

IONEL TEODOREANU

LORELEI

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

EDITURA CARTEX 2000

CUPRINS

<i>Elegie pentru eşecul cuplului (Catrinel Popa)</i>	7
<i>Fişă biobibliografică</i>	20
<i>Referinţe critice</i>	23
<i>Notă asupra ediţiei</i>	39

LORELEI

PARTEA ÎNTÂIA	43
PARTEA A DOUA.....	71
PARTEA A TREIA	91
PARTEA A PATRA	183
PARTEA A CINCEA	217
PARTEA A ŞASEA	251
PARTEA A ŞAPTEA	307

Elegie pentru eșecul cuplului

Chiar dacă nu se numără printre cele mai importante reușite artistice ale prozei lui Ionel Teodoreanu, romanul *Lorelei* reprezintă totuși ceva mai mult decât o lectură agreabilă, de vacanță, cu parfum sentimental-dulceag, de melodramă provincială. Deși convențional și în bună măsură previzibil, romanul aduce în atenție, fie și indirect, câteva aspecte surprinzător de actuale, cum ar fi acela al raportului dintre scris și mistificare sau dintre scrisul feminin și cel masculin, furnizând – la limită – chiar argumente pentru a specula pe marginea a ceea ce s-ar putea numi „scrisul în doi”¹.

La apariția sa, în toamna anului 1935², *Lorelei* a fost un veritabil succes de librărie, tirajul inițial epuizându-se rapid, așa cum s-a întâmplat, de altfel, și cu alte scrieri ale autorului. Faptul se datorează însă, în acest caz particular, și caracterului senzațional și prea puțin verosimil al intrigii – veritabil *imbroglio*, mai potrivit pentru o piesă de teatru decât pentru un roman –, idee ce i-a fost inspirată lui Ionel Teodoreanu de un fapt real: o farsă ticluită cu câțiva ani mai devreme de soția sa, Ștefana Velisar Teodoreanu, ea însăși scriitoare cu o personalitate distinctă, dar mai ales o prezență discretă și delicată în lumea literară interbelică. Franțuzoaică după mamă, născută în

¹ În legătură cu această problematică o contribuție demnă de semnalat este articolul Maricicăi Munteanu, „Scrisul în doi: Ionel Teodoreanu și Ștefana Velisar Teodoreanu”, în revista *Transilvania*, nr. 12/ 2016, pp. 9-15.

² În legătură cu contextul publicării romanului *Lorelei* informații detaliate oferă Nicolae Ciobanu în secțiunea „Comentarii și variante” a volumului Ionel Teodoreanu, *Opere alese*, vol. 5, ediție îngrijită de Nicolae Ciobanu, Editura Minerva, București, 1971, p. 320.

Franța, Ștefana (alintată Lily), era fiica Mariei Mazurier și a lui Ștefan Lupașcu, jurist și diplomat faimos în prima jumătate a secolului al XX-lea. După cum își amintește Cornelia Pillat în volumul său de memorii, se pare că mama scriitoarei venise să lucreze ca guvernanta în Moldova și astfel l-a cunoscut pe Ștefan Lupașcu:

În odaia din casa din București, pe scrinul bătrânesc de lângă patul ei îngust, învelit cu un covor brodat, oriental, se afla o fotografie într-o ramă ovală aurită reprezentând o femeie înveșmântată într-o rochie severă, cu fusta lungă, înfoiată. Știam că era mama lui Lily, franțuzoaică, venită în tinerețe în Moldova ca profesoară a copiilor de boieri la fel ca alte străine, de pildă, M-elle Bourienne, guvernanta prințesei Maria Boikonski din romanul lui Tolstoi *Război și pace*.³

Din același volum reținem și un portret memorabil al lui „Lily” ajunsă la vârsta senectuții, reîntâlnită de Cornelia Pillat, prietena și fina sa, prin anii ’60, la Văratec, într-un decor cu mesteceni și livezi de peri și pruni risipite printre dealuri, unde Ștefana Velisar evoca neobosit întâmplări din vremuri trecute, povestind cu nostalgie și mult farmec:

Mă conducea printre curțile împrăștiate pe vâlcea, pe un traseu al ei, marcat de perii și prunii știuți de ea, cu fructele cele mai gustoase din care ne înfruptam cu poftă. Vorbea tot timpul și evoca extraordinar copilăria ei alături de verii Lupașcu și verele Delavrancea, în așteptarea unui tată adorat – călător misterios prin sud-estul Europei și important francmason [...]. Făptura ei mică, subțire, cu obrazul rotund, smead și ochii încercanați încă de energie era concentrată asupra trecutului – a iubirii sale pentru Ionel, de nestăpânit –, a scriitorilor minunați din cercul „Vieții românești” de la Iași, pe care-i frecventaseră împreună în prima parte a secolului al XX-lea. Regretam din suflet că sunt singura beneficiară a vorbirii ei năzdrăvane, rostită cu vocea sa răgușită, întreruptă de izbucniri de râs⁴.

³ Cornelia Pillat, *Ofrande. Memorii*, ediția a doua, îngrijită de Monica Pillat, Editura Humanitas, București, 2011, p. 81.

⁴ *Ibidem*, pp. 80-81.

Din fericire, pe la finele anilor '60, Ștefana Velisar se hotărăște să-și aștearnă amintirile pe hârtie și astfel apare, în anul 1970, volumul de memorii *Ursitul* unde regăsim, pe lângă istorisirea romanțată a poveștii de iubire dintre Ștefana și Ionel, o suită de portrete ale unor personalități culturale, în special scriitori. Multe dintre aceste portrete sunt cu adevărat memorabile (I.L. Caragiale și fiul său, Mateiu, Mihail Sadoveanu, Tudor Arghezi, Garabet Ibrăileanu ș.a.m.d.). Mai toate sunt creionate cu acuitate psihologică, cu atenție minuțioasă la detaliu, dar mai ales cu inteligență și umor. Astfel, se întipăresc în memoria cititorului falnica siluetă a lui Sadoveanu (conu' Mihai), proiectată pe canavaua de vis a Stambulului, cu minaretele, cimitirele, bazarurile și grădinile lui pitorești; imaginea nonconformistului Arghezi, sosit cu familia în vacanță, la casa de creație de la Techirghiol, surprins în ipostaza de tată peste măsură de grijuliu față de cei doi copii ai săi, Mițura și Baruțu; ipohondria tragicomică a lui Garabet Ibrăileanu sau disertația lui I.L. Caragiale despre cum se prepară „coliva pisicilor“.

În ceea ce privește propriul menaj, Ștefana Velisar zugrăvește frecvent aceeași scenă casnică, în măsură să le scandalizeze pe femeistele din zilele noastre: în calitate de soție a unui romancier de succes, ea se îngrijește de buna rânduială a casei, își petrece timpul cu gemenii Gogo și Afane, pe care îi supraveghează și îi distrează neîncetat ca să nu-l deranjeze pe tatăl lor în timp ce acesta lucrează, în camera alăturată, anunțându-și enervarea prin bătăi puternice în perete ori de câte ori vreun zgomot îl conturbă. Dintre cei doi soți, e limpede că Ionel Teodoreanu este cel care întruchiează ipostaza creatorului, în vreme ce femeia se vede nevoită să renunțe la preocupările sale literare, resemnându-se cu rolul de vestală a căminului (soție și mamă) și, uneori, cu cel de confidentă și „muză“ a artistului. Nu este de mirare că personajele feminine din cele câteva romane ale Ștefanei Velisar (*Calendar vechi*, *Viața cea de toate zilele*, *Acasă și Căminul*) se conformează de fiecare dată acestei scheme, prozatoarea străduindu-se, după cum observă și Bianca Burța-Cernat, să analizeze „drame de familie filtrate prin conștiința unor personaje feminine fragile, aflate la diferite vârste“⁵.

⁵ Bianca Burța-Cernat, *Portret de grup cu scriitoare uitate. Proza feminină interbelică*, Cartea Românească, București, 2011, p. 61.

În rolul de personaj fragil, ascunzând totuși o nebănuită forță interioară, este zugrăvită Ștefana Velisar și în romanul *Bal mascat*, apărut în 1929. Istoria pseudonimului ei (Velisar) e legată tocmai de acest roman în care Ionel Teodoreanu introduce biografia, trăsăturile fizice, și chiar unele detalii vestimentare ale soției sale, evocând totodată momentul întâlnirii și etapele îndrăgostirii de fetița cu brățară egipteană, care trecuse de marele război, alături de tatăl ei, Matei Velisar.

Revenind la volumul de memorii din 1970, o menționează aparte merită capitolul intitulat *O farsă* în care scriitoarea oferă indicii edificatoare cu privire la geneza romanului *Lorelei*. Ea își amintește de o festă jucată soțului în vara anului 1927, la Techirghiol, ca revanșă pentru infidelitățile lui mai mari sau mai mici, mai curând presupuse decât dovedite, dar nu cu desăvârșire improbabile din partea unui „Rudolf Valentino al Balcanilor“, cum era supranumit romanțierul. Aflăm, astfel, că într-o după-amiază toridă de august Ștefana Velisar primește vizita inoportună a două tinere care doreau să-l cunoască pe renumitul scriitor. Acesta nu se înfățișează admiratoarelor, fiindcă era absorbit, ca de obicei, de activitatea sa la masa de lucru din camera vecină, interesându-se însă, la finalul vizitei, cum arătau cele două fete („Cum erau? Blonde, brune?...“). Iritată de atitudinea soțului, Ștefana Velisar ticluiește câteva scrisori, ca din partea unei admiratoare, pe care i le trimite apoi lui Ionel Teodoreanu. Plăcut impresionat de stilul epistolierii anonime, în al cărei scris descoperise asemănări cu al său, prozatorul i le arată soției care le comentează malițios, desființând stilul siropos al „anonimei“ („Sunt atât de fade și dulcege scrisorile astea! O adevărată parodie a scrisului tău. Înțeleg să fii flatat, dar asta nu trebuie să-ți anihileze total spiritul critic.“⁶). Nu putem să nu ne întrebăm dacă această critică nu viza, de fapt, chiar stilul ilustrului său soț, din moment ce scrisorile cu pricina tocmai în acest stil fuseseră redactate...

Oricum ar fi, peste câțiva ani, inspirat de farsa pusă la cale de soție, Ionel Teodoreanu va scrie romanul *Lorelei*, integrând în text și câteva dintre scrisorile Ștefanei Velisar. Asumarea aceasta nu merge până într-acolo încât pe copertă să figureze și numele coautoarei, dar există, în tot cazul, după cum s-a observat⁷, suficiente argumente

⁶ Ștefana Velisar Teodoreanu, *Ursitul*, ediția a doua, Editura Minerva, București, 1979, p. 100.

⁷ Maricica Munteanu, *loc.cit.*, p. 14.

pentru a afirma că romanul *Lorelei* reprezintă un omagiu, fie și indirect, adus Ștefanei Velisar Teodoreanu și spiritului ei ludic-revanșard. Unul dintre aceste indicii se regăsește pe ultima pagină, cartea fiind datată *Tekir-Ghiol, 1927 – Borsec, 1935*, deși, așa cum arată Nicolae Ciobanu în ediția de *Opere alese* pe care o îngrijește, romanul fusese scris în întregime, cu o rapiditate uluitoare, la Borsec, în vara lui 1935, mai precis între 17 iulie și 24 august. În text sunt inserate, așa cum am mai spus, și câteva dintre scrisorile „anonime“ ticluite de Ștefana Velisar, iar acestea – doar ele – fuseseră redactate, într-adevăr, la Techirghiol, în vara lui 1927.

Un alt indiciu în sensul amintit este unul de natură onomastică: numele de alint al Luciei Novleanu, personajul principal din carte, este Luli, în vreme ce acela al soției (căreia scriitorul, în 1919, la momentul debutului, îi dedicase și câteva poeme în proză, *Jucării pentru Lily*), diferă printr-o singură vocală („i“ în loc de „u“). Nu e greu de remarcat că „Luli, Li, L., Lorelei sunt anagrame ale numelui Lily. E mai mult decât o recunoaștere a talentului de scriitoare al Ștefanei Velisar Teodoreanu, este gestul de nemărturisit al comunității îndrăgostiților“⁸. Și, dacă ar fi să dăm crezare psihanalizatorilor, este, deopotrivă, și un gest reparator menit să neutralizeze anumite complexe de vinovăție ale soțului.

Interesantă este apoi și o altă dimensiune implicită a romanului: problematizarea scrisului feminin ca imposibilitate. Conform teoriilor vehiculate în cercul „Vieții Românești“ (pe care Ionel Teodoreanu l-a frecventat în perioada ieșeană, fiind, după cum se știe, unul dintre discipolii apropiați ai lui Garabet Ibrăileanu), creația era privită drept apanaj exclusiv al virilității, scrisul feminin reprezentând, în această logică, un soi de neutralizare sau de diminuare a feminității. Femeia nu poate fi un artist în adevăratul sens al cuvântului decât dacă renunță la propria feminitate. Luli sau Luli-boy, cum o numește Gabriela, scrie și imediat distruge ceea ce a scris, iar apoi, după ce se îndrăgostește de Catul Bogdan, îi declară prietenei din copilărie că renunță la scris în favoarea vieții. Există, se pare, o incompatibilitate ireconciliabilă între scris și viață în optica lui Ionel Teodoreanu. „În acest ecart între dragoste și scris intervin scrisorile lui Lorelei [...]. Pseudonimul prezentifică ființa socială în discurs, fiind în același timp

⁸ *Ibidem*.

prezență și absență, atribuire și non-atribuire, o ipostază auctorială fără biografie⁹, notează cu îndreptățire Maricica Munteanu. În plus, nu este lipsită de relevanță nici împrejurarea că acest pseudonim trimite, pe filieră intertextuală, tocmai la mitul romantic al iubirii-pasiune, o iubire sortită neîmplinirii și incompatibilă, prin definiție, cu cadrele vieții reale sau ale lumii contingente. Totuși, în pofida aluziei transparente la poemul lui Heinrich Heine și la nimfa cu glas vrăjtit de pe malurile Rhinului, intriga și atmosfera cărții lui Ionel Teodoreanu aduc mai curând a melodramă (în special în ultima parte, unde loviturile de teatru, lipsa de motivație a acțiunilor și schematizarea maniheiste riscă să devină obositoare).

Nu cu mult mai echilibrată se dovedește prima parte a romanului, din care ne rețin atenția mai cu seamă paginile ce evocă vacanțele la vie, amintind de atmosfera *Medelenilor*, dar și cele satirice, ridiculizând atmosfera provincială din cancelaria liceului de fete din Galați, în preajma examenului de bacalaureat. În al doilea caz putem identifica asemănări cu romanul publicat de Ionel Teodoreanu în 1931, *Fata din Zlataust*.

Așa cum se știe, în *Lorelei* prim-planul acțiunii este ocupat de povestea de iubire dintre tânăra Lucia Novleanu (Luli), elevă în ultima clasă de liceu, și Catul Bogdan, romancier celebru și profesor la Facultatea de Litere din Iași. Farmecul și celebritatea acestuia o cuceresc însă și pe Gabriela Nei, prietena cu doar câțiva ani mai vârstnică a Luciei (cea care îi fusese apropiată încă din copilărie și-i născocise porecla de „Luli-boy“). Complicațiile intrigii se țin, întocmai ca într-o piesă de teatru, în jurul acestui triumf amoros, însă schematismul este în parte diminuat de plasticitatea portretelor, de bogăția imagistică și de darul prozatorului de a însufleți spațiul ficțiunii cu o suită de chipuri secundare.

Secvența regășirii micii „Cenușărese“ în amfiteatrul unde o mulțime de fete așteptau subiectele la teza de literatură română are ceva din neverosimilul seducător al basmelor, la fel și scenele următoarelor întâlniri, petrecute în decoruri de o luxurianță vegetală copleșitoare, sub valuri narcotizante de miresme de tei, de iasomie sau garoafe. Mai mult, orașul de la Dunăre stimulează reverii cu iz oriental, la fel ca înfățișarea lui Luli, de altfel:

⁹ *Ibidem*.

O atmosferă de Orient, cu toate că lipseau fesurile, turbanele și ciubucele pe care le întâlneai odinioară la cafeneaua din curtea Sfintei Sofii și la toate cafenelele Stambulului. Foarte mulți ochi negri, palori undelemnii și „s“-ul catifelat, peltic și gânsăcesc al grecilor amestecat cu fântărisme iritate când discuțiile deveneau politice între monarhiștii și republicanii Galațiului. Și aceste impresii actuale căpătau în el aprofundate perspective, rechemând amintiri de lecturi, de călătorii. Iar oamenii întâlnești, toți, deși în sine nu-l interesau, deveneau emoționanți ca în copilărie ușa după care-i pomul de Crăciun. Căci după fiecare putea să apară Luli.

În ceea ce privește portretul personajului feminin central, părul negru și bogat, ochii negri, sfredelitori și pielea albă, catifelată a obrazului sunt detalii fizionomice adeseori invocate, toate adunate laolaltă țesând o atmosferă asemănătoare celei din basmele Șeherezadei: „Simpla prezență a numelui ei în catalog semăna pe paginile lui trandafirii lui Hafiz, arătând spre cerul albastru cu degete subțiri ca minaretele lui Omar-Khayam“; „Atitudinea ei avea ceva primitiv-oriental. Îți venea s-o îmbraci în șalvari, punându-i mărgelile albastre la gât, brățări în jurul gleznelor și pe cap, basma de culoarea macului“; sau: „...trupul ei de dansatoare arabă și obrazul ei alb de argintul sufletului, în care ochii apăreau negri ca de sub un voal oriental“. Chiar prima scrisoare „anonimă“ primită de Catul Bogdan (iscălită doar cu enigmatică inițială „L“) face trimitere la spații și personaje istorice întrucâtva „exotice“, cum ar fi faimoasa regină egipteană Cleopatra:

Ca să-l cunoască pe Cesar, Cleopatra însoțită de un singur credincios, a trecut marea cu barca, înfruntând-o, s-a lăsat înfășurată într-un sac ordinar și dusă pe umeri în palatul lui Cesar, fără ca nimeni să-și închipuie că într-un țol purtat pe umeri, regina Egiptului vine să-l vadă pe Cesar.

Iată ce-ți aduce scrisoarea mea. Nu mă tem nici de zâmbetul tău. Deci nu mă tem de nimic. Sunt ceea ce-i dincolo de fereastra odăii tale: depărtarea. Sunt cea mai mică fată a lumii între rândunelele ei, fiindcă mă înfășor în întregul ei necunoscut. Privirea ta nu mă va găsi nicăieri. Amintirea ta nu are unde să mă afle. Glasul tău nu poate să mă strige și nu știe unde. Sunt între cele patru zări: răsăpântia lor [...]. Sufletul meu și-a pierdut glasul copilăriei. Știi să ascuți? Auzi vântul la fereastră? Auzi păsările care pleacă și se

întorc, ducând și aducând primăvara? Știi ce-i nostalgia? Privești uneori pe fereastră fără să vezi nimic? Sunt pe acolo și într-acolo, fără ființă, o apropiere și o îndepărtare în preajma ta. Gândește-te la mine ca la o stea desprinsă din tine și dusă în întunericul fără fund.

Emoția puternică pe care i-o provoacă destinatarului lectura scrisorii este exprimată prin figuri de stil care trimit, la rândul lor, la imagistica basmelor. „Bătăia de inimă“ din primul moment lasă loc – după o scurtă reflecție – curiozității. Inițiala enigmatică îl transpune pe Catul Bogdan în rolul prințului din poveste, tentat să pornească în căutarea stăpânei condurului pierdut: „Cu acest *L* în bățile inimii, cercetă toate fetele și femeile cunoscute pe care și le mai putea aminti. Așa ținea în mâini și principele din poveste condurul căzut din piciorul Cenușăresei, privind imensitatea lumii, privind-i și miniatura“.

Acest tip de imagism constituie marca înconfundabilă a stilului care l-a consacrat pe Ionel Teodoreanu, îndeplinind, printre alte roluri, și pe acela – esențial – de a suplini, în anumite situații, deficitul de invenție epică. Tudor Vianu avea dreptate să insiste asupra „darului imagistic“¹⁰ al scriitorului, semnalând totodată și pericolele ce derivă din supralicitarea acestei calități: bogăția de figuri de stil atrage, inevitabil, impresia excesului stilistic, cu eleganță codificat de Vianu prin formula „rococo moldovenesc“¹¹. „Teodoreanu scrie romane – argumentează autorul *Artei prozatorilor români* – și, judecată după funcțiunea precumpănită narativă a acestui fel de scrieri, bogăția imagistică atrage neapărat impresia excesului stilistic. Splendoarea acestei imaginații ne ostenește, ca prea mult aur într-o decorație.“¹²

În portretul Gabrielei Nei, celălalt personaj feminin important al romanului *Lorelei*, precumpănesc imaginile senzual-vegetale, care îi conferă și ei ceva din farmecul fatal al zânei cu glas vrăjit din balada romanticului german: „Obrajii netezi, cu un oval de medalion în care-i o petală de trandafir alb, genele tremurător întâlnite cu ele însele, ca aripa rândunelii în apă limpede, și buzele... Aveau într-adevăr surâsul adolescenților lui Vinci. De sub pălărie, câteva fire zburlite puneau o vibrație de rugină în jurul tâmpelor, dând ochilor

¹⁰ Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, Editura Eminescu, București, 1973, p. 361.

¹¹ *Ibidem*, p. 359.

¹² *Ibidem*, p. 361.

catifelarea prunelor coapte, și obrajilor gingășii de brumă la începutul lui septembrie“. De altfel, într-o logică firească a desfășurării acțiunii (altfel spus dacă aceasta ar fi respectat principiile verosimilității și ale motivării psihologice), Gabriela ar fi avut toate șansele să devină personajul cel mai complex și cu adevărat tragic al cărții. Scriitorul sacrifică însă verosimilitatea (și odată cu ea personajul), în favoarea unui moralism cam facil și a unui melodramatism dulceag, umbrind „clocotul de viață proaspătă“¹³ care nu poate fi tăgăduit totuși scrierii sale.

La începutul cărții, cele două fete (Luli și Gabriela), invite pe peronul unei gări mici, de țară, cu pălăriile lor de pai, „plutind în soare ca lotușii pe ape“, par o reduplicare a binomului Olguța-Monica din trilogia *Medelenilor*. Fermecător de dezinvolte, înconjurate de pachete, pachețele și panere cu cireșe, ele îi atrag atenția călătorului posomorât care fuma la fereastra compartimentului de clasa I al trenului de Iași. „Din spate, deopotrivă de înalte, păreau surori, din față, prietene tinere care s-ar scobori din același scrânciob“, notează naratorul, fixând, dintru început, complicitatea derutantă dintre cele două prietene. O complicitate care, de altfel, nu dispăre cu totul până la final. Cântărită cu luciditate, prin ochii Gabrielei, legătura lor îngăduie să se întrevadă nu numai o doză de inexplicabil, ci și germenii unei potențiale rivalități: „Aderența sufletească a Gabrielei la ființa lui Luli era atât de mare și de permanentă, încât nu avea nevoie să o observe, pentru a simți schimbările din ea. Deși nu le știa cauza. Aceeași senzație de parfum adus de briză în largul mării, fără ca ochiul să vadă țărnul înflorit [...]. Cât timp fusese Luli-boy, participase mereu la zburdălniciile camaradelor, dar de fapt se punea în fruntea propriului ei tumult, încorporând în el forme exterioare. De când însă apăruse sufletul lui Lorelei se închidea în ea ca într-o armură“, sau: „Luli știa mai mult și mai multe despre Gabriela decât Gabriela despre ea, cu toate că multă vreme nu fusese decât mărtisorul viu al Gabrielei, pajul ei, căprița ei. Așa că pe când Luli nu aducea decât deprinderea unei camaraderii împărtășite, ea-i aducea și o emoție mai mult decât admirativă, conferind lui Luli o superioritate

¹³ *Ibidem*, p. 362. Fraza conclusivă a lui Tudor Vianu din *Arta prozatorilor români* merită citată în întregime: „Neajunsurile lui Teodoreanu sunt totuși acelea ale calităților lui. Nu atât lipsa, cât abundența o regretăm uneori în operele sale, al căror clocot de viață proaspătă împiedică pe oricine să le considere altfel decât cu participare“.

pe care poate că în realitate nu o avea [...]. Căci și acum când era pe punctul dacă nu de a-i contesta calitățile, măcar de a se îndoi de ele, de a-i micșora creditul liric acordat până atunci, Luli tot o emoționa“.

Poreclit de tânăra lui soție „Sultanul de argint“, Catul Bogdan este, în esență, un amestec de Don Juan și de Tristan. Elegant, aristocratic, rafinat și seducător, el reprezintă întruchiparea scriitorului de succes în al cărui portret se pot distinge, fără prea mare dificultate, trăsături care trimit la biografia lui Ionel Teodoreanu. De exemplu, menționarea referințelor cinematografice la care apelează admiratorii (și mai ales admiratoarele) lui Catul Bogdan, tratate cu o doză de (auto)ironie, nu îi pot scăpa cititorului cât de cât familiarizat cu biografia fermecătorului „Metaforel“. Scriitor și avocat de succes el însuși, neîntrecut în materie de artă oratorică, Ionel Teodoreanu era, după cum se știe, divinizat de publicul feminin când pleda *à la vedette américaine* în sala de tribunal, stârnind murmure admirative și valuri de aplauze. Aceeași partitură îi este rezervată în roman distinsului profesor de la *Literele* ieșene:

Cu toate că lecția fusese într-adevăr „o lecție“, voluntar și impertinent ermetică pentru auditoriul monden, succesul depășise intenția și așteptarea lui Catul Bogdan. Plăcuse ca bărbat, devenind dintr-odată cea mai recentă vedetă masculină a Iașiului. „Un Gary Cooper“ cu părul alb, spusese cineva, cinematografizându-și impresia, ceea ce era foarte la modă, artiștii cinematografului devenind termenul de comparație al acestei epoci ignare, așa cum odinioară erau statuile celebre.

Tânjind, inconștient, asemenea lui Tristan, după iubita inaccesibilă (nostalgie parțial explicabilă, în cheie psihanalitică, prin împrejurarea că în copilărie abia își cunoscuse mama, moartă de timpuriu), Catul Bogdan ascunde, sub masca blazării și a plictisului orientalizat, un Don Juan confruntat cu dilema iubitei greu identificabile. Sub alibiul emoției estetice, el nu rămâne nicidecum indiferent la felurile ipostaze ale farmecului feminin, admirația cititoarelor inteligente alimentând, odată cu orgoliul masculin, inspirația artistului. După câțiva ani euforici, relația cu Luli se degradează treptat, sub presiunea vanității de artist a bărbatului (așa după cum următoarea relație se va

degrada – ca în romanele lui Camil Petrescu – sub presiunea mondenității). Blazat și bovaric, sastisit chiar de propria-i celebritate, Catul Bogdan este îndeajuns de laș pentru a se eschiva de responsabilitatea asumării unei decizii și preferă să lase totul în seama destinului (care, ironic, capătă înfățișarea unei voci cu două chipuri): „Luli și Lorelei. Luli și Gabriela. Odată le cunoscuse, amândouă apărându-i de la aceeași fereastră de unde le privise coborând dintr-o trăsură de altădată, din care adia și amintirea mamei lui. Și inima lui nu mai știa. Aceeași milă pentru amândouă, pentru o suferință veche și pentru una care poate abia avea să înceapă. Pe amândouă ar fi vrut să le cuprindă în brațe și de niciuna nu se mai putea despărți“. Ambiguitatea vocii feminine din scrisori exclude, așadar, asocierea cu un singur chip. La fel ca în *Nuntă în cer*, romanul din 1938 al lui Mircea Eliade – a cărui atmosferă prezintă, după cum observă Paul Cernat, „unele similitudini frapante cu cea din *Lorelei*“¹⁴ – ambiguitatea este sporită de imprecizia fluidă a evocării lirice.

Deși refractar, după cum am constatat, principiului verosimilității și prea puțin înclinat spre analiza psihologică, prozatorul reușește totuși să creeze iluzia referențială și să mimeze proteismul specific romanului prin darul său incontestabil de a însuflă spațiul ficțiunii cu o suită de chipuri secundare, multe dintre ele memorabile. Una dintre aceste figuri este, neîndoielnic, cea a lui Nathan Sabbethai, prietenul evreu al lui Catul Bogdan, în al cărui portret romancierul strecoară și câteva elemente ce ne trimit cu gândul la Garabet Ibrăileanu (pe care îl omagiase, într-un transparent deghizament ficțional, și în volumul al treilea al *Medelenilor*). Dotat cu inteligență, simț al umorului și spirit practic, Nathan devine cel mai devotat prieten și complice al „doamnei noastre Luli“. În special o replică a sa din partea a doua a romanului ne trimite cu gândul la modelul său real: întrebat de cei doi soți dacă socotește că autoarea scrisorilor anonime ar avea talent, Nathan răspunde afirmativ, dar completează judecata de valoare cu precizarea că în mod cert epistoliera este bătrână și urâtă, exact așa cum procedase Garabet Ibrăileanu în realitate (scena este relatată de Ștefana Velisar Teodoreanu în volumul *Ursitul*).

¹⁴ Paul Cernat, „Schimbarea la față a prozei lui Mircea Eliade“, prefață la Mircea Eliade, *Nuntă în cer*, Editura Litera Internațional, București, 2009, p. 20.

Numeroase alte personaje episodice populează spațiul ficțiunii lui Ionel Teodoreanu, de pildă dadaia (*alias* Smărăndița Merișor), doica din copilărie a lui Luli, mereu grijulie și devotată; „haziaica“, servitoarea cu prerogative autocratice a lui Catul Bogdan, iritată de prezența doamnei Luli și mai ales de concurența dadaiei, după căsătoria stăpânului; cuplurile Agatha și Aristide Bogdan, respectiv Angelica și Teodor Novleanu, ultimul având multe în comun cu domnul Deleanu din trilogia *Medelenilor*, în vreme ce servitorii de la vie amintesc, la rândul lor, de Moș Gheorghe și de celelalte figuri de țărani devotați care completează atmosfera idilică a vieții la țară în mai multe scrieri ale lui Ionel Teodoreanu.

O galerie de personaje comice, groțești sau pitorești ne întâmpină încă din prima parte a cărții, când prozatorul descrie atmosfera din cancelaria liceului de fete din Galați, făcând adesea apel la armele comediografului sau la acelea ale caricaturistului. Un exemplu edificator în acest sens este portretul de neuitat al lui Onisifor Brebu, profesorul de latină, poreclit „cânele roș, hiena, ciuma bubonică“ (poreclele spun totul despre înfățișarea și caracterul profesorului detestat de eleve); lui i se adaugă alte portrete memorabile, cum ar fi cele ale profesoarelor Laura Nemoianu și domnișoara „Țitron“ (severe, malițioase, pline de prejudecăți) sau ale unor eleve „picante“, ca frumoasa grecoaică Hristodulo Caliope sau repetenta Lola Voroneț. Aceste pagini amintesc, așa cum am mai spus, de romanul *Fata din Zlataust*, publicat de Ionel Teodoreanu cu patru ani mai devreme.

Roman cu un vădit substrat autobiografic (corespondențele dintre autorul Ionel Teodoreanu și personajul Catul Bogdan sunt evidente: ambii sunt bărbați de succes, cu înclinații de cuceritori și cu mentalități înrudite), *Lorelei* este, în fond, o elegie pentru eșecul cuplului și totodată un omagiu (compensatoriu și probabil din această pricină cam tezist) adus Ștefanei Velisar Teodoreanu (mai puțin autoarei, și mai mult soției ca principiu tradițional de stabilitate). La fel ca *Nuntă în cer* de Mircea Eliade, ca romanele lui Camil Petrescu, cele ale lui Anton Holban și ca unele dintre operele lui Liviu Rebreanu (*Ciuleandra*, de exemplu), această carte aduce, implicit, și o mărturie despre imposibilitatea împlinirii afective într-o epocă de spulberare a tuturor iluziilor (ecouri ale acestui „decepcionism“ se simt, de altfel, pretutindeni în literatura epocii interbelice).

Una peste alta, în pofida tezismului, a coincidențelor cam neverosimile și a excesului imagistic, *Lorelei* rămâne o operă captivantă, care nu a îmbătrânit prea mult odată cu trecerea timpului. Poate și pentru că, în mod paradoxal, tocmai elementul considerat de critici prea puțin plauzibil artistic are ca punct de plecare un fapt real (farsa epistolară ticluită de Ștefana Velisar Teodoreanu). Acest *biografem*, îndeajuns de insolit, în sine, pentru a stimula reflecția teoretică pe marginea infiltrărilor insidioase dintre realitate și ficțiune, dacă ar fi fost valorificat ficțional și din celălalt unghi, al scriitoarei, ne-ar fi putut oferi o imagine în oglindă a eșecului cuplului în literatura interbelică. Însă chiar și așa, avem în față un roman-oglină, din ale cărui reflexe ambigue răzbat semnele fatalei incomprehenșiuni. Formula elegiacului *Lorelei* este, în fond, foarte caracteristică pentru climatul literaturii române dintre cele două războaie mondiale, un climat în care spulberarea încrederii în temeinicia lumii produsă de marele război și-a pus definitiv amprenta, fie și prin ricoșeu, asupra plâsmuirilor ficționale.

Catrinel Popa