

HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU

Bianca Burța-Cernat*

PAPADAT-BENGESCU, Hortensia (8 XII 1876, Ivești, j. Tecuci/Galați – 5 III 1955, București), prozatoare și autoare dramatică. Este fiica Zoei Ștefănescu, profesoară, și a lui Dimitrie Bengescu, ofițer, frate cu generalul Gheorghe Bengescu-Dabija (dramaturg și traducător). Născută cu doi ani înainte de căsătoria părinților, scriitoarea va dezvolta o adevărată obsesie – fertilă literar, altminteri – a „ilegitimității”, a originii obscure, a condiției de „bastard”. Educată până la vârsta de 11 ani acasă, **P.-B.** urmează, în intervalul 1887–1894, ca elevă internă, cursurile Institutului de domnișoare „Dimitrie Bolintineanu” din București, remarcându-se prin talentul compozițiilor literare și epistolare. Dorința sa de a urma Facultatea de Litere se izbește de inflexibilitatea părinților, și, în special, a tatălui, pentru care onorabilitatea socială a unei tinere femei părea incompatibilă cu statutul de studentă, suspectat de libertinism. Într-un gest de frondă, viitoarea scriitoare se căsătorește, la 20 de ani, cu magistratul Nicolae N. Papadat. Independența râvnită se va dovedi însă, în scurtă vreme, iluzorie. Urmează ani de tracasări și frustrări familiale, accentuate de rigorismul și de opacitatea soțului, cu periodice mutări dintr-un oraș de provincie în altul, acolo unde Nicolae Papadat era trimis să-și îndeplinească funcția de magistrat: la Turnu Măgurele, Buzău, Focșani sau Constanța, tuturor acestor neajunsuri adăugându-li-se grija datorată celor cinci copii, născuți în intervalul 1898–1906. Debutează publicistic în 1912, în ziarul conservator „La Politique”, cu articolul *Sur la mort de Petre Liciu*, apărut sub pseudonimul Loys. Sub un alt pseudonim – Alice Orient –, participă cu succes, în 1913, cu poemul *Les Perles*, la un concurs de poezie organizat de revista pariziană „Femina”. Începe să scrie proză la îndemnul unei prietene, scriitoarea (și pianista) Constanța Marino-Moscu – pe care o cunoscuse la Buzău –, iar în 1913 debutează în paginile „Vieții românești”, cu o proză poetică intitulată *Viziune*; vor urma curând, tot aici, și alte bucăți prozastice, pe care **P.-B.** le va strânge ulterior în volumul *Ape adânci*. La cizelarea acestora contribuie, într-o primă etapă, G. Topîrceanu, la momentul respectiv redactor al prestigioasei reviste ieșene. Din 1914 până în 1923, **P.-B.** întreține o asiduă și fructuoasă corespondență cu G. Ibrăileanu, bogată în sugestii privitoare la laboratorul de creație al prozei bengesciene anterioare anilor '20. Este semnificativ faptul că **P.-B.** își pregătește intrarea în literatură sub pretextul obligației de a întreține schimburi epistolare. Aceasta pentru că, mai multă vreme, singura ocazie

* Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu” al Academiei Române.

de a scrie fără a trezi dezaprobarea familiei i se oferă sub pretextul întreținerii corespondenței, mentalitatea mic-burgheză neîmpăcându-se prea bine cu ideea scrisului de plăcere, fără scop imediat, dar acceptând că a răspunde la scrisori este o obligație socială. Bogata sa corespondență de dinaintea debutului (și în mod deosebit aceea purtată cu G. Ibrăileanu sau cu Constanța Marino-Moscu) conține, de fapt, veritabile eșantioane de proză. Nu întâmplător, autoarea recurge în câteva dintre prozele sale de început la tehnica narațiunii epistolare: și *Marea*, și *Lui Don Juan, în eternitate, îi scrie Bianca Porporata* sunt nuvele construite din juxtapunerea unor scrisori, iar în prima dintre acestea am putea identifica în filigran, cu inerențele modificări impuse de o fantezie înaripată-evazionistă, chiar aluzii la corespondența întreținută asiduu cu Constanța Marino-Moscu.

P.-B. nu s-a resemnat niciodată cu gândul că aspirațiile celor „șapte ani de paradis terestru” petrecuți la Institutul „Dimitrie Bolintineanu” din Capitală ar trebui să rămână fără consecințe. Dublat de tenacitate, talentul scriitoarei nu a așteptat decât momentul propice pentru a se manifesta în forță. Dovadă ritmul foarte bun în care se succed volumele sale după debutul editorial cu *Ape adânci*. La capătul unei lungi perioade de așteptare, urmate de alți câțiva ani de tatonări, de scrieri și rescrieri, de autoselecții exigente (din 1912–1923 până prin 1918), **P.-B.** pare cuprinsă de o frenezie a creației și a publicării. Își sortează, își refacă, își assemblează texte mai vechi, apărute inițial în periodice, pentru a le tipări în volum: așa se constituie volumul *Sfinxul* (1920). Elaborează în timp, începând cu 1914, „feminătățile” ce vor constitui microromanul *Femeia în fața oglinzii* (1921). Scrie câteva capitole dintr-un roman de război (*Balaurul*, 1923) pe care îl va finaliza după ce va intra în cercul Sburătorului. Scrie, de asemenea, două piese de teatru, *Povârnișul* și *Bătrânul*, pe care după război le prezintă Comitetului de lectură al Teatrului Național din București – mici drame burgheze, în registru intimist, și totodată exerciții în preambulul creației majore a următoarelor două decenii. Realizează toate aceste lucruri într-o perioadă foarte tulbură, într-un Focșani aflat sub ocupație germană și în condițiile în care ea însăși simte nevoia de a se implica activ în viața comunității, lucrând ca voluntar în serviciul Crucii Roșii – experiență transcrisă în romanul *Balaurul*. După 1918, începe să colaboreze cu E. Lovinescu, trimițându-i mici proze de război, la granița cu textul publicistic, pentru un magazin literar bucureștean denumit „Lectura pentru toți”. Apropierea scriitoarei de E. Lovinescu determină o răcire a relațiilor cu mentorul „Vieții românești”, situație agravată suplimentar de campania antilovinesciană inițiată de Topîrceanu la „Însemnări literare”. Ajunsă în miezul unui război care nu e al său, **P.-B.** se vede nevoită să aleagă, până la urmă, de partea cărei tabere să se situeze, astfel încât, în primăvara lui 1919, e prezentă în paginile primului număr al revistei „Sburătorul”, cu care va colabora constant în următorii ani – gest pe care vechii prieteni de la „Viața românească” îl vor percepe ca pe o dezertare. (Nu întâmplător, ei vor recenza în general nefavorabil cărțile publicate de **P.-B.** de acum înainte.)

Din 1921 până în 1933, scriitoarea locuiește la Constanța, unde Nicolae Papadat lucrează în calitate de consilier la Curtea de Apel. Colaborează la publicații locale

precum „Dobrogea literară”, „Marea Neagră”, „Plaiuri dobrogene”. Călătorește destul de frecvent la București, participând la multe dintre ședințele cenaclului „Sburătorul”, unde se numără printre figurile de prim-ordin. În 1923, realizează împreună cu E. Lovinescu dramatizarea unui roman al acestuia, *Lulu*, piesa fiind pusă în scenă, în decembrie, la Teatrul Național. Așa cum se poate deduce din *Agendele* lovinesciene, în februarie 1927, **P.-B.** „dispare” pentru aproximativ șapte ani de la cenaclu. De altfel, în intervalul 1928–1932, scriitoarea este foarte puțin prezentă în viața literară, publicând sporadic în câteva reviste literare. În toamna lui 1929 călătorește la Viena, iar un an mai târziu, la Karlsbad (unde va reveni în vara lui 1935, ca și în 1936). Reintrarea în actualitate se produce în 1932, când apare romanul *Drumul ascuns*. În 1933, odată cu pensionarea lui Nicolae Papadat, familia scriitoarei se stabilește în București. În anul următor, E. Lovinescu consemnează în jurnalul său reapariția la cenaclu a scriitoarei, care citește fragmente din romanul *Logodnicul* (1935). La împlinirea vârstei de 60 de ani, în 1936, este sărbătorită de confrăți, atribuindu-se totodată și Marele Premiu al SSR, pentru *Logodnicul*; cu banii primiți ca premiu vizitează, timp de o săptămână, Florența. Romanul *Rădăcini*, apărut în 1938, are parte de o receptare critică mai puțin favorabilă. Tracasărilor lumii literare li se adaugă acum agravarea unor probleme de sănătate mai vechi – totul pe fondul unei situații politice tot mai agitate, care culminează cu izbucnirea războiului. Prezență discretă în viața literară a anilor '40, **P.-B.** lucrează în această perioadă la romanul *Străina*, continuare a ciclului Hallipilor, din care publică fragmente în câteva reviste (în intervalul 1942–1947). E. Lovinescu o ajută să publice, în vara lui 1941, în „Revista română” și în „Familia”, grupaje din poezii pe care le scrisese înainte de Primul Război Mondial. Una dintre dezamăgirile resimțite de autoare în acești ani este nerecunoașterea sa ca poetă. În 1946, la aproape trei ani de la moartea lui E. Lovinescu, se numără printre fondatorii Asociației „Prietenii lui E. Lovinescu”, activitatea cenaclului fiind reluată pentru o perioadă foarte scurtă. Tot în acest an, primește Premiul național de proză literară și este sărbătorită de SSR la împlinirea a 70 de ani. Este unul dintre ultimele sale momente de glorie. În decembrie 1946 anunță, în cadrul unei anchete din „Contemporanul”, definitivarea romanului *Străina*, dar manuscrisul se va pierde, nu peste mult timp, în împrejurări greu de elucidat. Înghețul dogmatic instaurat, odată cu comunismul, la sfârșitul deceniului o îndepărtează și mai mult pe **P.-B.** de viața literară. Rarele sale colaborări din presa epocii vor fi pur conjuncturale – semnează (fără să existe certitudinea că le-a scris chiar ea) mici articole în „Flacăra” (*Pace!* – septembrie 1950) sau în „Contemporanul” (*Să retezăm capetele balaurului!* – august 1951) și vorbește o singură dată la Radio București, pe tema „Scriitorul, factor social”.

La 5 martie 1955, scriitoarea se stinge în modesta sa locuință bucureșteană din Strada Bărăției nr. 38 (locuința pe care o împărțea cu familia uneia dintre fiice, Elena Stamatadi), căzută în dizgrație după instaurarea regimului de „democrație populară” și ignorată oportunități de o mare parte a vechilor prieteni literari. Trei zile

mai târziu, **P.-B.** este înmormântată la Cimitirul Bellu, „aproape ca o cerșetoare” (după mărturisirile de peste două decenii ale lui I. Negoșescu), „fără discurs, fără prieteni, fără admiratori, ca un personaj din romanele sale” (notează Nicolae Balotă în *Caietul albastru*). În plus, moartea sa survine la exact doi ani de la decesul lui Stalin; coloanele tuturor ziarelor și revistelor fiind ocupate de comemorarea „părintelui popoarelor”, singura publicație care consemnează dispariția scriitoarei este „Gazeta literară”, unde se publică (pe 10 martie) un ferpar din partea Uniunii Scriitorilor și un articol al lui Tudor Vianu – pledoarie pentru reeditarea, fie și parțială, a operei autoarei. Acțiunea de recuperare a lui **P.-B.** va începe în 1957, prin reeditarea a două romane din ciclul Hallipilor, *Concert din muzică de Bach* și *Drumul ascuns* (însoțite de un studiu al lui Constantin Ciopraga) și, detaliu important, prin includerea autoarei în manualul de literatura română pentru clasa a X-a. La capătul epocii dogmatice staliniste, scriitoarea revine în atenția criticii, alături de alți interbelici recitiți și recuperați. Va trăi, din deceniul al șaptelea până după 1989, a doua sa epocă de glorie, consensul critic situând-o printre fondatorii romanului românesc modern, alături de autori, precum Liviu Rebreanu și Camil Petrescu. În anii '80, odată cu ivirea unui nou val de prozatori și de esești, care au citit-o altfel decât predecesorii pe autoarea *Femeii în fața oglinzii* și a *Fecioarelor despletite* și au scris despre ea schimbând, în mod vizibil, anumite accente (un exemplu: reinterpretarea propusă de Gheorghe Crăciun, în spiritul unei teorii asupra scriiturii corporale), proza lui **P.-B.** putea părea mai vitală decât oricând. După 1989, creatoarea Hallipilor traversează însă o nouă epocă de dizgrație, în contextul în care, în principiu, noile deschideri metodologice și detabuizarea interbelicului, dimpreună cu descoperirea unui continent cvasinecunoscut, acela al „literaturii feminine”, ar fi trebuit să constituie premise ale unor relecturi eliberate de constrângerile deceniilor anterioare. Intrată în manualele de liceu în perioada comunistă, **P.-B.** are, tocmai în postcomunism, un rău renume didactic, invocându-se, între altele, scriitura alambicată, presupus inaccesibilă unui cititor de vârstă școlară. După anul 2000, majoritatea manualelor alternative o ignoră, deși **P.-B.** figurează pe o listă mai lungă de autori canonici recomandați de programa școlară.

P.-B. a fost membră a Societății Scriitorilor Români (din 1921) și a Societății Autorilor Dramatici Români (din 1923). A colaborat, de-a lungul timpului, la următoarele publicații: „Acțiunea”, „Adevărul”, „Adevărul literar și artistic”, „Almanahul teatrului românesc”, „Azi”, „Bis”, „Cele trei Crișuri”, „Cetatea literară”, „Contemporanul”, „Cronicarul”, „Curentul”, „Curentul literar. Magazin”, „Cuvântul liber”, „Democrația”, „Dimineața”, „Dobrogea literară”, „Dreptatea nouă”, „Drumul femeii”, „Editorial”, „Facla”, „Familia”, „Femeia și căminul”, „Femeia muncitoare”, „Flacăra”, „Gazeta”, „Idea europeană”, „Însemnări literare”, „Kalende. Preocupări literare”, „Lectura pentru toți”, „Lumea”, „Lumea românească”, „Marea Neagră”, „Marea noastră”, „Mișcarea”, „Mișcarea literară”, „Națiunea”, „Opinia”, „Plaiuri dobrogene”, „La Politique”, „Rampa”, „Realitatea ilustrată”, „Revista Fundațiilor Regale”, „Reporter”, „Revista română”, „Revista Scriitoarei”

„Revista scriitoarelor și scriitorilor români”, „Roma”, „România”, „România literară” (dir. Liviu Rebreanu), „Sburătorul”/„Sburătorul literar”, „Scânteia”, „Tiparnița literară”, „Tribuna poporului”, „Universul”, „Universul literar”, „Versuri și proză”, „Viața românească”, „Viitorul româncelor”, „Vremea”.

O observație recurentă în exegeza autoarei pare a sugera că un talent înnăscut, spontan, mai degrabă decât o matură voință de elaborare, i-ar fi impus lui **P.-B.** o scriitură simplă ce înfățișează „liric” și fără să problematizeze un univers al feminității cvasi-larvare, definite aproape exclusiv de senzație și de sentiment. În realitate însă, **P.-B.** nu se mulțumește să descrie simple drame feminine. Prin tot ceea ce scrie, ea (re)pune în discuție însăși noțiunea de feminitate, încearcă să înțeleagă mentalități, examinează prejudecăți, scoate la iveală stereotipuri, adesea cu o ascuțită ironie. În faptul că autoarea este obsesiv preocupată de explorarea condiției feminine, criticii de ambe sexe au văzut adesea un corolar al lipsei de apetit pentru eveniment, pentru dinamism, pentru proza bine articulată epic, și totodată pentru anumite semnificații majore. În *Femei între ele*, una dintre cele mai autoreferențiale proze ale autoarei, găsim o explicație a opțiunii sale, în faza de început a creației, pentru o proză dedicată cvasi-exclusiv analizei subiectivității feminine: „Studiul femeii mi-a părut întotdeauna mai interesant decât al bărbatului, fiindcă la bărbați faci înconjurul faptelor și faptele sunt rareori prea interesante”, notează naratoarea. Se adaugă sugestia că viața Femeii, cu acel invocat „deficit colosal de existență”, nu poate fi povestită, ci doar evocată, într-un fel de „poezie a mătăsurilor cu colorii stinse” și a clarobscurului. În mijlocul unor doamne care încearcă să-și umple cu povești timpul excesiv de dilatat al unei după-amieze de vară petrecute pe terasa unui hotel, personajul narator al acestei bucăți prozastice, o siluetă feminină fără contur precis și fără biografie (ca și Laura din *Balaurul*, ca și Mini din *Fecioarele despletite*), recunoaște, împreună cu colocutoarele sale, că i-ar fi imposibil să povestească altceva în afară de întâmplările plăsmuite de propria imaginație. De altfel, în proza românească scrisă în primele două decenii ale secolului al XX-lea, interesul pentru interioritatea feminină era departe de a se fi banalizat, cu atât mai mult cu cât acest interes venea din partea unei autoare. Cu rare și ne semnificative excepții, literatura română furnizase, până la acea dată, doar reprezentări masculine ale feminității; în acest context, proza de acută analiză a „sufletului feminin” și a corporalității feminine venea să umple un gol. Pentru **P.-B.** literatura nu este doar o ocupație de duminică, ci o problemă vitală: „Autobiografia mea literară cu cea personală se confundă inextricabil”. Dacă a reușit să se impună la vârf în literatura română – din postura nu foarte comodă de scriitoare, într-o lume literară dominată de bărbați – este pentru că a avut în vedere o miză mare, refuzând să se limiteze la broderii prozastice și să se cantoneze în zona subiectelor fără anvergură. Prozoare de vocație, **P.-B.** scrie de la început în orizontul unui proiect – mai nebulos într-o primă etapă, din ce în ce mai clar conturat pe parcurs și urmărit cu perseverență. Este semnificativ, sub acest aspect, modul cum înțelege autoarea să asambleze cele șase texte ale volumului de debut,

așezând înaintea tuturor o proză de mai mare întindere, *Marea*, „ca să nu se creadă că e un volum de schițe mici”, și dând la o parte două proze poetice pe care le bănuiește imature (*Viziune* și *Un crin în comedia umană*). Ulterior, autoexigența și teama de a nu eșua în minorat o determină să se distanțeze critic de majoritatea textelor din *Ape adânci*, considerând că acestea aparțin unei etape de tatonări. De altfel, de la debut până după consacrarea datorată ciclului Hallipilor, scriitoarea s-a raportat la povestirile și nuvelele sale ca la niște exerciții sau, dacă e vorba de *Romanță provincială* (1925) ori de *Desenuri tragice* (1927), ca la un necesar *intermezzo* în așteptarea Romanului.

În cercul „Vieții românești”, **P.-B.** este o autoare atipică. Proza sa din această perioadă nu are aproape nimic în comun cu temele, subiectele, decorurile sau personajele feminine cumiți ale unor autoare, precum Lucia Mantu sau Otilia Cazimir. Primele încercări prozastice ale lui **P.-B.** descriu o provincie imaginară sau, mai degrabă, o Provincie a imaginației suverane, unde „trupul sufletesc” se eliberează de constrângerile realității diurne și de tirania speciei. Eroinele prozelor din *Ape adânci* (1919) sau din *Sfinxul* (1920) – primele două volume ale autoarei, care stau în mare parte sub semnul colaborării cu revista ieșeană – sunt ființe bolnave de melancolie, siluete aproape imateriale pierdute în contemplarea unor tărâmurii nordice sau a unor plaje mediteraneene. Refuzul realității imediate este deocamdată radical: eforturile de obiectivare din *Femeia în fața oglinzei* (1921) și mai apoi din *Balaurul* (1923) vor deveni posibile doar după ce autoarea își va fi satisfăcut dorința de a evada dintr-un cotidian meschin și de a se concentra asupra propriei subiectivități. Temperamentul artist al lui **P.-B.** irumpe acum într-un dezmaț de imagini estetizante și de lirism nietzschean. Dincolo de un frapant senzualism, prozele poetice ale autoarei, de la *Viziune* și *Marea* până la *Sephora* sau *Lui Don Juan, în eternitate...*, conțin o meditație asupra friabilității umane; temele lor obsedante sunt corporalitatea bolnavă, amenințarea morții, incertitudinea metafizică. Eroinele de fum ale acestor proze trăiesc cu acuitate senzația imediată și, simultan, o contemplă; reflecția și autorefecția însoțesc permanent o poezie a elementarității, imaginea dansului dionisiac sau a trupului-ispită fiind coocurentă cu metafora oglinzii. Poezia corporalității trece cu ușurință de la o apologie a splendorii trupului tânăr la o tonalitate grav-melancolică, în acord cu reflecția asupra perisabilității. Totodată, individualismul scriitoarei, năzuința ei către aventura spirituală, preferința pentru „țara fără margini, fără contururi, fără frontiere a sufletului” se afirmă impetuos. **P.-B.** integrează problematica obsedantă a corporalității unei viziuni mai complexe asupra existentului: tema corpului este, pentru această autoare, un punct de convergență între o reflecție asupra condiției feminine și o reflecție asupra precarității condiției umane. În proza sa, corpul feminin este, între altele, simbolul servituții față de societate și față de legile speciei umane. Pentru Manuela din *Femeia în fața oglinzei* (proză în care **P.-B.** disecă și dezvrăjește o întregă mitologie a maternității), purtătoare de cuvânt a autoarei, ca și Mini din *Fecioarele despletite*, corpul găzduiește, implacabil, conflictul dintre individ și specie.

Personaj din „tagma nepatriarhală a singuraticilor” și având o structură mistică, ea visează la o comuniune între real și ideal, la o purificare a sufletului și a trupului deopotrivă. În trupul Manuelei senzualitatea se spiritualizează și eroina nubilă nu poate înțelege dragostea altfel decât ca tresărire muzicală a unor simțuri. Repulsia Manuelei pentru mecanica fatală a amorului se aliază cu oroarea pe care i-o trezește o eventuală maternitate. Ascetismul său este acela al unei credincioase eretice, la un pas de blasfemie, pentru că însăși întocmirea divină îi apare ca inacceptabilă: urăște tot ceea ce se asociază cu ideea de feminitate și de fecunditate și, într-o secvență a microromanului, chiar icoana Fecioarei Maria reușește să-i provoace o sumbră împotrivire. Numeroase personaje ale lui **P.-B.** – în această etapă, ca și în epoca maturității creatoare – experimentează o adevărată fobie față de maternitate și, în genere, față de anumite ipostaze ale corporalității hipererotizate sau descompuse prin boală. Emblema acestei fobii, de urmărit sistematic de la *Femeia în fața oglinzii* la romanele din ciclul Hallipilor, este imaginea păpușii – corp depersonalizat, reificat, mecanizat, reproduș în serie, galeria personajelor lui **P.-B.** (a celor feminine, dar nu numai) putând fi asemănată cu o colecție de păpuși bizare.

Dacă *Femeia în fața oglinzii* se încheie, simbolic, cu o secvență în care Manuela sparge, într-un gest cvasi-inconștient, oglinda în ale cărei ape se privise până atunci, eliberându-se astfel din capcana autocontemplării și scrutând derutată, parcă pentru prima oară, lumea din jur, romanul *Balaurul* începe, tot simbolic, cu scena deschiderii unei ferestre. De data aceasta, personajul feminin (Laura) își asumă gestul radical de a întoarce spatele oglinzii, orientându-și privirea dincolo de granițele unui eu feminin narcisiac. În *Balaurul*, imaginea războiului, proiectată la dimensiuni mitice, se conturează prin juxtapunerea unor observații subiective atribuite Laurei, personaj fără o identitate „civilă” bine precizată – o tânără doamnă dintr-un oraș de provincie –, dar cu un bine definit profil interior. Metaforă a deschiderii către alteritate, fereastra are în context și valențe autoreferențiale, indicând, de exemplu, mult invocata orientare a autoarei spre proza „obiectivă”. Însă obiectivitate înseamnă aici nu atât adoptarea unei tehnici narative asimilabile realismului clasic (ceea ce **P.-B.** nu va face decât în *Logodnicul* și, parțial, în *Rădăcini*), cât obstinată focalizare asupra alterității. Când Laura iese din pasivitatea sa obișnuită, abandonând burghezul confort domestic și oferindu-se să lucreze ca voluntar pentru Crucea Roșie, deschiderea inițial magică a ferestrei rămâne undeva în urmă, ca semn al unei experiențe transgresive deja consumate. Din universul senzorialității subtile și al reveriilor muzicale personajul trece, în sfârșit, inițiat, pe teritoriul realității. Războiul îi oferă Laurei șansa de a se elibera de o traumă, la care se face vag, dar constant referire pe parcursul romanului, și de a înțelege „estetica brutală a realității”, etichetă sub care se așază aproape toate întâmplările consemnate în *Balaurul*, ca într-un jurnal indirect al eroinei. La rândul său, autoarea însăși își lărgeste aria tematică a prozei, după ce experiența introspecției lirice, a contemplației narcisiace și a „feminităților” claustrate a fost epuizată.

Exegeza a impus ca pe un adevăr incontestabil scenariul potrivit căruia proza acestei autoare ar fi fost deturnată din albia subiectiv-lirică a *Apelor adânci* de o presupusă intervenție de mână forte a lui E. Lovinescu. (Sorin Alexandrescu e de părere, de exemplu, că recomandările lovinesciene ar fi acționat „castrator” asupra scriitoarei.) Salutată de unii ca o izbândă, privită cu regret de alții, mai târziu, începând cu anii '80 – din momentul când pot fi semnalate primele încercări de revalorizare a prozelor de început ale autoarei –, atât de frecvent enunțată „trecere de la subiectiv la obiectiv”, de la disecție la construcție, este totuși opțiunea unei scriitoare mature, nicidecum rezultatul unei sterilizante intervenții pe un corp textual docil. În trecerea de la o etapă la alta, romanul *Fecioarele despletite* (1925) – citit fragmentar la Sburătorul, în mai multe ședințe – este considerat un punct de cotitură, deși semne ale orientării către o construcție mai amplă și cu o mai solidă armătură epică puteau fi întrevăzute încă de la *Femeia în fața oglinzii* și *Balaurul*. Este primul dintr-o serie de cinci volume (incluzând aici și *Străina*) ce compun cronică insolită a unei familii din burghezia autohtonă, în primele decenii ale secolului al XX-lea, cu o focalizare asupra anilor '20 (în primele două romane) și '30 (în următoarele). Odată cu istoria Hallipilor urmărim însă și istoria unui oraș (primul roman al ciclului trebuia să se intituleze inițial *Cetatea vie*), intrarea propriu-zisă în modernitate, după război, a unei Capitale eteroclite, care primește mimetic ultimele revelații ale civilizației occidentale. Proză de analiză în aceeași măsură în care este proză de moravuri, arhitectură amplă și solidă, cu ambițiile observației realiste, dar evidențiindu-și – prin tipul de discurs narativ (pluri-perspectival și mizând, pe alocuri pe o tehnică a fluxului conștiinței) sau prin construcția personajelor – apartenența la modernitatea literară, ciclul Hallipilor este o „cronică de familie” cu totul atipică, imposibil de încadrat într-o formulă; de aceea, etichete precum „balzacianism” sau „proustianism”, recurente în exegeza autoarei, nu pot fi folosite decât cu numeroase nuanțări. Melanj de sugestii livrești, de „modele” literare pe care autoarea și le însușește numai în măsura în care acestea corespund viziunii sale insolite, romanele din ciclul Hallipilor – cu modificările de perspectivă și de tehnică intervenite de la o carte la alta – conturează un univers ficțional particular, în interiorul căruia secvențe ce par a se revendica de la proza de observație sunt întreșute cu amănunte desprinse dintr-un imaginar decadent sau din imaginarul contorsionat al expresioniștilor, alternând cu secvențe unde privilegiate sunt analiza stărilor liminare ale conștiinței și examinarea corporalității bolnave. Henry James, Huxley, Thomas Mann, André Gide, Virginia Woolf, John Galsworthy, Katherine Mansfield (dar și D'Annunzio sau Victor Margueritte), precum și alți prozatori ai timpului, au fost invocați în legătură cu romanele „marii europene” – și nu atât ca modele propriu-zise, cât ca analogii sau corespondențe posibile.

Pe mari porțiuni, narațiunea tinde să se organizeze – în romanele din ciclul Hallipilor – ca parabolă a unei lumi confiscate de imanent, aflate într-un proces de lentă dezagregare, dar refulând cu obstinție intuiția sfârșitului; din această perspectivă,

exemplară este construcția parabolică din *Concert din muzică de Bach*, roman considerat de critică drept capodopera autoarei. Toate firele narațiunii – multiple și, pe anumite porțiuni, împletite derutant – converg într-un punct simbolic: un mare concert pregătit într-unul dintre saloanele burgheziei bucureștene (anunțat din primele pagini și evocat, la intervale egale, pe tot parcursul romanului, într-un fel de leitmotiv) e „concurat” de evenimentul funebru al înmormântării unei damnate (Sia); în *Concert...*, ca și în celelalte volume ale ciclului, metaforele unui concret vital debordant se împletesc contrapunctic cu acelea ale morții omniprezente și suverane. În jurul unor pretexte epice aparent mărunte într-un plan al semnificațiilor generale (sau, cu expresia lui G. Călinescu – folosită, în *Istorie...*, apropo de **P.-B.** – al „finalităților îndepărtate ale universului”), se țese, cu finețe analitică și cu un extraordinar simț al concretului, o narațiune complicată, densă, stufoasă, care pornește, de exemplu, de la un conflict de familie anodin pentru a ajunge, în cele din urmă, prin acumulare de amănunte epice și de sugestii, la fresca unei întregi societăți – cu genealogiile și cu destinele sale contorsionate, stând sub semnul implacabilului. E o frescă bizară, în care și faptele reprezentate, și siluetele personajelor scot la iveală contururi deplasate, trăsături exagerate și o obsesie a vecinătății dintre grotesc și tragic. Personajele se aseamănă unor fanteze, iar autoarea nu ascunde sforile prin care acestea sunt acționate; dimpotrivă, le evidențiază cu ostentație, sugerând, poate, mecanismele sociale care îi transformă pe oameni în marionete manevrate din umbră. Voluptuoasa Lenora Hallipa, o preoteasă a instinctului amoros aproape dezumanizant, are un cap de „păpușă de Nürnberg” (femeia-păpușă fiind un echivalent al „fecioarei despletite”) și un corp a cărui alcătuire trădează o senzualitate exacerbată și atrofia cvasi-patologică a spiritului. Descrisă, în toată concretețea ei, încă din secvența de început a *Fecioarelor despletite*, carnația obosită, lăncedă, îmbolnăvită de amor a Lenorei – surprinsă în plină criză nevrotică – anunță deja viitoarea descompunere, culminantă în cel de-al treilea volum al ciclului, *Drumul ascuns*. În mod simbolic, cancerul va ataca teritoriul cel mai intim al trupului Lenorei. Mamă, dar lipsită de sentimentul autentic al maternității, Lenora aduce pe lume o serie întreagă de alte fanteze: Mika-Lé, produs exotic și aproape monstruos al unui adulter cu un pictor italian, „fecioară despletită” cu înfățișare de „lăcustă” sau de „păpușă felahină”, generator al multor conflicte în familia Hallipa; Coca-Aimée, „o păpușă fără caracter, nici expresie în frumusețe” (personaj de prim-plan în *Drumul ascuns*), un corp robotizat și o personificare a vanității sociale; sau cei doi gemeni Hallipa, personaje episodice, dar cu un rol esențial în declanșarea tragediei din *Concert...*, catalizatori ai dezastrului moral, agenți ai disoluției. O „păpușă” este, până la urmă, și fiica mai mare a Lenorei, frumoasa și lucida Elena (Hallipa, devenită Drăgănescu), aparent la antipodul mamei. Cu o viață interioară mobilizată în primul rând de ambiția parvenirii – care, în cazul ei, poate lua și forma onorabilă, ori chiar strălucitoare, a preocupării pentru artă – Elena este, ca și Coca-Aimée, o ființă funciarmente mondenă. Amândouă sunt superbe manechine de lux; intangibil, narcisiac, de o

frumusețe atinsă de frigiditate, corpul lor își pierde parcă materialitatea, devenind spectru, simulacru de viață. Diferite alte personaje din cercul familiei Hallipa – „buna Lina”, făptură ștearsă, care-și duce în permanență cu sine, într-o geantă imensă, instrumentele de medic ginecolog; Sia, fiica montruoașă, arierată a Linei, născută dintr-un amor pasager și ținută ascunsă; Lică Trubadurul, un Don Juan de mahala; excentricul doctor Rim, cu statura lui descărnată și cu o veșnică atitudine teatrală; falsul prinț Maxențiu, debil și exanguu, etalând o noblețe de împrumut, menită să-i mascheze completa lipsă de însușiri; independenta și cinica Ada Razu, supranumită „făinăreasa”; doctorul Walter (terapeutul Lenorei și al doilea soț al acesteia), ajuns în elita mondenă a Bucureștiului prin căsătoria cu bătrâna și bogata Salema; surorile Persu din *Drumul ascuns*, lesbiene din capriciu ș.a.m.d. Chiar și un personaj cu alură gravă precum eteratul muzician Victor Marcian se încadrează foarte bine în această galerie de personaje-fantoșe. Dintr-o cu totul altă categorie fac parte însă Mini și Nory „feminista”, martore și colportoare, făcând legătura între diferite personaje, rezumând și comentând evenimente la care au asistat sau despre care li s-a povestit. Dacă statutul celei dintâi este acela de „personaj-reflector” (rol ce dispare, împreună cu această discretă Mini, de la *Drumul ascuns* încolo), cea de-a doua are, cel puțin în primele trei romane ale ciclului, o funcție de „raisonneur” – pentru ca în *Rădăcini* și *Străina* să ocupe o poziție de prim-plan, dobândindu-și dreptul la propria-i istorie. Pentru mulți dintre exegeții interbelici ai lui **P.-B.** prezența celor două personaje în *Fecioarele despletite* și în *Concert din muzică de Bach* a putut părea parazitară, indiciu al stângăciei unei scriitoare care tatona încă în căutarea unei formule și persistență reziduală a „lirismului” scrierilor de început. E. Lovinescu este de părere că „viziunea și comentariul liric al lui Mini” denunță „prezența inutilă a scriitoareii”, iar lungile discuții dintre Mini și Nory, truc prin care autoarea face să avanseze narațiunea, ar trăda „insuficiența tehnice obiective”. Într-o cronică la *Concert din muzică de Bach*, Pompiliu Constantinescu apreciază că „apele vechiului lirism” curg prin vinele personajului Mini. Iar T. Vianu aprobă decizia scriitoareii de a o suprima, odată cu *Drumul ascuns*, pe această Mini, „sub a cărei mască autoarea continua să se zugrăvească pe sine”. Observații similare privitoare la statutul celor două „ambasadoare” se repercutează, cu anumite nuanțe, și în critica postbelică, dar acum existența acestora nu mai este percepută neapărat ca nefuncțională, parazitară, ci pur și simplu „altfel” decât a altor personaje, care au mai multă carnație realistă; este o firească schimbare de optică, în contextul unei noi înțelegeri a metamorfozelor romanului în secolul al XX-lea. Pentru Dana Dumitriu, Mini „nu este un personaj, este o «privire»” – observație valorificată de Nicolae Manolescu în *Arca lui Noe*: prin Mini asistăm la „instaurarea subiectivității ionice” în romanul românesc interbelic, personajul în cauză fiind „ochiul care scrutează” manifestările exterioare și totodată imponderabilele propriei psihologii. O lungă carieră are, în exegeza autoarei, și interpretarea metaforei „trupului sufletesc”, în jurul căreia teoretizează diletant aceeași „ambasadoare” Mini, în primul roman al ciclului. Noțiune vagă,

ieșită din imaginația unui personaj cu sensibilitate de artist, „trupul sufletesc” lasă loc pentru speculații în marginea inefabilului, desemnând, probabil, nu doar o structură psihică, nu doar o anexă abstractă a organicului, a trupului, ci și un dublu metafizic al acestuia. În același timp, metafora în discuție reumanizează imaginea unei feminități privite, prin tradiție, ca instinctuală, excesiv de senzuală, cvasi-inconștientă și contrabalansează imaginea unei corporalități opulente, aparent suficiente sieși.

În *Drumul ascuns* (1932) aspectul de frescă socială devine mai pregnant, iar perspectiva narativă se „obiectivizează” suplimentar în raport cu romanele anterioare, odată cu ieșirea din scenă a lui Mini, așa-numit „personaj-reflector”. Intuiția Răului – transpusă în imaginarea unei întregi galerii de „monștri” sau de relații cvasi-monstruoase ori, în orice caz, la granița patologicului – și analiza tenebrelor psihicului uman rămân însă la fel de acute. Tema morții, dominantă, de altfel, în toată opera lui **P.-B.**, interferează cu investigarea (rece, deziluzionată a) relațiilor de familie sau a celor amoroase, cu tensiunile și cu partea lor de umbră, cosmetizate prin convenție socială. Personaje episodice în *Fecioarele...* și *Concert...* trec acum în prim-plan, cum se întâmplă, de exemplu, cu doctorul Walter, „un estet al imoralismului” (Perpessicius) și cu Coca-Aimée, cinica fiică a muribundeii Lenora. Totodată, galeria de snobi și de ființe artificiale se completează cu alte personaje, nu mai puțin stranii. Sanatoriu de lux, saloane mondene unde se petrec uneori experiențe aproape inavuabile (a se vedea anturajul surorilor Persu), medii ale boemei artistice – sunt decorurile principale din *Drumul ascuns*. Spectacolul derizoriu și pe alocuri grotesc al parvenirii sfârșește, și aici, prin a lua o paradoxală turnură tragică; iar analiza unor relații de seducție și dominație (descriptibile în termeni nietzscheeni) se învecinează cu imaginarea unui vast și de neocolit teritoriu thanatic. Observația socială, tehnica introspecției și descriția estetizantă (în culori de sfârșit de lume) se conjugă perfect. În *Rădăcini* (1938), colecția de biografii insolite e completată cu aceea a „feministei” Nory, până acum păstrată sub pecetea tainei. Personaj cu origine obscură, prietenă a familiei Hallipa, colportoare și mediatoare, avocata și activista socială Nory Baldovin (personaj memorabil), cu aprehensiunile și fobiile ei (inclusiv misandria), ale căror cauze abia puteau fi intuite, devine acum protagonista unei istorii de familie nu mai puțin complicate decât aceea a Hallipilor. „Rădăcinile” scepticei, energicei, masculinizatei Nory sunt dezvăluite împreună cu încrângăturile lor secrete. Nory e, printre personajele lui **P.-B.**, un alt copil bastard, aflat în căutarea unei familii, a unui loc în lume, și trăind cu obsesia legitimității și a (auto)legitimării. Singurătatea și înstrăinarea sunt teme centrale în *Rădăcini*, legând istoria feministei Nory și eșecul ei existențial de istoriile și eșecurile altor personaje – unele cunoscute din precedentele romane (Elena Drăgănescu, de exemplu), altele noi: Dia (sora vitregă a lui Nory), Cornelia (mama detestată a protagonistei), Madona, Caro sau bovarica Aneta Pascu, provinciala devenită victimă a propriului vis absurd de a cuceri Capitala. Roman al memoriei, al regăsirii și asumării trecutului, romanul *Rădăcini* poate fi citit și ca o replică anti-Proust,

discretă provocare lansată de creatoarea Hallipilor după ce precedentele volume fuseseră etichetate – cu entuziasm, de unii, cu ironie, de alții – ca „proustiene”. (Există, de exemplu, în cuprinsul romanului, un pasaj în care o aluzie la o celebră secvență proustiană – unde atingerea unei pietre de pavaj deschide supapele memoriei involuntare – dobândește accente de șarjă.) Între *Drumul ascuns* și *Rădăcini*, romanul *Logodnicul* (1935) – proză de mediu, scrisă după o formulă tipic realistă – reprezintă un *intermezzo* și un exercițiu. Romanul desenează profilul unui tânăr provincial (Costel Petrescu), un funcționar oarecare, pierdut într-un București cu ale cărui ritmuri și capcane nu reușește să se obișnuiască – un Rastignac neadaptat, silit să se recunoască înfrânt, și un Don Juan mediocru. Situație caracteristică în proza lui **P.-B.**: tribulațiile sentimentale ale personajului, complicațiile aparent anoste (o căsătorie absurdă, un triumf amoros ș.a.) dobândesc, pe parcurs, o coloratură dramatică. Inedit la **P.-B.** este amănuntul că analiza nu mai vizează, de această dată, decât incidental contorsiunile „sufletului feminin”, ci psihologia masculină – și totodată psihologia omului banal. **P.-B.** surprinde în *Logodnicul*, în tușe cehoviene, cotidianul banal și frământările „omului de prisos” – deși prozatoarea și-a mărturisit cu diferite ocazii inaderența față de modelele prozei ruse. Obsesiile maladivului și thanaticului continuă să fie, și în acest roman, laitmotive.

Străina, cea din urmă carte a autoarei, pierdută în împrejurări tulburi, a fost reconstituit de Gabriela Omăt pe baza unor notițe, fragmente și pagini dispartate. Cântec de lebedă, roman-sinteză ce adună obsesiile existențiale și scripturale ale creatoarei Hallipilor, *Străina* reprezintă, atât prin conținutul, cât și prin destinul său (extrem de complicat), imaginea simbolică a unei lumi în declin și a nehotărării unei epoci ce stă să înceapă. Geneza, scrierea, tribulațiile publicării romanului (presupus a fi fost încheiat), în a doua jumătate a deceniului al cincilea, au fost, zeci de ani, adâncite într-o legendă periodic alimentată cu amănunte – uneori contradictorii – scoase la iveală de istoria literară. Cât timp a trăit, autoarea însăși a întreținut, voluntar sau nu, confuzia în legătură cu ultimul ei roman. Mărturisirile sale consemnate în varii interviuri sau încredințate diferiților interlocutori (I. Negoșescu, Camil Baltazar sau Ov. S. Crohmălniceanu) se contrazic nu de puține ori – cum argumentează Gabriela Omăt, editoarea *Străinei*, care, din hățișul speculațiilor și al declarațiilor contradictorii, încearcă să desprindă o logică a faptelor sau, mai precis, cel puțin două scenarii posibile. E posibil ca manuscrisul romanului să se fi pierdut, fatalmente, de două ori: o dată la Editura Cioflec, unde s-ar fi amestecat (ori cules într-o ordine greșită) niște pagini, pentru ca apoi să „dispară” cu totul, dat fiind marasmul anilor 1944–1945 și, între altele, mutarea editurii într-un alt sediu; a doua oară, la Editura Fundațiilor Regale, odată cu naționalizarea acesteia, în 1948 – după ce ar fi fost cu greu reconstituit. Gabriela Omăt are însă îndoieli serioase că romanul – predat editurii (fiecareia dintre cele două) în tranșe, pe măsură ce capitolele erau definitivate – ar fi fost realmente încheiat vreodată sau că ar fi fost reconstituit integral pentru Editura Fundațiilor Regale. Romanul-șantier al lui **P.-B.** este, între altele, o mărturie despre maniera de a lucra a scriitoarei: fragmentar,

dar și cu o idee suficient de clară, de la bun început, despre cum ar trebui să arate structura de ansamblu. În cadrele (destul de mobile) configurate de ideea generală, sprijinindu-se în același timp pe ample fișe de lucru, cu personaje, însemnări lapidare etc., romanciera procedează prin acumulări dezordonate de fragmente – rescrise în mai multe variante, mereu susceptibile de adăugiri –, pe care le asamblează la sfârșit după tehnica montajului cinematografic.

În linii mari, *Străina* trebuia să fie cartea unei apocalipse – sociale și ficționale în egală măsură. Sociale, întrucât, concepută în anii tulburi de ofensivă a extremismelor politice și apoi de război, această carte absoarbe și, chiar dacă indirect, tematizează violența unor schimbări ce anunță să fie ireversibile. Apocalipsă ficțională, pentru că autoarea îi convoacă aici pe mai mulți dintre eroii romanelor precedente – pe Nory „feminista” și pe sora ei Dia, pe Elena Drăgănescu și pe Marcian, pe Coca Aimée și pe doctorul Walter ori, din afara ciclului Hallipilor, pe banalul Costel Petrescu din *Logodnicul* –, spre a le regiza, cu mai multă sau mai puțină pompă, tragice ieșiri din scenă ori, după caz, nespectaculoase ratări existențiale. O atmosferă funebră învăluie mai toate evenimentele din roman, totul e pus sub semnul crepusculului, al incertitudinii și nedesăvârșirii. Lumea ai cărei exponenți erau eroii romanelor anterioare – cu siguranță, nu cea mai bună dintre lumile posibile, dar, în raport cu ceea ce se anunță, suportabilă – a intrat în disoluție. Semnele sfârșitului se arată în toate: în moșia de la Gârlele pe care Dia Baldovin o părăsește spre a-și aranja lucrurile definitiv în Elveția sau în sterilitatea artistică și feminină deopotrivă a Inei, ultima eroină din seria ciudaților imaginați de romancieră. Nu este, însă, un final grandios, ci unul pe măsura oamenilor, a unor personaje rămase, fie și atunci când se străduiesc să-și depășească limitele (fie și atunci când este vorba de un artist, de un spirit superior ca Marcian), la condiția de burghezi cumsecade, cu mici bizarerii ori manii. Priviți prin lentilele deformatoare pe care însăși proza Hallipilor ni le pune la dispoziție, acești burghezi pot părea, în unele momente, figuri de panopticum sau chiar monstruoase. Scriitoarea se gândise la un moment dat să-și intituleze romanul *Amurg de zei* – cu ironia inclusă, însă, pentru că „zeii” se dovedesc a fi nu altceva decât banale făpturi vulnerabile. Măruntul Costel Petrescu, funcționar într-un minister, scrie într-un necrolog rostit la căpătâiul unui confrate: „Încă unul din noi ne-a părăsit; putem vorbi deci, ca un ultim cuvânt, despre un *Amurg de zei!*”. Obsesia autoarei de a-și scoate din scenă, pe rând, personajele este conexă cu aceea de a le înlocui cu „oameni noi”. Printre ei, necizelatul dar inimosul doctor Ghiță Vlad, „înlocuitor” (la Facultatea de Medicină, dar și pe lângă Coca-Aimée) al doctorului Walter (cunoscut din *Drumul ascuns*), după ce acesta se sinucide cu o otrăvită creată de el însuși – odată cu antidotul pe care, cu superbie, refuză să și-l administreze. Sau pupilul de la Gârlele al lui Nory Baldovin, răsfățat Băiatu, ajuns – prin bunăvoința protectoarei – învățător în sat. Unii ca aceștia ilustrează interesul scriitoarei pentru un întreg fenomen social („exodul de la sate” și proveniența tot mai plebee a originalei burghezii românești), cum o arată și însemnările acesteia din jurnalul de creație: „Burghezia (?) – jumătatea populației – cealaltă jumătate, țărâniea. Una ieșită din cealaltă. Din ele,

pleava periferică. Tot din ele, clasa ce se cheamă de sus, bogată, fie intelectual, fie material”. Presiunea politicianului pătruns, tot mai agresiv, în viața cotidiană acționează și asupra autoarei romanului *Străina*, determinând-o să se apropie astfel de o temă față de care, în cărțile anterioare, nu manifestase un mare interes. Prin personajul Lucian – fagotist amator și admirator al Maestrului Marcian – romanul pătrunde în culisele ministerelor, surprinzând ceva din comedia politicii „dâmbovițene”. Acest Lucian, avocat și, în felul lui, un utopist, urzind proiecte de reformă pe care spiritele pragmatice le privesc cu condescendență, tehnocrat neînregimentat într-o partidă anume, este unul dintre pilonii acestei (bizare, într-un fel) construcții narrative. Cariera lui politică, ambițiile sale de reformator ocupă un spațiu însemnat în roman, chiar dacă în centrul narațiunii stau drame sentimentale ori de familie. Romanul se împarte, deci, destul de provocator, între un spațiu al politicianului (acțiunea desfășurându-se pe la sfârșitul anilor 1930) și unul al interiorității, acesta din urmă denumit metaforic de un personaj al cărții drept „spațiul Leopardului”, între, altfel zis, interesul pentru realități diurne și nevoia de refugiu în realități compensatorii. Între o serie întreagă de figuri românești cu consistență realistă (chiar frust-realistă în unele cazuri), se strecoară un personaj masculin fantomatic – fără nume –, Leopardul, prezent episodic ca erou „în carne și oase”, dar subzistând, ca fantasmă, în fiecare secvență. E nu doar amorul ideal al Inei – „Străina”, eroina ciudată a romanului –, ci o emblemă a idealității înseși. „Spațiul Leopardului” este spațiul reveriei și al refugiului. Pentru opera, ca și pentru biografia scriitoarei, imaginea „Străinei” este, de altfel, emblematică.

*

Ceea ce au făcut simboțiștii pentru poezie, dl Tudor Arghezi și adepții săi pentru publicistică, a făcut doamna Hortensia Papadat-Bengescu pentru proza literară propriu-zisă, adică descătușarea limbii din cadrele unei concepții arhaizante, ce-și pune idealul în trecut, și intrarea francă pe calea modernizării, adică a neologizării dictată de necesități noționale și estetice. În afară de limbă, activitatea scriitoarei s-a încadrat ușor în înseși tendințele noastre moderniste de subtilitate, de analiză a unor stări de conștiință ce depășeau marginile ruralismului curent, de explodare a inconștientului, de intelectualitate.

Eugen LOVINESCU

Literatura noastră a fost multă vreme [...] dedicată câtorva probleme epice foarte simple ca mecanism sufletesc. [...] Romanele d-nei Papadat-Bengescu schimbau brusc și total această perspectivă. Intrau, odată cu ele, în epica românească, o seamă de personaje neliniștitoare. Suflete obscure, stări nesigure de conștiință, sentimente duble, maladii stranii, gânduri complexe, grimase, caricaturi, probleme, întrebări – o întreagă umanitate ce contrazicea schemele de psihologie gata făcute ale cititorului harnic. [...] D-na Bengescu descoperea în societatea românească medii până atunci necercetate, iar în psihologie zone până atunci nedeschise cititorului nostru.

Mihail SEBASTIAN

Împreună cu Liviu Rebreanu, d-na Hortensia Papadat-Bengescu este, fără îndoială, scriitorul care a exercitat o înrâurire mai adâncă asupra dezvoltării romanului nou. Motivele pe care le-a introdus în circulație, adâncimea analizelor, arta caracterizărilor sale, procedeele întrebuițate se regăsesc din belșug în producția ultimilor ani, încât numele scriitoarei care a dăruit literaturii noastre o seamă de pagini viguroase și profunde trebuie trecut printre acelea ale citorilor [...] Dacă Liviu Rebreanu se situează încă de la originea lui scriitoricești pe linia de dezvoltare a realismului [...], d-na Papadat-Bengescu se desprinde din tabăra scriitorilor intelectualiști și esteți, ale căror mijloace stilistice apar hotărât în operele sale de debut.

Tudor VIANU

Așa cum s-a manifestat și cum a creat, Hortensia Papadat-Bengescu fixează o dată istorică în literatura românească. Mai întâi, este prima mare scriitoare femeie pe care a înregistrat-o istoria noastră literară. Exemplul ei a declanșat un vast filon de creație feminină. Este apoi primul prozator român care a întrerupt seria calofilă a scrisului «frumos», devenind chiar în context european una din anunțătoarele prozei de astăzi. În sfârșit, dintre atâția scriitori străluciți care au ilustrat literatura noastră dintre cele două războaie, Hortensia Papadat-Bengescu a dat cea mai incisivă frescă critică a epocii. Credem că sunt argumente suficiente pentru a fi salvată de nedreapta uitare de care se vede amenințată.

Edgar PAPU

SCRIERI: *Ape adânci*, București, 1919; *Bătrânul*, București, 1920; *Sfinxul*, București, 1920; *Femeia în fața oglinzii*, București, 1921; *Balaurul*, București, 1923; *Romanul Adrianei*, București, 1924; *Romanță provincială*, București, 1925; *Fecioarele despletite*, București, 1925; *Lui Don Juan, în eternitate, îi scrie Bianca Porporata*, București, 1926; *Concert din muzică de Bach*, București, 1927; *Desenuri tragice*, București, 1927; *Drumul ascuns*, București, 1932; *Logodnicul*, București, 1935; *Rădăcini*, I–II, București, 1938; *Concert din muzică de Bach. Drumul ascuns*, postfață Silviu Iosifescu, București, 1957; *Opere*, I–V, îngr. Eugenia Tudor-Anton, pref. Const. Ciopraga, București, 1972–1988; *Sangvine*, îngr. și pref. Doina Curticăpeanu, Cluj, 1973; *Arabescul amintirii*, îngr. și pref. Dimitrie Stamatiadi, București, 1986; *Omul care a trecut*, îngr. și pref. Dimitrie Stamatiadi, București, 1991; *Ciclul familiei Hallipa*, I–II, îngr. Dimitrie Stamatiadi, pref. Valeriu Râpeanu, București, 2001–2002; *Opere*, I–III – *Romane*, ed. coord. Gabriela Omăt, text îngr. Eugenia Tudor-Anton, studiu introd. Eugen Simion, București, 2012.

Repere bibliografice: Ibrăileanu, *Opere*, II, 263–265; Lovinescu, *Critice*, VII, 78–118; Aderca, *Contribuții*, I, 130–142, 344–345, 514–518, 530–531, 598–601, 615–618, II, 500–505, 540–542; Vianu, *Opere*, III, 54–63, 646–649, V, 281–290;

Davidescu, *Aspecte*, 64–65, 506–508; Perpessicius, *Opere*, II, 296–298, V, 319–329, VII, 165–167, VIII, 131–140, XII, 259; Holban, *Opere*, II, 611–614, III, 9–61; Constantinescu, *Scrieri*, IV, 136–156, VI, 10, 19–20, 427; Călinescu, *Cronici*, I, 99–107, II, 21–26; Lovinescu, *Ist. lit. rom. cont.*, II, 238–254, III, 396–397, IV, 290–291, 329–353; *Mărturia scriitorilor Ticu Archip, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, F. Aderca, A. Dominic, I. Peltz, Mihail Sebastian despre marea europeană Hortensia Papadat-Bengescu*, „Tiparnița literară”, 1930, 2–3; Sebastian, *Eseuri*, 314–337; Ionescu, *Nu*, 161–173; Șuluțiu, *Scriitori*, 270–283; Cioculescu, *Aspecte*, 301–302, 372–384; Streinu, *Pagini*, I, 121–124, II, 143–148, 189–201, 357–376, V, 288; Lovinescu, *Ist. lit. rom. cont.*, 301–305, 364–365, 390; Munteanu, *Panorama*, 241–243; Călinescu, *Ist. lit.* (1941), 653–658, *Ist. lit.* (1982), 737–742; Valeriu Ciobanu, *Hortensia Papadat-Bengescu*, București, 1965; Zăciu, *Masca*, 198–219; Petrescu, *Realitate*, 83–122; Mincu, *Critice*, II, 141–162; Eugen Simion, *E. Lovinescu, scepticul mântuit*, București, 1971, 377–378, *passim*; Crohmălniceanu, *Literatura*, I (1972), 395–418; Constantin Ciopraga, *Hortensia Papadat-Bengescu*, București, 1973; Tudor, *Pretexte*, 7–65; Iosifescu, *Proză*, 172–196; Florin Mihăilescu, *Introducere în opera Hortensiei Papadat-Bengescu*, București, 1975; Negoșescu, *Analize*, 164–169; Maria-Luiza Cristescu, *Hortensia Papadat Bengescu. Portret de romancier*, București, 1976; Dumitriu, „Ambasadorii”, 192–222; *Hortensia Papadat-Bengescu interpretată de...*, îngr. și introd. Viola Vancea, București, 1976; Mincu, *Repere*, 253–276; Protopopescu, *Romanul*, 105–143; Sorescu, *Interpretări*, 155–225; Viola Vancea, *Hortensia Papadat-Bengescu. Universul citadin*, București, 1980; Manolescu, *Arca*, II, 21–60; Crețu, *Constructorii*, 91–140, *passim*; Mariana Vartic, *Hortensia Papadat-Bengescu. Individual și social în ciclul Hallipa*, DCF, 218–240; Florescu, *Profitabila*, 92–120; Crohmălniceanu, *Cinci prozatori*, 98–164; Ioan Holban, *Hortensia Papadat-Bengescu*, București, 1985; Cristea, *Fereastra*, 47–68; Popovici, *Eu, personajul*, 155–170; Lovinescu, *Sburătorul*, I–II, VI, *passim*; Zăciu, *Clasici*, 164–184; Ciocârlie, *Fals tratat*, 198–232; Micu, *Scurtă ist.*, II, 162–168; Negoșescu, *Ist. lit.*, 244–247; G. Brătescu, *Freud și psihanaliza în România*, București, 1994, 81–88; Carmen-Ligia Rădulescu, *Hortensia Papadat-Bengescu, marea europeană a anilor '30*, București, 1996; *Dicț. analitic*, I, 46–48, 83–85, 219–220, 329–331, II, 56–58, IV, 17–20; *Dicț. esențial*, 605–610; Sorin Alexandrescu, *Identitate în ruptură*, București, 2000, 306–311; Ion Bogdan Lefter, *Doi nuveliști: Liviu Rebreanu și Hortensia Papadat-Bengescu*, Pitești, 2001; Eugenia Tudor-Anton, *Hortensia Papadat-Bengescu, marea europeană*, București, 2001; Liana Cozea, *Exerciții de admirație și reproș – Hortensia Papadat-Bengescu*, Pitești, 2002; Zaharia-Filipaș, *Studii*, 29–67; Manolescu, *Istoria*, 610–619; Andreia Roman (coord.), *Hortensia Papadat-Bengescu. Vocația și stilurile modernității*, București, 2007; Simona Sora, *Regăsirea intimității*, București, 2008, 83–103; Burța-Cernat, *Fotografie*, 62–69, 84–89, 90–117.