

LBRIS

We know
books

Angelo Mitchievici
Ioan Stanomir

Teodoreanu reloaded



Angelo Mitchievici

*Carnavalul umbrelor**Medelenism și antimedelenism*

<i>La Medeleni</i> – hotarul nevăzut	
al prozei cu istoria și utopia	7
Cum am scris <i>La Medeleni</i> ...	18
Pe aripile cărților...	30

Hronicul și cântecul vârstelor

Un portret al melancoliei	41
Cronica copilăriei: în lumea lui Peter Pan	43
Liceenii, tablou de familie	52
O casă pentru bunici	58

Umbrele nostalgice ale Trecutului

Arta îndepărtării	62
Boierii de altădată... Ultimul aristocrat	
al literelor: G. Ibrăileanu	74
Iași ce se duc... Un oraș abandonat	85
Iași vs București: moldovenesc și muntenesc	105
Evreitatea: o perspectivă	
asupra Iașului de odinioară	116

Faruri, vitrine, cinematografii...

Spectrograme cinematografice	127
Farmecul muzicii	135
Arta portretului: Olguța – spectroscopii nostalgice	150

Demonii decadenței
Symbolism și decadentism 162
Amazoana, *donna angelicata*,
„fetița“ și *la femme fatale* 172
Procesul epocii 187

Avatarurile mitului: neogotic și romantism
Prăbușirea Casei Golia 194
Vedere din Turnul Milenei 202

Ioan Stanomir
Cel din urmă basm

Inventarea Moldovei 213
De vorbă cu Ionel Teodoreanu 225
Arpegii 237
Cărarea pierdută 247
Strada Lăpușneanu 267
Despre crepuscul și umbre 280
Sonata spectrelor 292
Întoarcerea în timp 306

La Medeleni – *hotarul nevăzut*
al prozei cu istoria și utopia

Înainte de a se regăsi pe lista autorilor interziși, opera lui Ionel Teodoreanu a fost ținta unor atacuri apărute la scurt timp după instalarea unui regim coordonat de comisarii moscoviți și ocuparea țării de către trupele sovietice în august 1944. Chiar dacă atunci nu era evident pentru toată lumea, poate chiar dimpotrivă, data de mai sus marca începutul sfârșitului unei lumi care nu avea să se mai regăsească niciodată pe coordonatele ei firești, pentru că regimul comunist declarase ca deziderat suprem tocmai dizolvarea acelei lumi față de care cei circa 1 000 de membri câți avea Partidul Comunist în 1944 se simțeau complet străini și ostili. Atacurile la adresa operei lui Ionel Teodoreanu nu erau fondate câtuși de puțin pe judecăți critice formulate pe baze estetice: scriitorul devenise pur și simplu inoportun ideologic asemeni multora din colegii săi de breaslă, iar faptul că se bucurase de o popularitate extraordinară – a se vedea multiplele reeditări din 1945 – funcționa ca circumstanță agravantă, Ionel Teodoreanu fiind considerat periculos ca modelator al gustului public, cu o audiență prea mare pentru a nu fi luat în serios. În „Cronica revistei Orizont“, articol publicat în proaspăt înființatul organ al ARLUS, *Veac nou*, un discret A.J., probabil inițialele scriitorului Alexandru Jar, articula acid un comentariu cu o aluzie sexuală¹ care,

¹ Același tip de aluzii degradante pentru utilizatorii lor vor fi lansate împotriva lui Tudor Arghezi de către Miron Radu Paraschivescu și Sorin Toma, cel din urmă „autor“ prin celebrul eseu-invectivă, *Poezia putrefacției sau putrefacția poeziei*.

LIBRIS | We know you

dincolo de trivialitatea ei, lovea într-un punct nevralgic. Proza romancierului cu un accentuat profil stilistic apropiat de o *écriture artiste*, cu o grație feminină pe alocuri, era repudiată în raport cu cea viril-activistă a literaturii înregimentate, angajate în canonul realist-socialist. Fantasmei feminoide a acestei proze îi erau arătate comandamentele cazone ale falusului-ciomag al autorităților „critice“ comuniste care pierdeau din vedere diferența elementară dintre condei și organ: „S’a putut ajunge, astfel, la situația întristătoare, când proza flască și alterată a unui măzgăliton de hârtie ca Ionel Teodoreanu să treacă drept literatură de calitate, viciind gustul public“². Scriitorul a fost pus la index nu pentru opinii antisistem, deși în *La Medeleni* avem un personaj jovial, dar decis să facă carieră, delicios bâlbăitul Tonel care-și tapează de bani prietenii și care, devenit comisar regal, vânează bolșevici, „oamenii“ lui confundându-l pe Dan Deleanu cu unul dintre ei. Dacă jovialitatea și umorul mai îndulcesc din postura cazonă a personajului, în schimb, ofițerul de carieră Sebastian Sabrin, tatăl vitreg al lui Adrian Arabu din romanul *Golia*, este un dur care nu admite compromisuri și a cărui judecată a faptelor are măsura imparțială și rece a unui tribunal militar: „Dar nu uita! Pedepsește fără milă anarhia sub orice formă: bolșevism, socialism, grevă, adventism și toate celelalte potlogării care n’au Rege și Dumnezeu. Acolo e cangrena țării și a vremii“³.

Lăsând la o parte derapajele de coloratură legionară din romanul *Tudor Ceaur Alcaz*, Ionel Teodoreanu nu avea nici o șansă să fie acceptat de regim, punerea sa la index fiind una care decurgea firesc din ceea ce regimul comunist era și anume un aparat represiv de proporții. Dincolo însă de evidentele hibe sub raport ideologic ale acestui prozator, opera lui Ionel Teodoreanu

² Revista ORIZONT *Veac nou*, organ de presă săptămânal al Asociației Române pentru Strângerea Legăturilor cu U.R.S.S., Anul I, nr. 4, duminică 31 decembrie 1944, p. 3.

³ Ionel Teodoreanu, *Golia*, Editura Cartea Românească, București, 1945, p. 194.

întruchipa ceva cu mult mai periculos pentru regimul comunist, ceea ce acesta execra sub titulatura infamantă de „mic-burghez“, ceea ce A.J. descoperea ca „alterat“ în ea, o alteritate imposibil de acomodat, aceea a „farmecului discret al burgheziei“, după titlul celebrului film al lui Luis Buñuel. Avem la Ionel Teodoreanu un tablou vast al acestei culturi a *middle class*-ului românesc interbelic, cu rezonanțe venind dinspre *belle époque*, o cultură a confortului, a ceremonialurilor domestice, a unui hedonism pasabil, a unei frivolități blajine, a consumabilelor delectabile, a unui consumerism incipient cu efervescențele lui, a unui erotism adolescentin care îmbracă uneori masca facondei, a unei bunăstări și destinderi cursive, a unei bucurii a vieții pe coordonatele normalității, toate acestea aducându-i autorului titulatura peiorativă de „scriitor al burgheziei“. După acest climat mic-burghez va tânji cetățeanul Republicii Populare, iar o serie de romane precum *Bunavestire* (1977) a lui Nicolae Breban, *Dimineața pierdută* (1983) a Gabrielei Adameșteanu transcriu remarcabil nostalgia după *l’Ancien Régime*: „C’était le bon vieux temps“. Mai mult, ceea ce critica remarca drept un fapt negativ în proza lui Ionel Teodoreanu era o tendință explicită de idealizare, un idilism confesiv, o lejeritate care excludea din sfera sa convulsiile sociale precum Răscoala din 1907, Revoluția din Octombrie, Primul Război Mondial, răpăitul de tobe cu care Hitler își anunța intențiile belicoase după alegerea sa drept cancelar în 1933 etc. Scriitorul nu-și camufla disprețul față de fascismul musolinian, dispreț livrat prin filtru românesc în *Fata din Zlataust*, și nici rezerva față de implicarea politică în romanul *La Medeleni*, în dialogul polemic dintre proaspătul înregimentat politic Mircea Balmuș și „naivul“ *writer to be* Dan Deleanu. Este ca și cum autorul ar pune surdina evenimentului istoric, încercând o retragere odihnitoare și neimplicată la umbra propriilor sale reverii, iar Moș Gheorghe era oferit ca un elocvent exemplu de falsificare a clasei țărănești, acest Moș Gheorghe atât de diferit de țărani burzuluiți din *Răscoala* sau de cei resentimentari, asemeni lui

Țugurlan din *Moromeții*. În *Modernismul retro în romanul românesc interbelic*, Paul Cernat remarcă, pe filiera recuperării idilismului ca model cultural, inițiată de către Virgil Nemoianu în *Microarmonia*, că această lume are o atmosferă proprie, un climat aparte. O intuiție similară, însă doar schițată avea, cred, și Ov. S. Crohmălniceanu care afirmă în spiritul grandilocvent călinescian al definițiilor apoftegmatice că: „*La Medeleni e un fel de Le grand Meaulnes românesc, și acest nostalgic apel al purităților pierdute îi împrumută o poezie proprie*“⁴. „Poezia proprie“, aura nostalgică, „căutarea timpului pierdut“ constituie tot atâtea învelișuri protectoare ale „romanului marilor vacanțe“ (Paul Cernat), vacanța însăși reprezentând o ieșire nu numai din cotidianul urban agitat, ci și din istorie, așa cum era lectura în formula lui Eliade din *Noaptea de Sânziene* sau scrisul în formula medelenistă, scrisul ca mișcare *centripetă* opusă *centrifugii* „vieții care se viețuiește“. Istoria este pentru Dan Deleanu asemeni improvizației teatrale copilărești cu generalul Potemkin și generalul Kami-Mura, războiul luând o formă burlescă în interpretarea copiilor. În timpul războiului ruso-japonez (1904–1905), baronul (*danshaku*) Kamimura Hikonojō, viceamiral și apoi amiral al flotei japoneze, repurta o victorie importantă în Bătălia de la Uslan pe 14 august 1904, scufundând cuirasatul Rurik și avariind cuirasatele Gromoboi și Rossia, și câștiga în final bătălia de la Tsushima pe 27 mai 1905 scufundând toate cele opt crucișătoare rusești ale flotei Mării Baltice. Japonia câștiga războiul cu Rusia devenind o mare putere și intra prin intermediul presei în conștiința locuitorilor unei mici țări europene, România. Nu era oare și România o țară „mică“, o țară care câștiga nu un război pe câmpul de luptă, ci unul conjunctural, diplomatic, întregindu-și teritoriul și devenind cel mai important actor politic regional? Revolta de pe crucișătorul Potemkin din 1905, pe care filmul

⁴ Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I, Editura Minerva, București, 1972, p. 334.

lui Eisenstein din 1925 avea s-o mitologizeze propagandistic transformând-o într-unul din actele premergătoare ale Revoluției Bolșevice unde crucișătorul Aurora avea să joace un rol esențial în începerea ostilităților, atrăgea de asemenea atenția românilor. Nava unde răsculații își eliminaseră ofițerii nu a fost acceptată în porturile rusești, astfel că pe 20 iunie a ajuns în portul Constanța escortată de un torpilor, marinarii încercând să obțină alimente, amenințând în caz de refuz cu bombardarea orașului. Intervenția crucișătorului românesc Elisabeta a determinat retragerea navei rusești, însă insuccesul de a găsi un adăpost în Feodosia i-a determinat pe marinarii ruși să accepte condițiile predării impuse de către autoritățile române care, în ciuda presiunii din partea autorităților țariste, nu i-au predat pe marinarii răzvrățiți Rusiei, știind foarte bine ceea ce-i aștepta acolo. Felul în care este miniaturizat, diminutivat prin inocentare evenimentul istoric în primul roman al Medelenilor, *Hotarul nestatornic*, devine emblematic pentru întreaga operă a lui Ionel Teodoreanu. Kami-Mura și generalul Potemkin există doar pentru uzul copiilor – în albumul de familie, Ionel Teodoreanu copil apare îmbrăcat în uniforma generalului japonez – asemeni soldaților confederați din plastic față în față cu indienii sioux sau navajo din același material, așezați pe o suprafață de carton gofrat. Atmosfera nu este însă de război, ci aceea a unei sensibilități care-și plasează actanții într-un timp în afara timpului, de aici și efectul de depărtare în opera lui Ionel Teodoreanu. O altă probă că Ionel Teodoreanu nu se arată interesat de evenimentele istorice o avem în romanul *Golia*, unde un gest simbolic poate eluda un întreg parcurs istoric: „aruncarea mingii e un eveniment față de care războiul devine un simplu fapt divers“⁵. Ultima frază are valoarea unui manifest literar, războiul este ocolit cu grijă, ca și evenimentele sociale brutale, în favoarea rapelului la interioritate unde gesturile se cântăresc prin amplitudinea emoției și conectarea lor la un

⁵ Ionel Teodoreanu, *Golia*, ed. cit., p. 26.

spațiu al intimității. Nu la aceeași scară judecă și orgoliosul Ștefan Gheorghidiu propria sa dramă amoroasă în raport cu războiul care se declanșează și care-l separă salvator de femeia infidelă în romanul camilpetrescian *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*? Diferența este însă acolo consistentă, războiul înghite povestea nefericită de amor, iar prozatorul îi conferă un final în notă melodramatică, aria despărțirii și aria războiului se cântă împreună. O și mai clară diferență avem dacă realizăm o paralelă cu romanul *Întunecare* (1927–1928) al lui Cezar Petrescu, în care războiul îl mutilează dublu pe Radu Comșa, schimbându-i nu doar înfățișarea, ci și conținuturile afective și psihice. Războiul aduce cu sine o nevoie de schimbare radicală, pusă sub semnul unei utopii care nu-și găsește locul în climatul frivol al perioadei interbelice, cu anii nebuni ai epocii jazzului, cu frivolitatea și exuberanțele unei descătușări, cu boom-ul economic și cultural, cu o dominantă hedonistă, pleziristă, a societății. Acolo sfera citadinului în plină expansiune pune surdină atât ororilor războiului cu consecințele sale dramatice, cât și unui tip de utopism care-și găsea expresia politică la vecinul de la Răsărit, perceput – corect de altfel – ca un inamic implacabil al României Mari. Amestecat în Revoluția Bolșevică, vizionarului Vania îi lipsește însă fermitatea unui proiect social, anarhismul său fiind mai degrabă unul romantic decât unul pragmatic, politic; spre deosebire de Radu Comșa, el nu este nici resentimentar, nici învins, ci un visător aflat în permanenta căutare a unui alt orizont de posibilități.

Această atmosferă are însă un corespondent încărcat cu toate valențele negative în perspectiva disforică pe care ne-o oferă goticul și decadentismul și o certă dimensiune euforic-utopică, speculată de Virgil Nemoianu în *Micro-Armonia*⁶. Cele două aspecte se reflectă unul în celălalt, oricât ar părea de îndepărtate. În primul caz, aveam izolarea ca o condiție a

⁶ Virgil Nemoianu, *Micro-Armonia*, Editura Polirom, Iași, 1996.

declinului așa cum apare în *Prăbușirea casei Usher* a lui Edgar Allan Poe, iar în cel de-al doilea reclusiunea narcisică a estetofilului debilitat Des Esseintes, din romanul lui Huysmans, *În răspăr* (1884). În ambele situații este vorba de imposibilitatea de a mai trăi în lume, moștenire a impasului baudelairian din poemul în proză *N'importe où hors du monde*, cu titlul împrumutat de la Edgar Poe – un refuz al socialului și implicit al societății, cele două personaje imolându-se în propriile lor fantasmе, creându-și un spațiu propriu, obsesiv-maniacal, un spațiu de hipersensibilitate, un microclimat autist și dizolvant în care se lasă absorbiți. Lumile izolate în acest fel sunt lumi sortite oricum declinului, lumi în agonie, lumi pe cale de dispariție, cu ultimul vlăstar al unei familii nobiliare, lumi pe care doar o fantezie le mai întreține. Există aceste lumi și la Ionel Teodoreanu, fără a fi propriu-zis decadente – de exemplu, cea contemporană cu Fița Elencu –, există regresii temporale precum în *Turnul Milenei* sau în *Golia*, ambele filtrate și adaptate prin intermediul goticului, care are în datele lui genetice atmosfera vechii Anglii, a unei vechi civilizații scufundate. În sipele, cufere, lăzi uitate în pod se află resturile acestei lumi. Uneori recipientul-relicvariu se lărgeste până la proporțiile unei case, cum este „casa lui Golia“, sau ale unui castel, precum castelul de la Curtea Mare din *Turnul Milenei*, care cuprinde un întreg univers, constituind un borgesian *El Aleph* al unei „lumi dispărute“. De la formulele tenebroase din romanele gotice la cele edulcorate nostalgic, cum se întâmplă în romanul *La Medeleni*, întâlnim acest microclimat regresiv, autotelic, nostalgic.

Nu întâmplător, unchiul junelui Deleanu, Herr Direktor, îi instruește pe părinții acestuia să-i asigure o educație cazonă – așa cum se întâmplă în romanul *Golia* cu un alt adolescent, Adrian Arabu – să-l scoată din spațiul placentar, ombilical, al *microarmoniei* pentru a lua contact cu socialul, pentru a deveni „bărbat“, un individ social capabil să facă corect legăturile, să se adapteze și să răspundă provocărilor existențiale. *Microarmonia* vacanței aparent fără de sfârșit din spațiului Medelenilor

este una înșelătoare, asemeni locului paradisiac unde absența memoriei îl face pe prinț să trăiască delectabil una și aceeași clipă a unei fericiri eterne în basmul lui Ispirescu, *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*. Dincolo însă se află *Valea plângerii*, un loc care reactivează memoria și odată cu ea timpul, am putea spune timpul *istoric*, întrucât cel dintâi era o „vârstă de aur“ – ca și copilăria –, un timp mitologic sau, cum l-ar numi Eliade, *illo tempore*. Vraja trebuie ruptă, și Herr Direktor știe foarte bine acest lucru, idila trebuie tulburată și educația sentimentală a lui Dan, cu succesele și decepțiile sale, merge mână în mână cu educația sa sexuală, care-l ajută să (re)cunoască partenera potrivită pentru el, liliala Monica. În excelentul său eseu consacrat Medelenilor din *Modernismul retro*, Paul Cernat enunță o frază-cheie când subliniază că „*La Medeleni* este un roman de formare și de inițiere a scriitorului Dan Deleanu întru *medelenism*“⁷. Romanul Medelenilor nu este numai unul al vârstelor biologice, ci și unul al vârstelor literaturii. Scriitorul parcurge etapele intermediare, poezie, poem în proză, schiță, nuvelă, pentru a ajunge la romanul Medelenilor, dinspre lirismul vaporos sau cel colorat simbolist către un epic pronunțat, așa cum în planul erotic trece de la relația marilor gesturi romantice cu Adina Stephano, colorate de maladivități contrafăcute, simboliste, la relația cu Ioana Pallă, una sado-masochistă, castrator-masturbatoare, dar informată cultural, apoi la prozaismul relațiilor cu Rodica, marivodaj ieftin și fără consecințe și, în cele din urmă, la mariajul cu Monica, bazat pe o dragoste cu accente fraterne ipostaziată idilic pe fundalul de pastel al Medelenilor în floare. Scriitorul învață să scrie un roman: „Ionel se pregătește să scrie un roman“ ar putea fi o parafrază potrivită la aceea inspirată a lui Nicolae Manolescu din *Arca lui Noe*, „Sandu scrie un roman“, cu referire la *Ioana*, romanul lui Anton Holban. Însă, în același timp, avem și mișcarea inversă inițierii românești a lui Dan

⁷ Paul Cernat, *Modernismul retro în romanul românesc interbelic*, Editura Art, București, 2009, p. 232.

Deleanu, a desmedelenizării sale treptate prin aruncarea sa în lume, prin intrarea sa în centrifuga istoriei. De fapt, pentru a înțelege complexul medelenist, trebuie să pui în relație cele două mișcări, una care corespunde devenirii lui Dan Deleanu ca scriitor și cealaltă care corespunde devenirii lui Dan Deleanu ca adult, ca avocat, o meserie care se cuvine a fi citită în acest context ca una profund relațională, socială, ambele opunându-se mișcării centripete, „drumului spre centru“ pe care îl exercită atât scrisul, cât și morganaticul calm ecuatorial al Medelenilor. Ca să devină scriitor, Dan Deleanu trebuie să renunțe la Medeleni, la microarmonia unei reverii amniotice, a unei regresii narcisice, a unui protectorat maternal: în copilărie, Dănuț este mereu legat de fusta mamei, îi solicită la tot pasul protecția și arbitrajul în diferendul interminabil cu volitiv-emanicipata Olguța. Poate nu întâmplător este nevoie de moartea Olguței, „sufletul Medelenilor“, ca Dan Deleanu să se desprindă definitiv, să se desmedelenizeze, iar renunțarea la a mai păstra moșia în ciuda sfatului matur al lui Herr Direktor nu ține de incapacitatea sa de a lupta pentru moșie – toți, de la soție la unchiul becher și cu situație, își declară susținerea –, ci de o intuiție mult mai profundă, că Medelenii nu se (mai) află acolo. Utopia s-a destrămat. Locul nu mai are nici o importanță, din moment ce transferul cu alchimia sa secretă s-a realizat, universul Medelenilor este unul dintre ultimele spectre care îl vor bântui venit pe scriitor. Posesia fizică a spațiului ca proprietar nu mai înseamnă nimic, paradoxal, înstrăinarea de el îi aduce mai aproape. Avem de-a face cu o *mise en abîme* care ia forma unei *mise en cœur* care transcende naratologicul prin ontologic. „Sufletul Medelenilor, viața Medelenilor era în inima lui Dănuț. Rodica Bercale nu cumpăraseră nici viața, nici sufletul Medelenilor. Dănuț vânduse Medelenii, prin el vor trăi.“⁸

⁸ Ionel Teodoreanu, *La Medeleni*, vol. III, ediție îngrijită, prefată, repere biografice și bibliografice de Valeriu Râpeanu, Editura 100+1 Gramar, București, 1997, p. 288.

Vânzarea Medelenilor reprezintă un punct cheie al romanului, nu numai pentru că încheie *de jure* ceea ce sinuciderea Olguței a parafat *de facto*. În marele diferend cu modernitatea, pe care o serie de romane interbelice îl pun în scenă, vedem conturul unei alte modernități *à rebours*, o *antimodernitate*, cu termenul lui Antoine Compagnon din *Antimodernii*. Această modernitate nu se confundă cu refuzul modernității din afara ei, ci din interiorul ei, după ce a metabolizat-o, cum precizează Compagnon. Însă putem constata cum cele șase coordonate pe care le presupune criticul francez nu definesc exact spațiul acestui refuz, din perspectiva culturii și civilizației românești. Avem mai degrabă reflexul baudelairian al unui spațiu care se află oriunde, dar nu în această lume, o lume a interiorității care face loc reconstrucției ficționale a unui trecut ce nu a fost trăit cu adevărat sau a fost trăit fără a fi interiorizat. Într-un anume sens, acest loc geometric care nu se confundă complet cu sinele, aparține exclusiv literaturii și geografiei ei particulare și poate fi definit prin nostalgie ca tensiunea unei permanente căutări a ceva de negăsit, și aici cred că rezidă și inserția de numinos din proiecțiile ficționale ale lui Mircea Eliade. Totodată, există la acești scriitori sentimentul unei falii adânci care separă două epoci, două lumi, una proiectată în trecut, la care (se) visează, și cealaltă în care trăiesc. În articolul său „I. Teodoreanu“ din 1928, din volumul *Scrieri din trecut, în literatură*, Mihai Ralea remarcă judicios acest sentiment, pe care îl considera definitiv pentru generația din care făcea parte și el, alături de prozatorul Medelenilor: „Cu oarecare pretenție, am putea spune că noi facem legătura între cele două lumi, despărțite deopotrivă prin amintiri și prin aspirații“⁹.

O astfel de perspectivă lasă câmp liber contestării modernității prezente, active, lucrative, fațetei ei progresiste și emancipatoare. Particularitatea romanelor scriitorilor moldoveni

⁹ Mihai Ralea, *Scrieri din trecut, în literatură*, Editura pentru Literatură, București, 1963, p. 58.

ține de aliajul acestei formule antimoderne cu un paseism funciar, expresia unui reflex mentalitar. Modernitatea apare incriminată, distorsionată, caricaturizată de perechea cu apetit monden, soții Bercale, deși, în mod evident, și Dan Deleanu alege viața citadină și un apartament în București și unul în Iași, în locul „vieții la țară“ care-i mulțumea pe boierii cumiști ai lui Duiliu Zamfirescu. Acesta promite să-și ia revanșa prin ficțiune, prin „romanul Medelenilor“, și iată că „utopia cărții“, așa cum o prezintă remarcabil Nicolae Manolescu¹⁰, nu-i aparține doar lui Sadoveanu, ci pare să fie un *topos* ficțional-compensatoriu al întregului spațiu moldovean. Dacă la Sadoveanu o avem încarnată în persoana desuetă a prințului Lai Cantacuzino, purtând în nume ecurile bizantine ale unei tumultoase istorii, ultim vlăstar emblematic pentru staza patriarhală de care romancierul se simte atașat nu fără un ecart ironic-critic, romanul lui Ionel Teodoreanu, *La Medeleni*, oferă o frescă a crepuscularismului moldovenesc, având în centrul său moșia și atmosfera idilic-paradisiacă spre care se îndreaptă nostalgia generației interbelice.

Perspectivismul utopic al crepuscularismului moldovenesc înscrie soteriologic declinul în rama ficțiunii, fie că aceasta poartă amprenta formulei de basm, narațiune prin excelență cu happy end, structural maniheistă, fie că o transpune ca o revanșă în *Bildungsromanul*-monografie al Medelenilor, intrat și el în rezonanța basmului și vizând recuperarea lui *genius loci*, Olguța. Moartea ei afectează echilibrul paradisiac, mozartian-idilic al Medelenilor. Odată depășit hotarul nestatornic al vârstei, dar și al epocilor, nu mai există cale de întoarcere, personajul se găsește la răscruce de vânturi, în preajma deschiderii unei noi falii, cu mult mai dramatice decât cea provocată de Primul Război Mondial. Ficțiunea, crede personajul, poate „recupera“ în dimensiunea specifică „sufletul“ Medelenilor. Lumea

¹⁰ Nicolae Manolescu, *Sadoveanu sau utopia cărții*, Editura Minerva, București, 1976.

disparută, crepusculară, revine spectral, pe filiera nostalgiei, într-o carte care-i reflectă întreaga evoluție, de la copilăria ce caracterizează spațiul matricial al Medelenilor la declinul ipostaziat prin experiențele citadine ale eroului modern, erou al timpului său, pentru care întoarcerea la Medeleni este imposibilă.

Lumea Medelenilor este una imanentă, suficientă sieși, atâta vreme cât Olguța trăiește, toți parcurg un timp care pare blocat într-o clipă de fericire continuă, copiii pleacă, dar revin acasă, orice plecare este un motiv de întoarcere, chiar și Moș Gheorghe își lasă locuința moștenire Olguței, pentru că ea apare ca elementul aglutinant ale lumii Medelenilor. Fără ea, magia încetează, legăturile atomice ale acestei lumi se desfac rapid și Medeleniul tinde să devină un loc al unei perpetue agonii, un spațiu al tânguiri, al doliului, ca în *Prăbușirea Casei Usher*, o Vale a Plângerii. Maxima alienare o reprezintă ocuparea casei de către cuplul Bercale, care desacralizează întregul spațiu, îl des-medelenizează, revenirea acolo fiind de neconceput. În concluzie, avem în *La Medeleni* un roman deopotrivă al *medelenizării* și *des-medelenizării* lumii, al lui Dănuț-Dan Deleanu și al scriiturii sale. Romanul parcurge aceste etape și se substituie spațial Medelenilor – moșia ca atare nici n-a existat, însă printr-o glumă inspirată, scriitorul se referea la Medeleni ca la un spațiu real, spunându-i lui G. Ibrăileanu că își va petrece concediul acolo, cu romanul, adică în roman. Și unde este mai potrivit să-l cauți pe scriitor dacă nu în casa lui cea adevărată, în propriile sale cărți?

Cum am scris La Medeleni...

Există două surse invocate de autor ale *Medelenilor* ca *primum movens* în scrierea romanului, iar prima este o nuvelă, *Dacă vecinii îmi omoară hulubii*, unde apar Dan Deleanu, licean în București, și Monica, o fată de la o moșie din Moldova. Scriitorul realizează caracterul de eboșă, de episod lipsit

temporar de o cameră de rezonanță, acea cameră de rezonanță fiind reprezentată de trecut, „un trecut copleșitor de bogat după care parcă oftam și eu, împreună cu protagoniștii, deși nu-l cunoșteam”¹¹. Conștiința caracterului de episod într-un ansamblu românesc o are după câteva zile de travaliu: „Dar nuvela pe care o scriu nu e decât un capitol al romanului pe care-l voi scrie. Căci în acea clipă am avut certitudinea *Medelenilor* care erau scriși în mine”¹². Nuvela va deveni un capitol din volumul al doilea al *Medelenilor*, „Drumuri”, însă mai important decât acest fapt este sentimentul existenței acestei lumi încă nescrise în ființa autorului ei, tendința autorului de a medeleniza dobândește astfel o altă valență, aceea de a transcrie ritmurile lumii interioare, a geografiei intime preexistente, scufundate și aduse la suprafață. Un răspuns dat lui Ibrăileanu cu o ironie afectuoasă completează imaginea acestui Medeleni spectral, asemeni unei *fata morgana*, care tinde însă spre concretul lumii în care Ionel Teodoreanu trăiește un timp și de care se desparte la *Masa umbrelor*: „Mi-aduc aminte cât l-a amuzat odată pe profesorul Ibrăileanu un răspuns al meu la întrebarea «Ce faci la vară?», «Mă duc la Medeleni.» «Unde-i asta, Medeleni?», m-a întrebat profesorul, convins că e vorba de un loc de vilegiatură mai modest. I-am răspuns zâmbind, cu degetul pe fruntea în care proiectul romanului se născuse.”¹³

A doua ține de una din întâlnirile de destin, întâlnirea cu „mitologicul Stere”, una dintre primele întâlniri redacționale după ce *Însemnări literare* se transformă în *Viața Românească*. Stere induce o idee de alteritate în modul de a povesti, diferit de cel al povestitorilor moldoveni, căci prozatorul venea cu experiența exotica a călătoriilor siberiene din Rusia Revoluției

¹¹ Ionel Teodoreanu, „În dulce târgul Ieșilor”, în *Opere alese*, vol. VI, ediție îngrijită, studiu introductiv și note de Nicolae Ciobanu, Editura Minerva, București, 1977, p. 277.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*, p. 271.

Boșevice și a marilor mișcări tectonice ale istoriei. Lasă o impresie simfonic-grandioasă tinerilor Ionel Teodoreanu și Demostene Botez, pe primul făcându-l să se autoevalueze diminutiv pentru „miniaturismul liric“ drept *ridiculus mus*, „[...] în timp ce monstrul de Stere jonglează cu bolți zugrăvite de Michelangelo! Haidem la avocatură!“¹⁴. Șocul literar și dezangajarea temporară a autorului, care întoarce spatele literaturii, întors pe băncile avocaturii – meserie sigură, practică – marchează o criză necesară de creștere, în care blocajul inițial pregătește tensiunea și impulsul creator raportat însă la o altă scară, cea a romanului „fluviu“, un roman frescă, și nu a scriiturii miniaturiste, a chinezăriilor literare, a „creioanelor“ și „penițelor“: „Căci furtuna Stere, după ce mă zdruncinase, confruntându-mă năprasnic cu o altă dimensiune a creațiunii – cea fluvială –, îmi fecundase voința de a crea, luptând. Începusem să scriu într-ascuns *Medeleni*“¹⁵. Oricum, decizia de a fi scriitor și de a scrie roman are impact și în plan profesional, profesia de avocat va constitui alibiul social al *realiei*.

O a treia sursă, dar nu unica, se află, așa cum a remarcat și Paul Cernat în volumul *Ulița copilăriei*, în capitolul intitulat semnificativ „Cel din urmă basm“, însă autorul delegă un personaj feminin, pe Sonia, nu neapărat o viitoare Olguța, ci mai degrabă o Monica, dar legată de aceasta prin muzică, pentru a introduce Medeleniul în geografia sa literară. Sonia îi scrie unei prietene o scrisoare pe care copilul Ștefănel nu o poate încă citi și care se deschide cu o altă vârstă, pentru care cel din urmă basm constituie o frontieră care a fost depășită de mult:

„Any, sunt la Medeleni...

Auzi ce plin și ce involt sună: Medeleni!

Te-ntrebi: e numele firesc al unui clopot florentin? al unui șipot de munte? al unei cantilene?

¹⁴ Ionel Teodoreanu, „Cei trei: Eminescu, Ibrăileanu, Sadoveanu“, în *Opere alese*, vol. VI, ed. cit., p. 298.

¹⁵ *Ibidem*.

...În amurg, când se întorc cirezile de la pășune, talângile destramă un vaier plângător, prin care lămuresc, silabă cu silabă: Medeleni... Medeleni... Medeleni...

Și-mi pare că ascult în glasurile-acestea clopotele deniilor păgâne, prin care ogoarele și apele jelesc pe nimfa sau zeița Medeleni...“¹⁶

Evocarea muzicalității acestui nume se aseamănă cu melopeea țesută de Humbert Humbert în jurul numelui Lolita, în romanul nabokovian, așa cum și Sonia trezește reverberații muzicale pentru Ștefănel. Asemănarea cu clopotul florentin va fi reluată de către Mircea Balmuș în *La Medeleni*, Mircea care întrevede un roman purtând în el ecourile unei epopei naționale, o „cântare a României“, pentru care un model nemărturisit este recuperabil prin Alecu Russo. Sonurile medeleniste aparțin unei pastorale blânde, cu ecouri liturgice desprinse dintr-un peisaj arcadic, cu note de cantilenă și rădăcini mitologice. Tabloul se desface cu lentoarea eminesciană a concilierii cosmice a elementelor din *Sara pe deal*, cu același calm vesperal și o melancolie fără obiect: *Et in Arcadia ego...* Completarea vine în urma punerii în scenă a unui dialog prozaic, după o „rețetă antihiperbolică“, contrapunct malițios al prietenei Any – măsură care i se potrivește și stilistului Ionel Teodoreanu –, și a portretului nu mai puțin malițios, dar cu o oarecare afecțiune, al doctorului Jenică – „Închipuiește-ți că tocmai lui îi dătoresc Medelenii“¹⁷ – care își vindecă pacienta de tifos. Constatarea Soniei strecurată în relatare își dobândește calitatea de predicție prin raportarea la întreaga operă a scriitorului, stabilind nu numai cap-compasul autorului, ci și drumul spre centru, adică la Medeleni: „... iată-mă la Medeleni. E un făcut: toate gândurile duc la Medeleni“¹⁸. Cât de „real“

¹⁶ Ionel Teodoreanu, *Ulița copilăriei*, în *Opere alese*, vol. I, studiu introductiv, ediție îngrijită, note și comentarii de Nicolae Ciobanu, Editura pentru Literatură, București, 1968, p. 33.

¹⁷ *Ibidem*, p. 35.

¹⁸ *Ibidem*, p. 34.