

IONEL TEODOREANU

LA MEDELENI

Volumul I

HOTARUL NESTATORNIC

Prefață de Catrinel Popa

Fișă biobibliografică de Lucian Pricop

Referințe critice de Oana Soare

EDITURA CARTEX 2000

CUPRINS

<i>Un roman polifonic</i> (prefață de Catrinel Popa).....	7
<i>Fișă biobibliografică</i>	21
<i>Referințe critice</i>	24
<i>Notă asupra ediției</i>	55
Cum am scris „Medelenii“	57
PARTEA ÎNTÂI	
I. Potemkin și Kami-Mura.....	67
II. Căsuța albă și rochița roșie	135
III. Herr Direktor	167
PARTEA A DOUA	
I. „Mediul moldovenesc“	217
II. Robinson Crusoe	271
III. Păpușa Monicăi.....	298
IV. „Moș Gheorghe, nu tragi din lulea?“	325

UN ROMAN POLIFONIC

Autorul *Medelenilor* a reprezentat în peisajul epocii interbelice un incontestabil model de succes. Nu doar avocatul, despre care se știe că pleda cu aplomb, „à la vedette americaine”¹ în procese spectaculoase, legate adesea de crime pasionale și de alte spețe cu potențial „romanesc”, ci și scriitorul s-a bucurat, la scurtă vreme după debut, de aprecierea publicului larg, chiar dacă nu întotdeauna și de aprecierea criticilor și a istoricilor literari. Aceste ingrediente au contribuit la crearea efigiei de scriitor adulat de cititori și mai ales de cititoare, prizonier al propriei rețete auctoriale și incapabil să depășească tonalitatea minor-senzațională.

Provenind dintr-o familie cu îndelungată tradiție (atât în domeniul avocaturii, prin tatăl său, Osvald Teodoreanu, el însuși avocat și descendent al unei familii de juriști cu renume, cât și în cel artistic, pe linie maternă fiind nepotul compozitorului Gavril Muzicescu), Ionel Teodoreanu a fost unul dintre puținii romancieri care, în deceniul al treilea al secolului XX a reușit să se impună, înaintea vârstei de treizeci de ani, drept o prezență imposibil de ignorat într-un peisaj literar divers și aflat în plină efervescentă cum era cel al vieții literare

¹ Corina Pavel, „În vizită la marea maestră a romanului polițist”, interviu cu Rodica Ojog-Brașoveanu, în *Formula AS*, nr. 369/ 1999, <http://arhiva.formula-as.ro/1999/369/lumea-romaneasca-24/in-vizita-la-marea-maestra-a-romanului-politist-rodica-ojog-brasoveanu-675>. În acest interviu Rodica Ojog-Brașoveanu își amintește cum, în decizia de a urma cursurile Facultății de Drept, au contat enorm poveștile tatălui său – și el avocat – referitoare la succesul prietenului și colegului său de breaslă: „Mă fascinau poveștile pe care le auzeam de la el (de la Victor Ojog, tatăl scriitoarei, n.n.), despre cei nouă secretari ai lui Ionel Teodoreanu [...] În momentul în care se auzea că Ionel Teodoreanu are proces se desfundeau străzile, venea tot cuconetul să-l audă pe frumosul «Metaforel» – așa i se spunea de la abuzul de metafore pe care le folosea.”

din România interbelică. Printre cititori, succesul romanului *La Medeleni* a fost unul răsunător și fără precedent în spațiul cultural autohton. Dar, din câte ne dăm seama, în literatura română exista încă de pe atunci suspiciunea – care avea să devină cu timpul o prejudecată adânc înrădăcinată – că succesul nu poate face casă bună cu valoarea, de unde o anumită reticență a criticii în receptarea operei lui Ionel Teodoreanu. „Succesul de public îl plasează, fatalmente, în zona marginalității canonice”², notează, cu îndreptățire, Ioan Stanomir, adăugând și el că succesul de romancier îl dublează pe cel al avocatului, în vreme ce „fotogenia este un ingredient în perfect acord cu dimensiunea romantic-lirică a cărților sale”³. Dacă, prin tirajele acestora din urmă el își merită pe deplin eticheta de autor de *bestsellere*, majoritatea criticilor din interbelic și chiar de mai târziu i-a reproșat verbozitatea lirico-metaforică și faptul că această apetență s-ar plasa în răspăr cu specificul construcției românești (ca și cum romanul, prin excelență proteic și versatil, s-ar fi conformat mereu criteriilor presupuse de o definiție *hard* a genului, menținându-se cu consecvență în perimetrul epicului și al obiectivității!).

Se știe astăzi că punctul de plecare în elaborarea trilogiei l-a constituit încercarea lui Ionel Teodoreanu de a realiza o proză de mici dimensiuni pe tema vieții de licean. Este vorba de nuvela *Dacă vecinii îmi omoară hulubii*, devenită mai apoi, fără modificări, unul dintre capitolele volumului al doilea al *Medelenilor*. În *Masa umbrelor*, mărturisind cum a ajuns să scrie suita de secvențe care compun respectivul volum, scriitorul intercalează o paranteză explicativă cu privire la geneza trilogiei: „Așa am pățit cu *Medelenii*. Am pornit să scriu o nuvelă intitulată *Dacă vecinii îmi omoară hulubii*, ai cărei protagoniști erau: Dan Deleanu, un licean din București, și Monica, o fată de la o moșie din Moldova. Nuvela începea bifurcat: în trenul care-l aduce, de vacanță, pe licean, la moșia părintească; și la moșia din Moldova, unde Monica îl aștepta pe Dan. Scriam conștiincios și cu spor, dar *fără convingere*. Tot ce se întâmpla în prezentul narativ mi se părea o aluzie la un trecut copleșitor de bogat, după care parcă oftam și eu, împreună cu protagoniștii, deși nu-l

² Ioan Stanomir, „De vorbă cu Ionel Teodoreanu”, în Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir, *Teodoreanu reloaded*, Editura Art, București, 2011, p. 225.

³ *Ibidem*, p. 226.

cunoșteam. Până când, după câteva zile de efort care a devenit canon, mi-am spus, rezemându-mă în pană ca într-un băț, când schimb drumul: Dar nuvela pe care o scriu nu e decât un capitol al romanului pe care îl voi scrie. Căci în acea clipă am avut certitudinea *Medelenilor*; care erau scriși în mine.⁴⁴

Dacă e să dăm crezare mărturisirii autorului – și nu văd de ce n-am face-o – punctul de plecare al celui mai faimos roman al său a fost revelația unui „trecut copleșitor de bogat“. Ne dăm seama că nu este vizat un singur palier al memoriei, ci mai curând un melanj de memorie autobiografică, culturală, istorică, generaționistă ș.a.m.d. De aici un acut sentiment al timpului care își face simțită prezența în paginile cărții, constituind, de altfel, muzica ei de fond și, probabil, principalul motiv pentru care *Medelenii* ni se înfățișează astăzi ca o operă polifonică, destinată parcă anume recitirii.

Publicat mai întâi fragmentar în câteva numere succesive ale revistei *Viața românească* din 1924, cel dintâi volum al trilogiei, *Hotarul nestatornic*, apare la Editura Cartea Românească în 1925, urmat, în 1926, de cel de-al doilea volum (*Drumuri*), pentru ca, în 1927, trilogia să se încheie cu volumul *Între vânturi*. Un amănunt interesant este acela că, în momentul tipăririi în *Viața românească* a capitolului *Potemkin și Kami-Mura* din *Hotarul nestatornic* (cel dintâi capitol al primului volum), scriitorul adaugă, în subsolul paginii, următoarea precizare: „*La Medeleni* e titlul unei trilogii de romane închinată evoluției unei generații de moldoveni a căror copilărie începe în vremea demodată a valsului și a căminului patriarhal și a căror tinerețe e contemporană cu pacea, bolșevismul și jazzbandul. Întâiul volum, *Hotarul nestatornic*, cuprinde copilăria; al doilea, *Dacă vecinii îmi omoară hulumii*, adolescența; iar al treilea, *Olguța*, tinerețea.“⁴⁵

În lumina unei asemenea afirmații, am fi tentați să credem că *Medelenii* reprezintă un soi de *Bildungsroman* și, fără îndoială, trilogia lui Teodoreanu este și așa ceva. După unii am avea de-a face chiar cu unul dintre cele mai izbutite romane ale formării (inclusiv în accepțiunea flaubertiană, de „educație sentimentală“), din câte a

⁴⁴ Ionel Teodoreanu, *Masa umbrelor. Amintiri, articole*, Editura Forum, București, 1947, p. 78.

⁴⁵ *Viața românească*, nr. 10, oct. 1924, p. 5.

produs proza românească. În exegeza mai veche investigația critică a fost orientată cu precădere în direcția urmăririi procesului de maturizare biologică, intelectuală și sufletească a protagonistului (Dan Deleanu) și – tangențial – a altor personaje (Olguța, Monica, Puiu, Mircea Balmuș).

Ov. S. Crohmălniceanu pune sub semnul întrebării această încadrare, afirmând, totuși, că „meritul scriitorului este de a fi creat în proza noastră *premisele* (subl. mea) Bildungsromanului”⁶ și reproșându-i prozatorului insuficienta aderență la realitatea socială, criteriu pe care îl socotește esențial: „Ionel Teodoreanu n-a izbutit să creeze adevărate Bildungsromane (deși a avut chemarea aceasta), fiindcă în formația eroilor lui problemele materiale ale existenței au jucat mereu un rol minim. Metaforismul excesiv al prozei sale ține de o structură sufletească înclinată mai mult spre fantezie poetică și reverie, și mai puțin spre analiză sau construcție epică obiectivă.”⁷

De altfel carența de epic, lipsa de obiectivitate și excesul metaforic i-au fost reproșate de la bun început scriitorului (printre alții de către E. Lovinescu, G. Călinescu, Pompiliu Constantinescu sau Șerban Cioculescu, ca să amintim doar câteva dintre vocile de notorietate care au formulat rezerve în legătură cu proza lui Teodoreanu⁸ la scurt timp după publicarea volumelor), ceea ce a condus, în cele din urmă, la relegarea scriitorului „în zona minoratului popular”⁹. În recepțarea *Medelenilor*; decalajul dintre opiniile criticii și gustul publicului este, într-adevăr, unul semnificativ. Paul Cernat observa, pe bună dreptate, că exilarea acestei proze în suburbiile literaturii s-a produs în trei timpuri (prin mijlocirea criticilor cu autoritate canonică, E. Lovinescu, G. Călinescu și Nicolae Manolescu), având în primul rând temeuri de natură ideologică, dincolo de obiecțiile cu caracter estetic, mai mult sau mai puțin justificate: Lovinescu acuză „neosemănătorismul moldovenist”, G. Călinescu „exagerarea regionalismului inteligent al lui

⁶ Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, I, Editura pentru Literatură, București, 1967, p. 363.

⁷ *Ibidem*, p. 364.

⁸ Un inventar amănunțit al principalelor puncte de vedere exprimate de critici în legătură cu proza lui Ionel Teodoreanu alcătuiește Paul Cernat în capitolul „Arca marilor vacanțe” din volumul *Modernismul retro în romanul românesc interbelic* (Editura Art, București, 2009, p. 216-231).

⁹ *Ibidem*, p. 217.

Ibrăileanu“, iar Nicolae Manolescu îi reproșează „flatarea gustului burghez al epocii“¹⁰, printr-o retorică agreabilă și un stil fals-prețios, definitorii pentru *kitsch*-ul anilor '30.

Oricât de rezervate ar fi fost opiniile criticii de-a lungul timpului, un fapt este cert: trilogia lui Ionel Teodoreanu a câștigat adeziunea unui public numeros și continuă să stârnească interesul cititorilor din zilele noastre, la aproape un veac de la publicarea întâiului volum. Mai mult chiar, în mod surprinzător, romanul *Medelenilor* atrage categorii foarte diverse de cititori (departe de a se adresa – așa cum s-a crezut multă vreme – exclusiv adolescenților și publicului juvenil, consumator prin excelență de literatură siropoasă sau senzațională). Se poate afirma că *Medelenii* reprezintă un text cu ofertă multiplă, cu mai multe paliere de semnificație, prin aceasta dovedindu-se foarte modern. Nu este lipsită de relevanță, în acest sens, nici împrejurarea că în ultimii ani au apărut noi interpretări, pe cât de incitante, pe atât de subtile ale operei lui Teodoreanu. Pe lângă perspectiva temeinic argumentată și deopotrivă nuanțată pe care o propune Paul Cernat în cartea sa din 2009, *Modernismul retro în romanul românesc interbelic*, o mențiune aparte merită volumul *Teodoreanu reloaded* de Angelo Mitchievici și Ioan Stanomir¹¹, unde cei doi autori recitesc opera romancierului interbelic tot în cheie „retro“, deplasând accentul pe dimensiunea spectrală (complementară celei de „utopie a cărții“) și, deopotrivă, pe cea crepuscular-decadentă a universului *Medelenilor*: „Trecerea dintre vârste, rolul timpului, ascensiunea unei pulsioni thanatofile au fost ignorate. *Medelenii* au rămas definitiv asociați cu încremenirea de litografie a «hotarului nestatornic» [...] Insistența pe romantismul semănătorist și pe rococoul retoric a făcut ca o întregă gamă de nuanțe să fie eliminată, programatic.“¹²

Perspective înnoitoare de acest fel reușesc, în ultimă instanță, să demonteze parțial prejudecata persistentă conform căreia Ionel Teodoreanu ar fi un scriitor facil, tributار unei viziuni îngust-idilice, ambalată într-o poleială fals prețioasă ce își află „limita de jos în

¹⁰ *Ibidem*, p. 219.

¹¹ Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir, *Teodoreanu reloaded*, Editura Art, București, 2011.

¹² *Ibidem*, p. 248.

¹³ Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, Editura Gramar, București, 2001, p. 212.

kitsch-ul lingvistic¹³. Ceea ce a părut unora simplă aplecare spre dulcegării sau o dovadă de înțelegere îngustă a romanescului ca strategie de seducție sau momeală mercantilă (în măsură să ghideze drumul spre public al unor „mărfuri“ „bine vandabile, pentru cititori pretențioși și formalști, deși superficiali¹⁴), se dovedește mai curând o emanație stranie a crepuscularismului moldovenesc, generator de lumi imanente, purtând amprenta formulei de basm. Învăluită într-o muzică de fond a cărei putere de fascinație nu mai ține de obiect, ci de timp, mai precis de simpla revelație a unor entități care au existat cândva, lumea lui Teodoreanu își va dezvălui mereu alte și alte fațete în confruntarea cu noi generații de cititori.

Încercând o succintă trecere în revistă a motivelor pentru care trilogia trece cu brio proba timpului, cred că un prim argument rezidă în caracterul ei de sinteză, decelabil la mai multe niveluri. Roman al copilăriei și al vieții patriarhale, dar mai ales al transformării (Crohmălniceanu a subliniat, just, facultatea prozatorului de a surprinde „farmecul devenirii“), sentimental și nostalgic, emoționant și pătrunzător, *La Medeleni* este totodată romanul vieții moderne, cu ritmurile ei trepidante, cu inovațiile, atracțiile ei și mai ales cu deziluziile ei. Nu e deloc întâmplător că tranziția de la adolescență la maturitate a tinerilor aflați în prim-planul narațiunii se petrece pe fundalul primului război, chiar dacă evenimentul cu pricina este doar vag amintit în paginile cărții. Zdruncinarea încrederii în temeinicia lumii, dezvrăjirea ei, spulberarea iluziilor adolescentine sunt, indiscutabil, consecințe ale Marelui Război.

Prima parte a trilogiei (*Hotarul nestatornic*) este închinată copilăriei, iar fenomenul cel mai semnificativ, în această sferă, este *medelenismul*. Autorul surprinde ultimele momente din copilăria personajelor, frații Deleanu, Olguța și Dănuț, și verișoara lor orfană, Monica. Cei trei se află în vacanță la Medeleni, moșia familiei Deleanu. Tatăl, avocat reputat, fire bonomă și dezinteresată, privește amuzat năzdrăvăniile copiilor, mai ales pe ale Olguței, înclinată spre farse și dispusă mereu să-l șicaneze pe fratele mai mare. De altfel singurele „conflicte“ în această primă parte izvorăsc din rivalitățile minore dintre frați, dezamorsate câteodată de împăciuitoarea Monica și soluționate energic de Alice Deleanu, mama celor doi adversari, porecliți

¹⁴ *Ibidem*.

– pe fundalul conflictului ruso-japonez – Potemkin și Kami-Mura. Olguța taie sfoara zmeului lui Dănuț, lăsându-i în locul jucăriei preferate un bilet: „Asta e pentru palmele de la gară, Buftea!“ Ca urmare a acestei acțiuni este pedepsită de doamna Deleanu să stea toată ziua în camera ei și să scrie de o sută de ori „Eu am dreptate“ și de două sute de ori „Eu n-am dreptate“. Osândita își ia revanșa, precizând, la capătul colilor umplute: „Olguța n-are dreptate de o sută de ori, iar Buftea n-are dreptate deloc.“ Copiii merg la vânătoare de broaște, ocazie cu care Olguța reușește să împuște un brotac uriaș (bănuț a fi mesagerul malefic al Fiței Elencu, mătușa excentrică și de tristă amintire a doamnei Deleanu). Pe bună dreptate s-a remarcat autenticitatea cu care copiii își trăiesc micile drame, izbânzile și înfrângerile, redimensionate de imaginația infantilă, pe fundalul paradisic al unei lumi percepute cu maximă acuitate senzorială: „Copiii savurează gustul roșcovelor, al zahărului de gheață, al prunelor și harbujiilor, încearcă plăcerea de a umbla desculți. Lucrurile sunt individualizate în spirit animist. Medelenii devin simbolul universului acestuia mirific al copilăriei și vacanței, cartea fiind istoria intrării unei asemenea lumi în amintire, cu aura mitică a timpului candorilor nerepetabile¹⁵, notează pe bună dreptate Ov. S. Crohmălniceanu.

Sfârșitul copilăriei nu e, așadar, departe, chiar dacă nestatornicia hotarului dintre vârste mai prelungește o vreme iluzia trăinicieii Edenului infantil. Semnele sale capătă semnificația unor fisuri în echilibrul vremelnic al unei Arcadii miniaturale. Întocmai ca în *Vacanța mare* sau în *Cel din urmă basm* (proze mai vechi ale autorului cu care primul volum al romanului vădește evidente afinități), prezența acestor semne este, la început, difuză. „Herr Direktor“, unchiul lui Dănuț, inginer la București, cu studii în Germania și firme în Capitală, întru-chipează spiritul practic al familiei. El este cel care îi convinge pe soții Deleanu să-l trimită pe fiul lor la București, smulgându-l tihnitului trai patriarhal, astfel încât Dănuț să se deprindă de timpuriu cu stilul de viață trepidant al Bucureștilor, pregătindu-se pentru existența de adult. Prozatorul folosește prilejul ca să introducă în ecuație opoziția Iași/București, cele două orașe reprezentând, în fond, embleme ale unor lumi și ale unor mentalități diferite: „Dragii mei – teoretizează Herr Direktor, în prezența fratelui și a cumnatei – lenea moldovenească

¹⁵ Ov. S. Crohmălniceanu, *op.cit.*, p. 362.

începe cu vorba moldovenească și se încheie cu fapta moldovenească. Voi nu vedeți că limba noastră este făcută pentru femei și pentru taclagii! Dulce – ce-i drept – și molatecă îngrozitor, depri-mant de molatecă! Parcă-i vorbită numai din puf, la gura sobei, cu ochii cârpiți de somn. Limba valahilor e vulgară: recunosc. E brutală: adevărat. Dar e vioaie. Vorbele-s scurte, răstite, ca pentru luptă.“

Cu cel de-al doilea volum (*Drumuri*), scriitorul își urmărește eroii la o altă vârstă (aceea a adolescenței), zăbovind asupra câtorva dintre problemele caracteristice acesteia (îndeosebi sexualitatea). În primă instanță, acțiunea se mută în tumultul citadin al Bucureștiului, unde Dănuț este elev la liceul Lazăr, în ultimii ani. Nostalgia ritmurilor patriarhale face loc treptat freneziei cu care liceanul trăiește experiențe noi, adaptându-se ritmurilor vieții moderne. Prim-planul este ocupat acum de tribulațiile erotice și de tatonările sale literare. Între cele dintâi, un spațiu însemnat ocupă iubirea pentru frivola Adina Stephano, un soi de *femme fatale*, cu păr roșcat și cu enormi ochi verzi, în aparență inocenți: „Niciodată n-am văzut ochi verzi atât de mari!“, va mărturisi un alt personaj, pictorul Alexandru Pallă, și el îndrăgostit de Adina, între timp devenită Adia și adaptată cameleonnic decorului decadent al seducătoarei Veneții: „Să vezi părul Adiei – gloria toamnei în soare – în contrast cu verdele de baltă tomnatecă al tunicei și ochii...[...] Au mărimea ochilor negri – când sunt mari – și-s verzi cu intensitate, un verde umed și înflăcărat totodată, având sonoritatea triumfală a roșului aprins.“ Ochiul pictorului îndrăgostit surprinde, în jocul derutant al sinestezii, aura de plantă carnivora a femeii fatale. O altă ipostază a acestei figuri specifice literaturii decadente este reprezentată de Ioana Pallă, „castelana de la Sălci“, al cărei semn distinctiv este inconfundabilul parfum de violete.

Paul Cernat discerne în filigranul portretelor doamnelor din volumul *Drumuri* ipostazieri virtuale ale publicului feminin care devora în epocă romanele lui Ionel Teodoreanu (supranumit și „Metaforel“, prin transferul poreclei peiorative cu care Olguța își gratula fratele aspirant la gloria literară): „Avem așadar, pe de o parte, o literatură *scriptică* scrisă în românește și stimulată de Monica, o literatură *scriptică* scrisă în franceză, închipuită și snoabă, stimulată de amorul pentru Adina, și o literatură orală, reprezentată de confesiunile mistificator-virile servite, lăudăros, «damicelei» Rodica și «înaltei dame» Ioana. Dacă literatura din prima categorie stă sub semnul imaturității

poetizante, cealaltă stă sub semnul kitsch-ului, fie el prețios și snob, fie vulgar și plebeu. Între aceste cititoare, două au ochi de critic literar: unul comprehensiv, discret și empatic, dar nu lipsit de iubitoare exigență (Monica), altul incomprehensiv, vitriolant și cinic, afișând o luciditate tăioasă, dar fără acces la adevărata personalitate a lui Dănuț (Ioana). Celelalte reprezintă mai curând publicul feminin și kitsch (Adina pe cel al demimondenelor cu aparențe «artiste», Rodica – pe cel al găștelor mic-burgheze).¹⁶

După cum putem lesne constata, galeria de personaje – și nu doar a figurilor feminine – se diversifică simțitor în cel de-al doilea volum, iar portretele celor trei eroi – abia schițate în *Hotarul nestatornic* – se îmbogățesc, căpătând acum contururi mai ferme. Olguța, cu cea mai puternică personalitate, se dovedește o fire voluntară, plină de vitalitate, înzestrată cu simțul umorului și cu vocație muzicală. Nonconformistă, are gustul aventurii și al riscului, fiind foarte inventivă în materie de farse sau atunci când vine vorba de născocirea de porecle amuzante (Dănuț, de pildă, devine de-a lungul timpului „Kami-Mura“, „Buftea“, „Metaforel“, „Guturănel“ etc.; pe Monica o supranumește în adolescență „Melizanda“ (aluzie la piesa lui Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*), iar mai târziu „von Sorbonna“ (omagiu oblic pentru proaspătul doctor în litere al faimoasei universități pariziene). Timidul Mircea Balmuș, prietenul din liceu al lui Dănuț, îndrăgostit fără speranță de sora acestuia, este botezat „Hardtmuth“ (pentru că rodea creioane), iar Puiu (Mihu) Deleanu, un văr mai mic și foarte devotat Olguței este alintat „Cuțulachi“ ș.a.m.d.

Și în materie de preferințe literare gusturile personajului vădesc aceeași aplecare spre parodic (rebela Olguța nu manifestă interese pentru simbolismul decadent aflat în plină vogă, ci îi prețuiește pe Tudor Arghezi și pe I.L. Caragiale, compunând chiar o foarte amuzantă nuvelă în spirit caragialesc, intitulată, edificator, *Pamfil, Caramfil și Leonora*. Mi se pare foarte semnificativ acest subtil portret prin ricoșeu pe care romancierul i-l alcătuiește Olguței, pornind fie de la preferințele ei de lectură, fie de la cele muzicale. După ce aflăm că în materie de lecturi, pasiunea pentru I.L. Caragiale și Arghezi era dublată de cultul lui Kipling și invers proporțională cu interesul pentru sensibilitatea decadentă sau pentru atmosfera de mistică sentimentală

¹⁶ Paul Cernat, *Modernismul retro în romanul românesc interbelic*, ed. cit., p. 237.

a suferinței (la o vârstă când fetele se îndrăgosteau de eroii lui Claude Farrère, ai lui Loti sau de melodia versurilor lui Samain, eroina căuta accentele amare, de o bărbătească sobrietate). În materie de preferințe muzicale Olguța era călăuzită – după cum precizează autorul – de un criteriu similar: „La o vârstă când toți copiii – cu rare excepții – prețuiesc în muzică melodia care dezmiardă agreabil auzul, Olguța prețuise altă armonie, cea înaltă, a cărei expresie severă contrazice și supără digestia urechii flămânde de melodic. Astfel, și Beethoven, și Bach, și Haendel intrau prin urechea devenită scoică în marea sonoră, nu ulcică la robinetele cu siropuri dulci, băute până la dezgust.”¹⁷

Complexitatea structurii sufletești a personajului – care ni se dezvăluie treptat, cu fiecare vârstă pe care o traversează – conferă Olguței un farmec irezistibil, dincolo de mode și timp. Putem afirma, fără nicio exagerare, că ne aflăm în prezența unuia dintre cele mai interesante personaje feminine din romanul românesc interbelic (comparabilă, prin caracterul imprevizibil, cu Dania lui Anton Holban sau cu Otilia din romanul călinescian). În special în ultima parte a trilogiei, când debordanta forță vitală a Olguței e confruntată cu boala teribilă și cu pasiunea răvășitoare pentru Vania, se revelează mai limpede dimensiunea ascunsă, gravă și profundă a personalității sale. Angelo Mitchievici argumentează temeinic acest caracter polifonic al celui mai ațașant personaj din întreaga operă a lui Ionel Teodoreanu: „Cea care devine o pianistă talentată este Olguța, însă personajul ne poartă pe alte coordonate, că aproape uităm că printre pasiunile de amazonă ale Olguței – călăria, scrima, tenisul, șofatul în viteză etc. –, se află și pianul. Primele hobbyuri corespund dimensiunii sale masculine, înclinația către efort fizic, către confruntare, polemică, spre un raport egal cu bărbatul, dacă nu superior prin grație. Cea de-a doua dimensiune a sa este profund feminină și reprezintă cumva sufletul ascuns al Olguței, pe care-l relevă Vania.”¹⁸

Nu întâmplător scriitorul intenționa – în primă instanță – să-și intituleze ultimul volum din trilogie *Olguța*, optând în cele din urmă

¹⁷ Ionel Teodoreanu, *Opere alese III. La Medeleni. Între vânturi*. Studiu introductiv, ediție îngrijită, note și comentarii de Nicolae Ciobanu, Editura pentru Literatură, București, 1968, p. 255.

¹⁸ Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir, *Teodoreanu reloaded, op.cit.*, p. 137.

pentru mai neutru *Între vânturi*. În definitiv, *Între vânturi* este cartea Olguței, singura care – cu îndărătnicia caracteristică – își păstrează, dincolo de hotarul vârstei adulte, neastâmpărul infantil.

Conceput, după cum remarca și Silvia Tomuș în monografia consacrată lui Ionel Teodoreanu, „aproape în întregime pe baza retrospectivității”¹⁹, volumul al treilea se deschide cu înfățișarea unei alte ipostaze a Olguței. Trecuseră șase ani care aduseseră schimbări profunde în existența tuturor eroilor, dar semnele metamorfozei se discern cel mai limpede în cazul ei, spiritul tutelar al lumii vrăjite a Medelenilor. Apariția rătăcitorului Vania Dumșa, jumătate revoluționar, jumătate aventurier, în casa Deleanu, îi oferă Olguței posibilitatea să-și verifice sentimentele față de el. Pasiunea pentru acest personaj straniu, cu mult mai în vârstă decât ea și care îi era unchi îndepărtat, izbucnește năvalnic și evoluează cu intensitatea unui poem simfonic. De altfel, după cum a sesizat Angelo Mitchievici, chiar descrierea lui Vania urmărește „efectul orchestral pe care-l generează prezența sa tăcută, formă camuflată de vibrație interioară intensă”²⁰: „Nu era nici frumos, nici urât: puternic. Ca tăcerea unui clopot de bronz printre cristale, făptura lui făcea fragilă și soprana făptura citadină a celorlalți.”

Durerea despărțirii de Vania o face taciturnă și interiorizată pe Olguța, mai ales că, neprimind mulți ani nicio veste, se obișnuiește cu ideea morții lui. Plecată la Paris împreună cu Monica, care se consacrase studiului operei lui François Villon și își pregătea la Sorbona o teză pe această temă, Olguța alege, ca ultim refugiu în fața morții și a absenței, muzica. O studiază cu fervoare, desăvârșindu-se ca pianistă în contextul tragic al dispariției lui Vania pe care îl credea mort. Pe bună dreptate s-a observat că „muzica reprezintă pentru ea o formă de doliu, un glas al dragostei neîmplinite, dar și chemare *d'outré-tombe*.”²¹ O coincidență – cam lipsită de verosimilitate, după cum i s-a reproșat, nu fără temeii, prozatorului²² – îi pune din nou față în față pe vaporul cu care Olguța se întorcea de la studii, din Franța. Pretextul – chiar dacă regizat vizibil – este cum

¹⁹ Silvia Tomuș, *Ionel Teodoreanu sau bucuria metaforei*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1980, p. 64.

²⁰ Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir, *Teodoreanu reloaded*, op.cit., p. 139.

²¹ *Ibidem*, p. 138.

²² Silvia Tomuș, *Ionel Teodoreanu sau bucuria metaforei*, op.cit., p. 65.

nu se poate mai nimerit pentru a aduce în prim-plan una dintre cele mai tulburătoare povești de iubire din literatura noastră, nu foarte diferită, în fond, de tragica pasiune care marchează – într-un alt registru – destinul cuplului Catherine Earnshaw/Heathcliff din romanul lui Emily Brontë (către care de altfel ne trimite cu gândul și titlul ultimului volum): „Sprâncenele Olguței se îmbină deasupra agerimei ochilor. Nimeni, absolut nimeni și nimic n-ar fi putut-o opri să-i ție tovărășie lui Vania «jos», cum spunea el. Era atât de evidentă răzvrătirea ei, încât Vania zâmbi. Serioasă o clipă, sub zâmbetul lui, dojenitor de serioasă, fața i se dăruie toată în culorile obrazilor și zâmbetul ochilor. Cuvântul «jos» își pierdea vertiginos semnificația pe care i-o dădea Vania, în glumă de altfel – «sus» căpăta o semnificație de surghiun, umilitoare pentru Olguța, și «jos» devenea inaccesibil, încântător, cum e fereastra casei sărăcăcioase la care răsare, acolo și numai acolo, obrazul fericirii.“

Frumoasa, inteligenta și răzvrătită Olguța își dezvăluie treptat – sub înfrâurirea pasiunii pentru Vania – latura vulnerabilă, dovedindu-se unul dintre cele mai complexe personaje ale prozei lui Ionel Teodoreanu. Și chiar unul dintre marile personaje ale literaturii noastre interbelice. Dacă Medeleniul are o putere de fascinație incontestabilă, care ține de miracolul memoriei și de căutarea timpului pierdut (inclusiv prin muzicalitatea intrinsecă a sunetelor care compun cuvântul, amintind, pe calea sugestiei eufonice de madlena lui Proust), atunci Olguța reprezintă, într-un fel, sufletul muzical al acestui roman polifonic, ale cărui valențe de modernitate se pot distinge limpede, dincolo de febricitatea lirică atât de des imputată autorului.

Cealaltă figură feminină memorabilă a cărții este Monica, personaj complementar Olguței (inclusiv în privința trăsăturilor fizice), și, în final, legătara acesteia din urmă. Și nu doar în ordine practică și trivială (Olguța îi lasă „surorii“ sale întreaga avere moștenită de la Fița Elencu), ci și într-un sens simbolic (Monica, fetița cu codițe aurii, cuminte, sfioasă și înzestrată cu un precoce simț al responsabilității va asigura, într-un fel, supraviețuirea medelenismului cu tot idealismul său adolescentin, convertit în superioară și lină adaptabilitate

²³ Nicolae Ciobanu, „Drumul creației lui Ionel Teodoreanu“, Studiu introductiv la vol. Ionel Teodoreanu, *Opere alese I*. Studiu introductiv, ediție îngrijită, note și comentarii de Nicolae Ciobanu, Editura pentru Literatură, București, 1968, p. L.

domestică). Nicolae Ciobanu afirma, pe bună dreptate, că personajul învederează însușiri de „autentică și suavă Penelopă modernă”²³. Prin părul auriu și prin armonia trăsăturilor chipului, portretul Monicăi capătă o grație și o distincție de *dona angelicata* (asemănătoare, prin aceasta, și reprezentărilor serafice din arta pre-rafaelită). Deși răpitor de frumoasă (glumind, Olguța îi spunea că ar merita să figureze în ghidurile turistice ale Iașiului, alături de biserica Trei Ierarhi), Monica nu manifestă nicio urmă de cochetărie, dovedindu-se mai curând îngrijorată de soarta „supiranților” ale căror inimi le frânge involuntar. Așadar – fără ca prin aceasta personajul să devină previzibil sau schematic – în cazul Monicăi se face remarcat un deplin acord între puritatea înfățișării și idealismul ei sobru, răbdător. Prin intermediul acestui personaj Ionel Teodoreanu plămăuiește – după cum observa același avizat exeget al prozei sale – „acel tip feminin pe care numai de mult trecuta literatură cavalierească a Evului Mediu mistificat de legendă îndrăznise să-l pună în circulație; cu deosebirea că locul armurilor de altă dată în romanul lui Ionel Teodoreanu îl iau cărțile și manuscrisele lui Dănuț, pentru care Monica va avea o grijă și o afecțiune similare”²⁴.

În ceea ce-l privește pe Dănuț – viitorul scriitor și avocat Dan Deleanu – unii comentatori au fost înclinați să-l socotească un soi de *alter ego* al prozatorului, numeroasele similitudini dintre biografiile celor doi fiind remarcate de timpuriu (Pompiliu Constantinescu, de pildă, îi reproșa lui Teodoreanu că *La Medeleni* este o operă cu puternice trăsături autobiografice, Dănuț devenind un soi de pretext pentru scriitor, în încercarea de a-și explica și justifica procedeele folosite în roman). Paradoxul este că, din perspectiva orizontului recent de așteptare, împrejurarea aceasta nu mai reprezintă nicicum o scădere. Chiar dimpotrivă, sub acest raport scriitorul merită a fi socotit un precursor. Nu doar că romanul românesc din anii '30 ai secolului XX se va orienta tot mai des spre asemenea procedee în măsură să creeze impresia de autenticitate (dacă ne gândim doar la romanele unor scriitori ca Mircea Eliade, Anton Holban, M. Blecher, Octav Șuluțiu, Mihail Sebastian ș.a.m.d.), dar chiar și experimente românești mai recente se îndreaptă constant către strategii de pe-acum brevetate, ca autobiografismul și autoficțiunea.

²⁴ *Ibidem*, p. LI.

Pe scurt, dimensiunea autobiografică, dublată de cea metatextuală (Dănuț scrie romanul *Medelenilor*), dovedește că Ionel Teodoreanu s-a înscris, înaintea altora, în noul curs, fără a sacrifica însă gustul publicului și apetitul acestuia pentru întâmplări senzaționale, suspans sau coincidențe neverosimile (e semnificativ, în context, amănuntul că în perioada adolescenței Dănuț devorează romanele de aventuri împrumutate din vasta bibliotecă a Ioanei Pallă). De altfel tot în această etapă preocupările literare ale eroului dobândesc o tot mai mare consistență, încep să prindă contur anumite proiecte epice, între care și romanul amintit. Un text cu miză simbolică, în fond, din moment ce își propune să salveze de la uitare o lume amenințată să dispară. Paul Cernat a analizat pe larg consecințele acestei ingenioase puneri în abis: „Salvarea simbolică, prin scris, a moșiei, notează el, impune ca soluție narativă mitologizarea, așa cum convenția însăși a romanului de evocare și atmosferă implică estetizarea și poetizarea.”²⁵

Roman de atmosferă, polifonic și autoreferențial, *La Medeleni* rămâne una dintre operele de referință ale autorului său, și chiar una dintre scrierile interbelice durabile. Puțini dintre criticii contemporani lui Ionel Teodoreanu s-ar fi așteptat, probabil, ca trilogia să treacă cu bine proba timpului. Însă astăzi, la aproape un veac de la apariția cărții, valențele sale de modernitate – lăsând deoparte excesul metaforic și febricitatea lirică – se pot distinge cu claritate. Pe lângă adevărurile învățate de la simboțiști și de la Proust, autorul *Medelenilor* dovedește subtilitate, suplețe, spirit analitic și, nu în ultimul rând, capacitatea de a armoniza această suită de trăsături eterogene într-o sinteză ce aspiră să recupereze, prin mijlocirea artei, vârsta edenică și paradisul pierdut. Cel mai cunoscut roman al copilăriei de la noi este, în fond, romanul dispariției unei lumi. Dar și al recuperării ei prin mijlocirea ficțiunii.

Catrinel Popa

²⁵ Paul Cernat, *Modernismul retro în literatura română interbelică*, op.cit., p. 251.