

Lucrarea de față analizează evoluția personajului bengescian de la primele încercări literare ale scriitoarei până la descoperirea romanului șantier-ansamblu, *Străina*, reconstruit de Gabriela Omăt cu ajutorul unui nepot al prozatoarei, Dimitrie Stamatadi.

**Cele 3 capitole**, referitoare la poetica personajului în nuvele, transformările și elementele moderniste inserate în paratext prin romanele *Fecioarele despletite*, *Concert din muzică de Bach* și *Drumul ascuns* pregătesc cele două personaje notabile ale romanului ultim, *Străina*: Ina, alias Străina, și Lucian, adică psihologia feminității vulnerabile, crescute în singurătate, inadaptată și refractară, alături de psihologia profundă a bărbatului așezat, ce își controlează pasiunile.

Pe tot parcursul tezei, am valorificat principii și tehnici prezente aceste romane, iar capitolul al treilea este dedicat, cu precădere, romanului *Străina*.

Poetica personajului în romanul bengescian urmărește evoluția unor tipuri umane ce se dezvoltă pe parcursul *ciclului Hallipa*, punându-se accentul pe rețeta

utilizată (unică în literatura română) pentru construcția personajelor. În ampla sa operă se dezvoltă tehnici narative multiple și aparițiile umane se diversifică. Lucrarea noastră analizează personajele aparținând atât *familiei Hallipa*, cât și existențele din romanele exterioare acestui cerc. Astfel, personajele punctează paradigma familiei Hallipa prin trăirea unor sentimente a căror analiză este reluată cu fiecare roman.

**Capitolul I, *Poetica personajului din roman. Perspective interpretative***, cuprinde subcapitolul, ***Creație și destin***, o analiză a evoluției scriitoricești a Hortensiei Papadat-Bengescu, care în anul 1919, îndrăznește să își facă debutul editorial prin volumul de nuvele, eseuri, povestiri, monologuri, adunate sub titlul *Ape adânci*, lăudat, într-o oarecare măsură, de G. Ibrăileanu. Scriitoarea este extrem de încântată că a reușit să publice aceste încercări literare, care ar fi riscat să rămână postume dacă nu erau insistențele celor din jurul său. Se pare că soțul s-a împotrivit vehement acestor plăceri culturale, pe care le și ironiza, însă

Hortensia Papadat-Bengescu este o luptătoare și continuă să creeze. Spiritul ei generos și deschis o face să activeze, în timpul Primului Război Mondial, ca infirmieră voluntară la Crucea Roșie. Experiența dobândită astfel se oglindește în romanul *Balaurul*, operă ce s-a dorit, inițial, biografică, însă, conștientizând virtuțile ficționalului, prozatoarea se ascunde sub masca personajului feminin, Manuela. Deseori interzisă de perioada regimului comunist din cauza unor trimiteri evidente către sexualitate, nuditate și cunoașterea corporalității, scriitoarea trăiește la bătrânețe fără mijloace de subzistență: greu, chinuită de soțul bolnav, de neajunsuri. Încercând să închege ultimul roman (*Străina*), scriitoarea ajunge să îl piardă, să piardă însuși firul narativ în detalii ample și notații constante, în caiete scrise și re-scrise, în mii de foi ce se risipesc. Se pare că scriitoarea ar fi terminat romanul și acesta ar fi fost pierdut de editură sau chiar de ea însăși, ar fi făcut pierdută o mare parte din ceea ce scrisese din acest ultim roman tocmai pentru a justifica desele întârzieri. Promise pentru acest ultim volum al *ciclului Hallipa* o sumă consistentă, iar finalizarea lui nu mai venea. Detaliile

reale se pierd tot mai mult în negura timpului. De la apariția romanului *Străina* în colecția de *Opere*, la Fundația Națională pentru Știință și Artă în maniera propusă de Gabriela Omăt, putem deriva o multitudine de re-interpretări ale acestui text/pseudo-text. Încercarea noastră, ca lectori avizați, de a re-construi romanul folosind o parte din textele care s-au păstrat și listele de ordonare a capitolelor scrise. Scriitoarea a murit dată complet uitării de colegi și de criticii literari, la data de 5 martie 1955, la București, în vârstă de 79 de ani, cu o serie de proiecte uitate sau pierdute, cu împlinirea unor opere cunoscute antum, cu fericirea de a locui, după atât de mult timp în care a tânjit, în Bucureștiul mult dorit.

**Capitolul al doilea, *Personajul în literatura de început a Hortensiei Papadat-Bengescu (proza scurtă)***, analizează în primul subcapitol, *Etape ale creației tipologice*, alegerea personajelor, a profilurilor interioare, este, pentru creator, proiecția însăși a lumii romanului. „Selecția” caracterelor, a ideilor, a schemei umane este actul de creație. Singura cale a cititorului de a putea relaționa în mod fictiv cu personajul este prin actul de

lectură. Astfel, descoperim două aspecte definitorii ale termenului *personaj*: una din existențele imanente textului și realizate în discurs, pe de o parte, și proiecția ce se realizează la lectură, aici intervenind cititorul cu tot ce îl alcătuiește: cunoștințe critice, culturale, concepții filozofice, idealuri sociale.

Proza Hortensiei Papadat-Bengescu cunoaște două etape, analizate de numeroși critici și istorici literari. Prima dintre ele cuprinde volumele de nuvele *Ape adânci* (1919), *Sfinxul* (1920), *Femeia în fața oglinzii* (1921), *Romanță provincială* (1925), *Desenuri tragice* (1927), cărora li se poate adăuga și romanul *Balaurul* (1923). Etapa se caracterizează prin influența lui G. Ibrăileanu și a cercului ieșean al revistei „Viața românească”. Este o proză subiectiv-lirică în care se observă preferința pentru psihologism și analiză; privirea pornește din adâncuri spre exterior, predomină persoana I, introspecția, interesul pentru viața interioară, pentru morfologia sentimentelor. În această perioadă de tatonări, E. Lovinescu observă „impresionismul liric”, iar Pompiliu Constantinescu o percepe ca „lucida descindere în meandrele eului feminin”. Pentru scrierile acestei

perioade, autoarea a fost atrasă de supremația eului și a modului propriu de a vedea lumea. Se adaugă conștiința existențelor eu-ceialți și interesul „eului”. Scriitoarea recunoaște identificarea cu eroinele sale, ce se destăinuie în *Ape adânci*, și își asumă trăirile sufletului feminin.

A doua etapă cuprinde personaje ale ciclul *Hallipilor - Fecioarele despletite* (1926), *Concert din muzică de Bach* (1927), *Drumul ascuns* (1933), *Rădăcini* (1938) și *Logodnicul* (1935). Această etapă romanescă se caracterizează prin influența lui E. Lovinescu și prin lecturile în cenaclul „Sburătorul” din București. Proza devine epică și obiectivă, apare efortul de convingere și creație, construirea atentă a personajelor și a relațiilor dintre ele. Privirea merge de la exterior spre interiorul zbuciumat al „trupului sufletesc”, predominând existența unui *el* impersonal, un personaj prin a cărui privire se văd toți ceilalți, dramele și secretele lor.

Cele două etape de creație par clar demarcate de anii apariției cărților, însă stilul scriitoarei evoluează prin fiecare operă, dar separarea este aproape imposibilă.

Personajele se completează, scrisul se cizelează, se delimitează subiectivitatea și se observă modernitatea.

Lectura nuvelor, a povestirilor de tip eseu, rămâne interesantă tocmai pentru că permite cititorilor inserția în laboratorul creator al scriitoarei, le oferă posibilitatea de a observa numeroasele încercări ce au stat la baza personajelor din romanele apărute după 1921 (ediția princeps a romanului *Femeia în fața oglinzii*).

Personajele prozei scurte sunt alcătuite din intuiții moderniste, din viziuni futuriste, Hortensia Papadat-Bengescu fiind o scriitoare a *psihologiilor sumare*. Existențele din nuvele pregătesc ieșirea la lumină a eroilor din romane, elementul comun al acestor două tipologii fiind apartenența la o castă și la o clasă. Tot ceea ce le înconjoară, din punct de vedere social-economic, nu este radiografiat tradițional, ci creatoarea pătrunde în intimitatea fiecăruia, lasă ușa deschisă în mod intenționat și uită să o închidă pe tot parcursul diegezei. Există, de asemenea, diferit de tot ceea ce s-a scris anterior în literatura română, tipologii singulare, analizate cu interes, existențe ce nu aparțin

clanului/clanurilor, tipuri umane unice, categorii sociale care surprind cititorul modern și îl conving să continue lectura până la epuizare. Scriitoarea asociază momentul în care așază în oglindă imaginea mamei Fetiței din nuvela cu același titlu cu imaginea mamei Inei din romanul regăsit *Străina*. Ideea este anunțată de Gabriela Omăt în *Note și comentarii* asupra acestui roman atât de dificil de elaborat. Iată: „Chipul ei cum era? Era frumoasă sau nu era? Avea un chip regulat, fără expresie, fără caracter, afară de o tensiune permanentă care înțepenea trăsăturile, și de globurile ochilor palizi, verzi, adâncite puțin în orbite de oboseala permanentă a acelei circulații defecte. Avea părul lung, blond închis, pieptănat domol, statură mijlocie, mișcări încete, țepene, geometrice și glasul tot rar, mat. Pasul greu, lent, din aceeași încordare de a reține mersul primejdios al sângelui, de a clocoti în valvulele strâmte. Copila o avea sub ochi așa cum era, fără a cunoaște cauzele. O vedea ca pe cineva care, asemeni cu statueta de marmoră, trebuie ferită de primejdia permanentă de a se sparge – bibelou primejdios și totodată greoi și fragil – căci, dacă



te loveai de trupul mamei, părea teapăn și greoi ca de plumb, deși era puțintică” (*Fetița*).

**Al doilea subcapitol, *Confesiune narativă prin epistole***, dezvăluie tehnicile și sistemul de creare al personajelor ce se înscriu în epistolele care alcătuiesc creația *Marea*, iar acestea nu sunt citite concomitent scrierii lor, ci sunt în mâna unei ființe care le analizează, intervine în structura lor, deși nu îi fuseseră destinate. Avem, în acest sens, un joc cu destinatarul pentru a pregăti intrarea în scenă a expeditorului. Există, pe această axă a comunicării, trei personaje: unul care scrie; unul căruia i se scrie și cel care, din greșeală, citește conținutul scrisorilor. Alinei îi sunt adresate scrisorile găsite de Lilia în biblioteca moșiei, iar cea care le trimite rămâne dominată de misterul unei existențe fără nume. Atmosfera din camera lecturii este ireală: „Biblioteca era o odaie lungă, și cărțile acopereau un perete întreg, misterios și atrăgător: scoarța galbenă a romanelor moderne, legăturile delicate ale poeziilor celebri, scoarțe strălucitoare, scoarțe roase și volume desfrunzite” (*Marea*) și oferă libertatea lectorului (de ocazie) de a evada.

Cartea din care căzuseră scrisorile creează, la rândul ei, o a doua atmosferă, cea a spațiilor înghețate, misterioase, titlul, *Legends des Pays du Nord* sporind atenția asupra teancului de scrisori. Prin *mare*, simbol al vieții, asemănat cu părul despletit al fecioarelor, se produce destăinuirea, curgerea gândurilor este asociată direct cu eliberarea libidoului, deoarece „sunt și alte mări decât cele scrise cu albastru pe hărțile lumii... și sunt și alte țărături decât acele cu nume stranii, unde se înțepenesc ancorele vapoarelor... și sunt și alte călătorii pentru care un deget nevăzut și-a ales de mult drumetii.”(*Femeia în fața oglinzii*) Marea este simbol al fluidului, al vieții, al vieții și al morții. Marea este asociată sângelui, este fluidul ce consacră ființa și o apropie de divinitate, marea este liant al lumii acesteia către cealaltă. În același timp, marea dobândește sens instinctiv, asociat nevoii de sexualitate, aduce, prin prezența ei, trăiri frivole.

*Scrisorile* din 1916, adresate lui *Don Juan*, în *eternitate* sunt destăinuirii ale Biancăi Porporata, considerată de către critici, un alter ego literar al creatoarei (în acea perioadă). Gândurile și trăirile pe care

Bianca și le notează se încadrează în tehnica epistolei cu scop artistic, iar tonul utilizat de expeditoare este diferit de cel din creația *Marea*, căci Bianca este liberă în precizarea detaliilor despre viața ei amoroasă. Importante în alcătuirea personajului sunt detaliile ce țin de aspectul fizic, de legătura sa erotică cu iubitul închipuit: „Am un amant! Da!” (*Lui Don Juan în eternitate îi scrie Bianca Porporata*). Nuvela cuprinde douăzeci și cinci de scrisori, plasate într-un timp ireal, în *eternitate*, destinatarul lor fiind mort. Scopul scrisorilor este evident: cele dintâi cerând acordul lui Don Juan de a-i deveni confident, următoarele evocă apariția amantului, celelalte amintiri ale unei copilării dominate de iluzii și mărturisirea iubirii pentru Juan. Bărbatul, sub forma unei proiecții imaginare, este cel căruia i se adresează scrisorile. Avem de-a face, iar, cu ideea de spiritism, de invocare a unei semi-zeu, de trimeri folclorice către ideea pe care o reprezintă motivul Lenore: strigoi ce invadează sensul și purtarea tinerelor aflate în criza erotic-adolescentină .

**Al treilea subcapitol**, stă sub **Aura lirismului**, iar personajul Sephora pregătește apariția personajelor

dominate de boli mintale, Sia (așa cum am afirmat mai sus) sau Coca-Aimée. Astfel, nimic din trăirile celui care poartă pecetea unei boli nu scapă ochiului radiografic al naratorului. Se păstrează din această ființă, perversitatea pentru a da naștere personajului Sia, definită tot de *sămânța păcatelor*. Aspectul fizic al tinerei Sephora impresionează.

**Al patrulea subcapitol, *Inițiative de obiectivare narativă***, subliniază tema flaubertiană a femeii neînțelese ce este întâlnită sub forma unei frustrări sentimentale, cu un aglomerat cortegiu de efect melodramatic. Tehnici utilizate în construcția personajelor, descoperite în această nuvelă, se repetă și în romane. În *Drumul ascuns*, de exemplu, dragostea pacientei pentru doctor nu dobândește formele purității. Adriana este pentru angajații spitalului „mica lor pasăre rănită și plăpândă, care stătuse mută atâta timp și acum avea de-abia o slabă ciripire.”(*Romanul Adrianei*) Lenora, în schimb, nu-și tratează frustrările când devine doamna Walter. Sabina cercetează starea ființei cu un corp difuz. Tânăra femeie este alcătuită din aspectele ce o vor contura pe Mini (personajul reflector) sau din

elemente conștiinței Hildei (personajul romantic dedicat celorlalte ființe). *Romanța* nu se *cântă* pentru Sabina, ci este dedicată și doamnei Vanghele, bieteii femei, care va ajunge să lumineze sufletul celei mai tinere: „obsesia degradării umane revine ca un leitmotiv în cele mai diverse variante.

**Subcapitolul al cincilea, *Trupul, topos în construcția personajelor***, pune în lumină poetica personajului, depinzând de spațiul claustant în care a fost plasat, singura șansă a acestuia de a scăpa de el este prin autoanaliză. Nici măcar familia, ca spațiu social protector, nu reușește să salveze individul. Dimpotrivă, familia pare a nimici avântul artistic al lui Nyu, artista ratată din *Sărbători în familie*. Alexe rupe legăturile cu ai săi și, mai ales, cu tatăl. Singurătatea ei este motivul alienării. Tânăra nu-și găsește drumul pentru că nu-și cunoaște „rădăcinile”.

Subcapitolul al șaselea, conturează ***Eroii dramaturgiei***, care spre deosebire de protagonistele din romane, vor aduce în scenă un alt tip de existențe, cu

ideea de sacrificiu desăvârșită prin prezența Anei din *Sora mea, Ana*, cu înclinația către maternitate și dedicația prezentă vădit în sufletul La Rozei, cu structura sufletească atât de firavă a Simonei Demir din *A căzut o stea*. În schimb, în romane se păstrează imaginea masculinității adaptabile, frivole, tratând femeile ca pe niște bunuri dobândite prin căsătorie.

**Al treilea capitol**, cel mai amplu, ***Construcția personajului în atelierul romanului Străina***, sondează întreaga pleiadă de personaje ce pregătesc apariția romanului-șantier și a personajului-cumul, Ina.

**Primul subcapitol**, ***Personajul românesc, bengescian în perspectiva evoluției literare***, are caracter analitic și prezintă viziunea criticilor notabili cu privire la evoluția personajului românesc bengescian.

**Al doilea subcapitol**, ***Balaurul, text intermediar între epoci de creație***, face referire la romanul și personajul care transformă stilul subiectiv-nuvelistic într-unul clar, obiectiv, psihologic. Romanul este rezultatul unei experiențe trăite intens și oglindite prin

intermediul ficțiunii, considerate uneori o posibilitate de destăinuire a scriitoarei. Războiul și apăsarea lui sunt aspecte specifice omului Hortensia Papadat-Bengescu, iar Laura ca posibil dublu literar, este, mai degrabă, *ființă de hârtie* dezamăgită de gesturile aliaților sau de atacurile neînțelese ale dușmanilor.

**Al treilea subcapitol, *Anticiparea unei simfonii*,** concepe personajele din romanul *Concert din muzică de Bach* surprinzători la fiecare lectură, căci se așază doar în „profil” pentru a le fi „ghicită” structura incompletă. Aspectul fizic nu importă, acesta este plasat în zona marionetelor-păpuși de Nürnberg, și este rece, sticlos, nu enigmatic. Zgomotul surd al mădulelor este preferat de scriitoare, în detrimentul surprinderii aspectului exterior. Radiografierea sufletului și reproducerea sentimentelor sau a conflictelor ce se petrec în interiorul ființei este esențială.

**Al patrulea subcapitol, *Maternitate vs. feminitate*,** demontează ideea de maternitate în creațiile bengesciene, căci personajele nu au în conturul lor instinctul parental (matern). *Buna Lina, Lenora, Elena*

sunt mame doar pentru că au născut prunci, în rest, arsenalul de sentimente aferent acestei stări nu își găsește locul în cadrul personajelor bengesciene. Copiii sunt naturi rudimentare, egoiști și aberanți imorali, șireți și extrem de încăpățânați, urmărindu-și scopul. Structura lor este un amestec de prostie și îngâmfare, de abilitate instinctivă, subintelenți și veleitari.

În al cincilea subcapitol, intitulat *Spațiul în creația românească*, putem vorbi de nuanțarea personajelor în funcție de locul în care sunt plasate și de acțiunea dublă: a individului asupra universului și a cadrului asupra personajelor care îl locuiesc. Indivizii sunt spații străvezii prin care pătrunde ușor lumina ochiului narativ. Oamenii neadaptabili la spațiu și timp, cărora nu li se poate atribui sintagma de om nou, sunt îndepărtați sau marginalizați de societatea modernă. Trebuie să precizăm că, după periplul individului prin mondenitatea interbelică, se va readuce în ochii cititorului sensul rădăcinilor, iar nevoia de întoarcere către ceea ce a fost este redundantă în romanul *Rădăcini*:



Elena se va regăsi pe moșia Hallipa, de unde plecase pentru a deveni doamna Drăgănescu.

**Subcapitolul al șaselea, *De la Rim la Lucian*,** este dedicat, cu precădere, personajelor masculine, care nu au primit atenție din partea criticii literare. Walter este Lică modelat de școlile pe care le urmează, dar a cărui origine îl discreditează. Doctorul, din palatul rămas de la imensa Salema Efraim, apare ca o ființă rece, un ucigaș care e mereu pregătit să ucidă, dar care nu își va duce nicicând gândurile la îndeplinire. Dezgustul său față de femei este justificat; neputând să refuze avansurile grelei Salema, Walter va dobândi o frustrare fizică, un asexuat, un stâlp de gheață, pe care reușise să-l îmblânzească doar fugitiv tânăra Hilda.

Drăgănescu este tatăl apatic și soțul credul, ce acceptă cu ușurință autoritatea soției, îi oferă libertatea de a-și invita în casă amantul. Este o figură lăncedă, construind involuntar personalitatea fiului, Ghighi, așa cum anticipase Elena.

**Al șaptelea subcapitol, *Atelierul Străina***, pregătește eșafodul pe care se așază personajul ultim. Moartea lui Nory este aleasă brusc, după o serie de exerciții creatoare, după încercări multiple, după refuzuri eseistice, conștientizând nevoia de a continua romanul *Rădăcini*. Dia reappare în romanul *Străina*, chemată prin scrisori de sora ei, Nory, care îi sugerase faptul că nu are o căsnicie fericită. Personajul participă involuntar la înmormântarea surorii, își calcă pe suflet și mai rămâne o perioadă de timp în Gârlele doar pentru că i se face milă de Boier Grecu, cel care se agață de ea pentru a supraviețui.

**Subcapitolul al optulea, *Înstrăinarea romanului-pierdut***, descoperim proiectele care stau la baza romanului (*Străina*), Hortensia Papadat-Bengescu intenționa să o transforme pe Coca Aimée într-o existență inadaptată noii mișcări, dar renunță și o va asocia antitetic cu Walter, o ființă care își pierde echilibrul, înnebunește și se sinucide. În partea a doua a romanului, cuplul Walter – Coca-Aimée este resuscitat pentru a exprima un caz patologic: nebunia doctorului.

Motivul strigoiiului, recunoscut și sub denumirea de *Lenore*, este introdus în imaginea Elenei în momentul în care Lucian participă la scaldă mortuară și are senzația că cele două femei comit o blasfemie atingând trupul alb al moartei. Aceasta fusese pentru soțul Inei perfecțiunea similitudinii visate între mamă-iubită-soție. Așa cum Ina își are Leopardul său la care apelează psihic în comparațiile cu soțul, tot astfel Lucian nutrește față de doamna Elena o afecțiune ce îl macină până în secunda morții ei, când se simte eliberat. Acumulările verbale din fragmentele citate trădează stările personajului și expun complexul oedipian conștientizat, eliberat de Lucian odată cu moartea Elenei. Există, inevitabil și nerecunoscut, un fior al pasiunii carnale în momentul în care trupul doamnei se află în apropierea „ginerelui”.

În **al nouălea subcapitol**, intitulat *Străina*, dedicat personajului Ina. Ea este un personaj nou, o creație-cumul al experiențelor anterioare, ivite din nevoia perfecțiunii creatoare, din perspectiva unui Pygmalion mândru de opera sa. Ina suportă consecințele metamorfozării: fusese proiectată ca doamnă, apoi

secretară a cântărețului Marcian, apoi copil nedorit de mamă, care îi oferă și un pseudonim nepotrivit: Străina, numai pentru că rimează cu Ina (nu numai pentru asta). În primele apariții ale proiectului, acele prime caiete ce au fost publicate, Ina/ Străina este „o doamnă oarecum misterioasă, o artistă.

Axa dorinței care unește Subiectul (Ina) de Obiect (Leopardul) ne autorizează să interpretăm semantic, romanul, drept un virtual subiect performativ și un obiect instituit ca valoare. „Alergarea” Inei este pentru obiectul ce nu i se oferă, un obiect dorit, neatins care stârnește interes până la limitele neumane. Natura proiecției romanești, pe de-o parte, dezvoltă ceea ce e ipotetic sau posibil, pe de alta, atestă un mod particular de construcție al personajelor.

În șantierul romanului poate fi citit „un modus operandi” al scriitoarei. Această operă în adâncime, care este inedită, poate fi folosită drept un proiect de cultură (a se vedea cum crește opera), un raport parte-întreg, raport metonimic. Dacă ne raportăm la personaje, la roman, la evoluție, dacă deschidem paginile amplei opere,

descoperim detalii ce anunță faptul că scriitoarele nu mai voia să i se mai publice opera, că o pierduse intenționat. Putem face trimitere la Kafka și la opera sa recuperată, scriitorul dorind să îi fie arsă, însă Max Brida a publicat-o. O altă reeditare/restituire editorială recentă este romanul lui V.Nabocov, *Originalul Laurei* (moștenitorii au avut de luat o hotărâre dificilă: să publice sau nu romanul, tatăl scriind când era foarte bolnav). Textul este restituit prin facsimil, paratextualitatea aparține unei ediții postume, iar romanul este reconstituit.

În *Străina* descoperim, din primele pagini, croșete/trimiteri în istoria textuală, elemente de intratextualitate, având, deseori personaje care trimit la intriga romanului și fac aprecieri asupra respectivei istorii narrative, de exemplu, Ina apreciază evoluția lui Lucian.

Conexiunea individ- spațiu se remarcă și în acest roman-manifest: omul este adaptat social, se încadrează în categoria individului cameleon și speculativ, făcând carieră în societatea aflată în declin moral, în timp ce existențele interiorizate nu-și găsesc liniștea decât prin

întoarcerea în sine, în nocturnă, atunci când liniștea domnește peste „Cetate”.

Coerența stilistică a descrierii unui personaj, chiar cu riscul repetiției neverosimile a acelorași trăsături și cuvinte în perspective diferite, oferă biografia lui: „Lucian se ferea a-i aduce Inei ca exemplu pe Doamna Elena. – Elena a mea! Răspundea Ina posesiv și violent. Sau: Sunt geloasă pe Elena, fiindcă o laudă toți! Acest contrast de simțiri: gelozie din iubire și gelozie din invidie laolaltă descumpăneau pe Lucian. – Da! Am fost geloasă pe toate colegile care erau mai deștepte ca mine, sau pe Maestru, pe Elena și pe toate femeile din lume. Așa sunt eu, invidioasă, afirma și, fiindcă afirma lucruri totodată adevărate și absurde, dezarma pe oricine. Da, era prea mult pentru a fi adevărat!”(*Străina*) Construcția acestui personaj (dar și a celorlalte) este dominatoare. Evaluarea, așa cum precizam anterior, e procesul de situare a personajului în lumea romanescă, iar esența romanului constă în faptul că Hortensia Papadat-Bengescu e prezervativă.

Așadar, personajul își expune punctul său de vedere, un altul intervine și aduce în prim plan o altă viziune asupra

aceluiași personaj, iar adevărul se află în formă conexă. Pentru crearea biografiei se expune viziunea lumii, ce „spune” personajul despre sine, lexicul utilizat sugerează rolul protagonistului, iar analiza este structurală.

Hortensia Papadat-Bengescu reprezintă atât pentru critici, cât și pentru cititorul modern o prozatoare densă, inedită, cu o operă vastă și superfluă, pe alocuri, însă, incontestabil, în literatura română nu există o altă scriitoare atât de pluriperspectivistă, devorată de patologie și sexualitate, chiar pornografie, înclinată către proustianism, involuntar sau nu, obsedată de freudism, creionând imaginea de dandy mai acerb decât Mateiu Caragiale, sincronizată constant cu spiritul vremii și al prozei moderne. Hortensia Papadat-Bengescu fusese, oarecum, plasată spre periferia literaturii feminine după Martha Bibescu, Elena Văcărescu și Ana de Noailles, tocmai din cauza lirismului excesiv, preferinței pentru subiectivism, tipurilor umane patologic lovite. Cititorul interbelic, dar și cel postbelic nu sunt pregătiți să asimileze modernitatea prozei bengesciene și, de aceea, plasează periferic literatura „marii europene”, însă, odată

cu perioada postdecembristă, gustul pentru literatura de acest gen se rafinează și, descoperim munca sisifică a Gabrielei Omăt pentru reconstruirea romanului pierdut.