

„LUNATECII” DE ION VINEA – ROMANUL UNEI ALTE GENERAȚII PIERDUTE

Ion Vinea's Lunaticii – the Novel of an(other) Lost Generation

Assoc.Prof.Dr. Sanda CORDOȘ
Babeș-Bolyai University of Cluj-Napoca

Abstract

The article aims to reconstruct the unusual history of Ion Vinea's novel *The Lunatics*, as well as to re-evaluate it from an aesthetic point of view. Published posthumously (in 1965, one year after the author's death), the novel was given mainly a pious reception and its categorisation was inadequate: it was associated either with Mateiu I. Caragiale's prose about the twilight world of aristocracy or with the avant-garde experimentation. Our reading will try to prove that *The Lunatics* is a very powerful and original psychological novel, which attempts to recreate the image of a lost generation, which seemed so promising during the interwar years, through the profile of its main hero and through the theme of failure.

Keywords: the poetics of unveiling, sensation novel, psychological novel, the theme of destiny, lost generation.

Deși rădăcina însăși a creativității lui Ion Vinea înseamnă amânare, cu toate că, plecând de aici, toate cărțile sale au cunoscut o gestație neobișnuit de lungă (volumul de poezii s-a lăsat așteptat aproape jumătate de secol), romanul *Lunaticii* a avut, fără îndoială, biografia cea mai lungă, mai convulsivă și, în felul ei, mai spectaculoasă. Cu decenii înainte de a fi devenit o carte, romanul lui Vinea a fost o legendă în lumea literară românească.

Desigur, Henriette Yvonne Stahl este îndreptățită, până la un punct, să remarce (decenii mai târziu, în anii '80), nu fără reproș, că: „publicându-i-se manuscrisele după cizzeci de ani, Ion Vinea a riscat să fie socotit scriitor al unei actualități depășite. [...] chiar și romanul *Lunaticii*, apărut după moartea lui, a fost primit ca un roman desuet, al unui timp depășit, cu problematica unor tare și calități perimate, deci neinteresante”¹. Dacă este clar că, în 1965, romanul a avut neșansa să se adreseze unor critici care aveau centrul de interes în altă parte (focalizat, desigur, asupra romanelor de dezvăluire comunitară, ce începuseră să apară după ieșirea din anii realismului socialist), nu cred, în schimb, nici că acesta ar fi tipic pentru proza interbelică, nici că ar fi același roman cu cel la care scriitorul lucra în urmă cu câteva decenii. De altfel, încercând să ajungem la un calendar mai verosimil, care să detașeze romanul din magma nediferențiată a prozei autorului, se poate spune că începutul proiectului datează din anii '30, de după apariția volumului precedent de proză, *Paradisul suspinelor* (1930). Fapt este că primul text publicat care aparține șantierului acestui roman apare în *Viața românească*, anul XXIX, nr. 10, 1937. Din această perioadă, mica agendă de buzunar cu însemnări personale ale autorului reține împrejurări și stări ale scrierii sau chiar frânturi

¹ Mihaela Cristea, *Realitatea iluziei. De vorbă cu Henriette Yvonne Stahl*, București, Minerva, 1996, p. 175.

din viitorul roman². În 1945, conform acelorași notații, scrisul la roman este asociat cu exasperarea pricinuită, pe lângă tipul de creativitate a lui Vinea, de deambulările și suprasolicitarea amoroasă și, în egală măsură, de marginalizarea profesională și interdicția de a publica, după cum reiese și din însemnarea succintă din 29 noiembrie 1945: „Deux éditeurs, deux refus. Je suis évidemment «banni». C’est la misère noire qui m’attend – c’est la vie des expédients écoeurants. Et les misères morales! Les trois femmes que j’aime – et les autres qui ne me fichent pas la paix”.

E posibil ca tocmai aceste complicații existențiale și disperarea pe care au provocat-o să-l fi apropiat mai mult pe Ion Vinea de masa de lucru. Scrisul literar (chiar fără șansa publicării) capătă acum o dimensiune salvatoare și stabilizatoare, poate aduce, în haosul vieții, un sens sau promisiunea acestuia. O notă confesivă din anii '50 înregistrează un moment avansat în redactarea romanului: „Să termin *Lunatecii*. Să copiez *Totul e permis*, în trei exemplare. Dar mai am o săptămână de muncă grea la el. *Lunatecii* – 600 pag., *Totul e permis* – 500 pag”³. Nu este, însă, nici pe departe versiunea finală a romanului și acesta nu doar datorită scrupulelor artistice ale lui Vinea, ci și pentru că, în 1957, apare *Cronica de familie* a lui Petru Dumitriu în care scriitorul are neplăcerea să-și descopere unele episoade și personaje din propriul roman. Lucrurile se complică odată mai mult prin două evenimente biografice: în 1959, Vinea este arestat, pentru câteva luni, pentru deținerea și vânzarea unor monede de aur, iar la începutul anului 1960, după exilarea lui Petru Dumitriu în Occident, scriitorul este chemat și anchetat la Securitate. Aș spune că este momentul în care se schimbă statutul lui Vinea în România populară: din marginalizat și interzis, el devine un hărțuit șantajabil și publicabil în presa oficială⁴.

Cu câțiva ani în urmă, pe când Dumitriu era unul dintre puternicii zilei în scrisul realismului socialist, iar Vinea un marginal fără operă, dar încărcat de gloria trecutului său literar, între cei doi se stabilise o relație care presupunea, fără îndoială, și dialogul literar. După fuga celui dintâi, datele acestuia ajung să fie reconstituite, silit, și prin ascultarea unei singure părți, la Securitate. În dosarul lui Petru Dumitriu, aflat la CNSAS, se păstrează trei documente în care apare versiunea lui Ion Vinea: două declarații olografe, însoțite de dactilogramele lor (nicio piesă nefiind datată), precum și un „proces-verbal de interogator”, întocmit de un „anchetator penal de securitate”, un căpitan cu semnătură indescifrabilă, în 5 ianuarie 1961, într-un formular tipizat, în care se menționează: „Interogatoriu a început la ora 10 și 00 min. Interogatoriu s-a terminat la ora 14 și 35 min”. Dacă, în declarații, Ion Vinea reduce rolul său pe lângă Petru Dumitriu la a-i fi făcut „expuneri verbale” despre prima jumătate a secolului XX, în versiunea a treia, din timpul interogatoriului, cel mai probabil la presiunile anchetatorului, acesta recunoaște că mai tânărul său confrate a consultat „un manuscris al meu, intitulat «Lunatecii» pe care i l-am dat și lui să-l citească” și de unde și-a

² Muzeul Național al Literaturii Române din București deține, sub numărul de înregistrare 18921, trei carnete personale, de același format, vag și imprecis numerotate. Carnetul numărul 2 (18921/2) conține, pe lângă câteva datări din anii '30, și această însemnare făcută de Vinea: „1932 1939 acest carnet pierdut și regăsit de mai multe ori a trăit șapte ani”. Carnetul numărul 1 (conform numărului de inventar: 18921/1) este, cronologic vorbind, ulterior: prima datare este din 15 octombrie 1940, iar ultima din 9 octombrie 1952.

³ Notația (nedată, dar databilă după 1956) a fost editată de Constadina Brezu (fără precizarea sursei) în *Un jurnal postum Ion Vinea? (Addenda la un fișier)*, în *România literară*, anul I, nr. 12, 26 decembrie 1968, p. 13.

⁴ Am reconstituit această perioadă a vieții scriitorului în articolele: *Ion Vinea în arest*, în „Cultura”, anul VI, nr. 46 (351), 24 noiembrie 2011 și *Ion Vinea în timpul totalitarismelor*, în *Transilvania*, nr. 2 și nr. 3, 2012.

însușit „anumite capitole pe care le-a repovestit în lucrările sale. Mai târziu, când trebuia să predau manuscrisul meu editurii spre publicare, dându-mi seama de faptul că acele capitole apăruseră în «Cronica de familie», și că în această situație eu aș fi fost acela care aș fi apărut ca plagiator al lui Petru Dumitriu, m-am văzut nevoit să renunț la ele [...]. Astfel sunt capitolele referitoare la jocul de cărți din casa Elenei Lupescu și tot ce ține de el; mai este și capitolul în care se povestește cum a împrumutat profesorul Nae Ionescu cartea lui Ignațiu de Loyola unui admirator al său în scopuri educative. Citez și capitolul în care este vorba despre vizita celor trei asasini ai primului-ministru la profesorul Nae Ionescu în preziua asasinatului”⁵. Aceste prea apropiate vecinătăți literare se găsesc enumerate, alături de alte câteva, și într-o scrisoare trimisă de Ion Vinea lui Mihai Beniuc, editată de Pavel Țugui în *Tinerețea lui Petru Dumitriu*. Mai interesantă, însă, decât enumerarea acestora, mi se pare, acum, o altă afirmație a lui Vinea făcută în aceeași epistolă: „Lista acestor prădăciuni e incompletă, dar și așa ea explică de ce a trebuit să renunț la vreo 300 de pagini din *Lunatecii* și să fiu silit să remaniez *à fond* toată lucrarea, suprimând capitole și schimbându-i orientarea”⁶. Desigur, în absența unor manuscrise care să confirme, numărul paginilor excluse este incert. Că ele, totuși, au existat, o divedește și mărturia Henriettei Yvonne Stahl care, împreună cu Mihai Gafița, a lucrat, în ultimele săptămâni ale vieții lui Ion Vinea, în fața acestuia, la revizuirea romanului, ocazie cu care le remarcă absența: „Știam dintr-o lectură cu mult anterioară că în acest roman existau capitole interesante despre ziaristica timpului și care acum lipseau”⁷. În schimb, mi se pare o certitudine că cele două momente, în egală măsură dramatice pentru Vinea, deși la antipod, respectiv apariția *Cronicii de familie* și exilul lui Petru Dumitriu, îl obligă pe autorul *Lunateciilor* să regândească orientarea cărții, să renunțe la planul politic, care, probabil, i-ar fi permis să valorifice bogatul material al experienței sale de jurnalist și, într-un fel, să răscumpere, într-un plan simbolic, viața risipită în crearea de gazete. E o amară ironie a sorții ca, pe lângă lentoarea ritmului său creator și pe lângă convulsiile propriiei biografii, scrierea romanului să facă față și probei impuse de accidente stârnite de biografia lui Petru Dumitriu.

Și mai uimitoare este, poate, tenacitatea cu care acest campion al amânărilor revine la roman. E o tenacitate pe care trebuie s-o fi alimentat, în mare măsură, disperarea. Cu tot surâsul autoironic păstrat, aceasta se simte în scrisorile trimise prietenei sale din tinerețe, Lili Haskil (sora celebrei pianiste Clara Haskil), căreia îi scrie la 16 octombrie 1960: „În ultimul timp n-am mai produs nimic. Vârsta cu beteșugurile m-au împiedicat. Și apoi e foarte greu să ratrapezi o epocă de inactivitate în care n-ai făcut decât să consumi din substanță și să dai și spectacolul trist al neputinței. Deci ca Sisif o iau la deal din nou cu bolovanul meu, dar sper să-l duc până în vârf de data asta”. Aceleleași prietene îndepărtate, care trăiește în Franța și Elveția, ajunge să-i ceară cărțile lui Scott Fitzgerald, „defunctul meu amic din anii 29 și 30”. Prima dată, la 31 martie 1960, îi cere „*The great Gatsby* de Scott Fitzgerald, ed. Pernambuco,

⁵ Document consultat la CNSAS, dosar P.000207, Vol. 1, filele 103-104.

⁶ Pavel Țugui, *Tinerețea lui Petru Dumitriu*, Cluj, Dacia, 2001, p. 111. Spre deosebire de Pavel Țugui, care situează scrisoarea nedată în anul 1959, înainte de plecarea lui Petru Dumitriu din țară, consider (asemenea lui Ion Vartic, în substanțialul său studiu *Petru Dumitriu și "negrul" său în România literară*, nr. 15, 20-26 aprilie 2005) că aceasta a fost scrisă în 1960 sau mai târziu, după ce încep anchetele Securității. Probabil, la ordinul autorităților, Uniunea Scriitorilor făcea, la acea dată, propriile investigații pentru a-l discredita pe Petru Dumitriu.

⁷ Mihaela Cristea, *Realitatea iluziei. De vorbă cu Henriette Yvonne Stahl*, ed. cit., p. 168.

textul numai cel englez, nu traducere”. La 16 noiembrie, în același an, o roagă să-i trimită „«Tender is the Night». E apărut tot la «Penguin» sau «Pernambook» și e penultima lui carte”. La 14 iulie 1961 confirmă primirea cărții cu un entuziasm nemaîntâlnit în paginile acestei corespondențe: „Chere Yuyu, je viens de recevoir tu ne peux te figurer ma joie – «Tender is the Night». [...] Je me suis mis a feuiller le bouquin tout de suite il va au dela de mon espoir, *c'est juste ce que je cherchais, pour mes propres piochiers et personnellement pour mes efforts de retrouver la trace des pas perdus*. Je reviendra sur ce sujet. Merci et merci encore”⁸ (subl. mea, S.C.).

Înainte, însă, de a vedea ce a descoperit Ion Vinea în *Blândețea nopții*, cred că n-ar fi lipsit de interes avansarea unei ipoteze despre întâlnirea pe viu a celor doi scriitori. Deși Vinea fixează anii amicitiei lor în 1929-1930 (ceea ce este foarte probabil, dat fiind faptul că F. Scott Fitzgerald și soția sa, Zelda, au trăit din martie 1929 până în februarie 1930 în Franța, iar cea mai mare parte a acestui interval la Paris⁹), înclin să cred că cei doi s-au întâlnit pentru prima dată în 1926. E nu doar un an petrecut în Franța de Scott și Zelda, ci este și anul în care celui dintâi îi apare în octombrie, la editura pariziană Kra, traducerea franceză din *Marele Gatsby*. Potrivit lui André Le Vot, romanul e tradus „cumplit” și trece „aproape neobservat”¹⁰. Cu toată lipsa de vizibilitate în lumea literară franceză și în condițiile în care scriitorul român abordează foarte rar subiecte literare în publicistica sa (confiscată, aproape în întregime, de chestiuni politice), acesta îi consacră o recenzie entuziastă în primăvara anului următor. Presupunerea mea este că, la acea dată, e posibil ca Vinea să-l fi întâlnit deja pe Fitzgerald și ca puterea acestuia de fascinație să fi fost la originea acestui articol. Mai mult, scriitorul român face o adevărată echilibrată pentru a pune în acord concepția sa din epocă, de factură suprarealistă („romanul a murit”), cu admirația pe care o exprimă pentru *Gatsby le Magnifique*, pe care îl definește ca fiind „un poem în care s-au strecurat cu îndemânare toate aceste detalii de reportaj” și prin care „Scott Fitzgerald izbutește, la 30 de ani, să ne impună aventura sentimentală a lui Gatsby le Magnifique, să ne intereseze la viața și la belșugul, la desfrâul, la idealismul și la ipocrizia Americii de astăzi”¹¹. Inclusiv faptul că Vinea menționează vârsta lui Fitzgerald mi se pare o dovadă (de detaliu, dar semnificativă) că scriitorul român cunoștea mai mult decât romanul despre care scrie. Dacă mai luăm în calcul și faptul că 30 de ani era, pentru scriitorul american, o „vârstă fatidică [...], de care se temuse atât”¹², putem citi aici și ecoul unor încurajări care e posibil să se fi produs în împrejurări reale. Din mărturiile păstrate, reiese că discretul Vinea era omul solidarității și susținerilor în prietenie.

Revenind la geneza romanului propriu, înclin să cred că această reîntâlnire târzie și livrescă cu cărțile prietenului din tinerețe a angajat definitiv orientarea *Lunatecilor*: acesta nu

⁸ Scrisorile lui Ion Vinea către Lili Haskil se păstrează la Muzeul județean „Teoharie Antonescu” din Giurgiu.

⁹ Reconstituirea detaliată a perioadei europene a lui Scott Fitzgerald a fost realizată de André Le Vot, în remarcabila sa monografie, *Scott Fitzgerald*, Paris, Julliard, 1979, care a fost, de altfel, relativ repede tradusă în limbă română (trad. Ruxandra Soroiu, București, Eminescu, 1983). Pentru intervalul 1929-1930, v., mai ales, pp. 380-388 (trad. rom).

¹⁰ André Le Vot, *Scott Fitzgerald*, trad. rom., p. 373 și p. 558.

¹¹ Ion Vinea, *Un roman nou*, în *Adevărul*, n.r. 40, nr. 13313, 14 mai 1927, text reluat în Ion Vinea, *Opere*, VII, *Publicistica (1927-1928)*, ediție critică, note și variante de Elena Zaharia-Filipaș, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, Institutul de Istorie și Teorie literară „G. Călinescu”, București, 2005, pp. 87-88.

¹² André Le Vot, *op.cit.*, p. 345.

va mai fi un roman al lumii românești interbelice, ci, sub emulația salvatoare a universului narativ al lui Fitzgerald, un roman al generației (sale) pierdute și, nu mai puțin, un roman de dragoste. Vine a găsit în cărțile ilustrului său congener nu doar „urma pașilor pierduți”, dar, cel mai probabil, și certitudinea și îndemnul că această urmă poate fi ridicată la rangul estetic al unei imagini esențiale, valabilă și rezistentă estetic. În *Blândețea nopții*, Vine regăsește geografia occidentală și, în mod special, pariziană a generației sale, istoria exemplară a intelectualului liber (de fapt, doar eliberat de angoasele războiului) și dezabuzat din anii '20-30, dar găsește, înclin să cred, și un semn mai personal. În două rânduri, în roman este evocat un personaj episodic cu care eroul principal al romanului a purtat discuții demne de luat aminte, acela fiind „un tânăr intelectual român care îi liniștea scrupulele”¹³. Creditându-l pe Vine atunci când vorbește despre amicitia cu Fitzgerald, citesc în acest personaj episodic o proiecție figurală a lui sau, oricum, o proiecție în care captivul din România anilor '60 s-ar fi putut regăsi și de la care ar fi putut lua, în restriștea vieții sale, energia de a duce până la capăt „buchiselile proprii”, lipsite, la acea dată, de orice orizont și de orice viitor.

Mai mult de atât, însă, scriitorul descoperă în romanele lui Fitzgerald o viziune și un tip de personaj asemănătoare cu cele pe care le construia el însuși în *Lunatecii*. Este vorba despre romane care pun în pagină eșecul unui personaj plin de înzestrări, tematica ratării fiind instrumentalizată prin intermediul unei trame erotice. Mult înrudit cu Lucu Silion, Richard Driver are alături o femeie fragilă căreia îi dedică viața, crezând multă vreme în acest etos al salvatorului, dar cunoscând și „pasiunile unei mulțimi de bărbați închise în el” (149) pentru ca, în timp, să descopere că „se pierduse pe sine însuși” (p. 195) sau, în termenii mai necruțători ai privirii din afară: „într-o vreme tu voiai să crezi – să faci ceva – acum, s-ar zice că nu mai vrei decât să te distrugi” (p. 257). Nu e, desigur, întâmplător că cel de-al doilea capitol al *Lunatecilor* se deschide cu un moto din F. Scott Fitzgerald (din *Marele Gatsby*): „He talked a lot about the past, and I gathered that he wanted to recover something, some idea of himself perhaps, that had gone into loving Daisy. His life had been confused and disordered since then, but if he could once return to a certain starting place and go over it slowly, he could find out what that thing was”. În fond, acesta este și proiectul lui Vine: de a parcurge încet trecutul pentru a redescoperi o imagine pierdută și, odată cu ea, datele unui eșec. Dar un eșec care, în țesătura scrisului artistic, ar putea deveni o izbândă.

Voi reveni mai târziu, în lectura propriu-zisă a romanului, la această problematică (fundamentală) a ratării. Deocamdată, aș sublinia faptul că biografia sinuoasă și complicată a romanului, neșansa care l-a urmărit și a dus la întârzierea apariției sale, este dublată de șansa de a fi câștigat, în timp, o forță pe care, la altă vârstă, nu ar fi avut-o. Timpul amânărilor, în multe feluri vătămător, i-a permis lui Ion Vine schimbări, distilări și excavări ale creativității sale și, categoric, ale concepției sale românești. În 1965, la data apariției, *Lunatecii* era o carte diferită de ceea ce se publica la acea dată, era o carte diferită de romanele interbelice românești, era, mai ales, o carte diferită față de *Lunatecii* oricărei alte vârste. Oricât de multă cruzime ar putea exista într-o asemenea afirmație, romanul acesta n-ar fi putut să apară la altă oră a creativității lui Vine, decât cu mari pierderi artistice.

¹³ F. Scott Fitzgerald, *Blândețea nopții*, traducere de Mircea Ivănescu, București, Editura Simrom&Europartner, 1993, p. 7.

Romanul¹⁴ are în centru, dominantă, figura lui Lucu Sillion, pe care critica s-a grăbit, așa spune, să-l înscrie în clasa aristocraților și să-l așeze, cu întreaga lui lume, alături de personajele *Crailor de Curtea-Veche* a lui Mateiu I. Caragiale. Or, eroul lui Ion Vinea nu este, nicidecum, un aristocrat, el provenind dintr-o familie de podgoreni scăpătați. După studii superioare în Drept și Filosofie (făcute la Paris și prelungite timp de șapte ani), acesta lucrează ca avocat consilier la Oficiul intercultural și de Turism, instituție de stat care nu are un obiect de muncă prea clar, dar are ca scop „protecția elitelor” (p. 30), adică – în definiția necruțătoare a lui Fane Chiriac, fostul său profesor – „Voi ăștia de la Oficiu sunteți o clică de bugetivori cocoțați în vârful piramidei sinecuriste” (p. 260). În fond, cea mai bună situație socială a lui Lucu o face mama sa, într-o scrisoare tandru muștrătoare: „Ai ajuns un boem care n-are măcar curajul boemiei. Un lefegiu boem” (p. 83). Cu alte cuvinte, personajul nu e un aristocrat, ci *un intelectual*, blazonul lui în lumea în care se mișcă nu e unul al sângelui, ci unul al minții sale. De altfel, la cei 33 de ani ai săi, Lucu are o anumită notorietate intelectuală, în calitate de autor al cărții *Viața și domnia lui Decebal*, premiată de Academia Română, carte scrisă „în tinerețea dintâi”. Cât privește atenția pe care Lucu o are față de apariția sa vestimentară, înclin să cred că aceasta nu depășește rafinamentul unui estetic, fără a intra, propriu-zis, în tipologia dandy-ului. Apariția sa în lume este, mai curând, în acord cu farmecul său de cuceritor, cu rangul său de intelectual cu înclinații de artist, cu grija de a camufla neajunsurile condiției sale de lefegiu și cu senzorialitatea sa. Primul (auto)portret al personajului, realizat în incipitul romanului, arată tocmai preocuparea vestimentară și încântarea de sine: „Prin dreptul unei oglinzi de galantar, încetinește. Își pipăie cravata de fular și surâde imaginii răsfrânte. Vestonul albăstrui îi cade minunat de bine pe umerii zvelți, pe mijlocul subțirătec. Ca un tăiș, o dungă fără greș îi liniază pantalonii, molatec opriti în solzii de crocodil ai pantofilor. În mâna fin înmănușată ține, ca pe o petală, o pălărie de fetru” (p. 2).

Desigur, portretele funcționează ca cele dintâi, cele mai îndepărate, dar sigure telescoape spre psihologia eroului. Deși, de-a lungul narațiunii, mai apar și alte date referitoare la prezența fizică a personajului, cel de-al treilea portret propriu-zis este de găsit doar în finalul romanului, fiind realizat, de această dată, de către Filip, patronul cafenelei „Esplanade”, în privirea căruia pot fi surprinse „dezamăgirea și mila pe care i-o pricinuia înfățișarea prietenului de odinioară. Sillion nu mai semăna cu sine însuși. Se buhăise la față și la trup. În chipul rotunjit, trăsăturile i se îngroșau de o grăsime palidă și lucie, în care ochii i se înecau între cearcăne umflate. [...] Părul îi albise aproape de tot, și-l purta lung, în inele unsuroase ce-și scuturau peste gulerul strâmt ninsoarea lor de mătreață. Hainele roase îl strângeau în mai multe chingi, mânecile se scurtaseră, și pe sub cămașa care n-ar fi făcut față unei cercetări mai cu luare-aminte se boboșeau rotunjimile noi ale unui corp în treptată preschimbare din bărbat în femeie. [...] Desigur, Filip se socotea îndreptățit să refuze să-l mai recunoască astfel metamorfozat” (pp. 529-530).

Această metamorfoză fizică este fața cea mai la vedere a unei biografii exemplar construite și conduse în *Lunatecii*. O biografie romanescă din care nu lipsește nici epicul, nici psihologia. Contrar ideii comune care plasează romanul în clasa prozei poetice, psihologia

¹⁴ Ediția pe care o folosesc în această analiză este Ion Vinea, *Opere*, III, *Lunatecii*, ediție critică de Elena Zaharia Filipaș, București, Editura Minerva, 1997.

decăderii (sau a metamorfozei) este pusă în pagină prin intermediul unei narațiuni care se slujește de mijloacele asumate ale romanului foiletton (de tip senzațional) și include peripeția, burlescul, grotescul și o paletă variată a tipologiei personajelor. Deloc în ultimul rând, epicul este susținut de un autentic plurilingvism, de verosimilitatea diferențiată a vocii personajelor, precum și de alertețea dialogurilor.

Lucu Silion, bărbat de mare disponibilitate erotică („cavalerul gata oricând să ia sub ocrotirea lui sublimă soarta nefericitelor și mândrelor femei”, p. 5) iese din casă încrezător, într-o splendidă amiază de toamnă, trecându-i prin minte că aceasta „poate să fie tot atât de bine punctul de pornire al unei idile ca și al unei sumbre tragedii” (p. 2). Pentru un timp, narațiunea păstrează cadența vioaie a unei idile, care înscrie, însă, semnele prevestitoare ale balansului spre registrul dramatic. Primele episoade îl arată pe Lucu prins în qui-pro-quo-uri erotice. Dinamica narațiunii se păstrează și dincolo de acest registru al idilei, farsei sau grotescului. În cea mai mare parte a romanului, întâmplările se înscriu în registrul dramatic și sunt provocate de „vârtejul magnetic al dublei [...] existențe” (p. 324) a personajului. „Hăituit de iubire” (p. 383), acesta se împarte între Laura Feraru („fericirea tragică a vieții mele”, p. 18), o femeie atinsă de o boală misterioasă în urma căreia aproape și-a pierdut capacitatea de a merge, și Ana Ulmu, care refuză o relație sub semnul dorinței, cerând o iubire cu exigențe maxime. Treptat, Lucu simte că libertatea mișcărilor sale amoroase a fost înlocuită de o captivitate fără ieșire, în care se zbate între două femei vulnerabile care „așteaptă totul de la el” (p. 445). Epic, întâmplările se succed cu repeziciune (pe o durată relativ restrânsă, de circa un an) și cu forța loviturilor năpraznice. Arghir, straniul logodnic al Anei, convins – după ce o vede în compania lui Lucu – că aceasta „nu-l va iubi niciodată” (p. 394), se sinucide cu câteva zile înaintea căsătoriei, spânzurat de candelabru al Scafa, într-un episod atroce și memorabil. Ana însăși are o tentativă de sinucidere, pe care o pune în practică după ce îi trimite Laurei o scrisoare care dezvăluie viața dublă a lui Lucu (pe care el reușește s-o captureze din cutia poștală înainte de a ajunge la destinatar). Cu toate chemările femeii care se zbate între viață și moarte, acesta dispare, dar își asumă costurile de spitalizare și plata exorbitantă cu care cumpără tăcerea presei, ceea ce îl obligă să facă un împrumut de la cămătari și să piardă mica vie de la Dunăre. După ce Ana se întreamează și anunță mariajul (obsesia sa constantă) cu modestul ei chiriaș Jean Baudat, Lucu pune la cale o farsă: deghizat în șofer de taxi, o răpește de sub ochii mirelui. Farsa se transformă în hotărârea deznădăjduită de a o păstra la el, luând-o de soție. După câteva zile, însă, Laura îi face surpriza unei vizite, ceea ce provoacă scena recunoașterii și confunțării între cele două femei. Disperat, pleacă pe urmele Laurei și este împușcat de Jean Baudat. Aici se sfârșește viața amoroasă a cuceritorului Lucu Silion. Ultimul capitol al cărții ni-l arată *metamorfozat*, tolerat la masa calicilor din braseria lui Filip, rostind o replică de neimaginat mai devreme: „Nu vreau femei, momăi Silion. Le urăsc” (p. 534). Așadar, subiectul romanului este în așa fel construit încât, prin precipitarea evenimentelor să ducă la căderea fără ieșire a eroului. Ca în orice narațiune de anvergură, subiectul acesteia servește, însă, unor motivații și resorturi mai profunde.

În ce mă privește, sunt tentată să citesc, în acest personaj de excepție a romanului românesc, la un prim palier, combinarea ingenioasă a două tipologii: cea a insului lipsit de voință (omul de prisos sau, mai curând, ratatul) cu cea a cuceritorului. Dezgustat de „ce lucru vulgar e voința” (p. 308), incapabil de revoltă și „captiv fiind al bunei-cuviințe” (p. 40), Lucu

este un cuceritor atipic; energia sa nu este una a faptei, ci una, difuză și insinuantă, a farmecului. Dar, sub înfățișarea ușuratică, există un palier psihologic mai complicat, mai adânc și mai primejdios, pe care câțiva dintre cei din jur reușesc să-l perceapă și să-i dea avertismente. Prima atenționare o primește, de altfel, la cea dintâi ieșire în scenă, de la un cunoscut întâlnit întâmplător pe stradă care, cu glas poruncitor, îi spune: „Uită-te în oglindă, să vezi hârca din tine” și, întrucât nu percepe la Lucu „un suflet care fierbe”, îl apostrofează: „Ai să te prăbușești!” (pp. 8-9). Filip, patronul cafenelei favorite, îl salută cu expresia „Omagiile mele, domnule consilier de neant!”. Când intră pe panta căderii, marginalul Giuseppe, mereu reverențios, nu se sfiește, nici el, să-i dea adevăratul nume: „ești domnul Nimeni” (p. 473). Cel care cunoaște cel mai bine primejdia vieții sale interioare este, fără îndoială, Lucu însuși. Încă înainte de a începe complicațiile vieții sale duble, îi scrie, deznădăjduit, dintr-un „ibold neașteptat”, mamei sale, recunoscându-și demonii lăuntrici: „Sunt la o răspântie a vieții mele, mamă [...]. M-am hotărât să mă lepăd de păcate și atâta tot. Altfel, «ratez» fără greș. Mă paște sărăcia, boala și până la urmă azilul de noapte. [...] Venirea ta mă va îmbărbăta în lupta mea cu Satana, adică cu mine însumi” (p. 88).

Această natură interioară ce stă sub semnul neantului („el nu găsea în mintea și în inima lui decât neantul”, p.321), orientează alegerile și deambulările erotice ale personajului. Într-o ecuație, din nou, paradoxală, Lucu Silion caută în partenerile sale instrumentele nimicirii de sine. Oricât de multe lucruri le despart, cele două iubite corespund dimensiunii autodistructive a eroului, ele au în comun faptul că atrag în iubire o componentă thanatică. Dincolo de apariția angelică, de „zâmbetul ei de vestală” (p. 140), în care „pluteau o taină uitată și o făgăduială de fericire paradiziacă” (p. 138), Laura este, de fapt, din aceeași plămadă ca și iubitul ei, adică „plutea undeva la suprafața neantului” (p. 136). În prima apropiere erotică, „Lucu pregetă și se înclină ca pe o margine de abis” (p. 164), pentru ca mai apoi să asocieze explicit în gândurile sale voluptatea erotică cu moartea. Făcând dragoste cu Laura, Lucu simte că „se spulberă cu ea în neant” (p. 184).

Spre deosebire de Laura care este „aproape bolnăvicios de încrezătoare” (p. 414) în Lucu, Ana – deși se lasă ea însăși, ca o lunatecă, pradă farmecului lui – nu-l creditează niciodată. Dimpotrivă, ea îi spune în mai multe rânduri că este „o secătură sinistră, [...] un dement hidos, o canalie” (p. 496). În interiorul acestei relații pătimase, devoratoare, inclusiv biografia o recomandă pe Ana ca fiind instrumentul fără greș al distrugerii. De altfel, din prima și ridicola seară petrecută împreună, curtezanul e antrenat într-o competiție strivitoare cu predecesorii, toți bărbați mai vârstnici și statuari, care „prea sunt din Olimp”. Tânărul, cu statura lui de paj, recunoaște, în fața examenului femeii, că în raport „cu titanii din jurul dumitale par puțin degenerat” (pp. 189-190). Replica autoironică se confirmă. Prin Ana, așadar, Lucu intră în competiție cu bărbații din generația tatălui și pierde această probă prin care ar fi putut lua atestatul maturității sale masculine. Dimpotrivă, el este o natură feminină, rob al sentimentului și al emoției, lipsit de curajul și, de fapt, de voința masculinității înțeleasă ca o formă de libertate cinică. Lucu Silion este o ființă a neantului care reușește să transforme până și dragostea (până la un punct, trăită ca o iluzie salvatoare) într-un mijloc eficient și sigur, oricum, cel mai la îndemână, de autonimicire.

Metamorfoza și căderea au loc în rama destinului, ale cărui semne prevestitoare pot fi citite încă din primele pagini, chiar atunci când sunt ascunse sub faldurile jocului sau ale idilei. În câteva rânduri, Lucu Silion presimte nemijlocit apropierea destinului, în întreaga lui

ambivalență, izbăvitoare și pedepsitoare: „Clipa de care se temuse ca de o fatalitate, o vreme atât de lungă, sosise în sfârșit. [...] O dorise, fiindcă știa că e de neocolit, și o ocolise cu prețul unei atenții de fiecă minut” (p. 130). Altă dată, femeile de alături sunt cele care deslușesc blesteme sau văd și dezleagă semnele fatalității. Laura citește în istoria lor intervenția unei zeițe („Nemesis știe însă ce face. Se amestecă uneori în trebile oamenilor fără să fi fost rugată”, p. 167), iar Ana înțelege „semnul rău” (p. 379) trimis de Sfânta Ana. Ceva mai târziu, Lucu se încredințează destinului, sperând într-o ieșire echitabilă pentru sine și, în fond, într-o protecție: „Acum când nu mai are încotro, destinul are să aleagă pentru el. Alegerea e ceva de neocolit, ceva fatal și se va face de la sine, peste el, peste legămintele făcute, peste răspunderile lui. Și atunci el are să piardă sau pe Laura sau pe Ana” (p. 460). Imprevizibil, fatal și necruțător, destinul i le răpește pe amândouă și, totodată, îl trimite la pierzanie pe el însuși.

Trecut prin momente atât de diferite, decăzut și metamorfozat într-o ființă irecognoscibilă, Lucu Sillion a câștigat, totuși, cu prețul vieții sale, „un suflet care fierbe”, a cărui absență i se reproșează la început. În final, în compania tovarășilor săi boemi, îl găsim în molozul casei dărmate a surorilor Feraru, cotropit de durere: „Ar fi plâns cu hohote, dacă ar fi putut. Și nu era nici singur. *Îl durea gândul ca un fier înroșit*. Un spasm îl sugruma. Viața se smulgea încet din el, ca un bocet” (p. 539, subl. mea, S.C.). Complexitatea psihologică și existențială a acestui înfrânt, ca și, desigur, înalta calitate artistică a scriiturii prin care acesta și universul său sunt construite, fac imposibilă așezarea romanului printre operele date ale literaturii române. Figura înzestratului ratat, ca și aceea a cuceritorului eșuat sunt, în fond, perene și universale.

În schimb, în urma analizei, cred că ne putem întoarce cu oarecare folos spre punctul de plecare pentru a fixa cu mai multă precizie afinitățile din punct de vedere literar. Prin universul creat în acest roman (dar nu numai) cred că Ion Vinea poate fi înscris printre scriitorii generației pierdute, în sensul prim al termenului, acela fixat de Gertrude Stein. Este de notorietate faptul că scriitoarea americană stabilită la Paris îi desemna prin această expresie (în întrebuintarea ei, o admonestare) pe tinerii scriitori care, debusolați și lipsiți de repere și de respect, au început să publice după Primul Război Mondial. Ernst Hemingway reține împrejurarea și formularea: „Exact asta sunteți. Asta sunteți cu toții, mi-a spus după aia miss Stein. Voi, tinerii aștia care v-ați întors din război. Sînteți o generație pierdută. – Serious? – Da, asta sunteți. N-aveți pic de respect pentru nimic. Vă-mbătați de parcă ar veni sfârșitul lumii...”¹⁵. Biologic, existențial și creator, Ion Vinea (n. 1895) face parte din această generație pierdută, îi trăiește și îi exprimă traumele. Natura lui, însă, este mai apropiată de cea a lui Scott Fitzgerald (n. 1896), decât de cea a lui Hemingway (n. 1899) și, ca unul care nu o dată și-a deplâns ratarea în notații personale, ar fi putut subscrie la însemnarea de jurnal al celui dintâi: „Eu vorbesc cu autoritate despre eșec, Ernest [Hemingway] cu autoritate despre succes”¹⁶.

Ion Vinea este, în plus, în *Lunatecii*, un prozator al generației pierdute și într-un alt sens, mult mai restrâns și mai personal. Alături de complicitatea de viziune cu mari romancierii ai lumii, există în acest roman o complicitate tematizată cu propria generație

¹⁵ Ernest Hemingway, *Sărbătoarea continuă*, traducere și note de Ionuț Chiva, Iași, Polirom, 2008, p. 40.

¹⁶ F. Scott Fitzgerald, *Notebook*, apud Élisabeth Bouzonviller, *Francis Scott Fitzgerald. Écrivain du déséquilibre*, Paris, Belin, 2000, p. 14.

românească. Astfel, pe lângă bogatul material autobiografic utilizat în construcția personajelor feminine și a subiectului erotic, e întrebuințată și o materie personală care face loc în roman unei confrerii masculine, generaționiste. Structură prin excelență nostalgică, Ion Vinea a realizat câteva dintre personajele sale cu date împrumutate de la prietenii săi din tinerețe. Plecând de aici, se poate avansa o ipoteză figurală de lectură, subsumabile temeii generației, dacă nu pierdute, atunci, în mod sigur, risipite. Prima mișcare a lui Lucu Sillion este participarea la o masă festivă, alături de colegii săi de promoție liceală. Vedeta acesteia este doctorul Costi Barbu, cel care i se așează alături: „Doi ochi negri, șireți și struniți, îi zâmbeau printre sticlele unor ochelari cu rama groasă de baga. Un bărbat oacheș, mărunț și spătos, cu pielea feței trandafirie și bine întinsă peste pomeți asiatici, îl privea cu vădită simpatie” (p. 14). Faima doctorului, nu lipsită de controverse, e cunoscută peste tot în lume, motiv pentru care fostul său coleg se întrebă: „De unde oare își trăgea omulețul acesta misteriosul lui prestigiu?”. Acuzat de unii colegi din profesie de șarlatanie, doctorul Barbu își contrariază și foștii colegi de școală, atunci când în alocuțiunea pe care o ține, cu o mină serioasă, le recomandă metoda nesimțirii ca cea mai bună cale pentru a-și păstra sănătatea și tinerețea. În acest personaj, care are un ascendent asupra lui Lucu, cred că ne putem îngădui să-l citim pe Tristan Tzara. Spre acesta trimit datele apariției fizice, prestigiul mondial și aptitudinea de a scandaliza; metoda nesimțirii are un bun corespondent în teoria idiotiei susținută în manifestul și întrunirile dadaiste. Zâmbetul care revine cu insistență în portretul doctorului corespunde surâsului special al lui Tzara, veritabil laitmotiv și cod în corespondența dintre cei doi. De la „Țara [sic] ar râde după ochelari”¹⁷ dintr-o scrisoare expediată în 1916 la Zürich, la cele trimise, câțiva ani mai târziu, cu ritmicitate, la Paris: „Ton cochon de sourire m’agace” (epistolă din decembrie 1922) sau „Et ton sourire est-il toujours le même? J’ai le très bien noté dans mon tic-tac par contraste avec ton franc rire d’enfant amusé” (februarie 1925), precum și „Au fond, tu m’agaces avec ton air de petit sphinx souriant” (decembrie 1925)¹⁸.

Un alt vechi cunoscut, încă din vremea liceului, al lui Lucu Sillion, este Filip, patronul de la cafeneaua „Esplanade”, martorul deznăjdut al metamorfozelor și ratării celui dintâi. Mult mai mult decât un amfitrion, Filip își asumă rolul de voce morală, intrând mai de fiecare dată „în toanele lui de educator” față de necugetatul său congener. Între „cei doi vechi și buni amici” există o „afectuoasă ostilitate” (p. 97). De pe această poziție, patronul cafenelei îl avertizează că: „Te scufunzi pe nesimțite” și-i promite, totodată: „Te finanțez eu dacă lucrezi” (p. 100). Înclin să descifrez în acest congener protector, figura celebrului profesor universitar și editor, Al. Rosetti (născut în același an cu Ion Vinea, 1895). Acesta evocă cu amărăciune „nepăsarea” pe care scriitorul a arătat-o față de propria operă: „Când, la Fundația pentru literatură și artă, i-am propus publicarea operei sale poetice în colecția edițiilor

¹⁷ Ion Vinea, scrisoare către Tristan Tzara, nedată, dar situată de editor în iulie 1916, păstrată în fondul fondul Bibliotecii Jacques Doucet, Paris, editată în corpusul epistolar *Ion Vinea – Tristan Tzara*. Corespondență din Paris trimisă de Henri Béhar, în *Manuscriptum*, anul XII, nr. 2 (43), 1981, p. 160.

¹⁸ Ion Vinea, scrisori către Tristan Tzara, păstrate în fondul fondul Bibliotecii Jacques Doucet, Paris, editate în corpusul epistolar *Ion Vinea – Tristan Tzara*. Corespondență din Paris trimisă de Henri Béhar, în *Manuscriptum*, anul XII, nr. 3 (44), 1981, p. 133, p. 137, p. 139. Pentru apariția fizică a lui Tristan Tzara, vezi și portretele făcute de către scriitorii francezi (de cele mai multe ori dezamăgiți pentru că e scund și miop) și reținute în remarcabilă biografie datorată lui François Buot, *Tristan Tzara. Omul care a pus la cale revoluția Dada*, traducere de Alexandru și Magdalena Boianu, București, Compania, 2003, în special pp. 66-67.

definitive, a eludat un răspuns afirmativ, cerând un răgaz neîmplinit niciodată. Nici măcar înlesnirea pe care i-am realizat-o, punând să i se culeagă bucățile din publicațiile periodice, și prezentându-i un voluminos manuscris dactilografiat, n-a avut darul să-l hotărăscă”¹⁹. Scriitorul trebuie să fi simțit o anume vinovăție sau, oricum, o datorie neonorată față de insistența și generosul său editor, astfel încât, în anii din urmă ai vieții, când pregătește un volum de poezii pentru o eventuală, improbabilă editare, dedică manuscrisul „lui Al. Rosetti”²⁰.

Ceva din alura și din maniera de vestimentație a persoanei reale s-a transmis la personaj: „Înalt și lat în umeri, domnul Filip era încredințat, cu toate că se știa cam pântecos, că plecaciunile sale sunt netăgăduit de grațioase. Purta o veșnică vestă albă, cu lanț subțire de aur, și peste pantofi niște ghetre imaculate cu nasturi de sidef. Pentru el, eleganța demodată era cea mai autentică eleganță” (p. 97). Vesta este una dintre piesele vestimentare care revine în portretele lui Al. Rosetti realizate într-un volum comemorativ de evocări. După cum, în același loc aflăm, din mărturia lui Vlaicu Bârna, că la inițiativa acestui „mare consumator de oameni” a luat ființa, prin toamna lui 1948, „masa becherilor”, o modalitate elegantă de a-i lua sub protecție pe cei care începeau să fie împinși spre marginea societății; nu pentru lung timp, întrucât profesorul află că Securitatea le arată interes²¹. Oare nu este și „Impasul” din *Lunatecii*, masa singuratică la care sfârșește Lucu Silion, o masă a becherilor? Dar oare nu este și romanul el însuși o asemenea masă, ultima pe care Ion Vinea o întinde pentru a se despărți de însoțitorii de preț ai vieții sale?

Bibliografie:

- Constadina Brezu, *Un jurnal postum Ion Vinea? (Addenda la un fișier)*, în *România literară*, anul I, nr. 12, 26 decembrie 1968
- François Buot, *Tristan Tzara. Omul care a pus la cale revoluția Dada*, traducere de Alexandru și Magdalena Boiangiu, București, Compania, 2003
- Élisabeth Bouzonviller, *Francis Scott Fitzgerald. Écrivain du déséquilibre*, Paris, Belin, 2000
- Mihaela Cristea, *Realitatea iluziei. De vorbă cu Henriette Yvonne Stahl*, București, Minerva, 1996
- Dosar CNCAS Petru Dumitriu, P.000207, Vol. 1
- Adriana Fianu (ed.), *Al. Rosetti în evocări*, București, Minerva, 1995
- F. Scott Fitzgerald, *Blândețea nopții*, traducere de Mircea Ivănescu, București, Editura Simrom&Europartner, 1993
- Ernest Hemingway, *Sărbătoarea continuă*, traducere și note de Ionuț Chiva, Iași, Polirom, 2008
- Al. Rosetti, *Călătorii și portrete*, București, Editura Sport-Turism, 1977
- Pavel Țugui, *Tinerețea lui Petru Dumitriu*, Cluj, Dacia, 2001

¹⁹ Al. Rosetti, *Călătorii și portrete*, București, Editura Sport-Turism, 1977, p. 226.

²⁰ Dedicăția se afla pe manuscrisul unui amplu volum (243 pagini) descoperit de Elena Zaharia în redacția Editurii Minerva. (Ion Vinea, *Opere, I, Poezii*, ediție critică și prefață de Elena Zaharia-Filipaș, București, Minerva, 1984, p. LXV).

²¹ Vlaicu Bârna, *Călcând pe șase decenii*, în *Al. Rosetti în evocări*, ediție de Adriana Fianu, București, Minerva, 1995.

- Ion Vinea, *Opere, I, Poezii*, ediție critică și prefață de Elena Zaharia-Filipaș, București, Minerva, 1984
- Ion Vinea, *Opere, III, Lunatecii*, ediție critică de Elena Zaharia Filipaș, București, Editura Minerva, 1997
- Ion Vinea, *Opere, VII, Publicistica (1927-1928)*, ediție critică, note și variante de Elena Zaharia-Filipaș, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, Institutul de Istorie și Teorie literară „G. Călinescu”, București, 2005
- Ion Vinea, scrisori către Lili Haskil, Muzeul județean „Teoharie Antonescu” din Giurgiu
- Ion Vinea, scrisori către Tristan Tzara. Corespondență din Paris trimisă de Henri Béhar, în *Manuscriptum*, anul XII, nr. 2 și nr. 3 (43 și 44), 1981
- André Le Vot, *Scott Fitzgerald*, trad. Ruxandra Soroiu, București, Eminescu, 1983