Scrisul în doi: Ionel Teodoreanu și Ștefana Velisar Teodoreanu

Maricica MUNTEANU

Institutul de Filologie Română „A. Philippide" din Iași
The "A. Philippide" Institute of Romanian Philology
Personal e-mail: mari.munteanu@ymail.com

The Writing in Commun: Ionel Teodoreanu and Ștefana Velisar Teodoreanu

This paper explores the correspondences between the writing of Ionel Teodoreanu and Ștefana Velisar Teodoreanu. Evaluating the concept of community of lovers developed first by Georges Bataille and afterwards by Maurice Blanchot and that of literary communism theorized by Jean-Luc Nancy, the bet of this article is to search gestures, images, dedications beyond the text itself in order to define a secret code of the lovers that are, at the same time, writers. The community of lovers is not a romantic Eden, but an obscure cell, always on the edge of disintegration, meaning that the writing itself becomes impossibility, especially in the feminine formula.

Keywords: the community of lovers, the inoperable community, literary communism, image, secrecy.

Comunitatea îndrăgostiților

Conceptul de *communauté des amants* este lansat de Georges Bataille, iubirea, ca împărtășire sau punere în comun a ființelor, reapărând obsedant de-a lungul întregei sale opere. Filozoful francez consideră că între indivizi există un abis comunicațional, o singurătate ontologică, dar, deși „ființe discontinue", aceștia pot accede la comunitate prin împărtășirea acestei imposibilități, a unei nostalgii a continuității. Comunitatea se realizează, astfel, la limita dintre interdict și transgresiune (e valorificată, aici, dialectica hegeliană a principiului „a depăși menținând"), ca negativitate fără efect, inoperabilă și care se traduce într-o „comunitate a celor fără de comunitate". Pentru Bataille, această comunitate fără scop, inactivă și fără întrebuințare, este cu predilecție comunitatea îndrăgostiților, care se opune vehement societății și Statului. În acest eșec al societății, fiind, desigur, vorba despre o societate politică și religioasă, își fundamentează comunitatea îndrăgostiților suveranitatea, inexprimabilă în discurs (ferindu-se de discursul ideologizat, Bataille suflă și în iaurt), ci doar prin erotism. Maurice Blanchot continuă investigația lui Bataille cu aplicare la nuvela *Maladia morții* de Marguerite Duras, accentuând ideea suveranității îndrăgostiților ca dezastru social, dar pe limita dintre public și privat: „Acolo unde se plămădește o comunitate episodică între două ființe care sunt făcute sau nu sunt făcute una pentru cealaltă se instaurează o mașină de război sau, mai bine spus, posibilitatea unui dezastru care poartă în sine, fie și în doze infinitezimale, amenințarea anihilării universale."[1] Aceasta înseamnă că celula cuplului nu ajunge cu adevărat să anarhizeze ordinea socială, ci doar să o mențină *en garde*, să o chestioneze până în proximitatea aneantizării, dar niciodată până la capăt, fiind o comunitate fără operă sau, cum spune Bataille, o „negativitate fără trebuință". Din această inoperabilitate a comunității, care nu se poate niciodată autolegitima prin discurs, rezultă imposibilitatea ca această comunitate să se constituie cu adevărat, să devină finalitate: comunitatea „de nemărturisit" a îndrăgostiților nu se fundamentează pe o comuniune androginică a ființelor, această minciună romantică, ea nici măcar nu depune mărturie despre

iubire (declarațiile de dragoste contravin, în acest caz, ideii unei comunități a îndrăgostiților), fiind învăluită într-o secretivitate, complicitate inaccesibilă chiar și celor două ființe implicate. Și totuși despre ce „vorbește" comunitatea, căci, așa cum arată Jean-Luc Nancy, ea comportă o inscripție? Despre imposibilitate, necunoscut, discontinuitate, singularități, aceasta însemnând că nu comunicarea inaugurează comunitatea, ci, dimpotrivă, nevoia permanentă, dar de negăsit, a comunității conduce către comunicare, o comunicare despre ceea ce rămâne cu obstinație incomunicabil. Mai sceptic față de „adevărata comunitate a îndrăgostiților", această comunitate *in extremis*, Jean-Luc Nancy privilegiază „scriitura" în detrimentul mișcării erotice despre care vorbește cu frenezie Bataille. Literatura, însă, nu este un substitut al mitului fondator, ca totalitate, desăvârșire a comunității (mitul este întrerupt, în același fel în care comunitatea reprezintă o suspendare a operei), ci este contiguă comunității, revelează „în-comunul", „compărerea" și „expunerea" ființelor singulare: „A scrie pentru ceilalți înseamnă, de fapt, a scrie din cauza celorlalți. [...] scriitura este gestul care ascultă doar de necesitatea de a expune limita: nu limita comunicării, *ci limita pe care are loc comunicarea*."[2] Literatura nu se ivește decât ca urmare a acestei nerealizări, suspendări a comunității; în comuniunea bazată pe mituri, literatura tace. La Maurice Blanchot, scrierea este insolubil conectată de un „infinit abandon" către celălalt (lectorul), care, la rândul său, se expune comunității, nu pentru a transmite un mesaj, ci pentru a-și împărtăși pasiunea comunicării sau, cum spune Nancy, pentru a transmite intrasmisibilul. Așadar, scriitorul și lectorul se împărtășesc în comunitate nu prin intermediul operelor și nu în vederea operei, ci din nevoia esențială a comunului. Pe de o parte, comunitatea îndrăgostiților, care transformă cuvintele în săruturi, amenințând până aproape de gradul zero, infinitezimal, societatea; pe de altă parte, „comunismul literar", care expune către comunitate, dar se află tot pe limita extremă a comunicării. Unde se înscrie totuși comunicarea dintre îndrăgostiții, această comunitate *sans paroles*, care sunt, în același timp, și scriitori, găsindu-se în postura de a-și lectura reciproc cărțile și chiar de a le dedica celuilalt, fără a aminti de iubirea care îi unește, complicitari unei comunități „de nemărturisit"? Voi încerca un răspuns printr-o imagine (Gilles Deleuze a intuit bine că imaginile gândesc): în 1931, pictorul Ștefan Dimitrescu realizează un portret al soților Teodoreanu. Este un portret al celor doi la maturitate, înfățișându-i stând jos, la distanță, fără să se atingă, și totuși destul de apoape pentru a sugera complicitatea lor. Fiecare are mâinile împreunate, nu se privesc, părând adânciți în propriile gânduri (ea se asemănă cu protagonista din *Un bar aux Folies Bergère* al lui Manet). Pe perete se află o fotografie înfățișând-o pe scriitoare în tinerețe, un soi de *mise en abîme*, sugerând poate absolutul feminin, temă comună scrierilor lui Ionel Tedodoreanu. Pe masa din fața canapelei – o scrumieră plină cu țigări, nu se știe ale cui, întrucât ambii soți erau fumători înrăiți, și o carte pe care nu se distinge titlul, poate a unuia dintre ei. Impresia pe care o imprimă tabloul lui Ștefan Dimitrescu privitorului este aceea a unei singurătăți în doi, dar o singurătate împărtășită în sensul pe care comunitatea inavuabilă al lui Blanchot îl conține, de dis-locare a ființelor și expunere față de alteritate. În acest „loc – non-loc" al comunității, cum spune Nancy, urmează să îi imaginez pe Ionel Teodoreanu și Ștefana Velisar, având în vedere nu atât influențe mutuale asupra scrisului și nici măcar o concepție despre iubire (comunitatea reprezintă „suspendarea operei"), cât mai curând gesturi, dedicații, imagini de dincolo de text.

Înainte de *Ulița copilăriei* și *În casa bunicilor*, Ionel Teodoreanu debutează în revista „Însemnări literare", în 1919, cu o serie de poeme epico-lirice, încapsulate sub denumirea de *Jucării pentru Lily*. Este anul logodnei celor doi, Ștefana Velisar se află la Paris, alături de tatăl ei, iar Ionel Teodoreanu, înscris la drept, reușește să promoveze toate examenele într-un singur an, condiție impusă de Matei Lupașcu pentru înfăptuirea căsătoriei. Două relații esențiale se construiesc în aceste „jucării" a debutului literar: una afectivă, în care scrisul devine intermediaritate, și o relație directă cu scrisul, ca rețea de imagini. Privirea interoghează realitatea, capturând aproape ca un aparat fotografic imaginile nude, care sunt integrate la nivel mental nu prin abstracțiuni, concepte sau idei, obiectele din jur nu sunt investite cu semnificații, ci tot prin imagini, de unde impresia insolitului sau, în termenii lui Georges Didi-Huberman, a unei eficacități a privirii. Între paranteze fie spus, este posibil ca acest imbroglio de imagini să conțină o filozofie a energetismului, recurentă, de altfel, în gândirea lui Ibrăileanu, ca principiu al creativității scriitorului, prin care nu materia este substanța lucrurilor, ci mișcarea, de unde și fluidizarea, metisarea imaginilor. Un exemplu: „Acoperișurile bisericilor sunt tipsite cu ciori! S-a înnoptat. Pe o creangă de castan, despuiată, zăresc o cioară în dreptul lunei. Pare un as de pică aureolat de un as de lumină. Vântul desprinde o frunză, ca un as de aur."[3] Pentru Didi-Huberman, imaginea este *simptom*, termen preluat din freudism, unde figurabilitatea este o cale de a traduce conținutul latent în imagini: „So perhaps we must call it a *symptom*, the suddenly manifested knot of an arborescence of associations or conflicting meanings. [...] It is, more simply, to try to recognize the strange dialectic according to which the work, by presenting itself *suddenly* to the gaze of the viewer, upon entry into the cell, simultaneously delivers the complex skein of a *virtual memory*: latent, efficacious."[4] (este vorba de tabloul *Bunavestire* al lui Fra Angelico). De aici ar rezulta un paradox al imaginii: ea este, în același timp, investită cu „prezentabilitate", însemnând că ea este ceea ce este, dincolo de orice idee, și cu memorie, dar nu o memorie



Ștefana Velisar Teodoreanu și Ionel Teodoreanu. Desen de Ștefan Dimitrescu (1931).
Sursă foto: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/62/%C8%98tefan_Dimitrescu_-_Ionel_%C8%99i_%C8%98tefana_Teodoreanu.png

vizuală, ci una virtuală, care declanșează o constelație de posibilități de semnificație, fără a privilegia vreuna. Revenind la Ionel Teodoreanu, se cuvine să observăm locul pe care îl are, în aceste pictograme literare, scrisul sau, mai bine zis, scrierea, simpla înșiruire a literelor sau chiar grafica lor. Există multiple referințe la actul scrierii în *Jucării pentru Lily*: „Peniță uriașă a plopului a împroșcat pagina albă a câmpiei cu stropi de cerneală" (*Ciorile*), „Când îmi îndrept ochii spre iarbă, ce să văd: o sumedenie de litere, căzute – pesemne – din creionul prea plin!" (*Furnicile*), „Am prins-o! O pun pe caiet și-i întind creionul prietenos. Ea îmi strânge creionul în ghilimetele ei ascuțite." (*Caradașca*), „Se-ntinde ca o dâră groasă de cerneală, vărsată dintr-o călimară. Și ochii mei îi sug imaginea, ca o sugătoare." (*Șarpele*) etc.[5] Nimic postmodernist, textualist în aceste rânduri, scrisul nu este decât o imagine care survine odată cu alte imagini, nu se impune nici ca cunoaștere, nici ca erodare a sensului, ci doar ca „prezentabilitate", de unde senzorialitatea, chiar erotismul, scrisului la Ionel Teodoreanu. În același fel, a scrie numele iubitei (Lily) echivalează tot cu o imagine, chiar la un moment dat scriitorul renunță la dedicația „pentru Lily" în favoarea unui simplu „Lily" alăturat titlului[6]. În altă parte, motto-ul textului (*O toamnă*)[7] este reprezentat de un catren în franceză semnat Lily, nu Ștefana Velisar, fiind, așadar, evocat tot numele iubitei, și nu acel al scriitoarei. Nu este singurul loc în care lectura numelui iubitei conduce la o exaltare a privirii. În romanul *Lorelei*, Catul Bogdan citește în catalog numele complet al lui Luli, Novleanu Lucia: „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."[8] La fel, în *La Medeleni*, numele Monicăi scris de mâna lui Dănuț încondeiază primele trăiri erotice: „Sângele continuă pe obraji lectura noului titlu."[9] Așadar, nu este deloc inocent a așterne numele celui iubit pe hârtie, scrisul și lectura sunt o predispoziție erotică, o mișcare senzorială și senzuală.

În aceste condiții, scrisul întruchipează imaginea îndrăgostiților, prin scris cei doi „se mărturisesc", desigur nu mitraliind printr-o afișare ostentativă a iubirii lor, ci printr-un secret împărtășit, care scapă chiar și celor implicați. Dar scrisul mai survine în comunitatea îndrăgostiților și ca liant reparator, atunci când intervine o separare subită, cum este moartea unuia dintre iubiți.

Atât Jean-Luc Nancy, cât și Maurice Blanchot insistă că apariția comunității este intrinsec conectată de conștiința morții Celuilalt, aceasta reliefând nu îndemnul către reflecția asupra propriei finitudini, imanentism ce se opune comunității, ci ca singurătate asimetrică, de nedepășit, între morțile noastre care nu coincid. Moartea neanunțată a lui Ionel Teodoreanu, în februarie 1954, generează o serie de poeme scrise de Ștefana Velisar, sub titlul de *Șoapte întru asfințit*. Retragerea la casa de la Vovidenie, la insistențele prietenului Mihail Sadoveanu, pune capăt acestor poeme-bocet, episod rememorat de autoare în *Ursitul*: „Nu mai așterneam pe hârtie acele cântări de jale, care mă năvăliseră din iarnă cu atâta putere și pe care uneori le scrisesem, ca orbii, cu muchia mânii stângi, pe caiet, ca să nu se încurce rândurile. Multe nu le-am mai putut desluși pe urmă."[10] Orbirea Ștefanei Velisar Teodoreanu este un fapt real, scriitoarea chiar avea probleme de vedere în perioada respectivă, dar nu se poate tăgădui, pe de altă parte, și sensul unei metafore homerice în rândurile citate. Poemul devine cântec, ca în tragedia antică, privirea oarbă este o privire ce poate comunica cu tărâmul morților, scrisul ajunge de nedescifrat chiar și pentru cel care scrie, întrerupând depunerea de mărturie. Este interesant că imaginea scriitoarei oarbe este premonitoriu înfățișată de Ionel Teodoreanu în romanul *Golia*, în personajul Veronica Hartular, care își dictează pe rând romanele Nildei și lui Adrian Arabu, al cărui destin tragic îl intuise într-unul din manuscrise. Oare nu se ipostaziase Ștefana Velisar, ca o mărturie târzie a unei legături sacrale, de peste timp, în Veronica Hartular?

În poemele din *Șoapte întru asfințit*, actul scrierii nu se prezintă precum un efect taumaturgic, ci, dimpotrivă, caută să păstreze intactă amintirea celuilalt, amenințată mereu de trecerea timpului: „Cumplit mă tem de orice alinare, ca de-o primejdie mare,/ Orice chin e prea puțin,/ numai să pot păstra viu în mine chipul celui dus,/ care tremură, ca o stea printre neguri,/ în cernitelemi gânduri,/ să-l pot răsfrânge-n lume,/ ca printr-un joc de oglinzi,/ să mai trăiască încă,/ în adevărul lui/ în mintea celor mulți." (*Moartea*)[11] Numele și portretul devin substitute fantasmatice ale celui absent, imaginea iubitului dispărut iradiază toată paleta de trăiri ale autoarei, se interpune aproape pictural în discursul poetic, ușor recognoscibil cititorilor, datorită extinsei circulații a portretelor lui Ionel Teodoreanu (revistele publicau, uneori, fotografiile scriitorului numai pentru a atrage cumpărători) și, mai interesant, datorită asemănării perimptorii cu eroii din romanele scriitorului. În *Ursitul*, deși învăluit în metafore, transpare portretul fizic al lui Ionel Teodoreanu: „Nalt, sprinten, mlădios./ Zâmbetul, tainic, sfios.", „Nara, ca la fauni/ și căprioi,/larg deschisă", „Părul cu vițe răsucite,/ involt și arămit, ca-n amurg./ Mâna, necioplită și grea", „Ochii, plini de rugă", „Sprincenile, vânjos arcuite".[12] Chipul celui iubit revine obsedant, înfățișându-se când în tinerețe, când la maturitate, când întins pe catafalc. Poemul *Chinul* este o astfel de galerie de portrete, „cu fețele tale mii", suprapunerea cărora ar trebui să reconstituie imaginea adevărată, completă a celui mort, dar memoria este defectuoasă și cuvintele limitative, de unde permanenta spaimă că dispărutul este menit unei a doua morți, mai dezastruoase decât prima și de aceea cel rămas în viață își găsește un rost doar în depunerea de mărturie în numele celui plecat. Scrisul se transformă în rugăciune, iar chipul iubitului, în icoană: „Ajută-mă, cu harul tău,/ Să scot la lumină/ din lumea afundă/ blândul obaz,/ tainicul glas,/[...]/ Ajută-mă,/ păstor al vorbelor și slovelor,/ ele ascultau bucuros de tine./ Pe mine,/ nu mă știu de stăpână,/ sunt învinsă și bătrână./ Numai tu mai poți/ mâna să mi-o porți/ pe albele file,/ cât mai am zile./ Să rămâie-n urma noastră/ dâre albe de lumină./ Eu pun inimă,/ Tu pune frumusețe,/ căci te-am iubit ca în poveste,/ de la tinerețe până la bătrânețe./ Și acum, că pământul ne desparte,/ știu negreșit,/ în viață și în moarte."[13] Imaginea iubitului (niciodată soț) și imaginea scriitorului gliseză una spre cealaltă, se întrepătrund, confundându-se. Ștefana Velisar Teodoreanu scrie nu pentru a se vindeca și nici pentru gloria personală, ci în numele celui mort, sau, chiar mai mult, ca un înlocuitor, interpret al acestuia: „Răpește-mă în duh/ și spune prin mine ce mai aveai de spus./ Dă-mi tu acele adânci și atotcuprinzătoare cuvinte,/ lasă-mă să fiu aducerea ta aminte." (*Chemare*)[14] Scrisul se derealizează, vocea din poeme se oferă ca vehicol al talentului celuilalt, „icoanele și strunele", care nu s-au transformat în operă, sunt „lăsate în păstrare" celei în viață. În poemul *Mustrare* este evident tonul admirativ față de personalitatea scriitorului, într-o alegorie a copacului falnic ce crește obturând calea către soare a rugului cu mure de la poale. Iată, așadar, că femeia scriitoare este doar un secundant al bărbatului scriitor, e vocea în surdină, mereu copleșită, ba chiar tiranizată, de opulența talentului celuilalt. Sau poate tot Ibrăileanu avea dreptate: femeia care scrie este o anomalie a naturii, întrucât, vorbind, disipează misterul care o caracterizează.

Scrisul masculin, lectura feminină

Între 1967 și 1977, Lily Teodoreanu corespondează cu Pia Pillat, fiind retrasă în Casa Scriitorilor de la Mogoșoaia. Sunt texte vii, scrise cu devotament și prietenie, indiferent de diferența de vârstă între cele două autoare. Necontenite sunt îndemnurile către scris ale Ștefanei Velisar Teodoreanu. În scrisoarea datată 6 noiembrie 1967, aceasta caută să o impulsioneze pe Pia Pillat să se apuce de lucru: „Așază-te la masa de scris, adună-ți gândurile și, smerit și cu toată sinceritatea, scoate din tine ce te-a durut mai mult sau te-a bucurat și fericit mai tare. Restul se încheagă în jur aproape de la sine. Totul este să sapi cât de adânc și mai adânc, până

dai de fântâna tăinuită în tine. [...] Îți spun asta din experiență, fiindcă și eu destul de târziu am început să mă adun, să mă smulg din rutina vieții mele obișnuite, să fac loc scrisului. Aveam aproape 40 ani când am început să public."[15] Mărturisește, ulterior, că iubirea, urmată de căsătoria cu Ionel Teodoreanu, și apoi apariția gemenilor Gogo și Afane, „menajul" casei pe care îl consideră o formă de robire, au constituit un impediment împotriva scrisului. Nici Pia Pillat nu este tocmai tânără când primește aceste rânduri din partea lui Lily Teodoreanu (are peste 50 de ani!), deși primele încercări literare datează din perioada liceului. Cred că nu greșesc afirmând că aceste necontenite insistențe asupra necesității scrisului sunt, de fapt, o formă de revanșă târzie a unei scriitoare care poate își simte destinul ratat din cauza iubirii, constituindu-se subsidiar nu ca împlinire prin scris, ci ca metaforă a imposibilității scrisului feminin. Icoana lui Ionel Teodoreanu concurează în permanență pulsiunile unei afirmări de sine prin scris. De altfel, scrisul reprezintă mai mult „cărțile care zac în tine", „nostalgia de a-ți spune cuvântul", modulații ale suferințelor și mărturii ale „timpului trăit". Într-o scrisoare din 1976, scriitoarea admite o pauperitate și oboseală a scrisului din ultimii ani: „Am uitat să scriu. Poate nici nu mai pot."[16] Paradoxală, desigur, această impresie pe care o lasă scrisorile către Pia Pillat, căci, în fond, Ștefana Velisar vorbește despre cărțile publicate și reeditate, despre proiecte de viitor, accentuând în permanență o nevoie interioară a scrisului, ca experiență vitală (nu despre o ratare propriu-zisă este vorba aici), dar, în aceeași măsură, imperativul obsesiv „scrie, Pia, scrie" pune în lumină o neîmplinire și o răsfrângere a acestei neîmpliniri în destinul de scriitoare al prietenei îndepărtate. În memoriile sale, publicate în 1970, Ștefana Velisar zugrăvește, deseori, aceeași scenă casnică: ea se îngrijește de buna rânduială a casei, își petrece timpul cu gemenii și îi supraveghează pentru a nu-l deranja pe tatăl lor, în timp ce Ionel Teodoreanu scrie în camera alăturată, anunțându-și enervarea provocată de orice zgomot prin bătăi puternice în perete. Dintre cei doi, Ionel Teodoreanu reprezintă aproape simbolic figura scriitorului, în gândirea căruia femeia este în mod exclusiv fibra autentică, morală a cuplului, misterul inavuabil, și nicidecum ipostaza creatoare.

În acest rol, de vestală a autenticismului familial, este zugrăvită Ștefana Velisar, în romanul *Bal mascat*, apărut în 1929. Romancierul îi păstrează nu doar numele, dar și biografia, trăsăturile fizice, chiar detaliile vestimentare ale soției lui, evocă momentul întâlnirii și treptele îndrăgostirii de fetița cu brățară egipteană, care trecuse prin război, alături de tatăl ei, Matei Velisar. Andi Danielescu, protagonistul romanului, o vede pentru prima dată pe Ștefana, în fața Universității, ducând de o sfoară un bulldog (câinele este unul real) și remarcă, uimit, contrastul dintre aparența de fetiță de doisprezece ani și vocea stăpânită și matură cu care își strunește



Ionel Teodoreanu
Sursă foto: http://radioiasi.ro/wp-content/uploads/sites/6/2014/11/pastorel.jpg

câinele. Apoi, o întâlnește din nou în casa părinților stând lângă sobă, loc, într-adevăr preferat de Ștefana Velisar Teodoreanu, după care se plimbă o noapte întreagă făcându-și confidențe. În linii mari, povestea iubirii dintre Andi și Ștefana urmează un traseu real: fuga lui Andi la București, plimbările lungi prin oraș, logodna rapidă și căsătoria. Memoriile Ștefanei Velisar Teodoreanu debutează cu rememorarea aceluiași episod, al întâlnirii și căsătoriei cu Ionel Teodoreanu. Prima impresie despre viitorul scriitor este una dezagreabilă, dar, după ce își împărtășesc câteva bucăți literare, ajung să se apropie, deoarece scriu la fel: „Noi suntem frați! Avem același suflet! Aceleași mirări, aceleași încântări! Ne ating aceleași lucruri! Noi scriem la fel!"[17] După această efuziune adolescentină, Ionel Teodoreanu îi citește câteva dintre notațiile lui literare, în care „fiecare imagine e ca un vers". Așadar, pentru Ionel Teodoreanu, „a scrie la fel" echivalează cu un soi de legendă a sufletelor pereche, scrisul comun se transsubțiază în sentimente comune, emoția estetică pigmentează trăirile sufletești. Și pentru Ștefana Velisar Teodoreanu, scrisul se prezintă ca filtrul prin care se ivește iubirea, dincolo de orice atracție fizică: „Idealul meu de frumusețe bărbătească era altul. Și apoi nici nu-l privisem cu mare atenție. [...] Nici eu nu cred să fi întruchipat idealul său de frumusețe feminină și cred că nici nu mă văzuse bine cum sunt. Parcă băusem amândoi o băutură vrăjită, care ne furase

mințile și lucra fără știrea noastră".[18] Este evidentă trimiterea la mitul lui Tristan și al Isoldei, căci și cei doi amanți din legenda medievală se îndrăgostesc împotriva voinței lor, sub acțiunea unui drog, din care amândoi băuseră, fără să-și fi dat seama. Alexandru Paleologu cosemnează, în *Bunul-simț ca paradox*, același sens al filtrului din celebra poveste, accentuând asupra faptului că „iubirea nu e un fenomen natural, ci unul cultural". Acel „a scrie la fel" din replica lui Ionel Teodoreanu apare intermitent în memoriile Ștefanei Velisar. De altfel, întregul episod, diferit rememorat față de celelalte ale cărții, cu mult mai sprințare, împrumută registrul metaforic, somnolent, de reverie cu ochii deschiși din scrierile lui Ionel Teodoreanu. Iată cum este zugrăvită scena plimbării din noaptea de Crăciun: „De la o vreme, dealurile albe păreau să prindă viață, își arcuiau încet spinările, se destindeau, și începură nesimțit să horească în jurul nostru înlănțuind orașul, zidind praguri zărilor, lăsând câte-o spărtură și închizând-o iarăși. Mânăstirile, bisericile păreau să se mute și ele, și ne priveau tot din alte unghiuri. Uneori, copacii tresăreau ușor și se auzea ca un ciocnet de pahare subțiri. Și, apoi, nimic, numai pașii noștri, vorbele ce ne izvorau pe buze și acel țiuit al tăcerii depline a nopții și lumilor cerești."[19] Un epigonism voit, care mărturisește despre același scris în doi, împărtășit doar de îndrăgostiți. Nu întâmplător în final sunt atașate două poeme în oglindă, scrise de Ștefana Velisar Teodoreanu și Ionel Teodoreanu, care pun în lumină noaptea de Crăciun a întâlnirii, adică tot o întrevedere prin scris. Volumul de memorii este publicat în 1970, ceea ce face ca redactarea lor să coincidă cu scrisorile adresate Piei Pillat, care mărturisesc despre o imposibilitate a scrisului, dar, în fond, scrisul în doi, „scrisul la fel", nu atestă un raport de putere între amanți, din momentul în care depășește comunitatea îndrăgostiților, pentru a se replia în afară, în societatea „comunismului literar"?

Tot în memoriile pe care le-am citat, Ștefana Velisar Teodoreanu își amintește despre o farsă făcută lui Ionel Teodoreanu, în vara anului 1927, pe când se aflau în vilegiatură la Techirghiol. Într-o după-amiază înăbușitoare, Ștefana Velisar primește vizita inoportună a două tinere care doreau să-l cunoască pe Ionel Teodoreanu. Acesta, însă, nu se înfățișează celor două curioase, interesându-se, însă, la finalul vizitei, despre felul cum arătau cele două. Iritată de comportamentul soțului ei, Ștefana Velisar ticluiește câteva scrisori, ca din partea unei admiratoare, pe care le trimite lui Ionel Teodoreanu. Scriitorul este impresionat de talentul anonimei, în scrisul căreia găsește asemănări cu al lui („scrisul la fel"). Peste câțiva ani, redactează romanul *Lorelei*, integrând scrisorile Ștefanei Velisar Teodoreanu în text. Există doi indici în textul lui Ionel Teodoreanu, care mărturisesc despre omagiul adus soției sale. În primul rând, romanul este datat *Tekir-Ghiol, 1927 – Borsec, 1935*, deși, așa cum arată Nicolae Ciobanu în ediția de *Opere alese* pe care o îngrijește, romanul fusese scris cu o rapiditate uimitoare, între 17 iulie 1935, la Iași, și 24 august 1935, la Borsec.[20] Al doilea indice, mai important, este chiar numele protagonistei, Luli, care rezonează cu numele de Lily. Mai mult chiar, fetița lui Luli care îi apare lui Catul Bogdan în visul ce declanșează scrierea romanului *Casa din Fundacul Vechi*, este Li, prima scrisoare este semnată L., iar Lorelei converge către aceeași armonie sonoră. Luli, Li, L., Lorelei sunt anagrame ale numelui Lily și am văzut, deja, cum scrierea sau lecturarea numelui iubitei dă seama de o erotică a privirii. E mai mult decât o recunoaștere a talentului de scriitoare a Ștefanei Velisar Teodoreanu, este gestul „de nemărturisit" al comunității îndrăgostiților, imaginea lor paradoxală care, cum sugerează Didi-Huberman, se arată în plenitudinea ei, codificându-și mesajul în același timp. Dar romanul mai este interesant și sub un alt aspect: problematizarea scrisului feminin ca imposibilitate. Pentru Ibrăileanu, a cărui influență este evidentă în gândirea lui Ionel Teodoreanu, scrisul feminin este o deviere grotescă de la normele biologice, întrucât femeia se caracterizează printr-un „deficit de individualism", ea reprezintă mai mult specia decît individul, e ființa generică, creația prin excelență, spre deosebire de bărbat, care își asumă multiple roluri sociale, fiind mai puternic particularizat. Creația deține o funcție seminală, presupunând virilitate, forță, fecundare a realității și de aceea scrisul feminin este o dizolvare a feminității. Femeia nu poate fi decât lectură, aceste două excitante ale imaginației masculine. 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 o incompatibilitate între scris și iubire. Catul Bogdan își scrie romanele atâta timp cât se izolează de viață, fiind incapabil să analizeze realitatea decât prin prisma plăsmuirilor sale. Apropierea de Luli îi paralizează talentul, întrucât aduce un surplus de energie și vitalitate ce contravine singurătății și contemplației somnolente de care are nevoie Catul Bogdan pentru a scrie. În acest ecart între dragoste și scris intervin scrisorile lui Lorelei. Dar Lorelei este o apariție neconcretizată, misterioasă, spre deosebire de Luli, realitatea sigură, certitudinea. Pseudonimul prezentifică ființa socială în discurs, fiind în același timp prezență și absență, atribuire și non-atribuire, o ipostază auctorială fără biografie. Nu întâmplător Catul Bogdan va afla adevărata proveniență a scrisorilor doar după moartea lui Luli. Scriitoarea anonimă și femeia misterioasă nu pot coincide niciodată, ele reprezintă fațete ale nevoii bărbatului de a se înfățișa necunoscutului. Până la urmă, scrisul în doi mărturisește despre o incompatibilitate a îndrăgostiților, despre comunitatea imposibilă a lui Maurice Blanchot, în care cei doi nu pot fi niciodată contemporani, sincronizați, blestemați să existe pe limita dintre un „nu încă" și un „deja nu mai".

Note:

1. Maurice Blanchot, *Comunitatea de nemărturisit*, traducere de Andreea Rațiu, postfață de Bogdan Ghiu, Cluj-Napoca, ed. Tact, 2015, p. 72.
2. Jean-Luc Nancy, *Comunitatea absentă*, traducere și postfață de Emilian Cioc, Cluj-Napoca, Ideea Design&Print Editură, 2005, p. 94.
3. Ionel Teodoreanu, *Jucării pentru Lily*, în „Însemnări literare", anul I, 16/1919, p. 6.
4. Georges Didi-Huberman, *Confronting Images. Questioning the Ends of a Certain History of Art*, translated by John Goodman, The Pennsylvania State University Press, 2005, p. 19.
5. Ionel Teodoreanu, *Jucării pentru Lily*, în „Însemnări literare", *sursă citată*.
6. *Idem*, *Icoana Făurarului*, în „Însemnări literare", anul I, 28/1919, p. 12 – 13.
7. *Idem*, *O toamnă*, în „Viața românească", anul XII, 6/1920.
8. *Idem*, *Lorelei*, în *Opere alese*, vol. 5, ediție îngrijită de Nicolae Ciobanu, București, ed. Minerva, 1971, p. 90.
9. *Idem*, *La Medeleni. Drumuri*, vol. 2, București, ed. Cartea românească, 1927, p. 122.
10. Ștefana Velisar Teodoreanu, *Ursitul*, București, ed. Minerva, 1979, p. 255.
11. *Idem*, *Șoapte întru asfințit*, București, ed. Minerva, 1981, p. 54.
12. *Ibidem*, p. 7.
13. *Ibidem*, p. 27 – 28.
14. *Ibidem*, p. 91.
15. Monica Pillat, *Minunea timpului trăit. Din corespondența Monicăi Pillat și a lui Lily Teodoreanu cu Pia Pillat*, prefață de Horia-Roman Patapievici, București, ed. Humanitas, 2010, p. 251.
16. *Ibidem*, p. 309.
17. Ștefana Velisar Teodoreanu, *Ursitul*, București, ed. Eminescu, 1970, p. 12.
18. *Ibidem*, p. 19 – 20.
19. *Ibidem*, p. 17.
20. *Comentarii și variante*, în *Opere alese*, vol. 5, *ed. cit.*, p. 320.

Bibliography:

Cărți

Bataille, Georges, *Erotismul/ Erotism*, traducere de Dan Petrescu, București, ed. Nemira, 1998, 262 p.

Blanchot, Maurice, *Comunitatea de nemărturisit/ The Unavowable Community*, traducere de Andreea Rațiu, postfață de Bogdan Ghiu, Cluj-Napoca, ed. Tact, 2015, 100 p.

Didi-Huberman, Georges, *Confronting Images. Questioning the Ends of a Certain History of Art*, translated by John Goodman, The Pennsylvania State University Press, 2005, 310 p.

Nancy, Jean-Luc, *Comunitatea absentă/ The Inoperative Community*, traducere și postfață de Emilian Cioc, Cluj-Napoca, Ideea Design&Print Editură, 2005, 158 p.

Pillat, Monica, *Minunea timpului trăit. Din corespondența Monicăi Pillat și a lui Lily Teodoreanu cu Pia Pillat/ The Wonder of lived time. The Letters of Monica Pillat and Lily Teodoreanu adressed to Pia Pillat*, prefață de Horia-Roman Patapievici, ed. Humanitas, București, 2010, 332 p.

Teodoreanu, Ionel, *La Medeleni. Drumuri/ At the Medeleni. Roads*, vol. 2, București, ed. Cartea românească, 1927, 563 p.

Teodoreanu, Ionel, *Opere alese/ Selected Works*, vol. 5, ediție îngrijită de Nicolae Ciobanu, București, ed. Minerva, 1971, 345 p.

Velisar Teodoreanu, Ștefana, *Ursitul/ The Soulmate*, București, ed. Eminescu, 1970, 213 p.

Velisar Teodoreanu, Ștefana, *Ursitul/ The Soulmate*, București, ed. Minerva, 1979, 283 p.

Velisar Teodoreanu, Ștefana, *Șoapte întru asfințit/Whispers in the Twilight*, București, ed. Minerva, 1981, 103 p.

Articole

Teodoreanu, Ionel, *Jucării pentru Lily/ Toys for Lily*. În: „Însemnări literare", anul I, 16/1919, p. 6.

Teodoreanu, Ionel, *Icoana Făurarului/ The Icon of February*. În: „Însemnări literare", anul I, 28/1919, p. 12 – 13.

Teodoreanu, Ionel, *O toamnă/ Autumn*. În: „Viața românească", anul XII, 6/1920.

Imagini

Ștefan Dimitrescu, *Ștefana și Ionel Teodoreanu*, 1931: https://en.wikipedia.org/wiki/%C8%98tefana_Velisar_Teodoreanu#/media/File:%C8%98tefan_Dimitrescu_-_Ionel_%C8%99i_%C8%98tefana_Teodoreanu.png

Ionel Teodoreanu, 1919: https://ro.wikipedia.org/wiki/Ionel_Teodoreanu#/media/File:Ionel_Teodoreanu_1919.jpg

http://romaniamare.info/wp-content/uploads/2016/07/PAG-21-Ionel-Teodoreanu.jpg

Ionel Teodoreanu la maturitate:
http://jurnalul.ro/galerie/cultura/arte-vizuale/matei-alexandru-ionel-teodoreanu-m-a-salvat-de-la-puscarie-18366447.html

Facsimile după scrisorile Ștefanei Velisar Teodoreanu: Ionel Teodoreanu, *Opere alese*, vol. 7, ediție îngrijită de Nicolae Ciobanu, București, ed. Minerva, 1971, p. 256 – 257.