

Dimensiunile și valențele simbolice ale spațiului în proza interbelică feminină. Cella Serghi și Hortensia Papadat-Bengescu

Teodora MIRICĂ

Babeș-Bolyai University of Cluj-Napoca

Corresponding author emails: teodora.mirica@yahoo.com

The Symbolic Dimensions and Valences of Space in the Interwar Feminine Prose: Cella Serghi and Hortensia Papadat-Bengescu

Abstract: On the background of the synthesis of the concept of femininity in the Romanian literature and in the light of gender studies and geocriticism, this paper aims to question an intimate relationship between female subjects and fictional space in four interwar and postwar novels written by women: Hortensia Papadat-Bengescu's 1925 *Fecioarele despletite* [The Disheveled Maidens], 1927 *Concert din muzică de Bach* [A Concert of Bach's Music], Cella Serghi's 1950 *Cartea Mironei* [Mirona's book] and 1970 *Gențiane* [Gentians]. Through close reading and other methods, this paper aims to demonstrate the existence of a transfer between novelists and their characters. Obsessed with self-definition, they project the same infatuation upon their female subjects. In this matter, space becomes a subject of interest and the construction of fictional spaces, the authors are influenced by their new conquest, oscillating between known spaces, with which they are familiar, and daring to claim other spaces.

Keywords: women novelist, interwar & postwar Romanian novel, female subject, space, analysis of relations.

Citation suggestion: Mirică, Teodora. "Dimensiunile și valențele simbolice ale spațiului în proza interbelică feminină. Cella Serghi și Hortensia Papadat-Bengescu." *Transilvania*, no. 6-7 (2024): 52-59. <https://doi.org/10.51391/trva.2024.06-07.06>.



Argument

Feminismul în literatura română a început să constituie o preocupare centrală încă din anii '30, deceniu pe care Bianca Burța-Cernat, în *Fotografie de grup cu scriitoare uitate. Proza feminină interbelică*, îl numește „triumful” *Scriitoarei*. Problema se ramifică arborescent, devoalând multiple puncte de studiu. Totuși, „triumful” este faultat în repetate rânduri, atât în epocă, cât și după 1947, când ideologia de stat nu mai este interesată de potențialul valoric al „literaturii feminine”, ci de uniformizarea culturală și de problemele sociale.

„În economia producției literare, autoarele sunt anexe ale discursului dominant, sunt percepute ca diferențe și își asumă poziția care le este dată de autoritate, private fiind de orice urmă de agentivitate. Așadar, poziția față de doxă, relația cu centrul a scriitoarelor este definită printr-un act de gaslighting, mai exact, printr-o definire manipulatorie a scriiturii autoarelor, la care acestea procedează fără a chestiona structura reductibilă la o formulă deficientă de creație, atât estetic, cât și tematic sau stilistic în care sunt înscrise”.¹

Lucrarea de față își dorește să pună în dialog două domenii hermeneutice distincte: geocritica și studiile de gen. Această perspectivă critică duală a fost impulsionată de eseul Virginiei Woolf, *O cameră*

1. Ioana Moroșan, „The Prose of Women Writers after WWII. The Conditions of the Second Wave of Failure”, *Transilvania*, nr. 11-12 (2020).



separată. Vom studia nu doar modul de construcție a spațiului ficțional, ci și relația care se stabilește între acesta și personaje. De ce este relevantă o astfel de discuție? Deoarece, după primele decenii ale secolului al XX-lea, „literatura feminină se conturează tot mai vizibil ca fenomen social, în sensul că femeia scriitoare nu mai este un caz izolat, o excepție de la regula scrisului ca ocupație prin excelență masculină, ci o prezență al cărei firesc începe să fie acceptat”². Cum autoarea pătrunde în spațiul literar și se integrează treptat în această „lume” nou accesibilă, mi s-a părut necesar să dezvolt tema aleasă studiind romanele unor autoare tocmai datorită capacității lor de a refracta asupra ei o lumină diferită. Despre relația dintre spațiul ficțional și personajele tramei putem discuta apelând la o lungă și vastă tradiție literară și critică, atât în literatura noastră, cât și în cea universală. Această aură specială pe care perspectiva lor novatoare o oferă este cu mult mai incitantă. Departe de a fi doar o curiozitate incidentală, ne putem pune următoarele întrebări: cum este influențată construirea spațiilor ficționale de proaspăta dobândire a *spațiului Scriitoare* în literatură? Există un transfer voit sau involuntar de relație între conexiunile personajelor cu spațiul ficțional și relația autoarei cu spațiul? La aceste întrebări ne propunem să căutăm răspunsuri.

Perspectiva geocritică ce se pretează în acest context de analiză este cea pe care o dezvoltă Gaston Bachelard în *Poetica spațiului*, deoarece aceasta se potrivește atmosferei subiectivizante, reveriilor prezente, cu precădere în romanele Cellei Serghi, și observațiilor critice, cu inflexiuni psihologice, din romanele Hortensiei Papadat-Bengescu. Apărut în 1957, acest volum al scriitorului francez va face trecerea de la psihanaliză la fenomenologie. De altfel, topo-analiza, metoda propusă în acest volum, este definită drept „studiu psihologic sistematic al situurilor vieții noastre intime”³. Ipoteza de la care plec în demonstrația mea este că, din cauza cumulului de factori care au contribuit fie la dezvoltarea scriitoare ca identitate asumată, fie, din contră, au pricinuit stagnări sau involuții, spațiile intime au fost mult mai accesibile autoarei decât cele exterioare (urbane, exotice, belice), întrucât femeia avea o experiență mult mai concretă a domesticului.

Înainte de Hortensia Papadat-Bengescu, proza feminină „cantonează în zona sentimentalismului și a eticismului naiv”⁴. Scrierile autoarei din perioada 1913-1920 sunt diferite de cele ulterioare, mai puțin apreciate și discutate în spațiul critic. Despre eroinele acelor texte Nicolae Manolescu sublinia: „experiența vieții implică neapărat confuzia dintre interioritatea ființei și exterioritatea lumii. Analizându-și senzațiile, aceste femei par că descoperă lumea”⁵. Sunt de părere că, în opiniile critice ale feministei Nory și în entuziasmul citadin al lui Mini, din primul roman al ciclului Hallipa, *Fecioarele despletite*, putem vedea o ieșire din sine însăși, o exprimare clară a dorinței de cucerire a spațiului. Această cucerire este inevitabil însoțită de o refuzare a *datului ca atare*. Nory refuză prin intermediul convingerilor ei feministe spațiul domestic predestinat, manifestând pătrunderea într-un spațiu deschis, descătușat de orice fel de prejudecată, iar Mini refuză până la negare spațiul rural (de altfel, spațiu de proveniență), identificându-se cu spațiul urban, revendicându-și metropola aproape la nivel personal. Cu toate acestea, tot spațiile interioare, spațiile domestice sunt cele care predomină în romanele bengesciane. Vom vedea că și metropola, *Cetatea Vie* a lui Mini, dezvoltă funcții de spațiu interior. În lucrarea anterior citată, Bianca Burța-Cernat făcea următoarea observație:

„Este important să le acordăm atenție și scriitorilor *marginali* pentru că aceștia nu sunt doar prezențe pitorești, ci contribuie la configurarea unui cadru: fără ei nu există *viață literară* - creează emulație, întrețin un climat propice creației, constituie fundalul pe care se profilează individualitățile importante, dar un fundal mobil ce conține întotdeauna un potențial inovativ”⁶.

Opinia critică citată reușește să sublinieze relevanța nediscriminatorie a tuturor scriitorilor, fapt ce consolidează opțiunea mea de a aduce în discuție o autoare canonică (Hortensia Papadat-Bengescu) și o autoare așa-zis „minoră” (Cellea Serghi). De altfel, studiul comparativ al acestor două autoare, oferă o perspectivă inedită asupra problemei, perspectivă pe care o denunță Franco Moretti drept elegantă, expresivă și deschisă.⁷ Sunt ferm convinsă să acest duet nu este atât de disonant pe cât s-ar putea

2. Bianca Burța Cernat, *Fotografie de grup cu scriitoare uitate. Proza feminină interbelică* (București: Cartea românească, 2011), 11.

3. Gaston Bachelard, *Poetica spațiului*, trad. Irina Bădescu (Pitești: Paralela 45, 2005), 40.

4. Burța Cernat, *Fotografie de grup*, 16.

5. Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe* (București: Cartea Românească, 2018), 270.

6. Burța Cernat, *Fotografie de grup*, 6.

7. „it has greater explanatory power; it's conceptually more elegant; it avoids that ugly «one-sidedness and narrow-mindedness»”. Franco Moretti, „Conjectures on world literature”, *New Left Review* 1 (2000): 54-68.

crede, ci chiar putem observa anumite moșteniri sau evoluții. De exemplu, în energia puternic feminină, creatoare și organizatoare de spații (ficionale sau sociale) întâlnită atât la Rada (*Gențiane*, 1970), cât și la Mirona (*Cartea Mironei*, 1950), le putem recunoaște pe Mini și pe Nory, într-un aliaj de citadinism, luciditate și critică feministă. Dacă feminista Nory este temperată de opiniile conservatoare ale lui Mini, care le este recunoscătoare lor pentru revoluțiile industriale, pentru civilizarea și urbanizarea spațiilor, eroinele Cellei Serghi nu mai păstrează note de bun-simț tradițional, sunt puternice, încăpățanate și vor cu orice preț să-și revendice locul de drept în lume. Consider că transpare mult din atitudinea auctorială în atitudinea acestor eroine. „Cele mai semnificative dintre prozatoarele noastre interbelice sunt, în felul lor, niște revoltate, literatura lor este, în filigran, una a revoltei față de arbitrarul unor legi și reguli ce îngăduesc libertatea (inclusiv cea interioară) a femeii”⁸. Transferul de tensiune, este direct indicat de Teona Farmatu: „o hemeneitică printre rânduri permite extragerea strategiilor prin care autoarele încearcă să se deposeze de tirania dominației, configurându-și protagoniste drept niște alter ego-uri aflate în criză”⁹.

Posesie și deposedare a „locuibilului”

Hortensia Papadat-Bengescu, „singura scriitoare care s-a afirmat la vârf în literatura română”¹⁰, ne devoalează spații inedite, iar relația dintre personaje și cadru dezvoltă puternice valențe psihologizante și naturaliste. Primul roman din ciclul Hallipilor, așa cum sublinia Al. Protopopescu, este „romanul descoperirii orașului”¹¹, surprinzând „dezechilibrul reciproc și universal pe care îl produce orașul în viața omului patriarhal și patriarhalul dezrădăcinat în existența impozantă a cetății vii”¹². De altfel, metropola, atât de des numită de Mini *Cetatea Vie*, dezvoltă o temă fundamentală a romanului. În al doilea roman, *Concert din muzică de Bach*, el va deveni un spațiu alveolar care înglobează mai multe spații interioare de tip salon. Cum suntem bine familiarizați cu interesul pe care autoarea îl manifestă pentru patologii, cu personajele puternic amprentate de diferite suferințe psihice și fizice, nu vom fi surprinși dacă vom descoperi o nuanță maladivă în relația dintre personaje și spațiul ficțional. Întreg universul bengescian se va dovedi tarat.

În *Fecioarele despletite* există două aspecte fundamentale care ne preocupă pentru tema studiată. Pe de-o parte, modul în care situația delicată prin care trec Hallipii este reflectată de spațiul domestic, pe domeniul lor de la Prundeni, iar pe de altă parte, relația dintre Mini și *Cetatea Vie*.

În primul rând, romanul se deschide cu mult comentata scenă în care Mini, ca personaj reflector, observă, interpretează și relatează întâmplările la care este martoră sau pe care le intuiește. Prin intermediul elementelor pe care le scoate în evidență, observăm că spațiul suspect de dezordonat este în strânsă legătură cu dezordinea sufletească, care-i cuprinsese pe toți membrii familiei: „Lucrurile participau azi cu un tact și cu o inteligență nespusă la împrejurările zbuciumate ale oamenilor”¹³; „Conacul pacinic, cu dimensiuni și proporții aparent imobile petrecea azi în trupul său, totuși sensibil, drama vieții laolaltă cu ființele pe care le încorporează”¹⁴. Mika-Le, fiica cea mică a familiei, care se dovedește a fi rezultatul unei aventuri, era *factorul disturbator* al căminului, prin comportamentul ei nepotrivit. Sigur că destinul acestui personaj este strâns legat de tema maladiei, urmărind să sublinieze nefericirea produsă de zestrea genetică bolnavă, de consecințele trăirii într-o formă exacerbată de instinctualitate. În plus, sunt de părere că Mika-Le joacă și un rol spațial. Ea contaminează, îmbolnăvește spațiul și încurcă voit sau involuntar destinele celorlalte personaje: „Mika-Le era și pricina dezordinii morale de acolo. (...) În ordonanța perfectă a gospodăriei Hallipa, fata cea mică reprezintă o dezordine prin fizicul acela fără de rost în rosturile regulate ale aleilor, odăilor, deprinderilor și oamenilor”¹⁵. Mini va asemăna, pe bună dreptate, spațiul moșiei cu un decor de tragedie. În plus, cu cât boala Lenorei avansează, dinamica familială se dezechilibrează, spațiul se modifică și mai mult, purtând vădita amprentă a distrugerii. „Stările succesive ale Lenorei în diferitele faze ale boalei, călătoriile neobicinuite aduseseră mare dezordine în fizionomia, timp îndelungat așa de statornică, a interiorului Hallipa”¹⁶. Astfel, se

8. Burța Cernat, *Fotografie de grup*, 9.

9. Teona Farmatu, „De ce nu avem alternativă la autenticismul masculin? Focus: Într-un cămin de domnișoare de Anișoara Odeanu și Tinerețe de Lucia Demetrius”, *Transilvania*, nr.11-12 (2022).

10. Burța Cernat, *Fotografie de grup*, 13.

11. Al. Protopopescu, *Romanul psihologic românesc* (București: Eminescu, 1978), 111.

12. Ibid., 111.

13. Hortensia Papadat-Bengescu, *Fecioarele despletite* (București: Eminescu, 1982), 18.

14. Ibid., 19.

15. Ibid., 15.

16. Ibid., 103.



demonstrează clar faptul că în universul bengescian funcționează principiul vaselor comunicante. Personajele, dar mai cu seamă stările lor sufletești, influențează spațiul. Îl contaminatează cu propria lor suferință. Acest lucru este susținut și la nivel textual: „Pe Mini o interesase de-a dreptul aceea schimbare a aspectelor locului, așa de fățișă, și care exprima așa de bine raporturile dintre lucruri și patimile oamenilor”¹⁷. În final, Hallipa va vinde moșia și se va muta la oraș, schimbare care produce o ruptură sufletească puternică. Fostul moșier, ca om fără domiciliu, pare un personaj straniu în peisajul citadin. Făcând trimitere la aceeași scenă, Al. Protopopescu comentează: „porțile deschise ale moșiei anunță exodul și consecințele lui spre *Cetatea vie*”¹⁸. Fără să contrazică opinia criticului, completez prin faptul că identific în scena finală o subliniere a relevanței acestei relații dintre personaj și spațiu. Hallipa rămâne un personaj deposedat, fără spațiu, lăsat în disperarea găsirii unui nou rost. Iată, deci, că și spațiul amprentează destinul și personalitatea personajului.

În al doilea rând, interesantă este și relația de apropiere sufletească a lui Mini de *Cetatea vie*. Sigur că este o primă expresie a citadinismului, că acest personaj ilustrează un entuziasm futurist, dar ea trădează, totodată, și o iubire aproape viscerală pentru el, întrucât orașul capătă și trup, și suflet, iar Mini se confruntă cu ciudate sentimente de gelozie atunci când trebuie să primească în *Cetatea ei* pe mulți alții: „Totuși, la gândul că Lina, Lenora, Lică, atâția alții, mulți, toți veneau acolo, de prin cuiburi obscure, în *Cetatea ei vie*, că ei îi compuneau existența, iar *Cetatea*, cea făcută de ei, îi prefăcea, Mini rămânea mirată, cu fila neîntoarsă la cartea basmelor de ieri”¹⁹. Metropola nu rămâne doar un spațiu urban, un spațiu exterior alcătuit din multe alte și felurite spații interioare, ci dezvoltă pentru Mini funcțiile unei mari case, întrucât îi satisface nevoia de adăpostire, o protejează: „Ființa adăpostită sensibilizează limitele adăpostului său. Ea trăiește casa în realitatea ei și în virtualitatea ei, prin gând și prin visuri”²⁰. În cazul de față, depășind perspectiva exegetului francez, orașul devine o casă cosmică, o casă-port, o casă-cuib, în care Mini se întoarce mereu cu plăcere, pe care o contemplă în orice anotimp și în care se pierde „necunoscută, nebăgată în seamă, (...) în furnicarul ei, ca una din miile ființe vii ale chipului multimplu al *Cetății*”²¹. Bachelard justifică asocierea locuibilului, a adăpostului cu imaginea cuibului printr-un sentiment de împlinire sufletească, de fericire fizică: „Fizic, ființa care capătă sentimentul refugiului se strânge în sine, se retrage, se cuibărește, se ascunde, se pitește”²²; „Lumea este un cuib; o uriașă putere păzește ființele lumii în acest cuib”²³. De asemenea, această asociere de imagini denotă și o încredere nestrămutată în lume, ceea ce Bachelard numește „o chemare la încrederea cosmică”²⁴. Poate că nu întâmplător aceasta este ultima imagine proiectată a orașului. Oraș-cuib, dar nu orice fel de cuib, ci un cuib al iubirii. Putem conchide că romanul încheie într-o notă optimistă, de reintegrare în spațiu, chiar dacă, în celelalte romane ale ciclului, vom fi martorii declinului destinului personajelor. Rămâne însă puternic impregnată în imaginarul românesc această imagine a Bucureștiului în noapte.

În următorul roman, *Concert din muzică de Bach*, orașul rămâne fundalul tuturor evenimentelor, pierzând însă toate aceste funcții cosmice atribuite anterior de Mini. Poate că intimitatea acestei relații este pierdută și din cauza obiectivizării universului ficțional. În orice caz, în cel de-al doilea text predomină spațiile domestice. Interioarele sunt prezentate obiectiv, prin descrieri detaliate. Primul spațiu ilustrat este noua locuință a soților Rim, pe care Lina i-o prezintă prietenei sale: „Mini admiră un salonaș zugrăvit și decorat cam convențional, cu mobile cam presărate, dar frumoase, cumpărate, se vede, de la o casă bună, dar fără adaosul niciunui obiect personal”²⁵. Lina are o relație personală cu noul domiciliu, pe care îl recunoaște drept rezultat al străduinței sale constante. Este mândră de proprietatea sa și își revendică acest drept cu agresivitate, mai ales spre finalul romanului, când, din cauza Siei, menajul soților este tulburat, iar doctorița este preocupată să păstreze cu orice preț casa: „Așa cum vezi casa asta, mi-a scos sufletul și m-a sărăcit”²⁶. În viziunea lui Gaston Bachelard, casa

17. Ibid., 112.

18. Al. Protopopescu, *Romanul psihologic românesc* (București: Eminescu, 1978), 112.

19. Papadat-Bengescu, *Fecioarele*, 83.

20. Gaston Bachelard, *Poetica spațiului*, trad. Irina Bădescu (Pitești: Paralela 45, 2005), 37.

21. Papadat-Bengescu, *Fecioarele despletite*, 121.

22. Bachelard, *Poetica spațiului*, 120.

23. Ibid., 132.

24. Ibid., 132.

25. Hortenisa Papadat-Bengescu, *Concert din muzică de Bach* (București: Jurnalul Național, 2009), 32.

26. Ibid., 34.

devine „colțul nostru de lume”²⁷ și, privită dincolo de elementele descriptive, el o investește cu o funcție cosmică, numindu-o „primul nostru univers”²⁸. De aceea, ca spațiu simbolic, aceasta este strâns legată de interioritatea locatarului, reflectând și refractând stări interioare, recuperând prin vis sau reverie alte spații. Noua casă a soților Rim, în care ar fi trebuit să-și găsească liniștea, se transformă, din cauza evenimentelor care perturbă mariajul, într-o casă a iadului, un spațiu ostil, ilustrat ca atare în final: „În adevăr, cu arhitectura ei pompoasă, vopsită proaspăt, cu ipsosurile intacte, la colț de două străzi, cu porțile de fier poleite din belșug, greoaie ca un mausoleu de lux, casa iadului aștepta, liniștită, în margine de trotuar, un fulger ce nu-i cădea asupra”²⁹.

Un al doilea spațiu descris în roman este casa Elenei Hallipa-Drăgănescu, cu precădere salonul în care aveau loc repetițiile și seratele muzicale, un spațiu ordonat, decorat cu gust, guvernat de această patroană a artelor. Acesta este investit cu funcții complexe. Pentru Maxențiu, bolnav de tuberculoză și fost logodnic al Elenei, el devine, accidental, un univers compensatoriu: „Casa frumoasă, luxul domol, ordinea odihnită și profilul neted al Elenei- toate i se păreau destinate lui. Era un rai regăsit”³⁰. Atât pentru Elena, cât și pentru Victor Marcian, el este un spațiu al intimității și al muzicii. În plus, arta îl deschide, transformându-l într-un spațiu al transgresivității: „Sunetele clădeau geometria solidă 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 marmoreeană a palatelor”³¹. Totuși, dincolo de aceste proiecții ale salonului Drăgăneștilor, acesta rămâne un spațiu interior burghez, mobilat în conformitate, tranzitat, invadat de elementele mundanului (vizite, cafele, confidențe, pregătiri).

Un al treilea spațiu relevant este palatul prințului Maxențiu. Acesta se reliefează ca un spațiu al delimitării, dual prin natura opusă a elementelor alcătuitoare. Pe de-o parte, este repugnant, morbid, sufocant pentru Maxențiu, care, condamnat la izolare și solitudine din cauza bolii, se întoarce spre interioritatea ființei sale, iar pe de altă parte, este un spațiu al revitalizării erotice pentru Ada, al reintegrării ei în societatea bună: „Cu prilejul vizitării apartamentului sanitar al lui Maxențiu, se vizita tot palatul minunat orânduit. Se producea acea cordialitate pe care o stabilește averea. Chiar cei mai rezervați până atunci față de Ada emiteau acum proiecte mari pentru timpul când prințul se va fi însănătoșit”³². Despre predilecția spre interioritate vorbea și Gaston Bachelard în lucrarea menționată anterior: „Amintirile lumii exterioare nu vor avea niciodată aceeași tonalitate ca amintirile casei”³³. De altfel, forța de atracție a domesticului, implicit a casei, este reliefată și de evoluția personajului Lică Petrescu, amantul prințesei Ada. Prezentat inițial ca un om fără spațiu, poreclit Trubadurul, el suferă o metamorfoză existențială, cu cât devine mai atașat de spațiu: „Lică era un *plein air*-ist nărvit. Nu putea suferi adăpostul. I se părea că în casă e prizonier, spionat”³⁴. Relația clandestină cu Ada, împreună cu încercarea acesteia de a-i construi domnului Petrescu un statut de om respectabil, îl transformă iremediabil. Renunță la peregrinările sale, începe să dea lecții de echitație, se îmbracă în haine croite cu gust și se pregătește să intre în politică. În scena finală, a înmormântării fiicei lui, el nu este recunoscut de apropiați: „Fără ea, omul ar fi o ființă disperată. Ea îl menține pe om prin furtunile cerului și prin furtunile vieții. Ea este trup și suflet. Ea este prima lume a ființei umane”³⁵. Evoluția acestui personaj demonstrează tocmai forța pe care o exercită casa, *locuibilul*.

Agentivitate orientată spațial

La o distanță de mai bine de treizeci de ani de literatură, romanele Cellei Serghi aduc o modificare semnificativă a percepției despre spațiu, ilustrând, totodată, o relație întemeietoare între cele două elemente. Deși receptarea critică este întârziată, autoarea confruntându-se de cele mai multe ori fie cu critici dure, fie cu o completă ignoranță (cazul lui G. Călinescu), Eugenia Tudor Anton îi dedică un întreg capitol în lucrarea sa *Ipostaze ale prozei*. Anton apreciază originalitatea Cellei Serghi, forța analitică și viziunea realistă, viziune apreciată și de Eugen Lovinescu în volumul *Aqua forte*. Eroinele

27. Bachelard, *Poetica spațiului*, 36.

28. Ibid., 36.

29. Papadat-Bengescu, *Concert din muzică de Bach*, 38.

30. Ibid., 152.

31. Ibid., 196.

32. Ibid., 102.

33. Bachelard, *Poetica spațiului*, 38.

34. Papadat-Bengescu, *Concert din muzică de Bach*, 38.

35. Bachelard, *Poetica spațiului*, 38.



celor trei romane semnificative ale autoarei par să evolueze una din cealaltă, ca și cum, de fiecare dată, personajul precedent ar fi un exercițiu pentru cel prezent. Chiar dacă acestea nu se suprapun perfect, putem intui predilecția pentru un anumit tip de protagonist: tinere puternice, istețe, încăpățănate, care au o energie ieșită din comun: „Toate eroinele Cellei Serghi sunt însuflețite de aceeași aspirație spre libertate și demnitate, având același fond sănătos, robust, încercând să găsească o cale către tărâmul fericirii”³⁶. Dacă pentru fericirea Diane, din romanul de debut *Pânza de păianjen*, trebuia ca iubirea să se împlinească, pentru Mirona și pentru Rada iubirea nu mai reprezintă condiția supremă a fericirii. În acest punct, așa cum sublinia și Eugenia Tudor Anton, autoarea demonstrează o depășire a clișeului specific literaturii feminine. Această schimbare semnificativă a viziunii despre lume dezvoltă, din punctul meu de vedere, relații complexe între protagoniste și spațiul ficțional. Scopul lor nu mai este cucerirea unei inimi sau realizarea unei căsătorii avantajoase, ci cucerirea spațiului – literar, social, economic –, dobândirea locului de drept. Personajul iese din el însuși, nu mai este doar un element de decor, o parte integrantă, ci un demiurg ce reorganizează spațiul permanent sau, constrâns de factori de orice natură, evadează din acel mediu opresiv.

Publicat în 1950 cu titlul *Cad zidurile* și reeditat în repetate rânduri, *Cartea Mironei* este un roman care „reprezintă o cotitură importantă în creația Cellei Serghi”³⁷, întrucât „romanului i s-a recunoscut întotdeauna finețea introspecției și armonia frazei”³⁸. El este și o meta-ficțiune, trădând lungul travaliu de creație și frământările autoarei. În acest roman ne interesează cu predilecție două spații și relațiile dintre ele și protagonista Mirona. În primul rând, imaginea cu care se deschide romanul reprezintă casa copilăriei, casa Catrinei Cațian: „Casa e îmbrăcată în iederă toată. Perdele dese, draperiile afumate de timp, odăile umede, întunecoase. Mai ales cea de la subsol, unde trăiește bunicul, unde moare bunicul, unde bunicul șoptește: *Mirona, fetița mea, te-am așteptat toată ziua. Pe unde ai umblat?*”³⁹. Deși personajul o revizitează constant, în vis sau în reverie, ea nu dezvoltă implicațiile sugerate de Gaston Bachelard. Nu este un spațiu fericit, ci unul bântuitor: „Casa din care am fugit se reface din bucățele, o simt în spinare ca o cocoasă”⁴⁰; „Casa bătrânei Cațian, vine spre mine, perete cu perete, ungher cu ungher, cu lumina ei filtrată, cu mirosul ei vag de naftalină”⁴¹. Chiar dacă predomină această temă a bântuirii, relația dintre personaj și spațiu fiind una traumatică, din când în când aceasta este portretizată feeric, investită cu funcții de basm: „În casa Catrinei Cațian trosneau lemnele în sobă până târziu (numai în salon dărdâiai), și mobila pârâia uneori, de credeam că sub lemnul lustruit sufletele foștilor copaci se vaită, ca în nu știu ce basm”⁴².

Elementele care se pretează unei topo-analize sunt podul și pivnița casei. În viziunea lui Bachelard, pivnița este „ființa obscură a casei. Visând la ea, ne racordăm la iraționalitatea profunzimilor”⁴³. Poate că nu întâmplător acesta este spațiul bunicului, nebunul repudiat de restul familiei, care deține totuși dezlegarea misterului complicat. El îi spune constant Mironei povestea bunicii Fana, insistând asupra scrisorii care ar fi împărțit marea taină. O vedem pe Mirona obsedată de acest adevăr refuzat, preocupată de povestea excentricei bunici cu care, de altfel, se identifică. Podul reprezintă în roman atât locul jocurilor copilărești, cât și spațiul în care tânăra înțelege complicatele destine familiale: „Cu gândurile împrăștiate, scotoceam printre pene de struț, cozi de vulpi, marabuuri, paiete, când deodată am dat peste o bucată de catifea. Inima a început să-mi bată grăbită. Nu puteam să-i văd culoarea. Cu respirația tăiată, pipăiam căptușeala. (...) Fugind cu trofeul în mână, m-am izbit de ghidonul bicicletei”⁴⁴. Pentru Gaston Bachelard, podul reprezintă rațiunea, scara spre pod întotdeauna urcă, se află sub semnul ascensiunii, ducând către „cea mai liniștită singurătate”⁴⁵. În sensul în care putem să-i atribuim Mironei o lămurire interioară și o demistificare a bunicii, consider că varianta de interpretare a exegetului poate fi validă în acest context și putem considera podul ca spațiul în care Mirona atinge o formă superioară de raționalitate, de pragmatism.

În al doilea rând, ne preocupă camerele închiriate succesiv, spații variate, cu avantajele și neajunsurile lor, în care Mirona încearcă să-și găsească liniștea, răgazul să scrie. Consider că aceste camere se pot

36. Eugenia Tudor Anton, *Ipostaze ale prozei* (București: Cartea românească, 1977), 146.

37. Doina Rad, *Viața ca rescriere. Cella Serghi* (Cluj-Napoca: Accent, 2010), 83.

38. Ibid., 83.

39. Cella Serghi, *Cartea Mironei* (București: Jurnalul Național, 2009), 23.

40. Ibid., 107.

41. Ibid., 85.

42. Ibid., 215.

43. Bachelard, *Poetica spațiului*, 49.

44. Serghi, *Cartea Mironei*, 342.

45. Bachelard, *Poetica spațiului*, 57.

înscrie sub celebra sintagmă a Virginiei Woolf, *o cameră doar a ei*: „Am vrut să scap de sclavia mătușilor, de mrejele casei bătrânei Cațian, și le-am cărat după mine în odaia studentească, din 13, *rue Jules Simon*, în camera mobilată a coanei Valerița și la etajul șapte al unui bloc neterminat. (...). Parchetul nu va scârțâi sub apăsarea unor pași de năluci, fiindcă între zidurile astea viața începe cu mine”⁴⁶. În acest gest îndrăzneț al eroinei, criticat de alte personaje, care nu înțelegeau de ce închiria o cameră în orașul în care familia ei avea o casă, întrevădem aceeași putere ordonatoare a spațiului, pe care o manifestă eroinele Celleri Serghi. Raportul este, deci, invers. Personajul nu se lasă furat de peisaj, ci dictează cadrele, culorile, umbrele. În plus, toate aceste camere pot fi și spații ale singurătății, pe care Bachelard le încarcă valoric, considerându-le spații în care ființa pasională își poate pregăti isprăvile și exploziile, fiind de neșters: „Și, mai precis, ființa nu vrea să le ștergă. Ea știe din instinct ca acele spații ale singurătății sale sunt constitutive”⁴⁷.

În cel de-al treilea roman semnat de Cella Serghi, intitulat *Gențiane* (1970), dinamicele protagonist-spațiu sunt similare. Totuși, spre deosebire de Mirona, Rada este mult mai pragmatică, se impune cu mai multă personalitate. De aceea, primul spațiu prezentat în roman este scena teatrului, care, într-un mod inedit, nu este reliefat într-o manieră tradițională, prin descriere, ci prin dialog. Astfel, el capătă un dinamism aparte. Pe parcursul romanului, impulsivat de natura puternică a Radei, acesta se metamorfozează, unind spații ale timpului prezent (camera mereu dezordonată a autoarei, locuința Sabineei, Bucureștiul de după război) cu spații ale trecutului (satul unde copilărise Rada, locuințele din oraș, camerele închiriate, spitalul, Institutul și Bucureștiul în vreme de război). Sigur că există o logică a tramei, întrucât, prin rememorarea tuturor acestor spații, Rada reușește să-și spună povestea. Totuși, Gaston Bachelard oferă spațiului locuit „valori onirice consonante”. De aceea, o vom vedea pe Rada revizitând toate acele spații prin intermediul reveriei, al reamintirii. Nu va uita niciunul din locurile care i-au marcat evoluția, de la cel mai îngust pat pe care îl închiriasse sau de la cutia în care dormea când era copilă, la podul plin de cărți al Agatei sau la sala de operație din spitalul Brâncoveanu: „Locuințele din trecut sunt în noi nepieritoare tocmai fiindcă amintirile vechilor locuințe sunt trăite ca niște reverii”⁴⁸. Încă din primele pagini, printr-o descriere de tip realist, Rada acaparează spațiul. Nu se lasă integrată în el. „Pe scenă, nefardat, chipul ei de țarancă bălaie părea spelb. De aproape, îi regăseam fruntea boltită, fața cu reliefuri sculptate, pielea cu reflexe sidefii. Parcă din fiecare unghi bătea altfel lumina pe obrazul ei”⁴⁹. De altfel, Rada se află mereu în ipostaza exilatului, respinsă de spații și de personajele care le populează. Neastămpărul ființei ei, dorința de cunoaștere, ambiția copilului de țară care, strângând în pumn măștișorul actriței, răzbește oricât i-ar fi de greu, o determină să guverneze acest spațiu: „Și iat-o iar în fața unei porți închise, într-un oraș necunoscut și trist. Cu aceeași valiză de carton, cu același sentiment că destinul își va spune cuvântul, că-i va deschide o poartă. Inima îi bătea de emoție și de curiozitate”⁵⁰.

Spațiile închise tind să fie sufocante, ticsite cu obiecte, asociate cu sentimente violente (bătăile tatălui, dorința de sinucidere, incendiul). Totuși, există două spații care dezvoltă o funcție totemică, reprezentând *spațiile fericite*. Pe de-o parte casa învățătorului: „Avea o casă cu cerdac de lemn sculptat și creștea toate soiurile de porumbei și iepuri. Casa era plină de cărți cu poze, de vase și farfurii de pământ (...)”⁵¹, iar pe de altă parte, subsolul Liceului Sfântul Sava: „Unde ți-e locul? Minte și inima se puneau parcă pentru întâia dată de acord. Acolo e locul meu, acolo am să fiu fericit. În subsolul Liceului Sfântul Sava și, acum, la conferința lui Cirus...”⁵². De asemenea, spitalul dezvoltă o semnificație dublă. El exercită atât o atracție, cât și un sentiment al claustrării: „Închisoarea spre care, cu câteva clipe înainte, se îndrepta cu pași de plumb, cu suflet de osândit pe viață, a căpătat deodată vraja necunoscutului (...). O casă plină de bolnavi. Ce ciudat! Și totuși, gândul ăsta n-o sperie”⁵³.

În plus, spațiul interior este echilibrat de cel exterior, predominant rural, ilustrat idilic, în teme pastelate, care devine, chiar și revizitat prin amintire, un spațiu odihnitor, revitalizant: „Ploaie de vară. Cerul e curat, spălat proaspăt, albastru. În grădina din fața restaurantului gării, proptită de scoarța plopului, o fetiță cu codițe strânse și legate în creștetul capului, cu un moț mare albastru, ține în mână o floare uriașă, de floarea-soarelui”⁵⁴. Totodată, spațiul exterior oglindește mult mai bine stările interioare ale personajului.

46. Serghi, *Cartea Mironei*, 317.

47. Bachelard, *Poetica spațiului*, 41.

48. Ibid., p.38

49. Cella Serghi, *Gențiane* (București: Jurnalul Național, 2014), 23.

50. Ibid., 97.

51. Ibid., 48.

52. Ibid., 174.

53. Ibid., 75.

54. Ibid., 42.



Lupta femeii de a-și da toate examenele, de a reuși la facultate, de a ține pasul cu responsabilitățile de soră medicală se produce pe fundalul spațiilor închise sau pe cel al Bucureștiului amenințat de război. În astfel de spații, Rada nu se preocupă decât de buna orânduire a tuturor. Este corectă, de nestrămutat și lipsită de sentiment. După ultima repetiție pentru examenul final, când Rada reușește într-un final să se integreze, să-și câștige dreptul de a fi, spațiul se revitalizează odată cu sensibilitatea personajului: „Pomii era înfloriți. Orașul, ca un decor de teatru. Prea alb, prea roz, prea diafan, prea dulce”⁵⁵.

Concluzii

În încheierea aceste lucrări doresc să subliniez atât liniile de continuitate dintre cele două autoare, cât și diferențele majore, desigur, din perspectiva temei abordate. Așa cum precizam în introducere, putem intui în protagonistele Celleri Serghi o evoluție la nivel de idee, de concepție despre lume. Tinerele femei neîmblânzite și neînduplecate poartă mai mult accentele feministei Nory, decât pe cele de recunoștință ale lui Mini. Sigur că nu vorbim despre un feminism exacerbant, dar remarcăm o detașare de poziționarea sentimental-patetică. Mirona se desparte definitiv de Ștefan atunci când înțelege că atașamentul lui este superficial, iar Rada nu-și permite niciun fel de sensibilitate până nu își primește locul dorit în societate. De asemenea, se pierde dimensiunea naturalistă din romanele Hortensiei Papadat-Bengescu, a spațiului contaminat de bolile personajelor. În romanele Celleri Serghi suntem martorii unei revitalizări aproape paradisiace: „Puf de pădărie plutea în aer, în jurul meu. Era un miros iute de viață vegetală, de frunze, de pământ împrăștiat de ploaie. Și erau oameni pe stradă, copii, case, grădini, copaci înmuguriți. Și în mijlocul acestor bogății mă aflam eu”⁵⁶. În plus, spațiul belic este asumat cu mai mult curaj în romanele Celleri Serghi, decât în ciclul Hallipilor, dovadă a faptului că deschiderea și maturizarea autoarei desființează orice fel de bariere tematice, semn că se atinge o conștiință auctorială indiferentă la particularitățile sexului, așa cum preciza Virginia Woolf: „Trebuia ca în minte să existe un fel de colaborare între femeie și bărbat înainte ca actul creației să poată fi îndeplinit. Trebuie să aibă loc anumite alianțe ale extremelor”⁵⁷.

Nu în ultimul rând, răspunzând întrebărilor lansate în introducerea aceste lucrări, sunt de părere că, în construirea spațiilor ficționale, autoarele sunt influențate de proaspăta lor cucerire, pendulând între spațiile cunoscute, cu care sunt familiarizate, și îndrăzneala de a-și revendica alte spații. În orice caz, așa cum sublinia Bianca Burța-Cernat, ele trădează o obsesie a „autodefinirii și a autoafirmării feminine”⁵⁸. În ceea ce privește transferurile de relație, sunt îndreptățită să cred că autoarele imprimă personajelor lor fascinația proprie pentru spațiu, ambiția cuceritoare, diferită ca nuanță de avântul cuceritorului, și puterile de ordonare pe care și-ar dori să le posedele.

Bibliography

- Bachelard, Gaston. *Poetica spațiului* [The Poetics of Space], translated by Irina Bădescu. Pitești: Paralela 45, 2005.
- Burța-Cernat, Bianca. *Fotografie de grup cu scriitoare uitate. Proza feminină interbelică* [Group Photography with Forgotten Women Writers: The Interwar Feminine Prose]. Bucharest: Cartea românească, 2011.
- Farmatu, Teona. “De ce nu avem alternativă la autenticismul masculin? Focus: Într-un cămin de domnișoare de Anișoara Odeanu și Tinerete de Lucia Demetrius” [Why don't we have an alternative to male authenticity? Focus: In a Young Ladies's Home by Anișoara Odeanu and Youth by Lucia Demetrius]. *Transilvania*, no. 11-12 (2022): 1-12.
- Manolescu, Nicolae. *Arca lui Noe* [Noah's Ark]. Bucharest: Cartea Românească, 2018.
- Moretti, Franco. “Conjectures on world literature.” *New Left Review* 1 (2000): 54-68.
- Moroșan, Ioana. “Proza scriitoarelor postbelice. Condițiile celui de-al doilea val de ratare” [The Prose of Women Writers after WWII. The Conditions of the Second Wave of Failure] *Transilvania*, no. 11-12 (2020): 120-128.
- Papadat-Bengescu, Hortensia. *Fecioarele despletite* [The Disheveled Maidens]. Bucharest: Eminescu, 1982.
- Papadat-Bengescu, Hortensia. *Concert din muzică de Bach* [A Concert of Bach's Music]. Bucharest: Jurnalul Național, 2009.
- Protopopescu, Alexandru. *Romanul psihologic românesc* [The Romanian Psychological Novel]. Bucharest: Eminescu, 1978.
- Rad, Doina. *Viața ca rescriere. Cella Serghi* [Life as Re-Writing: Cella Serghi]. Cluj-Napoca: Accent, 2010.
- Serghi, Cella. *Cartea Mironei* [Mirona's Book]. Bucharest: Jurnalul Național, 2009.
- Serghi, Cella. *Gențiane*. Bucharest: Jurnalul Național, 2014.
- Tudor Anton, Eugenia. *Ipostaze ale prozei* [Hypostases of Prose]. Bucharest: Cartea românească, 1977.
- Woolf, Virginia. *O cameră separată* [A Room of One's Own] trad. Radu Paraschivescu. Bucharest: Univers, 1999.

55. Ibid., 257.

56. Serghi, *Cartea Mironei*, 365.

57. Virginia Woolf, *O cameră separată*, trad. Radu Paraschivescu (București: Univers, 1999), 131.

58. Burța Cernat, *Fotografie de grup cu scriitoare uitate*, 22.