

IONEL TEODOREANU

ULIȚA COPILĂRIEI
ÎN CASA BUNICILOR

Prefață de Catrinel Popa
Referințe critice de Oana Soare
Fișă biobibliografică de Lucian Pricop

EDITURA CARTEX 2000

CUPRINS

<i>Poezia vârstelor informe</i> (prefață de Catrinel Popa)	7
<i>Referințe critice</i>	19
<i>Fișă biobibliografică</i>	36
<i>Notă asupra ediției</i>	39

ULIȚA COPILĂRIEI

Bunicii	43
Ulița copilăriei	46
Vacanța cea mare	56
Cel din urmă basm	74

ÎN CASA BUNICILOR

Bunicul a fost, bunica este	139
Vizita	141
Nasul bunicei și păcatele nepoților	144
Și iată că... ..	146
Și s-a tot dus.....	147
La castel în poartă, oare cine bate?	148
Și l-a pus bunica la treabă	151
Ce e cu nepotul?.....	154
Bunicii au nepot cu firman de la motan.....	155
Ce-a spus bunica	159
Ce-a spus bunicul.....	161
Cornetul cu rășină	162
Măriuca	163
Motanul bunicului	165
Ceașca roșie	168

Popa Pădure	169
Duminică	170
Nănoaia	175
Pasiența bunicului	178
Spițeria bunicei	179
O vorbă de-a bunicei	180
O filă veche	181
Musca	183
Hruba	184
Lecția de istorie	186
Desagul călătorului	188
Dialog.....	189

POEZIA VÂRSTELOR INFORME

Ionel Teodoreanu a avut șansa de a deveni un scriitor „la modă“ îndată după momentul debutului său editorial, petrecut în anul 1923, cu volumul *Ulița copilăriei*. Foarte curând el a reușit să câștige adeviziunea publicului și să se impună ca unul dintre scriitorii de succes ai perioadei interbelice, poziție consolidată de publicarea, peste doar doi ani, a primului volum (*Hotarul nestatornic*), din trilogia *Medelenilor* (1925-1927). Faptul mi se pare demn de adus în discuție, pe de o parte pentru că nu se întâmplă – trebuie să admitem – multor scriitori debutanți să devină peste noapte „vedete“, iar în al doilea rând pentru că această emulație creată în jurul primelor sale volume lasă urme asupra evoluției ulterioare a scrisului său (în sensul că – în ciuda rezervelor criticilor – Teodoreanu nu va renunța complet până la sfârșitul carierei sale scriitoricești la mărcile distinctive ale stilului care l-a consacrat, fiecare nou volum reconfirmându-i aplecarea către o proză lirică și imagistică, în deplin acord cu repertoriul tematic predilect).

Metaforismul (adesea excesiv) îmbracă totuși firesc miezul psihologic al acestei literaturi, inspirată în cele mai multe cazuri de vârsta copilăriei, a adolescenței și a primei tinereți, un teritoriu prea puțin explorat de scriitorii dinaintea sa. Există desigur și excepții la acest capitol (dacă ne gândim la „suvénirele din junețe“ ale unor pașoptiști ca Vasile Alecsandri, Ion Heliade Rădulescu sau Costache Negruzzi, la ineluctabilele *Amintiri din copilărie* ale lui Ion Creangă sau la atmosfera idilică din povestirile cu bunici ale lui Delavrancea și Emil Gârleanu), însă ceea ce aduce nou literatura lui Ionel Teodoreanu este o perspectivă proaspătă, în deplin acord cu așteptările cititorului de

la începutul secolului XX. Și, în plus, această perspectivă este, în linii mari, sincronă cu peisajul prozei moderniste din Occident.

În studiul care prefațază seria de *Opere alese* din scrierile autorului, Nicolae Ciobanu atrage atenția, pe bună dreptate, asupra noutății formulei pe care o brevetează scriitorul: „Dincolo de valoarea artistică intrinsecă, opera lui Ionel Teodoreanu impune în sfera genului un stil și o viziune noi, izvorâte în egală măsură dintr-o sensibilitate artistică profund originală și dintr-o concepție estetică aflată în deplin acord cu exigențele prozei moderne.”¹

În aceeași direcție trimite observația lui Dinu Pillat care îl compară pe Ionel Teodoreanu cu Alain Fournier (cel din *Le Grand Meaulnes*), Marcel Proust, Roger Martin du Gard și André Gide, subliniind și el noutatea formulei sale prozastice în peisajul literaturii autohtone: „Singular în literatura română, la epoca debutului său, prin îndrăzneala de a fi făcut primul personaje de roman din copii și adolescenți, autorul *Medelenilor* nu rămâne în aceeași măsură și pe plan european, dacă îl raportăm la marile literaturi occidentale, unde interesul pentru ineditul trăirilor, ținând de vârstele încă informe, capătă în primul sfert al secolului XX proporții nemaicunoscute înainte.”²

După ce debutează publicistic în luna mai a anului 1919 cu schița *Bunicii*, în revista *Însemnări literare*, la îndemnul lui Garabet Ibrăileanu, Ionel Teodoreanu se dovedește consecvent în privința preocupărilor sale literare, continuând să publice în aceeași revistă seria de poeme în proză intitulate *Jucării pentru Lily* și colaborând, de-a lungul timpului, la numeroase reviste culturale printre care „Viața Românească“, „Rampa“, „Adevărul literar și artistic“, „Gândirea“, „Universul literar“, „România literară“, „Revista Fundațiilor Regale“, „Viața“, „Flacăra“. Nu e de mirare că prozele din *Ulița copilăriei* au surprins, la momentul apariției volumului, prin maturitatea artistică și

¹ Nicolae Ciobanu, „Drumul creației lui Ionel Teodoreanu“, studiu introductiv la Ionel Teodoreanu, *Opere alese* I, Editura pentru Literatură, București, 1968, p. X.

² Dinu Pillat, *Prefață* la Ionel Teodoreanu, *Pagini cu copii și adolescenți*, prefață și antologie de Dinu Pillat, Cartea Românească, București, 1973, p. V.

originalitatea lor pregnantă, vădind un narator cu evidente aplecări spre decantarea poematică, înclinație ce va constitui, de-a lungul anilor, marca inconfundabilă a scrisului lui Ionel Teodoreanu.

În afară de prima proză, *Bunicii*, care aparține fără dubii teritoriului memorialisticii, și a celei care dă titlul volumului (situată la granița fluctuantă dintre memorie și fabulație), volumul de debut cuprinde două texte foarte asemănătoare între ele – *Vacanța cea mare* și *Cel din urmă basm*, ambele articulate în jurul trăirilor confuze, specifice vârstelor incerte, situate, după expresia autorului, „la răspântia de unde se desparte copilăria de tinereță“.

Ceea ce atrage atenția încă de pe acum este faptul că Ionel Teodoreanu optează pentru un tip de reprezentare și de autenticitate perfect adecvate atmosferei vârstelor de trecere: nu distanțarea obiectivă a perspectivei auctoriale față de personaje dă cheia de boltă a construcției, ci dimpotrivă identificarea cu modul lor de a vorbi, de a gândi și de a simți. Este o atitudine caracteristică mai degrabă poeziei și foarte modernă din perspectiva evoluției prozei românești aflată, în primele decenii ale secolului XX, în căutarea obiectivității (romanul realist-obiectiv este, după cum știm, direcția pentru care pledea, cu argumente, E. Lovinescu, formulând totodată rezerve față de proza cu accente lirice, paseistă și sentimentală, a post- sau neoromanticilor). De altfel E. Lovinescu nu e singurul critic care a formulat asemenea rezerve. Paul Cernat trece în revistă principalele puncte de vedere formulate de o suită de comentatori, de la criticii post-maioreșcieni la tinerii criterioniști și avangardiști, specificând că au deranjat îndeosebi în cazul autorului *Medelenilor* „supraviețuirile postromantice, atât cele ideologice, «postsămănătoriste» (paseismul, idilismul, nostalgia după un Vechi Regim boieresc), cât și cele «post-simboliste» (inflația metaforică, lirismul excesiv, hibriditatea compozițională, debilitatea epică, ultradigresivă și precaritatea analizei psihologice)³.

³ Paul Cernat, *Modernismul retro în romanul românesc interbelic*, Editura Art, București, 2009, p. 200.

În perioada postbelică câțiva exegeți ai operei lui Ionel Teodoreanu au remarcat – în contrast cu trendul interbelic – tocmai noutatea formulei sale prozastice. Mihai Zamfir este unul dintre criticii care au sesizat just caracterul autentic inovativ adus în evoluția romanului de stilul poetic și imagistic al lui Ionel Teodoreanu, descoperind în *Jucăriile pentru Lily* principiul stilistic generativ al artei scriitorului:

Găsim aici, în câteva fraze disparate de poem, întreaga reformă pe care o va realiza peste câțiva ani Ionel Teodoreanu în proza noastră. Lumea întreagă redusă la un obiect pitoresc, apoi redefinirea acelui obiect printr-o metaforă neașteptată [...] Nucleul tuturor episoadelor românești importante este alcătuit, la Ionel Teodoreanu dintr-un detaliu pitoresc, neașteptat, și dintr-o redefinire metaforică ingenioasă.⁴

Narațiunea care împrumută titlul volumului din 1923, *Ulița copilăriei*, nu face excepție din acest punct de vedere, chiar dacă nu este neapărat și cea mai izbutită piesă dintre cele patru incluse în volum. Poate să pară desuet și sentimental felul în care „portretul” uliței se înfiripă încă din primele paragrafe: ni se spune că este „firavă și goală”, făcută doar din pământ și pietre, „atât de pustnică” încât „a strâns pios tăcerea aruncată de celelalte uliți și s-a dat la o parte de ele”. Mai aflăm, în sfârșit, că spre deosebire de celelalte uliți aceasta n-a primit nici măcar un nume, ceea ce îndreptățește învestirea ei, peste timp, cu un nume *sui-generis*:

Trufașe de numele lor, celelalte uliți au silit porțile caselor să li-l învețe și să li-l rostească statornic. Și porțile, cu guri de tablă sau de lemn, îl au în toată clipa pe buze. Ea a șoptit doar casei noastre numele ei. Ploile l-au șters; poarta l-a uitat; și ea l-a uitat. E o umilă și neștiută uliță de margine de târg.

După cum se poate lesne constata, această narațiune care împrumută titlul întregului volum este, în fond, un poem-parabolă în

⁴ Mihai Zamfir, *Poemul românesc în proză*, ed. a doua, Editura Atlas, București, 2000, p. 257.

care destinul uman, în universalitatea lui, e (re)considerat din perspectiva devenirii individului, cel mai important prag în acest parcurs fiind reprezentat de desprinderea de copilărie, adică de faza genuină, paradisiacă, a existenței.

Dacă punctul de plecare îl constituie realitatea biografică (destinul tragic al lui Laurențiu-Puiu, fratele mai mic al scriitorului, mort foarte tânăr, într-o luptă aviatică în Franța unde se înrolase ca voluntar în timpul Primului Război Mondial), dezvoltarea capătă în mod cert o turnură simbolică. Personajul (personificat) care ocupă prim-planul este unul mai puțin obișnuit: ulița fără nume, căreia scriitorul îi alcătuiește un portret metaforic, cu accente elegiace. Conceput ca o personificare extinsă, acest text vădește totodată aplecarea lui Teodoreanu către strategii de insolitare, caracteristice mai degrabă stilului poetic. Cum se întâmplă adesea atunci când vine vorba despre învierea trecutului, banalitatea lucrurilor obișnuite capătă o strălucire mitică. Ulița umilă și nenumită dobândește treptat attribute ce o transformă într-o prezență feminină ocrotitoare, cu disponibilități materne. În plus, tocmai faptul că – spre deosebire de celelalte ulițe – nu are un nume o propulsează – prin intervenția compensatorie a imaginației scriitorului – în centrul magic al unei lumi pierdute: copilăria, care pentru Ionel Teodoreanu reprezintă vârsta paradisiacă prin excelență. Avea dreptate G. Călinescu când, încercând să fixeze mărcile originalității de care dau dovadă cele patru proze din *Ulița copilăriei*, reținea – pe lângă structura atipică, de poeme lirico-epice a textelor („un soi de poeme în proză și de însemnări cam vaporoză și dezordonate, dar nu mai puțin suave”⁵), capacitatea autorului „de a fixa o experiență pe care toți o pierd”⁶.

Tulburătoare, întrucât ambigue, sunt experiențele pe care le trăiesc eroii celorlalte două povestiri din volum, *Vacanța cea mare* și *Cel din urmă basm*. Atât Dinu, cât și Ștefan sunt adolescenți precoce, dar în egală măsură reflexivi și cam timizi, anticipând căutările și eschivele lui Dan Deleanu din volumul al doilea al *Medelenilor*.

⁵ G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, București, 1941, p. 666.

⁶ *Ibidem*.

În mai mare măsură modernă decât celelalte piese din volum, *Vacanța cea mare* aduce în prim-plan doi eroi memorabili, Dinu și Ioana, antrenați într-un echivoc joc al dragostei și al seducției, nu lipsit de o anume senzualitate și nici de autenticitate. Cea care dă tonul „ostilităților“ este Ioana, o tânără doamnă mai mult bovarică decât frivolă, dezamăgită de platitudinea unei căsnicii prozaice. Dinu, pe de altă parte, este un adolescent dornic să se desprindă grabnic de vârsta paradisiacă a inocenței infantile și – întocmai ca Ștefănel, protagonistul din *Cel din urmă basm* – întruchipează, după cum s-a remarcat, „una din ideile constante și revelatoare sub semnul căreia este investigat și evocat universul copilăriei și al adolescenței în scrisul lui Teodoreanu: pornirea instinctivă, subconștientă a eroului de a se emancipa din sfera psihologică a vârstei sale [...]”⁷

Autorul știe să surprindă cu multă acuitate psihologică oscilația adolescentului între candoare și senzualitate, o pendulare ce trădează, în fond, aspirația lui inconștientă de a deveni om mare. Criza se consumă în sfera erosului și totodată pe hotarul ce desparte realitatea de închipuire, un hotar prin excelență firav, fluctuant, „nestatornic“, unde aprehensiuni vagi și fantezii copilărești fac imposibilă asumarea gesturilor ferme. În incipitul nuvelei, înotând într-o stare de semi-trezie, în propriile senzații confuze și gânduri (sau mai curând crâmpie de senzații și stări), Dinu abia îndrăznește să respire, închipuindu-și privirea ochilor Ioanei pironită asupra lui, puterea paralizantă a ochilor ei, măsurându-l în voie:

Obrazul descoperit i se roșise treptat sub privirile pe care le bănuia îndreptate asupra-i; și-l simțea – după fierbințeală – deopotrivă de aprins cu pleoapele străbătute de lumină. Îl rușina roșeața obrazului, nu goliciunea trupului. Ar fi vrut să-l acopere cu mâna stângă, rămasă slobodă alături de șold; dar, închipuindu-și ochii care-l măsurau în voie, socotindu-l adormit, depărtarea de la mână la obraz îl spăimântă [...] Auzi zornăitul ușor al sandalelor: se îndepărtau.

⁷ Nicolae Ciobanu, *loc. cit.*, p. XVI.

Folosindu-se de acest răgaz, își târî anevoie brațul amorțit de sub cap, rămânând cu obrazul culcat de-a dreptul pe rogojină.

Poezia vârstelor informe nu poate fi separată de descoperirea corporalității, chiar dacă prozatorul nu urmărește cu tot dinadinsul reacțiile corporale violent insolite și nici nu e atras, după cum observă just Dinu Pillat, de cazurile de „anomalie morală”⁸. În descrierea corpului adolescentin există însă, pe lângă inflația de suavități vegetale și o naturalețe a percepției ce risipește – în cele mai izbutite pagini cu adolescenți – artificiozitatea manieristă a scrisului lui Teodoreanu, făcând loc unor instantanee ce frapează prin prospețime și grație:

„...Abia învult din sfîla copilăriei, trupul se mlădia biruitor spre adolescență. Începând de la glezne era o armonioasă împletire și despletire de mușchi lungi pe fuioarele oaselor subțiri, sub pielea uscată, netedă, bronzată de soarele verii: părea un trup de gitană tânără.”

Momentul ales nu este nicidecum întâmplător, el marchează limpede un prag (sfârșitul mării vacanțe), iar cadrul este unul predilect în proza autorului nostru: o moșie din Moldova, cu conac bătrânesc, livadă și iaz unde orăcăitul broaștelor „se împotmolea bolborosind în mîlul gras”. S-ar părea că există la Ionel Teodoreanu aspirația constantă de a da o literatură pătrunsă de atmosfera distins-seniorială a lui Tolstoi și Turgheniev. La care l-am putea adăuga – oricât de enormă ar putea să pară comparația – și pe Vladimir Nabokov. Ardisul din *Ada sau ardoare* este un spațiu care – mai ales prin aura de paradis în destrămare – vădește unele afinități cu Medelenii prozatorului român.

Oricum ar fi, în ceea ce privește nuvelele incluse în volumul de debut, cred că nu a fost remarcat îndeajuns caracterul lor de matrice generatoare a principalelor direcții ale operei lui Ionel Teodoreanu în ansamblu: pe de o parte a filonului ficțional, „medelenist” (care

⁸ Dinu Pillat, *loc. cit.*, p. VI.

implică structurarea unui material ficțional ce nu reprezintă neapărat o romanțare de amintiri personale), iar pe de altă parte a celui autobiografic, memorialistic (bine reprezentat, atât în *Casa bunicilor*, volumul din 1938, cât și în alte cărți ale autorului, ca *Întoarcerea în timp* sau *Masa umbrelor*). Foarte probabil derutante au fost (cu sau fără voia autorului) chiar confesiunile sale cu privire la geneza trilogiei românești. Ionel Teodoreanu afirmă, după cum se știe, în repetate rânduri că „prototextul“ romanului care l-a consacrat ar fi fost o povestire intitulată *Dacă vecinii îmi omoară hulubii* și nicidecum *Vacanța cea mare* sau *Cel din urmă basm*.

Paul Cernat este, după Ibrăileanu, cel care a sesizat just faptul că „adevăratul embrion al *Medelenilor* îl reprezintă *Ulița copilăriei*“⁹, remarcând, în plus rezonanțele muzicale, proustiene, ale toponimului devenit faimos grație trilogiei românești, dar prezent și în paginile nuvelei *Cel din urmă basm*, unde eroina Sonia se confesează într-o scrisoare prietenei sale Any despre șederea la Medeleni, localitate cu nume sonor, de clopot florentin în decor rustic: „Rezonanța muzicală a numelui (evocând *madeleina* proustiană) conține însăși fizionomia locului. Medeleni este înainte de orice o stare de spirit.“¹⁰

Pe lângă faptul că în *Cel din urmă basm* putem descoperi în mod inechivoc „embrionul“ *Medelenilor* (secvențele cu Suzica și Nuni pot fi invocate și ele drept argumente în acest sens), nuvela în sine nu este lipsită de calități, reușind să probeze o dată în plus disponibilitățile imaginative ale scriitorului. Schema este – așa după cum s-a observat – similară celei din *Vacanța cea mare*, cu anumite deosebiri de nuanță, atât în ceea ce privește profilul personajelor principale, cât și în privința raportului dintre realitate și închipuire.

Mai timid decât Dinu, eroul din cealaltă nuvelă, Ștefănel se mistuie lăuntric, trăind prima sa dramă sentimentală ca într-o transă, în care totul se întâmplă la hotarele dintre lumea concretă și cea a fanteziei, a basmelor, a imaginației. Timiditatea adolescentului, remarcată de mai mulți comentatori, de la Pompiliu Constantinescu la Nicolae Ciobanu,

⁹ Paul Cernat, *op. cit.*, p. 258.

¹⁰ *Ibidem*.

provine nu atât dintr-o înclinație temperamentală, cât mai degrabă din lipsa lui de experiență. Desăvârșita ingenuitate îl conduce la diminuarea drastică a simțului realității, și – simetric – la tendința de a idealiza tot ceea ce are legătură cu prezența tulburătoare a Soniei. Pasionată de muzică, aceasta din urmă stimulează mai degrabă involuntar fantezia bogată a adolescentului, sonatinele interpretate de ea căpătând pentru băiat farmecul ambiguu, vrăjitoresc al cântecului de sirenă:

„...Do-re-mi-fa-sol-si-do...do-si-la-sol-fa-mi-re-do... Sunetele gamei alergau unele după altele mereu-mereu, ca un cârd de școlărițe în cămeși de noapte, pe paturile dormitorului: dintr-un capăt în celălalt și iar îndărăt [...] Do-re-mi-fa-sol-la-si-do...do-si-la-sol-fa-mi-re-do... Delaolaltă cu gamele năvăliră bucuriile; vacanța abia la început; cărți de citit din belșug; libertate nestânjenită; și mai era ceva... parcă... poate.“

Răzbate, din asemenea pasaje, o rezonanță învăluitoare, de clopot florentin în decor rustic, așa cum definește de altfel și Sonia atmosfera muzicalizată a Medelenilor în epistola adresată prietenei sale rămasă în oraș:

„Any, sunt la Medeleni... Auzi tu ce plin și învult sună: Medeleni! Te-ntrebi: E numele firesc al unui clopot florentin? Al unui șipot de munte? Al unei cantilene? ...În amurg, când se întorc cirezile de la pășune, tălăngile destramă un vaier plângător, prin care lămuresc, silabă cu silabă: Medeleni... Medeleni... Medeleni...“

Se vede limpede că, spre deosebire de eroina din *Vacanța cea mare*, Sonia este ea însăși mai înclinată spre reflecție și – fire de artist – nu ocolește efuziunile și exaltările adolescente. Mai puțin inițiată și mai șovăitoare decât senzuala Ioana, ea refuză cu tact, deși tulburată, jocul periculos și alege să dispară, pe neașteptate, părăsind lumea muzicală și feerică a Medelenilor și dovedind prin aceasta nu numai discreție, ci și o intuiție accesibilă marilor sensibili și artiștilor autentici, anume aceea că orice ideal se spulberă atunci când se apropie prea mult de „mâzul gras“ al realității.

Dacă Ioana, senzuală și inițiată, își încurajează adoratorul până la limitele primejdioase ale aventurii (deschizând drumul unui întreg șir de personaje feminine din proza lui Ionel Teodoreanu care își justifică eticheta de „femmes fatales“, de la Adina Stephano și Ioana Pallă din trilogia *Medelenilor*, la Tia din *Golia* și Nina din *Tudor Ceaur Alcaz*), Sonia este mai curând rezervată, preferând – așa cum va face Olguța în *La Medeleni* – armele ironiei și apelând adesea la tachinerii camaraderești pentru a-l aduce pe Ștefănel cu picioarele pe pământ. În plus, întocmai ca Olguța, ea își sublimează pasiunea prin muzică, pianul reprezentând pentru amândouă mai mult decât un simplu refugiu. Este instrumentul miraculos prin care „cel din urmă basm“ poate fi prelungit la infinit, dincolo de deznodământul aventurii terestre, al cărei final este inevitabil ca tot ceea ce stă sub puterea timpului neîndurător măsurat de ceasornic. Dar muzica e timp sonor, eliberat de servituțile timpului ireversibil.

Această miză gravă a prozei lui Ionel Teodoreanu se vede chiar mai limpede în secvențele incluse în volumul cu substrat autobiografic *În casa bunicii* (1938), care la prima vedere înnoadă firul cu proza memorialiștilor din secolul al XIX-lea (la amintirile din „junețe“ ale lui Costache Negruzzi sau Mihail Kogălniceanu ne trimit cu gândul nu doar notațiile fiziognomice, ci și ironia fină, umorul *pince sans rire* și mai cu seamă capacitatea de a stiliza și dramatiza episoadele ce pot fi, în consecință, lesne vizualizate de cititor). Așa stau lucrurile, de pildă, în următorul fragment referitor la „nasul bunicii și păcatele nepoților“:

...Nasul bunicii s-a ascuțit și mai tare și parcă are luciarea unui acuzor la pândă, drept în vârful. Bunica e neam de grec. Nepoții au aflat din Eminescu despre „grecotei cu nas subțire“. În schimb nasurile nepoților se îngroașă patriotic. Când vin copiii în vizită – tot cu părinții – bunica, după ce le spune nepricopsiților să nu-și ia nasul la purtare și să-i sărute mâna cum trebuie, îi iscodește pe rând cu nasul ei subțire, aflând, se vede, toate miroznela păcatului, căci se uită crâncen la ei, îmbinându-și cu afurisenie sprincenele stufoase.

Ceea ce poate să ne surprindă în privința manierei în care sunt portretizați conu' Alecu și coana Elencu, bunicii eroului, este lipsa idealizării și, în fond, chiar depășirea sentimentalismului dulceag, prezent la Delavrancea sau Gârleanu. Dacă bunicul e răbdător și afectuos cu nepotul, bunica se arată, în schimb, necruțătoare, purtându-se adesea ca o scorpie neîmblânzită: îi face morală, încă de la sosire, că i-a murdărit antreul cu galoșii lui plini de noroi și de zăpadă topită; îi confiscă mandarinelor primite de acasă și îl muștră ori de câte ori are ocazia, reproșându-i că e leneș și răsfățat. În multe privințe, bunica severă și deloc duioasă, știind ca nimeni alta să-și îmbine „cu afurisenie“ sprâncenele stufoase, ne amintește de Fița Elencu, mătușa Olguței și a lui Dan Deleanu din romanul *La Medeleni*. Inteligentă și intransigentă ca și aceasta, bunica ascunde și ea o taină dureroasă: pierderea unei copile, prematur dispărute, despre care nu vorbește aproape niciodată. În schimb, o dată la câteva zile lustruiește cu sânguință un scrin din lemn de nuc cu trei sertare unde păstrează toate obiectele ce aparținuseră cândva fetei. „Scrinul lucește ca o violină atunci scoasă din culcușul ei de catifea și din piele de căprioară“, notează naratorul.

S-ar putea spune că tot sentimentalismul prozei memorialistice din *Casa bunicilor* se rezumă la această legătură afectivă cu obiectele: de la casa însăși, la lucrurile care o locuiesc, tăcute, umile și scăldate într-o lumină spectrală: scrinul de nuc, ceașca roșie, „cornetul cu rășină“, o cromolitografie „cu cadru de lemn negru, înfățișând trei fete cu obraji dolofani și rumeni, una cu ochi albaștri, alta cu ochi castanii, și alta cu ochi negri, suflând balonașe de săpun“ ș.a.m.d. Aproape toate au povestea lor, iar sentimentalismul sau – cu un termen mai puțin depreciativ – poezia acestor pagini rezidă tocmai în relația specială care se stabilește între personaje (unele aproape „reificate“, cum este cazul Nănoaiei) și obiectele „retro“ ce se opun, în felul lor nostalgic și inefficient, eroziunii aduse de trecerea timpului. Remarca aceasta nu face decât să confirme, o dată în plus, intuiția exactă a lui Mihai Zamfir care definea mecanismul prozelor lui Teodoreanu pornind de la un principiu poetic („lumea întreagă redusă la un obiect pitoresc“). În aceeași ordine de idei, Dinu Pillat

observa că „în actul de resurrecție pe care-l face autorul cu propria copilărie”¹¹ miza principală este lupta împotriva morții și a uitării. O miză proustiniană, în esență, ce se pierde însă din vedere foarte adesea, dată fiind exuberanța derutantă a multor pagini.

Din această perspectivă, receptarea cvasi-unanimă a prozei lui Ionel Teodoreanu ca fiind funciarmente prolixă și atinsă de hipertrofie lirică ne apare întrucâtva superficială, iar definirea lui ca scriitor al copilăriei și adolescenței – deși pertinentă – se dovedește de multe ori o etichetă facilă prin intermediul căreia sunt ocultate mizele de profunzime ale demersului său artistic. În plus, după cum constată tot Dinu Pillat, când vine vorba de această etichetă, „mai toți comentatorii importanți își mărginesc considerațiile la culegerea de nuvele *Ulița copilăriei* și la primele volume din *La Medeleni*”¹², ignorând alte reveniri episodice din ansamblul operei (cum ar fi cele din primul capitol al romanului *Golia*, din *Crăciunul la Silvestri*, *Prăvale-Baba* sau *Arca lui Noe*).

În concluzie, scriitor al adolescenței sau poet al vârstelor informe, Ionel Teodoreanu este totodată un artist îndeajuns de versatil (și de versat) încât să răspundă așteptărilor unor categorii foarte diferite de cititori. În consecință, nu este de mirare că opera sa – deși inegală în ansamblul ei precar – supraviețuiește, fie și fragmentar, schimbării modei literare și fluctuațiilor orizontului de așteptare. Acest lucru se datorează, nu în ultimul rând, împrejurării că, în cele mai izbutite pagini ale sale, prozatorul mizează – cu o intuiție artistică remarcabilă – pe instantanee de viață, surprinse în secvențe narative „de o dinamică apropiată de aceea a tehnicii cinematografice”¹³. În paranteză fie spus, este surprinzător că niciun regizor român nu s-a arătat până acum tentat să ecranizeze romanul *La Medeleni* sau vreuna din nuvelele incluse în volumul *Ulița copilăriei*. Succesul ar fi fost garantat...

Catrinel Popa

¹¹ Dinu Pillat, *op. cit.*, p. VII.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.