De ce nu avem alternativă la autenticismul masculin? Focus: *Într-un cămin de domnișoare* de Anișoara Odeanu și *Tinerețe* de Lucia Demetrius

Teona FARMATU

Universitatea „Babeș-Bolyai", Cluj-Napoca, Facultatea de Litere
Babeș Bolyai University of Cluj-Napoca, Faculty of Letters
E-mail: teonafarmatu@gmail.com

Why Don't We Have an Alternative to Male Authenticity? Focus: *In a Young Ladies's Home* by Anișoara Odeanu and *Youth* by Lucia Demetrius

Abstract: On the background of recent syntheses on the concept of authenticity in Romanian literature and in the light of gender studies in relation to the postcanonical perspective, this paper aims to question a possible alternative of authenticity in two interwar novels written by women: Anișoara Odeanu's 1934 Într-un cămin de domnișoare [In a Young Ladies' Home] and Lucia Demetrius' 1936 Tinerețe [Youth]. While interwar literature outlines a masculine, misogynist and machismo authenticity, based on vitalism and obsession with the experience of the male subject, the alternative of prose written by women proposes an authenticity that is neither doctrinaire nor merely a form. While not configured as an alternative to the ism of male writing's authenticity, the two novels propose a demonopolisation of authenticity and underline the signs of a counter discourse of women writings within and against a misogynistic society and culture.
Keywords: women novelist, interwar Romanian novel, authenticity, agency, female subject, post-canonicity.

Citation suggestion: Farmatu, Teona. "De ce nu avem alternativă la autenticismul masculin? Focus: Într-un cămin de domnișoare de Anișoara Odeanu și Tinerețe de Lucia Demetrius." *Transilvania*, no. 11-12 (2022): 1-12. https://doi.org/10.51391/trva.2022.11-12.01.

Considerații metodologice: perspectiva post-canonică în conjuncție cu studiile de gen

Relativ recent, în studiile literare românești, au apărut câteva sinteze dedicate autenticismului, direcție care, în perioada interbelică, a constituit unul dintre nodurile determinante în evoluția romanului românesc. Amintesc în sensul acesta volumul lui Ștefan Firică, *Autenticitatea, sensuri și nonsensuri. Teorii românești interbelice în contexte europene* (2019)[1], și studiul Adrianei Stan, *Literatura autenticistă* (2020)[2], al cărui principal merit este cel de a trasa diacronic traiectoria conceptului de autenticitate din interbelic până în anii 2000 – când eul devine, pe fondul tranziției, atât obiectul exacerbării psiho-corporale, cât și instrumentul critic al societății românești aflate în derivă și precaritate. Platforma *mainstream* a autenticismului romanului autohton, așa cum reiese din ambele cercetări menționate, e cea constituită de generația '27 interbelică, la care se adaugă Camil Petrescu, care propune în aceeași epocă un psihologism de natură autenticistă. Spre deosebire de proza psihologică, unde formula e mai ușor de standardizat[3], în cazul autenticismului pe care tinerii criterioniști îl și ideologizează, morfologia acestui tip de proză e mai dificil de sistematizat[4]. Pe de o parte, pentru că inclusiv în interiorul laboratorului formulei

există valențe contradictorii[5], iar, pe de altă parte, pentru că experiența autenticistă din interbelic se arată una eminamente masculină[6]. Într-o „paradigmă falocentrică" (Ioana Moroșan)[7], scriitura autenticistă își găsește arsenalul eminamente în dominația sexuală și de conștiință a subiectului narator bărbat. Observația din urmă subîntinde și miza studiului de față, care urmărește să chestioneze posibilitatea unei alternative la autenticismul tipic heteronormativ, propusă, mai mult sau mai puțin conștient, de două prozatoare interbelice: Anișoara Odeanu, cu romanul *Într-un cămin de domnișoare* (1934), respectiv Lucia Demterius cu romanul *Tinerețe* (1936). Din punct de vedere metodologic, voi adopta două direcții interdependente: perspectiva postcanonică[8], respectiv studiile de gen. Cea dintâi îmi va permite, dinspre fundalul a ceea ce Jeffrey T. Nealon numește „post-postmodern"[9], să revizitez o porțiune din corpusul literaturii interbelice, mai precis din intervalul 1933-1947, racordându-l la o noțiune populară în epocă – autenticitatea –, care devine, nu doar o traiectorie importantă în evoluția romanului românesc, ci și direcția de nișă a femeilor scriitoare rămase la periferia istoriei literare și în afara canonului. Așa cum menționează Cosmin Borza, acest tip de perspectivă asupra unor fenomene literare nu înseamnă „neither abandoning the concept of the canon nor ignoring the antagonisms and complications this has historically brought into play"[10]. Mai degrabă, perspectiva este focalizată asupra sincronizării dezbaterilor canonice cu noile metodologii precum *distant reading*-ul și World Literature[11], ceea ce îmi permite să reconsider și felul în care direcția autenticismului este asociată experienței existențiale masculine și constituie unul dintre vectorii principali ai canonizării generației '27. În timp ce proza autoarelor, deși are potențialul identificării unor forme alternative de construcție a autenticității, ceea ce se produce în absența unor dezbateri ideologice/politice din interiorul narațiunii (acaparante adesea în proza bărbaților), apare doar tangentă autenticismului, deci incomplet subordonată acestuia, căci feminitatea își subînțelege cu prisosință limitele în epocă. Perspectiva post-canonică implică, în cazul de față, un raport de putere social convertit într-unul literar: subordonarea până la anihilare a scriitoarelor în favoarea scriitorilor, deși nu o dată, în epocă, o voce critică hegemonică, precum cea a lui Lovinescu, pare să intuiască și să valideze potențialul unei autoare ca Lucia Demetrius[12]. Cum bine știm, însă, aceasta activează în sistemul literar în măsura în care o abordare sistemică a literaturii interbelice o recuperează[13]. De cealaltă parte, a *close reading*-ului, Demetrius rămâne în umbră, ba chiar numele ei pare că se dizolvă de-a lungul timpului, mai vizibilă fiind, de pildă, Cella Serghi, având în vedere și reeditările succesive ale *Pânzei de păianjen*. Așadar, studiile de gen[14] vor constitui fundalul explorării subiectului feminin, precum și relația acestuia cu subiectul dominator – cel masculin. În plus, formele de autenticitate ale prozatoarelor conțin și semne ale frondei în raport cu ipostaza hegemonică, din care transpare nu doar o conștiință a inferiorității sau a ratării posturii de scriitoare[15], ci și semnalul (încă apatic, într-adevăr) al combaterii superiorității falice prin *numirea* ei, în primul rând. Deși o hemeneutică printre rânduri permite extragerea strategiilor prin care autoarele încearcă să se deposedeze de tirania dominației, configurându-și protagonistele drept niște *alter ego*-uri aflate în criză, niciodată nu este (de)numită direct forma de subordonare.

Bianca Burța-Cernat oferă un prim – și, până în prezent, singurul – studiu sistematic despre prozatoarele interbelice uitate, adică mai toate cele care s-au remarcat în epocă în afara Hortensiei Papadat-Bengescu, autoare care a ajuns în canonul literar[16] și care a avut parte de o receptare pe măsură. Totuși, în ciuda meritelor incontestabile pe care le are cartea Biancăi Burța-Cernat, perspectiva asupra pozatoarelor rămâne una construită *în contrast* cu proza vârfurilor canonice, adică a unor autori ca Mircea Eliade sau Camil Petrescu – acesta din urmă fiind, cel puțin pentru două dintre autoare (Lucia Demetrius și Cella Serghi) un model și, implicit, o influență cel puțin la nivel de *poietică* a romanului. Prin urmare, care ar fi diferența specifică a acestor prozatoare? Cu alte cuvinte, romanele lor sunt, într-adevăr, rezultatul unui proces mai degrabă mimetic decât creator? Se subsumează ele autenticismului ajuns tipologizat în practică și teorie? Acesta e și marea prejudecată a unor critici bărbați[17] – stereotip, de altfel, preluat ca atare la nivel mentalitar în cultura română – conform căreia femeia prin esență nu poate fi artistă/creatoare, deci, cum „demonstra" Titu Maiorescu, nu este capabilă să creeze o „operă de geniu"[18]. Dincolo de aceste stereotipuri, autenticismul devine un concept monopolizat, a cărui morfologie își determină fațetele în funcție de proza romancierilor interbelici – parte ai generației '27 sau anexați acesteia –, în timp ce romanelor scrie de femei, deși sunt, conform naratologiei clasice, subiective, având un discurs la persoana I (unul asumat individualist și intim, cu rampa de creație în notațiile de jurnal), nu li s-a identificat un tip de autenticitate decât în măsura în care laxitatea conceptului a permis caracterizarea acestor stiluri existente și ele în diacronia romanului românesc. Fără a supralicita valoarea literară a unor romane care, neîndoielnic, își au punctele vulnerabile, miza studiului este de a chestiona posibilitatea unei alternative la autenticism, care poate fi distinsă în cadrul unor romane scrise de femei. În afara focusării pe o subiectivitate feminină, este important de menționat faptul că intervalul '33-'47 este, pe lângă perioada de maximă producție romanescă interbelică, și un timp al consolidării unor subgenuri[19], precum și a înregistrării unor schimbări în interiorul acestora, sau a unor direcții prozastice, pe care anii precedenți le explorează fie încă inabil, fie în mod *manifest*, standardizându-le.

Autenticismul neexperimențial. Subiectul feminin *față cu* normele și intelectualismul

Nu de puține ori, capitolul dedicat Anișoare Odeanu al studiului Biancăi Burța-Cernat atinge problema autenticității romanului *Într-un cămin de domnișoare* (1934), inventariindu-i câteva avataruri precum: ingenuitatea, sinceritatea sau, pe urmele unui „minimalism *avant la lettre*"[20], minuțiozitatea. Totuși, cercetătoarea inițiază discuția asupra unei anumite forme de autenticitate pe care Odeanu o exersează, formulând o observație inadecvată, cu atât mai mult cu cât, până la urmă, nu stabilește specificitatea autenticismului practicat de romancieră. Așadar, Burța-Cernat descrie volumul drept „roman citadin, nutrit – ca atâtea alte cărți ale vremii – dintr-un soi de fervoare de a surprinde ritmurile extrem de vii ale orașului modern și dintr-o mistică a tinereții, a vitalității exuberante; totodată roman subiectiv, în căutarea autenticității"[21]. Citatul expune două probleme de tip *misreading*: o dată, cercetătoarea împrumută schema clasică a autenticismului („mistică", „exuberanță", „tinerețe", „vitalitate") tipic, de pildă, lui Eliade. Or, poetica Anișoarei Odeanu nu ar trebui nici pe departe asimilată programului generației '27. În pofida faptului că protagonistele romanului sunt tinere fete, iar majoritatea contextelor converg înspre micile-marile drame ale vieții studențești și mondene, subsumându-se, deci, marii teme a tinereții *sans rivages*, matricea cărții este vidul ontologic, acompaniat de plictis, dezamăgire, nervozitate și monotonie, prin urmare, tocmai opusul atributelor pe care Cernat le sintetizează ca surse ale autenticității. În al doilea rând, Bianca Burța-Cernat pune la îndoială un eventual *statement* autenticist al romanului, ezitând, prin formularea „în căutarea autenticității", să stabilească tipicul acestui discurs, totuși, distinct de proza bărbaților. Personală, confesivă și sinceră până la ridicol, scriitura Anișoarei Odeanu este construită – voluntar sau involuntar – în răspăr cu bărbăția vitalistă (cu ecouri în legionarism[22]), pe care programul tinerilor criterioniști o glorifică. Oricare ar fi motivele pentru care tânăra romancieră nu își împlinește până la capăt miza autenticistă prin tehnică[23] sau prin abordarea unor teme precum sexualitatea – de care perspectiva masculină a epocii uzează, de cele mai multe ori, în manieră misogină și machistă –, morfologia acestei autenticități își are arsenalul în patru noduri: subiectul feminin dublu încorsetat într-o burghezie disciplinantă, cu ale sale pretenții de intelectualism, și o societate în sine heteronormativă, perspectiva feminină asupra relațiilor și asupra flirtului[24], dualitatea vocii narative (o voce de societate, respectiv vocea propriei gândiri, cea din urmă marcată deseori prin paranteze) și, nu în ultimul rând, minuțiozitatea, care, după cum observă Burța-Cernat, anticipează proza minimalistă[25].

Scenariul distinct de autenticismul „clasic", cu surse în „bărbăția" juvenilă și revoluționară, se reliefează astfel: o fată din mica burghezie, a cărei formare de tânără doamnă trebuie să se desfășoare la un cămin – un cvasipension – din capitală, își conștientizează, practic, clasa socială semiprivilegiată, infuzată de cochetării, fățărnicie și mofturi deopotrivă ale fetelor și ale băieților, care îi sunt înseși caracteristice, dar pe care, nu de puține ori, le articulează critic, imputându-și-le. De unde laitmotivul discursului cvasijurnalier al protagonistei Dany Penzza: golul existențial, asimilabil celebrului *spleen* specific sfârșitului secolului al XIX-lea, respectiv începutul secolului al XX-lea, numai că aici permanenta nemulțumire, plus micile atitudini vindicative ale tinerei fete sunt rezultatul tipologiei pe care o întruchipează, de burgheză la limita declasării, și, totuși, inadaptată cochetăriilor înaltei burghezii sau chiar aristocrației, chestiuni de care, nu de puține ori, se simte dezgustată. Odeanu este și o bună strategă în construcția *alter-ego*-ului său, întrucât numeroasele amânări sau chiar refuzuri ale lui Dany de a învăța și de a-și trece examenele la Litere (facultate pe care oricum a ales-o pentru că era la îndemână) o arată ca pe o răzvrătită împotriva figurii intelectualului. Așadar, nonșalanța cu care Dany ajunge să copieze la un examen, așa încât dă exemplul „celui mai stângaci copiat din analele Universității"[26], își are resortul în prețioasa intelectualizare a modernismului[27]. Una dintre tezele lovinesciene pe care Teodora Dumitru le articulează în articolul citat este aceasta: „Antinomia care opune partitura materialului corupt coruptibil ('fizic', 'material', 'talpă', în altă parte 'pântece') partiturii 'spiritualului' incoruptibil și neperisabil ('inimă', 'intelectual', 'subtilități de simțire' sau 'palide frunți', cum va spune mai jos) reflectă antinomia dintre subiectul *non-intelectual* și subiectul *intelectual*, convertibilă fără probleme, pentru Lovinescu, în antonimia *rural vs. urban*"[28]. *Într-un cămin de domnișoare* i-ar infirma, deci, teza criticului interbelic. Anișoara Odeanu propune un subiect feminin, după terminologia Teodorei Dumitru, *non-intelectual*, dar într-un mediu cât se poate de *urban*, încă *universitar*. Nu este un paradox, ci întocmai un gest subtil de frondă[29]. Poate nu era neapărat necesară șarjarea inapetenței lui Dany pentru studiu, în vederea opoziției critice cu intelectualul superior, prin excelență bărbat, dar interpretarea acestei caracteristici drept gratuite ar fi cu totul eronată.

Pe de altă parte, idealizarea mediului citadin, cu celebra stradă Lipscani a capitalei și bulevarde precum Brătianu sau Elisabeta, pare că reflectă un complex al provincialei. O mostră tipică extazului creat de forfota urbană extaziantă din punctul zero al Bucureștiului sună așa: „Mă simțeam bine între lumea multă și gălăgioasă ce forfotea pe acolo, între vitrinele cu stofe grijuliu aranjate. Mai ales acum, pentru că Moda impunea culorile vii, vioiciunea vitrinelor mă impresiona plăcut și toată lupta sufletească ce se anunțase după plecarea lui Dinu – și de teama căreia fugisem – s-a transformat într-o săltăreață bucurie de a trăi."[30]

Totuși, dincolo de o grilă tipică de analiză de clasă, Dany Penzza nu se îngrijorează neapărat pentru condiția materială precară în care se poate afla, atunci când nu rămâne oricum fără bani, în ideea în care vrea să-și strângă niște economii[31]. Mai importantă în această ecuație este dialectica interior-exterior, deloc străină literaturii interbelice de introspecție. După cum arată Odeanu, protagonista ei se simte (mai) bine ori reușește să își întărească moralul, datorită ieșirilor din cămin, deci dintr-un spațiu închis, al programului, al regulilor și al unei ordini interne, pe care tinerele încearcă să o fragilizeze, dacă nu chiar să o încalce. În timp ce băieții beneficiază de o anumită mobilitate (ba chiar de un libertinaj, care creează tot felul de confuzii în rândul fetelor), tinerele instituționalizate în cămin trebuie, de pildă, să dea cu subsemnatul când părăsesc clădirea. De asemenea, intimitatea, practic, nu există, de unde caracterul cluastrant al mărturisirilor lui Dany. Odeanu forjează autenticitatea prin suma slăbiciunilor, a malițiozităților, a răutăților și a superficialității judecăților protagonistei, care are un singur spațiu de desfășurare: propria minte transferată în scris, căci, un lucru important, pe lângă faptul că romanul simulează un jurnal, Dany e o veche laureată a concursului Tinerimea română; așa cum zice și ea, „aveam multă încredere în dexteritatea mea de a întocmi *fraze frumoase*"[32] (s.m.). Nu se știe ce scrie tânăra și pentru ce fel de texte câștigă premii, ci doar că impresionează *estetic*, că se supune unor mode, ceea ce ar putea fi o dovadă pentru felul abil prin care păcălește juriul, căci, din nou, ea e o revoltată, care pozează, cum bine observă Bianca Burța-Cernat, „în leneșă" și „în dezabuzată"[33]. De data aceasta, lipsa sensului existențial nu e departe de ipostazele ratării din proza interbelică de factură autenticistă; în cazul de față, însă, autenticitatea nu își conține un scop sau o metodă (vezi vitalismul provenit din experiențe sexuale de tipul violului în *Șantier*; sau din falsele adeziuni ideologice care nutresc „bărbăția"), ci provine din transcrierea frustă, uneori telegrafică sau jurnalistică (vezi frazele care anunță fiecare capitol) a „ordinii de zi"[34]. „Arma" Anișoarei Odeanu e onestitatea frustă, care joacă infantilul și gravitatea, expunând un subiect feminin care nu are, cel puțin din punct de vedere fizic, spațiu de acțiune. Nu e de mirare că titlul romanului orientează miza locativ. Căminul, această școală a bunelor maniere și a protecției tinerelor fete, este locul de „prizonierat" al studentelor. De unde altă funcție pe care Odeanu o conferă spațiului citadin. În afara „utopiei colorate" și a perspectivei idealizante a provincialei, romanciera construiește urbanul similar Dublinului joycean sau pasajelor lui Walter Benjamin, potrivite pentru deambulare și pierdere în mulțime. Lipscanul e descris ca „templu de reculegere"[35], pentru că, în cuvintele protagonistei, „nicăieri nu mă simțeam mai singură și mai neturburată decât acolo între ferestrele magazinelor, cu stofe multicolore și lumea aceea multă care nu mă lua în seamă"[36]. Într-adevăr, Dany râvnește uneori la câte o rochie scumpă, văzută în vitrine, însă, mai mult de atât, esențială este aici (im) posibilitatea mobilității fetei condiționate. Autenticitatea e dată și de acest discurs al banalității realiste, care înregistrează interacțiunile fetei cu oamenii de pe stradă, de care se lovește, fără miză narativă, dar cu încărcătură simbolică pentru felul în care orice contact cu lumea din afara căminului fie fisurează plictisul, fie diminuează neliniștile ori dezamăgirile de ordin amoros ale lui Dany. Inclusiv sfârșitul cărții se oprește, cinematic, asupra mobilei neschimbate din camera de cămin: „În cameră la noi, încep să se distingă contururile mobilelor... masa, noptierele, paturile... așa cum le-am văzut în fiecare dimineață, de luni întregi..."[37]. În plus, ca tehnică naratologică, circularitatea romanului, întrucât incipitul și finalul încorporează ambele momentul dimineții, schițează tocmai spațiul inert de interior. Temporalitatea dilatată, specifică prozei moderniste, își găsește mulajul într-o spațialitate citadină, universitară, cu potențial de absorbție a celor care o locuiesc. În fond, Odeanu pare să încline balanța spre un mediu urban plat, care, spre deosebire de provincie, nu are în plus decât avantajul de a fi *trendsetter*-ul[38], căci, atât în zona de centru (capitala), cât și în cea de periferie (orașul natal, în care Dany petrece o minivacanță), tânăra fată se lovește de convenții sociale și de reproșuri[39], rămânând, de fapt, o solitară. Deși romanul radiografiază viața universitară a unui grup (pe lângă Dany, există și alte figuri proeminente, care dinamizează povestea: Dora, Mausi, Nora, Rose-Marie, Cella), de remarcat e că *tema prieteniei* sau a *surorității* e extrem de slab conturată, de unde cadrul cel mai adesea solitar în care se găsește Dany. Nu de puține ori, dialogurile cu celelalte fete ale căminului au loc mai degrabă pentru a proba intuițiile sau gândurile protagonistei despre frivolitatea și fățărnicia colegelor, semn nu doar că narațiunea se consumă în mare parte la nivelul unei individualități (tipic romanului subiectiv al epocii), dar e și o ipostază-reflector a *cluster*-ului din care face parte Dany. De altfel, modulațiile subiectului demonstrează o flexibilitate dusă înspre culmile naivității, dar, din fericire, luciditatea, rezultantă a celor două voci întrepătrunse, conferă două straturi nu doar personajului, ci întregului roman. Nu e vorba de un nivel de suprafață, respectiv de unul de adâncime, pentru că autenticitatea cărții nu constă în celebrul „experimentialism" al generației '27, ci, mai cu seamă, de *două sisteme* în care protagonista activează aproape duplicitar: o dată, sistemul monden al studenției, cu bârfe, flirturi și chinul examenelor, în care Dany pătrunde complet, dar conservându-și distanța prin apartenența la un sistem solitar, autoscopic, lucid și maliții cu teribilismul și propriile-i fandoseli. Mai important e faptul că acest al doilea sistem conține și critica celui dintâi.

Lucia Demetrius: Trăirismul fără trăire. Internalizarea discursului dominant

Mult mai puțin malițioasă, gravă în tonalitate, șarjând un nivel ontologic/existențial cu mult mai evident decât o face Anișoara Odeanu este Lucia Demetrius, cu romanul *Tinerețe* (1936). La fel ca în cazul celei dintâi romanciere discutate, Bianca-Burța Cernat o atașează incorect pe Demtrius programului autenticist masculin: „Literatura Luciei Demetrius este, ca și aceea a colegilor ei de generație, o literatură a elanurilor vitaliste și a dezinhibării, dar și a confesiunii și a obsesiilor identitare”[40]. Deși „autoarei îi e familiar climatul dezbaterilor de la Criterion”[41], romanul *Tinerețe* este mai degrabă în opoziție cu „rețeta” autorilor grupării. Demetrius orchestrează cu vână o existență tânără consumată, disforică și melancolizată, al cărui cadru de desfășurare, la fel ca la Odeanu, doar că mai apropriat interiorității umane tulburate, este mediul citadin – orașul pustiu, gri, cu alură gotică, funestă: „Oraș german. Strada mea urcă, strâmtă și înzăpezită, spre o biserică gotică, îngustă. În casa de peste drum se aprinde lampa.” sau „Ies în stradă, unde e răcoare și se înserează. Nu știu când a fost toamnă cu soare anul ăsta. Am intrat în Octombrie rece și cenușiu deodată.”[42], senzație care imediat e corelată cu starea decepționată a protagonistei:

> „Mă urc în autobuz și primul gând e să deschid cursul de la dialectul Maglenit, să repet. Mă înfurii pe mine. Ce e incapacitatea asta de a simți momentul de față, cu noutatea lui, cu fericirea pe care o aduce?”[43].

Demetrius îi exacerbează protagonistei senzația de irealitate, astfel încât tot romanul pare a fi o meditație despre *incapacitatea de a trăi plenar*[44], prin urmare, și incapacitatea de a acționa. Din punctul acesta de vedere, *Tinerețe* e o mostră alternativă a unui autenticism al nevrozei, care, într-adevăr, se consumă, cel mai mult, la nivel discursiv, semn că singura „armă” a autoarelor este limbajul. Nu din întâmplare, Natalia are un puseu de frustrare în raport cu o altă fată, suprapunând, de fapt, antinomia masculin-feminin cu antinomia trăire-existență sau pasivitate-acțiune, pe care eroina Luciei Demetrius nu poate să o spargă: „Știu că își trăiește viața simplu, bărbătește, sincer, respectându-și și ascultându-și orice pornire, orice slăbiciune, orice poftă. Am o admirație nesfârșită pentru ea, pentru că eu, dimpotrivă, nu ascult decât de un principiu cu care m-an născut, nu l-am sădit în mine, al decenței, al stăpânirii”[45]. Momentul de luciditate încorporează o chestiune mai largă, valabilă și la Odeanu, poate mai ales la ea, dat fiind toposul prin excelență al educației „alese”, în care își plasează acțiunea. Mai mult decât determinismul bazat pe structura ontologică, e vorba despre o cauzalitate de natură socioculturală, în cadrul căreia educația fetelor e discutată în termeni de *bună creștere*, *cumpătare*, *decență* și *respect*, iar abaterile și, mai mult, gândul la abatere, produc vinovăție și inadecvare la propria persoană. De aceea nu e vorba niciodată despre nevoile sexuale ale fetelor în proza acestor autoare sau, dacă le întrevedem, ele se opresc la săruturi, scene construite destul de clișeic-romanțios. Una dintre temerile tranșant rostite de Natalia este dragostea ca obsesie sexuală, adică exact felul de raportare masculin, pe care îl regăsim în majoritatea romanelor interbelice, cu tematică amoroasă, ale bărbaților: „Mi-e oribil de frică să nu fie considerată dragostea mea o obsesie sexuală”[46]. Sexualitatea, în formele ei masculine: de dominație, de putere, de acutizare a unor ideologii extremiste este nu doar un punct de reper *de combătut* în imaginarul autoarei, dar, transferată narativ în vocea unei femei, ia forma unei temeri pentru cum ființa umană are un caracter monstruos.

Există, mai pregnant decât la Odeanu, construcția blazării printr-un tipar de protagonistă care, s-ar zice, are toate șansele reușitei fie a escaladării puterii, fie a experimentării unor fapte de viață. Natalia e o tânără cu aspirații de artistă pe scenă, care lucrează deocamdată ca ilustratoare la o mică editură. Lungul ei monolog relevă o dublă irelevanță: a înzestrărilor Nataliei (o tipă talentată și cultivată) și a privilegiului de a fi în centru, într-un București care nu face decât să îi reflecte mai abitir neîmplinirea deopotrivă a iubirii cu Vlad și a visului de a fi o strălucită dansatoare. Un sistem de intercentralitate anulează, de fapt, poziționarea protagonistei la kilometrul zero al capitalei. Cu atât mai mult autoscopia de tip disecție pe care o realizează Lucia Demetrius e mai autentică, cu cât rezultatul acestor multiple ipostazieri privilegiate ale Nataliei sunt dovada inadecvării. Traiectoria Nataliei este una eminamente citadină, revenind la București dintr-un oraș german, fiind permanent conectată la lumea artistică, aspirând bovaric să îi devină personaj, dar în același timp fiind victima propriului discurs negativ. Nu doar că nu își permite să experimenteze, de pildă, alcoolul, condamnând beția[47], dar își construiește un discurs al *nu*-ului. Motivul poate reieși din două direcții: încercarea disperată de a găsi soluția ieșirii din postura de femeie care își refuză experiența și căreia îi este sociocultural imputată libertatea în acțiune și/sau conștientizarea organică a eșecului privilegiatei înzestrate, singură într-un angrenaj căruia, prin vocea mamei, îi este chestionată (chiar dacă simplist) utilitatea: „Mama ar spune: la ce ți-a folosit învățătura?”[48]

Esențială e și distincția *blazare* vs. *ratare*. În timp ce unii dintre protagoniștii creați de membri ai generației ’27 fac din ratare un program de viață ideologizat, în cazul protagonistelor, blazarea fără șansă de ieșire este motorul deopotrivă narativ și politic. Explicația nu rezidă exclusiv la nivel ontologic ori la nivel narativ, cum propune Burța-Cernat[49], ci are rădăcini în mediul sociocultural, de unde mecanismul internalizării

dominației masculine, care produce această retragere, aparent inexplicabilă și autoflagelantă, pe care o „practică" eroinele în defavoarea unei acțiuni propriu-zise, care ar fi confirmat trăirismul, așa cum e vehiculat el în epocă. Referindu-se la proza scriitoarelor postbelice, Ioana Moroșan tranșează problema „misterului și a sentimentalismului feminin", observând că: „Scriitoarele rămân subordonate unui discurs autoritar paternalist, ele au internalizat această formulă care li s-a impus, întrucât constituia o condiție imanentă a articulării discursului lor, nu întâmplător rămân doar niște revoltate în filigran"[50]. Nu e dificil de argumentat cum li s-a impus autoarelor o „formulă", căci, să nu uităm, singura scriitoare care se află în canonul interbelic este Hortensia Papadat-Bengescu, pe care E. Lovinescu o sfătuiește să treacă de la o perspectivă subiectivă, de persoana I (cum începuse să scrie tânăra autoare), la o perspectivă obiectivă, care ar oferi o mai mare greutate prozei. Odeanu, Demetrius, Serghi aleg persoana I, dar riscul e tocmai internalizarea inferiorității, a eșecului deopotrivă narativ (tehnic) și ontologic, deși, în intenție, ele mizează pe a-și găsi o autenticitate „in her own way", care să reliefeze un subiect *par excellence* feminin, condamnat la o postură privilegiată, din vârful căreia le e permisă doar conștientizarea inegalității de gen, dar nu și combaterea ei decât, așa cum excelent observă Moroșan, „în filigran". În plus, abilitățile artistice pe care le au și Dany, și Natalia, tratate în cheie bagatelizantă sau, cel puțin, văzute instrumentalizant (vezi dorința lui Dany de a participa la concursul de scriere creativă pentru a câștiga o sumă de bani, nu pentru a-și exersa sau a-și valida talentul), servesc la instaurarea pierderii fără drept de luptă. Dacă trama existențial(ist)ă consolidează, totuși, un discurs obsedant, reflexiv, cu variații în gravitate, ludic, mici revolte și sarcasm, din punct de vedere tehnic, formula de autenticitate pe care o adoptă autoarele, încercând să o extragă din hegemonia masculină, își subînțelege deficitul în autoblamare (Demetrius) sau într-un jemenfișism de fațadă (Odeanu), care compensează lipsa de acțiune propriu-zisă.

Întregul roman *Tinerețe* este despre *un blocaj*, ceea ce nu înseamnă că din punctul de vedere al unei judecăți de valoare, scriitura suferă de pe urma acestui cerc vicios care, revizitând, în cheie pasivă, suicidul spre finalul cărții (prin imaginea à la Tolstoi a căii ferate[51]), schițează, chiar dacă palid, un eșec al autenticismului de factură metafizică, cel pe care protagoniștii din *Huliganii* sau din *Adolescenții de la Brașov* îl regăseau în moarte, mai cu seamă într-un suicid sau o moarte colectiv/ă, cu iz eroic. Nu din întâmplare, în interiorul cărții, Demetrius polemizează cu Tolstoi, acuzându-i de irelevanță „teoriile despre artă", ca, la final, să transparentizeze inutilitatea gestului suicidal. Ceea ce făcea și Anișoara Odeanu, dar bagatelizând gestul[52]. În fond, și Demetrius, și Odeanu tratează cu distanță „disperarea" de tip cioranian. Burța-Cernat observă în cazul celei de-a doua că „Dany Penzza nu e deloc patetică, e cât se poate de firească în consemnarea momentelor de vertij lăuntric; autoarea nu scrie despre sinucidere pentru că e o temă la modă ori pentru că ar tenta-o cabotinismul de tip Emil Cioran, ci pentru că tema aceasta face parte din sine, ca obsesie constitutivă a personalității sale". Aș spune chiar că, pe fondul dialecticii vocilor pe care le menționam în subcapitolul despre Odeanu, sinuciderea are resorturi în același tip de alint al lui Dany – cea integrată în pseudotragismul studențesc, al fetelor simandicoase, burgheze. Pe de altă parte, Lucia Demetrius activează toate resursele reflexive și descriptive în a aborda grav și poetizant (Burța-Cernat) vidul și confuzia ontologice, din care transpare nostalgia morții sau a suicidului. Totuși, Demetrius nu se alătură idealului masculin al morții eroice, ci e mai degrabă o adeptă a stoicismului, dar în niciun caz ca filosofie de viață, ci ca unică alternativă de existență, întrucât nici moartea, dar nici așa-zisul desfrâu nu constituie niște opțiuni. De aici maniera obsedantă de hiperanaliză a propriei conștiințe și a felului în care orice din exterior devine claustrant, căci o poziție permanent *in between* nu produce decât nesoluționabilul. Tehnica nu e una doar literară, ci are încărcătură politică, întrucât, în lipsa soluțiilor de eliberare, subiectul feminin nu are de ales decât să își exacerbeze psihotic drama. Tensiunea cărții vine din autoblamarea exagerată, uneori obositoare, pe care o practică Natalia. Cu alte cuvinte, Demetrius sugerează următoarea critică: ca femeie, a-ți discursiviza neputința dublu impusă (de societate și, implicit, de sine, internalizând normarea) este mai slab valoric în economia narațiunii decât a acționa barbar (sexual), tipic masculin?[53] Sau: erotica nonreprezentațională sexual sau nici măcar abordată fizic atrage cu sine o judecată de valoarea *în defavoarea* prozei scrise de femei și dintr-o perspectivă feminină?

Nu sunt de neglijat în context alte două chestiuni: o dată, faptul că autoarea, într-unul dintre textele ei din publicistică, pe fondul unei polemici cu Eugen Ionescu, problematizează *feminismul*, căruia îi critică potențialul aproprierii lui de către bărbați: „N-am să discut nici cu dumneata, nici cu nimeni, problema perimată a feminismului, lăsată azi pe seama funcționarilor la pensie și a băieților de liceu cu coșuri și tulburări de pubertate. Eu o ignor total"[54]. Revolta e clară, întrucât până și feminismul, odată importat în spațiul autohton, ajunge să fie „terenul bărbaților", ceea ce o face pe Demetrius să îi provoace dezgust chiar și o ideologie menită să determine un *empowerment* în rândul autoarelor. În al doilea rând, Demetrius o citise, cu siguranță, pe Virginia Woolf, din care și citează în *Tinerețe*. E vorba, așadar, de o conștiință mult mai angajată sociopolitic decât cea a Anișoarei Odeanu, de unde și miza lui Demetrius asupra tehnicii literare a instrospecției excesive, pusă la lucru în cadrul deambulărilor și al momentelor de singurătate, pe care o instrumentalizează polemic. Autenticitatea ei

are la bază hiperanaliza, chestionarea sinelui și a celuilalt prin *sine*, dar fără acțiune, de unde blocajul și blazarea care excavează cercul vicios.

Ce e mai interesant în *Tinerețe* nu se desfășoară nici experimental, nici din perspectiva unei psihologii așa-zis „feminine”[55], ci la un nivel hiperlucid, non-metafizic, al pragului fragil dintre *real* și *producție de real*, mai exact între real și un bagaj sociocultural, de unde, pe de o parte, aspectul cosmopolit al cărții (dincolo de geografia germană în care se găsește Natalia, numeroasele trimiteri la scriitori internaționali ca Virginia Woolf, Balzac, Tolstoi, Laforgue sau Hoffmann poziționează proza lui Demetrius în categoria romanelor citadin-cosmopolite), iar, pe de altă parte, tensiunile de clasă pe care autoarea le configurează în virtutea aceluiași *roller coaster* al autoblamării[56]. În defavoarea acutizării atavismului și a barbariei protagoniștilor masculini, Demetrius face, așa cum remarcă Burța-Cernat, un „exercițiu de exorcizare a demonilor lăuntrici”[57]. Deși formularea cercetătoarei își conține doza clișeizantă, are dreptate în măsura în care Natalia încorporează o natură obsesională, transpusă într-un discurs maniacal, conștient de inutilitatea rezolvării sau, cel puțin, a atenuării tensiunilor fie ele de ordin profesional, ontologic sau, rareori, de clasă. Tinerețea nu e nimic altceva decât un *mit* pentru Demetrius, util de intrumentalizat ca tematică narativă, nu neapărat o filosofie existențială sau un program ideologic. După o perioadă în care literatura generației criterioniste, din care tânăra „nu face parte decât întâmplător”[58] (după cum ea însăși mărturisește polemic), tratase „bărbatul tânăr” ca pe un agent de putere și de inițiere în experiențe supraindividuale, Demetrius arată cum, de fapt, un roman dirijat din titlu spre această tematică *à la mode* portretizează eșecul narcisic al discursului negaționist la persoana I. Extrapolând, inclusiv în cazul unor romane ale scriitorilor generației ‘27, marile iluzii politice/ideologice de reconfigurare a lumii se consumă la nivelul discursului și al identității obsedate de propriile angoase. În *Tinerețe*, însă, Natalia își refuză manifestarea trăirilor, chestionându-și repetitiv fiecare gest și fiecare activitate (de la băutul apei la croșetat sau desenat) în virtutea golirii lui de semnificație existențială.

Concluzii

În ambele cazuri, sunt două protagoniste aparținând unei clase sociale privilegiate, cu normele sale de diferențiere față de cei „inferiori”, fascinate de vestimentații eclatante și de artele „înalte” (teatru, dans, pictură, scris[59]), un univers, deci, de *haute couture*. Formula autenticismului *lipsit de experiență*, care le corespunde ambelor autoare, e un simptom al declinului burgheziei. Privind dintr-un unghi al dezechilibrelor centru-(semi)periferie, aceste protagoniste ni se arată ca membre ale centrului, însă, odată intrate în centrifugă, ele se integrează doar parțial. Deși nu li se permite o prea mare putere de decizie, ele observă, consemnează, reflectează și, eventual, critică felul în care pătrund în centru cu o conștiință a privilegiatei nonprivilegiate. Egalizarea falsă a centrului cu (semi)periferia se întâmplă, deci, pe acest fond al mobilității unei educații „alese” a fetei tinere dinspre perimetrul care le formează înspre un spațiu care nu are aceeași capacitate[60]. În cazul protagoniștilor, scenariul era fundamental diferit, căci ei erau niște „ratați” exemplari, minți strălucite, care dezbat politică și artă fără să se supună ordinii scolastice, făcând, deci, din (semi)periferie un teren propriu, exclusivist, inaccesibil.

În plus, în lumina studiilor de gen, se poate extrage și o următoare ecuație: aceste protagoniste, aflate în bula lor de sticlă, sunt victimele unei modernități care statuează femeia ca obiect de admirat, ca mister care întreține obsesia masculină sexuală, respectiv ca *personaj* ficțional, nu ca ființă umană, cu o individualitate de cartografiat. Educația celor două protagoniste nu garantează, dimpotrivă, pare să fie tocmai obstacolul, emanciparea socială. Niciuna dintre cele două nu e la fel de directă și de incisivă cum este Matilda – eroina Sofiei Nădejde din *Patimi* (1903). De aici și non-agentivitatea[61] lor și utilizarea unor tehnici narative (introspecția autoflagelantă, autoînvinuitoare sau monologul de tipul „alintului” de domnișoară simandicoasă) care nu arată decât felul în care femeia internalizează ceea ce i se refuză: de la a fi liberă, dezinhibată să-și discursivizeze sexualitatea până la a putea deveni o actriță, o dansatoare, o scriitoare remarcabilă (*i.e.* „de geniu”). Potențialul de agentivitate al fetelor, atunci când poate fi întrezărit, este și el reglat. Revenind la miza articolului, conceptul de atutenticitate, în ciuda *ism*-ului care subînțelege o proză la persoana I „masculină”, experimentială, abordând dintr-un unghi hegemonic sexualitatea, ideologiile și moartea eroizantă, alternativa unor autoare ca Anișoara Odeanu și Lucia Demetrius, conștiente de programul bărbaților, fisurează, nu înainte de a internaliza inferioritatea, o direcție care a fost teoretizată pe parcursul utilizării ei creative de către cei care și-o adjudecă, receptarea ulterioară perpetuându-se sub aceleași auspicii. În cartea sa, Ștefan Firică pune pe seama climatului misogin al epocii subreprezentarea identității feminine în cadrul autenticismului[62]. Dincolo de felul expeditiv prin care tratează autoarele, Firică nu face decât să arate cum *se domesticește* o noțiune teoretică prin abordarea ei unidirecțională, neobservând, de fapt, că el însuși rămâne în sfera de interes a membrilor generației ‘27, care propun identitatea într-un *anumit* fel. În niciun caz referințele identitare ale textelor criterioniștilor nu au ca „regim de relevanță” feminitatea, subiectul feminin, postura de scriitoare/artistă. Nici măcar idealul colectivității nu implică femeile, întrucât este vorba strict despre utopia „bărbăției”. Așadar, *laxitatea* termenilor de identitate și autenticitate, care le este reproșată noțiunilor (mai ales autenticității) constituie o nivelare,

dacă nu chiar o egalizare, care, evident, își are atenuarea în valoarea literară deficitară („sub medie", după cum afirmă grăbit Firică) a prozei scrise de femei. Nici Bianca Burța-Cernat nu e departe de această eroare, întrucât *autenticismul* și *autenticitatea* sunt folosite în studiul său în variație liberă, atribuite mai multor romanciere interbelice.

Calitatea de *alternativă* a acestor discursuri ale scriitoarelor poate fi argumentată de paradoxul liberalizant, pe care îl conțin din punct de vedere teoretic termeni precum *identitate* și *autenticitate*: „În sens restrâns, autenticismul interbelic presupune *o doctrină* destul de închegată asupra *identității*, din care eventual decurge și *o atitudine radicală* față de *societatea democrată și egalitară*, așa cum a fost ea construită în modernitate"[63] (s.m.). Din felul în care este tratată autenticitatea, ea rezultă, așa cum remarcam, o noțiune laxă, cu multiple accepții, dar, privită la origine, nu este deloc astfel, însă suprapunerea acestor două fațete naște postura „excluselor privilegiate", care tonează autenticitatea în lipsa unor politici identitare combatante. Într-adevăr, radicalismul se îndreaptă și spre această nivelare deloc neglijabilă a claselor, a statuturilor, care produce tensiuni narative și ontologice. Cu toate acestea, mai există un efect: minoratul femeii excluse din „marile dezbateri" conduce la explorarea identității feminine într-un *background* al privilegiaților, în mijlocul mondenităților, al unei oarecare libertăți de expresie. Altfel, de ce nu avem un roman scris de o femeie, în care protagonista să își exploreze identitatea la margine, în precaritate și disensiuni relaționale? Nu în ultimul rând, cele două romanciere discutate nu se corup, scriind la persoana a III-a și scăpând poate de reprosul atributelor slabe asociate cu femininul, ci atacă modelul subiectiv, dezlegându-l de *mantra* lui originară. Din păcate, această demonopolizare nu are ecouri prea mari în literatura postbelică. Abia în anii postcomunismului avem *Exuviile* (1997) Simonei Popescu sau *Băgăul* (2004) Ioanei Bradea, unde identitatea feminină, expusă prin intimismul persoanei I, își (re)câștigă drepturile.

Note:

1. Ștefan Firică, *Autenticitatea, sensuri și nonsensuri. Teorii românești interbelice în contexte europene* (București: Tracus Arte, 2019).
2. Adriana Stan, „Literatura autenticistă", în *Enciclopedia imaginariilor. Imaginar literar*, ed. Corin Braga (Iași: Polirom, 2020).
3. „Așa cum am arătat, domeniul explorat cu precădere de acest nou gen de ficțiune este realitatea interioară (*tranche de vie intérieure*, *inner life*), fluxul conștiinței. Aceasta presupune o 'punere între paranteze' (în sens fenomenologic) a realității exterioare și o renunțare la convenția literaturii mimetice. Ființele și obiectele lumii externe interesează doar în măsura în care sunt reflectate în conștiința personajului (sau personajelor), doar ca decoruri de fundal pe ecranul interior". Corin Braga, „Literatura psihologică", în *Enciclopedia imaginariilor. Imaginar literar*, ed. Corin Braga (Iași: Polirom, 2020), 234.
4. Adriana Stan punctează distincția dintre romanul psihologic și proza de natură autenticistă, în sensul în care cel dintâi e un subgen, care poate să utilizeze ca tehnică narativă, printre altele, și autenticitatea, marcată prin diverși invarianți, însă e importantă și „polemica" dintre cele două ramuri: „Romanul vieții evoluează absorbind anumite strategii autenticiste, în special la nivelul perspectivei narative. Totuși, această influență nu operează și în sensul celălalt. De fapt, prozatorii cu program autenticist acuză psihologismul pentru imaginea reducționistă, cauzalistă despre individ și structura narativă." Adriana Stan, „Literatura autenticistă", în Braga, *Enciclopedia imaginariilor,* 277.
5. Adriana Stan explică migrația autenticismului dinspre *individual* spre *universal*, odată ce Mircea Eliade devine preocupat „sub aspect filosofic și politic" de această orientare: „Lansat în siajul gândirii lui Nae Ionescu, Eliade exprima deja în 1933 tentativa de a găsi o semnificație suprapersonală a trăirii, ca manifestare a unor energii ce depășesc individul: «Cu cât ești mai autentic, cu atât ești mai puțin personal, cu atât exprimi o experiență sau o cunoaștere universală»". Stan, „Literatura autenticistă", 277.
6. Cu altă ocazie, într-un studiu despre masculinitate și mitul bărbatului tânăr, care se află în curs de publicare și care a constituit comunicarea mea la conferința „The Rise of the Novel in Modern Romania: Translations, Embedded World Literature, and Transnational Networks" (8-9 iulie, 2022,), am reflectat asupra „bărbăției" pe care generația lui Mircea Eliade o consideră deopotrivă o tematică naratologică și o armă ideologică.
7. Judith Butler, revizitând opiniile lui Lucy Irigaray și ale lui Michel Foucalut, arată cum reglarea binarității masculin-feminin produce un consens de hegemonie patriarhală: „In Irigaray's view, the substantive grammar of gender, which assumes men and women as well as their attributes of masculine and femine, is an example of a binary that effectively masks the univocal and hegemonic discourse of the feminine as a site of subversive multiplicity. For Foucault, the substantive grammar of sex imposes an artifical binary relation between the sexes, as well as an artifical internal coherence within each term of that binary. The binary regulation of sexuality suppresses the subversive multicplicity of a sexuality that disrupts heterosexual, and medicojuridical hegemonies." Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York and London: Routledge, 1999), 25-26. În cadrul studiilor literare românești, care folosesc teoriile lui Butler, se integrează și două cercetătoare locale semnate de Ioana Moroșan și Daiana Gârdan. Privind sistematic literatura română, mai precis, proza postbelică scrisă de femei, Moroșan distinge, dinspre critica lui Lovinescu, între „o paradigmă falocentrică" și una „feminină",

cea din urmă aflată sub semnul unor atribute slabe, utilizate de criticul interbelic precum: „duioșie", „dulcegărie", „exaltare", instinctualism, sentimentalism, lirism), în timp ce atributele tari, în esență de ordinul rațiunii, caracterizează masculinul: „sete de cunoaștere", „spirit analitic", „luciditate", Ioana Moroșan, „Proza scriitoarelor postbelice. Condițiile celui de-al doilea val de ratare", *Transilvania*, no. 11-12 (2020): 120-128; vezi și Ioana Moroșan, „Romanian Women's Writing Abroad: The Translation of the Novel Written by Women during the Socialist Realist Era", în *Translations and Semi-Peripheral Cultures: Worlding the Romanian Novel in the Modern Literary System*, ed. Alex Goldiș and Ștefan Baghiu (Berlin: Peter Lang, 2022), 187-205. De altfel, una dintre premisele studiului Daianei Gârdan despre romanul scris de femei în prima jumătate a secolului al XX-lea, chestionează aceeași prejudecată instalată de receptarea critică a prozei femeilor: „The main labels associated with novels written by women still entertain the cultural cliché of the « soft » feminine voice in opposition to the « hard » genius of the male voice". Daiana Gârdan, „The Great Female Unread. Romanian Women Novelists in the First Half of the Twentieth Century: a Quantitative Approach", *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory* 4, nr. 1 (2018): 109-124, 112.

8. Cosmin Borza, „Post-Canonicity Curating World Literary Archives after Postmodernism", în *Theory in the "Post" Era*, eds. Alexandru Matei, Christian Moraru, and Andrei Terian (New York-London: Bloomsbury Publishing, 2021), 303.
9. Vezi Jeffrey T. Nealon, *Post-Postmodernism: Or the Cultural Logic of Just-in-time Capitalism* (Standford, CA: Standford University Press, 2012).
10. Borza, „Post-Canonicity", 304.
11. „In post-canonicity, the new concepts and methodologies supply, instead, an opportunity to analyze more rigorously, with more attention to data and "facts," how canons are shaped and disseminated nationally, transnationally, and globally, as well as to provide previously untapped, relevant evidence of the power relations and inequities embedded in the makeup of canonical structures". Ibid.
12. „fărâma aceasta de femeie aiurită, emotivă, speriată, pururi în panică este o copilă de geniu", apud Burța-Cernat, *Fotografie de grup*, 193.
13. Vezi Cătălina Stanislav et al., „Diversitatea identitară în romanul românesc (1933-1947)", *Transilvania*, no. 9 (2021): 25-34; pentru perioada premergătoare vezi Vlad Pojoga et al., „Diversitatea identitară în romanul românesc (1845-1932)", *Transilvania*, no. 10 (2020): 33-44.
14. Din perspectiva aceasta, utilizez două volume (unul individual, deja menționat, respectiv un compendiu): Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York and London: Routledge, 1999) și *Companion to Women's and Gender Studies*, editat de Nancy A. Naples (Oxford: Wiley Blackwell, 2020).
15. Conștiința inferiorității este, de pildă la Anișoara Odeanu, o constantă biografică, pe care, din nefericire, Burța-Cernat o transferă, în virtutea unei hermeneutici biografiste, în proza autoarei, minimizând astfel potențialul combatant al romanului *Într-un cămin de domnișoare*.
16. „Apart from Hortensia Papadat-Bengescu, a writer who manages to achieve canonical status, the vast majority of female prose writers from the first half of the twentieth century remain in the background of Romanian literature. In her book, Bianca Burța-Cernat declares that the other prominent women writers of the interwar period are case studies in failure, but a failure that comes from two sides, one of female marginalisation in a social context dominated by the unwritten rules of patriarchy, and another pertaining to their own interiority, as these women are only half-revolted.", Gârdan, „The Great Female Unread", 117-118.
17. Alex Goldiș își deschide cronica despre cartea Biancăi-Burța Cernat cu câteva citate ale unor scriitori bărbați, care reflectă, aș spune, fără echivoc, misoginia epocii: „Să faceți cultură și bucătărie!" (Eugen Ionescu), „ca toți oprimații, femeile sunt necontemplative și esențial neartiste" (Tudor Vianu), „feminitatea este o formă larvară a lirismului [...] Supunerea la individualitate implică de la sine supunerea la sex și la condițiile lui; scrisă de o femeie, o astfel de literatură devine feminină, centrându-se pe singura axă a vieții femeii, dragostea sub toate formele ei: sensibilitate, senzualitate, după temperament" (E. Lovinescu). Alex Goldiș, „Camera separată", *Ziarul financiar*, 25 martie 2012.
18. Deja cunoscută, polemica Sofiei Nădejde cu Titu Maiorescu în ceea ce privește greutatea creierului femeii, care ar fi mai mică decât cea a creierului bărbatului, semnalează limpede inferioritatea, pusă pe seama unui aberant criteriu biologic, a femeii. Vezi: „Răspuns D-lui Maiorescu în chestia creierului la femei", în Sofia Nădejde, *Despre creierul femeii și alți demoni. Antologia textelor publicistice*, ediție îngrijită de Maria Cernat și Adina Mocanu (Paralela 45: București: 2019), 240-253.
19. Vezi Andrei Terian et al., „Genurile romanului românesc (1933-1947). O analiză cantitativă", *Transilvania*, no. 9 (2021): 43-54; pentru perioada anterioară vezi Andrei Terian et al., „Genurile romanului românesc (1901-1932). O analiză cantitativă", *Transilvania*, nr. 10 (2020): 53-64.
20. Bianca-Burța Cernat, *Fotografie de grup cu scriitoare uitate. Proza feminină interbelică* (Cartea Românească, București: 2011), 225.
21. Ibid., 230.
22. Poetica *Huliganilor* anunță nemijlocit perspectiva lui Eliade din „Noua aristocrație legionară": „Tineretul legionar, odată cu alte miracole realizate prin jertfă, elan și voință creatoare – a pus temeliile unei elite românești care e menită să schimbe sensul istoriei acestui neam. Al doilea semn caracteristic al aristocrației este încrederea în bărbăție, în selecția firească pe care

o poate face numai lupta.", Mircea Eliade, „Noua aristocrație legionară", în *Vremea*, no. 522, 22 ianuarie (1938).

23. Unul dintre reproșurile care i se aduc romanului în critica vremii este tocmai lipsa introspecției, care propune subiectul ca obiect al propriei analize. De exemplu, Dumitru Micu e de părere că autenticitatea nu e justificată psihologic, ci doar epic, discursiv, pentru că „naratoarea nu-și devine obiect de analiză" (apud Burța-Cernat, 237). Într-adevăr, Anișoara Odeanu își justifică epic momentele de instrospecție ale lui Dany, întrucât protagonista ajunge să reflecteze asupra sieși, având ca stimuli nu „preaplinul lăuntric", ci interacțiunile cu colegele de cameră și cu Dinu. Totuși, Dany își devine obiect de analiză, doar că nu se produce și distanțarea de sine decât rareori, cum se întâmplă atunci când reflectează asupra sinuciderii.
24. Unul dintre cele mai savuroase dialoguri din roman este cel în care Dany Penzza îl insultă pe Dinu, băiatul de care se îndrăgostise. Pe fondul unui comportament, s-ar zice „capricios" al fetei, căci anunțase că îi va spune ceva, dar până la urmă renunță, Dinu se simte deranjat de capriciu și o imită pe Dany: „Așa sunteți voi, începeți să vorbiți ceva și, după câteva cuvinte... « lasă, dragă, am să-ți spun altădată! » (Dinu și-a pițigăiat vocea umoristic, și-a făcut gură mică și ochi mironosiți de domnișoară de pension). Mă simt ridiculizată". Apoi, Dany îl insultă: „ - La ce te gândești?/ - Mă gândeam la tine, Dinule!/ - Și ce? Nu poți să-mi spui? [...]/ - Mă gândeam, Dinu, că ești măgar...", Odeanu, *Într-un cămin de domnișoare*, 148. Desigur, dialogul are o doză de simplism de sorginte puerilă, însă oralitatea lui contribuie la o autenticitate neexperimențială. Sau, cel puțin, nu în sensul în care experiența e văzută de perspectiva masculină. În același spirit al banalității sau al jocului micilor drame de cu zi, Odeanu sintetizează aici *existența fără experiență autoimpusă*. Cu alte cuvinte, Dany nu caută niște contexte. Dimpotrivă: își fabrică niște bariere în fața firesculului cu potențial de experiență (de pildă, un sărut din partea băiatului de care se îndrăgostește).
25. „În realitate, excesul de minuțiozitate este aici programatic: totul este egal de important, egal de neimportant, totul merită consemnat. Nu o putem bănui pe tânăra autoare de lipsă de discernământ artistic. Dimpotrivă. Anișoara Odeanu face din bagatelizarea implicită a „lucrurilor mari" un procedeu narativ. Un procedeu curent astăzi, dar care în anii '30 ai secolului trecut o arată pe această autoare în postura de frondeur.", Burța-Cernat, *Fotografie de grup*, 235.
26. Odeanu, *Într-un cămin de domnișoare*, 235.
27. Teodora Dumitru, „Conceptul «lovinescian» de intelectualizare a literaturii față cu ipoteza postbelică a țăranului «intelectualizat»", *Transilvania*, no. 2 (2021): 31-50.
28. Ibid., 33.
29. Nu doar că Odeanu „sfidează niște cutume literare, și mai ales pe aceea în virtutea căreia literatura decupează din realitate doar semnificativul" (Odeanu, *Într-un cămin de domnișoare*, 135), ci și tipologia *par excellence* a protagonistului din epocă, cea a intelectualului. Procedeul la care recurge Odeanu e cel de înscenare a opusului, cu riscul de a-și ridiculiza protagonista. La prima vedere, am zice că Dany e o incultă mofturoasă, cu ifose de Greta Garbo sau Marlene Dietrich, dar, privit în contextul evolutiv al romanului românesc și în contextul anilor '30, când e intervalul de vârf al producției românești din interbelic, protagonista apare cel puțin discordantă.
30. Odeanu, 85.
31. Economiile sunt simptomatice pentru obținerea independenței tinerei fete. Dany Penza este încă întreținută de familie, mai exact de tată, care îi trimite o sumă de bani regulat. În condițiile în care fata refuză programatic măritișul, încearcă să își construiască cel puțin o falsă idee de independență, punând la cale participarea la concursul Tinerimea română tocmai pentru a câștiga niște bani, căci premiile constau în așa ceva.
32. Odeanu, 91.
33. Burța-Cernat, *Fotografie de grup*, 233.
34. După ce o poziționează printre vitaliștii generației 27, Cernat revine asupra propriei idei și remarcă, în cazul romanului Anișoarei Odeanu, *banalitatea* pe care o pune la bătaie romanciera. Ibid., 233.
35. Odeanu, *Într-un cămin de domnișoare*, 85.
36. Ibid., 170-171.
37. Ibid., 243.
38. Într-unul din momentele profund lipsite de sens, certându-se copilăros, dar internalizând, de fapt, angoasa întoarcerii la periferie, unde, oricât de apatice devin celebrele bulevarde bucureștene, nu poate fi o opțiune de succes, Dany schițează limpede discrepanța capitală-provincie în funcție de un criteriu monden: „Cineva din mine zâmbea flegmatic: ce, serios, Dany? Ai să dai examenele... Și, ce ai să faci cu literele, Dany? Cu limba română?! Te tentează să fii o profesoară de limba română în orașul X unde nu-i decât o stradă lungă de la gară până la cimitir și unde ziarele din capitală sosesc cu întârziere de trei zile, iar moda sosește abia după trei ani?!", Ibid., 9.
39. Destul de tezist conturat, dialogul dintre Dany și mama ei relevă tocmai presiunea pe care o tânără fată trebuie să se „așeze la casa ei", „să fie fată de casă". La întrebarea „ce-ai să faci tu la casa ta?", Dany răspunde dezinhibat „Eu nu mă mărit". E limpede că Odeanu încearcă să o propună pe Dany drept o eroină care se revoltă împotriva cutumelor sociale, din care femeia iese în mod cert în pierdere, însă replica de față e relativ singura care susține o miză emancipatoare.
40. Burța-Cernat, *Fotografie de grup*, 197.
41. Ibid.

42. Demetrius, *Tinerețe*, 26.
43. Ibid.
44. Într-un dialog dintre Natalia și prietena ei, Lulu, cea din urmă o mustră pe ceai dintâi că nu este capabilă să nutrească sentimente pozitive față de propria viață: „Ești nesuferită, Lio, și Lulu mă sărută cât poate, nesuferită! Incapabilă ca un animal să te bucuri. Nu ca un câine, că el se bucură săracul, ca un bou.", Demetrius, *Tinerețe*, 27.
45. Demetrius, *Tinerețe*, 59-60.
46. Demetrius, *Tinerețe*, 123.
47. „Ce fac eu acum? Trebue să beau. Iar să beau? Ieri am isprăvit vinul pe care mama îl păstra în bufet. Rom! Oribil, iar să mă îmbăt ca un om isprăvit, fără resurse. Parcă am vreuna? Ca o femeie pierdută". Ibid., 133.
48. Ibid., 133-134.
49. ·Sentimentul eșecului pe care îl încearcă eroina vine din frustrarea de a nu putea înfăptui ceva, de a duce o existență pasivă, de a trăi « o viață întreagă fără întâmplări », o viață de « febră și așteptare tensionată» în dezacord cu structura sa entuziastă. De aici și epicul deficitar. Drama aceasta a izolării și a pasivității e ușor identificabilă în mai toate cărțile de proză feminine dintre cele două războaie. ", Burța-Cernat, *Fotografie de grup*, 202.
50. Moroșan, „Proza scriitoarelor postbelice", 126.
51. „Un șuierat de tren țipă lung, trist, singur. Trenul taie noaptea răcoroasă, neagră, câmpul negru și adânc, liniștit și umed, trenul care țipă trist că pleacă, ușurat că pleacă, trenul lung, luminat, grăbit, hotărât. Mă simt așa de lăsată în urmă, nedreptățită", Demetrius, *Tinerețe*, 172.
52. „Anișoara Odeanu face din bagatelizarea implicită a lucrurilor mari un 'procedeu' narativ."
53. Inclusiv cercetătoarea Burța-Cernat dizolvă miza politică a Luciei Demetrius într-o formulare („autenticismul unei fete cuminți"), care nu face decât să îi releve înseși ei prejudecățile, rezervele față de un autenticism distinct de cel al bărbaților, evitând să îi observe caracteristicile decât în măsura în care rămâne la nivelul hermeneuticii aplicate.
54. Apud Burța-Cernat, *Fotografie de grup*, 193.
55. Burța-Cernat are dreptate când polemizează cu stereotipuri precum cel al „sufletului feminin". Ibid., 202.
56. „Citesc la Capitala și Știri din țară, o sumă înfiorătoare de crime, bătăi și sinucideri. Uite, uite! Eu stau aici închisă într-o odae, cu planuri de dans care să exprime într-o zi cele mai pure sentimente omenești, cu teorii de artă pe care puric, sunt oameni care habar n-au de astea toate, oameni pentru cari nici când astea n-au să aibă nicio însemnătate, oameni care se bat, se ucid, se sinucid de mizerie, de sărăcie, morală, de disperare. La ce bun tot ce vreau eu, dacă ăstora, celor mai mulți, n-o să le pese niciodată, n-o să le folosească niciodată?", Demetrius, *Tinerețe*, 19.
57. Burța-Cernat, *Fotografie de grup*, 203.
58. Apud Burța-Cernat, *Fotografie de grup*,193.
59. Cu mult mai integrată în viața artistică decât Dany Penzza este Natalia din *Tinerețe*, care cochetează cu dansul și cu teatrul, având două modele – două personaje *in absentia* ale romanului – pe care le amintește obsesiv, în ideea perfecțiunii: actorul Alexander Moissi și dansatoarea Isadora Duncan.
60. În sensul acesta e importantă scena din *Într-un cămin de domnișoare*, în care Dany Penzza merge acasă, în provincie, pentru o scurtă vacanță, unde mama ei are un puseu de nervi, pentru că fiica nu își face patul, nu are hainele cusute, deci, pe scurt, nu a deprins educația care i se oferă la București. Nu e o scenă din care se poate ghici doar alura semirebelă a lui Dany, ci și felul în care provincia tinde spre centru prin educația aleasă a fetelor, trimise la București să devină niște „doamne".
61. Distincția dintre „agency" și „communion" e relevantă în cazul de față, întrucât cel dintâi termen a fost, de-a lungul timpului, apropriat posturii masculine. În același tipar stereotipizant, reflectând epoca, își construiește și Anișoara Odeanu „căminul de domnișoare", o comunitate de tinere obligate să conviețuiască, în care, desigur, se creează și prietenii, dar și disensiuni ori antipatii, în care, panoramic privit, spațiul limitator definește o comunitate de tip „gossip girl", unde discuțiile, bârfele predomină în defavoarea acțiunii atunci când fetele părăsesc comunitatea sau se distanțează de ea: „Social role theory explains where these stereotypes come from. It takes as a starting point the fact that gender stereotypes are surprisingly stable across cultures (Williams and Best 1982) and can be summarized in two core dimensions: agency and communion. Agency includes triats such as dominance and assertiveness, while communion refers to traits such as gentleness and warmth. Women, as a group, are generally seen as high in communion but low in agency, while the opposite is the case for men.", Thekla Morgenroth and Avelie Stuart, „Gender and Psychology", in *Companion to Women's and Gender Studies*, edited by Nancy A. Naples, Oxford: Wiley Blackwell, 2020, 199.
62. „Identitatea *de gen* e din păcate subreprezentată atât cantitativ, cât și calitativ, datorită productivității scăzute a autoarelor, inhibate fără îndoială, de atmosfera preponderent machistă/misogină a grupului, care le-a prea dat ocazia să își contureze un profil vizibil. O imagine de sine destul de avariată găsim la majoritatea eroinelor din proza scrisă de femei. Fără a fi teoretizată, ea e surprinsă totuși într-un jurnal important (al lui Jeni Acterian) și în niște romane aproximativ autobiografice, de o valoare sub medie (Într-un cămin de domnișoare de Anișoara Odeanu sau Tinerețe de Lucia Demetrius". Firică, *Autenticitatea*, 367.
63. Ibid., 259.

Bibliography:

Borza, Cosmin, "Post-Canonicity Curating World Literary Archives after Postmodernism." In *Theory in the "Post" Era*, edited by Alexandru Matei, Christian Moraru, and Andrei Terian, 303-320. New York-London: Bloomsbury Publishing, 2021.

Braga, Corin. "Literatura psihologică" [The Psychological Literature]. In *Enciclopedia imaginariilor. Imaginar literar* [The Encyclopaedia of Romanian Imaginaries. Literary Imaginary**],** edited by Corin Braga. Iași: Polirom, 2020.

Burța-Cernat, Bianca. *Fotografie de grup cu scriitoare uitate. Proza feminină interbelică* [Group Photo with Forgotten Women Writers. Inter-War Feminine Prose]. Bucharest: Cartea Românească, 2011.

Butler, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity.* New York and London: Routledge, 1999.

Demetrius, Lucia. *Tinerețe* [Youth]. Bucharest: Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II", 1936.

Dumitru, Teodora. "Conceptul 'lovinescian' de intelectualizare a literaturii față cu ipoteza postbelică a țăranului 'intelectualizat'" [Lovinescu's Concept of Literature "Intelectualization" Against the Post-War Hypothesis of the "Intelectualized" Peasant]. *Transilvania*, no. 2 (2021): 31-50.

Eliade, Mircea. "Noua aristocrație legionară" [The New Legionary Aristocracy]. *Vremea*, no. 522, January 22, 1938.

Farmatu, Teona. "Review of Corin BRAGA (ed.), Enciclopedia imaginariilor din România. Imaginar literar [The Encyclopaedia of Romanian Imaginaries. Literary Imaginary], Polirom, 2020." *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory* 7, no. 1 (2021): 282-289.

Firică, Ștefan. *Autenticitatea, sensuri și nonsensuri. Teorii românești interbelice în contexte europene* [Authenticity, Sense, and Non-Sense. Interwar Romanian Theories in European Context]. Bucharest: Tracus Arte, 2019.

Gârdan, Daiana. "The Great Female Unread. Romanian Women Novelists in the First Half of the Twentieth Century: A Quantitative Approach." *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory* 4, no. 1 (2018): 109-124.

Goldiș, Alex. "Camera separată" [The Separated Room]. *Ziarul financiar*, March 25, 2012.

Morgenroth, Thekla, and Avelie Stuart. "Gender and Psychology." In *Companion to Women's and Gender Studies*, edited by Nancy A. Naples. Oxford: Wiley Blackwell, 2020.

Moroșan, Ioana. "Proza scriitoarelor postbelice. Condițiile celui de-al doilea val de ratare" [The Prose of Women Writers after WWII. The Conditions of the Second Wave of Failure]. *Transilvania*, no. 11-12 (2020): 120-128.

Moroșan, Ioana. "Romanian Women's Writing Abroad: The Translation of the Novel Written by Women during the Socialist Realist Era." In *Translations and Semi-Peripheral Cultures: Worlding the Romanian Novel in the Modern Literary System*, edited by Alex Goldiș and Ștefan Baghiu, 187-205. Berlin: Peter Lang, 2022.

Nădejde, Sofia. *Despre creierul femeii și alți demoni. Antologia textelor publicistice* [On Woman's Brain and Other Demons. The Anthology of Journalistic Texts], edited by Maria Cernat and Adina Mocanu. Bucharest: Paralela 45, 2019.

Nădejde, Sofia. *Patimi* [Passions], 2nd edition, preface by Ștefan Baghiu. Bucharest: Publisol, 2021.

Nealon, Jeffrey T. *Post-Postmodernism: Or the Cultural Logic of Just-in-time Capitalism*. Standford, CA: Standford University Press, 2012.

Odeanu, Anișoara. *Într-un cămin de domnișoare* [In a Young Ladies' Home]. Bucharest: Editura Adevărul, S.A., 1934.

Pojoga, Vlad, Daiana Gârdan, Ștefan Baghiu, Cosmin Borza, Iunis Minculete, and Denisa Frătean. "Diversitate identitară în romanul românesc (1844-1932)" [Diversity and Identity in the Romanian Novel (1844-1932)]. *Transilvania*, no. 10 (2020): 33-44.

Stan, Adriana. "Literatura autenticistă" [The Authenticist Literature]. In *Enciclopedia imaginariilor. Imaginarul literar* [The Encyclopaedia of Romanian Imaginaries. Literary Imaginary], edited by Corin Braga. Iași: Polirom, 2020.

Stanislav, Cătălina, Vlad Pojoga, Daiana Gârdan, Ștefan Baghiu, Bianca Crăciun, Alexandrina Savin, Ana Maria Stoica. "Diversitatea identitară în romanul românesc (1933-1947)" [Identity Diversity in the Romanian Novel (1933-1947)]. *Transilvania*, no. 9 (2021): 25-34.

Terian, Andrei, Farmatu, Teona, Borza, Cosmin, Varga, Dragoș, Văsieș, Alex, Morariu, David, „Genurile romanului românesc (1933-1947). O analiză cantitativă" [The Genres of the Romanian Novel (1933-1947). A Quantitative Analysis]. *Transilvania*, no. 9 (2021): 43-54.

Terian, Andrei, Daiana Gârdan, Emanuel Modoc, Cosmin Borza, Dragoș Varga, Ovio Olaru, and David Morariu. "Genurile romanului românesc (1901-1932). O analiză cantitativă" [The Genres of the Romanian Novel (1901-1932). A Quantitative Analysis]. *Transilvania*, no. 10 (2020): 53-64.