AIC
nr. 15
1/2015
©2015 AIC

Hortensia Papadat-Bengescu, *Străina*. Convertirea antieroinei

Hortensia Papadat-Bengescu, *Străina*. Converting the Antiheroine

GEORGETA LOREDANA VOICILĂ
Universitatea din București

This paper deals with the central character in Hortensia Papadat-Bengescu's last novel, *Străina* (The Stranger), a young girl embodying the perfect modern anti-hero, who is converted into a heroine at the end of the book. Stressing Ina's aspirations for an ideal love, her need for freedom, her taste for rebellion, along with her many failures and existential crises, we follow her journey towards a happy marriage attained through the change of her very essence.
Since there is no final version of Hortensia Papadat-Bengescu's last book, our analysis is based on a reconstruction offered by the editor Gabriela Omăt. In her endeavour, the editor took over chapters that had been put in order by the novelist herself, but she also retrieved fragments never published before.

***Keywords*: anti-hero; hero; modern; modernism; Hortensia Papadat-Bengescu; *Străina*.**

Apariția romanului inedit *Străina* în colecția de *Opere*, la Fundația Națională pentru Știință și Artă în formula propusă de Gabriela Omăt, poate fi subiectul a numeroase dezbateri, analize și comentarii. Și acest lucru în principal pentru că nu avem o variantă finală a ultimei cărți a Hortensiei Papadat-Bengescu, fie că manuscrisul definitivat de scriitoare s-a pierdut, ori, după cum tinde a crede editoarea, care întreprinde un adevărat demers detectivistic de istorie literară în studiul „*Străina*, destinul ei enigmatic, proiecția ei în conștiința criticii", acesta nu a existat vreodată. Încercarea de (re-)construire a romanului folosind textele care s-au păstrat și listele de ordonare a capitolelor scrise, rescrise și transcrise de romancieră în repetate rânduri într-un roman variantă, *Străina – ipoteză de reconstituire*, precum și acordarea de vizibilitate pentru fragmentele care nu au fost încorporate, uneori variante diferite, alteori alternative cu diferențe infinitezimale de stil și construcție, strânse în *Străina – romanul alternativ*, este o întreprindere onestă a editoarei de a face accesibilă cititorilor această ultimă operă a Hortensiei Papadat-Bengescu. Dincolo de unele redundanțe, goluri, contradicții, inerente unei variante de parcurs, romanul *Străina*, așa cum ni se înfățișează astăzi, completat de *Dosarul de creație*, este un document prețios și, în multe dimensiuni, un text valoros estetic, care îmbogățește inedit universul bengescian, precum și percepția despre creatoarea acestuia.

Unul dintre cele mai interesante aspecte privind opera Hortensiei Papadat-Bengescu pe care apariția *Străinei* le aduce în lumină este întoarcerea scriitoarei în ultimul său roman la un tip de scriere cu trăsături poematice, încărcată de metafore și simboluri, o proză de interior, a subiectivității și la un tipar de eroină de esență romantică: frumoasa înstrăinată, care trăiește o viață vegetativă, plantă de seră incapabilă a se adapta realităților, retrasă din cotidian în palatele fantasiei unde își așteaptă visând, închipuind mirele celest. O definiție a acestui tipar este propusă de Elena

Zaharia-Filipaş în *Studii de literatură feminină*: „femeia singuratică, contemplativă (*lunatică*), narcisistă, excesivă în reacţii" (2004: 51). Personajul central care dă numele ultimului roman al Hortensiei Papadat-Bengescu, *Străina*, numită cel mai adesea pe scurt Ina, se încadrează în acest tipar.

Un portret al tinerelor din colecţia de proze de început ale scriitoarei (din *Ape adânci*, *Lui Don Juan în eternitate îi scrie Bianca Porporata*, *Romanul Adrianei*, *Femeia în faţa oglinzei*) se încheagă prin însumarea unor trăsături precum: aplecarea spre introspecţie, mândra însingurare, înstrăinarea faţă de legile societăţii, angoasa existenţială, trăsături specifice antieroului/antieroinei de factură modernă. Sigur că chipul antieroului este proteic, schimbându-se nu doar de la epocă la epocă, dar şi în aceeaşi eră, de la scriitor la scriitor, de la carte la carte. Acest fapt nu ne împiedică a identifica unele trăsături comune modernismului, perioada în care, după cum observa Victor Brombert, antieroul devine „*a widespread and complex trend*" (2001: 1). De la Meursault din *Străinul* lui Camus şi Antoine Roquentin din *Greaţa* de Sartre, la Leopold Bloom din *Ulise* al lui James Joyce şi Septimus Warren Smith din *Doamna Dalloway* de Virginia Woolf, antieroul se profilează ca un fenomen al modernismului, un nou model de erou în fond, care rezonează cu tipul de sensibilitate al epocii, cu spiritul timpului. Concentrându-şi prozele în jurul acestui tip de antierou, cu patină existenţialistă, Hortensia Papadat-Bengescu se dovedeşte a fi un om al timpului său, un adevărat scriitor european. Dacă în epocă criticul E. Lovinescu apreciază *procesul de descompunere* a subiectivismului (1973: 245) în scrierile de maturitate ale autoarei, mai tânărul Anton Holban afirmă că „o trăsătură esenţială a timpului actual este subiectivismul" (1972: 254) şi, vizionar, constată că „cercetătorul minuţios de mai târziu, care va avea răgazul şi perspectiva necesare situării în timp şi a valorificării unei opere, va arăta tot ce literatura română, numită sumar deocamdată *modernă*, datoreşte d-nei Hortensia Papadat-Bengescu. Nu ştim încă întrucât şi prin ce faţete va avea un rol de înaintaş, ştim însă cu siguranţă că, vast şi multiplu, talentul d-sale va fi unul din cei mai remarcabili reprezentanţi" (Holban, 1975: 13). Istoria tinde să îi dea dreptate celui din urmă, critici precum Sorin Alexandrescu vorbind chiar despre un caz *de castrare*: „Cum altfel poate fi numită operaţia prin care Lovinescu corectează începuturile *greşite* ale primelor cărţi ale Hortensiei Papadat-Bengescu, aducând-o pe calea cea bună a prozei obiective?" (2000: 310).

Vorbeam mai sus de esenţa romantică a protagonistelor din scrierile de începuturi. Acestea sunt mai degrabă personaje *intoxicate de romantism* decât personaje romantice, după cum observă şi Ioan Holban (1985: 54) în monografia sa *Hortensia Papadat-Bengescu*. Hrănindu-se cu lecturi din epoca eroului byronian (să nu uităm biblioteca Liliei din *Marea* sau faptul că Ina citeşte poezii de Mihai Eminescu), personajele scriitoarei aleg să îşi coboare vălul mirajului, să se cufunde într-o lume a visărilor treze. Însă ele cunosc regulile jocului, văd sforile iluziei. Femeile Hortensiei Papadat-Bengescu aleg visarea ca pe un act de frondă. Însăşi scriitoarea mărturiseşte în *Autobiografia* sa: „Eram un copil cuminte, compensaţie pe care o acordam, căci aveam conştiinţă de gustul meu pentru frondă. Domeniul acelei fronde era al visurilor treze, al poveştilor ce treceau cutezătoare dincolo de casă şi de oraş, undeva departe" (1988: 11). Este vorba despre un act manifest al libertăţii. Manuela din *Femeia în faţa oglinzei* preferă singurătatea grădinii, intimitatea propriei camere ieşirii în societate, balului, o viaţă insulară dedicată contemplării, meditaţiei, care vine în contradicţie cu normele societăţii, cu ceea ce se aşteaptă de la o tânără femeie. În oglindă este arătată sora acesteia, stăpâna casei, căsătorită, cu o existenţă conformă. În *Pe cine a iubit Alisia?*, Alisia trezeşte prin comportamentul ei suspiciunea nebuniei: „Oameni, lucruri, întâmplări cât de mari, lunecau pe ea ca pe polei. [...] *Prea ţinteşte ochii în soare şi în lună. O fi lunatică!* zicea baba. *Lunatică? Fata mea!* Nu e vorbă, cam aşa avea apucătură, parcă o descântase" (Papadat-Bengescu, 1972: 180).

Trăsăturile antieroinelor din scrierile de început sunt accentuate în portretul tinerei din ultimul roman al Hortensiei Papadat-Bengescu. Ina este, în esenţă, aşa cum îi arată şi numele, *Străina*. Este orfană de două ori, o dată după moartea părinţilor săi stranii, un tată mai mult absent şi o mamă mizantropă cu închipuiri nobiliare care îşi stigmatizează propria fiică cu numele înstrăinării, apoi în urma dispariţiei părinţilor adoptivi, *sublimii* Marcian şi Elena pe care tânăra ar fi dorit să îi iubească, dar pentru care nu reuşeşte să aibă până la final decât un sentiment tulbure de invidie,

necaz şi slăbiciune. Căsătorită întâi după moartea părinţilor pentru a nu rămâne a nimănui cu un tânăr ce se dovedeşte a fi nebun, iar după dispariţia maestrului Marcian şi îmbolnăvirea Elenei, din aceeaşi spaimă de singurătate, cu un pretendent nesuferit, Ina este definită de înstrăinarea sa dintotdeauna, de neputinţa de a se adapta la oameni şi locuri, într-un cuvânt la „viaţa aşa cum e şi pe care ea n-o înţelegea" (Papadat-Bengescu, 2012: 205). Străina nu se simte acasă nici în casa părintească pentru că „încă din copilărie Ina simţise dorinţa să plece, nu ştia cum va fi aiurea, dar ştia sigur că acolo nu îi place" (503), nici la Marcieni unde se simte ca un câine de pripas căruia fiinţe nobile îi acordă favoarea unui adăpost, nici în căsătorie. O scurtă trecere în revistă a biografiei sale dezvăluie destinul ei potrivnic, în perfect acord cu următoarea definiţie a antieroului: „*The antihero is the man who is given the vocation of failure*" (Cuddon, 2000: 43). Ina are într-adevăr, vocaţia ratării. Deşi are înclinaţii pentru muzică, Marcian apreciind ca geniale câteva compoziţii ale fetei, ea refuză să îşi cultive talentul. Cât timp locuieşte în casa maestrului exersează fără tragere de inimă, simţind că i se îngrădeşte libertatea: „Ce vreau? Nimic! [...] Nu, nu sunt în stare să concep cum concep cei dăruiţi, şi nici să muncesc. Ratată? Da, de ce însă Maestrul mă pune mereu faţă în faţă cu falimentul meu? Munca! Nu pot şi nu vreau să muncesc. Vreau să mă odihnesc... de ce osteneală? De osteneala de a fi singură, săracă, leneşă... Nimeni nu ştie ce obositoare e lenea... şi, de altfel, cu ce drept se amestecă oamenii, fie chiar el, Maestrul" (161). Tânăra bombăne „împotriva cuiva – a Maestrului – care credea că, fiindcă el are geniu, toată lumea are geniu!" (191) şi îi declară bunei Elena: „O ratată, sunt o ratată!" (193). În casa lui Lucian, cel de-al doilea soţ al ei, renunţă definitiv la muzică.

Străina nu are însă nici vocaţie de soţie. Bărbatul se ocupă de administrarea casei, locuinţa nouă, deja amenajată o face să se simtă mai mult ca oricând străină: „da, se simţea aci străină, deşi totul părea a fi ales şi aşezat pentru a-i face plăcere..." (378). Nu se simte stăpâna casei şi nici partenera soţului său, faţă de care are adesea momente de stângăcie, ca în faţa unui străin. Nici maternitatea nu este o cale de împlinire pentru Ina. Critic, Lucian constată: „Lunile cuvenite trecuseră târâş şi Ina se târâse prin ele cu greutatea tot mai mare a poverii ce era sarcina. Povară la care Ina nu se adaptase, pe care o purta cu stângăcie. [...] Nu, n-ar fi trebuit să impună Inei o experienţă atât de brutală, atât timp cât nici ea, nici el n-aveau nicio aptitudine de părinţi de familie" (579). Este cea de-a doua sarcină care se va încheia tragic, la fel ca şi prima încercare. Lipsită de simţ matern, atunci când pierde primul copil, Ina este preocupată doar de ceea ce ar putea crede Lucian despre acest fapt, sarcina în sine fiind doar o încercare ratată de a se supune normelor, un mod de a-şi mulţumi soţul. Aflând de la doctorul Ghiţă că în fapt nici acesta nu îşi dorea moştenitori, Ina este deconcertată: „Aşadar, ea îşi pusese o mare problemă, socotise că a rezolvat-o, acum se descoperea că socoteala s-a nimicit şi totul era în zadar. Orice preocupare a ei, orice osteneală se arăta a fi fost cernută de vânt..." (474-475). Şi încercarea de a deveni mamă se înscrie alături de celelalte eşecuri ale existenţei sale. Străina constată cu mai multe prilejuri că cel mai mare duşman al ei este ea însăşi. Înainte de căsătorie, gândindu-se la părinţii care nu au dorit-o, pe care i-a incomodat şi stânjenit cu existenţa sa, pe care nici ea nu îi iubeşte, s-ar dori cu desăvârşire liberă, fără povara trecutului, a unei familii, a eredităţii: „De ce nu era ea... ea însăşi... fără de nimeni înapoi! Nu, ea nu va da naştere niciunui... *Străin*" (263).

Respectiva hotărâre poate însemna pe de o parte conştientizarea structurii sale intime, incompatibilă cu maternitatea, dar şi înţelegerea unui fapt mai adânc, general, legat de existenţa umană însăşi, anume că omul este în esenţă *Străinul*, iar perpetuarea este un act crud şi gratuit. Romanul *Străina* este în esenţă un uriaş poem al singurătăţii, iar graţia cu care Hortensia Papadat-Bengescu reuşeşte să transmită fiorul subtil al înstrăinării ce se insinuează perfid între personajele cărţii, care sunt de altfel toate înrudite, parte dintr-o mare familie, îi aparţine unui estet desăvârşit: „Ina ar fi dorit ca cineva să-i spună ceva plăcut, ceva care să fie în favoarea ei, dar fiecare sta încleştat în gândul său propriu, fără de comunicare cu al celuilalt, de aceea singurătatea, cu neliniştea, cu semiîntunericul ei, profită de prilej şi se strecură iar în Ina" (519).

În *In Praise of Antiheroes*, Victor Brombert apreciază: „*The negative hero, more keenly perhaps than the traditional hero, challenges our assumptions, raising anew the question of how we see, or wish to see ourselves*"

(2001: 2). Într-adevăr, ca antierou Ina este un personaj complex, în care se reflectă sensibilitatea unei epoci şi care ridică diverse probleme. Bunăoară felul în care hotărârea unei femei de a nu avea copii îi afectează destinul: „Ina Vergu, ar trebui ca tu să mori tânără; ai treizeci şi patru de ani şi nu vrei copii, aşadar ce vei deveni la cincizeci de ani? Nu găsi niciun răspuns, nicio imagină, nu se putu închipui pe sine la o astfel de vârstă! Şi atunci?..." (439). Dar astfel de fragmente de monolog interior pe care scriitoarea le surprinde în ţesătura poveştii pun însă mult mai multe întrebări, legate în fapt de destinul uman. De pildă, imposibilitatea de a proiecta despre noi înşine o imagine a bătrâneţii. Ori, să ne oprim asupra următorului fragment în care Ina se gândeşte cum Aimée consideră că un secret al ei tainic şi dureros, despre care nu poate vorbi decât prin aluzii şi jumătăţi de mărturisiri, este doar un mod de a atrage atenţia, de *a face fasoane*: „Iată deci ce suntem... suntem aşa cum ne vede o Aimée oarecare. Oamenii mai toţi ne cred altfel decât suntem, iar noi nu ne cunoaştem defel... şi atunci ce mai rămâne?" (181). Imposibilitatea oamenilor de a se cunoaşte unul pe celălalt cu adevărat, faptul că în esenţă nu putem comunica unii cu ceilalţi şi că rămânem străini unii faţă de alţii sunt dublate de înstrăinarea de noi înşine, de faptul că omul nu se poate cunoaşte cu adevărat nici măcar pe sine însuşi, când, fatalmente, cel care ne priveşte înapoi din oglindă este tot *Străinul*.

Din dicţionarul de teme şi motive literare coordonat de Jean-Charles Seigneuret aflăm că: „*Unable to perceive or share in the larger active patterns of human existence the sense of a meaningful life, the antihero is the prisoner of his own sensibility*" (1988: 60). Am văzut până acum cum antieroina noastră eşuează pe rând în a fi fiică, soţie, mamă, artist, cum sensul existenţei îi rămâne străin, totul condensat poate cel mai bine în următoarele fraze: „Era un vid în Ina, o absenţă, cea a unei credinţe orişicare, căci nici în muzică nu credea. Să fi avut un crez, orişicare!" (517). Precum majoritatea antieroilor, Ina nu găseşte alinare într-o forţă superioară, în divinitatea atotputernică, care să ordoneze şi să ofere sens existenţei: „*The antihero is keenly aware of his environement, bu he is alienated from intellectual and religious traditions. He is, perforce, a lone wolf [...]. Alienated not only from society, but from a transcendental source of comfort as well*" (Seigneuret, 1988: 60-64). Lucian îi face o scurtă expunere religioasă soţiei sale care se simte umilită de lipsa ei de educaţie în această sferă, gol pe care îl simte ca pe încă un eşec, ca pe o nouă nedreptate a destinului. Ina încearcă să dea vina pe împrejurări, pe oamenii care se nimeriseră să facă parte din viaţa ei şi care nu îi arătaseră această cale, întrucât, în căutarea unui pretext de existenţă, „privea acum biserica şi sfinţii roşi de timp pe zugrăveala pereţilor, îi privea cu dorinţa de a-i înţelege şi iubi. Oglinda din ea sta însă mată, cu argintul ros, nu-i venea bruscă revelaţia, nu i se deschideau orbitoare cerurile şi era cu atât mai nemulţumită cu cât pricepea că ceea ce e fără de reflex în ea se află" (510). Concluzia Străinei este amară, ea ştiind în adâncul său că dacă nu iubeşte divinitatea nu este pentru că părinţii, ori cei din jur nu i-au deschis acest drum, ocazii în fapt existând, ci pentru că oglinda din lăuntrul său este roasă, pentru că cerul cu toate reprezentările sale de sfinţi bătrâni şi îngeri, cu Dumnezeu cel cu barbă albă nu se reflectă în conştiinţa sa, transfigurându-se în adevăr. Pentru că ceva în ea este *turbure*. Atunci când Lucian o cercetează despre mistică, Ina răspunde că ea „nu era atee, nu era creştină, era orfană!" (516). Străina este aşadar *orfană*, nu doar de cele două perechi de părinţi pe care le-a pierdut, ci şi orfană de Dumnezeu, şi singură, nemărginit singură.

Aspectul în care antieroina ultimului roman bengescian seamănă probabil cel mai mult frumoaselor înstrăinate din scrierile de început este legat de apărarea libertăţii domeniului visurilor treze. Este vorba despre acea retragere din calea realităţilor într-o stare de reverie, în irealitatea propriilor închipuiri. Pentru Ina această realitate secundă este *spaţiul Leopardului*. Leopardul este un tânăr excepţional, o făptură desăvârşită, de o frumuseţe strălucitoare, întruchiparea perfecţiunii. Trăsăturile sale fizice şi morale îl singularizează între oameni şi îi conferă o strălucire de mit şi legendă. Blând, bun, artist desăvârşit, cu o înfăţişare tulburător de fermecătoare, el este o întrupare a eroului. Deşi aureolat de o lumină ca de basm, cel numit Leopardul, ori uneori Helios, Zeul Soare, al cărui nume de botez Ina nici măcar nu îl ştie, există în realitate, tânăra cunoscându-l şi petrecând alături de el o scurtă perioadă de timp în Elveţia. Despărţiţi în urma unei întâmplări minore, cei doi nu se reunesc niciodată, Ina rămânând însă bântuită de imaginea sa aproape în-

treaga viață. Fie că exersează la pian ori ascultă poveștile lui Aimée, călătorește cu trenul ori lâncezește pe un taburet, oricând și oriunde, chipul Leopardului și povestea sa, o poveste care este mai mult a ceea ce ar fi putut să fie, se infiltrează în gândurile fetei. Ina și-l amintește pe Leopard și, mai ales, și-l închipuie, iar această retragere în fantezie, în umbra unei amintiri care devine din ce în ce mai mult o proiecție a imaginației, este revolta și revanșa ei în fața unui destin de singurătate, de orfană, de *câine al nimănui*. Leopardul reprezintă fronda, este spațiul libertății, este un dar al vieții, un bun al ei propriu: „Îl iubise fără de voia ei, minunat, împotriva bunului-simț, împotriva lumii întregi, împotriva ei însăși" (439).

Atunci când se căsătorește, Ina înțelege să îl ia pe Leopardul cel din închipuire în noua ei căsnicie. Lucian își cunoaște adversarul și îl acceptă. Deși încearcă în repetate rânduri să îl dea uitării, esența Străinei este indisolubil legată de acesta și gândul se întoarce întotdeauna la fiara cea blândă și frumoasă. În mod paradoxal însă, spre sfârșitul romanului, scriitoarea *Străinei* decide să își schimbe cu totul personajul principal, pe Ina. După moartea Elenei, într-un moment de traumă, în care singurătatea devine de neîndurat, tânăra fuge în Elveția, țara studiilor ei și a Leopardului. Gestul ei de revoltă, transpus acum în realitate, nu doar la nivelul reveriei, se traduce printr-un eșec dureros. După ce îndură lipsuri grave, Ina este culeasă și readusă de Lucian în țară, cu moralul sfărâmat. Aflăm că: „acea aventură o tămăduise de frumosul Leopard, adică distrusese în ea orice ideal inaccesibil. Permanent umilită de viață: orfană, pripășită pe la ușa altora, abia acum fusese deposedată de iluzie, de curaj, de infatuare" (615). Iată că Inei, orfana, îi este ucis și Leopardul, iar această pierdere o schimbă cu totul. Lui Lucian însuși îi lipsește Ina cea cu spirit de frondă, revoltata, soția care îl înșela zi de zi, clipă de clipă, cu un ideal. Noua Străină este o plantă fragilă, care trebuie aclimatizată.

În acest punct, scriitoarea poate opta fie pentru un final dramatic, în concordanță însă cu firea personajului ei, fie pentru un *happy-end* ușor forțat, care să o împace pe Ina cu destinul său. În *Romanul alternativ*, editoarea Gabriela Omăt ne pune la dispoziție varianta de final care conține moartea Străinei. Îmbrăcată într-o rochie albă de mătase, Ina face câteva mișcări à la Löie Fuller, apoi: „ca ea se turti la pământ nimicită subt aburul mătăsos, alb, transparent. Semăna cu un cuib de fulgi și totodată cu unul din acei nouri transparenți pe un senin absolut, care ar fi răsturnat cerul jos, jos pe covor, întârzia a risipi legenda și frumusețea tabloului" (1158). Faptele se precipită, apar servitorii, se cheamă un doctor, providențial apare prietenul Ghiță Vlad, apoi și Aimée, iar întregul tablou este înregistrat de un Lucian aflat în transă, care nu poate înțelege faptul simplu al morții Străinei. Detaliile scenei nu sunt întâmplătoare și corespund antieroinei noastre: comparația cu Löie Fuller, zâna electrică, o figură îndrăgită, dar și controversată a modernismului, faptul că rochia este ușor transparentă etc. Dar cel mai important este că ea, „Maria Străina, ea – nu trebuia să știe nimeni, și nimeni nu știuse – în dimineața aceea când îmbrăcase acel peignoir, avusese viziunea celor două brațe întinse, într-un gest unic, ale Leopardului și mișcarea ei de a se porni întreagă să cadă în ele ca într-o minunată cuprindere a raiului ce îi fusese deschis" (1161-1162). Așadar, Ina moare având viziunea Leopardului.

Aceasta nu este însă, se pare, versiunea pe care Hortensia Papadat-Bengescu ar fi ales-o. Mai multe variante ulterioare descriu același drum al Inei și al lui Lucian la Gârlele și apoi întoarcerea acasă. Acestea, apreciază Gabriela Omăt, „prelucrează cea mai persistentă intuiție a scriitoarei asupra finalului cărții: ca decupaj dintr-o călătorie, i se poate spune inițiatică, fiindcă Ina e condusă de la dramă și revoltă oarbă la autocunoaștere, la înțelegere și atașament pentru omul de alături, iar în final, la o revelație a splendorii lumii. Mod de a arăta procesul de acomodare în cuplu ca itinerar edificator" (1710). Schimbarea Inei este pregnantă, însă nu suficient de convingătoare în economia romanului. Cei doi soți vizitează împreună satul Gârla de Jos cu primăria, școala, atelierele de țesut. Itinerariu complet. Acasă la Boier Grecu, Ina și Lucian își împlinesc exemplar rolul de vizitatori. Lucian cere respectuos să vadă biblioteca, Ina pretinde să se plimbe în grădina, totul spre încântarea pustnicului Boier Grecu, care găsește motive candide de bucurie împărtășind acestor străini micile sale comori, cultivate în singurătate. Un alt prilej de mulțumire este vizitarea școlii, opera defunctei Nory, mândria satului Gârla de Sus. Întoarcerea spre gară a celor doi soți

este un mic poem al înserării, încărcat de metafore şi simboluri, a cărui densitate poetică o subliniază şi editoarea Gabriela Omăt. Iată, spre exemplu: „Acum, cu spatele întors spre orizontul livezilor, nu vor mai merge prin iarbă, ci se vor deprinde cu drumul cel tăiat dinadins pentru înlesnire" (625). Aşadar drumul celor doi în viaţă va fi de acum simplu, uşor, drept şi corect, fără abateri. Ina a devenit o soţie atât de bună încât nu doar că ascultă cu atenţie discursurile soţului ei, ci chiar le reproduce. Iată concluziile Străinei din finalul romanului: „Făceam socoteala că viaţa noastră a picat într-o pauză a Istoriei – înaintea noastră au fost frământări, şi după noi vor fi iar –; da, noi am apucat, în timp, o haltă mică, ca cea din Gârlele" (626). Cu câteva pagini în urmă şi Lucian declara: „Noi suntem generaţia de tranziţie a timpului de acum, o punte între două veacuri, odihnă care însă, după multe semne, e pe sfârşit" (619).

Editoarea Gabriela Omăt concluzionează: „o utopie ţesută din exaltare melancolică şi euforie amară, un *happy-end* costisitor prin renunţările care-l fac posibil pare a fi [...] mesajul ultimului roman bengescian" (1713). O convertire a unei antieroine în eroină pe ultimele zeci de pagini ale unui roman care vorbise despre fronda visului, despre ideal, despre nesupunerea la norme, despre singurătate şi zădărnicie. O variantă de parcurs poate, dacă nu cumva singura rezolvare posibilă.

** Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului „Cultura română şi modelele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate", cofinanţat de Uniunea Europeană şi Guvernul României din Fondul Social European prin Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, contractul de finanţare nr. POSDRU/159/1.5/S/136077.*

BIBLIOGRAFIE:

ALEXANDRESCU, Sorin, *Identitate în ruptură: mentalităţi româneşti postbelice*, traducere de Mirela Adăscăliţei, Sorin Alexandrescu şi Şerban Anghelescu, Bucureşti: Editura Univers, 2000.

CUDDON, J. A., *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, London: Penguin Books, 2000.

BROMBERT, Victor, *In Praise of Antiheroes: Figures and Themes in Modern European Literature, 1830-1980*, Chicago: University of Chicago Press, 2001.

GARELICK, Rhonda K., *Dandyism, Gender, and Performance in the Fin de Siècle*, New Jersey: Princeton University Press, 1998.

GARELICK, Rhonda K., *Electric Salome: Loie Fuller's Performance of Modernism*, New Jersey: Princeton University Press, 2007.

HOLBAN, Anton, *Opere*, vol. I-III, studiu introductiv, ediţie îngrijită, note şi bibliografie de Elena Beram, Bucureşti: Editura Minerva, 1970-1975.

HOLBAN, Anton, *Pseudojurnal*, ediţie îngrijită de Ileana Corbea şi N. Florescu, prefaţă şi note de Nicolae Florescu, Bucureşti: Editura Minerva, 1978.

HOLBAN, Ioan, *Hortensia Papadat-Bengescu*, Bucureşti: Editura Albatros, 1985.

PAPADAT-BENGESCU, *Hortensia, Femeia în faţa oglinzei*, antologie, postfaţă şi bibliografie de Ion Bogdan Lefter, Bucureşti: Editura Minerva, 1988.

PAPADAT-BENGESCU, Hortensia, *Opere*, vol. III, text stabilit şi note de Gabriela Omăt, studiu introductiv de Eugen Simion, Bucureşti: Academia Română, Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă, 2012.

PAPADAT-BENGESCU, Hortensia, *Opere* I, ediţie şi note de Eugenia Tudor, prefaţă de Constantin Ciopraga, Bucureşti: Editura Minerva, 1972.

SEIGNEURET, Jean-Charles, *Dictionary of Literary Themes and Motifs*, volume 1, Santa Barbara: Greenwood Publishing Group, 1988.

THURMAN, Judith, *Secrets of the Flesh: A Life of Colett*, New York: Random House Publishing Group, 2011.

ZAHARIA-FILIPAŞ, *Elena, Studii de literatură feminină*, Bucureşti: Editura Paidea, 2004.