

SPECULAR REPRESENTATIONS OF FEMININITY IN THE INTER-WAR FEMININE FICTION

Elena Filote (Panait), PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: The mirror, as a lunar and feminine symbol par excellence, culturally represented as Venus's hieroglyph, is a recurrent topos in the inter-war Romanian feminine prose. Rejecting the definitive distinction between the real and the imaginary, the mirror's fiction reflects the dual nature of the feminine characters, betraying their need to connect with their own phantasms. The narcissism expressed by self-contemplation in the mirror often supports the heroines' illusions, exposing them to a perilous self-mystification. The reflexion of the self appears disorganised, revealing the soul structure crisis of the women characters. Last but not least, the symbolism of the mirror also valorises in the inter-war feminine fiction the idea of a virtual space appropriate for the unmediated self-representation and self-awareness.

Keywords: mirror, femininity, representation, narcissism, self-contemplation

Instrument al cunoașterii de sine, dar și al unor experiențe magice, oglinda ne revelează atât imaginea exterioară, cât și interioritatea, himerele, relația cu timpul, cu moartea, cu noi înșine. Considerat astăzi banal, gestul oglinzirii a cunoscut, de-a lungul timpului, interpretări fascinante, generând neliniști, prejudecăți, speculații: „(...) experiența oglinzii devine metafora oricărei contemplări indirecte a ceea ce scapă cunoașterii noastre imediate; încă din Antichitate, a te privi într-o oglindă devine însuși formula reflectării psihologice și morale a eului, pentru că, prin introspecție, se obiectivizează ceea ce este ascuns în interioritatea sufletului”¹.

Imaginea reflectată în oglindă, lipsită de materialitate și întemeiată exclusiv pe mărturia privirii, poate fi interpretată ca reduplicare a realului, simulacru, iluzie sau înșelăciune; adesea, ea prezintă mai mult interes decât originalul, ignorându-i-se complementaritatea și fiind considerată autonomă, independentă. Când obiectul reflectat este o ființă umană, efectele sunt cu atât mai spectaculoase, privirea speculară înregistrând, contrariată, figuri dublate, dintre care una nu este decât himera amăgitoare a celeilalte: „În acest sens, privilegiul vederii reduce specularul la speculativ, adică la întoarcerea spiritului asupra lui însuși, fără să fie în prealabil confruntat cu opacitatea, cu straniețea substanței lumii”². Omul nu-și percepe chipul real decât în actul oglinzirii, și această manifestare fenomenală nu îi confirmă, întotdeauna și cu fidelitate, așteptările. Din acest *écart* creat prin reflectare între model și copie se ivesc profunde anxietăți și crize ontologice substanțiale. „Stadiul oglinzii” identificat de Jacques Lacan³ are, din punct de vedere psihanalitic,

¹Wunenburger, Jean-Jacques, *Filozofia imaginilor*, Traducere de Muguraș Constantinescu, Ediție îngrijită și postfață de Sorin Alexandrescu, Editura Polirom, Iași, 2004, p. 214.

²Wunenburger, Jean-Jacques, *Viața imaginilor*, în românește de Ionel Bușe, Editura Cartimpex, Cluj, 1998, p. 119.

³ „Conceptul lui Lacan despre stadiul oglinzii (ca opus «testului oglinzii») este mai mult decât un simplu experiment: stadiul oglinzii reprezintă un aspect fundamental al structurii obiectivității. În timp ce, între 1936-1949, Lacan pare a-l considera ca un stadiu care poate fi localizat într-un moment specific din dezvoltarea copilului, cu un început (șase luni) și un sfârșit (optsprezece luni) (...), la sfârșitul acestei perioade există deja semne că el lărgeste acest concept. În preajma primei părți a anilor '50 el nu îl mai privește doar ca pe un

consecințe importante la nivelul formării eului, reprezentând momentul în care omul se percepe ca ființă duală, scindată, dificil de reconstituit într-o unitate satisfăcătoare.

„Simbol lunar și feminin”⁴, oglinda reprezintă, într-o perspectivă simplistă, un obiect specific arsenalului de frumusețe (înfrumusețare) al femeii. În eseu despre oglindă al lui Jurgis Baltrušaitis, citim următoarele: „Hieroglifa egipteană pentru Venus, compusă dintr-un cerc și o cruce răsturnată, după care planeta și-a luat numele, nu-i, dealtminteri (*sic!*), altceva decât o oglindă”⁵. Iar Sabine Melchior-Bonnet completează această perspectivă cu afirmații provocatoare, dar îndreptățite: „Feminitatea este o creație a oglinzii.”⁶; „Autoritatea reflexiei se impune mai întâi femeii care, cel puțin într-o anumită perioadă culturală, s-a construit în fața privirii celuilalt. (...) oglinda rămâne în permanență un loc privilegiat și vulnerabil al feminității: tribunal fără milă, el o convoacă în fiecare dimineață să-și numere farmecele (...)”⁷. Situat la confluența istoriei, mitologiei, artei, științei și psihanalizei, simbolismul oglinzii se revelează într-un mod particular în ficțiunea literară feminină, participând plener la generarea textului și a sensurilor acestuia, deopotrivă. Astfel de premise validează un demers precum cel de față, prin care ne propunem să urmărim diferite reprezentări speculare ale feminității în proza feminină interbelică.

Analizând, într-un capitol distinct al studiului despre romanul psihologic românesc, cazul literaturii feminine de introspecție, Al. Protopopescu identifică o „recuzită analitică” valorificată fără abateri de către scriitoarele interbelice autohtone, ca expresie a „unității de ton și de metodă în proza feminină”⁸. Drept „instrumente ale analizei” psihologice specifice prozei feminine, Al. Protopopescu recunoaște, de fapt, o serie de toposuri recurente la nivelul imaginarului proiectat în ficțiunea feminină: interiorul (camera, odaia), oglinda, muzica, marea și grădina (elementul vegetal). În ceea ce privește imaginea oglinzii, criticul în discuție surprinde cu finețe analitică funcția textuală, metadiscursivă a acesteia, dincolo de diferitele sale semnificații specifice. Astfel, oglinda reprezintă spațiul în care se generează și se desfășoară ca text, prin cuvinte, „monografia feminității”, „metafizica pasiunii feminine”⁹. Din acest punct de vedere, un titlu precum *Femeia în fața oglinzii* (al operei din 1921 a Hortensiei Papadat-Bengescu) ar avea o pronunțată valoare programatică, deoarece oglinda, „oracol inert”¹⁰, le permite eroinelor din proza feminină autohtonă accesul la zonele obscure

moment din viața copilului, dar îl vede reprezentând, de asemenea, o structură permanentă a subiectivității, paradigma ordinii imaginare; este un stadiu (*stade*) în care subiectul este permanent prins și captivat de propria sa imagine (...) (subl. aut.)”. – Evans, Dylan, *Dicționar introductiv de psihanaliză lacaniană*, Traducere din limba engleză de Rodica Matei, Editura Paralela 45, Pitești, 2005, p. 273.

⁴ *Apud Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, autori: Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, Volumul 2, Editura Artemis, București, 1995, p. 371.

⁵ Baltrušaitis, Jurgis, *Oglinda. Eseu privind o legendă științifică. Revelații, science-fiction și înșelăciuni*, Cuvânt înainte și traducere de Marcel Petrișor, Editura Meridiane, București, 1981, p. 50.

⁶ Melchior-Bonnet, Sabine, *Istoria oglinzii*, Traducere de Luminița Brăileanu, Prefață de Jean Delumeau, Editura Univers, București, 2000, p. 268.

⁷ *Ibidem*, pp. 344-345.

⁸ „(...) Operând constant asupra unui obiect unic – sufletul în neconținută lui vâscozitate – e firesc ca instrumentele disecției să circule de la o scriitoare la alta, fără modificări esențiale. Posibilitățile de mijlocire ale introspecției sunt totuși limitate, încât nu ne surprinde să le regăsim intacte de la un roman la altul”. – Protopopescu, Al., *Romanul psihologic românesc*, ediția a III-a, cu o postfață de Vasile Andru, Editura Paralela 45, Pitești, 2002, p. 248.

⁹ *Ibidem*, p. 249.

¹⁰ *Ibidem*, p. 250.

ale subconștientului lor rebel, sublimând „(...) o viață biologică prea concretă și agresivă”¹¹. Al. Protopopescu adoptă postulatul inferiorității trupului față de forța minții (combinat cu schema culturală care asociază feminitatea cu corporalul, iar virilitatea cu cerebralul), ca explicație implicită pentru lipsa de valoare artistică a prozei femeilor, cantonată în zona visceralității, a pulsionilor senzualității expuse în oglinda scriiturii feminine: „Oglinda – reprezintă pentru ființa feminină, ceea ce reprezintă luciditatea pentru un bărbat. (...) Eroinele privesc în infinitul înșelător al oglinzii, cu voluptatea și încordarea (dar fără rezultatele) cu care eroii romanelor lui Camil Petrescu privesc în absolut”¹².

O lectură aprofundată a nuvelei (după alții, roman) *Femeia în fața oglinzii*, de Hortensia Papadat-Bengescu, din perspectiva schițată de Al. Protopopescu, poate transforma textul acesteia într-un nucleu care ar concentra, în mod semnificativ pentru scriitura feminină, multe dintre funcțiile oglinzii, frecvent exploatate în proza scriitoarelor interbelice. *Femeia în fața oglinzii* este un text despre o femeie (sau mai multe), scris de o femeie pentru femei (căci desigur că un cititor bărbat găsește mai puțin captivantă această operă a Hortensiei Papadat-Bengescu, în care nu se întâmplă practic nimic spectaculos la nivelul acțiunii și în care textul se țese din vobletele amețitoare ale reveriilor, senzațiilor și volubilității unei femei predispuse la „calvarul închipuirii”, după cum e intitulat unul dintre cele douăzeci și două de capitole: „Socotită prin excelență feminină, o astfel de literatură este dezagreabilă la lectură ...”¹³, recunoaște Nicolae Manolescu). Prin urmare, opera în discuție conține și un manifest discret, putând fi considerată emblematică pentru scriitura feminină, deoarece reunește toposuri, imagini, practici discursive și o viziune asupra lumii specifice. Citit în această cheie analitică, titlul sugerează că textul propriu-zis al operei e rezultatul unei oglindiri a realității (exterioare și interioare, deopotrivă) dintr-o perspectivă strict feminină. Firește, întrezărim aici reminiscențe ale simbolismului „oglinzii purtate de-a lungul unui drum” din definiția romanului realist al secolului al XIX-lea. Dar, „Oricâte asemănări am contabiliza și oricâte chenare am inventa, până la urmă se impune din nou constatarea că avem de-a face cu *singurătăți*. Nici o *oglinďă* nu e aidoma celeilalte, răsfrângerile sunt de o diversitate care îmbogățește imaginea *drumului* – el, în esență, unul și același, dar de o constituție imposibil de apropiat altfel decât prin varietatea tulburătoare a oglinďirilor”¹⁴.

Manuela, protagonista nuvelei, este un personaj multifacțat, caleidoscopic, reprezentativ pentru diversele ipostaze ale feminității, astfel încât ea nu este o femeie oarecare, ci Femeia; în construcția personajului Manuelei se oglindesc: femeia meditativă, femeia interiorizată, femeia lucidă, femeia visătoare, femeia idealistă, femeia frivolă, femeia mondenă, femeia asocială, femeia artistă, femeia comună. Considerată din această perspectivă, Manuela devine ea însăși un personaj-oglinďă. Această particularitate de construcție a personajului influențează și organizarea discursului narativ din *Femeia în fața oglinzii*, textul reflectând, prin adoptarea unor stiluri și cadențe diferite, multiplele fațete ale protagonistei. De exemplu, discursul interior al Manuelei, redat prin stil indirect liber, este de obicei pletoric, întortocheat, cu sinuozități de nuanțe fine ale ideilor și senzațiilor, reflectând indirect firea înclinată spre (auto)contemplație și visare (creatoare de lumi ficționale) a protagonistei. Alteori însă, discursul Manuelei e dinamic și necruțător de lucid, surprinzând cu

¹¹ *Ibidem*, p. 250; a se vedea și Milea, Doinița, *Récit et construction de l'identité féminine*, în „Communication interculturelle et littérature”, nr. 1 / ianuarie-februarie-martie 2009, Editura Europlus, Galați, 2009, pp. 57-63.

¹² Protopopescu, Al., op.cit., pp. 250-251.

¹³ Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, Editura 100+1 Gramar, București, 2004, p. 298.

¹⁴ Petraș, Irina, *Oglinda și drumul. Prozatori contemporani*, Editura Cartea Românească, București, 2013, p. 24.

obiectivitate „morala socială” a realității epocii. Oglinda e prezentă, așadar, și ca funcție discursivă a textului, deoarece idealismul și realismul, ca trăsături opuse de personalitate, coexistă pașnic în construcția personajului Manuelei, fapt reflectat și la nivelul scriiturii. Cu toate acestea, Manuela nu confundă realitatea cu idealul, himerele sale sunt absolut susceptibile de a se putea transforma în realitate: „E asta realitatea, sau nu? Mi-o închipuiesc destul de urâtă? Te-ai convins că nu o confund cu idealul? Sunt o idealistă deoarece caut frumosul pretutindeni. Ca să găsesc acest frumos ar trebui să scormonesc cu amândouă mâinile în urât. Sunt inseparabile. Altădată le despărțeam. Acum le-aș primi pe una pentru cealaltă...”¹⁵.

În *Femeia în fața oglinzii*, naratorul studiază cu interes gestul oglinzirii, „regalitatea solitară a femeii în fața oglinzii”¹⁶. Manuela evoluează ca personaj între reflexiile „oglinzii de mână cu mâner de os”¹⁷ și cele ale unei oglinzi interioare, sensibile, căci „(...) Fiecărui dintre noi i s-a pus în mâini o mică oglindă în care să se privească pe el și viața lui, apoi lumea și viața ei, apoi timpurile în care s-au perindat”¹⁸. Pentru Manuela, oglinda reprezintă o modalitate de identificare a propriului eu în raport cu lumea exterioară prin simultaneitatea reflectării: privindu-se în oglindă, Manuela se vede pe sine, vede realitatea care o înconjoară, dar „vede” și idealitatea proiectată la nivelul sinelui. În acest sens, Nicolae Manolescu îi recunoaște Hortensiei Papadat-Bengescu rolul de pionier în reforma ionică a romanului românesc, remarcând faptul că „(...) la întâile eroine ale scriitoarei, la Bianca din *Lui Don Juan, în eternitate, îi scrie Bianca Porporata*, la Manuela din *Femeia în fața oglinzii*, la eroina *Mării*, experiența vieții implică neapărat confuzia dintre interioritatea ființei și exterioritatea lumii. Analizându-și senzațiile, aceste femei par convinse că descoperă lumea. (...) nici una din aceste eroine nu trăiește *în lume*: pentru toate, lumea nu este decât proiecția ființei lor. Singura realitate de care au cunoștință cu adevărat este sufletul lor făcut sensibil, corporalizat. Restul se află în ceață (subl. aut.)”¹⁹. Manuela nu există pentru sine decât în fața suprafeței reflectorizante: „orbită” și pierdută în fața „cinematografului” străzii Bucureștiului, cu „viața, trăsurile, femeile, vitrinele cu daruri, oamenii și treburile lor”, Manuela se regăsește pe sine doar atunci când „(...) o oglindă mare, aplecată, îi azvârli imaginea ei clară. Își regăsi, în sfârșit, adevărata înfățișare, și cu ea odată pasul, și cu ea sufletul”²⁰. Un prim rol al oglinzii în raport cu personajul este deci acela de a-i oferi acestuia siguranța propriei conștiințe prin restituirea „clară” a imaginii sale, împreună cu întregul univers al ființei ascuns sub ea. De aceea, Manuela are mereu în preajmă obiecte cu proprietăți reflectorizante, echivalente ale oglinzii: luciul apei, diamantele strălucitoare, sticla ferestrei, abanosul lucios al clavierului. Personajul Hortensiei Papadat-Bengescu se află într-o permanentă căutare a oglinzii, liman liniștitor în fața adversității lumii exterioare. Privindu-se în oglindă, Manuela comunică cu sine, numai astfel, prin gestul oglinzirii, ea reușind să stabilească o punte între conștiința sa și adâncurile ființei sale. Evenimentele lumii exterioare, oamenii acesteia, n-o pot ajuta cu nimic; de aceea, „(...) Privirea ei cercetătoare, întoarsă din adâncuri înspre lumea exterioară, întorcea atunci lumea exterioară în adâncuri, în această permanentă oglindire”²¹.

¹⁵ Papadat-Bengescu, Hortensia, *Femeia în fața oglinzii*, în *Opere*, I, Ediție și note de Eugenia Tudor, Prefață de Const. Ciopraga, Editura Minerva, București, 1972, p. 307.

¹⁶ *Ibidem*, p. 288.

¹⁷ *Ibidem*, p. 276.

¹⁸ *Ibidem*, p. 399.

¹⁹ Manolescu, Nicolae, op.cit., p. 298.

²⁰ Papadat-Bengescu, Hortensia, op. cit., p. 287.

²¹ *Ibidem*, p. 289.

Focar al efortului de autocunoaștere al Manuelei, oglinda este obiectul care cumulează toate funcțiile vitale. Relația cu sine în spațiul securizant al oglinzii este una narcisiacă; iubind privirea în oglindă, Manuela iubește și chipul oferit de aceasta, se iubește pe sine, pe „aceea din oglindă”: „I se părea că e frumoasă în seara asta, cum nu era să fie altădată, și el pierdea o viziune plăcută... Nu semăna ea cu ea... Nu știa cu cine seamănă... Era frumoasă ca o străină. I-o spusese cinci oglinzi și i-ar fi spus-o toate oglinzile”²². Narcisismul funciar al femeii e satisfăcut pe deplin prin intermediul oglinzii, în ale cărei ape clare „(...) se cuprinde frumusețea *perfectă* suficientă sieși, a sufletului, iar imaginea acestuia devine, pentru cel care se privește, o icoană a iubirii (subl. aut.)”²³. Dar oglinda adâncește sentimentul înstrăinării de sine până la limita unei adevărate crize identitare: „(...) Cu cât fixa mai mult oglinda, cu atât se recunoștea mai puțin. Părea o evocare din trecut, întoarsă cu uimire gravă pe locuri înstrăinate și regăsindu-și, cu aceeași uimire, propria înfățișare. Din ce timp?... Din ce loc? (...) Străina aceea ciudată, cu o expresie de viață moartă – cine era?”²⁴.

Metafora oglinzii remaniază relația femeii cu timpul; „oglinza trecutului” e aburită, amintirile sunt înscrise difuz în „oglinza prezentului”²⁵, căci Manuela „(...) era femeie. Pentru ea nu exista decât ființa și ceasul de atunci. (...) Asasinatul acesta, uitarea omucidă era o lege feminină. Cruzimea asta era un drept și un privilegiu femeiesc. Ceea ce murea, învia în altă formă, ca și în natura cea în eternă transformare”²⁶. Astfel de constatări generalizatoare prilejuiesc un micro-studiu de metafeminitate, expus în cadrul capitolului al II-lea, *Trecutul mort*. Pustiul prezentului e suportat cu dificultate, Manuela încearcă să compenseze urâtul existenței sale melancolice prin artă și reverie. Muzica este pentru Manuela „o oglindă în care se adâncea în reflexuri și reflecta în ea adâncurile”²⁷. Protagonista se apleacă mai întâi „peste ea însăși” și apoi pe clapele pianului, în căutarea „sunetului interior imperceptibil”²⁸.

Manuela e nonconformistă, urăște etica obișnuită, prejudecățile, îngrădirile sociale burgheze, exprimate de mentalitatea comună. Mizantropia acestui personaj asocial este compensată de trăirea sa permanentă într-un plan al imaginației, la al cărui nivel se constituie adevărata sa existență. Personaj creat în registrul autoficțiunii auctoriale, Manuela e predispusă la „(...) a crea basme cu care înșela melancolia lungă a visărilor”²⁹, fiind atrasă de „(...) jocul romantic al fantaziei, în care singură își compunea personajii evocatoare pentru dubla cadență a vieții”³⁰. Eroina e o excelentă creatoare de imagini fantasmatică, reflectate în oglinda interioară a sufletului. Aceste reflexii sensibile ale imaginației sunt provocate de obiecte banale ale realității, precum revolverul din vitrina magazinului de arme sau micul bătrân cu ochelarii verzi care trecea strada (din capitolul al III-lea, *Strada*). Oglinda interioară a Manuelei reflectă diferite perspective ale existenței, himerice sau reale. În mijlocul sărbătorii Revelionului, înconjurată de rude și apropiați, Manuela distonează cu bucuria celorlalți prin amare reflecții interioare (în ambele sensuri ale termenului de *reflecție*): „Atunci Manuelei îi păru foarte tristă seara asta. Oameniiăștia, care se credeau veseli, nu

²²*Ibidem*, p. 331.

²³ Holban, Ioan, *Hortensia Papadat-Bengescu*, Editura Albatros, București, 1985, p. 76.

²⁴ Papadat-Bengescu, Hortensia, op. cit., p. 320.

²⁵*Ibidem*, p. 277.

²⁶*Ibidem*, pp. 277-278.

²⁷*Ibidem*, p. 279.

²⁸*Ibidem*, p. 279.

²⁹*Ibidem*, p. 314.

³⁰*Ibidem*, p. 315.

vedeau ei ce singuri sunt, strânși cinci-șase în fundul stradei adormite? (...) Era o melancolie, o părăsire în revelionul acesta, pe care ei n-o simțeau”³¹.

În finalul nuvelei *Femeia în fața oglinzii*, eroina face un gest simbolic: sparge oglinda. Simbolistica acestui act a fost diferit interpretată de criticii care au abordat spre analiză creația liric-subiectivă a Hortensiei Papadat-Bengescu. „Ajunsă la extrema diluție a individualității, acolo unde nu mai există decât *sunetul interior imperceptibil*, unde dorința cunoașterii de sine a epuizat toate forțele analitice, Manuela întoarce fața spre ceilalți: *Atunci femeia fără oglindă, cu o privire stângace, nouă, păienjenită, străină, se uită împrejur*. Semnificativ, aici eroina nu poartă nici un nume. Ea este *Femeia* (subl. aut.)”³². Spargerea oglinzii semnifică pentru Ioan Holban, Valeriu Ciobanu și Silviu Iosifescu ruperea autoarei de subiectivismul primelor scrieri și „trecerea la o literatură în care să domine observația”³³; „Cu *Femeia în fața oglinzii*, scriitoarea își ia rămas bun de la reacții emoționale exagerate, trecând la cele raționale, mai plauzibile”³⁴. Ca element de modernitate, autoarea pare să fie pe deplin conștientă de nepotrivirea scrisului său (auto)reflexiv cu exigențele literare ale epocii, inserând în textul nuvelei fine observații ironice în acest sens: „În timpurile care erau, oamenii ar fi socotit poate că e o crimă să stai cu tine de vorbă în oglindă”³⁵. Putem întrezări aici o frumoasă definiție metaforică a literaturii, în accepția Hortensiei Papadat-Bengescu: literatura (eventual, literatura feminină) înseamnă *a sta cu tine de vorbă în oglinda scriiturii*, ca expresie a maximei subiectivități artistice.

Constantin Ciopraga consideră că oglinda se sparge pentru a anula singurătatea eroinei și pentru a o integra într-un cadru social absolut necesar: „Nici vorbă, Manuela trebuie luată ca o figură rezumativă, repetată în alte destine, deci o preocupare constantă a scriitoarei, care prin variațiuni pe aceeași temă atrage atenția asupra unei drame în serie. Singurătatea la care le condamnă pe anumite femei propriile calități nu este egocentrism, ci renunțare dureroasă. Spre a ilustra nevoia de social, oglinda în care se autocontrolează Manuela dispare, luând cu ea o obsesie”³⁶.

Pentru Ioan Holban, „(...) spargerea oglinzii înseamnă pierderea identității, fragmentele strălucitoare ale ovalului *pur și clar* neputând oferi privirii decât un gol adânc; femeia își poate pierde regalitatea, iar ființa sa se *înstrăinează* pentru că dispariția chipului oglinzit este totuna cu absența *oglinzii sufletului*: propoziția care încheie textul Hortensiei Papadat-Bengescu stabilește exact clipa trecerii vizibilului în invizibil și a instalării acelei gândiri fără imagini de care vorbea Plotin (...) (subl. aut.)”³⁷.

³¹ *Ibidem*, p. 301.

³² Dumitriu, Dana, *Ambasadorii sau despre realismul psihologic*, Editura Cartea Românească, București, 1976, p. 196.

³³ Iosifescu, Silviu, *Drumuri literare*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1957, p. 190.

³⁴ Ciobanu, Valeriu, *Hortensia Papadat-Bengescu*, Editura pentru Literatură, București, 1965, p. 65.

³⁵ Papadat-Bengescu, Hortensia, op. cit., p. 399.

³⁶ Ciopraga, Constantin, *Hortensia Papadat-Bengescu*, Editura Cartea Românească, București, 1973, p. 79.

³⁷ Holban, Ioan, *Hortensia Papadat-Bengescu*, Editura Albatros, București, 1985, p. 75; Ioan Holban face referire la următoarele constatări ale lui Plotin: „O imagine se produce într-o oglindă. Iar dacă nu există aceasta, sau dacă nu-i imobilă, obiectul care s-ar putea reflecta în ea, nu este nici el mai puțin actual. La fel se petrec lucrurile și în suflet. Dacă această parte din noi înșine, în care apar reflexele rațiunii și ale inteligenței, nu este deloc agitată, aceste reflexe sunt vizibile în ea... Dar dacă această oglindă e făcută bucăți, din pricina unei tulburări survenite în armonia trupului, rațiunea și inteligența acționează fără a se reflecta în ea, și apare atunci o gândire fără imagini...” – Plotin, *Ennéades*, Editura Budé, Paris, 1927, p. 78; *apud* Holban, Ioan, op. cit., p.73.

Interpretări mai recente asociază momentul spargerii oglinzii din textul în discuție cu o disoluție a sinelui protagonistei, anticipând construcția personajelor din ciclul Hallipilor: „În proza Hortensiei Papadat-Bengescu, spargerea oglinzii echivalează, firește, cu eclipsa identității: femeia își pierde *regalitatea*, iar ființa se *înstrăinează*. De vreme ce sufletul se descompune pentru a face loc nimicului, ceea ce era înăuntru nu mai poate fi găsit împrejur. *Femeia fără de oglindă* are privirea *stângace și păienjenită*, dar *nouă*. Altfel spus: renăscută miraculos din propria-i cenușă. Eroinele ultimelor narațiuni din ciclul Hallipilor sunt femei care au abandonat oglinda pentru a căuta ce se ascunde în spatele ei: rând pe rând, Alisia, Bianca Porporata, Mamina și Manuela încep să trăiască altfel și să privească altfel Lumea (subl. aut.)”³⁸.

Protagonista din *Femeia în fața oglinzii* află într-o permanentă și dureroasă pendulare între realitate, adică ceea ce există cu adevărat (oameni, obiecte, întâmplări, natura cu anotimpurile ei decalate, ploaia, orașul) și himeră, adică ceea ce ar putea exista, dacă realitatea concretă i-ar permite să existe, prin abolirea măcar temporară a legilor și îngrădirilor ei. „Calvarul închipuirii” este dureros tocmai prin această neputință a „realității imposibile” de a deveni posibilă. Salvarea Manuelei de la realitate s-ar putea face prin împlinirea iubirii. Dar acest lucru nu se întâmplă. Iubirea sa cu Vâlsan nu se împlinește. Atâta timp cât a putut spera în posibilitatea acestei iubiri, Manuela a putut și să supraviețuiască lumii exterioare, a putut să suporte prezența celorlalți. Dar acum, după ce „oamenii nu îngăduiseră logodna”³⁹ sa, nevoită să trăiască fără de compensația vitală a iluziilor sale, protagonista Hortensiei Papadat-Bengescu se simte ca un loc care, „(...) în revolta și în nevoia disperată de a scăpa de inelul fatal al munților”, cheamă „(...) prăbușiri și cataclisme care să rupă țaria cumplită a piedicilor către libertate, către o libertate uneori deslușită, mai adesea nelămurită, dar imperioasă”⁴⁰. Ratând ultima și unica în același timp modalitate de salvare – iubirea –, Manuela e nevoită să aleagă realitatea, pentru care nu este pregătită și pe care o simte ca pe un abis. Abis căscat în ea însăși. Nu mai are nici măcar ajutorul oglinzii, care ar putea s-o cufunde pentru totdeauna în izolarea propriului eu. Spargerea oglinzii înseamnă condamnarea definitivă a Manuelei la realitate.

Alte opere în proză scrise de femei în perioada interbelică exploatează cu oarecare fidelitate, dar și îmbogățesc paleta de semnificații ale oglinzii prezente în textul Hortensiei Papadat-Bengescu analizat mai sus. Unele scriitoare ignoră simbolismul cultural al oglinzii, reprezentând-o în proza lor drept simplu obiect al lumii reale, piesă decorativă aparținând unui interior oarecare, banal instrument al cochetăriei feminine. Alte autoare, conștiente de forța ficțională, simbolică și discursivă a acestui *topos*, îi exploatează plener resursele și efectele estetice. Refuzând distincția categorică dintre real și imaginar, ficțiunea oglinzii permite dedublarea personajelor feminine, trădându-le nevoia de a intra în legătură cu propriile fantasmе. Narcisismul exprimat prin autocontemplarea în oglindă întreține adesea iluziile eroinelor, expunându-le unor riscante automistificări. Reflexia sinelui apare dezorganizată, revelând criza structurilor sufletești ale personajelor feminine. Nu în ultimul rând, simbolismul oglinzii valorifică în proza feminină interbelică și semnificația de spațiu virtual propice unei autoreprezentări nemijlocite și cunoașterii de sine. Corpusul selectat pentru analiza ocurențelor oglinzii, ca modele de reprezentări speculare ale feminității, este alcătuit din câteva romane ale anilor '30 scrise de autoare mai mult sau mai puțin cunoscute astăzi în

³⁸ Ciocârlie, Corina, *Femei în fața oglinzii*, Echinox, Cluj-Napoca, 1998, p. 42.

³⁹ Papadat-Bengescu, Hortensia, op. cit., p. 401.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 401.

mediul cultural autohton: Anișoara Odeanu, Henriette Yvonne Stahl, Sanda Movilă, Lucia Demetrius, Cella Serghi.

O scriitoare interbelică precum Anișoara Odeanu asimilează superficial simbolismul oglinzii în construcția personajelor din romanul de debut, *Într-un cămin de domnișoare* (1934), scris la persoana I, în spiritul literaturii autenticiste practicate în epocă. Protagonista cărții, Dany Penzza, se află la o vârstă vulnerabilă (este studentă în anul IV la Litere, în București) și caută, cu riscurile de rigoare, adevăratul drum în viață și, bineînțeles, adevărata dragoste. Oglinda nu lipsește din dotarea „spălătorului” (sala de baie comună) și a camerelor „domnișoarelor”, dar funcționează ca simplu obiect de igienă personală, eventual ca adjuvant al preocupărilor lor juvenile de cochetărie. Într-un stil firesc, Dany își relatează încercările eșuate pe care le depune în fața oglinzii în vederea realizării unei coafuri la modă („*coup-de-vent*”). Privirea speculară confirmă imperfecțiunile acestei etape tranzitorii din evoluția feminității: neîncredere în sine, autoblamare, sentimentul acut al inutilității, al epuizării fizice și sufletești. Consultată întâmplător, oglinda răsfrânge o imagine antinarcisistă, profanată prin autoridiculizare și respinsă în cele din urmă fără regrete : „(...) am început să mă privesc în oglinda ovală de deasupra robinetului (aveam câte una deasupra fiecărui lavoar). Urâtă mai sunt, Doamne! Cu fața mică și urechile depărtate, mari fiecare cât un obraz! Ca să văd cât pot să mă mai slutesc, am început să mă strâmb. (...) Cu toate astea nu sunt urâtă de loc, m-am liniștit. Îmi voi acoperi urechile cu păr, voi surâde grațios cu ochii întredeschiși leneș... «Ei, poftim!!...» Spre decepția mea, am rămas tot urâtă și, în plus, ridicolă din cauza grațiilor pe care le încercam. Nu m-am mai uitat în oglindă”⁴¹. În cazul lui Danny, oglinda este nemiloasă, refuză orice pact, orice adaptare.

Romanul din 1934 al Henriettei Yvonne Stahl, *Steaua robilor*, ar putea avea ca subtitlu, cu un termen din interiorul cărții, sintagma „*Originalitățile*” unei *revoltate*. Cuvântul „originalități” descrie cel mai potrivit, din perspectiva moravurilor burgheze stricte ale epocii interbelice, comportamentele Mariei Măneanu, protagonista romanului, o tânără în vârstă de douăzeci de ani, aflată în căutarea fericirii prin dragoste împlinită. Oglinda o însoțește de-a lungul experiențelor sale erotice, reflectându-i emanciparea de viziune asupra lumii și revolta împotriva conveniențelor de mentalitate cu care îi sunt apreciate acțiunile, modul de a gândi și deciziile. În jurul Mariei Măneanu gravitează, la nivelul acțiunii romanului, trei personaje masculine. Maria e îndrăgostită de avocatul Alexandru Velescu (Sașa), care o părăsește brusc și fără explicații convingătoare; experiența despărțirii impuse de bărbat o maturizează și o determină să adopte o viziune fatalistă asupra vieții, de care nu se va vindeca nici după ce Sașa se va întoarce la ea, după moartea mamei lui. Pentru tânăra îndrăgostită, amintirea lui Sașa, bărbatul iubit, se transformă într-o fantasmă îndelung și intens urmărită și interiorizată. Oglinda mijlocește perfectă suprapunere a acestei fantasme peste ființa fetei; autocontemplarea în oglindă întoarce din străfundurile ființei îndrăgostite nu propriul chip, ci pe cel al iubitului mult așteptat: „Trecând prin fața oglinzii, își văzu ochii umflați și sprâncenele deranjate. Gura avea o moliciune de fruct lovit. Se apropie de oglindă, își așază sprâncenele cu o atenție deplină. Oglinda se aburi sub respirația ei fierbinte. Atunci, nemaivăzându-se, își aplecă fruntea căutând în răcoarea sticlei o potolire. În oglindă, astfel, singuri ochii se mai zăreau: mari și atât de aproape, încât nu mai erau două sclipiri, ci o singură privire imensă, nepătrunsă. Astfel de aproape îi erau ochii lui Sașa în dragoste, astfel de mari”⁴².

⁴¹ Odeanu, Anișoara, *Într-un cămin de domnișoare. Călător din noaptea de Ajun*, Ediție îngrijită, studiu introductiv, note de Cornel Ungureanu, Editura Facla, Timișoara, 1983, pp. 57-58.

⁴² Stahl, Henriette Yvonne, *Steaua robilor*, Editura Minerva, București, 1979, p. 19.

Durerea sufletească provocată de plecarea lui Sașa de lângă ea o determină pe Maria să adopte atitudini contradictorii, reprobabile din perspectiva moralității convenționale. Dar Maria Măneanu este un personaj construit cu intenție polemică, prin care Henriette Yvonne Stahl se racordează la o revoluție de mentalitate și moralitate ce anima viața socială autohtonă interbelică. Oglinda are în romanul *Steaua robilor* și funcția de a sugera eliberarea de constrângerile unei conștiințe dominate de prejudecăți și tipare de conduită morală. Astfel, după o experiență erotică acceptată *ad-hoc* la propunerea viitorului cumnat, locotenentul Florin Negrea, Maria reușește să-și învingă repulsia față de sine cu ajutorul oglinzii care, ca o confidentă ipocrită, îi arată doar aparența unui trup încă pur, imaculat, exploatându-i înclinațiile narcisiste: „Se privi goală în oglindă. Trupul era curat, fără nimic urât, înălțat fraged pe glezne fine și picioare albe”⁴³.

O oglindă o surprinde pe Maria și în camera pictorului George Veroniade, sincer îndrăgostit de fată, fără ca ea să-l poată iubi. Alături de Veroniade, Maria exersează doar o mecanică a dorinței, a elanului trupesc, eliberată de orice remușcări sau autoacuzatii. După consumarea unui episod erotic redus la pură instinctualitate, Maria se privește în oglinda din odaia pictorului și aceasta îi întoarce din nou o imagine de sine satisfăcătoare: „În fața ei era o oglindă. Acum nu i se mai părea că este urâtă, ci dimpotrivă”⁴⁴. Dar Maria este un personaj înzestrat cu multă luciditate, astfel că oglinda nu reușește s-o înșele mult timp cu reflexiile sale amăgitoare, false. Sentimentele de vinovăție (față de sora sa) și de revoltă (față de propria naivitate, de a se fi lăsat sedusă de amăgirea unei himere) nu întârzie să apară, adâncite într-o dureroasă înstrăinare de sine. Drama de conștiință a Mariei e reflectată printr-o dedublare speculară: „Își luă rufele și merse la baie. Se dezbracă și cu îngrijorare se privi de sus până jos în oglindă. Totul i se păru lin și cald, ca o mișcare suplă, ca o mângâiere. Plânsul amar i se urcă din nou în gât. Lacrimile curseră iar cu ușurință. În oglindă își vedea lacrimile alunecând pe obraz, căzând pe trup, rostogolindu-se jos, ca și când nu ar fi plâns ea, ci numai *cea din oglindă* (subl. n.)”⁴⁵. Imaginea oferită de oglindă nu mai prezintă credibilitate, este tratată ca iluzorie, tăgăduindu-i-se coincidența cu realitatea, fapt ce înstrăinează ființa de ea însăși; dublul (specular) nu este decât „proiecția acestui haos intim”⁴⁶.

Tot la vârsta adolescenței se află și Ada Udrescu, protagonista romanului din 1935 al Sandei Movilă, *Desfigurații*. Ada se confruntă de timpuriu cu experiențe prea greu de suportat pentru vârsta sa fragedă. Logodnicul său, Ștefan, moare în război, și fata îi transformă amintirea într-un Zburător care îi provoacă nocturn impulsurile trupului tânăr, fapt ce o determină să-și renege propria corporalitate reflectată în oglindă: „Dimineața, s-a trezit cu trupul fierbinte în cearșaf și pleoapele arse. A sărit din pat, goală, în mijlocul odăii, și-a preumblat ochii, cu ură în fața oglinzii, pe carnea ei, ca pe o mătase scumpă, apoi, cu dezgust, s-a scuipat”⁴⁷. Dedublarea prin reflectare speculară se va produce și în cazul Adei, spre finalul romanului; decepționată de consecințele aventurii sale de căutare a iubirii (nestatornicul Colea Lazu o părăsește după ce tânăra fată suferă un avort), se refugiază în muzică, reușind să depășească, pentru un timp, obsesiile impuse de trup: „Când se privea uneori în oglindă și își lipea fruntea de cristalul rece, cercetându-se cu atenție și luciditate, întâlnea ceilalți ochi cari o

⁴³ *Ibidem*, p. 81.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 117.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 209.

⁴⁶ Rank, Otto, *Dublul. Don Juan*, Traducere de Maria Vicol, Prefață de Petru Ursache, Editura Institutul European, Iași, 1997, p. 114.

⁴⁷ Movilă, Sanda, *Desfigurații. Nălucile. Viața în oglinzi*, Ediție și prefață de Eugenia Tudor-Anton, Editura Minerva, București, 1990, p. 48.

priveau tot atât de mari, cu un fior de demență”⁴⁸. Reflexia speculară permite întrezărirea dimensiunii refulate a personalității protagonistei.

Reprezentărilor speculare ale feminității le acordă interes și Lucia Demetrius, încă din primul său roman, *Tinerețe* (1936). Puternic tributar biografiei scriitoarei⁴⁹, romanul proiectează obsesia ratării existențiale a Nataliei, personajul principal și autoarea notațiilor de jurnal sub forma cărora se prezintă discursul narativ, precum și pasiunea ei pentru pictorul Vladimir Lascăr, personaj construit cu migală în registrul idealității.

Criza existențială pe care o traversează protagonista romanului *Tinerețe* e alimentată, pe lângă determinările sociale, de emotivitatea sa accentuată, care o predispozează la o autoreprezentare alterată de sentimentul inutilității, al insatisfacției de sine. De aceea, oglinda îi oferă Nataliei replici mistificate, caricaturale, ale propriei imagini, filtrate prin cultura fetei, dar și printr-o severă autocritică: „Sunt, când trec moale și netot în fața oglinzii, o siluetă dintr-un desen de Jiquidî, cu coatele blegi și prost împletite, cu un capot care curge pe mine, cu un cap imbecilizat de căldură, de lipsă de gând și de somn”⁵⁰. Un antinarcisim violent e prezent în episoadele speculare ale Nataliei, care asistă neputincioasă la distrugerea echilibrului său interior, sub imperiul obsesiei pentru Vladimir. Relația cu realul este mult timp abolită, Natalia trăind în decorul himeric al propriei sale fantasmă, neliniștită, înstrăinată de sine, suportând povara unei iubiri imposibile (bărbatul iubit este căsătorit, iar ea – tributară unor convenții morale imposibil de depășit). Pe tot parcursul acțiunii romanului, consultarea oglinzii, intenționată sau involuntară, o confruntă pe Natalia cu autoreprezentări anamorfotice, frizând grotescul, pe care e silită să le asimileze la nivelul propriei conștiințe: „Mă văd în oglinda unei vitrine, am un cap complet descompus, cearcănele sunt ca niște ochelari negri, gura și-a pierdut orice energie, ca o gură de clovn, părul, de mort, atârână ca un petic. (...) Am mersul tatii, m-am cocoșat și arunc picioarele grele, capul îmi atârână pe piept ca la spânzurați, mă simt foarte urâtă, și impresia asta intră în mine, mă cocoșează și mă diformează și mai tare”⁵¹. Alteori, dinamica imaginii alienante a propriilor trăsături este inversă, se formează în planul conștiinței, însă i se refuză materializarea speculară, tocmai pentru evitarea sentimentului de dezechilibru existențial: „Îmi simt, din pricina vinului, fața lățită ca o mască de cocă, fiecare trăsătură deformată, parcă m-aș fi luat de urechi și tras lateral. (...) Să mă uit în oglindă... Nu pot, mi-e frică”⁵². Un comentariu al Sabine Melchior-Bonnet referitor la semnificațiile culturale ale oglinzii descrie în mod obiectiv „cazul” protagonistei romanului *Tinerețe*, în ceea ce privește relația sa cu reprezentările speculare: „Putere și insatisfacție: căci cel care se privește nu se poate contempla niciodată ca un spectacol pur și simplu; el este totodată subiect și obiect, judecător și împlicinat, călău și victimă, hărțuit între ceea ce este și ceea ce știe; el conștientizează distanța, continuând în același timp să adere la imagine și toată nenorocirea lui vine din această semiacceptare”⁵³.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 108.

⁴⁹ „(...) Lucia Demetrius a transferat, se pare, în Natalia, propriul univers intim: firea artistică, un ușor bovarism, emotivitatea maladivă, aplecarea către meditație, către latura gravă a vieții. Eroina este, așadar, o reflectare, în oglinda ficțiunii, a sensibilității exacerbate, pe care scriitoarea și-a declarat-o adesea (...) (subl. n.)”. – Petre, Elena Ruxandra, *Lucia Demetrius: ascensiunea și declinul unei scriitoare*, Editura Magic Print, Onești, 2009, p. 97.

⁵⁰ Demetrius, Lucia, *Tinerețe*, Editura Eminescu, București, 1971, p. 20.

⁵¹ *Ibidem*, p. 108.

⁵² *Ibidem*, p. 82.

⁵³ Melchior-Bonnet, Sabine, op. cit., p. 344.

O sensibilitate exacerbată o expune și pe Diana Slavu, personajul principal al romanului de debut al Cellei Serghi, *Pânza de păianjen* (1938), la periculoase confruntări speculative. Pentru frumoasa adolescentă, nevoită să-și disimuleze în permanență precaritatea descendenței sociale, oglinda este prin excelență spațiul dedublării, al întoarcerii refulatului. Ca alte eroine din proza feminină interbelică, și Diana e o proiecție ficțională a personalității și biografiei autoarei, o reflexie a acesteia în propria operă: „Am căutat să mă descriu în Diana și nu știu cât am reușit”⁵⁴, va declara Cella Serghi în volumul său de memorii. Dotată cu „o frumusețe de reclamă”⁵⁵, Diana Slavu este o prezență magnetizantă, exuberantă; deși de extracție socială modestă, fata ajunge să trăiască cu voluptate „orgoliul sărăciei”⁵⁶, pe care îl asimilează cu rectitudinea morală. Pentru Diana, mereu perfect conștientă de forța farmecului său, oglindirea reprezintă o formă de a-și întreține egolatria: „Apariția mea a provocat murmure de admirație. (...) privindu-mă în oglindă, am descoperit, uimită, că sunt frumoasă”⁵⁷. De aici până la găzduirea în virtualitatea oglinzii a fantasmelor⁵⁸ tinerei fete îndrăgostite de Alex Dobrescu, în ciuda faptului că e căsătorită cu Michi Ioanescu, nu mai este decât un simplu pas: „M-am uitat în oglindă, mi-am privit umerii goi, mi-am pieptănat părul. Îmi stătea bine cămașa albastru-pal, lungă până la pământ. Am căutat să-mi închipui că sunt într-o rochie de bal, că balul e în fundul mării, iar eu ies la suprafață, cu alte ondițe, că Alex va veni spre noi, și, dintre toate, mă va alege pe mine, ca să dansăm în clar de lună, pe plajă”⁵⁹. În acest pasaj, simbolismul oglinzii se conjugă cu cel al lunii și al apei, într-o expresie pleneră a reprezentării feminității.

Pentru tânăra femeie care, în ciuda convingerilor sale morale, comite un adulter motivat de acuta nevoie de afecțiune, oglinda devine un interlocutor sever și incomod, o reprezentare a conștiinței cu care nu se poate negocia: „M-am dus și m-am uitat în oglindă. Voi divorța și eu. Ce simplu mi se părea acum. Dacă nu i-aș spune lui Michi tot adevărul, chiar acum, în seara asta, dacă nu ne-am despărți numaidecât, sau mâine-dimineață, în zori, ar fi atât de urât ceea ce am făcut, că nu m-aș mai putea uita nu numai în ochii lui, dar în ochii nimănui, și nici chiar în oglindă, în ochii mei...”⁶⁰. În această situație, oglinda îndeplinește rolul de vector al moralității, deoarece „Înainte de a alimenta un demers introspectiv, oglinda este instrument de îngrijire a aparențelor, de adaptare și de armonie sociale. Nu omul este cel care se privește în oglindă, ci oglinda îl privește pe el, oglinda îi dictează legile ei și face oficiul de instrument normativ în care se măsoară conveniențele și conformitatea cu codul modern. Conștiința de sine coincide mai întâi cu conștiința reflexiei fiecăruia, cu conștiința reprezentării și a vizibilității (...)”⁶¹.

Confruntările speculative produc adevărate seisme în ființa Dianei, defulând emoții și tensiuni acumulate de-a lungul unor dramatice experiențe de viață (moartea tatălui, despărțirea de soțul, dar și de amantul său, încercarea eșuată de a evada la Paris ș.a.): „În oglinda uzată, pătată, a unui cântar automat de pe trotuarul din fața Universității m-am văzut deodată și m-am speriat. Uitasem să-mi pun o urmă de roșu pe buze, pe obraz, și eram neobișnuit de palidă;

⁵⁴ Serghi, Cella, *Pe firul de păianjen al memoriei*, Editura Polirom, Iași, 2013, p. 44.

⁵⁵ Serghi, Cella, *Pânza de păianjen*, Editura Litera Internațional, București, 2009, p. 31.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 364.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 162.

⁵⁸ „Oglinda este locul unui transfer, spațiu potențial în care subiectul se deghizează și intră în legătură cu fantasmele lui (...)”. – Melchior- Bonnet, Sabine, op. cit., p. 231.

⁵⁹ Serghi, Cella, op. cit., p. 211.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 286.

⁶¹ Melchior-Bonnet, Sabine, op. cit., pp. 177-178.

chiar și părul mi s-a părut fără culoare, fără viață, stins. (...) O clipă am rămas pe loc, îngrozită de niște pete verzi pe obraz, care mă desfigurau. Erau ale oglinzii. Am respirat ușurată. Ochii, adânciți în orbite, păreau mai apropiați ca oricând. Da, semănăm cu tata, și asta îmi făcea atâta plăcere!...”⁶². Intenția de „desfigurare” atribuită oglinzii ne permite să sesizăm forța simbolică și estetică a acestui *topos*, capabil să configureze (și să des-figureze, să deconstruiască) multiplele reprezentări ale feminității în spațiul ficțional al literaturii.

În concluzie, după această analiză (fără pretenții de exhaustivitate) a valențelor semnificative ale oglinzii în proza feminină interbelică, îi putem valida rolul simbolic și estetic, la nivelul construcției personajelor, al generării discursului narativ sau al proiecțiilor identitare ale autoarelor în spațiul ficțional al literaturii. Scriitoarele interbelice autohtone se camuflează ca prezențe subiective în spatele destinelor individuale ale eroinelor lor, relativizându-și imaginea de sine până la completa absorbție în text. Cea care dezvăluie simulacrul este oglinda scriiturii, prin practici discursive precum formula jurnalului, a corespondenței, a mărturisirilor, notarea fluxului conștiinței, scrisul la persoana I, autoironia, punerea în abis. Nu întâmplător, Simone de Beauvoir numea cărțile autobiografice scrise de femei „literatură narcisistă”⁶³. În cazul personajelor feminine, oglindirea nu este o experiență banală, un apanaj al cochetăriei. Dubla privire speculară (mimetică și introspectivă) le expune la experiențe semnificative, revelându-le partea nevăzută, refulată, a ființei lor. Unora dintre protagonistele romanelor scrise de autoare femei în anii '30 ai secolului trecut, confruntarea în oglindă cu propria imagine le arată un dublu străin, alienant, a cărui manifestare fenomenală adâncește grave crize existențiale. Narcisismul le predispune la reverie și fantasmare, mediate de oglindă – o confidentă nu întotdeauna fidelă sau credibilă.

BIBLIOGRAPHY:

1. Corpus:

Demetrius, Lucia, *Tinerete*, Editura Eminescu, București, 1971

Movilă, Sanda, *Desfigurării. Nălucile. Viața în oglinzi*, Ediție și prefață de Eugenia Tudor-Anton, Editura Minerva, București, 1990

Odeanu, Anișoara, *Într-un cămin de domnișoare. Călător din noaptea de Ajun*, Ediție îngrijită, studiu introductiv, note de Cornel Ungureanu, Editura Facla, Timișoara, 1983

Papadat-Bengescu, Hortensia, *Femeia în fața oglinzei*, în *Opere*, I, Ediție și note de Eugenia Tudor, Prefață de Const. Ciopraga, Editura Minerva, București, 1972

Serghi, Cella, *Pânza de păianjen*, Editura Litera Internațional, București, 2009

Serghi, Cella, *Pe firul de păianjen al memoriei*, Editura Polirom, Iași, 2013

Stahl, Henriette Yvonne, *Steaua robilor*, Editura Minerva, București, 1979

2. Referințe critice:

Baltrušaitis, Jurgis, *Oglinda. Eseu privind o legendă științifică. Revelații, science-fiction și înșelăciuni*, Cuvânt înainte și traducere de Marcel Petrișor, Editura Meridiane, București, 1981

Beauvoir, Simone de, *Al doilea sex*, ediția a doua, vol. II, Traducere de Diana Crupenschi, Editura Univers, București, 2004

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, Volumul 2, Editura Artemis, București, 1995

⁶² Serghi, Cella, op. cit, p. 373.

⁶³ Beauvoir, Simone de, *Al doilea sex*, ediția a doua, vol. II, traducere de Diana Crupenschi, Editura Univers, București, 2004, p. 412.

- Ciobanu, Valeriu, *Hortensia Papadat-Bengescu*, Editura pentru Literatură, București, 1965
- Ciocârlie, Corina, *Femei în fața oglinzii*, Echinox, Cluj-Napoca, 1998
- Ciopraga, Constantin, *Hortensia Papadat-Bengescu*, Editura Cartea Românească, București, 1973
- Dumitriu, Dana, *Ambasadorii sau despre realismul psihologic*, Editura Cartea Românească, București, 1976
- Evans, Dylan, *Dicționar introductiv de psihanaliză lacaniană*, Traducere din limba engleză de Rodica Matei, Editura Paralela 45, Pitești, 2005
- Holban, Ioan, *Hortensia Papadat-Bengescu*, Editura Albatros, București, 1985
- Iosifescu, Silvian, *Drumuri literare*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1957
- Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, Editura 100+1 Gramar, București, 2004
- Melchior-Bonnet, Sabine, *Istoria oglinzii*, Traducere de Luminița Brăileanu, Prefață de Jean Delumeau, Editura Univers, București, 2000
- Milea, Doinița, *Récit et construction de l'identité féminine*, în „Communication interculturelle et littérature”, nr. 1 / ianuarie-februarie-martie 2009, Editura Europlus, Galați, 2009, pp. 57-63
- Petraș, Irina, *Oglinda și drumul. Prozatori contemporani*, Editura Cartea Românească, București, 2013
- Petre, Elena Ruxandra, *Lucia Demetrius: ascensiunea și declinul unei scriitoare*, Editura Magic Print, Onești, 2009
- Protopopescu, Al., *Romanul psihologic românesc*, ediția a III-a, cu o postfață de Vasile Andru, Editura Paralela 45, Pitești, 2002
- Rank, Otto, *Dublul. Don Juan*, Traducere de Maria Vicol, Prefață de Petru Ursache, Editura Institutul European, Iași, 1997
- Wunenburger, Jean-Jacques, *Filozofia imaginilor*, Traducere de Muguraș Constantinescu, Ediție îngrijită și postfață de Sorin Alexandrescu, Editura Polirom, Iași, 2004
- Wunenburger, Jean-Jacques, *Viața imaginilor*, în românește de Ionel Bușe, Editura Cartimpex, Cluj, 1998