

Figuri (a)tipice ale femeii la începutul secolului al XX-lea. Ipostaze și imagini

Cornelia PĂTRU¹

Abstract

This study's goal is to describe of two types of women at the end of the 19th century namely the femme fragile and femme fatale in literature and painting around 1900. The aim of this work is not to list the characteristics of the two types, but rather to show that in some cases - as here with Schnitzler - these female characters have borrowed attributes from one another. The analysis is based on texts by Arthur Schnitzler and used on portraits of women by Gustav Klimt.

Keywords: *types of women; emancipation of woman; Wiener Moderne; fin de siècle; literature and painting.*

I. Introducere

La sfârșitul secolului al XIX-lea în Viena exista o efervescență culturală extraordinară care întreținea o anumită stare de spirit. Pe cartea de vizită vieneză figurau nume de personalități remarcabile din domeniul literar-artistic precum Hofmannsthal, Schnitzler, Freud, Bruckner, Mahler, Schönberg, Klimt, Wittgenstein, toate acestea fiind nume ale unor personalități exclusiv de sex masculin care dominau viața culturală vieneză din acel moment. Femeia nu era încă asociată cu un anumit domeniu cultural, însă începând cu această epocă ea începe să-și exprime în diverse moduri creativitatea, puterea de reflecție și angajamentul în căutarea descoperirii de sine. Fischer (1997: 209)² este de părere că:

“... Mai mult ca niciodată, femeile au ocupat un loc activ în spațiul public și au contribuit astfel la schimbările sociale. Au reușit ca actrițe, au avansat ca scriitoare, au practicat filozofia, au studiat în ciuda numeroaselor restricții și au devenit profesioniste într-o mare varietate de domenii...”

¹ Cornelia Pătru, Academia de Studii Economice București, cornelia.patru@rei.ase.ro

² Traducerea citatelor aparține autoarei acestui articol.

Tema abordată în acest mic studiu nu este nouă, nici nu ar putea fi, însă poate rămâne în actualitate prin noi posibilități de interpretare și noi asocieri, prin accente interdisciplinare respectiv prin prezentarea unor personaje poate mai puțin cunoscute din spațiul germanofon, fără a avea pretenția de a fi exploatat toate resursele existente și a fi analizat toate figurile feminine care ar fi putut servi ca punct de plecare în cadrul acestei duble interpretări. Deși s-au scurs peste 100 de ani de la acea epocă decadentă, iar femeia ocupă alt loc în societate și se bucură de alte drepturi, mai putem observa uneori faptul că este încă altfel privită în raport cu sexul opus. Societatea actuală a moștenit tensiunea dintre sexe la un alt nivel și cu alte conotații. Deoarece prin tema tratată sumar aici nu mi-am propus să abordez onniprezenta și mult apreciată perspectivă a gender studies, mă voi limita la a prezenta figuri de femei pe care le consider - prin trăsăturile și forța personajelor întrupate - reprezentative pentru cele două tipuri în corpusul analizat. Selecția acestora nu a fost atât de simplă cum s-ar putea crede, deoarece producția culturală a vremii a fost la fel de generoasă pe cât de efervescentă a fost epoca în care au fost create. Principalul criteriu de selecție a constat în alegerea acelor opere în care femeilor li se acordă o atenție deosebită și ale căror trăsături caracteristice tipurilor analizate se regăsesc în combinații deseori neașteptate.

Deși această perioadă este considerată punctul culminant al evadării femeii din rolurile tradiționale (Fischer/Brix, 1997: 7), ea rămâne și există în umbra bărbatului, puterile ei sunt legate de el și nu sunt folosite productiv pentru propriul interes. Dacă totuși preia acest rol productiv este considerată concurentă, deci devine un pericol. În timp ce în cadrul societății femeii i s-a atribuit rolul reproductiv specific genului, în domeniul literar-artistic i s-a recunoscut în schimb rolul de muză. Astfel, doamne ale marii burghezii vieneze sunt pictate de Gustav Klimt sau reprezintă o sursă de inspirație pentru operele literare ale lui Arthur Schnitzler, pentru a numi doar două exemple.

II. Femeia în societatea de la 1900. Câteva aspecte

Pentru a evidenția rolul deloc de neglijat al femeii la 1900 doresc să amintesc aici un fenomen semnificativ al secolelor XVII-XX datorat inițiativei femeilor și care reprezintă începutul emancipării feminine: cultura salonului. Într-o rețea ce se întindea în întreaga Europă se schimbau informații și apăreau legături multiple între artă, literatură, muzică, teatru

și politică, toate acestea îmbogățindu-se reciproc și independent de granițele naționale, ca locuri ale deschiderii către lume, ale înțelegerii și preteniei.

Salonul reprezintă unul dintre cele mai fascinante fenomene ale istoriei culturii europene, fiind un loc al culturii feminine, cristalizat în jurul unei femei. În Viena apar saloanele muzicale precum cel al Josephinei von Wertheimstein, salonul dansatoarei Grete Wiesenthal precum și spectaculosul salon al Almei Mahler-Werfel.³ Salonul literar funcționează mai ales ca zonă de comunicare personală între producători și receptori de literatură, este punctul de contact între autor, editor și receptor. Fără numeroasele sale saloane Viena nu ar fi existat la sfârșit de secol XIX și început de secol XX, oferind ca niciun alt oraș sau loc la acea vreme posibilitatea unei conviețuiri neîngrădite și neconvenționale. Salonul a facilitat un prim acces al unor doamne la viața publică, făcându-le pe acestea cel puțin spiritual partenere egale ale domnilor. Fondatoarele acestor saloane, chiar dacă puține la număr, se implică în formarea femeilor și în mișcarea feministă și îndeplinesc un rol de model pentru semenele lor în calitate de femei independente, culte și parțial active profesional. Au contribuit astfel la formarea femeii și a conștiinței de sine a acesteia, ceea ce a creat premisele egalității dintre sexe în multe domenii ale vieții profesionale și publice.

Perioada sfârșitului de secol XIX a fost considerată apogeul evadării femeii din rolurile tradiționale⁴. Printre reprezentantele de seamă Fischer le menționează pe creatora de modă Emilie Flöge, pe jurnalista și coordonatoarea de salon Berta Zuckerkandl, pe scriitoarea Lina Loos, reformatoarea în domeniul pedagogiei Eugenie Schwarzwald, pe autoarele Gina Kaus sau Bertha Eckstein-Diener, autoare de bestseller sub pseudonimul Sir Galahad⁵.

În ceea ce privește educația ar trebui menționat faptul că Austria a fost pe lângă Prusia ultima țară care le-a permis fetelor să studieze⁶. Prima școală de fete a fost deschisă abia în 1892⁷ și abia în 1920 fetele au fost acceptate ca studente. Societățile artistice, printre care și Secesiunea (Sezession) nu acceptau femei în calitate de membre. În acest context Rosa Mayreder va cere într-o recenzie despre „Geschlecht und Charakter“ a lui

³ Heyden-Rynsch (1992:169).

⁴ Fischer/Brix (1997:7).

⁵ Fischer (1997:208).

⁶ Heindl (1997:24).

⁷ Tichy (1997:86).

Weininger o reorientare radicală, o „femeie nouă într-o lume nouă” cu o „nouă ordine socială”⁸ sau altfel spus o evadare din ordinea dominată de bărbați. Problema educației la acea vreme nu se referea la absența acesteia ci la formarea profesională deficitară, care ar fi trebuit să le faciliteze femeilor câștigul financiar. Ele lucrau în cel mai fericit caz în fabrici alături de bărbați și copii, însă salariile lor erau mult mai mici decât cele ale bărbaților. Formele de socializare sprijinite de burghezie ofereau ocazii generoase de educare. Astfel, adevăratele reprezentante ale culturii burgheziei erau femeile, care au câștigat în acest fel posibilitatea educației particulare.

Însă în ciuda efortului pentru egalitatea femeii în societate și a recunoașterii capacităților spirituale ale femeilor, în ciuda femeilor deosebite ale vremii, femeia rămâne inferioară bărbatului. Și chiar dacă nu este recunoscută din punct de vedere social, imaginea ei este cu atât mai apreciată în artă și pictură.

III. *Femme fragile* și *Femme fatale*. Reprezentări artistice

Prezenta lucrare își propune să abordeze interdisciplinar două tipuri de femei caracteristice perioadei de la 1900: *femme fragile* și *femme fatale*. Corpusul analizat se bazează pe lucrările lui Schnitzler *Das Märchen, Liebelei* respectiv *Reigen* și pe trei portrete de femei ale lui Gustav Klimt, respectiv portretele *Bildnis Sonja Knips* (1898), *Bildnis Adele Bloch Bauer I* (1907) și *Bildnis Bloch Bauer II* (1912). Scopul acestei lucrări este de a evidenția faptul că profilul personajelor feminine la Schnitzler, de exemplu, nu se încadrează niciodată într-o singură paradigmă feminină, din contra aceste paradigme coexistă în mod paradoxal într-o singură prezență. Astfel ne putem pune pe bună dreptate întrebarea unde se află în literatură granița între fetița dulce (*süßes Mädel*) și *femme fragile*? Sau între *femme fragile* și *femme fatale* în pictură? La aceste întrebări voi încerca să răspund în cele ce urmează.

III.1 *Femme fragile* și *femme fatale* în literatură

Începând cu perioada pre-romantică și romantică, frumusețea feminină fascinează mai ales dacă fragilitatea personajului feminin este asociată cu boala, distrugerea, moartea și tragedia secretă (Thomalla, 1972:18).

⁸ Heindl (1997:29).

Uimitoarea și atractiva *femme fatale* este, la sfârșitul secolului al XIX-lea, un personaj curent și fascinant al literaturii decadente. Mai puțin atenție s-a acordat tipului *femme fragile*⁹, pe care Thomalla (op. cit.: 13) o descrie după cum urmează în introducerea sa:

”Este o creatură fragilă, frumoasă, cu ochi adânci triști și minunați, ușor lipsită de apărare și cu umeri îngustați, pe care pare să stea o melancolie invizibilă și imensă precum o povară excesiv de grea. Este o tânără copilăroasă, palidă și aproape transparentă, care privește obosită și încordată și poartă un dor deosebit în inimă pentru o viață liniștită și tăcută”.

Chiar dacă *femme fragile* este inițial o prezență pură, angelică, de esență pre-rafaelită, literatura decadentă îi oferă o fizionomie și o carismă inedită, asociind-o fantasmelor, dorințelor secrete. Rezultatul se regăsește în primul rând în poezie și pictură, unde „*pictura stilizează iar poezia portretizează*”, spune Hofmannsthal (cit. din Thomalla, 1972:22).

În literatura perioadei de la 1900 apar figuri reprezentative ale tipului *femme fragile*, a căror poveste de viață monotonă este „*înainte de toate povestea unei morți lente și frumoase*” (op. cit., 24), a cărei cauză este de cele mai multe ori jocul cu dragostea. O astfel de poveste poate fi considerat și destinul personajului Christine din piesa de teatru în trei acte *Liebelei* (1896). Deși a fost atribuită de critica literară mai degrabă genului *süßes Mädel* – piesa ar fi trebuit să se numească la început *Das arme Mädel* – consider că prezintă caracteristici ale tipului *femme fragile*. Dorul din inima ei pretinde iubirea totală a partenerului, deoarece ea însăși este gata să iubească fără rezerve. Fritz este mișcat de această bogăție de sentimente, dar este incapabil să răspundă pe măsură. Iubirea sa demonică pentru o femeie căsătorită duce la un duel inevitabil conform codului epocii. Christine află despre dispariția iubitului ei abia după înmormântarea acestuia, deoarece poziția socială nu îi permitea să stea alături de „*rudete și prietenii apropiați*” (Schnitzler, 1962 : Bd.1 : 263). Astfel ea resimte nu doar pierderea partenerului, ci și umilința socială din relația însăși care duce la discriminare. Este foarte indignată de faptul că duelul a avut loc din pricina unei alte femei în timp ce ea îl aștepta plină de dragoste și dor. Theodor, cel care îi aduce vestea morții prietenului, îi povestește cu o neîndemânare caracteristică faptul că în dimineața duelului Fritz ar fi vorbit „și” (op. cit.)

⁹ Această neglijare ar fi cauzată de supraevaluarea tipului *femme fatale* și de absența unui termen general recunoscut.

despre Christine. Reacția ei reprezintă o zguduitoare explozie de sentimente:

CHRISTINE: A pomenit și de mine! Și de mine! Și de mai ce? De câți alții, de câte alte lucruri la fel ca mine de importante pentru el? – Și de mine! Oh Doamen!... Și de tatăl lui, și de mama lui, și de prietenii lui, și de camera lui, și de primăvară, și de oraș și de tot, de tot, ce ținea de viața lui și a trebuit să lase în urmă la fel ca pe mine... de toate a vorbit cu dvs. ... și de mine...

THEODOR (mișcat): Cu siguranță v-a iubit.

CHRISTINE: Iubit! – El? – Pentru el am fost doar o pierdere de timp – și a murit pentru alta! Iar eu – l-am divinizat! – Asta n-a știut?... Că i-am dat totu', tot ce i-am putut da, că aș fi murit pentru el – că a fost Dumnezeuul meu și fericirea mea – asta n-a văzut? A putut să plece de la mine zâmbind, să plece din camera asta și să fie împușcat pentru alta....“ (op. cit.: 262).

Christine vrea să meargă la mormântul lui Fritz și, pentru că Theodor refuză să o însoțească, o va face singură. Bătrânul tată cade la pământ și exclamă cu disperare: „Nu se mai întoarce – nu se mai întoarce!“ (op. cit.: 264), temându-se de o sinucidere, potrivită de altfel caracterului Christinei și scenei anterior citată. Pentru că Schnitzler preferă un final deschis, această interpretare este cea mai plauzibilă. Dar un asemenea final nu este caracteristic tipului *süßes Mädel*, așa cum ar putea fi considerată mai degrabă Mizzi, prietena Christinei. Aceasta dispune de ceva experiență, așa încât și-a învățat lecția. Fragilitatea personajului Christine nu este neapărat sugerată de tipul de îmbrăcăminte sau de o boală fizică, ci patologicul la ea se regăsește în iubirea pentru Fritz sau altfel spus în dorința pentru o iubire totală, constantă. Întreaga sa atitudine precum și rarele indicii fizice întăresc imaginea patologicului; adesea are lacrimi în ochi, iar culoarea din obraji pălește. La Schnitzler lipsește „acuratețea minuțioasă a ținutei“ (Thomalla, 1972: 55), descrierea tipului *femme fragile* la el nu este „convențională“ (op. cit.) și nici „foarte comună“ (op. cit.).

Spre deosebire de tipul *femme fatale* pietrele prețioase și culorile șocante ale vremii nu reprezintă caracteristici ale tipului *femme fragile*. Perlele în acest caz accentuează culoarea albă, semn distinctiv al fragilității. De remarcat aici este și comparația cu floarea, care reprezintă, după cum se știe, o veche imagine poetică a apogeului efemer al frumuseții; este mai

radicală la cumpăna secolelor trecute, întreaga existență a *femme fragile* devenind fragilă și efemeră.

În textele lui Schnitzler există doar aluzii vagi la această metaforă; nu există comparații lingvistice, dar florile sunt acolo pentru a accentua fragilitatea și vremelnicia fetei, așa cum sunt de exemplu trandafirii aduși de Christine pentru Fritz. Trebuie să remarcăm aici faptul că EA îi oferă LUI flori, ceea ce poate fi interpretat tot ca un semn de slăbiciune și fragilitate, în timp ce într-o altă scenă se întâmplă exact contrariul: poetul oferă flori actriței cu o seară înainte pe scenă după „*marele triumf*” (Schnitzler, 1962 : Bd.1 : 378).

Particularitatea tipului *femme fragile* este evidențiată prin anumite apelative sau epitete atent alese. Astfel Christine este numită când „*Kind*” (op. cit.: 224, 225) (*copil*), când „*Engerl*” (op. cit.: 226) (*îngeruș*), ceea ce sugerează totodată caracterul altfel al acestui tip. Spre deosebire de Christine actrița este pentru poet „*ein Schatz*” (op. cit.) (*o comoară*) sau „*ein kleiner Teufel*” (op. cit.) (*un drăcușor*) pentru conte.

III.2 *Femme fragile și femme fatale în pictură*

Tipul femeii fragile devine în pictură o prezență recurentă, evidențiată în precizia reprezentării. Spre exemplificare ne oprim asupra portretului „*Bildnis Sonja Knips*”¹⁰ cu care Gustav Klimt a făcut trecerea către portretul în formă pătratică¹¹. Acest format permite trasarea unei diagonale din stânga jos spre dreapta sus prin care tabloul este împărțit în două (secțiuni). În secțiunea din partea dreapta o percepem pe Sonja Knips, așezată pe marginea unui fotoliu. În spațiul opus cvasi gol, e vizibilă o floare deschisă.

Doamna înfățișată este redată din profil, însă partea superioară a corpului și chipul sunt îndreptate către privitor. Cartea roșie pe care o ține deschisă în mână creează impresia că a fost deranjată în timp ce citea. Spre deosebire de literatură, aici piesele de îmbrăcăminte sunt mai relevante. Rochia elegantă din tül roz evidențiază sensibilitatea și pare la fel de importantă precum înfățișarea însăși a Sonjei Knips. Prin culoarea deschisă și fină a rochiei figura se distinge în mod clar de fundalul întunecat, dar pune în evidență și expresia tânără și mândră a chipului ei. Roșul obrajilor

¹⁰ Familia Knips, reprezentantă a elitei artistice vieneze, și-a decorat casa cu picturile lui Klimt, portretul finalizat în 1898 fiind destinat centrului casei.

¹¹ Mari pictori. Viața, sursele de inspirație și opera, Nr. 29/2000, p. 10.

îi evidențiază tinerețea. Distanța acestei femei burgheze, caracteristică mai degrabă femeii fatale, este exprimată prin ochii mari și negri, tipici femeii fragile. E un portret paradoxal, în care postura burghezei distanțe, reci, superioare, tipică pentru o *femme fatale*, este ambiguizată de privirea nevinovată, angelică, specifică *femeii fragile*). Ariane Thomalla (1972:54) susține în același sens): „...și în compoziția de ansamblu femeia fragilă apare adesea ca un tablou, ca o imagine frumoasă, fără contur, fără nicio dimensiune a profunzimii psihologice. Ca o trăsătură specifică a înfățișării sale delicate vor fi mereu ochii mari ce par să vorbească...”.

Să nu uităm că și interpretarea psihanalitică a lui Freud acordă o importanță deosebită privirii, ochii fiind asociați senzualității personajului. Fundalul tabloului este greu de definit, așa încât nu se poate spune exact dacă spațiul este unul interior sau exterior. Pe fundalul întunecat se evidențiază în colțurile superioare o dungă verzuie și un buchet de orhidee cu flori roșii și albe. Tot Ariane Thomalla este de părere că albul și florile aparțin imaginii tipului *Femme fragile* (op. cit.: 46ș.u.). Culoarea albă reprezintă puritate, inocența și neatinsul, dar și degradarea prin moarte și decadență.

O atenție deosebită trebuie acordată poziției nefirești a mâinilor (v. mai jos *Bildnis Adele Bloch-Bauer*), care reflectă o frământare sufletească a femeilor înfățișate, poate o dorință de evadare dintr-o postura feminină în care personajul nu se mai recunoaște, ele părând captive în lumea superficială care le înconjoară și strivite de realitatea Vienei decadente; le lipsește curajul de a evada din această lume.

Întruchipări ale tipului *femme fatale* erau considerate la 1900 mai ales actrițele. După Balk (1997: 155): „Enigmatică *femme fatale*, liberă și apaținându-și doar sieși, devine destinul bărbatului pe care îl seduce cu viclenie și senzualitate debordantă, căruia i se supune și pe care în final îl ucide.”

Poate părea ciudat faptul că rolul Christinei a fost interpretat pentru prima dată de o *femme fatale*. Adele Sandrock a transformat premiera într-un succes desosebit de important pentru autor (v. Balk, 1997:159), impunând tipului *femme fatale* o notă specifică epocii Wiener Moderne, și anume emoția, nervozitatea, așa cum spune Claudia Balk citând din Neue Freie Presse: „...a jucat tragedia isteriei, tragedia nervilor veșnic oboșiți și insațiabili” (cit. din Balk, 1997 : 157).

Această descriere caracterizează scena literar-artistică a Vienei la sfârșit de secol al XIX-lea, deoarece nervii reprezentau un cuvânt cheie al

Junges Wien (v. Wunberg, 1981: 199-205). Adele Sandrock este cunoscută în literatură drept „actrița” mai ales datorită rolului din piesa lui Schnitzler *Reigen* (1897) (v. Wagner (1975): *Arthur Schnitzler und Adele Sandrock. Geschichte einer Liebe*, Frankfurt).

Femme fatale își arată disprețul în mod deschis și activ. Spre deosebire de celelalte femei, cu excepția slujnicei, ea este cea care preia inițiativa în ambele dialoguri. În prima scenă cu poetul ea decide chiar și locul întâlnirii. Nu este interesată în mod deosebit de bărbați ca indivizi, fapt evident când i se adresează poetului cu numele "Fritz". Pe niciunul dintre cei doi nu îl ia în serios, poetului îi dă porecle în ciuda împotrivirii lui, iar la obiecțiile contelui nu răspunde. Acționează cât se poate de direct și încă nu se prefacă că așteaptă loialitate din partea partenerului sau că ar fi ea însăși loială. Nesiguranța bărbatului în fața unei femei stăpână de sine este cu atât mai accentuată:

„ACTRIȚA: Ei, cui îi ești momentan necredicios?

POETUL: Din păcate încă nu sunt.

ACTRIȚA: Hai, consolează-te, nici eu nu înșel pe nimeni.

POETUL: Îmi imaginez.

ACTRIȚA: Și ce crezi? Pe cine? [...]

POETUL: ... Eee, pe directorul tău.

ACTRIȚA: *Dragul meu, nu cânt în cor.*” (Schnitzler, 1962:Bd.1:374)

Se poate remarca aici distanța arogantă a tipului *femme fatale*, care în pictură este mai ușor perceptibilă prin contactul vizual cu imaginea, după cum se poate observa și în lucrarea „Bildnis Adele Bloch-Bauer I”.

O altă actriță cu trăsături autentice ale femeii fatale și care a avut relații personale cu Schnitzler se regăsește în opera sa în personajul Mizzi Glümer alias Fanny în *Das Märchen*¹². Și aceasta a avut doi iubiți înainte de a-l întâlni pe Fedor Denner, care știe în sinea lui că nu are dreptul de a pretinde unei femei să fie primul sau singurul¹³. Fanny, pe care o părăsește, este transformată în învingătoare în ediția a treia unde este capabilă să-și înfrângă slăbiciunea. Ea trebuie să se decidă între mult râvnita fericire personală și consecințele carierei artistice. De data aceasta are ultimul cuvânt și îl gonește „hotărâtă” (Schnitzler, 1962:Bd.1:200) pe bărbat: „Deci, pleacă! – Ajunge, Fedor! Foarte tare. Pleacă! – Dacă ești prea vanitos să fii fericit cu iubirea mea, prea fricos ca să crezi în mine [...] m-am săturat să

¹² Piesa a avut premiera în 1893 și a fost publicată în 1894.

¹³ La vremea respectivă aceasta era atitudinea tipic masculină, prin urmare este și atitudinea lui Schnitzler față de Mizzi Glümer.

implor îndurarea ta ca o păcătoasă și să îngenunchez în fața cuiva care nu e cu nimic mai bun decât mine". (op. cit.)

În destinul ei aparent natural de iubită a bărbaților pe care îi schimbă rând pe rând, Fanny nu mai acționează cu resemnare sau cu disperare, ci vrea să își ia în viitor soarta în propriile mâini. Cuvintele ei de la sfârșitul piesei vorbesc de la sine: „Acum este totul în ordine – îmi cunosc drumul". (op. cit.)

De subliniat este faptul că la Schnitzler este absentă aproape orice descriere fizică a persoanei, astfel încât o caracterizare a acesteia este posibilă mai degrabă pe baza comportamentului și a modului de gândire. Acest lucru nu mai este valabil în pictură, unde atenția este îndreptată mai întâi asupra detaliilor fizice.

Expresia imaginii *Femme fatale* atinge apogeul în reprezentările picturale ale figurilor feminine de la început de secol XX. *Bildnis Adele Bloch-Bauer I*, portretul creat în 1907, înfățișează o doamnă înaltă, zveltă și senzuală, cu un erotism debordant, parcă stând în fața unui fotoliu auriu, parcă stând pe el, dar care nu se deosebește deloc de reprezentarea fundalului. Peste o parte din coafura bogată precum și peste picioarele ei se suprapun marginile imaginii. Doamna poartă o rochie strâmtă și predominant aurie cu două panglici peste umeri care scot în evidență decolteul. Chipul ei împreună cu umerii, brațele și mâinile formează o unitate contrastantă cu auriul rochiei și restul fundalului. Își ține capul calm și drept exprimând detașarea, poate o anumită rigiditate, gâtul este împodobit cu un colier cu perle și diamante. Obrajii îi sunt ușor îmbujorați și întăresc culoarea intensă a buzelor ușor întredeschise. Gura și ochii mari închiși la culoare transmit impresia erotică și distanța maiestuoasă a unei *femme fatale*. Modul în care Adele Bloch-Bauer își împreunează mâine ar putea indica neliniștea sufletească. După cum se știe, femeile înaltei societăți erau captive neîmplinite ale propriului rang și ale propriei averi.

Bildnis Adele Bloch-Bauer II, creat în 1912, se deosebește fundamental de primul portret mai ales din punct de vedere stilistic. După îmbrăcăminte recunoaștem din nou tipul *femme fatale*: de data aceasta poartă o rochie lungă gri-albăstrui iar peste ea o etolă lungă tot gri-albăstrui. Poartă un colier de perle și o imensă pălărie neagră, care îi încadrează întreaga figură. Chipul, antebrațele și mâinile sunt din nou vizibile. Chipul contrastează cu pălăria neagră care îi ascunde o mare parte din părul negru. Ochii și gura sunt ușor întredeschise. Mâinile încleștate accentuează și de această dată personalitatea ei anxioasă.

IV. În loc de concluzii

Scopul acestei lucrări a fost să arate că nu există un tipar unitar și monovalent al niciunuia dintre cele două tipuri menționate *femme fragile* și *femme fatale*. Astfel, Christine din piesa *Liebelei* poate fi considerată o *femme fragile* atipică, deși în literatura de specialitate figura ei este tipică pentru *süßes Mädchen*. Christine nu face parte din înalta societate, nu suferă de nicio boală fizică, la fel ca cele mai multe reprezentante ale genului. Iubirea ei pentru un singur bărbat și incapacitatea de a-și depăși nefericirea se transformă într-o iubire bolnăvicioasă; morbidul este cunoscut ca aparținând toposului *Femme fragile*. Ceea ce susține la Christine imaginea de *Femme fragile* atipică este descrierea fizică în niciun caz exhaustivă, pe care Schnitzler pune foarte puțin accentul.

În vreme ce tipul *Femme fragile* este prezent atât în literatură cât și în pictură, tipul *Femme fatale* își găsește expresia cel mai bine în pictură. Redarea chipurilor și a brațelor se află din nou în centrul reprezentărilor. Distanța maiestuoasă o distinge de tipul *femme fragile*. Pietrele prețioase și culorile strălucitoare aparțin zonei simbolice a tipului *Femme fatale*. *Femme fragile* este înconjurată de flori și alte elemente ale naturii.

Din cercetarea efectuată și din literatura de specialitate consultată se poate deduce faptul că cele două tipuri își au rădăcinile în realitatea socială de la vremea respectivă pe care o redau prin diverse mijloace de exprimare. Aproape toate portretele femeilor înfățișate au fost inspirate de figuri reale, personalități și personaje importante în epocă. În ciuda disprețului societății, femeii i-a revenit un rol important în viața culturală. Chiar dacă a încercat să se desprindă de influența bărbatului, a rămas în umbra lui. Faptul că a jucat un rol deosebit în afara societății este dovedit de numeroasele figuri feminine din viața culturală. Femeia a fost muza multor poeți și pictori, iar în prezenta lucrare am creionat doar două tipuri, cu un accent mai pronunțat pe tipul *femme fragile*. Punctul lor comun îl reprezintă cruzimea destinului, mai ușor de urmărit în textele literare. Indiferent de statutul social ele stau sub semnul nefericirii și de multe ori chiar sub cel al morții. Diferența între cele două tipuri constă nu în mesajul transmis, ci în modul în care acest mesaj este transmis, de felul în care este prezentat publicului.

Bibliografie (selectie)

Literatură primară

1. SCHNITZLER, Arthur (1962), *Die dramatischen Werke*, Frankfurt am Main: Fischer, Bd. I, S. 125-200, 215-264, 327-390.
2. SCHNITZLER, Arthur (1962), „Das Märchen“ în Schnitzler, Arthur *op. cit.*, pp. 125-200.
3. SCHNITZLER, Arthur (1962), „Liebelei“ în Schnitzler, Arthur, *op. cit.*, pp. 215-264.
4. SCHNITZLER, Arthur (1962), „Reigen“ în Schnitzler, Arthur, *op. cit.*, pp. 327-390.

Literatură secundară

1. BALK, Claudia (1997) „Inszenierte Weiblichkeit – Die gefeierte Schauspielerin“ în FISCHER, Lisa/BRIX, Emil (Hrsg.) *Die Frauen der Wiener Moderne*, Wien: Verlag für Geschichte und Politik, München: Oldenbourg, pp. 154-166.
2. FISCHER, Lisa/BRIX, Emil (Hrsg.) (1997): *Die Frauen der Wiener Moderne*, Wien: Verlag für Geschichte und Politik, München: Oldenbourg.
3. FISCHER, Lisa (1997): „Über die erschreckende Modernität der Antimoderne der Wiener Moderne oder über den Kult der toten Dinge“ în FISCHER, Lisa/BRIX, Emil (Hrsg.) *op. cit.*, pp. 208-217.
4. HEINDL, Waltraud (1997): „Frauenbild und Frauenbildung in der Wiener Moderne“, în FISCHER, Lisa/BRIX, Emil (Hrsg.) *op. cit.*, pp. 21-33.
5. HEYDEN-RYNSCH, Verena von (1992): *Europäische Salons. Höhepunkte einer versunkenen Kultur*, München: Artemis&Winkler, pp. 169-203.
6. HICKEY, Elizabeth (2020), *Sărutul pictat*, București: Nemira Publishing House.
7. THOMALLA, Ariane (1972), *Die ›femme fragile‹. Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende*, hrsg. v. K. G. Just u.a., Bertelsmann: Düsseldorf.
8. WUNBERG, Gotthard (Hrsg.) (1981), *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890-1910*, Stuttgart: Philipp Reclam, pp. 11-79, 215-277.

Reviste

- a. *** *Mari pictori. Viața, sursele de inspirație și opera. Gustav Klimt*, nr. 29/2000, Publishing Services SRL, Cracovia