele propriei biografii nu au vibrație. „Pentru a fi amintiri, le lipsea un element esențial și anume *sentimentul*, orișicare : vesel, trist, comic, duios... Erau numai *plăci fotografice sub ochii unui privitor neutru*."

3

Perechea Caro-Dia, legată incidental de biografia lui Nory, se încorporează în cele din urmă, fie și marginal, în ambianța generală a romanului. Nu același lucru se poate spune despre pseudostudenta Aneta Pascu, personaj parazitar, introdus într-o acțiune complicată inutil. Cu ea prinde contur o a treia sinteză, experiența tinerei provinciale la București relevînd ascunzișuri psihice anormale. Înscrisă la Facultatea de litere, dar neparticipînd la cursuri, vulgară, fără orizont, fiica portărelului Pascu suportă cu placiditate mizeria și ofensele cotidiene pentru „vanitatea de a se afla în orașul mare". Imbecilă, isterică, „fata bondoacă" de la Vaslui suscită o repulsie ce amintește de antipatia scriitoarei pentru ființe similare. În economia noului roman, Aneta Pascu, ecou sintetic din Mika-Lé și Sia, continuă într-o altă variantă seria aparițiilor de nivel inferior. Vagabonda bate străzile, savurează „zgomotul asurzitor, soneria tapajoasă a cinematografelor, chemarea nervoasă a semnalelor luminoase", încîntată (precum mama de la Vaslui) că e „studentă la București, nu la Iași", — imaginînd amoruri neverosimile, pregătită să declare : „Vreau să fii logodnicul meu". Așadar încă un caz patologic, de domeniul psihiatriei. Frigida Nory a introdus-o ca o „diversiune" în casa de pe Izvor, amuzîndu-se ocult într-un joc grotesc. Pseudostudenta, nevrozată („netrebnica aia mică", „descreierata"), e o erotomană ; „se fîțîie, se-nvîrte, face cu ochiul", discută „trează" cu personaje inexistente. Interesul pentru descifrarea comportamentelor anormale devine, în *Rădăcini*, excesiv.

N-ar fi exclus ca în strania alăturare de destine, prozatoarea să fi urmărit o confruntare între erosul devenit

agitație, dezordine mentală, și latura contrarie, frigiditatea. Extremele sînt evidente : de o parte exhibare obsesivă, de alta detașare, motiv de investigații analitice la intersecția dintre medicină și literatură. Privind realist, „numai în literatură studiul vieții interioare parvine să se debaraseze de orice considerații prea teoretice sau prea practice", — conchidea un observator avizat. „Iată de ce romancierul îi înapoiază cu prisosință medicului psihiatru serviciul pe care-l primește de la acesta. Profesorul și doctorul Georges Dumas spunea de altfel, cu propriile-i cuvinte, la cursurile pe care le ținea la Sainte-Anne, că adevăratul maestru al psihiatrului este romancierul psiholog... [1] Fără îndoială, romanele Hortensiei Papadat-Bengescu, atît de abundente în *cazuri* psihice speciale, pot face obiectul interesului medical.

Aneta Pascu reprezenta, ca mod de comportare, un caz de isterie pe un fond de stupiditate. Fratele ei, Coti Pascu, ex-grefier și student întîrziat, ajuns prin intervenții politice (după licența în drept), judecător supleant la București, e mediocritatea cu diplomă academică. Nory, care practică avocatura (îl cunoscuse la grefă), regizează un nou experiment, cu substrat sadic, prilej pentru scriitoare de a sublinia încă o dată eternul joc al antinomiilor. Prin examenul psihologic al ascunzișurilor, cititorul e introdus în intimitatea unor ființe radical opuse. Nimic aderent sufletește, așadar, în triunghiul Nory-Pascu-Dia. Pentru aceasta din urmă, judecătorul supleant pe care Nory îl împinge în salonaș, „vîrîndu-i-l în suflet" (sub pretext că se interesează de situația surorii exaltate) Pascu e un intrus. Pe un plan Dia, cu morga ei aristocra-

[1] André Berge, *L'Esprit de la littérature moderne*, Paris, Libraire Académique Perrin, 1930, p. 66.

tică, devenită mască, pe altul individul indezirabil, „cu lipsa lui de educație, cu aerul de suficiență", cu „insistența de a conversa și mai ales cu prezența repetată, fără de cunoașterea măsurii". Între ei, iat-o pe Nory, încurajînd pe Pascu, subversiv și plat : „Nu fi prost !" Spirit „frondeur" și lucid, „un ins nostim — probabil de sex feminin", Nory este ea însăși obiectul unor contradicții interne, avînd mica ei criză erotică. Într-o aventură la Bușteni, fata-băiat se abandonează lui Pascu, curtezan insignifiant „cu mutră de *beau garçon*". În casa Hallipilor, a Walterilor, a Rimilor, tînăra Nory părea o imagine a bunului-simț, stimabilă în rolul de „sfetnică și confidentă". În *Rădăcini*, trecută de treizeci și cinci de ani, avocata Nory Baldovin, invidioasă, aproape vulgară, e preocupată de existența Diei, urmărind concomitent feminitatea „turmentată" și „contradictorie" a Madonei. Plasată sub semnul absurdului, „inițierea" lui Nory — Tartuffe feminin — e o reluare a aventurii Cocăi-Aimée cu impertinentul Bubi Panu.

4

Alte *desenuri tragice* se constituie într-o a patra sinteză, un fel de reminiscență din *Drumul ascuns*. Pentru efecte de surpriză, romanciera o readuce pe Elena Drăgănescu-Hallipa înapoi la moșie, de unde plecase. Cercul se închide, dar unitatea de caracter e frîntă. Printr-o imprevizibilă metamorfoză, după decesul lui Drăgănescu, mondena, organizatoare de concerte, renunță la confortul citadin, retrăgîndu-se la Prundeni pentru a se ocupa de administrarea fabricilor și moșiei. Soție legitimă a lui

Drăgănescu, Elena „se expatriase" în Elveția spre a fi lîngă Marcian ; acum, „liberă, făcea tocmai dimpotrivă". Devenită peste noapte expresie a „ordinei și datoriei", văduva se complace în compania Tanei, sora lui Drăgănescu (integrată în „familia cu majusculă"), și a noului administrator. Penitență reală ? Mod de a se autoflagela ? Fastul din timpul snobismului, în ambianța de basm din bulevardul Lascăr Catargiu, lasă loc unei sobrietăți de necrezut. Subita prefacere etică nu convinge, dar prozatoarea scotocește, pentru a motiva revirimentul, subteranele conștiinței. „Elena nu se schimbase, dimpotrivă, revenise la adevărata ei fire. Schimbată fusese Elena atunci cînd se pasionase de muzică și de un artist. Îl iubise, nu puteai spune că nu l-a iubit, deoarece pentru el își călcase toate preceptele și își ieșise din fire. Poate mai mult fugise de bărbatul ei, pe care nu-l putea suferi. Acum cînd Drăgănescu nu mai era, fusese destul să se întoarcă la moșie ca să se simtă văduva și urmașa lui, să-și creadă îndatoriri către Țața Tana, cumnata."

Printr-un transfer de preocupări, în noua etapă degeneratul Ghighi, fiul Elenei, „adoptă muzica", fiind lăsat în grija lui Marcian în Elveția, iar Elena continuă „industrializarea averii Drăgănescu". Ironie a destinului, epigonul, „micul moștenitor al lui Drăgănescu", adoră pe Victor Marcian *(Ami-Vic, Oncle Mark)*, amantul Elenei, „cel care poate pricinuise moartea tatălui lui". Altă curiozitate, muzicianul Marcian iubește pe Elena în copilul ei. Clorotic, anxios, timid, fără „aptitudini la cifre, dar nici la celelalte materii", încercînd exerciții naive de compoziție, Ghighi pare „mai aproape de blîndețea lui Marcian decît de iubirea severă a mamei". De unde vine epuizarea tînărului, se întreabă prozatoarea, invocînd încă o dată surprizele eredității : „— Unde sînt *rădăcinile ?* Prin nici un firicel, Ghighi nu ținea de părinți, de strămoși... dar

transformările... cu ele ce facem ? Sfiala de sine a lui Drăgănescu, sfiala lui de Elena, nu erau oare originea spaimei de viață a copilului : — Îl socot pe bietul Drăgănescu vinovat ! — avu Nory remușcări, dar nu acuza pe nimeni de nici o vină, ci acuza acum o lege... o lege întortocheată, care deviază, filtrează atavismele." Cu timiditatea lui maladivă, Ghighi e o imagine întoarsă pe dos a frivolelor Mika-Lé și Sia ; pe toți îi unește însă același stigmat al degenerescenței.

Dar romanciera are în vedere încă un element psihologic, înstrăinarea. Revenind la Prundeni, împotriva voinței lor, Marcian și băiatul („slab, crescut prea repede pesemne, palid, urîțel") sînt niște dezorientați. În atmosfera de la moșie, copilandrul simte un fel de adversitate secretă. Stîngaci, solitar și reflexiv, „depeizat" prin lunga ședere în decor helvetic, Ghighi crede în *„maleficiul locului"*. Sfatul Tanei, care-i sugerează „să fie încrezut", să acționeze ca stăpîn, sună fals. „Stăpînul tînăr", pentru care Elena se zbate să rotunjească o avere considerabilă, nu e făcut să poruncească. Retras într-o magazie cu vechituri, cu intenția de a compune o pastorală, prezența Kirei, „fată de vîrsta lui, dar voinică, cu șolduri largi, și piept care îmboldea", îl tulbură, descumpănindu-l. Obsedat de propunerile tinerei sălbăticiuni, degeneratul, cu capul „prea mare pentru trupul debil", se spînzură într-un șopron, iar „grăsuna Kira", înspăimîntată, se îneacă în eleșteul moșiei. Dar sfîrșitul lui Drăgănescu nu fusese oare „o sinucidere" ?

Ce va deveni „celălalt senzitiv, celălalt muzicant" ? Ziarele geneveze anunță că Marcian, „marele virtuoz al pianului", va sosi în Elveția cu logodnica, „o distinsă doamnă". Era un fel de „exil". Inaccesibilă, ermetică, „puritana" Dia alesese același refugiu, devenind coproprietara unei pensiuni la Montreux (Villa Beau-Site),

lăsată prin testament de guvernanta Madò, „scumpă ca o mamă, o soră, o prietenă, laolaltă". Continuă astfel o „carieră lungă de singurătate". În concepția scriitoarei, despărțirea Diei de Nory evocă separarea unui metal prețios de reziduurile inferioare. Se afirmă din nou, ca în *Bătrînul*, oroarea de încrucișări hibride, al căror rezultat e o degradare inevitabilă. Patronimicul Baldovin e pentru Dia „blazon", pentru Nory (după propria-i opinie) — o „fișă de identitate", reprezentînd „defecte". Dar avînd simțul realului, prozatoarea nuanțează caracterizarea pentru a da lucrurilor o notă veridică. Dia nu e „nici eroină, nici victimă, nici portret", ci „ea însăși", în timp ce Nory, „soră inferioară, rău crescută", durase în casa de pe Izvor „o viață tocmită numai din iluzii și greșeli".

5

Pe un ecran îndepărtat se mișcă figuri diverse. Rigidul boier Baldovin și demagogul Jean Deleanu sînt fantomele unor morți, totuși umbrele lor au în planul acțiunii generale o a doua viață, iradiind o anumită forță. A fost o greșeală de perspectivă că în roman li s-au dat roluri secundare, cînd fiecare din ei putea aduce un suflu de realitate. Umbre au devenit și „buna Lina" și Ada Razu, și pictorul Greg, acela căruia Nory îi spunea ironic „papa Bonifaciu". Lică Trubadurul nu mai are masca de cuceritor original, diferențiat prin cinism și nepăsare. Divorțat de „trăsnita" Ada Razu („nu era deăia care se lasă dus de nas"), decăzut din prosperitatea materială („fusese deputat țărănist, dar se lăsase de politică"), îmbătrînit,

„copoiul" acceptă o mică pensie din partea Elenei („tanțoșa"), dar și larghețea moșicăi Mari, „cunoștință veche". În tinerețe Lică avea *le physique de l'emploi*, atrăgînd atenția prin grația naturală. În fizionomia lui din *Rădăcini* intră oarecare vulgaritate, transpusă pe un portativ pitoresc, ca în *Groapa* lui Eugen Barbu. „Tu, păpușo... (îi spune moșicăi Mari). Tu aveai o fundă verde ca salata proaspătă, la șorțul tău de moșit, cînd te-am cunoscut întîi... verde ca ochii tăi de șopîrlă!" Amantul obosit afișează o dată nevoia de castitate : „Mi-ar fi plăcut să mă fac călugăr!" Iată-l însă la cincizeci și doi de ani vorbind de căsătorie cu Mika-Lé, „buruiana rea", care „se agățase scai" de el. „Dacă trăia Sia, fata lui, grăsună, ar fi avut vîrsta miresei" (Mika-Lé). Vagabondul încărunțit fuge de „vampa mică", nepoata sa (care-l sfătuiește să-și spună mai sonor : „Petrescu-Hallipa!"), preferînd legăturile comode. Se constituie în acest mod o ultimă sinteză, reprezentînd un destin mai puțin grav.

Nota generală în trilogia Hallipilor o dădea snobismul, ca reflex al parvenirii. Protagoniștii erau în culmea puterii, permițîndu-și, ca supremă afirmare, voluptatea luxului. În *Rădăcini* se produce declinul ; cu excepția perechii Caro-Madona, posesori ai unui „Cadillac", privirile merg spre trecut. Într-un edificiu luxos, cu mobilă-stil, Madona și-a instalat o superbă bucătărie normandă, în timp ce Elena, retrasă în conacul de la Prundeni, nu se simte lezată estetic de tacîmurile eterogene. Cîte un deces izolat puncta anterior destrămarea biologică. Moartea Lenorei, a Siei, a lui Drăgănescu ridica în special probleme morale. În *Rădăcini*, moartea boierului Dinu Baldovin, a detracatului Radu Vrana, a lui Jean Deleanu, aceea neașteptată a copilului Ghighi, implică și un declin social. Paralelism simbolic. Moșiile lui Baldovin au fost, în parte, înstrăinate. Stabilită în Elveția, Dia, „făptură preți-

oasă și ermetică", intenționează să lichideze averea din țară, mulțumindu-se să rămînă o simplă proprietară de hotel. În casa de pe Izvor, văduva Cornelia (fostă Baldovin), atinsă de senilitate precoce, închiriază camere pentru jocuri de cărți. Lîngă mese veghează o bătrînă cu „nume mare, princiar", sărăcită la baccara „pe la toate stabilimentele de joc din Europa", și cîteva „cocoșnețe cartofore". În ciclul Hallipilor căsătoriile avantajoase constituiau un mijloc de parvenire. În *Rădăcini*, Elena, Dia, Nory, ca și Cornelia, Tana, sau infirma Aneta sînt singure. Într-o lume „de tract și promiscuitate" — gîndește Nory — „prea multe femei singure !" Imaginea dezolantă a solitudinii sugerează o constatare generalizată, sunînd amar : „Toți oamenii sînt sau rămîn la un moment dat singuri".

Pînă la un punct, destinul Elenei Drăgănescu-Hallipa și acela al Diei Baldovin, prezentate drept caractere tari, evoluează paralel. Gravitatea lor temperamentală ascunde, s-ar părea, un sentiment al tragicului. Cu Dia, „destinul se arătase ingenios în răsturnarea socotelilor", hotărînd moartea lui Baldovin, moartea lui Deleanu, moartea bunei Madò. În raport cu Nory, dotată cu „ochi care zgîrie" și „minte care scotocește", reprezintă Dia un „echilibru perfect" o conștiință întrebătoare ? „Ca să pedepsești, meditează ea, trebuie să fii foarte curat"... Interferențe pasagere sînt și între alte destine. Elena s-a izolat, cel puțin un timp, la moșia Prundeni, zbătîndu-se pentru consolidarea averii ; Nory se retrage la conacul de pe moșia Gîrla, cu intenția de a reface „ea, fata din flori, latifundia familială", reconstituind „conturul aproape întreg al Gîrlelor-Baldovinești". Deși nu s-au uscat total, *rădăcinile* nu pot însă regenera. Revenirea la „matcă" e de domeniul utopiei, iată concluzia prozatoarei. *Rădăcini* e un roman crepuscular, străbătut de ironie ascunsă.

Întins pe aproape nouă sute de pagini, romanul nu polarizează atenția. Impresia de fragmentarism se menține pînă la capăt, părțile nefiind racordate firesc, prisosul de fapte neselectate ducînd la aplatizare. Abuzul dezvoltărilor contextuale și excesul de referințe jenează, expunerea dovedindu-se lipsită de o perspectivă clară. Chiar și titlul *Rădăcini* apare confuz; materia neprelucrată surprinde. Scriitoarea nu aparține, desigur, tipului laborios. Tablourile retrospective sfîrșesc, nu o dată, în reluarea fastidioasă a unor date cunoscute, ca acelea despre educația Diei în Elveția sau despre copilăria lui Nory la „conacul doi", supravegheată de „Trînul" și „Trîna". Prea insistent reapare *fantoma* lui Deleanu, asupra căruia Dia „se înșelase", personaj purtînd cu dezinvoltură „masca ipocriziei". În momentul discuțiilor despre eventualul mariaj Lică-Mika-Lé, Trubadurul are cincizeci și doi de ani iar peste cîteva pagini, în același context, cincizeci și patru.

Defectele de compoziție și amănunt sînt numeroase, drept care, de la Fălticeni, E. Lovinescu își comunica epistolar impresiile, între insatisfacție și elogiu; cîteva scrisori erau adresate prozatoarei, pe măsura lecturii romanului: „Am pornit agale cu *Rădăcinile* și am mers vreo trei sute de pagini, clătinîndu-mă între recunoașterea talentului și nemulțumirea asupra minimalizării lui pe tipuri mărunte și fără interes..." Al doilea volum „se pornește din nou cu aceeași stagnare, provocată dintr-o prolixitate imensă, care devine iarăși vizibilă". Regretul e că „amploarea epică" se împiedică în stîngăcii de elocuțiune: „Ești o mare scriitoare și nu știu cum se face. E scris atît de rău (zece mii de cacofonii, franțuzisme intolerabile, sintaxă străină, vulgarități cît poftești: *mă place, îl place* — nu în dialog de mahala, ci pe cont propriu (...). Dacă vei avea ediția II, voi face eu corecția..."

Fenomen „inexplicabil", însă, — „totul trăiește extraordinar de viu, ba te ia pe o aripă de armonie, de pagina cîntă cu toate cacofoniile..." [1] Dacă rezervele sînt fundate, entuziasmul dintr-o ultimă scrisoare, la acest critic ponderat și lucid, eșuează în curată exagerație : „Iubită prietenă, continua el, am isprăvit de mult romanul cu finalul grandios Marcian-Elena-Ghighi — cea mai impresionantă parte din tot (...). Cartea e mare, scumpă amică, cea mai mare în ordinea creației epice. Bravo !" [2] Erau impresii de la 13 august 1938. În perspectiva severă a timpului, *Rădăcini* reprezintă mai degrabă un catalog de mostre, unele categoric de calitate, nu însă și o creație unitară sau o construcție.

II

Din 1942, în atmosfera crispantă a războiului, Hortensia Papadat-Bengescu începuse elaborarea romanului *Străina*, ulterior încredințat unui editor și, printr-o întîmplare obscură, pierdut. Fire deznodate din ciclul Hallipilor erau reluate în intenția unei continuări, — aspect confirmat de cele cîteva fragmente (unele postume) apărute prin reviste. Prozatoarea urmărea cu un fel de curiozitate etică, dar și atrasă de neprevăzut, capriciile și evoluțiile unor destine, de astă dată mai mult bizare, decît strict patologice. Se simte, oricum, repetiția ; la cutare

[1] Scrisori datate 4 și 5 august 1938, în : Ileana Vrancea, *op. cit.*, p. 228.

[2] Reprodus de Valeriu Ciobanu, *op. cit.*, p. 28

personaj din ultimul roman reapar trăsături întîlnite anterior la altele. Chiar relațiile și mediile sociale sînt reluate, — variațiuni pe aceeași temă — demonstrînd că scriitoarea și-a obișnuit într-atîta ochiul cu un anumit cadru, încît nu mai poate ieși din el. Noi decese punctează cursul întîmplărilor. Umbra lui Marcian, obsedantă, o determină pe Elena la o evaziune în Elveția. Enigmaticul doctor Walter a preparat o otravă care produce moartea fără ca analizele chimice să poată depista cauza reală. Fixat într-o atitudine maniacală, preocupat de descoperirea unui antidot, el intenționa să studieze efectele, atît ale otrăvii, cît și ale antidotului, nu numai pe el însuși, ci și asupra Cocăi-Aimée. Cum aceasta, înspăimîntată, respinge propunerea, Walter, obstinat, se supune experimentului, dar antidotul neavînd puterea scontată, maniacul își pierde viața.

Mediile în care se învîrt personajele sînt, ca și în romanele precedente, salonul, budoarul, cabinetul ministerial, micul cerc snob, Viena sau cadrul exotic elvețian. Ina (abreviere de la Străina), „cea cu spirit de permanentă frondă, de rebeliune, de nepăsare față de oameni și fapte", fluctuantă și contradictorie, pare o variantă a Cocăi-Aimée, căreia Lucian, avocat strălucit, secretar general și de cîteva ori ministru, — un fel de Walter monden, comunicativ — îi oferă, pe lîngă călătorii în străinătate, un apartament nou și complet", cu un „personal bine stilat". Cînd „se hotărîse a primi propunerea în căsătorie a lui Lucian, decisese că ea va fi stăpînă, ba chiar tirană (...) Se mutase doar dintr-un adăpost blagoslovit într-altul confortabil și avea voie să se joace de-a stăpîna casei, fără de răspunderi". Pînă la un punct, Ina e fapta bună a lui Marcian care, la Geneva, — după ce tînăra femeie își abandonase primul soț, un detracat — o salvase de la o prăbușire iminentă, declarînd-o simbolic

„copil adoptiv". Situație care, după dispariția lui Marcian, — Inei îi pare „absurdă". Nu cumva el, Maestrul, calculase acea adopție ca pe un balsam pentru Elena lui, simțind că el o va părăsi curînd ?"

Datele semnificative din existența perechii Ina-Lucian sînt însă departe de a se reduce la secvențe plastice, de cadru citadin. Nu faptul că aceștia (însoțiți discret de Elena) fac voiajul de nuntă în Elveția, cu o haltă la Viena, nici că, ulterior, în vederea maternității, Ina se instalează în același mediu elvețian — atît de plăcut scriitoarei — conferă interes fragmentelor publicate, ci problematica mai gravă, reluată insistent, din unghiuri diverse ; în esență, aproape întreaga operă bengesciană demonstrează caracterul de fenomen excepțional al fericirii conjugale. Dincolo de tarele și complexele lor, eroii trăiesc într-un spațiu de incertitudine, limbajul neputînd comunica realitatea. Deși cu trăsături amintind de Coca-Aimée, de Nory Baldovin, poate de Madona și altele, — Ina nu e, orice s-ar spune, o simplă burgheză superficială, cu capricii absurde. Față de Lucian, cu biografia lui sinuoasă, agitat, cerebral, „luciferic", — dublet al vanitosului Jean Deleanu, politicianul din *Rădăcini* — profilul ei dispune, dacă nu de un plus de profunzime, cel puțin de privilegiul unui anumit mister. Certitudinea nefiind posibilă, domeniul vieții intime se reazimă pe necunoscute, iată concluzia. Adam și Eva, „orfani vagabonzi", bărbatul și femeia, își sînt străini de la începutul lumii...

Prin urmare, dezbaterea din ultimul roman e o meditație rezumativă, ecou sintetic al reflecțiilor anterioare, în aceeași pendulare de la analiză la introspecția disimulată. Destinul femeii neînțelese, femeia-sfinx, femeia docilă sau femeia demon, stă pe o continuă ambiguitate, de unde reacțiile imprevizibile. În fiecare din aceste

reacții, prozatoarea, care se vrea obiectivă, transpare în modul lucid de a raționa. „Totdeauna o femeie are ceva pe conștiință sau se teme să nu aibă, de aceea o poți tulbura cu orice, cu nimic, oricînd", — reflectează Lucian, în tren, spre Elveția. „O poți tulbura, fiindcă e timidă, emotivă, nu fiindcă are ceva pe conștiință", motivează imediat scriitoarea, care nu poate rămîne indiferentă. Feminitatea e aici revendicativă. De altminteri, lipsită de vocația fericirii, Hortensia Papadat-Bengescu își proiectează, încă o dată — în modul în care conduce pașii eroilor din *Străina* — crezul amar despre imposibilitatea acordului sufletesc ideal. Ina și Lucian sînt, așadar, termenii unui silogism : „El știa că Ina nu-l iubește, Ea știa că Lucian o iubește". Raționamentele se desfășoară, bineînțeles, mental, într-un pseudodialog neauzit, Ina purtînd cu ea, în cute sufletești ascunse, imaginea Leopardului, investit cu „privilegiul frumuseții"), iar Lucian luptînd cu adversarul necunoscut din Elveția, „absent și totuși prezent".

Există deci posibilitatea unui adulter imaginar, — iată tema unui „joc primejdios" și straniu. Toată viața ideal-erotică a femeii se rezumă la *căutare* și *evaziune ;* pentru Ina, căsătoria fusese „numai o revanșă", ripostă ciudată la adresa Leopardului, care o părăsise, — personaj „simbol" al amorului, ca dat sublim. „Cu Leopardul, Ina nu ar fi conceput o viață conjugală, el era cel cu care — fie în gînd numai — ea se pregătea a trăda pe Lucian". Instinctualitatea feminină, „capriciul, absurditatea și cutezanța" se confruntă cu stilul cerebral, metodic, al lui Lucian (hotărît să sfîșie „aura ideală" a străinului interpus) ; — cu alți termeni, o Dalilă care călătorește în wagon-lits și un Samson chinuit, aparent „neted, limpede și foarte hotărît", nu fac decît să reia o dramă multimilenară, disecată aici dintr-un unghi de vedere etic. Pentru

a exemplifica, prozatoarea trimite antene ultrafine, explorînd spațiile de abur ale conștiinței cu o acuitate care (după puținele pagini ce ne-au parvenit) lasă să se vadă că *Străina* se înscria pe o curbă ascendentă în creația romancierei. „El o iubea, ea pe el — nu ; dozările sentimentale, de obicei variate și încîlcite, aci erau limpezi — limpezi în sine, limpezi în conștiința lor. El știa că Ina nu-l iubește, ea știa că Lucian o iubește ; asupra unui punct însemnat avea o bază mai solidă decît se întîmplă adesea, numai dozările, acelea erau mai anevoioase și primejdioase ; aci Lucian veghea permanent, pe cînd Ina se lăsa în voia impulsiilor, ceea ce descumpănea echilibrul forțelor de joc, și pricinuia nesiguranțe reacțiilor. — Un mic animal instinctiv ! — ai fi crezut că e o definiție bună pentru Ina ; te aflai însă în fața unor probleme care cer la fiecare moment să le rezolvi — de aci, jocul orb, liber, al destinului lor, ca al oricărui ins. — De ce plac acestuia și nu i-am plăcut celuilalt ? — se întreba Ina, pe care răbdarea lui Lucian o revolta uneori. — De ce nu țipă la mine, nu mă ocărăște, nu mă bate ? Aș putea atunci să strig în gura mare : — Iubesc pe altul ! — Nu, acel iezuit nu-i da prilejul să țipe cuvintele unui astfel de adevăr...“ *(Viața românească*, 1966, nr. 3). *Străina*, nici vorbă, e un veritabil cîntec de lebădă.

Camil Petrescu urmărise, în primele romane, dramele geloziei și ale îndoielii, exclusiv din punctul de vedere al bărbatului. Hortensia Papadat-Bengescu e o analistă a „spațiilor de incertitudine“, dintr-un unghi de vedere cînd feminin, cînd masculin. Reconstituit din particule, ritmul psihologic e unul de aparentă încetineală ; aceasta din cauza monologurilor interioare, dizolvate în întrebări și răspunsuri pe aceeași temă. Prozatoarei i se poate imputa excesiva pasiune pentru ipoteze, demonstrația

devenită arguție, nu însă vacuitatea. Iar dacă amorul ideal e, principial, un deziderat, Elena și Marcian reprezintă în concepția scriitoarei „un fenomen nespus de rar și de interesant; prin ei se putea studia „pe viu" fenomenul amorului realizat, „ale cărui argumente au fost dintotdeauna absurde". Elogiul iubirii lor e unul din rarele fragmente de incandescență, implicit de aprobare netulburată de îndoieli, din întreaga operă românească bengesciană (meritînd pentru aceasta privilegiul unui citat): „Elena era o burgheză lipsită de simțul și de valoarea artei muzicale și Marcian era un om fără de agrement fizic; marile lor calități sufletești, — acelea erau ascunse. Geniul lui Marcian fixat pe un punct: muzica, nu se vărsa pe de lături, cei doi se iubeau ca un bărbat cu o femeie, se iubeau temeinic, pentru totdeauna, nu acum cînd erau uniți după lege și rit, ci dintotdeauna. Nu se putea afla mai multă cuviință în păcat, ca cea a legăturii lor încă atunci cînd Elena era măritată cu altul, iar căsătoria lor după lege nu adăugase nici ea nimic deoarece dincolo de cea mai mare măsură a unui sentiment nu se poate trece" (*Viața românească*, 1966, nr. 3). În cazuistica amorului, Stendhal rămîne prea insisten în sfera pasionalității italice (care i-a servit ca model). Autoarea *Străinei*, femeie, e mai aproape de modalitatea lucidă întrebătoare, a Virginiei Woolf, investigînd adîncimile cu o mînă poate mai moale, însă de egală finețe.

Un lucru se cuvine, în încheiere, subliniat. Preludiul și epilogul sînt la Hortensia Papadat-Bengescu *feminități*, dar foarte diverse ca structură și deschidere. De la alegorie și lirism pînă la analiza infinitezimală, de aspect realist, toate modurile au fost experimentate.

IX

ROMANUL ALTOR MEDII : *LOGODNICUL*

Cortina căzuse în 1933 peste *Drumul ascuns*, al treilea volum din ciclul Hallipilor. Romanul următor, *Logodnicul*, cu personaje noi, într-o ambianță schimbată, reprezenta un interludiu. Înainte de *Rădăcini*, scriitoarea se relaxa, dînd în 1933 un roman el existențelor mediocre, decorul din *Logodnicul* nefiind nici rafinat, nici snob, ci mai degrabă plat. Tablourile fastuoase lipsesc, nu însă și relațiile erotice anormale, aspectele clinice. Preocupări burgheze cotidiene, mici automatisme, alternează cu tentative felurite de evaziune, acestea compromise de la început prin lipsa de suport. Nici luciditate, nici tensiune delirantă aproape de nebunie. Placiditatea și inconștiența sînt moduri de manifestare curentă, iar cîtă vreme rezonanța în conștiință e scăzută, drama mediocrității nu ia proporții. Un vag student întîrziat, funcționar la o bancă particulară din capitală, cu slăbiciune pentru „poză", cultivă eleganța vestimentară, însă nu din considerente estetice. Fiul dascălului Petre din Brăila, individ de serie, fără probleme intelectuale, se inițiază cu cîțiva colegi de la drept în secretele modei și frecventează localuri mondene „de mîna a doua". Costel din *Logodnicul* e un caragialian, un Mitică, suficient și exterior, cu as-

piratii modeste, pe măsura profilului său de aventurier timid, mai mult cu ochii. Primă probă de mediocritate, — experiențele lui erotice nu au nimic senzațional, de unde reticența față de „o damă în gris", „foarte distinsă" (ca în „romanele foileton"), pe care o observă la conferințele de la Casa Școalelor, Inițiativă are o femeie, Nina Dragu, „studentă" la Conservator, libertină, provocatoare, amica prietenului Lupescu, „înfumurat, elegant" și superficial. Ninon, cum i se spune în intimitate, e nepoata marelui negustor Dragu, unchi în vîrstă, depravat și escroc. „Nenea", individ odios, avusese vagi legături, întîi cu Ana, sora mai mare a Ninei, continuate cu Nina și concomitent cu mezina Lucica, deocheată și impertinentă. Aceștia sînt protagoniștii. Testele psihologice etice converg în ideea de degradare.

În fond, Costel e un arivist ratat, fără fantezia balzacianului Lucian de Rubempré, lucid, ultratenace. De menționat, totuși, momentul în care, opac la realități, micul slujbaș se vede imaginar dînd „lovitura" la birou, cu o știre extraordinară. „Domnilor, vă anunț căsătoria mea cu domnișoara Ninon Dragu... un milion zestre ! — De ce nu... Toți paf ! Paf Bonciu... gura astupată și milionul nod în gît... Nimeni n-ar mai fi suflat... Ce să mai sufle ! Verzi toți de invidie..." Monologuri intime ca acesta sînt însă puține, disonante în platitudinea climatului cotidian. Lipsit de disponibilități analitice, de vocabular și capacitate de abstractizare, Costel Petrescu nu e capabil de transpunere în situații sufletești străine, evoluînd plan, pe o singură direcție, altfel decît indivizii cu măști multiple din preajma Hallipilor.

Intriga din *Logodnicul* rezultă dintr-o succesiune de situații false, față de care Costel Petrescu (*„incolor, inodor, insipid"*) acționează în contratimp. Sedus de frumusețea lui Ninon, dar mărginit, el nu sesizează nimic din

relațiile acesteia cu „tutorele" și ceilalți, — unchiul trecînd drept protector generos... Recepții pretențioase, cu lachei în frac și bufet „de la Capșa", par a demonstra o prosperitate excepțională. Pozînd în personaj grav, cu mustăți „ca ale Kaizerului", mare angrosist pe Smîrdan și vicepreședinte al Sfatului negustoresc, „Nenea", autor de fraude imense, fuge însă brusc în Italia, însoțit de mezina Lucia. Cum evacuarea surorilor Dragu din casa unchiului falit e inevitabilă, Costel, presat de Nina, care-i devine soție, trebuie să alerge după un apartament. Fostul pseudologodnic ironizat de colegi ajunge soț-paravan, pînă cînd Nina, perversă, abandonîndu-l, îl lasă cu Ana, fată bătrînă, urîtă și ursuză. Temperament pasiv, de secondant, Costel acceptă rolul de „logodnic" al Anei, cu care întreține un concubinaj bizar, străbătut de neliniști ; realitatea se dovedește astfel mai inventivă decît imaginația.

Etic vorbind, Nina și Ana sînt două ipostaze ale dragostei, una figurînd amorul nerușinat, farmecul comercializat, cealaltă plătind cu viața clipa de bucurie tardivă. Revelația iubirii îi dă Anei, care se jertfise pentru toți, un impuls egoist devenit obsesie : „— Să dispară Nina dintre ei. Ura pe Costel, dar pe el îl vrea acolo, pe cînd Nina trebuia să piară." Încercarea de sinucidere a nefericitei, încheiată cu o gravă ulcerație a stomacului, transformă pe *logodnic* într-un *garde-malade*. Descrisă minuțios, cu detalii de tratat medical, boala Anei, la spital, ulterior acasă, pînă la moartea prin hemoragii progresive, ocupă jumătate din roman. La romancierii ruși, la Tolstoi de pildă, cadrul respectiv cu zguduirile păcatului, cu expierea prin suferință și dramă, ar fi alimentat, cu siguranță, grave dezbateri de conștiință. Aproape nimic nu e de semnalat, în acest sens, la eroii Hortensiei Papadat-Bengescu, într-un fel privați de fiorul tragic,

lipsiți de scînteierile lucidității, predestinați oarecum, prin însăși mediocritatea lor funciară, la o existență larvară, amorală.

De reținut, pe plan psihologic, interesul unui tînăr frumos, dar „imbecil", pentru o femeie urîtă și bolnavă, atașament în care devotamentul și compasiunea țin loc iubirii pasionale. Sentimentul vinovăției, deși foarte vag, îi apropie și-i depărtează de zece ori în aceeași zi. Suferința Anei adaugă urîțeniei semnele tristeții perpetue. Astfel, „logodnicului" i se arată o Ană epuizată de vărsături cu cheaguri de sînge, mereu între perne, ingurgitînd medicamente și sperînd în vreo minune. Drama femeii impresionează ca expresie a unui destin liniar, unitar în nefericire, partea ei — de la situația de orfană pînă la aceea de roabă a casei, lipsită de farmec — fiind necontenit obscură. Cu „închipuiri dintr-o viață netrăită", Ana somnolează, stingîndu-se lent, încît psihologia ei, cantonată în întrebări la altitudine joasă, nu relevă latura realmente tragică. Trăsături nici comune, nici cel puțin neutre, ci o prezență de la început jalnică. François Mauriac, incomparabilul analist al dramelor feminine, își alegea eroinele din categoria femeilor individualizate puternic, apte prin urmare de drame în conștiință. De unde conturul lor memorabil, profund uman. Din perspectivă psihologică, Ana e un personaj deficitar, un fel de „ébauche", lăsînd impresia de ceva nedefinitivat. Intervine în această judecată un sentiment etic nesatisfăcut. Prăbușirea unui personaj incapabil de luptă nu e măcar raportată mai insistent la mecanismul colectiv, abominabil.

Aproape nimic din convulsiile sociale interbelice nu se reflectă în *Logodnicul*, cîteva situații fiind abia schițate. Concediat din postul mărunt de la bancă, ajuns comisionar la o legătorie, Costel beneficiază temporar de sprijinul unui vechi socialist, acesta reprezentînd o altă

lume decît aceea în care el se mișcase anterior. „Ceea ce vorbeau (lucrătorii) între ei acolo era mai de seamă decît flecăreala colegilor de la bancă și a băieților de la bodegă.“ Revenirea în ambianța funcționărească, printre diverșii *rond-de-cuir*, relevă psihologia micului slujbaș veleitar : „Pînă la urmă aceia erau socialiști și el era funcționar... Dacă ar fi făcut politică, o făcea alături de dascălu Petre, deși nu mai știa bine acum în ce partid e dascălu Petre“... Nesemnificative sînt și sondajele în mediile brăilene, de o spiritualitate submediocră. Dascălul, „slujitor al bisericii, stîlp de cafenea“ și apreciat factor electoral, asociază dexteritatea practică energiei. Mălina, dăscălița, fostă institutoare de țară, ține ca fiul lor, instalat în centrul țării, să poarte ochelari „legați în aur... ca ai directorului de la liceu... ; numai așa de frumusețe !“ Pentru tînărul întors din nou la Brăila, dascălul visează un post important : „*Să tragi a mare, mă !*“ Recomandație inutilă, deoarece „Logodnicul“, deși greoi la minte, are simțul ierarhiei, gîndind ca un parvenit. În portul dunărean, el va cultiva „ifosul“, încît ideea de a coabita cu părinții, oameni fără rang, îl agasează. „Ei erau mai modești, mai jos în grad ca el, care se lansase. Totuși părinții lui aveau cunoștințe bune, de care va profita, în altfel decît ei, firește (...). Nu va putea locui cu ei, în curtea bisericii, fie ea cît de Domnească. Va sta deoparte, în oraș, va avea apartamentul lui. În provincie nu se zice garsonieră, provincia într-un fel e mai aristocrată. — Va sta deci separat și va frecventa lumea bună pe care dascălul o vedea numai la biserică și la alegeri (...). La Brăila va fi foarte prevăzător în alegerea prietenilor. Adică chiar mai bine fără prieteni ; de la distanță cu toată lu mea. El va fi la Brăila ca musafir, pentru interese... Primise mutarea provizorie, pentru interesul carierei. La prima ocazie, cu proptele, firește, se va înapoia la București

ca director"... O partidă strălucită cu fata unui grec bogat, „în relații cu cele mai bune familii", trebuia să fie răsplata sacrificiului pentru exilul în mediul natal.

Eliberat din spațiul închis al subsolului de la București, — unde convietuise cu Nina și Ana — „Logodnicul" pare a inaugura o altă etapă. Subsolul fusese un simbol dublu : al unei existențe sub nivelul comun și al limitelor organice. Autosofisticarea devine, de acum înainte, un mod de a riposta mental ironiilor suportate la birou și în alte părți. Resorturile unei mici ambiții comprimate se destind, trecînd în latura opusă : „La Brăila toată lumea va ști sau poate chiar și știe că *el* a părăsit pe dama în gri, marchiza, soție de profesor, a părăsit-o pentru Nina Dragu — Dragu cel de la Sfatul negustoresc, cu proprietăți în Popa Tatu. Ana fusese altceva ; o faptă sufletească a lui, o binefacere..." Drama Anei și-o explică rudimentar : „Fată bună, fată de familie, dar fără de noroc ; nenorocitule, boala o doborîse. El o ocrotise, o apărase pe cît putuse." Platitudinea constituie, de altfel, o caracteristică a mediului, de la desfrînata Ninon Dragu pînă la soția dascălului Petre din Brăila. După decesul Anei, părăsind scena, ex-logodnicul se ridică o clipă, în mod neașteptat, la o reflecție cu fond livresc. Pe fundalul *Învierii* lui Tolstoi, iată-l contemplînd recenta sa întîmplare : „...un fel de Maslova și Nehliudov în versiune proprie"...

Hortensia Papadat-Bengescu nu e la largul ei, constatare ce determina pe Pompiliu Constantinescu să vadă în *Logodnicul* „o operă de a doua mînă a unei prozatoare de primul rang". Cauza insuccesului ar fi fost „încremenirea în scheme", putîndu-se stabili „un paralelism amănunțit între psihologia personajelor" din *Logodnicul* și psihologia altora din romanele anterioare.

În ciuda mediului diferențiat, abulicul Costel Petrescu ar fi „o schemă uzată a lui Maxențiu", un inadaptat; voluntara Ninon Dragu ar reedita imaginea prințesei Ada; între Sia și Ana „este o similitudine izbitoare", iar vicioasa Mika-Lé „reapare sub numele Lucicăi", fiind destinată „prin precocitatea ei sexuală" ca pradă „senzualului Dragu". Continuînd analogiile, doctorul Rim (care abuzase de Sia) reapare în *Logodnicul* sub înfățișarea monstruosului negustor Dragu, iar ipocritul Lupescu, amantul Ninei, nu ar fi altceva decît „varianta mondenă" a lui Lică Trubadurul. Nu e vorba, totuși, de variante, de „scheme psihologice" reluate.[1] Analogiile de comportament trebuie văzute în chiar asemănările de mediu, lucrurile petrecîndu-se în aceeași arie bucureșteană de după primul război mondial iar eroii, — păstrînd proporțiile — aparținînd unui mediu cu trăsături comune. Unii au urcat pînă sus, devenind snobi și prețioși, alții și-au strîns aripile, însă în psihologia lor viciul și turpitudinea ocupă un loc egal. În romanul Hallipilor, analiza se orienta spre cazuri-limită. Totul e de dimensiuni reduse în *Logodnicul*.

Spre deosebire de ciclul Hallipilor, fraza de tip oral e alta, simplificată în mod evident, mai concisă și vehiculînd un vocabular obișnuit. Particularitățile mediului nu se reflectă într-un limbaj suficient de diferențiat, fugarele tablouri cu funcționari și muncitori fiind categoric inexpresive. Prozatoarea nu mai are siguranța tonului analitic dinainte. Rezervele lui G. Călinescu apar voalate. „Unii au găsit acest roman lipsit de interes. Însă tema e foarte originală și bogată în posibilități."[2] Prac-

[1] Pompiliu Constantinescu, *Scrieri alese*, E.S.P.L.A., 1957, p. 197—198.

[2] *Istoria literaturii române*, F.P.L.A., 1941, p. 657.

tic, romanului îi lipsește suflul. Sadoveanu vedea în eroinele romanelor din tinerețe niște „flori ofilite", însoțindu-le cu mîhnire și compasiune. La Hortensia Papadat-Bengescu incolorul Costel merită, desigur, ironie, iar Ninon Dragu dispreț. De ce însă Ana, nenorocită, victimă a mediului social, e urmărită cu repulsie ascunsă ? Ca efect al atitudinii echivoce, comprehensiunea la care Ana are dreptul se spulberă sub torentul descrierilor clinice antipatice. Drama femeii urîte, pîndită de nenoroc, se desfășoară sub semnul sîngelui eliberator, dar fiorul etic lipsește. Pînă la un punct, romanul constituie o colecție de existențe deficitare, căci la Costel Petrescu iluziile se lovesc de o voință subnormală, iar ceilalți nu se realizează în nici un fel. Nu sînt în *Logodnicul* nici sceleraţi, nici figuri exemplare.

X

PROFIL DE ROMANCIERĂ. REZONANȚE.

„La réalité pour le romancier c'est l'inconnu, l'invisible. Ce qui est seul à voir. Ce qu'il est, lui semble-t-il, le premier à saisir. Ce qui ne se laisse pas exprimer par les formes connues et usées. Mais ce qui exige pour se révéler qui ne peut se révéler que par un nouveau mode d'expression, par de nouvelles formes. Plus dificile sera la recherche, plus neuve sera la réalité que l'écrivain s'efforcera de dévoiler, plus neuve sera sa forme."
(Nathalie Sarraute, *Conférence faite à Bruxelles.)*

Destinul de scriitoare al Hortensiei Papadat-Bengescu trebuie privit în funcție de formula ei românească, în lumina relației *proiecte-realizări*. Camil Petrescu (scriitor cu care e comparată) nu publicase nici un roman, cînd o femeie, autoarea *Concertului...*, marca în 1927 o culme a romanului de analiză, deschizînd prozei alte orizonturi decît Sadoveanu și Liviu Rebreanu. De la introspecția voalată, din etapa *Apelor adînci*, pînă la sondajele revelatoare din fresca Hallipilor evoluția denotă un efort continuu de autodepășire, în sensul deschiderii largi, mai precis în sensul descoperirii de straturi nevăzute. Tentația pseudojurnalului putea sfîrși într-o literatură de aventuri interioare, lipsită de suportul faptelor, subliniat reflexivă, îmbibată de subiectivism. În romane, interesul pentru întrebările morale se menține, dar accentul se deplasează de la individual la descifrarea relațiilor multiple dintre personaje. Autoanaliza sau „autopsihanaliza" de care vorbea Mihai Ralea, în legătură cu pri-

mele scrieri, lasă loc portretelor de grup, în zeci de combinații. Pînă la Hortensia Papadat-Bengescu portretul psihologic avea în vedere, mai totdeauna, comportamentul general, sinteza; de la ea încolo, portretul înseamnă în special *metamorfoză*, peisaj interior în fragmente, atomizat, teren fluid și pluralitate de orizonturi succesive, — iar aspirația romancierului va fi, nu o dată, căutarea absolutului în conștiință. Noutatea viziunii bengesciene a produs derută, limbajul analitic al prozatoarei fiind considerat inițial cu scepticism : „am început a scrie (îi relata unui admirator), expresie cît mai simplificată a jazului meu frenetic de simțuri. Atunci — e precis — se scria *așa fel* pentru întîia oară, și puțini m-au admis. Acum (așa cum îmi relevi) se scrie cît mai dinadins *așa*. O deschidere, pesemne, de vaduri, înapoia cărora multă lume nouă își așteaptă drumul. Ar părea logic ca acum să interesez pe mai mulți, dar plac mereu numai unora puțini. Ce neșansă ! Și ce noroc ! Pentru că în cel mai înalt grad sînt o ființă selectivă.“ [1]

1

Toate inovațiile se bazează, în fond, pe acumulări inteligente, dînd un alt contur, mai frapant, depozitelor de observații adunate în timp ; în practică, oricărei inovații îi urmează, periodic, tentative de restructurare, potrivit unor perspective schimbate. Nou, neobișnuit pentru orizontul romanesc de la noi, scrisul Hortensiei

[1] *Scrisori* către Camil Baltazar, p. 15.

Papadat-Bengescu reflecta, cu un oarecare decalaj — tendințe din romanul european antebelic, reprezentat de prozatori deveniți clasici (între ei Proust). Pe aceștia, zelatorii „Noului roman" din Franța îi consideră, după 1954, ca aparținînd unei optici revolute. Cu aptitudinile sale de *ființă selectivă*, Hortensia Papadat-Bengescu întreprinde, în alt cadru, o cronică de familie, în care, paralel cu normele romanului clasic, într-o măsură păstrate, se observă aerul novator. Într-un interviu, romanciera definea romanul-fluviu ca o sinteză superioară, „concentrînd romanul de narațiune și cel de analiză" [1]. Dincolo de acțiune, de personaje, descripție a socialului și celelalte particularități ale romanului de factură tradițională, autoarea Hallipilor dă curs unei tehnici analitice care permite instalarea cititorului în psihologia intimă, în chiar ascunzișurile sufletești ale personajelor. Privind diverse destine în joc, urmărind pulsul sentimentelor, zigzagul monologului interior, se remarcă un anumit limbaj cvasi fenomenologic. Frapează ambiția maximei autenticități. Ca și cum cele narate i s-ar fi întîmplat direct, nemijlocit, autoarei, ca și cum ea însăși s-ar încarna succesiv în cutare sau cutare personaj, care se raportează precis impresiile. Un fel de *trompe l'oeil*. (De unde eroarea lui Mihail Ralea, care tinde să pună semnul egalității între scriitoare și personajele ei.)

Din fapte și reacții pe marginea lor, rezultă pentru cititor o expoziție și o morală. Interesată de viața interioară *(la „réalité coupée")*, scriitoarea își schimbă necontenit punctul de perspectivă, sfidează rigorile acțiunii stringente, oferind în schimb revelații și minuții gata să concureze cu realitatea intimă în mișcare. Proust

[1] *Cu scriitoarea Hortensia Papadat-Bengescu despre creație*, în *Vremea*, 1935, nr. 389.

(constată un critic reputat, R. M. Albérès), inițiator al romanului fenomenologic, nu are în vedere atît realitatea, cît pròpriile-i conexiuni cu aceasta, astfel că în centrul universului stă însuși romancierul.

„*Le probleme posé par Proust n'est plus celui de la réalité (ni aussi bien du rêve), mais celui de* notre représentation de la réalité. *L'objet de l'artiste n'est plus le Réel, ni l'Irréel, ni l'Imaginaire, ni même l'Absolu. L'artiste ne se consacre plus à évoquer ce qui est «vrai» ou ce qui devrait ou pourrait l'être : il se voue à étudier notre perception, nos mythes, nos images (...). Il n'y a pas de «monde réel», psychologique, social ou autre, dont nous puissions tirer, en bons photographes, des «clichés» objectifs et instructifs, mais, seulement, en chacun de nous, une sorte de concours d'images dont, individuellement ou collectivement, nous tirerons des MYTHES, c'est-à-dire un fourmillement de représentations sans cesse changeantes d'une «réalité» impossible à atteindre. L'art consiste alors à jouer de ces images, à les aviver, à les confronter, à secouer sans cesse le kaléidoscope.*“ [1]
(În traducere : „Problema pusă de Proust nu mai e aceea a realității [nici de asemenea a visului] ci aceea *a reprezentării noastre despre realitate*. Obiectul artistului nu mai este Realul, nici Irealul, nici Imaginarul, nici chiar Absolutul. Artistul nu se mai consacră să evoce ceea ce e «adevărat» sau ceea ce ar trebui sau ar putea să fie : el se silește să studieze percepția noastră, miturile noastre, imaginile noastre [...] Nu există «lume reală», psihologică, socială sau de alt gen, după care am putea scoate, ca niște buni fotografi, «clișee» obiective și instructive, ci, numai, în fiecare din noi, un fel de

[1] R. M. Albérès, *Métamorphoses du Roman*, Ed. Albin Michel, 1966, p. 79—80.

concurs de imagini din care, individual sau colectiv, extragem MITURI, adică o agitație de reprezentări fără încetare schimbătoare ale unei «realități» imposibil de atins. Arta consistă atunci în jocul acestor imagini, în a le face mai vii, în a le confrunta, în a mișca fără încetare caleidoscopul.")

Ca și Proust, Hortensia Papadat-Bengescu vrea să surprindă *fluidul*, traseul de la somnul conștiinței la stările de veghe, momentele cînd personajele sînt „en garde" ; să pătrundă în interiorul lor, să înregistreze geneza și autodezvoltarea sentimentelor, stările de narcisism, să descompună obsesiile, să ilumineze subconștientul pentru a întreprinde anchete ; să ajungă, în sfîrșit, la semnificații profunde. Metoda însă diferă. Nu e nici relativismul tragic al lui Proust, care nu speră să ajungă la realitatea obiectivă, nici impresionismul senzitiv al Virginiei Woolf, generator de poezie delicată, ci un moralism amar, înclinat spre investigații meticuloase ; un microscop ultrafin se străduiește să descopere dimensiunile precise. Întrebarea „psihologică, socială morală" [1], caracteristică romanului modern al condiției umane (de pe la 1935), este prezentă la Hortensia Papadat-Bengescu sub zeci și zeci de forme. Romanciera vrea răspunsuri inteligibile și decizii clare, spiritul de ordine considerîndu-se rănit în fața dereglărilor morale. Nici o complicitate cu lumea descrisă, — dezacordul transformînd cronica sau fresca într-o lungă meditație polemică.

De căutătorul „timpului pierdut", care deschisese literaturii tărîmuri noi, romanciera vorbea cu considerație, nu și cu afecțiune. În lipsa altei confesiuni, iată cîteva succinte linii de portret : „O pînză picturală de epocă și un mozaic de mare artă miniaturală... O experiență

[1] *Op. cit.*, p. 11.

totală, exclusivă și decisivă. Darul introspecției este dus pînă la măsura sa liminară, poate dus pînă la exces. Șansa de a fi fost indiscret cu mare talent. Șansa sau neșansa de a fi devenit la modă. Defectul snobismului, care îi limitează investigația..."[1] Saint-Simon, memorialistul admirat de Proust, zugrăvise ironic „mecanica vieții sociale de la Versailles". Mecanica socială, cu implicațiile ei psihologice și etice, constituie la Proust, ca și la autoarea *Concertului...*, un teren comun, salonul, decorul monden, fiind locul practicilor protocolare, al perfidiei, al conformismelor și prețiozității, cîmp de forțe contrarii și vanități ridicole. Descrieri de medii la unul și la celălalt, dar din perspective proprii, cu finalitate diferită. La Proust, cutare bancher de origine obscură (Swann), căsătorit cu o demimondenă (Odette de Crécy), frecventează saloane în care se întîlnesc prinți, contese, baroni; la Hortensia Papadat-Bengescu, burgheze parvenite își dispută calitatea de „prințesă", în care scop negociază titlul (fals, de altminteri) al lui Maxențiu. Bătrînele domnișoare din salonul de la Combray refuză să discute despre ceva fără „legătură directă cu un obiect estetic sau virtuos", iar cînd „în timpul mesei conversația lua un ton ușuratic sau numai banal, fără ca acele domnișoare să o poată readuce la subiectele lor dragi — își puneau la odihnă organele receptoare și le supuneau unui adevărat început de atrofie" *(În căutarea timpului pierdut,* I). În salonul său din București, Elena Drăgănescu-Hallipa, cam la fel, exclude din sfera discuțiilor tot ce e lipsit de distincție. În „micul clan" al soților Verdurin (care se silesc să convingă că „serile celor care nu-i frecventau erau plictisitoare"), admirația merge spre un tînăr

[1] *Întîlnire cu doamna Hortensia Papadat-Bengescu*, în *Viața*, I, 1941, nr. 109 (19 iunie).

pianist, protejatul casei, întocmai cum în salonul Elenei compozitorul Marcian devine idolul. Cînd pianistul vrea să cînte anumite fragmente din Wagner, doamna Verdurin protestează. „Nu fiindcă i-ar fi displăcut această muzică, ci, dimpotrivă, pentru că o impresiona prea mult. — Ce, vreți să mă apuce migrena ?“ *(op. cit.,* II) Elena Drăgănescu, fără cultură muzicală solidă, ascultă „dizertările“ lui Marcian „asupra misterelor armonice“, urmărindu-l „fără să înțeleagă tot“, dar cu aerul unui ritual *(Concert din muzică de Bach).*

Similitudini de comportament, ca efect al relațiilor și mentalității de clasă, în condiții mai mult sau mai puțin analoage. Snobă, Odette de Crécy invită la ceaiurile sale femei de lume, soții de mari politicieni ; în cadrul poleit al palatului Walter, Coca-Aimée intenționează să reunească personalități artistice, științifice, ca și din viața politică. Baronul Charlus, care practică un viciu inavuabil, manifestă dispreț pentru oricine nu-i cunoaște arborele genealogic ; Legrandin, din burghezia veleitară (inginer), abordează o ținută de rafinat melancolic, ascunzîndu-și sub fraze cizelate, „păcatul fără iertare, snobismul“. Singularul Maxențiu, din *Concert din muzică de Bach,* cu masca lui gînditoare, ermetic și obosit, e un emul valah al acelora. Sentimentul timpului, al duratei bergsoniene, element ce conferă romanului proustian rezonanțe unice, nu intră decît incidental în preocupările Hortensiei Papadat-Bengescu. Prințul Maxențiu, descărnat, devenit mai mult spirit, are, în sanatoriul elvețian, senzația ieșirii din contingent, și cum fantezia sa lucrează necenzurată, bolnavul plutește într-un timp himeric, necalendaristic, imaginîndu-se erou al unui „amor mistic“, platonic, lîngă Elena. Aproape transparent, cu chip de fantomă, ftizicul de la Leysinis, golit de alte preocupări concrete, își proiectează vechile sentimente într-un timp

nelimitat, pur, în care el, „înger plutitor pe norul imaculat al patului", se întîlnește dincolo de orice obstacole cu ex-logodnica abandonată. Realitatea e că „proustianismul" ține, la prozatoarea *Concertului...*, nu atît de metodă, de perspectiva strict psihologică, cît de apropierea între mediile descrise.

2

Cu toate ramificațiile parazitare, prozatoarea a conceput ciclul Hallipilor ca o construcție sferică, racordînd tablouri înrudite, fizionomii congenere. Frescă în care un moralist expune vederii particularități felurite, de la spiritul de castă și egoismul feroce pînă la vidul existențelor aurite ; personaje susceptibile de revelații ilustrînd, în cadrele societății interbelice, moduri de decadență burgheză cu alte trăsături decît mai vechea decadență feudalo-bizantină. Romanciera e o martoră, oglindă a timpului său ; romanul, sinteză a creșterii și descreșterii Hallipilor, oferă, prin asamblarea variatelor psihologii izolate și intersubiective, o psihologie de grup. În primele opere bengesciene, abundente în *feminități*, E. Lovinescu observa, ca acompaniament al senzualității, o *„ideologie pasională"*. În romane, un raționalism compact dă tonul, marchează deciziile. Ce este sancționarea necruțătoare a parvenitismului, dacă nu o atitudine etico-socială ? Înțeleasă în modul acesta literatura de atitudine își „reclamă — cum afirma E. Lovinescu — drepturile de existență și chiar de superioritate" [1].

[1] *Critice*, Ed. Ancora, Buc., vol. VII, p. 32.

În opțiunea pentru o literatură citadină se observă, la prozatoare, consecvența unui program literar. Metamorfozele vieții rurale fuseseră obiectul a numeroase opere, de la scriitori mai vechi pînă la Sadoveanu și Rebreanu, creatori de lucrări monumentale. Romanul provinciei, prin Sadoveanu, Cezar Petrescu și ceilalți, își avea, de asemenea, terenul propriu. Camil Petrescu preconiza un roman citadin, motivînd necesitatea explorării unor domenii mai complicate. Venise momentul *sincronizării* literaturii cu realitățile moderne, drept care teza lui E. Lovinescu avea adepți numeroși. Lucru verificat, literatura promovată în cenaclul *Sburătorului* a însemnat mai mult decît un experiment, — demonstrația prin exemple valoroase a unui fenomen de regenerare. Întregirea teritoriului și creșterea rapidă a orașelor, ca reflex al noilor realități economice, impunea privitorului o altă optică decît pînă atunci. Hortensia Papadat-Bengescu se pronunță hotărît pentru deprovincializare, desprinzînd dintre hotarele orașului figuri, coliziuni și scene necercetate. E un oraș-teatru. În diversitatea mozaicală de aici frapează atenția ființe rău conformate, unele cu stigmate patologice, oameni cu infirmități sufletești felurite. Contestînd, nu numai platonic, mitul sîngelui albastru, anumiți reprezentanți ai burgheziei, favorizați de împrejurări, își dispută privilegiile celor deposedați. În literatura interbelică arivismul e o temă cu răspîndire : la Camil Petrescu, la Gib. I. Mihăescu, la diverși autori dramatici, la Hortensia Papadat-Bengescu în ciclul Hallipilor. Unii au descris cu precădere burghezia în drumul ei către un scop ; Hortensia Papadat-Bengescu are în vedere mai ales burghezia ajunsă, care-și permite voluptățile luxului, jubilînd satisfăcută sau dedîndu-se viciilor.

Schimbînd ceea ce e de schimbat, ciclul Hallipilor e o *saga* românească, de tipul renumitei *Forsyte-Saga*

a lui Galsworthy — implicit un amplu tablou al parvenitismului asociat cu comportamentul snob. La Brătescu-Voinești, la Camil Petrescu, Cezar Petrescu și ceilalți fenomenul de inadaptare era o formă izolată a protestului antiburghez ; la Hortensia Papadat-Bengescu adaptabilitatea e o condiție a parvenirii. Lenora, devenită moșiereasă Hallipa, doctorul Walter traficîndu-și tinerețea în schimbul unui palat somptuos, „diafana" Coca-Aimée, fascinată de același edificiu, nu au scrupule. În existența lor primează viața imediată iar adaptarea la mediu suplinește o filozofie.

Tehnica analitică a scriitoarei excelează în explorarea microgrupurilor. Deși ciclul Hallipa reprezintă o rețea de relații între indivizi, o structură socială și psihologică, mai toți protagoniștii sînt niște singuratici. Nu izolați în genul înfrînților observați de Sadoveanu sau Camil Petrescu, ci indivizi aplecați asupra propriei lor vieți, într-un monolog interior impregnat de egoism. Căutare ? În orice caz de alt gen decît la învinșii din epocă. Grupați în familii care gravitează în jurul unui individ cu trăsături revelatoare (Elena Drăgănescu, „bruna" Ada Razu, „ilustrul profesor Rim" sau doctorul Walter), nimic nu confirmă soliditatea legăturilor dintre personaje. În *Rădăcini*, însingurarea e aproape totală ; surorile vitrege Nory și Dia Baldovin, locuind un timp sub același acoperiș, își sînt străine. Tentația studiului pe suprafețe ample, constituite în macrogrupuri sociale cu legi și norme interioare, nu se vede. Esențială în proza Hortensiei Papadat-Bengescu e descifrarea omului-insulă, fie că acesta se numește Rim, Walter sau Coca-Aimée, fie că se referă la personaje de al doilea plan. Învelișurile exterioare fiind date la o parte, investigația merge în planuri concentrice, din aproape în mai aproape, pînă la resorturile invizibile. În cele din urmă, oamenii devin niște suflete în particule,

— virtuozitatea analitică sfîrșind în transparentizarea mobilurilor intime. Se ajunge la o atomizare necruțătoare, destinată să sublinieze — la indivizi care par a se găsi pe aceleași lungimi de undă — un mod de existență fragmentar, ermetic, în imposibilitate de a comunica.

Remarcam, într-un alt capitol, că la majoritatea protagoniștilor bengescieni circuitul normal dintre *exterior* și *interior* are sincope — de unde *la double vie*, trăirea pe planuri sufletești antinomice, indivizii fiind contradictorii sub aparențe de unitate. Iată un aspect etic-psihologic bogat în surprize, care de la Balzac și Stendhal pînă la Nathalie Sarraute constituie un captivant domeniu de revelații. Ca analistă a *dublului*. Hortensia Papadat-Bengescu ocupă, întrucîtva, un loc intermediar între metoda stendhaliană, tradițională, și metoda unei Nathalie Sarraute din cadrul „Noului roman" (acesta beneficiind de inovațiile lui Proust). Prin observație și deducție, ținînd seama de relațiile dintre oameni și lucruri, de raporturile de la cauză la efect, ea vrea să facă sensibil ceea ce scapă vederii. Așadar, psihologie dintr-un unghi de vedere rațional, logic. Întreprinzînd săpături în adîncime, căutînd să separe autenticitatea de inautenticitate, autoarea *Tropismelor*, observatoare și ea a psihologiei snobe, practică investigația strict fenomenologică pentru a se situa în fluxul spontan, inexplicabil rațional, al percepțiilor.

Există însă și o altă latură a *dublului*, cu deschidere în afară, avînd ca efect completarea unei individualități prin ceea ce ea tinde să-și anexeze de la alta. Fenomen de compensație ? Rațiunea are, în acest caz, un rol, dar nu totdeauna. Temperamentul voluptuos al Lenorei, impertinent provocătoare, în opoziție cu echilibrul lui Hallipa ! Un Drăgănescu sfios, taciturn, impersonal — față

cu o Elenă imperativă, comunicativă, plină de conștiința Eului. Pentru frenetica Ada, nu lipsită de ascuțime, „prințul" Maxențiu e o fantomă, personaj aproape abstract, simbol însă al sîngelui albastru, care trebuia să-i confere un anumit prestigiu. Cu simțul ei practic, Ada își rezervă pentru satisfacțiile fiziologice pe Lică, personaj carnal, expresie a erosului-instinct. De menționat, de asemenea, cuplul pacientă-medic. Boala determină apropierea Adrianei (din *Romanul Adrianei)* de doctorul Sergiu ; perechea Lenora-Walter pare a se fi constituit pe baza aceluiași element incidental.

Pentru prima dată în literatura română, o prozatoare se ridică deasupra scrisului de aspect unilateral, liric, și tentată de idealul pluralității perspectivelor concepe romanul complet, ca „un cerc închis al unei acțiuni, privită sub toate unghiurile de vedere" [1]. Observația acționează sistematic, pe planuri multiple, fapt ce explică excepționala galerie de figuri, unele mai curioase decît altele. Părerea lui Mihai Ralea că „o femeie poate face autoanaliză, dar nu poate face observație psihologică asupra altuia fără s-o falsifice", că autoarea *Concertului...* „prea personală, prea afectivă", nu respectă „specificul și autonomia eroilor săi", este minată de vechea prejudecată a ecuației : bărbat=rațional ; femeie=afectiv. Nu poate fi admis argumentul despre „metoda oarecum deductivă" ; ce fapte pot oare demonstra că prozatoarea nu înregistrează realități multiple, ci supune totul unei „scheme" aprioriice, convenției, voinței proprii ? Din scrisul ei lipsește bucuria vieții, dar a conchide că e „mizantropă, purificînd prin o concepție amară cine știe ce rancune sau convingeri de ordin etic sau filozofic" (argument freudist), înseamnă

[1] *Cu scriitoarea Hortensia Papadat-Bengescu despre creație,* în *Vremea,* 1935, nr. 389.

a-i face proces de intenție. Greu de susținut că solidul *Concert din muzică de Bach* e o „autoanaliză cu ocazia altora, cu pretexte mai variate, dar în definitiv tot o confesiune“ [1]. În dezvăluirile grave privind psihologia femeilor, să se vadă mai degrabă refuzul mistificării. E știut că în fața bolii și a morții, oamenii reacționează diferit ; ca și în erotică. De ce să credem că prozatoarea și-a proiectat în descrierea acestor fenomene proprii reacții ? Programatic aproape, ea a investigat o întinsă galerie feminină, prezentînd „fecioare despletite“, demimondene, femei extravaganté sau cu stigmate nevrotice, apariții snobe, enigmatice, înfrînte, ființe docile (Hilda Gert) sau specimene denaturate, femeia între frenezia sexuală și frigiditate ; pe sub bolțile romanelor sale trec personaje acționînd sub puterea oarbă a instinctului (Mika-Lé) sau cultivînd un amor abstract (Dia Baldovin), femei vulgare (moșica Mari) și femei bibelou (Coca-Aimée).

Nici vorbă, nu e un fenomen de *defulare*, de revărsare a unor reziduri tenebroase, care, în secret, ar fi ocupat subconștientul scriitoarei. Lucidă, moralistă, gravă, ea are resentimente și opțiuni decise, categorice ; abjecția, șovăiala, falsul, decăderea din condiția umană îi provoacă respingere. Printr-un fals caz de autosadism, Matei I. Caragiale își atribuia — pentru efecte de regie — satisfacția de a fi partener de „stricăciune“ al crailor de Curtea-Veche. Hortensia Papadat-Bengescu e *o antimască*, opunînd măștilor din jur o fizionomie slobodă, care nu vrea să ascundă nimic. Întrebată de ce-și tratează personajele „cu atîta severitate“, scriitoarea preciza, legînd dezideratul estetic de ideea de etic : „Socot romanul propriu-zis ca însemnînd realizarea vieții, deci a adevărului, în con-

[1] *Perspective*, 1928, p. 77, 78, 81.

secința, ca pe ceva riguros și grav. Nu asupresc, dar nu acopăr. Deoarece mi-am propus adevărul. Adevărul se cercetează la lupă și la microscop. E bine știut că în acest fel apar toți porii obiectului examinat. Severitatea mea e lupa de care mă servesc (...) Condeiul în mîna mea e ca o sabie care cere numai luptă serioasă." [1] Nici o afinitate de caracter, prin urmare, între propria-i personalitate și ceilalți. Excepție, pe anumite dimensiuni umane, pare a face pentru Elena, personaj în care intră ceva din Hortensia Papadat-Bengescu (ținută distinsă, preferințe muzicale, cerebralitate). Narcisism discret ? Mai degrabă o demonstrație a coexistenței răului cu binele, în necontenită dispută, în același personaj. Un neîncetat relativism, iată, într-un cuvînt, esența filozofiei romancierei în fața vieții. Ea nu are ceea ce s-ar putea numi o atenție programată spre negativ, însă nu poate face abstracție de tonurile negre. Act necesar de supunere la obiect, integrîndu-se în logica realităților cotidiene.

3

Deși un volum cu cîteva excelente proze scurte se intitula *Desenuri tragice*, nu desenul e latura forte a romancierei, ci traseul sinuos de la senzație la sentiment. La o prozatoare care aspiră spre microscopie și infinitezimal, extrem de atentă la nuanțe, fizionomiile, mai toate, rămîn vagi, proiectate în oglinzi la distanță. Intervine un fenomen curios ; numeroasele observații ultraprecise,

[1] I. Valerian, *Cu scriitorii prin veac*, E.P.L., 1967, p. 145—146.

detaliile consemnate de un ochi foarte fin, sînt, la un moment dat, lăsate deoparte. Ni se spune că Elena, „cu profilul ei grec", e frumoasă, de o „frumusețe perfectă" ; despre Walter, ca persoană fizică, nu știm aproape nimic : la fel despre Drăgănescu și Marcian, ființe cvasi fantomatice. Datele morale și psihice, dozate metodic, în funcție de indivizi, concurează însă, cum s-a văzut, la dezvăluirea *trupului sufletesc*. Detaliile plastice de desen și culoare, destul de reduse în cazul Adei, sînt mai pregnante la Maxențiu, ca efect al îngroșării liniilor, încît portretul acestuia apare caricat. Din trioul Maxențiu-Ada-Lică, acesta din urmă e mai aproape de tehnica portretului clasic. Consumat de boală, Maxențiu („în faza lui serafică") devine tot mai abstract, în curs de volatilizare, în timp ce Lică (personaj relativ transparent) e masculul văzut fiziologic, exemplarul viril în plină putere. Între cei doi — Ada, lipsită de probleme, face trăsătura de unire.

De unde provine alternanța de *minuție analitică* și *impresionism*, jocul de nuanțe ? De unde sentimentul, în unele situații, că personajele par separate de autoare printr-un perete de sticlă ? Două sînt, cel puțin, cauzele. Scriitoarea nu dă decît rareori cuvîntul personajelor. Nu le auzim vocea. Să se remarce că tranziția de la *observația directă* la limbajul narativ *indirect liber*, cu minimum de dialog, diminuează impresia de autenticitate. De cele mai multe ori, personajele nu se definesc în acțiune și prin acțiuni ; ni se raportează reacțiile : ce fac, ce gîndesc, cum își ascund *trupul sufletesc*. Exasperat, „prințul" Maxențiu vrea, la un moment dat, să distrugă *„pactul de disimulare"*, să zacă, în sfîrșit, fără convenții : *„Probabil că Maxențiu făcuse pe picioare multe pleurite infantile pînă cînd ajunsese la congestia de acum. De aceea simțea atîta fericire să zacă. Îi era numai grijă ca acel confort*

să nu înceteze cumva ; îi părea suspectă atîta odihnă. De cîte ori înainte, chinuit de indispoziție și trebuind să stea mult în picioare, sau să umble, nu simțise nevoia unei scufundări într-un neant, și zisese : «Aș vrea să dorm», așa cum zici : «Aș vrea să mor !» Acum, avea acea amorțire și se temea ca somnul să nu fie moarte, dar, totuși, era fericit să doarmă. N-avusese temperaturi prea mari, nici crize acute, doar o stare morbidă ce făcea pe doctor și pe Ada să se uite unul la altul cu grijă. Congestia se desfășura normal și fără riscul unui deznodămînt rău, dar, orișicînd, plămînul putea lua inițiativa uneia din acele hemoptizii așa de obsedante altădată pentru Maxențiu. De aceea, fără declarări formale, adevărul se punea din ce în ce mai deslușit asupra boalei. Ada și doctorul nu mai simulau unul către altul ; cel mult, Ada dorea ca boala lui Maxențiu să nu devie publică, dar acolo, în casă, o denunța" (*Concert din muzică de Bach*, cap. VII). Clar că aici, relația Maxențiu-Ada-medicul, oricît configurează gravitatea unei drame, are mai degrabă ceva de explicație „pe margine". De efect însă este acel atît de personal : „Aș vrea să dorm" (echivalent cu : „Aș vrea să mor !"), care, încrustat ca o mică piatră prețioasă într-un spațiu ordinar, esențializează momentul, captînd razele de lumină, altminteri difuze. Retrospecția devine subit mai vie.

Există, pe de altă parte, o anumită *respirație muzicală* a narațiunii, un ritm polifonic, unduitor ; prinsă în mecanica acestora, atenția se deplasează, ca într-un poem, de la precis spre imprecis, pe largi unde sonore. Drept consecință, personajele au momente de flux și reflux, ajung în primul plan și se retrag, alternativ, în zone de penumbră. Este sesizabilă o rotație a povestirii. Diverse figuri intră în lumina reflectorului, înfățișîndu-se, scurt timp, în dimensiunile lor fizice, uneori atrăgînd atenția

prin vestimentație. Urmează însă imediat, după fiecare apariție, *un moment explicativ, analitic*, un spațiu rezervat disecării, interpretării, reflecțiilor *à propos* de cutare personaj. Cadența ia un pas rărit. În mod curent, spațiul acesta, uneori foarte întins, dependent de personaje, constituie *ecoul* lor. În *Concert din muzică de Bach* ecourile se integrează, proporționat, în ansamblul construcției ; în *Rădăcini*, preponderența lor devine fastidioasă. Indivizii nu interesează atît ca factori ai unui conflict, cît în măsura în care ei pot alimenta spații analitice de genul amintit, diferențiate, definitorii, potrivit caracterului lor. Să ne referim, de pildă, la înclinația erotică a Elenei pentru Marcian (acesta din urmă, simbolizare a sublimului muzicii). Legătura începe nebănuit, cu ezitări, confuz ; muzica (poate și factorul snobism) stimulează la Elena pasiunea și în același timp începe să i se estompeze conștiința. Iată un *ecou* tipic :

„*Elena asista la repetiția generală a concertului Bach ca o elevă silitoare la o distribuție de premii. Nu-și dete seama de succesiunea precisă a numerelor din program, nici de atitudinea asistenților în pauze. O rumoare de mătase și delectare o cuprindea în semnificația ei satisfăcătoare. Era palpitul ușor al doamnelor, repercutat de rochiile de tafta și* crêpe de Chine. *Numai zgomotul aplauzelor, deși asurzit de morfinizarea ei, ca trecut printr-un frunziș de pădure, îi da o neliniște care o făcea să-și ascundă capul parcă în broboade, pentru a-l feri de vuietul uniform, dar eruptiv. Aplauzele îi mai dau impresia asemănătoare cu lama unui val de mare, ce se formează undeva neașteptat și se sparge de umerii tăi încovoiați subt amenințarea bucuriei. În schimb, îndată ce începea execuția, muzica o liniștea, îi da o certitudine absolută. Era o plutire pe o mare frumoasă, cu porturi unde ateriza fericită. Sunetele clădeau geometria so-*

lidă a unor orașe albe, inundate de o lumină egală, ce se difuza repetat. Prin acele cetăți minunate trecea radioasă. Portativul era un amfiteatru feeric pe care se proiecta arhitectura marmoreană a palatelor (...) Amănuntul material și ordinea sistematică a lucrurilor îi scăpau cu totul...“ (Concert din muzică de Bach, cap. XVII).

Pe scurt, sonurile recompun aici o nouă psihologie, bazată pe ceea ce scriitoarea numește „morfinizare“ a simțurilor. Faza adulterină a relațiilor dintre parteneri are la bază impulsuri neclare, netezite, precizate, avivate apoi prin atracțiile muzicii, care pentru Marcian este un mod suprem de cunoaștere, înălțare în absolut, iar pentru Elena un mod subiectiv, idealizat, al Frumosului. Alt caz : pentru doctorul Rim, violoncelul reprezintă o evaziune din „subteranele conștiinței“, nu atît pasiune, cît diversiune. Pe fundalul sonor al *Concertului...*, personajele, în primul rînd Marcian, nu au pondere, dimpotrivă muzica pare a dizloca liniile, făcîndu-le aeriene, scutite parcă de reacții tragice.

4

Cu toată abundența de fapte, în istoria Hallipilor e mai puțină acțiune decît s-ar părea. Zeci de pagini ticsite de amănunte, saturate de observații, bat pasul pe loc. Dacă cineva și-ar propune să decupeze toate comentariile analitice — *aparte*-uri ample — nu mai puțin de două treimi din ciclul Hallipilor ar fi sacrificate. În multe episoade autoarea însăși, în altele vreun *raisonneur*, practică fie explicația pe marginea unui fapt, fie mono-

logul interior. Un tablou oarecare, un cuvînt, un gest, o anumită semnificație, dau curs reflecției. În sufrageria „mare și umbroasă" a conacului de la Prundeni, Mini (cum s-a văzut : *alter ego* al prozatoarei) meditează ca pentru sine, sustrăgîndu-se grupului. În acțiune se produce un hiatus. Stilul mobilierului de stejar lustruit devine (ca la Estaunié, în *Les Choses voient*), pretext de revelații asupra proprietarilor :

„...Dacă (piesele) nu erau lustruite — se gîndea Mini — ce frumoase ar fi fost. Dar n-ar mai fi corespuns cu casa și cu locuitorii ei... Pe cînd așa, totul era în armonie ; Lenora și Hallipa, slugile, casa, moșia, pianul cu coadă, de un abanos strălucitor, și sufrageria de stejar vernisat solid... Un vernis *reînnoit cu îngrijire la scuturatul de toamnă și de primăvară, căci nu se rosese nicăieri, nici chiar în adînciturile minuțioase ale sculpturilor complicate ale bufetului... Dacă acest bufet, acum douăzeci de ani, la originea lui, ar fi fost cumpărat de la o casă bună, azi sufrageria familiei Hallipa ar fi fost de mare preț ; dar fusese probabil comandat la cel mai bun tîmplar din Mizil... poate cel mult la Ploiești, și proporțiile lui uriașe, sculptura complicată, dar proastă, arătau stîngăcia meșterului cît și dorința de lux a comenzii. Bufetul Hallipa era un parvenit... Așa fel reflectase Mini... Apoi oftase : «De ce nu rămăsese Hallipa la Mizil !» (Fecioarele despletite).*

A găsi afinitățile intime dintre oameni și mediu e una din voluptățile scriitoarei. Față de nevroza crescîndă a Lenorei, în spațioasa casă de la Prundeni, Hortensia Papadat-Bengescu se întreabă dacă lucrurile nu percep ceva din tulburarea oamenilor : „E păcat că nu se poate ști în ce fel obiectele, în acel vestigiu de viață care e închis în inerția lor, sînt agitate de agitația oamenilor. Ce fel de impresii primesc prin moleculele lor și ce efect are către

rațiunea lor geometrică spirala incandescentă a nebuniei omenești." Stările febrile ale Lenorei se reflectă în dezordinea progresivă a căminului Hallipa, mai mult chiar, în părăginirea grădinii. La un moment dat, „uscăciunea sufletelor" din casa Hallipilor are „un *ce* material care molipsește atmosfera din jur". Iar ca mijloc de apărare împotriva acestei uscăciuni, Mini simte „nevoia permanentă să atingă lucruri netede și reci..."

Modernă prin interesul pentru dinamica interioară, creatoarea Hallipilor subordonează narațiunea analizei, propunîndu-și să descifreze ereditatea, aluviunile tulburi, impulsurile temperamentale. Romanul devine, în cele din urmă, o colecție de radiografii complexe. Se poate spune că aspirația fundamentală nu e atît de a construi cît de *a afla*; mai ales, de *a demonstra*. Într-un loc, Mini invocă *„funcția tactilă a vederii"*, pipăind totul cu ochii, pentru a se feri sau apropia, după nevoie, „de lucruri sau de oameni". Contururile sînt amplificate spre a fi văzute cît mai precis. Nory „purta o lupă în ce privea pe sora ei". Nu e singurul caz. În *Fecioarele despletite*, Mini percepe realitățile cu un ochi măritor: „Dacă cineva ar fi vroit să le transforme în dimensiuni precise, ar fi clădit pentru fiecare ființă domuri colosale"... Aceluiași personaj, în vizită la Drăgănești, i se pare că „gîndurile au densitate".

La Proust, personajele sînt de fapt stări sufletești organizate superior. Cum fondul lor intim e *flou*, misterios, pe ecran apare mereu personalitatea difuză. Hortensia Papadat-Bengescu aspiră spre explicarea rațională, iar cînd întîmpină rezistență, nu omite rolul forțelor obscure. Graficul fiziologic al Lenorei deconcertează. Explicația derivă din freudism: „În acea patimă nouă" era „cine știe ce tainică și sașie meșteșugire a inconștientului" *(Fe-*

cioarele despletite). Cînd, în cutare situație, nu mai găsește o noimă lucrurilor, intervine în joc ideea de absurd, fenomen ce se sustrage normelor, neclasificabil așadar. „De căutai să raționezi, te înnămoleai în absurditate; dacă însă porneai de la absurditate ca de la o premisă logică, puteai conchide ceva destul de consecvent." Eforturile de *înțelegere* nu se restrîng, totuși. Aduse în conul de lumină, individualitățile sînt dezintegrate metodic, operația continuînd în serie, cu aspirația spre o precizie științifică, în stare să dezvăluie infailibil. „Cînd oare instrumentul muzical, pe care îl purtăm, își va avea claviatura tot așa de bine cunoscută cum era aceea a pianului mare din hol, atunci cînd, dezvelind capacul, anatomia lui îți apărea cu fibre și vine de oțel!... Ce coarde vocale anume sînt puse în mișcare de anume simțiri?... dar, mai ales, cînd oare, pe plăci minunate, Mîni va putea privi structura deplină a trupului sensibil! Va vedea coardele și tastele substanței sufletești acum impalpabile?" *(Fecioarele despletite).* Privirea intensă, vie, se concentrează asupra portretelor individuale sau de grup — unele pe spații mari — în care scriitoarea excelează. De la *Cucoana Ileana* din *Romanță provincială* pînă la Dia Baldovin și Madona din *Rădăcini*, portretistica — „gen care pasionează pe literat, ca și pe pictor", cum îi mărturisea lui Ibrăileanu — constituie o trăsătură de continuitate. Numai triolgia Hallipilor conține aproape douăzeci de figuri — cîteva memorabile. Portrete în picioare, intitulate: *Prințul Maxențiu, Lică Trubadurul, Doru Hallipa, Coca-Aimée, Doctorul Walter* au și fost difuzate inițial ca pagini răzlețe, în *Sburătorul* (1926—1927).

Pentru Hortensia Papadat-Bengescu un profil reprezintă locul geometric al unor atitudini sociale, psihice și etice, studiate meticulos. Un portret e o modalitate de a defini prin reluări concentrice, subliniind din ce în ce

mai precis, în tuşe succesive, trăsături esenţiale. Lenora, „trufaşa nimfă", e amorul-frenezie, Hallipa ordinea perfectă iar Walter omul care „confundă senzaţia cu simţirea". Cadrul social, cu pulsaţiile lui, descripţiile de decor sînt destinate să scoată în relief reacţii intime. Ceea ce la Sadoveanu, ca fundal, era natura, la Hortensia Papadat-Bengescu e strada, salonul, concertul, hipodromul, sanatoriul, toate acestea cu funcţia lor formalizantă, modelatoare, oraşul fiind cadrul experimental pentru studierea relaţiilor de tot felul. De la ţară, „decorul shakespearean" al tragediei lui Hallipa se strămută într-un Bucureşti în stilul Vienei. (De observat, de altminteri, că protagoniştii din ambianţa Hallipilor călătoresc nu la Paris, ci la Viena şi în Elveţia) Coca-Aimée, fiinţa de „porţelan rece şi alb", nu-şi poate juca rolul de „frumuseţe inaccesibilă" decît într-un mediu citadin. *„De la început, visul ei fusese să primească toate notabilităţile artistice, ştiinţifice, politice şi mondene. Vroia ca asistenţa să fie la înălţimea decorului şi gazdelor; ambiţie destul de nobilă. În criteriul ei de alegere nu ţinea totuşi seama decît de valoarea exterioară a oamenilor; aleşii erau cei care ocupau un loc de seamă, şi cum cei care reuşesc sînt cei care nu şi-au ales mijloacele, publicul pe care Aimée îl pregătise palatului Ephraim era cam de aceeaşi esenţă cu locul şi cu stăpînul locului. Aveau să se adune învingătorii în templul victoriei..."* (*Drumul ascuns*). Iată corelaţia dintre personaje şi mediu. Portretul Cocăi-Aimée prinde viaţă progresiv, în ambianţa specifică, ambiţioasa definindu-se ca o Salomee, modernă, lîngă languroasa Irodiadă, — Lenora.

Lucru evident, anumiţi protagonişti din romane, abătîndu-se, într-un mod sau altul, de la psihologia normală, au stigmate patologice. Par mai degrabă excepţii decît

tipuri, de unde impresia că fiecare din ei (ne referim la reacții monstruoase) reprezintă un *caz*, un dat uman irepetabil; biografii cu circuit închis. Prozatoarea își raportează însă eroii la realitățile burgheze, contemporane, demonstrația prin fapte, multe de necrezut, relevînd mentalități de aspect mai larg, generate de climatul capitalist. Dacă Hortensia Papadat-Bengescu nu-și propune să realizeze psihologii balzaciene, dacă, aparent, n-o interesează, ca *tipuri generale*, moșierul, medicul, industriașul, politicianul, ratatul, dacă nu întreprinde monografii ale unui tip, cum făcea autorul lui *Père Goriot*, nu e mai puțin adevărat că opera sa oglindește, cum s-a remarcat, „structura socială în toată complexitatea ei" [1]. Cupluri ca Elena și incolorul Drăgănescu, „prințul" Maxențiu — Ada Razu, profesorul Rim — buna Lina, cu toții „ocnași" ai unui „pact" mincinos, se integrează unor medii cu caractere comune, avînd, după toate datele, o puternică notă de veridicitate. Prin urmare, „mica lume" înfățișată în romanul Hallipilor „nu e aleasă din specimene excepționale"; de departe, indivizi ca aceștia „pot fi considerați buni și frumoși". Practic, ei nu ies din „normele curente" ale mediului; drept dovadă, prozatoarea nu poate elabora, atîta timp cît nu are „impresia desăvîrșită" că operează cu „fapte și ființe reale" [2]. Ajunsă la nivelul culminant al dezvoltării ei, lumea lui Walter, Maxențiu, Rim și a celorlalți e totodată la începutul unui epilog. Dramele, cîte sînt, nu au, totuși, profunzime, fiind lipsite de conștiința care să le dea dimensiuni. Prăbușirile se petrec într-o stare de semivid, în climatul sufletesc ra-

[1] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 654.
[2] I. Valerian, *op. cit.*, p. 144—145.

refiat. Nici o ciocnire vibrantă între viață și destin, nici o răbufnire, nici un cataclism moral nu tulbură mersul lucrurilor. Doctorul Rim, de exemplu, nu e zdrobit sufletește cînd află că legătura lui cu Sia fusese de natură incestuoasă. Alte ființe rău conformate psihic nu ajung la acel aer demoniac, specific unor personaje balzaciene. *„Rimii, ce e drept, nu erau din aluat tragic. Pe buna Lina o puteai lesne închipui toleranță, Sia cea rudimentară nu-ți dezvolta indignări, iar Rim îți da nemulțumire mai mult prin persoana lui. Animal de o speță intermediară între genul feroce și cel domestic, avînd dinții unora și esofagul celorlalte dobitoace, fără un instinct pronunțat al viițiului, fără curaj în imoralitate, dar repulsiv și răutăcios"... (Concert din muzică de Bach,* cap. XIV).

Nici un mare neliniștit, nici un revoltat superb, nici un căutător de alte orizonturi. De negăsit nici sentimentul dostoievskian al culpei, nici revolta, nici gestul de penitență. Verticalitatea nu este impulsul lor. Stilul colocvial de salon, de fapt dialog cenușiu, ține de convențiile mondene, nici un singur exemplar de prim-plan neavînd sensul tragic al existenței. Deliberat, prozatoarea nu introduce nici un monolog grav al individului față cu propriul destin — de unde senzația de acomodare, de obișnuință neîntreținută de crize. Suficiența, ritmul sufletesc mecanic conferă nota caracteristică unui mediu în care, printre bărbați și femei, se văd figuri repugnante. Examenul psihologic infinitezimal coincide, în romanul Hallipilor, cu critica virulentă a mediilor descrise. Surprinși în situații semnificative, într-un *perpetuum mobile*, principalii actori constituie pentru posteritate documente de epocă, formînd un Muzeu Grévin infinit mai plin de sensuri decît celebrul *muzeu de ceară* parizian.

Criteriul de valoare al umanului se arată a fi, la romancieră, de natură spirituală. Cineva merită stimă, în ochii ei, în măsura în care și-a înnobilat existența prin raportare la țeluri înalt-spirituale. La Lenora, la Sia, Mika-Lé și altele, în comportamentul cotidian prezidează fiziologicul, simțurile, care decid totul. Separată de Doru Hallipa, Lenora s-a aruncat de gîtul lui Walter, „fie printr-un gest instinctiv de apărare împotriva bolii și a văduviei, fie printr-un elan al temperamentului ei voluptuos". Instinctul reflectă o anumită structură fiziologică, drept care atunci cînd Lenora se lovește de „atitudinea rece a lui Walter, neîntîlnind deci elementul stimulator, rolul ei e încheiat. Față de Lenora și Walter, abulicul „prinț" Maxențiu ocupă o poziție de mijloc. Imaginativ, fantast, Maxențiu își croiește, paralel cu căderea în moarte, o viață fabuloasă, complăcîndu-se în „amorțirea" bolii, revendicativ (dar numai mental) cu cei sănătoși, din preajmă. „Se temea ca somnul să nu fie moartea, dar totuși, era fericit să doarmă..." Walter e imaginea răsturnată a Lenorei, la el fiziologicul fiind subordonat în totul, perseverent, unui sever control al voinței. Acceptînd căsătoria cu Lenora (într-un „moment de uitare de sine", cînd „armura lui era vulnerabilă"), Walter, specimen de egoism morbid, respectă aparent „pactul" social, dar face ca în jurul lui să înghețe totul. Spiritualicește „maladiv", trecut printr-un „frigorifer", în contact cu el, „totul își pierde culoarea, căldura, savoarea". Pe Coca-Aimée, altă mostră de egoism, o consideră necesară, însă destinul acesteia nu poate fi deosebit de acela al Salemei Ephraim sau al Lenorei. „O va lua pe Aimée pentru a o pune în serviciul cauzei, zidită, ca și celelalte două, în mănăstirea ambiției lui." În *Străina*, aproape dement, Walter vrea

să verifice prin ea efectele unei otrăvi născocite de el, căreia îi pregătise — cum precizam în alt loc — antidotul. „El nu cerea viață pentru a o îngriji și păstra, ci numai pentru a o desființa." Alienat, straniu, individul nu rezistă morții, pentru că omisese „ceva care să-l salveze și acel ceva nu putea fi altul decît un pact cu viața".

Aspect de reținut, romanul hortensian, cu atît de multe pagini de omenesc pîngărit, incită constant la reflecție. Faptul e consecința unei optici de moralist. Problemă de *perspectivă*. Prozatoarea, conștiință tragică, meditează asupra lucrurilor, trecînd de la înfățișarea iregularităților etice la morbiditate și moarte. Pentru ea, zguduită de alarme, boala e un memento: „compromisul firesc dintre viață și moarte, lupta cu peripeții diverse între cele două puteri egale, semnalizarea caducității..." [1]. Dintr-un unghi de vedere ca acesta, maladii de tot felul, prăbușiri succesive, nu sînt decît stadii intermediare spre un deznodămînt inexorabil, în care oamenii se relevă nu numai ca indivizi. Adriana, dintr-o nuvelă amplă — atinsă de neurastenie; Cornelia și Madona din *Rădăcini* — una bolnavă de cord, cealaltă avînd hemoragii cronice; „buna" Lina — astmatică; dolofana Sia — răpusă de o infecție generalizată; dizgrațioasa Ana, din *Logodnicul* cu maladia ei ulceroasă — iată ipostaze. Maxențiu, tuberculos, e martor al unei episod zguduitor: pe sub ochi lui, o infirmieră duce într-un lighean, din sala de operații, fragmente din sînii invadați de cancer, ai mame sale, cîntăreața Zaza. Tot de cancer moare și frumoasa Lenora. După drama de familie, taciturnul Drăgănescu

[1] *Cu scriitoarea Hortensia Papadat-Bengescu despre creație* în *Vremea*, 1935, nr. 389.

ginerele Lenorei, sucombă lovit de un colaps cardiac. Primul soț al Diei Baldovin (din *Rădăcini*) a murit tînăr, luetic. Sînt, de asemenea, dereglări funcționale de alt ordin, de o parte apetit sexual frenetic (Lenora, Mika-Lé), histerie (Aneta Pascu), de alta frigiditate (Nory Baldovin, Dia). Straniul doctor Walter, copilul Ghighi, degenerat, anxios, interesează psihiatric. Colecția de așezămînt clinic; revelații fiziologice, celule dezagregate și hemoptizii, traumatisme psihice — se țin lanț. Medici în alb, în serie, de la sanatoriul doctorului Sergiu, în *Romanul Adrianei*, pînă la sanatoriul doctorului Walter, contrastează cu zăbranicul negru. La altitudini ozonate, în Alpii helvetici, alte sanatorii. La nici un alt scriitor român, cu excepția lui Anton Holban, moartea nu are pondere similară. Înainte ca fresca Hallipilor să fi fost încheiată, autorul *Ioanei* remarca, într-un substanțial eseu *(Viața și moartea în opera doamnei Hortensia Papadat-Bengescu)*, frecvența implacabilă, obsedantă, a trecerii în neant.

Potrivit structurii ei cerebrale, investigatoare, în atenția scriitoarei stă necontenit omul cu problemele lui. Cum indivizii aparțin mediului citadin, natura e ca și absentă. Romanciera nu are fiorul fragilității în fața naturii, sentiment devenit un loc comun filozofic. „În orice om, zice ea, e un contrabalans al firii întregi. Natura singură a pus în el atîtea elemente minunate, încît îi poate face cumpănă și împotrivire" *(Fecioarele despletite)*. Cînd înregistrează impresii din natură, — descriind, de pildă, călătoriile „bunei Lina" sau ale lui Mini la moșia Prundeni — emoțiile sînt intelectualizate, cu înclinație către sinteză. În trăsură, noaptea, după momentele tulburi din casa Lenorei, Mini contemplă firmamentul cu sen-

zația unei purificări. „Clarul de lună în seara aceea era pal, delicat, difuz. Treptat, de la regiunile înalte, prăfuite de lumină, nisipoase ca o plajă scînteietoare, atmosfera se albăstrea pînă cînd albastrul se adîncea în tonuri calde și profunde, ce singure indicau pămîntul." Sub lumina incertă, o mirişte netedă devine o „lagună liniştită", fantezia operînd mutații, intervertind planurile : „Ce bine seamănă cu apa ! Dar impresia predomina difuziunea lunară și înșela simțurile cu totul, și o percepție amăgitoare făcea ca Mini să fie mai convinsă că e chiar o apă decît pare. Legea atmosferică triumfa asupra oricărei altei realități." Iluzia optică se încheie aici. Nimic din panteismul romanticilor ; nici un fior metafizic. Impresiile se succed muzical, o înserare coborînd „fină, melodioasă". Vastitatea spațiului sugerează o constatare echivocă : „Era enorm de mult cer afară"...

Nu se poate vorbi, cu toate acestea, de insensibilitate. Un fapt biografic e semnificativ. Sub un superb cer înstelat, în compania altor două scriitoare, romanciera, de mult septuagenară, epuizată, împresurată de spaime, terorizată de ora morții, își uită o clipă vedeniile, mișcată de noaptea de august de un grandios shakespearean. Tablou în care eternul Will ar fi invocat „silfele și gnomii pămîntului". Bătrîna, devenită „o umbră tăcută, timidă, strecurîndu-se cu sfiiciune, pe lîngă ziduri", rostește cu timbrul ei bemolat, ca de undeva de pe alt tărîm : *„Sîntem încarcerate în ceva sublim"*... [1] Marele Will spusese aproape la fel : *„Sîntem făcuți din materia din care sînt făurite visele"*...

Feminitatea e numai surdinizată, nu absență ; reflecțiilor li se asociază detalii ce scot în relief sufletul femeii.

[1] Claudia Millian-Minulescu, *loc. cit.*, p. 87—88.

Descrierile de interior somptuoase sînt făcute cu un ochi feminin foarte avizat; la fel referirile vestimentare. În casa Elenei Drăgănescu-Hallipa, scaunele, tablourile, consolele sînt, ca și edificiul, de dimensiuni mari; predomină „nucul ars și pielea de Cordova cizelată". În palatul Walter un „*bahut Empire*" se învecinează cu statuete și gobelinuri; Lenora și partenerii joacă „Room". În ungherul unei draperii, pe o „coloană de onix, zveltă, fragilă", veghează un „bust de copil orb". Coca-Aimée apare succesiv în rochie de „taffetas", în „fai" alb, sugerînd „un joc de lumină", sau într-un „ansamblu de kasha cu polo alb pe capul de păpușă", împodobită cu bijuterii și strasuri. Abundă brocartul, firul aurit, diademele. Agitata Nory poartă cu dezinvoltură un „*gamin*" tineresc, iar una din surorile Persu un „tailleur" de „kasha negru". Discuțiile despre modă și costume sînt insistente; în saloane, „o pătură dictatoare" tinde să-și identifice „regimul de existență" cu acela al snobilor din Apus. Psihologia modei urmează un drum ciudat: „A adopta întîi, a se adapta îndată, a se pătrunde pe urmă". Persistă din etapa „*feminităților*" un abia perceptibil senzualism, ca în acest portret, al lui Lică în cadru autumnal: „Cu vîrful ghetelor roșii, voit mai strîmte, totuși, decît cerea moda, — lui Lică îi plăcuse totdeauna gheata strînsă pe picior — Lică împrăștia în drum spre casa Rimilor, mormane de foi uscate: unele cîntau ca o ghitară cînd le zdrobea, altele putrede ca un covor de Smirna, și toate vopsite la fel cu rochiile femeilor, care nu mai vroiau să poarte decît culori de aur textil, proaspăt ori vechi, și culori de rugină". Registrul expresiv demonstrează astfel pendularea de la abstract și cerebral pînă la metafora plasticizantă și feeria cromatică.

5

Scrie romanciera la întîmplare, fără nici un plan? Pune ea în pagină, cum considera G. Călinescu, „tot ce-i trece prin cap și mai ales prin simțuri", „fără o conștiință estetică liberă", fără „nici o noțiune de artă"? Simplă „amatoare"? [1]. Corespondența, atît de substanțială, cu G. Ibrăileanu, jurnalul intim, revelațiile autobiografice — și nu vom omite interviurile — conțin zeci de indicații, necunoscute criticii mai vechi, cu privire la complicatul proces de elaborare, proces însoțit de întrebări, de ipoteze, de experiențe reluate. Hortensia Papadat-Bengescu nu e, desigur, o adeptă a cizelării; redactarea se face într-o continuă tensiune, dar numai după ce materia s-a copt, într-un anumit stadiu de gestație. Dacă îi scapă un nume, pe care-l voia autentic, nu mai poate scrie pînă nu-l află, declară ea în *Autobiografie.* A corela fapte și situații, în roman, e o problemă de construcție. Întîmplări ținînd de pregătirea unui *concert din muzică de Bach,* — arăta prozatoarea — constituie, în romanul cu acest titlu, *„axa de construcție"*; nu „propriu-zis subiectul romanului", ci „coloana în jurul căreia acțiunea se desfășoară, rampa de sprijin a întregului parcurs". Romanul, ca gen, în principiu, o seduce mai mult decît teatrul, prin „interesul aprig al faptelor care nasc unele din altele". Trilogia Hallipilor, cu romane distincte ca acțiune (chiar ca „atitudine"), implică o arhitectură, un mod organizat, convergent, de interpretare a unor destine; întîi un nucleu germinativ, apoi perspective în spațiu și în timp. Faptele privind *Concertul...*

[1] *Istoria literaturii române de la origini,* F.P.L.A., 1941, p. 653.

se potriveau inițial „unui episod al romanului" ; treptat, „dozarea caracterelor și acțiunilor" ia însă un ritm mai larg, „simfonic" [1]. Din personaje episodice, de al doilea plan, se recrutează, de la un roman la altul, personaje de prim-plan ; vocile se întrepătrund, confirmînd ideea de prelucrare simfonică, de orchestrare, procedeu ce duce la accentuarea liniilor de forță într-o mișcare amplă. Nu e linia de o patetică simplitate din *Traviata*. Hortensia Papadat-Bengescu stă sub zodia gravă, cu valuri înalte, a lui Bach.

Ceea ce în *Fecioarele despletite* era o uvertură, — se dezvoltă, capătă relief, organizare pe mai multe planuri ; în finalul *Concertului...* avem sentimentul înălțării în spațiu, pentru ca, după perspectiva momentană de sus, ultimul volum al tripticului să ne readucă iarăși pe pămînt. Psihologia indivizilor, conexată cu aceea a grupurilor, conferă paginilor de rezistență aureola marilor pînze de muzeu, chiar dacă lîngă personaje vii, altele nu au suficient suflu. Nu o dată, aglomerarea, suprapunerea de detalii, se răzbună. În *Rădăcini*, arborescența, debitul bazat pe amplificări în serie, se substituie adîncimii ; analizele proliferează, întinzîndu-se pletoric în suprafață. Voluminosul mozaic, în care descoperim cîteva microromane, cu reveniri și variațiuni în cerc închis, demonstrează „impulsia" autoarei (mărturisită de altfel

[1] I. Valerian, *op. cit.* p. 144—146. În același spirit, o precizare într-un interviu consemnat de Felix Aderca : „Personajele și evenimentele cresc în mintea mea ca niște ființe vii ; ele se iscă de la sine, în prezența mea uimită, alteori simt că-mi cer o împlinire și cînd au dobîndit putere de viață proprie, nu știu ce alt ar trebui să fac ca să nu fiu silită să le dau drumul în viață, viața lor ciudată, ideologică, între două file palide de hîrtie..." (*De vorbă cu d-na Hortensia Papadat-Bengescu*, în *Mărturia unei generații*, 1929, p. 215—216).

într-un interviu) „de amplificare, de a broda și rebroda". Tendință înlesnită, cum s-a spus, de tehnica stilului oral ; prozatoarea nu cunoaște truda expresiei, dificultatea înaintării, de unde, în general, fraza opulentă, cu etaje și subsoluri, sprijinită fie pe o propoziție inițială, fie rezolvîndu-se și căpătînd o semnificație la sfîrșit, prin valorificarea ultimei idei. De observat, în acest caz, că scrisul bengescian, deși nu lipsit de arabescuri și fiorituri baroce, uneori cu fraze suspendate, este mai aproape de idealul autenticității decît acela al lui Camil Petrescu, teoretician al anticalofilismului.

Cum romanciera trece de la construcția de factură clasică la investigația de adîncime, cum personajele, dezarticulate minuțios, se dilată, solicitînd mari spații explicative, se ajunge la disproporțiile între părți caracteristice romanului modern. Detaliile nenumărate, studiate la microscop, sînt mai de preț în ochii scriitoarei decît viziunile ample. Caracterizată cu vorbele lui Pascal, la Hortensia Papadat-Bengescu domină „spiritul de finețe", nu „spiritul de geometrie". Fragmentarismul din *Rădăcini*, intervertirea planurilor și cronologiei se depărtează, evident, de arhitectura din *Concert*... Destine paralele și destine ce se încrucișează, se confruntă în climate diverse. Complicarea perspectivelor romanului corespunde complicării societății moderne, reflectînd o metamorfoză de anvergură neobișnuită. Tehnica retrospectivistă, aplicată pe larg de Proust, pare a o interesa și pe autoarea *Rădăcinilor*. Ajunsă la un punct înaintat al expunerii, ea se oprește, privind înapoi, pentru a relua momente biografice cu mult anterioare. Episoade întinse evocă prima copilărie a lui Nory, la „Conacul doi", lîngă aleile de crandafiri „Mareșal Niel" plantate de Dinu Baldovin. Asistăm la înmormîntarea Trînei în cimitirul de la Gîrla de Jos, prilej de a sublinia impresiile copilei despre

moarte. Sînt rememorate vacanțele liceenei Nory Vasiliu, zisă Baldovin. Filmul documentar reactualizează scene din existența Diei și a Madonei, din biografia lui Baldovin (în „așa de multe ediții"), a lui Deleanu, a lui Caro și celorlalți. Întrebîndu-se cui seamănă Elena Hallipa, Nory „lunecă iar înapoi în trecut", bănuind mistere ale eredității. Dia o caută pe răposata Madò „în memorie, în cuvintele pe care și le spuneau în viață, în scrisori, în carnetele de notițe rămase pe urma ei". Poate că Madò „trăia în timpul incomensurabil", ca „un spirit pur... o amintire sau o idee abstractă..." Portretul lui Lică Trubadurul, îmbătrînit, „trimite prezentul departe în trecut..." Punct cu punct, *„devenirile"* de odinioară ale oamenilor solicită cîte o explicație cu substrat social sau psihologic pentru a deschide perspective *„devenirilor de apoi"*. După legături de mult întrerupte, Nory „anchetează" la fața locului *„devenirea"* menajului Caro-Madona. În ultimele fraze din *Rădăcini*, aceeași Nory se opune timpului calendaristic, sfidînd bizar „timpul cel împărțit arbitrar, deci revizuibil". Nu vrea să accepte convenționalul 1 ianuarie 1929. Împotriva senzației de „destrămare", ea imaginează deci un timp izolat, subiectiv ; negare himerică a realității, a timpului ce-o împresoară, totuși, sub legea lui... Proustianism mai degrabă ca ecou palid, decît de esență. Discuția trebuie strămutată, observă exact Mircea Zaciu, „de pe terenul *metodei* proustiene, către esența viziunii autorului francez și în acest caz vom întîlni datele mai largi ai unor termeni de largă circulație în epocă" [1], nu fără afinități cu teoriile lui Bergson. Așadar, un aer comun cu acela observat la diverși romancieri contemporani.

[1] *Masca geniului*, E.P.L., 1967, p. 218.

Mai toți cîți s-au referit la mijloacele de expresie ale prozatoarei, îi reproșează insuficienta preocupare pentru acuratețea frazei, împovărată de elemente parazitare, uneori prea abstractă, alteori cu un aer de prețiozitate. După lectura în manuscris a *Drumului ascuns*, E. Lovinescu îi comunica prevenitor: „În privința stilului, limbii, îmi permit cîteva îndemnuri și observații. Neologismele necesare trebuiesc sistematic înlocuite, lucru ușor: *care* trebuie cît se poate înlocuit, e un bolovan odios. Trebuie să te convingi că *acela, aceea* și mai ales *ceia, cela, ăsta* (femeia *ceia, acel* moment etc.) *nu există* în l. română. Mi-am permis să suprim cîteva mii de *acel, cea* și vei vedea ușurința suprimării; mai există cîteva sute pe care te-aș ruga să le suprimi." [1] Chiar după intervențiile criticului, în toate romanele se simte uneori ceva de prisos, abundența lexicală sfîrșind în prolixitate. Deși lucrările în ultimă formă, destinate tiparului, reprezintă variante rescrise de cîteva ori, Hortensia Papadat-Bengescu nu parvine să elimine plusul de materie. Nu cultivă „pieptănarea" stilului, în felul lui Caragiale, de exemplu, care a și creat expresia. G. Călinescu îi recunoaște arta incisivă a portretului, forța analitică, dar nu omite lacunele elocuțiunii: „Hortensia Papadat-Bengescu nu cunoaște limba română și se pot scoate din orice pagină exemple distractive de stîngăcie. Lucrul este secundar, atîta vreme cît romanul merge direct la substanțe." [2] Într-o sinteză asupra ciclului Hallipilor, Șerban Cioculescu vedea în fertila analistă o „romancieră a continentului moral neexplorat", subliniind însă, totodată, „nenumăratele cons-

[1] Scrisoare din Fălticeni, 13 iunie 1930, în: Ileana Vrancea, *E. Lovinescu*, E.P.L., 1965, p. 227.

[2] *Istoria literaturii române*, Fundația pentru literatură, 1941, p. 655.

trucții galice, contrare duhului limbii noastre", și altè imperfecțiuni verbale [1]. Pe o altă poziție se situează, înaintea celorlalți, E. Lovinescu, argumentînd că, în lumina „principiului relativității prin raportare la fond", problema stilului la autoarea *Concertului...* „se rezolvă de la sine". Explicația are în vedere aspectul funcțional al stilului, adecvarea la obiect. „Abundența de senzații, dar mai ales puterea de inciziune a observației iau la această scriitoare proporțiuni ce-i condiționează și forma. Pletoric prin exces de adjective, supărător prin abuz de neologisme, obscur prin îngrămădirea notațiilor, pedant prin științism și exuberant prin lirism — stilul d-nei H.P.B. poate fi lipsit de calitățile obișnuite ale clarității și sobrietății; raportat însă la bogăția fondului și la ritmul sufletesc, e nu numai un stil *necesar*, ci și unul *perfect*, prin armonie și echilibru intern." [2]

Firește, afirmația lui E. Lovinescu despre stilul *perfect* conține multă exagerație, totuși vom admite că stilul acesta e consonant, funcțional, deci adecvat la obiect. Discontinuitățile și contrastele capitalei, după primul război mondial, edificii, oameni, moravuri, solicitau un ochi capabil de discriminări rapide, dar și un vocabular revelator, cu valențe multiple. „Era aproape cu neputință să treci cîteva zile în șir pe Calea Victoriei fără să întîlnești pe oricine ai fi vrut sau n-ai fi vrut. Bucureștiul rezolvă problema de a fi oraș mare și mic, deodată provincie și capitală. Atribute duble și combinate în proporții dozate machiavelic, ce-i compun caracterul distinctiv..." *(Concert din muzică de Bach).* În mediile patronate de Elena Drăgănescu-Hallipa sau de Dia Baldovin, ca și în palatul Walter, stilul intelectual se îmbină cu poza. In-

[1] *Revista Fundațiilor*, 1938, nr. 11, p. 19
[2] *Critice*, VII, p. 29—30.

decența însăși poartă vălul onorabilității. De remarcat, alături, în umbra palatelor, „realitățile mahalagești" (la care tangențial reflectează Mini) : „o mahala care are valoarea, demnitatea, sculele ei de preț și chiar strămoșii ei, ca acea Baba Smoala". Schița sociologică a periferiei se oprește însă aici. Există, așadar, un alt „stil" (nu în sens lingvistic) : al lui Lică Trubadurul, al moașelor sentimentale, acela al unor siluete din *Rădăcini*. Comportamentul personajelor dintr-o categorie sau din alta variază, exterior, în funcție de circumstanțe, încît impertinenta Ada Razu practică succesiv stilul monden sau ripostează trivial, Lică Trubadurul, la rîndul lui, schimbă fracul de deputat cu ținuta de cuceritor de fundătură. Ceea ce caracterizează ca grup social pe protagoniștii ciclului Hallipa, e pronunțatul mimetism, protocolul devenit mod de viață. „Sub aparențe întortocheate, suflete simple se trudesc să ducă un trai complicat", observă scriitoarea, undeva în *Fecioarele despletite*. Indivizii se grupează după condiții de avere, dar și după criterii psihologice, parveniții de după primul război mondial ținînd să se delimiteze de latifundiarii din *„la belle époque"* prin rafinamente de tip intelectual : concerte, colecții de artă în palate proprii. De altfel, marea burghezie fără trecut, figurată prin Doru Hallipa, Drăgănescu, Walter și ceilalți, evită să vorbească de epoca dinainte. Ridicîndu-se tacit împotriva vechilor mituri sociale, ei lucrează organizat pentru propria lor mitologie.

Sînt, de fapt, două „stiluri" : unul exterior, concretizat în maniere și snobism (protocol, valeți în livrele) ca la Elena Drăgănescu sau la palatul Walter ; altul interior, de natură psihică și etică, adesea în dezacord cu celălalt. În vechiul roman psihologic, de tipul *Forsyte Saga* al lui Galsworthy, se insista asupra stilului exterior, urmărin-

du-se comportamentul vizibil. Fizionomiile scrutate din afară erau descrise la rece, detașat, exact. Scriitoare din familia analiștilor moderni, Hortensia Papadat-Bengescu urmărește, cum subliniam, relațiile dintre viața de la suprafață și cea din adînc, tropismele sufletești fiind studiate în modificările pe care ele le imprimă fizionomiei, chipului. Sau invers : dincolo de fastul exterior, analiza radioscopică descoperă în toată nuditatea „trupul sufletesc". Altfel spus, analiza psihologică stăruie asupra momentelor de tranziție, cînd (în limbajul astăzi la modă) se produce *deconectarea* sau *reconectarea*.

Dacă la unii, fizionomia reflectă mai limpede cutele unui suflet infirm sau vicios, la alții legăturile de la exterior la interior sînt tăiate. A străbate lumea aparențelor, a trece *dincolo*, iată țelul. Dizgrațioasa Sia (fiica „bunei Lina") sau „pocitania de Mika-Lé" (fiica Lenorei) nu ridică probleme dificile, în timp ce doctorul Walter, autodominîndu-se prin voință, rafinat și descompus, e un sfinx, opac, ascuns, impenetrabil. Intră în acțiune investigația analitică, și atunci comportamentul onorabil apare în contradicție cu mobilul real. La Elena care-și disprețuiește soțul, la Maxențiu care-și frînează impulsurile de mînie împotriva Adei Razu, la profesorul Rim cu aerele lui de fals puritan, la doctorul Walter cu masca lui corectă — *disimularea*, dacă nu *refularea*, constituie o trăsătură a vieții duble. Pe protocolara Elena, „scrupuloasă pînă la canoanele sociale", n-o impresionează boala de cord a lui Drăgănescu, dar revine prompt din Elveția (unde se găsea cu Marcian) pentru că starea proastă a soțului îi solicita, din perspectiva clanului ei, „îndatoriri" de convenție. Frivolă, sfidătoare, Ada Razu își ia precauții pentru asigurarea aceluiași element de suprafață : „Dorea ca boala lui Maxențiu să nu devină publică, pentru a avea fațada onorabilă..." Portretul moral vizează disocierea

acestei vieți duble în elementele prime, scalpelul pătrunzînd, în acest scop, acolo unde puterea camerei de luat vederi încetează : în zone obscure.

Descrierea și monologul interior alternează. Duplicitatea, fenomen de ambiguități și pînde, ascundere după colțuri invizibile presupune, la individul care o practică un efort de imaginație, iar dacă individul e cizelat prin cultură, trebuie să-i bănuim un sentiment al limbajului instabil, fluctuant, înșelător ca apa. Într-o mare tensiune modernă, Hortensia Papadat-Bengescu caută resursele acestui limbaj (rădăcinile, intenționalitățile, propunîndu-și să sugereze cititorului *„expresia fizică a sentimentului"*. Hotărîre ambițioasă, la care partizanii „Noului roman" aspiră și ei. Torturată de idealul autenticității, Nathalie Sarraute și-a teoretizat metoda într-un eseu, *Conversație și subconversație*, făcînd distincția între *clișeu* și *metaforă*. În locul concordanței normale dintre senzație și cuvînt, se ivește un fel de decalaj, de unde, frecvent, constatarea intimă că nu spui exact ceea ce gîndești. Scriindu-i lui Ibrăileanu, debutanta de la Focșani sesiza, cu mult anterior, acest relativism, ideea că *semnele* nu corespund totdeauna cu *semnificația*. „Cuvintele și ele se lovesc de aspectul lucrurilor înconjuratoare, de oamenii dimprejur și se alterează din ele, te trezești în unele locuri vorbind vreo banalitate, altceva de tot decît voiai ! Nu e nimic absolut..." (19 febr. 1914).

Convențiile sînt un mod de *deturnare* tipică a fondului autentic, — joc dublu. Scena din *Concert...* (cap. V) în care „bruna" Ada Razu i-l prezintă lui Maxențiu (bolnav, facies cadaveric) pe Lică Trubadurul, amantul în perspectivă, e o mostră elocventă. După „audiența" formală, Lică e angajat ca specialist în cai de curse. Dialogul și subdialogul, într-o mișcare de-a v-ați ascunse-

lea, emană un umor straniu, accentuat de replicile *„in petto"* ale lui Maxenţiu :

„Zvelt în spatele Adei, şi aşa de aproape că umărul lui atingea ceafa ei vînătă de tunsoare, Lică surîdea, cu pliscul deschis, gata de fluierat. Văzîndu-i aşa de aproape, Maxenţiu avu un imbold să ridice mîna şi să lovească obrazul arămiu al femeii, obrazul proaspăt al haimanalei. Rezemă atunci pe lemnul rece, lucios, al biroului, o palmă fierbinte care parcă se lipea. Lică se uita mereu la Maxenţiu cu ochii strînşi, cel stîng mai mult. Nu-l sfida, dar îşi reamintea scena întîlnirii de pe Bulevard. Lui Maxenţiu i se păru că Lică gîndeşte :

— Iată-mă ! Eu sînt locţiitorul, amantul, şi vin să mă aşez confortabil în culcuşul tău de cadavru viu, căruia îi vom face în curînd un sicriu.

— Cine e nemernicul ăsta şi ce voiţi aci ? spuse în minte cu glas violent Adei.

— Ce doreşti, Ada ? articulă cît mai moale, ca să nu se zdruncine. Ada făcu scurt prezentarea.

— Îmi pare bine, domnule ! — zise Maxenţiu cu precauţiune, întinzîndu-i o mînă transparentă.

— E dus pe copcă ! gîndea sumar Lică. Ada băgă de seamă ce rău arată bărbatu-său — Ce Dumnezeu are ? se întrebă. Dar n-avu timp de pierdut. Profită chiar de acea indispoziţie şi spuse dintr-o dată tot ce avea de spus, cu glasul ei strident, în fraze scurte şi repezi, ce se prindeau una într-alta ca inele de oţel şi făceau un lanţ ce gîtuia pe Maxenţiu (...)

— Lina, care ştia că avem nevoie pentru grajdurile noi de o persoană de încredere, ne-a recomandat pe d-l Petrescu. D-l Petrescu e mare cunoscător de cai şi fost ofiţer de cavalerie... d-l Petrescu consimte să ia direcţia, dar îşi rezervă alegerea orelor de antrenament... De alt-

fel, deocamdată, e vorba numai de instalat și de organizat..."

Între propoziții sînt pauze pentru gîndire, utilizate tactic : „Lina a fost foarte drăguță că n-a uitat înainte de a pleca la Paris... și d-l Petrescu a fost foarte amabil, că n-a uitat nici el..."

Pe cînd în confesiunile debutului scriitoarea cultiva grațiosul, afirmîndu-și înclinarea pentru decorativ, plăcerea pentru volute și curbe muzicale, de astă dată stilul e adecvat analizei precise. Tentația de a consemna stenograma gîndirii o determină să pună pe același plan, în frază, semnificația, substanța și expresivitatea. Nu efectul pitoresc, rezonanțele plăcute, ci capacitatea aproape științifică de a surprinde adevărul. Nici în *Rădăcini*, roman labirintic, fragmentele revelatoare artistic nu lipsesc. Între simpatia pentru Dia și datoria de soț al Madonei, jovialul doctor Carò face un joc dublu. Explicația e de mare finețe psihologică : „O dată schimbată vorba despre Dia, Carò redevenea sincer, reintra din nou adînc în preocuparea lui pentru sănătatea Madonei. Boala era însă legătura lui cea mai strînsă cu ea. La început piedica opusă de sănătatea ei delicată fusese un stimulent, se confundase cu voluptatea... Cînd pasiunea obosise, rămăsese o simțire morbidă, apoi un interes nesatisfăcut, alimentat de mister... iar acum în urmă același interes întreținut de indignare... Numai prezența senină, echilibrul perfect al Diei, îl făcea să scape de obsesie." Dar meticulosul sondaj în psihologia mărginitei Aneta Pascu, ce exemplu de pătrundere oferă ! „Își reținea mersul, fabrica în grabă minciunile, plămădea vocea plîngăreață care va uleia cuvintele neadevărate și da alintare tonului cerșetor. Astfel îngăimate, vorbele nu vor avea preciziune... Să fie și să nu fie... Să afirme fără să afirme... Să ceară fără să ceară... Să poată la nevoie trage cuvintele înapoi

pe lunecușul salivei înspre gîtlej..." Șiretenia și imbecilitatea alcătuiesc aici un joc psihologic cu alte trăsături. Psihologia disimulării e urmărită cu o ascuțime excepțională.

Continua aspirație către exactitatea nuanțelor duce la cumulul de adjective. Lui Maxențiu, Ada îi apare o dată ca „femeia avară, adulteră și criminală". După sinuciderea lui Ghighi, Elena e „crispată, congelată, pusă la frigider de atîtea ore de durere, de umilire, de înfrîngere". Nory își amintește de un „Ghighi stîngaci, rușinos, sălbatic și delicat". Aplicat cu consecvență, epitetul de tip homeric tinde să sensibilizeze o trăsătură definitorie, pozitivă, echivocă sau negativă. Astfel în loc de „Priam cel înțelept" sau de „Minerva cu ochi albaștri", Hortensia Papadat-Bengescu scrie : „frumoasa Lenora", „frumoasa Elena", „bună Lina", „bruna Ada", „feminista Nory", Lică „Trubadurul", „pocitania" de Mika-Le. Și nu doar incidental, ci gîndit, repetat, forțînd uzanța.

De la constatarea că opera prezintă neglijențe de limbă și pînă la afirmația că prozatoarea „nu știe românește", e mult. Cînd limbajul său e în stare să surprindă reverberațiile fine ale subconștientului și zigzaguri psihologice aproape insesizabile, cum poate fi vorba de necunoașterea valorilor lexicale ? În ciclul Hallipilor, printre rînduri se găsesc reflecții ingenioase despre cuvînt și limitele lui : „... Încă nu sînt destule vorbe" pentru a da expresie tuturor dramelor umane ; „atîtea senzații nu și-au coagulat încă sunetul". Volubila Mini, inteligentă și flecară, care rostește asemenea observații în numele autoarei, are în vedere un fenomen delicat, *terapia* cuvîntului : „Unele vorbe fac bine. Sînt erupții higienice care curăță" (*Fecioarele despletite*). Tendința de a crea noi valori expresive nu trebuie subestimată. Hortensia

Papadat-Bengescu, reprezentantă a unei literaturi de aspect intelectualist, recurge la un vocabular extrem de nuanțat. Observația lui Alain, că „o proză frumoasă" constă din „idei comune, exprimate în cuvinte comune", nu i se potrivește deloc. Toată creația scriitoarei nu e decît o campanie metodică împotriva locului comun. Autoarea *Concertului din muzică de Bach* se angajează parcă să elimine prejudecățile, clișeele aplicate mecanic. Să se ridice peste ceea ce Proust, vorbind de talent, numea „muzeul nostru de idei generale". Atît analizele cît și lexicul reclamă, în volumele sale, un efort de adaptare, de unde rezistența publicului față de o operă care cultivă înălțimea. Apropierea fără prejudecăți de această construcție este răsplătită.

Deconcertează, nici vorbă, utilizarea unor forme străine, neologisme sau termeni anglo-francezi, fenomen curios, cu atît mai mult, cu cît, făcînd procesul snobismului, autoarea Hallipilor lasă să se vadă micul ei snobism. În epistolele către Ibrăileanu găsim termeni ca : *„family home"* pentru „gospodărie", „siejează" pentru „are sediul", *nuvelă* pentru „noutate", *o idolă* („une idole") pentru „idol". Scrisorile în franceză ale Adei, „princesse Maxențiu", către Elena („stil clar și concis") au o justificare estetică, definind un climat psihologic. Sînt motivate, de asemenea, prețiozitățile Cocăi-Aimée ; tînăra snobă discută proiectul unei *garden-party* în parcul Walter ; tot ea „rulează" într-un *Rolls* elegant, face vizite la hipodrom. Referindu-se la Lenora, Coca-Aimée lămurește că fosta moșiereasă are „pasiunea *homului*". În limbajul cotidian, la întîlniri, pot fi auziți termeni ca : *lunch, gourmet, pergola, sleeping, dancing, chimmy grimpante, music-hall*. Pentru efecte de contrast, „țiganca" Ada e gata să rostească *„o ocară în argot"* ; lui Nory o discuție despre spirit și materie i se pare „vax".

Nejustificate sînt formulările pedante, destul de numeroase, aparținînd autoarei ; atrag privirile termeni și expresii de tipul : „vestitul *shampoing* al lui Pilat", cu sensul de „a se spăla pe mîini, a se considera neutru" ; „*sac de mînă*" — adaptare după „*sac à main*" ; „*dog-cart*" — înlocuind forma consacrată : docar ; „*ceruse grațiere*", după francezul „*demander grâce*" ; Walter apucase „ramura telefonului", după modelul : „*la branche du téléphone*" ; „Aimée privea *defileul* (defilarea) cu satisfacție" ; „auto-ul oprise brusc pe un fel de *teren vag*" (*terrain vague* = maidan). Sau : „nu mai putea fi vorba să *planteze* pe domnișoara" ; „singurul bec de lîngă *buvard* pe masa de scris" (*papier-buvard* = sugătoare). Improprietăți și forme forțate se adaugă : „Lenora *îl ch ia rugase*", („l'avait *même* prié") ; „camera unde lucra *uvriera*", „Lică *se conținea* abia, furios și decis" : un concert „pentru care *se luase atîtea* osteneli" ; „Hilda *se afecționase* de Lenora" ; Marcian „*și-a concediat* apartamentul din Geneva" ; „*prezentul reprezentant* prin sora ei Dia" ; „*cel mai principal* personaj" ; „un personaj *nebinelămurit* în atribuții..." În formulări ca : *Rimul* și *Simeonul* intră însă o nuanță de ironie, oamenii fiind asimilați cu obiectele ; „Rimul era cît se poate de moralist..."

Dincolo de umbre ca acestea, creatoarea Hallipilor e o scriitoare mare, a cărei experiență, paralel cu aceea a lui Rebreanu, a contribuit substanțial la dezvoltarea romanului românesc. Sincron cu *Ciuleandra* de Rebreanu, cu *Hanu-Ancuței*, cu *Demonul tinereții* și *Baltagul* de Sadoveanu, cu *Întunecare* de Cezar Petrescu, cu *Craii de Curtea Veche* de Matei I. Caragiale, ciclul bengescian impunea o formulă ; după primele două volume ale ciclului vor apărea romanele lui Camil Petrescu. Împreună cu acesta, cu Anton Holban, Gib. I. Mihăiescu și

ceilalți, Hortensia Papadat-Bengescu reflectă procesul de integrare într-o direcție estetică europeană. Prozatoarea nu-și ascundea, de altfel, dorința competiției, pe plan mai larg, cu romancieri din alte părți. „Mi-ar plăcea mult să fiu tradusă (bine). Încă de la primele fragmente aș fi dorit să știu ce ecouri ar putea trezi și *aiurea*. Dar *se cer* scriitori specific naționali, mai ales, și iată că tocmai universalitatea mea mă deservește. Se cer, mai ales, demersuri practice, ce-mi sînt excluse.“ [1] Axată în direcția noii investigații psihologice, literatura cu subtile antene intelectuale a Hortensiei Papadat-Bengescu are, de departe, sunetul ei unic. Este expresia unei forțe creatoare din cele mai originale, care unește într-un fascicol observația, imaginația vie și pătrunderea analitică. Tudor Vianu făcea distincția exactă că Liviu Rebreanu a creat „stilul zguduitor“, iar Hortensia Papadat-Bengescu „ne oferă pe acela scormonitor“.

6

Exprimat succint, idealul scriitoarei e de a construi, din perspectivă proprie, un roman „care precede și care e urmat, în sensul de adoptat“ [2]. Program de înnoire estetică desfășurat cu strictețe. Satisfacții i-au venit din partea unei critici sensibile, și nu cu laude acordate parcimonios. De o parte, un prim elogiu formulat de G. Ibrăileanu, care descoperea în Hortensia Papadat-Ben-

[1] *Scrisori* către Camil Baltazar, p. 15.

[2] N. Papatanasiu, *Intîlnire cu d-na Hortensia Papadat-Bengescu*, în *Viața*, I. 1941, nr. 109, 19 iunie.

gescu o „autoare de registru universal", „un Proust feminin..." [1]; de cealaltă, E. Lovinescu, subliniind cu încîntare darurile unei personalități de excepție: „... pentru ochiul normal este un gol în această psihologie morbidă, peste care scriitoarea aruncă sîrmele fin împletite ale podurilor sale suspendate". [2] Lui Tudor Vianu îi aparține observația (reluată de E. Lovinescu) despre fuziunea, la Hortensia Papadat-Bengescu, într-o „ideologie feminină", a sensibilității cu inteligența. În critica vremii, Tudor Vianu, Perpessicius, Vladimir Streinu, Pompiliu Constantinescu și alții dau prioritate virtuților analitice. Față de acei care o stimează din perspectivă precumpănitor socială, ei au, credem, mai multă dreptate. În „complexa doamnă Bengescu și rudimentarul Rebreanu", Ion Barbu, atît de exigent, vedea doi scriitori demni de admirație. Romancierei îi dedica în 1920 poezia *În ceață...*, iar anul următor îi trimitea prin curier o altă poezie, *Ixion*, însoțită de un buchet de flori. [3] De reținut, în același timp, ecourile puternice în lumea prozatorilor, între care dificilul Camil Petrescu și repede dispărutul Anton Holban. Stimă constantă îl rezerva Liviu Rebreanu. În opera romancierei, „lumea și viața stau pe loc", zicea acesta, pe cînd scriitoarea „își schimbă neîncetat unghiul de observație, năzuind parcă să prindă viața în mers, în desfășurarea ei simultană..." [4]. Pentru E. Lovinescu, de astădată ca autor al ciclului *Mălurenilor*, neterminat, Hortensia Papadat-Bengescu a constituit se pare, un model, exercitînd asupra prozatorului, inclement

[1] *Note și impresii*, 1920, p. 205.

[2] *Istoria literaturii române contemporane*, IV (Evoluția prozei), p. 346.

[3] Poezia *În ceață* a apărut în *Umanitatea*, I, 2 iulie, 1920; *Ixion*, în *Cuvîntul liber*, III, nr. 5, apr. 1921.

[4] *Tiparnița literară*, 1930, nr. 2—3.

cu sine, un fel de fascinație. Mărturii din partea lui E. Lovinescu-prozatorul (comparîndu-se cu creatoarea Hallipilor) exprimă aproape un complex de inferioritate, dacă nu o dramă a nerealizării. „Cînd mă gîndesc la mine, mi-e rușine de sterilitatea sufletului și de mediocritatea debitului de lucru și de expresie“ (10 aug. 1930). Elaborarea romanului *Acord final* înainta cu dificultate : „...Mă simt un pigmeu frăzuitor. Eu lucrez acum amplific, sînt mulțumit, dar cînd îmi arunci ochii peste *Rădăcini*, roșesc“ — îi declara la 5 august 1938 [1].

S-a observat, nu de mult, că evoluția lui E. Lovinescu de la o proză subiectivă, la o etapă de observație obiectivă, în perspectivă amplă (cum se anunțau *Mălurenii)* ar fi un mod de sincronizare cu ideile susținute în critică și în special cu exemplul romancierei. Lucrul e posibil. „În complicata țevărie de orgă a lovinescianismului, ecoul prozei Hortensiei Papadat-Bengescu își are izvorul în acele zone unde epica și critica își unesc registrele, luminîndu-se reciproc ; prin Hortensia Papadat-Bengescu romancierul Lovinescu primește înrîurirea propriilor sale postulate critice. Ceea ce a căutat să impună în proza românească dintre cele două războaie, ca univers tematic și factură stilistică, se concentrează în scrisul celei ce a creat romanul românesc de analiză psihologică și a exercitat asupra vocației epice a propriului ei mentor o influență hotărîtoare : sursa de iradiere se modelează astfel sub refracția propriei ei raze, trecută prin materia unui cristal de o excepțională rezonanță.“ Influența romancierei asupra vocației epice a lui Lovinescu ar constitui, prin urmare, „o realitate la fel de însemnată ca

[1] Referințe din corespondența cu scriitoarea, în Ileana Vrancea, *E. Lovinescu-artistul*. E.P.L., 1969, p. 23.

și ecoul criticii lovinesciene în opera prozatoarei“ [1]. Afinitățile, pe parcursul altor opere, transpar și în alte moduri. Cerebrala *Mite* (eroina romanului cu acest titlu, muza eminesciană) pare „o Hortensie răsfrîntă în infinitele irizări ale eroinelor ei, lucide și întoarse înăuntru“. Scriitura Dianei din *Firu-n patru* are trăsăturile grafiei prozatoarei, iar un fragment de poem în limba franceză, inclus în același volum, aparține Hortensiei Papadat-Bengescu, care a încuviințat împrumutul. Fapte întărind concluzia că la Lovinescu ar fi existat o „ambiție permanentă de a bengescianiza, plătită cu zbucium și autodevorare“ [2].

Cu toate că prefera recunoașterilor postume opinia contemporanilor, romancierei i-a fost rezervat norocul de a suscita interesul, din ce în ce mai larg, în posteritate. Reeditări de opere, editarea lucrărilor dramatice, publicarea corespondenței merg în pas cu numeroase interpretări actuale, unele remarcabile. Cu cîțiva ani în urmă apărea un prim studiu monografic (Valeriu Ciobanu), parțial umbrit de incomprehensiune ; dintre contribuțiile interesante de dată mai recentă, de citat Ov. S. Crohmălniceanu, Paul Georgescu, Mircea Zaciu (în *Masca geniului)*, Liviu Petrescu (în *Realitate și romanesc)*, Magdalena Popescu și alții.

7

Pe fundalul operei, portretul etic al Hortensiei Papadat-Bengescu are rezonanțe speciale, captînd atenția,

[1] Ileana Vrancea, *Op. cit.*, p. 42—43.

[2] *Op. cit.*, p. 42—43.

incitînd la meditație. Sub neverosmila *resemnare* (termen invocat frecvent), traiectoria unui destin de luptă. Confesiunile sună amar. „Născută și făcută pentru o viață de zbuciume intelectuale, s-a întîmplat să am o viață de greutăți familiale și materiale. De cînd mi-am dat seama că mă rostogolesc în prăpastia acestor neajunsuri, am căutat să reacționez în sensul resemnării totale. Am lucrat mult (îi scria lui G. Ibrăileanu), dar cu rezultate mici. Mi-am propus să nu privesc decît fiecare secundă în față, să suprim dorința, speranța, adică tot. Să-mi mănînc minutele goale unul după altul. Nimic înapoi, nimic înainte. Totuși viața subconștientă e așa de tare că mă minează nevrut" (14 ian. 1919). Indiferența, „absența totală de *ambiție*" sînt un mod de a vorbi. Sfidînd dificultăți în serie, scriitoarea, aparent obedientă, își compune o mască și o filozofie practică. „Pour faire souffrir, il faut souffrir ; il faut aimer pour être aimé ; pour prendre, il faut se donner ; pour faire frémir la vie, il faut vivre richement, splendidement" (în traducere : „Pentru a face pe altul să sufere, trebuie să suferi tu însuți ; trebuie să iubești, ca să fii iubit ; pentru a lua, trebuie să dăruiești ; ca să faci să freamete viața, trebuie să trăiești din plin, minunat") [1]. Nu se sustrage tristeții decît prin creație, care, în cazul său, înseamnă jertfă de sine. Viața care „ar fi zdrobit voințe mai mari" o învață să înfrunte pe încetul, forjîndu-și un profil, de unde autocaracterizarea de *selfmade* [2], — personaj ridicat prin propriile-i puteri. La romanciera Hallipilor, a crea și a trăi sînt sinonime, munca fiind un liant, principiu ordonator decisiv. „...Autobiografia mea literară cu cea personală se confundă inexorabil. Unitate și dedublare : cu fiecare

[1] *Scrisori către Ibrăileanu*, E.P.L., p. 36.
[2] *Op. cit.*, p. 102.

moment de viață, îmi trăiesc existența artistică" (*Autobiografie*). Trăită deci, opera, atît cea de introspecție cît și cealaltă, obiectivă, e scrisă „cu voluptate și durere..."

Ultimul cuvînt, antinomic cu precedentul, merită o reflecție marginală. Paralel cu descrierea atîtor situații morbide, între sumbra prezență a morții și vanități căzute în pulbere, romancierea își revelă, în filigran, fața întristată ; păstrînd o rece detașare, ea vibrează, totuși nevăzut, pentru drama și servituțile oamenilor în general. Prea insistentă această disecare a morții pentru a nu vedea în spectacolul astfel multiplicat, privit cu neistovită curiozitate, obsesia unei spaime ascunse. Nu e voluptate aici. Zugrăvind însă cu perseverență fenomenul morții, era un mijloc de *eliberare* momentană, de despresurare, de transcendere, undeva *deasupra* faptului brut ; o scuturare de impurități, fugă de oroare, — prin creație. Cînd, în, ultimii ani, obosită, în neputință de a ține condeiul, observatoarea Hallipilor nu-și mai descarcă în opere viziunile negre, terorizante, — tragicul o învăluie dureros, acaparant. Îi obnubilează rațiunea. Deposedată de privilegiul creației, scriitoarea își trăia sfîrșitul ca om. A-și domina sentimentele, în ciuda tensiunii ce-i caracterizează personalitatea, pare a fi fost pentru ea un act de voință eroic ; teren în care, întîmplător, își găsea o dată apropieri („coincidențe") cu Nietzsche. „...O prietenă mi-a trimis din Paris un volum de versuri de Nietzsche. L-am citit cu admirația ce comportă, dar mi-a rezervat și o surpriză. Era acolo textual scris, ca și în caietul meu : «Aruncă povara ta în mare, om !... Uită ! Uită, omule ! Divin e darul de a uita... Dacă vrei să te înalți. Dacă vrei să fii stăpînitor pe culmi... Aruncă povara ta în mare !» (...) La mine era un moment, la el un precept stabil și

cît de departe dus pe culmi."[1] Ideea a fost dezvoltată în poemul *Marea*, din *Ape adînci*. Practic însă, „momentul" la care ea se referă este vizibil de la *Sfinxul* și *Femei, între ele* pînă la *Străina*. Un mod de a eluda, prin abaterea atenției, „povara", limitele condiției umane.

Timpul simplifică și păstrează numai memoria construcțiilor inspirate, făcînd ca un creator să devină o operă : Leonardo da Vinci devine *Gioconda*, după cum Cervantes e *Don Quijote*, iar Negruzzi *Alexandru Lăpușneanul*. Cu vremea, Hortensia Papadat-Bengescu va fi, probabil, *Concert din muzică de Bach*. Tabloul unei anumite lumi citadine intră, prin intermediul romancierei, într-o creație de factură modernă din cele mai elocvente. Prin acuitatea observației, prin ritm și atitudine, romanul Hallipilor, fragment de istorie contemporană, marchează, dintr-un unghi de vedere românesc, o certă deschidere spre universal, — fapt ce spune mult. Hotărît, autoarea *Concertului...* a realizat un mare film panoramic, subtil și complex, ridicînd analiza la o culme greu de atins. Istoria Hallipilor înfruntă, fără dificultăți, comparația cu romane de tipul *Climate* de André Maurois, cu *Thérèse Desqueyroux* de François Mauriac, cu *Les Grandes familles* de Maurice Druon, devenite celebre. Personalitate de prim-plan, într-o epocă bogată în valori reprezentative, Hortensia Papadat-Bengescu se situează în timp, deci în istorie, pe Via Magna a romanului românesc

Iași — Văratec (1967—1971)

[1] *Momente, în Tiparnița literară*, I, 1930, nr. 2—3, p. 19—20.

INDICAȚII BIBLIOGRAFICE

A. Proză (în volume)

Ape adînci, Bucureşti, „Alcalay", 1919.
Sfinxul, Bucureşti, „Alcalay", 1921.
Femeia în faţa oglinzii, Bucureşti, „Alcalay", 1921.
Balaurul, Bucureşti, „Ancora", 1923.
Romanţă provincială, Bucureşti, „Cultura naţională", 1925.
Fecioarele despletite, Bucureşti, „Ancora", 1926.
Concert din muzică de Bach, Bucureşti, „Ancora", 1927.
Desenuri tragice (nuvele), Bucureşti, „Casa şcoalelor", 1927.
Drumul ascuns, Bucureşti, „Cultura naţională", 1933.
Logodnicul, Bucureşti, „Adevărul", 1935.
Contagiune (în volumul *Nuvele inedite* de Ion Agîrbiceanu şi alţii), Bucureşti, „Adevărul", 1935.
Rădăcini, vol. I, II, Bucureşti, „Naţionala", S. Ciornei, 1938.

B. Alte scrieri în proză (selecţie)

Viziune, în *Viaţa românească,* 1913, nr. 1 (ian.).
Vitrina, în *Flacăra,* 1916 (26 martie).

Invocațiune, în *Flacăra*, 1916 (30 oct.).

Necunoscuții, în *Sburătorul*, 1919 (noiembrie.)

Trandafirul străin, *Aiurare*, *Se ridică vălul*, în *Sburătorul*, 1920 (3 ianuarie).

Călătoarea, în *Sburătorul*, II, 1921—1922, nr. 47—50.

Gestul, în *Sburătorul*, 1921 (17 sept.).

Vagabondul, în *Sburătorul*, 1922 (5 noiembrie).

Armonii, în *Sburătorul*, 1921 (22 decembrie).

Lona care era oarbă, în *Adevărul literar și artistic*, VII, 1926, nr. 314 (12 decembrie).

Candoare : Hamidé, în *Tiparnița literară*, 1929, nr. 3 (ianuarie).

Rochia miresei, în *Tiparnița literară*, 1929, nr. 8—9—10 (iunie—iulie—august).

Peisagii ale amintirii, în *Viața românească*, 1933, nr. 3 (martie).

A murit tanti Iulia, în *Viața românească*, 1940, nr. 1 (ianuarie).

Străina — fragmente de roman, publicate în :

— *Kalende*, 1943, nr. 4—5 (pp. 10—16) ;

— *Revista Fundațiilor* (serie nouă), an. XIII, 1946, nr. 4 (aprilie), pp. 728—757 ;

— *Lumea*, II, 1946, nr. 35 (16 iunie), *(Fragment)* ;

— *Viața românească*, an. XIV, 1961, nr. 6 (pp. 6—24) ;

— *Ramuri*, II, 1965, nr. 4 (9), p. 20 *(File de roman : În drum spre Elveția)*;

— *Viața românească*, an. XIX, 1966, nr. 3 (martie), pp. 62—68.

Viermele, *Grădinița*, în *Viața românească*, 1946, nr. 3 (martie).

C. Publicistică. Articole. Comentarii (selecție)

La mort de Pierre Liciu, în *La Politique*, II, 1912, nr. 110 (16) apr.

Les Obsèques de Pierre Liciu, în *La Politique*, II, 1912, nr. 112, 5 (18) apr.

Sur la mort de Pierre Liciu, în *La Politique*, II, 1912, nr. 116, 10 (23) apr.

Leurs violons chantaient, în *La Politique*, II, 1912, nr. 140, 10 (23) mai.

De la montagne, în *La Politique*, II, 1912, nr. 215, 14 (27) aug.

Un après-midi a Sinaia. Le concert Barozzi, în *La Politique*, II, 1912, nr. 217, 17 (30) aug.

L'Âme des robes, în *La Politique*, II, 1912, nr. 286, 10 (23) noiembrie.

Le Théâtre de Henri Bataille, în *La Politique*, II, 1912, nr. 298.

Marcel Prévost, în *Viața românească*, VII, 1913, nr. 1 (ian), pp. 73—76.

Un crin în vasta comedie umană, în *Viața românească*, IX, 1914, nr. 4—5 (apr.—mai), pp. 39—47.

Se ridică vălul, în *Sburătorul*, II, 1920—1921, vol. I, pp. 282—283.

Ticu Archip: Colecționarul de perle, în *Sburătorul*, 1920—1921, vol. II, pp. 271—272.

În jurul fenomenului creației poetice, în *Sburătorul*, 1926—1927, pp. 5—6.

Igena Floru, în *Sburătorul*, 1926—1927, p. 21.

Contemporaneitate, în *Sburătorul*, 1926—1927, p. 28.

Valul de literatură, în *Sburătorul*, 1926—1927, p. 56.

Pe marginea noutății literare, în *Sburătorul*, 1926—1927, p. 59.

Tagore, în *Sburătorul*, IV, 1926—1927, p. 72.

Respirația poeziei noi și semnele grafice, în *Sburătorul*, IV, 1926—1927, p. 83.

Modele literare, în *Sburătorul*, an. IV, nr. 59.

Momente, în *Tiparnița literară*, II, 1930, nr. 2—3 (ian—febr.) pp. 19—20.

Imperialism în artă — Cécile Sorel, în *Vremea*, 1930, nr. 107 (27 martie).

Maria Başkirțeva, în *Vremea*, III, 1930, nr. 108 (3 aprilie).

Între subiect și obiect: dl. Peytavi de Faugères, în *Vremea*, III, 1930, 111 (1 mai).

Valoarea negativă a sublimului, — în *Vremea,* III, 1930, nr. 113 (15 mai).

Digresiuni asupra sacrificiului, — în *Vremea,* III, 1930, nr. 124 (31 iulie).

Delimitare, în *Vremea,* 1930, III, nr. 129 (4 septembrie).

Seară de teatru, în *Vremea,* III, 1930, nr. 151 (4 decembrie).

Misterul unei femei: Greta Garbo, în *Adevărul literar şi artistic,* 1931, nr. 548 (7 iunie), pp. 1—2.

În jurul unui roman (Jacques Chardonne : *Eva),* în *Adevărul literar şi artistic,* 1932, nr. 582 (31 ianuarie), p. 7.

Arpegii în jurul numelui, în *România literară,* 1932, nr. 11 (30 aprilie).

Prin prisma unei generaţii, în *Omagiu lui M. Eminescu,* volum editat de Valeriu Petrescu, Bucureşti, „Universul", 1934.

Autobiografie, în *Adevărul literar şi artistic,* XVIII (seria a III-a), 1937, nr. 866 (11 iulie, pp. 5—6 ; nr. 867 (18 iulie, pp. 5—6). Ca introducere, o notă de G. Călinescu : „Interesantele însemnări autobiografice ale d-nei Hortensia Papadat-Bengescu au fost scrise la rugămintea mea, în scopul de a fi publicate în revista *Capricorn.* Însă n-am fost atunci în măsură a le da la lumină. Cred că fac un serviciu cititorilor redîndu-le ceea ce fusese scris pentru ei."

D. Teatru

Bătrînul. Comedie socială în 5 acte, Bucureşti, „Alcalay", 1920 (reprezentată la Teatrul Naţional din Bucureşti, stagiunea 1920—1921).

Sora mea, Ana. Fragmente (cu o prezentare de Eugenia Tudor), în *Gazeta literară,* 1964, nr. 30 (23 iulie), pp. 4—5.

Teatru — Ediție îngrijită și prefațată de Eugenia Tudor, București, E.P.L., 1965 (Cuprinde piesele : *Bătrînul, A căzut o stea, Medievala,* și fragmente din *Sora mea, Ana).*

E. Versuri

Cîntece de război, în *Sburătorul,* I, 1919, nr. 49.

Cîntare cernită, în *Sburătorul,* I, 1919, nr. 49.

Șarpele verde, în *Familia,* seria a III-a, 1935, nr. 3 (după versiunea franceză).

Marea, în *Familia,* seria a III-a, 1935, nr. 3.

Cîntare obosită, în *Familia,* seria a III-a, 1935, nr. 3.

Vară senzuală, în *Familia,* seria a III-a, 1935, (traducere de Felix Aderca).

F. Traduceri (în alte limbi)

Funérailles, în *Contes roumains d'écrivains contemporains,* trad. de Sarina Cassvan (1931).

Kamarazene, Rejtettút... Forditotta és az élöszót irta Lendvay Eva. București, Irodalmi Könyvkiado, 1964.

Sčastlivye Voscresen'ja. Perevod N. Stroe. Buh. Arta grafika, 1964.

II. REFERINȚE CRITICE

Felix Aderca: *Fecioarele despletite, Concert din muzică de Bach*, în *Sburătorul literar*, IV, 1926, nr. 3 (2 apr.); nr. 6 (3 mai).

Felix Aderca: *De vorbă cu d-na Hortensia Papadat-Bengescu*, în *Adevărul literar și artistic*, VII, 1926, nr. 291 (4 iulie), pp. 1—2 (reprodus în *Mărturia unei generații*, București, Ed. „Națională", S. Ciornei, 1929).

I. B.: *Hortensia Papadat-Bengescu* (schiță de portret), în *Ramuri*, II, 1965, nr. 4 (9), 15 aprilie, p. 21.

Camil Baltazar: *Cum scria Hortensia Papadat-Bengescu*, în *Scrisul bănățean*, 1956, nr. 10, pp. 70—74.

Camil Baltazar: *Hortensia Papadat-Bengescu despre scris și despre sine*, în *Tînărul scriitor*, 1957, nr. 3, pp. 93—94.

Camil Baltazar: *Geneza unora din lucrările Hortensiei Papadat-Bengescu* în *Contemporan cu ei... Amintiri și portrete*, Buc., E.P.L., 1962, pp. 41—78.

M. Bordeianu: *Hortensia Papadat-Bengescu*, în *Cronica*, 1966, nr. 46 (24 decembrie), p. 19.

Alice Botez: *Hortensia Papadat-Bengescu*, în *Luceafărul*, 1969, nr. 44 (1 noiembrie), p. 8; nr. 47 (22 noiembrie), p. 6.

Lucian Boz: *Hortensia Papadat-Bengescu*, în *Facla*, 1930, nr. 305 (22 februarie).
Lucian Boz: *Logodnicul* (cronică literară), în *Viața românească*, XXVII, 1935, nr. 11—12 (noiemb.—dec.), pp. 68—69.
Mircea Brătucu: *Rădăcini*, în *Viața românească*, XXXI, 1939, nr. 5 (mai), pp. 123—125.
Al. Busuioceanu: *Ape adînci* (recenzie), în *Luceafărul*, XIV, 1919, nr. 9 pp. 194—195.
G. Călinescu: Hortensia Papadat-Bengescu — *Drumul ascuns*, în *Adevărul literar și artistic*, X, 1932, nr. 598 (22 mai), p. 7 (reprodus în vol. *Ulysse*, E.P.L., 1967).
G. Călinescu: Hortensia Papadat-Bengescu — *Logodnicul*, în *Adevărul literar și artistic*, XIV, 1935, nr. 761 (7 iulie), p. 9 (reprodus în vol. *Ulysse*, E.P.L., 1967).
G. Călinescu: *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, E.P.L.A., 1941, pp. 653—658.
G. Călinescu: *Istoria literaturii române*, Compendiu, București, „Națională-Mecu", f.a.
Valeriu Ciobanu: *Bucureștii în opera Hortensiei Papadat-Bengescu*, în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, 1959, nr. 3—4, pp. 469—474.
Valeriu Ciobanu: *Debutul Hortensiei Papadat-Bengescu*, în *Luceafărul*, 1965, nr. 5 (27 febr.), p. 4.
Valeriu Ciobanu: *Hortensia Papadat-Bengescu*, București, E.P.L., 1965.
Șerban Cioculescu: *Romanul Hortensiei Papadat-Bengescu*, în *Revista fundațiilor*, 1938, nr. 11 (noiembrie), pp. 409—427.
Const. Ciopraga: *Arta romanului la Hortensia Papadat-Bengescu*, în *Viața românească*, XX, 1967, nr. 4, pp. 60—68.
Const. Ciopraga: *Hortensia Papadat-Bengescu în fața literaturii*, în *Tomis*, 1967, nr. 5, pp. 1, 13.
Const. Ciopraga: *Hortensia Papadat-Bengescu*, în *Iașul literar*, 1966, nr. 4.

Const. Ciopraga: *Reflexele snobismului*, în *Cronica*, III, 1968, nr. 7 (17 februarie), p. 8.
Const. Ciopraga: *Hortensia Papadat-Bengescu și proza scurtă*, în *Cronica*, V, 1970, nr. 28 (11 iulie), p. 8.
Const. Ciopraga: *„Logodnicul" într-o nouă ediție*, în *Cronica*, V, 1970, nr. 49 (5 decembrie), p. 8.
Const. Ciopraga: *Hortensia Papadat-Bengescu la ora recapitulărilor*, în *Cronica*, VI, 1971, nr. 13 (27 martie), p. 8.
Pompiliu Cnstantinescu: *Scrieri alese*, vol. I, București, E.S.P.L.A., 1957, pp. 56—59; pp. 195—201.
Ov. S. Crohmălniceanu: Analiza psihologică: *Hortensia Papadat-Bengescu*, în *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I, București, E.P.L., 1967, pp. 427—452.
Doina Curticăpeanu: *Cîteva observații cu privire la nuvela Hortensiei Papadat-Bengescu*, în *Studia Universitatis Babeș-Bolyai*, Series Philologica, fasciculus 2, Cluj, 1965.
N. Davidescu: *Aspecte și direcții literare*, București, „Viața românească", 1921.
Mihail Diaconescu: *Hortensia Papadat-Bengescu, scriitoare naturalistă. Metamorfozele esteticii lui Émile Zola*, în Argeș, 1966, nr. 4, p. 13.
Lidia Falcon: *Elemente realiste în proza Hortensiei Papadat-Bengescu*, în *Materiale ale Sesiunii științifice a Institutului pedagogic București*, 1957, pp. 159—166.
Paul Geogescu: *Înnoire și continuitate*, în *Contemporanul*, 1966, nr. 50 (1053), 16 dec., p. 3.
Paul Georgescu: *Proză și poezie. Hortensia Papadat-Bengescu*, în *Viața românească*, 1967, nr. 1 (ianuarie), pp. 101—109.
Sorana Gurian: *Interviu cu Hortensia Papadat-Bengescu*, în *Femeia și căminul*, 1946 (27 iunie).

Anton Holban: *Lui Don' Juan în eternitate, Femeia în fața oglinzii*, în *Sburătorul literar*, IV, 1926, nr. 4, p. 55 ; nr. 10, pp. 125—128.
Anton Holban: *Balaurul*, în *Sburătorul literar*, 1927, nr. 11—12 (10 aprilie), pp. 141—143.
Anton Holban: *Viața și moartea în opera d-nei Hortensia Papadat-Bengescu*, în *România literară*, 1932, nr. 17—20.
G. Ibrăileanu: *Ape adînci*, în *Însemnări literare*, 1919, nr. 1 (2 februarie), reprodus în *Note și impresii*, Iași, Ed. „Viața românească", 1920, pp. 202—206.
G. Ibrăileanu: *Creație și analiză*, în vol. *Studii literare*, București, „Cartea românească", 1930.
Alexandra Indrieș: *Morfologia replicii în romanele Hortensiei Papadat-Bengescu*, în *Orizont*, 1967, nr. 4, pp. 71—78.
N. Iorga: *Istoria literaturii românești contimporane*, vol. II, București, „Adevărul", 1934, pp. 301—302.
N.' Iorga: *Doi oameni din vremea mai veche* (generalul Bengescu-Dabija și prof. I. Ralet), în *Oameni care au fost*, vol. IV, F.P.L.A., 1939.
M. Iorgulescu: *Sfinxul* (cronică literară, în *Sburătorul*, II, 1920, nr. 11 (24 iulie), pp. 173—176.
Silvian Iosifescu: *Hortensia Papadat-Bengescu*, în *Viața românească*, 1957, nr. 1, pp. 165—187 (reprodus în *Drumuri literare*, București, E.S.P.L.A., 1957).
G. D. Loghin: *H. Papadat-Bengescu — Rădăcini*, în *Însemnări ieșene*, an. IV, vol. 11, 1939 (1 iulie), nr. 7, pp. 176—178.
E. Lovinescu: (despre) *Hortensia Papadat-Bengescu*, în *Sburătorul*, I, 1919, nr. 17, 18, 19 (august), pp. 377, 401, 425.
E. Lovinescu: *Sburătorul*, I, 1920, nr. 50, 51, 52 (aprilie—mai) ; pp. 537, 553, 569.
E. Lovinescu: *Sburătorul literar*, II, 1921, nr. 14, 15, 16, 17 (decembrie), pp. 321, 345, 369, 393 ; 1922, nr. 1 (7 ianuarie).

E. Lovinescu: *Critice*, vol. VI, București, „Ancora" (1921), pp. 21—53.
E. Lovinescu: *Concert din muzică de Bach*, în *Sburătorul literar*, IV, 1926—1927, nr. 6 (decembrie).
E. Lovinescu: *Istoria literaturii române contemporane*, vol. IV, București, „Ancora", 1927, pp. 329—353.
E. Lovinescu: *Critice*, vol. VII (ed. definitivă), București, „Ancora" (1929), (cap. *Literatura nouă*), pp. 78—118.
E. Lovinescu: *Memorii*, vol. II (1916—1931), Craiova, „Scrisul românesc", 1932, pp. 56—68.
E. Lovinescu: *Istoria literaturii române contemporane* (1900—1937), București, „Socec", 1937, pp. 301—305.
G. Macarie: *Corespondență literară: Hortensia Papadat-Bengescu — Liviu Rebreanu*, în *Ateneu*, V, 1968, nr. 2 (43), p. 2.
D. Micu: *Divagații*, în *Gazeta literară*, 1966, nr. 8, 24 febr., p. 8.
Claudia Millian-Minulescu: *O vacanță la Tușnad cu Hortensia Papadat-Bengescu*, în *Viața românească*, XX, 1966, nr. 3, pp. 88—101.
Marin Mincu: *Personaj și metodă la Hortensia Papadat-Bengescu*, în *Tomis*, 1967, nr. 5, pp. 1, 13.
Ion Moldoveanu: *Hortensia Papadat-Bengescu la Buzău*, în *Viața Buzăului* (supliment al ziarului cu același titlu), 1970, aprilie, p. 11.
B. Munteano: *Panorama de la Littérature roumaine contemporaine*, Paris, Ed. du Sagittaire, 1936 (*Le Roman paychologique: M-me Hortensia Papadat-Bengescu — ou l'anatomie des âmes*), pp. 241—243.
Ion Negoițescu: *Scriitori moderni*, București, E.P.L. 1966, pp. 244—249.
Ion Negoițescu: *Hortensia Papadat-Bengescu: Poezii franceze*, în *Viața românească*, 1970, nr. 3, pp. 111—112.

N. Papatanasiu: *Întîlnire cu doamna Hortensia Papadat-Bengescu*, în *Viața*, I, 1941, nr. 109 (19 iunie).
Perpessicius: *Romanță provincială, Fecioarele despletite* în *Mișcarea literară*, 1925 (13 iunie), reprodus în *Mențiuni critice*, seria I, „Casa școalelor", 1928, pp. 242—248.
Perpessicius: *Drumul ascuns*, în *Mențiuni critice*, seria IV, București, F.P.L.A., 1938, pp. 412—426.
Perpessicius: *Rădăcini*, în *România*, XII, 1938, nr. 183.
Camil Petrescu: *Teze și antiteze*, București, „Cultura națională", 1936.
Liviu Petrescu: *90 de ani de la nașterea Hortensiei Papadat-Bengescu. Estetica operei*, în *Tribuna*, 1966, nr. 49 (8 decembrie), p. 3.
Liviu Petrescu: *Hortensia Papadat-Bengescu. Caturile conștiinței*, în *Realitate și romanesc*, București, Ed. tineretului, 1969, pp. 85—122.
Dinu Pillat: *Mozaic istorico-literar* (Secolul XX), ed. a II-a, Buc. Ed. „Eminescu", 1971, pp. 110—112.
Al. Piru: *Hortensia Papadat-Bengescu*, în *Jurnalul literar*, 1939, nr. 1, p. 3.
Elena Piru: *Hortensia Papadat-Bengescu*, în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, 1956, nr. 1—2, pp. 197—212.
Al. A. Philippide: *Roman de analiză și roman pur și simplu*, în *Viața românească*, XXX, 1933, nr. 4 (aprilie).
N. I. Popa: *Snobi și snobism*, în *Însemnări ieșene*, IV, vol. XI, 1939 (1 iulie), nr. 7, pp. 111—125.
Magdalena Popescu: *Hortensia Papadat-Bengescu — Pretexte de studiu*, în *România literară*, 1970, nr. 10 (5 martie), pp. 8—9, 14.
Al. Protopopescu: Hortensia Papadat-Bengescu: *Teatru*, în *Iașul literar*, 1966, nr. 4.
E. Puiu: *Hortensia Papadat-Bengescu la Constanța*, în *Tomis*, 1967, nr. 10 (oct.), p. 13.

M. Ralea: *Concert din muzică de Bach*, în *Viața românească*, XIX, 1927, nr. 1 (ianuarie), pp. 144—147 (reprodus în vol. *Perspective*, București, „Casa școalelor", 1928).
Cornel Regman: *Creație și actualitate*, în *Tribuna*, X, 1966, nr. 43 (reprodus în vol. *Cică niște cronicari...* București, Ed. „Eminescu", 1970).
Alexandra Roceric-Alexandrescu: *La Fonction du contexte dans l'oevre de Hortensia Papadat-Bengescu* (extras), 1969.
Pen Rozopol: *Pentru dumneata scriu, doamnă. Rădăcini*, în *România*, XXXII, 1936, nr. 10.630, (29 iulie).
I. S.: *Eroii din unele romane* (*Logodnicul*), în *Adevărul literar și artistic*, 1935, nr. 763 (21 iulie), p. 9.
E. Savu: Valeriu Ciobanu — *Hortensia Papadat-Bengescu*, în *Viața românească*, 1966, nr. 4, pp. 182—185.
Al. Săndulescu: *Concert din muzică de Bach, Drumul ascuns*, în *Gazeta literară*, 1957, nr. 39, pp. 1, 4.
Ion Sîngeorgiu: *Femeia în fața oglinzii*, în *Flacăra*, VII, 1921—1922, p. 126.
Mihail Sebastian: *Drumul ascuns*, în *România literară*, 1932, nr. 16 (4 iunie).
Mihail Sebastian: *Notă la un roman feminin*, în *Revista fundațiilor*, 1936, nr. 5.
Mihail Sevastos: *Amintiri de la „Viața românească"*, București, E.S.P.L.A., 1956, pp. 148—151.
Damian Silvestru: *O mare scriitoare*, în *Țara*, I, 1941, nr. 207 (23 dec.).
Roxana Sorescu: *Libertate și determinism la personajele Hortensiei Papadat-Bengescu*, în *România literară*, 1970, nr. 10 (5 martie), pp. 12—13.
Roxana Sorescu: *Tipologie și structură la Hortensia Papadat-Bengescu*, în *România literară*, 1970, nr. 29 (16 iulie), p. 23.

Vladimir Streinu: *Literatura română contemporană* (antologie), Bucureşti, „Casa şcoalelor", 1944, pp. CXXXIV—CXLV.
Vladimir Streinu: *Logodnicul*, în *Pagini de critică literară*, Bucureşti, F.P.L.A., 1938 (ed. 1968, vol. 1—2, pp. 121—124; pp. 189—200).
C. Şăineanu: *Romanţă provincială*, în *Adevărul literar şi artistic*, 1923, nr. 232 (17 mai), p. 6.
C. Şăineanu: *Concert din muzică de Bach*, în *Adevărul*, 1927 (4 ianuarie).
Dinu Şerban: Teatrul Naţional: *Lulu*, comedie în trei acte de d-na Papadat-Bengescu, în *Adevărul literar şi artistic*, 1923, nr. 159 (23 decembrie), p. 6.
Ieronim Şerbu: *Itinerarii critice (Eseuri şi cronici literare)*, Buc. „Minerva", 1971, pp. 9—26.
Octav Şuluţiu: *Logodnicul* (recenzie), în *Viaţa românească*, 1935, nr. 11—12 (noiembrie—decembrie).
Al. Teodorescu: *Hortensia Papadat-Bengescu şi „Viaţa românească"*, în *Viaţa românească*, XVIII, 1965, nr. 3 (martie), pp. 88—101.
Tudor Teodorescu-Branişte: *Oameni şi cărţi*, vol. I, Bucureşti, „Socec", 1922, pp. 79—85.
G. Topîrceanu: *Sfinxul* (cronică literară), în *Viaţa românească*, XII, 1920, nr. 7 (sept.), pp. 119—124.
Eugenia Tudor: *Hortensia Papadat-Bengescu*, în *Contemporanul*, 1965, nr. 11 (12 martie), p. 4; nr. 26 (23 iunie, p. 3).
Eugenia Tudor: Prefaţă la *Fecioarele despletite*, *Concert din muzică de Bach*, *Drumul ascuns*, Bucureşti, E.P.L. 1966 („Biblioteca pentru toţi", nr. 349, 350), pp. V—XXXIII.
Eugenia Tudor: Prefaţă la *Concert din muzică de Bach*, *Drumul ascuns*, Bucureşti, Ed. tineretului, 1967 (col. „Lyceum", nr. 4—5).
Eugenia Tudor: Prefaţă la vol. *Teatru*, Bucureşti, E.P.L. 1965.
I. Valerian: *De vorbă cu d-na Hortensia Papadat-Bengescu*, în *Viaţa literară*, 1926, nr. 29

(reprodus în vol. *Cu scriitorii prin veac*, București, E.P.L. 1967).
Cora Valescu: *Comentarii critice*, București, „Casa școalelor" 1928.
V. Vancea: *Limitele unei condiții*, în *România literară*, 1970, nr. 10 (5 martie), pp. 12—13.
Tudor Vianu: *O ideologie feminină. Noua feminitate*, în *Sburătorul*, I, 1919, nr. 3 (pp. 67—68); II, 1920, nr. 23 (pp. 351—356).
Tudor Vianu: *Hortensia Papadat-Bengescu*, în *Sburătorul*, II, 1920, nr. 23 (16 oct.).
Tudor Vianu: *Arta prozatorilor români*, București, Ed. Contemporană, 1941 (cap. X; *Doi ctitori ai romanului nou: Liviu Rebreanu și Hortensia Papadat-Bengescu*).
Tudor Vianu: *Hortensia Papadat-Bengescu* (La moartea scriitoarei), în *Gazeta literară*, II, 1955, nr. 10 (52), p. 5 (reprodus în vol. *Literatură universală și literatură națională*, București, E.S.P.L.A. (1956).
Ileana Vrancea: *E. Lovinescu — criticul literar*, Buc., E.P.L., 1965.
Ileana Vrancea: *E. Lovinescu — artistul*, Buc., E.P.L., 1969.
Mircea Zaciu: *Hortensia Papadat-Bengescu*, în *Masca geniului*, București, E.P.L., 1967, pp. 198—220.
Mircea Zaciu: *Hortensia Papadat-Bengescu*, (O precizare), în *Glose*, Cluj, Ed. „Dacia", 1970, pp. 133—139.

*

Ape adînci (recenzie), în *Viața nouă*, XIV, 1918—1919, nr. 1—11.
Mărturie pentru marea europeană Hortensia Papadat-Bengescu — articole de Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, Mihail Sebastian, Ticu Archip, Felix Aderca, I. Peltz, Camil Baltazar în *Tiparnița literară*, II, 1930, nr. 2—3 (ianuarie—februarie).

Anchetă printre scriitori, în Rampa, XVIII, 1935, nr. 5209, 26 mai.
Cu scriitoarea Hortensia Papadat-Bengescu despre creație, în *Vremea,* 1935, nr. 389.
De ce scrie d-na Hortensia Papadat-Bengescu? în *Facla,* 1935, nr. 1302.
Interviu cu Hortensia Papadat-Bengescu, în *Cronicarul,* 1936, 11 mai, p. 6.
Interviu în *Lumea românească,* 1938, 12 oct.
O mare scriitoare ne vorbește, în *Femeia muncitoare* 1946, nr. 6, p. 11.
Hortensia Papadat-Bengescu, în *Călăuza bibliotecarului,* 1955, nr. 2 (februarie).
Scrisori către Camil Baltazar de la Hortensia Papadat-Bengescu și alții (colecția „Studii și documente"), București, E.P.L. 1965.
Scrisori către G. Ibrăileanu, de la Hortensia Papadat-Bengescu și alții (colecția „Studii și documente"), ediție îngrijită de M. Bordeianu, Gr. Botez și alții, prefață de Al. Dima și N. I. Popa, București, E.P.L., 1966, pp. 27—116.
Zece scrisori către Hortensia Papadat-Bengescu de la E. Lovinescu (cu o prezentare de C. Breazu,), în *Manuscriptum,* 1971, nr. 4, pp. 128—135.

CUPRINS

Despre optica feminină 7

ARHITECTURI : DE LA CREATOR LA OPERĂ

I — Secțiuni într-un destin 17
II — Literatura : o tehnică a cunoașterii 50
III — Introspecție, revelații feminine 64
IV — Tentația teatrului 86
V — O cronică de război : *Balaurul* 101
VI — Studii de portret 114
VII — Perspectivele romanului 133
VIII — Variațiuni și reluări : *Rădăcini, Străina* 171
IX — Romanul altor medii : *Logodnicul* 195
X — Profil de romancieră. Rezonanțe 203

Indicații bibliografice 253

Apărut 1973. Hîrtie tipar înalt A de 80 g/m². tiraj 5350 ex. Coli editoriale 11,82. Coli de tipar 17. Planșe 16. C.Z. pentru bibliotecile mici 8 R — 95

Tiparul executat sub comanda nr. 1/699 la Intreprinderea Poligrafică „13 Decembrie 1918", str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97. București Republica Socialistă România