

Liliana PAICU

**GABRIELA ADAMEȘTEANU
ȘI PROBLEMATICA
LITERATURII FEMININE**



CUPRINS

Capitolul I

LITERATURA FEMININĂ.....	5
1. Conceptul de literatură feminină	5
2. O istorie subiectivă a literaturii feminine	11
3. Conceptul de literatură feminină în cultura română	37
4. Istoria literaturii feminine române. Teme specifice literaturii feminine	43
5. Literatura feminină în contemporaneitate	95
6. Concluzie.....	96

Capitolul II

GABRIELA ADAMEȘTEANU ȘI PROBLEMATICA

LITERATURII FEMININE.....	97
1. Preliminarii.....	97
2. <i>Drumul egal al fiecărei zile – un roman feminin</i>	99
3. <i>Provizorat</i> sau Despre cum continuă povestea unui destin	113
4. Elemente ale literaturii feminine prezente în <i>Provizorat</i> ...	142
5. Gabriela Adameșteanu și proza scurtă	155
6. <i>Dimineață pierdută</i> – Femeia în deriva istoriei	173
7. Tema privirii în romanele Gabrielei Adameșteanu	206
8. Motivul oglinzii – subordonare a temei privirii	211
9. <i>Întâlnirea</i> – romanul întoarcerii exilatului	216
10. Concluzii	227

Capitolul III**RESCRIEREA CĂRȚILOR – EXIGENȚĂ SAU****NESIGURANȚĂ?.....228****CONCLUZII244****BIBLIOGRAFIE247**

Capitolul I

LITERATURA FEMININĂ

1. Conceptul de literatură feminină

Există într-adevăr o literatură feminină sau acest concept reprezintă doar o invenție a feministelor dornice de a se elibera de sub dominația masculină? Răspunsul la această întrebare este, fără îndoială, unul extrem de complex și care necesită numeroase explicații. Literatura sexualizată și repartizată pe genuri există „doar în măsura în care valorizăm la nivelul omenescului specificul fiecărui sex. Poezia cutare este feminină doar în măsura în care scriitura cu pricina transcrie în chip benefic specificitatea și problematica sexului femeiesc.”¹ Literatura feminină este o noțiune mai dificil de definit și din cauza faptului că, după cum s-a afirmat adesea, ideea unei literaturi scrise de femei poate duce ușor la izolarea feminității, mai degrabă decât la integrarea ei pe principiile egalității.

Un concept extrem de controversat, este acela de *scriitură feminină*, formulat de Hélène Cixous, una dintre cele mai cunoscute exponente ale feminismului francez. După Hélène Cixous *scriitura feminină* „începe cu ceilalți, nu se centrează pe sine și descrie viața «așa cum este ea», fără perspectiva autoglorificatoare masculină.

Acest fel de scriere este inspirat din înțelegerea inconștientului femeiesc și mai ales a trupului femeii, mottoul scriiturii feminine fiind «scrie cu propriul trup». [...]

¹ Ruxandra Cesereanu, în *Divanul scriitoarei*, volum coordonat de Mihaela Ursa, Editura Limes, Cluj- Napoca, 2010, p. 39

O altă trăsătură a scriiturii feminine este inclusivitatea, refuzul favorizării și selecției unor sensuri față de altele - scriitura feminină trebuie să includă totul.”²

În cultura universală, primele scrieri aparținând unor femei puneau în discuție statutul femeii. Astfel de scrieri sunt: tratatul Christinei de Pisan din 1405, *Cetatea femeilor* sau un alt tratat din 1792 al englezoaicei Mary Wollstonecraft, *O apărare a drepturilor femeilor*.

În 1929, în cel mai amplu eseu despre femei și cărți, *O cameră separată*, scris de Virginia Woolf după o serie de prelegeri ținute studentelor de la două colegii pentru fete din Cambridge, romanciera britanică afirmă: „ca să scrie romane, femeia trebuie să aibă bani și o cameră separată”³, unde să-și poată defini o intimitate spirituală autentică. „Dar această intimitate nu presupune nimic feminin în sensul biologic al termenului. Singură în camera ei, femeia devine creator (genul masculin al substantivului e important în acest context) în măsura în care renunță la o identitate feminină.”⁴

La polul opus față de Virginia Woolf, se află Harold Bloom care în celebra lucrare *Canonul occidental* afirma că „nu există condiții sau contexte sociale care să încurajeze în mod necesar crearea mării literaturi, deși ne va trebui ceva timp până să înțelegem acest adevăr incomod.”⁵

Cu toate acestea, Virginia Woolf este îndreptățită să considere că literatura scrisă de femei depinde de anumite condiții sociale și economice, iar numeroasele confesiuni ale femeilor creatoare de literatură din diverse epoci susțin acest fapt.

² Otilia Dragomir, Mihaela Miroiu, *Lexicon feminist*, Editura Polirom, Iași 2002, p. 86

³ Virginia Woolf, *O cameră separată*, traducere de Radu Paraschivescu, în vol. *Femei în țara bărbaților*, Editura Univers, București, 2008, p. 344

⁴ Andreea Deciu, *Identități feminine – Prefață* la Virginia Woolf, *O cameră separată*, traducere de Radu Paraschivescu, Editura Univers, București, 1999, p. II

⁵ Harold Bloom, *Canonul occidental – Cărțile și Școala Epocilor*, Ediția a II-a, traducere de Delia Ungureanu, Prefață de Mircea Martin, Grupul Editorial Art, București, 2007, p. 438

Iată de exemplu ce afirmă Anișoara Odeanu, o scriitoare română mai puțin cunoscută din perioada interbelică: „am crezut totdeauna și o repet că, pentru o femeie vocația artistică înseamnă, din punct de vedere al vieții, o adevărată pacoste, pentru că necesită o dublă depășire, în primul rând a condiției de femeie, pentru aceea de om (poporul nostru în înțelepciunea lui naturală, face această distincție) – și în al doilea rând, a aceleia de om pentru cea de artist. În afară de asta, poate tocmai pentru acest dublu efort este extrem de obositor, nu cunosc niciun caz când o femeie a putut să se ridice la o creație de o factură excepțională, oricâte semne de real talent ar fi dat.”⁶

Chiar și în zilele noastre, așa cum remarcă Simona Popescu, „pentru orice femeie care are o familie e greu să se țină de scris. [...] Pentru bărbați e altceva. Ca bărbat, dacă vrei să scrii, scrii. În principiu, după ce te-ai întors, ca și nevasta ta, de la slujbă, tot timpul îți aparține.”⁷

Și apoi noi suntem cu toții „suma experiențelor noastre pe care nu le putem trăi fizic, mental, afectiv și creativ vorbind, decât prin capacitățile cu care am fost înzestrați prin naștere. [...] Probabil că există între creatorii-femei unele scriitoare cu un accentuat apetit pentru manifestările tipic masculine, unora le și reușește, le stă și bine, cred că asta ține de fire, temperament, educație, de dorința de dominare, de o latură bătaioasă a caracterului lor, dar tot femei rămân, în afara cazurilor patologice.”⁸

Mai mult decât atât, așa cum remarcă tot Virginia Woolf, o altă trăsătură a literaturii feminine ar putea fi considerată aceea că „femeile nu scriu cărți despre bărbați”⁹, ci tot despre ele însele și

⁶ *Evenimentul*, 4 mai, 1942, apud., Cornel Ungureanu, *Anișoara Odeanu, contextul unor romane*, Prefață la Anișoara Odeanu, *Într-un cămin de domnișoare și Călător din noaptea de Ajun*, Editura Facla, Timișoara, 1983, p. 30

⁷ Simona Popescu, în *Divanul scriitoarei*, volum coordonat de Mihaela Ursa, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2010, p. 93

⁸ Rodica Braga, în *Divanul scriitoarei*, volum coordonat de Mihaela Ursa, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2010, pp. 25- 26

⁹ Virginia Woolf, *O cameră separată*, traducere de Radu Paraschivescu, în vol. *Femei în țara bărbaților*, Editura Univers, București, 2008, p. 359

despre propria lor condiție. De aceea, cele mai multe dintre personajele masculine din cărțile scrise de femei sunt neconvingătoare. Simone de Beauvoir afirmă faptul că sunt rare cazurile în care o scriitoare reușește să creeze un personaj masculin pregnant precum Heathcliff din romanul *La răscruce de vânturi*, fiindcă „în bărbat ele nu sesizează în general decât masculul; dar au descris adesea într-o manieră foarte reușită viața lor interioară, universul lor feminin; atașate de substanța secretă a obiectelor, fascinată de singularitatea propriilor lor senzații, ele redau orice experiență nou-nouă prin adjective savuroase, prin imagini carnale; vocabularul lor este de obicei mai remarcabil decât sintaxa, pentru că le interesează mai mult lucrurile decât raporturile; nu vizează o eleganță abstractă; în schimb, ele vorbesc direct simțurilor.”¹⁰

Un alt motiv pentru care în literatura feminină, scriitoarele descriu mai degrabă personaje feminine, sentimente și senzații trăite de acestea, decât personaje masculine este oferit, în mod indirect, de Otto Weininger în celebra sa lucrare *Sex și caracter*: „Pentru a putea cunoaște sau descrie un om, trebuie mai întâi să-l înțelegi. Însă, și pentru a-l înțelege, trebuie să ai o înrudire cu el, să fii asemenea lui pentru a-i putea simula și evalua acțiunile, trebuie să fii în stare să reproduci în tine însuși premisele psihologice pe care acele acțiuni le-au avut în el: a înțelege un om, înseamnă să-l ai în tine. Trebuie să semeni cu spiritul pe care vrei să-l percepi.”¹¹

De aceea, femeile încearcă să recupereze măcar în literatura scrisă de ele adevărul istoric, fiindcă bărbații scriitori au creat o imagine falsă asupra caracterului feminin, prezentând în detaliu ceea ce ei credeau că gândesc și simt femeile. În literatura scrisă de bărbați, femeia apare ca „o persoană de cea mai mare importanță; foarte variată; eroică și josnică; splendidă și sordidă; nemaipomenit de frumoasă și de o cumplită hidoșenie; la fel de mare ca un bărbat, iar după unii, chiar mai mare.

¹⁰ Simone de Beauvoir, *Al doilea sex*, traducere de Diana Bolcu și Delia Verdeș, vol. II, Prefață de Delia Verdeș, p. 439

¹¹ Otto Weininger, *Sex și caracter*, Editura Institutul European, Iași, 2009, traducere de Mioara Mocanu, p. 95

Dar aceasta este femeia așa cum apare în roman. De fapt, [...], în realitate ea era închisă în casă, bătută și târâtă prin cameră.”¹² În plus, „până la momentul Jane Austen, toate marile femei din roman au fost nu numai văzute de sexul opus, ci și numai în relație cu acesta. Și cât de mică este această parte din viața unei femei; și cât de puțin poate ști un bărbat chiar și din această mică parte atunci când o privește cu ochelarii negri sau roz pe care i-i pune pe nas sexul. Poate că de aici provine natura ciudată a femeii din romane; extremele uluitoare ale frumuseții și urâciunii ei; alternările de bunătate îngerească și depravare diavolească - căci iubitul așa o vedea, după cum dragostea lui creștea sau se micșora, după cum era înfloritoare sau nefericită.”¹³

Exemplele în acest sens sunt numeroase, dar e de ajuns să amintim doar unul singur. Este vorba de *Maitreyi*, romanul scris de Mircea Eliade și publicat în 1933, imediat după ce trăise experiența indiană. Eroina lui Eliade a fost calificată cu emfază de critica literară a epocii, dar și de cea ulterioară drept „cel mai exotic personaj feminin din literatura română”, întruchipare a eternului/ a misterului feminin, femeie și copil, în același timp, senzuală și inocentă etc. Însuși Allan, personajul-narator, afirmă că Maitreyi „*e inimaginabil de senzuală, deși pură ca o sfântă*”. Opiniile asupra tinerei bengaleze, felul în care Allan o vede sau o percepe variază în funcție de stările și sentimentele îndrăgostitului, care sunt, prin excelență, schimbătoare (mai întâi își neagă sentimentele față de Maitreyi, apoi recunoaște că fata îl tulbură și îl fascinează, dar crede că nu este îndrăgostit de ea și că doar îl amuză jocurile ei, pentru ca în cele din urmă să realizeze că o iubește). În plus, europeanul Allan este fascinat și de mentalitatea indiană, pe care nu o cunoaște și care îl farmecă prin ineditul ei. Pentru Allan, Maitreyi reprezintă un mit și în felul acesta fascinația ei asupra cititorului se află în strânsă legătură cu mediul exotic în care o plasează naratorul-personaj. Dintr-o cu totul altă perspectivă este prezentată povestea îndrăgostiților în romanul *Dragostea nu moare*, scris de însăși

¹² Virginia Woolf, *O cameră separată*, traducere de Radu Paraschivescu, în vol. *Femei în țara bărbaților*, Editura Univers, București, 2008, p. 373

¹³ Ibidem., p. 404

Maitreyi ca replică la cartea lui Mircea Eliade. Tot ceea ce îl fascinasă pe Allan și implicit pe Mircea Eliade, are drept cauză în concepția eroinei-scriitoare, faptul că europeanul percepe în mod deformat civilizația hindusă. Marele merit al Maitreyiei este acela de a fi prezentat povestea de dragoste mitizată de Eliade într-o manieră realistă și oarecum obiectivă. Realismul și obiectivitatea la care ne referim sunt impuse de o anumită detașare pe care distanța temporală față de întâmplări i-o impune Maitreyiei.

Conchizând, ar trebui să afirmăm la fel ca și Ioana Nicolaie că „în cărțile scrise de bărbați personajele feminine sunt ca și cum ar fi privite din spate într-o oglindă. Silueta reală - cu trăsături precise - a celei așezate în fața oglinzii nu intră nicio clipă în cadru. Nu-i vezi firele de păr de pe bluză, nu-i ghicești nasturele slăbit al cămășii, nu știi cum e ușoara durere a lobului urechii îngreunat de un cercei.”¹⁴

Revenind la ceea ce constituie obiectul acestui capitol, literatura feminină, este de remarcat faptul că „femeia care se năștea cu darul poeziei în secolul al șaisprezecelea era nefericită, era o femeie care se lupta cu ea însăși. Toate condițiile ei de viață, toate instinctele ei erau potrivnice stării de spirit de care era nevoie pentru a se da drumul la ce se afla în minte. [...]”¹⁵ La crearea unei capodopere se opun, de obicei, împrejurările materiale. „Câinii latră; oamenii te întrerup; banii trebuie câștigați; sănătatea îți va fi ruinată. Mai mult, ceea ce accentuează aceste dificultăți și le face mai greu de suportat este indiferența știută a celor din jur.”¹⁶

„*O cameră separată* a fost gândit în chip evident ca o metafizică a identității feminine”¹⁷, destinat mai ales cititorilor de sex feminin. În ciuda acestui fapt însă, studiul Virginiei Woolf a fost aspru criticat de feministele americane din anii '70 și '80 sub pretextul că Virginia Woolf susține că „o identitate scriitoricească este, în chip fundamental, una androgină, și deci, pentru o femeie,

¹⁴ Ioana Nicolaie, în *Divanul scriitoarei*, volum coordonat de Mihaela Ursa, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2010, pp. 16-17

¹⁵ Virginia Woolf, *O cameră separată*, traducere de Radu Paraschivescu, în vol. *Femei în țara bărbaților*, Editura Univers, București, 2008, p. 378

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Andreea Deciu, *Identități feminine – Prefață* la Virginia Woolf, *O cameră separată*, traducere de Radu Paraschivescu, Editura Univers, București, 1999, p. XI

actul scrierii trebuie să vizeze o aneantizare a înseși feminității ei.”¹⁸ Feministele americane se înșală într-o oarecare măsură, deoarece teza Virginiei Woolf se bazează tocmai pe condiția femeilor-scriitor pe care o problematizează, chiar dacă afirmă că o identitate creatoare n-ar trebui să țină seama de sex, ar trebui să fie androgină. Feministele americane însă îi reproșează autoarei *Camerei separate* că „evită confruntarea cu propria ei feminitate, că își reprimă frustrările și revolta antipatriarhală, afișând, ca pe o mască indecentă, această identitate androgină. [...] Conceptele de *androgin* și de *cameră separată* propuse de Woolf echivalează, de fapt, într-o lectură feministă radicală, cu acelea de *eunuc* și *exil*. Ele sunt, prin urmare, opresive și inhibitoare, nu emancipate și stimulatoare.”¹⁹

Nu poate fi negat însă faptul că dorința femeilor de a scrie a fost întâmpinată cu ostilitate până la începutul secolului douăzeci.

2. O istorie subiectivă a literaturii feminine

Dar despre ce scriau femeile? În ce consta, de fapt, literatura feminină? În cele ce urmează, ne vom referi, mai întâi, la literatura universală scrisă de femei, în special, la cea franceză, care a fost mult timp un model pentru scriitorii noștri și apoi la literatura română.

Așadar, una dintre primele cărți de literatură feminină din literatura universală îi aparține Margueritei de Navarre, mai cunoscută sub numele de regina Margot, și se numește *Poveștile Heptameronului*. Cartea este construită după modelul *Decameronului* lui Giovanni Boccaccio. Lucrarea Margueritei de Navarre rămâne neterminată, iar povestirile, ordonate după zile, s-au oprit la cea de-a șaptea.

O scriere feminină care a avut un enorm succes în secolul al XVII-lea și a stârnit numeroase controverse în ceea ce privește autoarea ei este aceea cunoscută cu titlul de *Scrisori portugheze*. Această scriere conține cinci scrisori care sunt atribuite unei

¹⁸ Ibidem., p. IV

¹⁹ Ibidem., pp. V-VI

călugărițe portugheze, Mariana Alcoforado, apoi traducătorului acestora Guilleragues. Cu toate acestea, stilul și chiar conținutul acestor scrisori ne determină să credem că ele aparțin într-adevăr călugăriței portugheze, care, disperată pentru că a fost părăsită de cel pe care îl iubea, un ofițer francez, îi scrie acestuia, etalându-și suferința și dependența, fără a mai ține cont de morala religioasă sau de morala clasicismului, specifică epocii, aceasta din urmă impunând măsura și rațiunea în orice împrejurare. Călugărița portugheză refuză rațiunea și se lasă în voia pasiunii. În mod paradoxal, ea nu este dificil de sedus sau tiranică, nu pune onoarea înaintea iubirii, la fel ca majoritatea eroinelor din literatura epocii, ci dimpotrivă, este supusă, umilă, trăiește dragostea cu întreaga ființă. „[...] știu acum, când îți scriu, că prefer să fiu nefericită, iubindu-te, decât să nu te fi întâlnit.”, scrie ea într-una dintre scrisori. Ea transformă dragostea în religie, ceea ce, după spusele Simonei de Beauvoir, o conduce la catastrofă: este părăsită și simte că întregul ei univers se prăbușește. În cazul călugăriței portugheze, dragostea reprezintă vocația ei supremă, iar în iubitul care a abandonat-o, „ea îl caută pe Dumnezeu.[...] Dragostea omenească, dragostea divină se confundă, nu pentru că ultima ar fi o sublimare a celei dintâi, ci pentru că și dragostea omenească este un avânt către transcendent, către absolut. Îndrăgostita, în orice caz, țintește să-și salveze existența contingentă unindu-se cu Totul întruchipat într-o Persoană suverană.”²⁰

Din aceeași epocă a clasicismului datează o altă scriere feminină celebră, romanul *Principesa de Clèves* al Doamnei de Lafayette în care iubirea apare prezentată într-un mod total diferit față de scrisorile călugăriței portugheze. Astfel, tot ceea ce în epistolele călugăriței era pasiune se transformă în romanul Doamnei de Lafayette în rațiune și înfrânare. Subiectul romanului este relativ simplu: frumoasa Doamnă de Chartres se căsătorește cu prințul de Clèves. Căsătoria este una de conveniență, iar la scurt timp, femeia se îndrăgostește de ducele de Nemours. Crezându-se vinovată, ea i se confesează soțului, împărtășindu-i sentimentele pe care le are pentru ducele de Nemours. Prin introspecție și monolog interior, principesa

²⁰ Simone de Beauvoir, op. cit., p. 405