

ANIȘOARA ODEANU – TRASEE PENTRU O NOUĂ LECTURĂ

Grațiela Benga

Cuvinte-cheie: vulnerabilitate, spațialitate, privire, rădăcini, modernitate

Sentimentală, metaforică, învechită – toate aceste atribute, pe lângă multe altele din aceeași gamă, sunt atașate cu ușurință prozei feminine dintre cele două războaie. Se judecă laolaltă romane mai mult sau mai puțin reușite, în funcție de un singur numitor comun: genul semnăturii de pe copertă. Asociată de la bun început cu nestingheritele revărsări afective, feminitatea pare sortită să înfrunte mult mai multe obstacole în calea unei producții literare viabile. Să confirme realitatea artistică această prejudecată? Oare cum arată lumea literară românească în intervalul în care prozatoarele încercau să intre, și ele, în literatură? Și cum va fi călătorit Anișoara Odeanu prin perimetrul creatorilor, după ce, decenii la rând, femeile au stat undeva la margine?

Nu numai dinspre marginile literaturii, ci și din periferia provinciei venea Anișoara Odeanu. În capitală ajunge odată cu începerea studiilor universitare. Acolo, în centrul iradiant al culturii românești interbelice, Anișoara Odeanu nu se dovedește o singuratică. Îi cunoaște pe mulți dintre scriitorii importanți, se sincronizează cu tendințele noi ale prozei, e parte integrantă dintr-o generație care va marca puternic literatura română.

Primul roman al Anișoarei Odeanu a fost scris în 1933, când ieșeau de la tipar cărți fundamentale pentru evoluția prozei românești. Se știe că este anul în care Camil Petrescu a publicat *Patul lui Procust*, Gib Mihăescu, *Rusoaica*, Garabet Ibrăileanu, *Adela*, iar Mircea Eliade era premiat pentru *Maitreyi*. În 1933, așadar, Anișoara Odeanu a scris primul ei roman, *Într-un cămin de domnișoare*, carte a confesiunilor directe, dar nu lipsite de o profundă inocență. După apariția cărții, tânăra autoare a fost întâmpinată de public cu entuziasm iar romanul s-a bucurat de cronici (în cea mai mare parte) favorabile. Printre cei care au semnalat debutul Anișoarei Odeanu în revistele vremii îi găsim pe George Călinescu, Eugen Ionescu, Pericle Martinescu, Octav Șuluțiu și Horia Stamatu. Însă, după ecolul pe care l-a stârnit în anii '30, proza Anișoarei Odeanu a fost dată uitării. Prea puțini critici și istorici literari s-au aplecat asupra paginilor acestei scriitoare. Despre contextul romanelor Anișoarei Odeanu a scris Cornel Ungureanu, care a semnat, de altfel, studiul introductiv la *Într-un*

cămin de domnișoare. Călător în noaptea de ajun, ediția din 1983. Nu cu mult timp în urmă, în 2008, o teză de doctorat susținută, la Alba Iulia, de către Adina Laura Băcean (sub coordonarea profesorului Constantin Cubleşan) a avut tema *Anișoara Odeanu – studiu monografic*.

Paginile care urmează propun ca romanele Anișoarei Odeanu, autoare pe care prejudecățile o asociază literaturii de pension, să fie abordate (și) în raport cu vectorul spațialității. La nivelul discursului, aceasta se leagă de realitatea structurii interne, însă, la un alt nivel, termenul acoperă relieful și profunzimile unei întregi lumi. Spațialitatea romanului nu poate fi despărțită de forța privirii, care va dezvălui, la rândul ei, o triplă relație – cu sinele, cu lumea și cu textul. Echivalarea spațiului doar cu decorul, cu obiectualul ar fi o eroare, căci el implică mai degrabă un ansamblu de relații¹. Ca reprezentare de gradul al doilea a ceea ce se vede, imaginea spațiului se deschide cu generozitate, prin ambiguitatea pe care o presupune decuparea imaginii și proiectarea ei în cuvânt. Spațiul românesc are, așadar, un statut ambiguu: vocea auctorială transcrie în registrul temporal cuvântul, sentimentul, evenimentul, conturând, în același timp, imagini.

Fascinată de Camil Petrescu, cu care a ținut și o lungă corespondență, Anișoara Odeanu urmează direcțiile pe care acesta le-a imprimat romanului românesc. Dar, dacă în Camil Petrescu descoperise modelul, în Mircea Eliade, Mihail Sebastian, Eugen Ionescu găsisse prietenii prin care se însuflețea, de altfel, o întreagă generație literară. Generația Anișoarei Odeanu căuta experiența, aventura, autenticitatea. Obișnuia să forțeze triumful subiectivității, victoria eului în expansiune. Fragil, cuminte, pudic, retractil (până la un punct), *Într-un cămin de domnișoare* mizează pe autenticitate și pe experiența cotidianului, nu și pe vitalitatea eului. Pentru a fi, în scris, fidelă sieși, prozatoarea nu ia în calcul energia (de multe ori) narcisiacă a colegilor ei de generație. Solidaritatea cu generația din care face parte este, totuși, limitată. În cazul ei, vitalismul ar fi fost o mască. Paginile Anișoarei Odeanu nu reflectă feminitatea agresivă, încântată de sine. Dimpotrivă, prozatoarea se simte copleșită de creativitatea activă care o înconjoară, își percepe, speriată, inutilitatea. Natura ei feminină se definește prin retragere și așteptare. În proză, opțiunea ofensivei îi este străină. Între provocatoarea, dezinvolta Anișoara Odeanu, răsfățata literaților bucureșteni, și autoarea cu același nume, pare să existe o ruptură. De fapt, este vorba despre același tip de feminitate vulnerabilă, gata de abandon: bine mascată în boema Bucureștilor, această vulnerabilitate e asumată în ficțiune.

Povestea lui Danny (din romanul *Într-un cămin de domnișoare*), la fel ca aceea a Olgăi (în *Călător din noaptea de ajun*), se încheagă din notații directe, din captarea sensibilă a nuanțelor, din fixarea gestului și a amănuntului insignifiant. Atât de banal încât atenția cu care este reliefat riscă să fie ridicolă, un obiect sau un gest la care se oprește naratoarea se îmbogățește cu un șir de valențe esențiale. Căci detaliile cotidianului, greu sesizabile prin configurația lor mărunță, ascund de fapt elementul

¹ Cf. Jean Weisberger, *L'espace romanesque*, Lausanne, Editure L'Âge d'Homme, p. 10.

dinamic al unei conștiințe treze. Proza amănuntelor în jurul cărora se structurează cotidianul, așa cum o propune Anișoara Odeanu, este o înlănțuire de *praguri* spre o realitate care ar putea fi, oricând, altfel. Un gest nesemnificativ, o reacție stranie se pot asimila, distila, exploata într-o lungă serie de variante. În 1934, an în care Anișoara Odeanu și-a publicat romanul de debut, Mircea Eliade scria: „A evita ridicolul înseamnă a refuza singura șansă la nemurire. Singurul contact direct cu eternitatea. [...] / Căci la aceasta se rezumă ridicolul: la trăirea vieții tale proprii, nude, imediate – refuzându-te superstițiilor, convențiilor, dogmelor. Cu cât suntem mai personali, mai identificați cu intențiile noastre, cu cât fapta noastră coincide mai perfect (sic!) cu gândul nostru – cu atât suntem mai ridicoli.”² Plecând de la aceste afirmații care defineau, în mare, starea de spirit a unei generații, se poate distinge în cazul Anișoarei Odeanu o dublă perspectivă. De această dată, solidaritatea cu generația anilor '30 se manifestă de pe alte coordonate: în timp ce povestea se concentrează asupra vieții imediate (riscând să fie etichetată drept derizorie), personajele centrale fac o demarcație clară între gând și faptă, fug de ridicolul în care ar putea să alunece – chiar dacă plătesc această alegere cu prețul iremediabilei ratări. În numele unei verticalități (sau demnități) detașate, care deghizează armonios prăbușirea, se sufocă între convenții, exact în momentele în care ar trebui să se elibereze de ele.

Fragilitatea, retragerea, așteptarea se întrezăresc pretutindeni în proza Anișoarei Odeanu, fiindcă spectacolul cotidianului – cu toate amănuntele experiențelor lui prozaice – nu acoperă decât parțial starea de oboseală a naratoarei. Danny, Olga (protagonistele primelor două romane ale autoarei), au în comun „o subliniată stare de epuizare. Sau: starea de pândă benefică, de așteptare euforică alternează cu stările de oboseală, de epuizare, de sfârșeală.”³ Iar explorările străzii bucureștene, în primul roman, sau ale spațiilor franceze ori germane, în cel de-al doilea, nu fac decât să proiecteze, complementar, pelerinajele interioare ale naratoarei. Desfășurate pe suprafețe alunecoase, ele poartă aceeași amprentă a inutilității, din ce în ce mai puternică de la o carte la alta. Senzații, istorii, vise, impresii, lecturi, gânduri se derulează în romanele Anișoarei Odeanu, precum cadrele unui film care nu a trecut prin cabina de montaj. Secvențele surprind umbre, contururi, stări nedefinite. Nu le analizează, nu le caută rădăcinile, se mulțumesc să le înregistreze. În căminul ei de domnișoare, Danny notează: „M-am trezit mult înainte de a suna, cu aceeași senzație, de ceva supărător, dar care nu era nici măcar atât de supărător ca să mă necăjească cu adevărat. O stare sufletească în care te simți ispitit să cauți vină celor din jur, ca să-ți cerți – și, atunci, nu mai ești deloc supărat, ești, dimpotrivă, vesel și

² Mircea Eliade, *Oceanografie*, în *Drumul spre centru*. Antologie alcătuită de Gabriel Liiceanu și Andrei Pleșu, București, Editura Univers, 1991, p. 8-9.

³ Cornel Ungureanu, *Anișoara Odeanu, contextul unor romane*, studiu introductiv, p. 26, în vol. Anișoara Odeanu, *Într-un cămin de domnișoare. Călător în noaptea de ajun*. Ediție îngrijită, studiu introductiv, note de Cornel Ungureanu, Timișoara, Editura Facla, 1983.

mulțumit²⁴. O existență sub semnul nedefinirii și al indeciziei – acesta ar fi traseul de zi cu zi al protagonistei, cu întrebări înghesuite unele într-altele, cu neputința de a găsi soluții, dar cu o mândrie care o face să trăiască, vertical, eșecul.

Singură, dezorientată, goală pe dinăuntru, cum se simte adesea, Danny se reflectă pe suprafețe plane și se citește în oglindă, ca *text*; se acceptă și se respinge, așa cum se apropie și se îndepărtează repede de o carte, după ce îi percepe inadecvarea. Profund inadecvat la o realitate grăbită să ia decizii, personajul-narator din romanul Anișoarei Odeanu se mișcă de parcă ar fi mereu alungat de cineva, din urmă. Pașii lui Danny sunt fără țintă, ieșirile ei prin București sunt croite pe tiparul unei alergări la întâmplare. Impulsionați de gândul de a juca frumos pe scena lumii, pașii tinerei sunt grăbiți și energici, chiar dacă, sub amenințarea unui nou eșec amoros, tind „să se topească într-un mers lălâi și împiedicat...”²⁵.

Verticalitatea protagonistei se sprijină însă pe teama de a nu cădea. Sau pe spaima de a nu întâlni un sprijin, de a pluti, la fel de inutil, printre oameni care *nu așteaptă*. Ea, în schimb, *așteaptă* până dincolo de limita suportabilului. Din teama de a nu cădea, fără sprijin, Danny își confundă verticalitatea cu liniile tăioase ale stâncii. Evoluția ei nu e fluidă, ci statică, pierdută între durități de cremene. Cu un preaplin de feminitate, Danny ar vrea să poată fugi, măcar pentru o vreme, de condiția ei de femeie. Se răzvrătește împotriva ei înseși, a firii și a așteptărilor pe care le are. I-ar fi plăcut să fie într-un cămin de studenți, nu de domnișoare, să poată plânge în voie. „Femeile, în schimb, sunt veșnic dispuse să aline suferinți. Au suflet de infirmiere! M-am revoltat împotriva sexului meu, l-am disprețuit și m-am simțit umilită pentru că sunt și eu femeie”²⁶. Dar încercarea de a se masculiniza îi pare, imediat, ridicolă, iar Danny se întoarce, nu fără o ușoară autoironie, la ceea ce este ea cu adevărat: femeia care așteaptă marea dragoste. Femeia care vrea cu tot dinadinsul să trăiască Iubirea.

Dacă, în prezența lor cotidiană, personajele feminine ale Anișoarei Odeanu sunt prin excelență pasive, imaginarul lor dezvăluie o altă componentă, activată de *privire*. Toată încărcătura afectivă și spirituală a eului se concentrează în *privire*. Ochiul lui Danny și, mai târziu, al Olgăi, pare hiperdilatată: sesizează detalii punctiforme, dar e capabil și să perceapă dezmarginirea. De câte ori îl vede pe Dinu, tânărul de care este îndrăgostită, Danny se refugiază în extaz mistic și are un puternic presentiment al sfârșitului. Mai mult, moartea este dorită, devine un mijloc straniu de a se apropia de bărbatul iubit: „Mă închipuiam devenită, prin moarte, cer, stele și Dumnezeu. Și toată risipirea asta avea un punct comun – pe care nu puteam să-l lămuresc – cu Dinu”²⁷. Reveriile risipirii sunt legate aici, paradoxal, de reveriile intimității. Imaginarul naratoarei nu asociază risipirea în spațiul cosmic cu abandonul, cu destrămarea, ci cu intrarea pe o cale care o va conduce la marea iubire. În infinitul cosmic, conștiința intră într-un alt tip de captivitate, transferă energii solare și pune, în sfârșit, întrebări

⁴ Anișoara Odeanu, *op. cit.*, p. 46.

⁵ *Ibidem*, p. 144.

⁶ *Ibidem*, p. 58.

⁷ *Ibidem*, p. 56.

esențiale. Acolo ar putea afla soluțiile pe care nu le-a găsit aici, în lumea terestră. Însă dacă moartea ascunde chemarea iubirii și comuniunea cu miezul ființei, dacă apropierea nu este posibilă decât prin risipire, atunci efortul imaginarului nu este îndeajuns. Apartenența femeii la planul imaginar transformă relația afectivă/erotică într-una fatalmente contemplativă.

Personajele Anișoarei Odeanu realizează comunicarea, la nivel esențial, numai prin văz. În romanul de debut, Danny oscilează între *a vedea* și *a nu vedea*. Mai bine zis, între sensul și inutilitatea privirii. Ratarea dragostei vine, în cazul ei, din neînțelegerea rostului pe care îl are ochiul, ca un centru tensional al eului. În *Călător din noaptea de ajun*, roman apărut în 1936, Olga descoperă alte valențe ale privirii. De această dată, întâlnirea cu Peter, student la Berlin, include un contact vizual adamic, o încheștare febrilă, irațională, care ia forma unei posesiuni prin privire: „Tresar ca și când s-ar fi produs alături de mine o explozie. Parcă s-a ridicat brusc o perdea, lăsând loc unei feerii. Are ochi verzi, de un verde-stins și cu reflexe cenușii. Sprâncenele castanii pornesc în sus spre tâmpile. Îmi amintesc ochii aceștia de nu știu ce, - nu de alți ochi, ci de ceva ce mi se pare situat foarte departe în timp și foarte intim. Parcă ar fi ceva din mine, ceva din atmosfera nopților copilăriei când plângeam pentru că nimeni n-avea timp să se ocupe de mine și mângâiam marginea rece a patului de tablă, alb, zugrăvit cu îngeri. [...] Privirea aceea îmi pătrunde până în adâncul gândurilor. Când îmi dau seama că l-am privit așa cum nu mă privesc decât pe mine, mă încurc și încerc să-mi revin”⁸. Hipnotic, ochiul subjugă, transmite efluvii erotice, înlănțuirea privirilor sugerând posesiunea spiritualizată – o comuniune prin care polaritatea se transformă într-o unică sursă de energie. Însă acest contact al privirilor include și sugestia căderii, pentru că raza care pătrunde în adâncul gândurilor fetei poate schimba întreaga așezare a eului. Or, mutația interioară pe care o va suferi Olga se va materializa tot la nivelul ochiului. În datele vizualității, în limpezimea sau în tulburarea privirii, tânăra va descoperi reperele vieții și ale morții.

Proza Anișoarei Odeanu se coagulează în jurul unor personaje feminine care trăiesc numai prin/pentru iubire. Eșecul iubirii înseamnă, fără chip de îndoială, ratarea existenței. Străine într-o lume în care nu-și găsesc rostul – astfel se definesc Danny și Olga. Sunt tinere care își trăiesc singurătatea într-un mod lucid, analitic. De altfel, *Călător în noaptea de ajun* s-a numit inițial *Singurătate*, autoarea fiind preocupată (după cum mărturisea într-un interviu) mai ales de „singurătatea fiecărui om sortit să-și iubească semenii și să vrea dragostea lor, să vrea să-i cunoască și să fie cunoscut și imposibilitatea de a rupe complet barierele dintre el și oricare alt om, care-l silesc să-și trăiască toate tristețile și bucuriile, toate emoțiile și revelațiile, singur”⁹. De aceea, somnul ar trebui prelungit pentru că trezirea nu (mai) are sens. Sensul ființării este dat numai de iubire. Pentru ca ochiul să-i surprindă detaliile și gândul să-i atingă suprafețele, ingenuitatea personajului-narator trebuia dublată de

⁸ *Ibidem*, p. 224.

⁹ Apud *Romanul românesc în interviuri. O istorie autobiografică*. Antologie, text îngrijit, sinteze bibliografice și indici de Aurel Sasu și Mariana Vartic, vol. II (G-P), partea II, București, Editura Minerva, 1986.

un anume tip de luciditate. Semnalată de critici, latura lucidă a protagonistelor¹⁰ se leagă însă de ideea morții. O iubire ratată (*Călător din noaptea de ajun*), o alta care se sfârșește încă dinainte să prindă formă (*Într-un cămin de domnișoare*), refuzul disperat al identității, un dialog sincopat sau o lectură abandonată sunt doar frânturi din anticamera retragerii, a ieșirii din scenă. Am văzut că în primul roman al prozatoarei, Danny își dorea moartea pentru că vedea în ea calea cosmică prin care se poate apropia de iubire. Golul sufletesc era valorificat, transa onirică putea metamorfoza risipirea într-o deschidere absolută, care să cuprindă revelația intimității. *Călător din noaptea de ajun* cunoaște o altă etapă a golului, a epuizării. Ratarea dragostei înseamnă, pentru Olga, întoarcerea în spațiul nedeterminat al nimicului. În afara mării iubiri nu e nimic decât golul. Sau o insuportabilă condiție comună: „Chiar dacă am să mă sinucid, n-am să fac cine știe ce. Sunt iremediabil mediocră.”¹¹, afirmă Olga. Moartea nu e văzută, așadar, ca o ieșire spectaculoasă din scenă ori ca un act de voință prin care să echilibreze excesul de vulnerabilitate al ființei. Fără sprijinul privirii lui Peter, căderea fetei maschează îmbrățișarea somnului – o prăbușire în neant, dar și un refugiu în zona latențelor. De o simplitate halucinantă, tentativa de suicid a Olgăi se petrece în preajma fereastră. De acolo se vede viața, de acolo de vede și moartea: „Era multă lumină și mișcare jos pe bulevard, iar sus clipeau stelele. Mă gândeam fără niciun feld e disperare că s-ar putea să fie ultima mea seară. Toate lucrurile se petrec așa de simplu. [...] / M-am uitat în cameră. Stinsesem becul, și în lumina ce vedea de pe stradă am văzut divanul din fund. *M-am văzut deodată întinsă pe el, moartă.* (s.n.) Sau s-ar putea să cad numai într-un fel de amețelă care să fie luată drept moarte. Mi se părea acum că aud zgomotul tramvaielor tot mai slab, că văd mai voalat. Atunci m-am speriat. Mi s-a urcat tot sângele în față. *Am deschis ochii mari* (s.n.)”...¹² Constantă a *Călătorului din noaptea de ajun*, ochiul transmite o energie vizuală care străbate în moarte, dar care se poate lăsa redirectionată, marcând forța de transcendere din moarte, în afara ei. Prin voința privitorului, la care se adaugă transpunerea energiei în relația unitară dintre trup-afect-spirit, ochiul nu transportă numai imagini, nu oferă doar senzații, oricât de nuanțate ar fi acestea, ci îl transportă și pe cel care privește către o realitate de multe ori insesizabilă. De acum, ochiul Olgăi va fi altul. După ce îi trimite lui Peter scrisoarea în care îl felicită pentru apropiata lui căsătorie, tânăra se plimbă prin București, văzând altfel lumea : „Printr-o fereastră deschisă se auzea un pian. M-am răzimat de un pom *ca să mă uit în casă.* (s.n.) [...] M-am uitat în sus, la coroana copacului, apoi mi-am întors brațele spre spate și am apucat copacul lipindu-mi palmele de el. Mi-am întors și capul și mi-am lipit fața de scoarța dură. I-am spus în gând, «dragă copacule, dragă»... *închizând ochii* (s.n.) și apăsându-mi palmele

¹⁰ Cf. George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediția a doua, revăzută și adăugită, București, Editura Minerva, 1988, p. 965.

¹¹ Anișoara Odeanu, *op. cit.*, p. 410.

¹² *Ibidem*, p. 411-412.

și fața de el mai tare”¹³. Privirea Olgăi nu mai caută în afară, ci înăuntru. După o continuă călătorie în întâmpinarea iubirii, după trenuri schimbate unul după celălalt, după imposibilitatea de a se întâlni, real, cu Peter, prin împlinirea dragostei lor, Olga își privește destinul cu alți ochi. În primul roman al Anișoarei Odeanu, Danny își găsea liniștea în grădina casei din orașelul ei provincie. Întoarcerea periodică în grădina copilăriei însemna, pentru ea, regăsirea paradisului pierdut. Acolo își uita istoriile personale, dezamăgirile, nefericirea. Numai acolo putea ieși dintr-un timp al risipirii. Olga nu are însă acest privilegiu, călătoriile ei îndelungate urmează doar circumferința, nu ating și Centrul recuperator. Comentând *Clăător din noaptea de ajun*, Sorin Titel vedea în îmbrățișarea copacului o renaștere a Olgăi¹⁴. Mai mult decât atât, s-ar putea spune că, îmbrățișându-l, Olga se încredințează copacului. După ce a cunoscut (și ea) dezrădăcinarea, peregrinând la marginile existenței, Olga își regăsește rădăcinile. Imagine dinamică, rădăcina are forță de menținere, dar și de străpungere, la limita dintre lumea pământului și cea a aerului¹⁵. Olga se ancorează în profunzimi pentru a spera că, mai târziu, va putea să înflorească. Și, în același timp, încredințându-se copacului, s-a așezat în afara omenirii. E un gest nu lipsit de măreție, pentru că în raport cu omenirea, va rămâne întotdeauna o străină.

Notația simplă, emoția ascunsă – așa cum apar în proza Anișoarei Odeanu - anunțau intrarea romanului într-o nouă vârstă, în care pregnanța structurii interioare a epicului urma să fie înlocuită de o alunecare subtilă pe epiderma narativă, cu toată sensibilitatea terminațiilor ei nervoase. Paginile Anișoarei Odeanu ar trebui (re)citite atât în contextul generației interbelice, cât și din perspectiva evoluției romanului. Nu sunt, cu siguranță, pagini perfecte. Includ destule naivități discursive și nu puține slăbiciuni compoziționale. Au însă o vibrație care – cel puțin prin dubla focalizare a realității și a rădăcirilor onirice – așază ființa într-un raport modern și complex cu Imaginea, în întreita ei oglindire: ca sine, ca lume și ca text.

Anișoara Odeanu – Clues for Another Reading

(Abstract)

Keywords: vulnerability, speciality, regard, roots, modernity

An inter-war Romanian novelist, Anișoara Odeanu was not only a provincial writer, but also a modern one. The text is focused on two of her novels, trying to show the way in which the main character’s passive structure magically becomes active. This inner change is stirred by the shaded energy of the heroine’s eyes and the depths of her roots. The philosophy of space makes the literary image reflect the character’s soul, the world’s structure and the pattern of the text as well.

¹³ *Ibidem*, p. 440.

¹⁴ Apud Cornel Ungureanu, *op. cit.*, p. 449.

¹⁵ Cf. Gaston Bachelard, *Pământul și reveriile odihnei*. Traducere, note și postfață de Irina Mavrodin, București, Editura Univers, 1999, p. 238.