

**ANUARUL
MUZEULUI NAȚIONAL AL LITERATURII ROMÂNE
IAȘI**

XVI



**Editura Muzeelor Literare
Iași – 2023**



Muzeul Național
al Literaturii Române
Iași

ANUARUL MUZEULUI NAȚIONAL AL LITERATURII ROMÂNE IAȘI YEARBOOK OF THE IAȘI NATIONAL MUSEUM OF ROMANIAN LITERATURE

Redacția/ Editorial Board:

Redactor-șef / Editor-in-Chief: Iulian Pruteanu-Isăcescu
Secretar de redacție / Editorial Secretary: Georgiana Leșu
Redactori / Editors: Dora Cană, Andreea Tacu, Diana Vrabie

Consiliul editorial / Scientific Board:

Ludmila Armașu (Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă”, Chișinău, Republica Moldova)
Mihai-Bogdan Atanasiu (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași)
Călin Ciobotari (Universitatea Națională de Arte „George Enescu” Iași)
Bogdan Crețu (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași)
Loredana Cuzmici (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași)
Mircea-Cristian Ghenghea (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași)
Serenela Ghițeanu (Universitatea din Ploiești)
Aliona Grati (Universitatea de Stat din Moldova, Chișinău, Republica Moldova)
Gabriela Haja (Institutul de Filologie Română „A. Philippide”, Iași)
Florin Irimia (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași)
Cosmin Mișuț (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași)
Doris Mironescu (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași)
Simona Modreanu (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași)
Monica Salvan (Muzeul Național al Literaturii Române Iași)
Dan-Alexandru Săvoaia (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași)

Contact: Muzeul Național al Literaturii Române Iași, str. Vasile Alecsandri nr. 6, 700054
E-mail: anuar.mnlri@gmail.com | Web: <https://anuar.mnlri.ro>

Publicația este indexată în Bazele de Date Internaționale: *Central and Eastern European Online Library* (CEEOL) și *Directory of Open Access Journals* (DOAJ). Poate fi accesată și pe platforma *Biblioteca Digitală a Publicațiilor Culturale* (<https://biblioteca-digitala.ro>).

The publication is indexed in the International Database *Central and Eastern European Online Library* (CEEOL) and *Directory of Open Access Journals* (DOAJ).

The Yearbook is also available on *Biblioteca Digitală a Publicațiilor Culturale* digital platform (<https://biblioteca-digitala.ro>).

Responsabilitatea pentru corectitudinea și obiectivitatea științifică a materialelor aparține fiecărui autor în parte. Se va respecta legislația românească privind drepturile de autor. Plagiatul este strict interzis.

The authors are responsible for the scientific content of the articles. The authors will comply with the Romanian copyright legislation. Plagiarism is strictly prohibited.

Pe copertă: gen. Mihai Negruzzi citește discursul cu ocazia instalării în funcția de Rezident Regal al Ținutului Prut
Fotografie din anul 1938 – Arhiva Muzeului Național al Literaturii Române Iași

cuprins

studii și articole

- Andrei Chirilă**, *Nicolae Ionescu și Frațiunea Liberă și Independentă de la Iași* / 9
Lilia Cecan, *Impactul generaționist în resurecția literaturii* / 25
Denis Apetri, *Directori ai Teatrului din Cernăuți. Perspective teatral-istorice* / 37
Anton Adămuț, *Ortologie și ortogeneză la Camil Petrescu – sensuri europene* / 47
Aliona Grati, *Scriitorii români despre un Chișinău „re-făcut” de sovietici* / 63
Diana Vrabie, *Mihai Zamfir: virtuțile genului diaristic* / 85
Ada Lupu, *Radu Afrim și textul clasic. Practici de lectură* / 93
Călin Ciobotari, *Spectator digital. Experiențe românești în pandemie* / 101

restituiri

- Andreea Tacu**, *Epistole către Mihai Negruzzi și alte documente* / 113
Iulian Pruteanu-Isăcescu, *„Primiți felicitările mele și aprecierea mea recunoscătoare!”. Eugene O’Neill către Petru Comarnescu* / 143

autori / 163

table of contents

studies and articles

- Andrei Chirilă**, *Nicolae Ionescu and the Free and Independent Faction in Iași* / **9**
Lilia Cecan, *The Role of the Concept of Generations in the Rebirth of Literature* / **25**
Denis Apetri, *Directors of the Cernăuți Theater. Theatrical-historical perspectives* / **37**
Anton Adămuț, *Orthology and Orthogenesis in Camil Petrescu's Works – European Meanings* / **47**
Aliona Grati, *Romanian Writers about a “Re-made” Chișinău by the Soviets* / **63**
Diana Vrabie, *Mihai Zamfir: the Virtues of the Diary Genre* / **85**
Ada Lupu, *Radu Afrim and the Classical Text. Reading Practices* / **93**
Călin Ciobotari, *Digital Spectator. Romanian Experiences During the Pandemic* / **101**

restitutio

- Andreea Tacu**, *Letters to Mihai Negruzzi and Other Documents* / **113**
Iulian Pruteanu-Isăcescu, *“My Congratulations to You – and My Grateful Appreciation”*. *Letters from Eugene O’Neill to Petru Comarnescu* / **143**

authors / 163

STUDII ȘI ARTICOLE

STUDIES AND ARTICLES

Nicolae Ionescu și Frațiunea Liberă și Independentă de la Iași

*Andrei Chirilă**

Pentru a exemplifica cu cea mai mare acuratețe modul în care pătura superioară a societății ieșene și-a exprimat principiile prin intermediul ideologiei liberale radicale intitulate Frațiunea Liberă și Independentă, cea mai relevantă analiză nu ar putea fi alta decât prezentarea corifeului grupării, profesorul Universității din Iași, Nicolae Ionescu, dar și a principalelor linii directoare ale acesteia. Fiind atât inițiator, cât și principalul lider politic și susținător al acestei variante ideologice liberale cu specific ieșean, profesorul Nicolae Ionescu s-a impus în epocă atât prin spiritul său oratoric desăvârșit, cât și prin volatilitatea și lipsa de consecvență în multe ipostaze. Personalitate parlamentară recunoscută în spațiul românesc în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, el este principalul vector de imagine și cel care diseminează preponderent crezul fracționist de la tribuna parlamentară a capitalei. Așadar, contribuția sa trebuie evaluată prin raportarea la viața, formarea și activitatea sa profesională și politică, pentru a resuscita spiritul unei personalități care a gestionat această grupare cu rădăcini în târgul ieșean.

Chiar dacă nu face obiectul studiului nostru, trebuie specificat faptul că profesorul Nicolae Ionescu s-a născut în anul 1820, la Roman, spațiu de unde avea să își înceapă formarea juvenilă¹. Nu la mult timp după aceea, studiile pe care acesta le-a urmat s-au intersectat cu spațiul ieșean, fiind legate inițial de Institutul profesorului francez Victor Cuénim, înființat în data de 1 martie 1828. Și-a continuat formarea în cadrul Academiei Mihăilene (instituție ce a luat ființă în anul 1835), locul unde deja începea să se reliefeze spiritul său patriotic, pentru ca mai apoi să devină absolvent al Liceului de studii superioare juridice a „școalelor naționale”, unde se consemna faptul că acesta stăpânea cu probitate, pe lângă limba maternă, limbile franceză, engleză, respectiv italiană, ceea ce i-a conferit personajului nostru o anumită caracteristică po-

* Andrei Chirilă a fost beneficiar al unei burse de performanță științifică „Jacob Negruzzi”, acordată de Muzeul Național al Literaturii Române Iași în cadrul proiectului *Burse și rezidențe de cercetare științifică „Junimea” privind istoria și viața culturală ieșeană*, ediția a VII-a, 2023.

¹ Mihai Sorin Rădulescu, *Elita liberală românească (1866-1900)*, București, 1998, p. 79-80.

liglotă². Pe această cale, putem susține că acesta, la începutul parcursului său educațional, și-a însușit în bună măsură cunoștințe solide în sfera preocupărilor sale.

La data de 27 noiembrie 1847, Nicolae Ionescu se număra printre fondatorii asociației Însocierea Iazariană, acolo unde și-a asumat, alături de alți semnatari precum Nicolae Bălcescu, Dumitru Brătianu, Al. Kogălniceanu, N.C. Cretzianu, G. Ventura și V. Pangal, să își dedice a douăzecea parte a venitului său dintr-un an în vederea susținerii cultivării limbii naționale, fiind un pilon principal pentru cristalizarea conștiinței naționale. Un an mai târziu, în 1848, evenimentele revoluționare l-au găsit la Paris, unde își desăvârșea studiile de drept; observând efervescenta pariziană, s-a întors în țară pentru a se implica în evenimentele revoluționare românești din Transilvania, Bucovina și Țara Românească, perioadă în care a legat o strânsă amiciție în mod special cu Alexandru Odobescu, după care însă a fost nevoit să părăsească țara³. Practic, prima parte a vieții sale a fost caracterizată de o profundă activitate de formare intelectuală, dublată de interesul pentru fenomenele sociale care aveau loc în cadrul lumii europene, aducându-și și el contribuția la nivelul acțiunii odată cu participarea activă la procesele revoluționare tumultuoase, care au înglobat atât spațiul european în general, cât și pe cel românesc în particular.

Revenit acasă din anul 1852, Nicolae Ionescu a devenit profesor de limba franceză și mai apoi de istorie universală în cadrul Academiei Mihăilene, spațiu în care se formase. Din 1856, s-a întors la Paris și la Bruxelles, unde a fost redactor în cadrul gazetei „Steaua Dunării”, ce promova ideile unioniste. În această perioadă a vieții sale, în ciuda faptului că nu a participat la momentul 1859, a fost un susținător al domnitorului Alexandru Ioan Cuza și al Unirii. Din 1860, el a revenit în țară, unde, pentru început, a activat ca redactor în cadrul revistei „Tribuna română”, până în 1866, iar în perioada 1859-1863 a fost și profesor al Colegiului Național din Iași, predând istorie universală, istorie națională, geografie și statistică. Aici, el și-a înaintat demisia în semn de frondă pentru mutarea Ministerului Instrucțiunii publice din Iași la București⁴. Din evoluția sa profesională până în anul 1863 reiese faptul că fracționistul a fost o personalitate foarte activă, care a ocupat diferite poziții atât în cadrul organelor de presă, cât și la nivel educațional. Toate aceste atribuții au fost premergătoare activității sale politice propriu-zise, iar aceste responsabilități putem spune că au stat la baza maturizării personalității lui Nicolae Ionescu.

Începând cu anul 1863, s-a creionat o nouă etapă din cariera sa profesională, când a devenit profesor în cadrul Universității din Iași, chiar în preajma înființării acesteia. Și-a început cariera universitară în cadrul Facultății de Filosofie a Univer-

² Adrian Nicolae Puiu, *Nicolae Ionescu (1820-1905). Omul politic și epoca sa. Contribuții la istoria liberalismului românesc*, Suceava, 2013, p. 58-59.

³ *Ibidem*, p. 60-61.

⁴ *Ibidem*, p. 62-63.

șităii, după care s-a reprofilat către Facultatea de Litere. În acest sens, anul 1869 consemna faptul că singurii doi titulari din cadrul acestei facultăți erau Nicolae Ionescu, respectiv, marele său rival, Titu Maiorescu. Într-un cadru general, este cunoscut faptul că întreaga sa activitate didactică a fost de multe ori afectată de responsabilitățile parlamentare ce i-au revenit de-a lungul timpului, având numeroase dificultăți legate de suplینitorii ce trebuiau să îi țină locul în timpul în care acesta își desfășura munca parlamentară⁵. Momentele dificile pe care le-a avut în cariera universitară au survenit și din cauza implicării sale politice, fapt care a condus inerent la anumite deficiențe în activitatea științifică în general. Pe această cale, el nu a fost neapărat un cercetător de marcă, reliefându-se în general datorită calităților sale oratorice, recunoscute chiar și de către cei mai înfocați adversari ai săi.

Finalul vieții l-a găsit pe liderul Frațiunii Libere și Independente la Brad, loc în care a și decedat în anul 1905, la o dată cu mare însemnătate pentru istoria noastră, 24 ianuarie. A fost înmormântat alături de fratele său mai mare, Ion Ionescu de la Brad (1818-1891)⁶. Acest moment este de asemenea important întrucât, odată cu moartea lui Nicolae Ionescu, s-a stins și fracționismul; această structură politică l-a avut drept principal exponent pe Nicolae Ionescu, iar odată cu pierderea sa gruparea nu și-a mai regăsit nici energia necesară, nici un lider care să poată duce în spate povara implicării politice și a moștenirii ionesciene.

Stingerea din viață a lui Nicolae Ionescu l-a făcut pe istoricul Nicolae Iorga să aștearnă câteva opinii personale despre viața politică a liberalului radical, cu care avusese de-a lungul timpului o serie de altercații, Iorga fiind în structura sa de esență conservatoare, și deci diferit în ceea ce privește concepțiile politice. Acesta îl considera pe fracționist lipsit de vlagă către finalul zilelor, rigid și lipsit de orice poftă de a-și trăi viața: „E ciudat că a mai fost vorba odată, acum câteva luni, de moartea acestui om, atunci când de mult el nu mai trăia cu adevărat”. Atributele „solemnă indolență”, „bătrân, scorțos”, „pustnic” din cadrul scrierii sale acumulează o serie de păreri negative ale istoricului român în legătură cu personalitatea lui Nicolae Ionescu, pe care o desconsideră profund, fără să-i deplângă vreun moment însingurarea din spre finalul vieții, ba chiar lăsând să se înțeleagă că atitudinea sa de viață a condus la această izolare inerentă⁷.

Chiar dacă Iorga a avut o atitudine critică la adresa fracționistului, aceasta nu l-a împiedicat să recunoască faptul că Nicolae Ionescu era un foarte bun orator, ceea ce l-a și ajutat cu precădere în cariera sa politică, și să remarce de asemenea valențele sale poliglote, afirmând: „În curând el a înțeles că în gâttelejul său e o muzică rară,

⁵ *Ibidem*, p. 102-106.

⁶ Mihai Sorin Rădulescu, *op. cit.*, p. 80.

⁷ Nicolae Iorga, *Oameni cari au fost*, București, 1967, p. 83-84.

puternică și felurită, care poate fermeca oamenii... Învățase franțuzește, englezește chiar, cetea mult, dar învățătura nu era chemarea lui. Avea glasul: deprinse gestul, larg sau energic, mersul solemn, atitudinea de dictator. El desăvârșia pe încetul mijloacele din afarii ale oratorului. Din ce în ce mai mult, lumea le cunoștea și le admira.”⁸. După Iorga, tăcerea de la finalul vieții a fost o expresie a faptului că acesta înțelesese că ceea ce el promova devenise într-un anume fel atât neiubit, cât și ridicol din multe puncte de vedere, istoricul considerând că întreaga lui activitate politică, în ciuda faptului că era un bun orator, s-a concentrat, din păcate, în jurul cuvintelor lipsite de substanțialitate, a cuvintelor „sterpe”⁹, care nu au reușit să aducă cu adevărat plus valoare în politica românească a vremurilor sale. O astfel de atitudine venită din partea unui istoric de seamă reprezintă un punct de vedere acid din partea acestuia cu privire la activitatea politică a lui Nicolae Ionescu, care nu a înțeles într-o manieră înțeleaptă cum ar fi trebuit să graviteze în jurul ideilor politice și ce ar fi trebuit să facă concret în activitatea politică pe lângă discursurile bine-cunoscute ale acestuia.

Fracțiunea Liberă și Independentă ieșeană s-a constituit cu precădere în cercurile intelectuale ale Universității din Iași, grupată în jurul universitarului Nicolae Ionescu, luând naștere în perioada finalului de domnie a lui Alexandru Ioan Cuza și în contextul venirii pe tron a prințului Carol de Hohenzollern-Sigmaringen. Membrii acesteia erau tineri care se formaseră sub incidența ideilor lui Simion Bărnuțiu, o personalitate foarte respectată în mediul universitar ieșean pentru pozițiile sale, preponderent naționale, ce cultivau un respect deosebit atât pentru instituțiile Romei antice, cât și pentru tradiția democratică a poporului român¹⁰. Perioada în care revoluționarul ardelean i-a marcat în mod esențial pe fracționiști a fost între 1854 și 1864, zece ani în care activitatea lui Simion Bărnuțiu a avut loc chiar la Iași. Acesta a predat cursuri de logică la gimnaziu, dar mai ales a activat ținând cursuri de filosofie, drept natural public și privat în cadrul Facultății de Filosofie. În cadrul Universității din Iași, acesta se bucura de o deosebită considerație din partea studenților, datorită eleganței și erudiției de care dăduse dovadă, comportamentul și ideile sale radicale fiind însușite de o mare parte a studenților din acea perioadă¹¹. Acest farmec personal și aderența ideilor sale l-au marcat și pe Nicolae Ionescu și pe unii dintre universitarii fracționiști ieșeni, care au preluat o bună parte din conceptele sociale ale lui Bărnuțiu, integrându-le curentului liberal pe care l-au îmbrățișat.

Printre ideile incipiente care au marcat gruparea putem aminti atitudinea inițială republicană, fracționiștii opunându-se aducerii unui prinț străin și susținând o

⁸ *Ibidem*, p. 85-86.

⁹ *Ibidem*, p. 87.

¹⁰ Apostol Stan, *Grupări și curente politice în România între Unire și Independență (1859-1877)*, București, 1979, p. 178.

¹¹ George Panu, *Amintiri de la „Junimea” din Iași*, București, 1971, p. 12-15.

domnie autohtonă. Această idee era fundamentată prin prisma necesității, în opinia fracționiștilor, a respectării suveranității statale, care nu putea fi tratată ca atare decât prin intermediul unui domnitor român, care cunoștea particularitățile naționale ale românilor. Pe această cale, ei se poziționau în contra curentului favorabil unei linii dinastice străine care să conducă țara, eliminând de asemenea orice posibilitate a unor ingerințe străine în ceea ce privește guvernarea românească. Gruparea se manifesta astfel, la începuturile sale, ca o grupare ce promova republicanismul, blama componenta dinastică pentru spațiul românesc și opta pentru o politică funciară care să aibă la bază împrăștierea țaranului român, ca o componentă esențială a evoluției economice românești¹². Putem afirma faptul că, la începuturile sale, atitudinea antidinastică ce s-a atașat curentului fracționist a venit pe fondul unor nemulțumiri a mai multor categorii de grupări, care au avut drept scop intimidarea sau chiar înlăturarea lui Carol I de la putere, însă principele, la acea vreme, a privit lucrurile într-o manieră înțelegătoare, conștientizând faptul că ideile sale cu caracter reformator aveau să aducă atitudini refractare, din cauza încercărilor fervente de schimbare în spirit occidental¹³.

Contextul cristalizării fracționiștilor ieșeni s-a bazat și pe faptul că, odată cu pierderea statutului de capitală a orașului Iași, elita politică moldovenească și în speță cea ieșeană a avut de suferit de pe urma faptului că liniile directe venite dinspre București nu rezonau cu ideile promovate de politica ieșeană, mulți dintre politicienii moldoveni fiind trecuți în plan secund în jocurile politice din capitală¹⁴. Acest gen de atitudine venită dinspre zona munteană a generat un anumit tip de frustrare regională, dar și una la nivelul elitei intelectuale ieșene, despre care putem afirma faptul că a defulat în urma unei serii de neajunsuri și marginalizări, care au stat, într-o anumită măsură, la baza conturării unor atitudini radicale deosebite față de ceea ce radicalismul liberal promova în spațiul muntean.

S-a încercat ca aceste tensiuni să fie mediate prin intermediul unor concesiuni care au revenit moldovenilor după momentul 1859, în vederea păstrării la cote normale a gradului de indignare din rândurile elitei ieșene, prin oferirea statutului de oraș universitar și cultural, odată cu înființarea Universității din Iași, prin care se recunoștea atât sacrificiul fostei capitale a Moldovei în vederea împlinirii dezideratelor naționale, cât și tradiția seculară a școlii moldovenești și a elitelor acesteia, actanți de frunte ai mișcărilor naționale de secol XIX¹⁵. Ideea de față potențează faptul că exista

¹² Titu Maiorescu, *Discursuri parlamentare cu priviri asupra dezvoltării politice a României sub domnia lui Carol I*, vol. I (1866-1876), București, 1897, p. 76-77.

¹³ Alex Mihai Stoenescu, *Istoria loviturilor de stat în România: 1821-1999*, vol. II, București, 2001, p. 13-15.

¹⁴ Adrian Nicolae Puiu, *op. cit.*, p. 150.

¹⁵ Gheorghe Platon, *De la constituirea națiunii la Marea Unire*, vol. VI, Iași, 2006, p. 224.

un anumit concurs de orgolii între cele două mari orașe românești, Iași și București, însă denotă în aceeași măsură și tactul cu care liderii munteni au tratat soarta fatidică a fostei capitale a Moldovei.

Fracțiunea Liberă și Independentă a avut o aderență scăzută raportat la numărul de membri implicați la nivelul Iașiului, deoarece la această grupare liberală au aderat preponderent personalități ale lumii intelectuale ieșene. Chiar dacă aceste personalități promovau o mare parte dintre ideile fracționiste în mediul universitar¹⁶, nu a fost însă suficient ca ele să capete o popularitate, mai ales în cadrul lumii rurale, deconectată în mare parte de efervescenta lumii academice. Deși rândurile grupării nu erau consolidate de un mare număr de persoane, au existat totuși anumiți profesori ieșeni cu notorietate în spațiul academic care au îmbrățișat conceptele fracționiste, printre care îi putem enumera pe Andrei Vizanti, frații Ștefan și Alexandru Șendrea, Gheorghe Mârzescu, Petre Suciu, A.I. Gheorghiu etc...¹⁷. Această existență a susținătorilor dintr-o categorie socială cultă întărește crezul despre radicalismul ieșean că era o expresie a unor inconveniente generate de superficialitatea cu care lumea ieșeană era privită în interiorul cercurilor bucureștene.

Se poate de asemenea face o distincție clară între spiritul radical al fracționiștilor și al lui Nicolae Ionescu, în comparație cu liberalii moderați din Moldova, conduși de Mihail Kogălniceanu, ale cărui concepții au fost marcate și de colaborarea foarte apropiată cu Alexandru Ioan Cuza, alături de care elaborase într-o manieră așezată reforme importante în țară¹⁸. Putem remarca deci că orașul Iași a fost un nucleu din care liberalismul s-a metamorfozat în două ipostaze: pe de o parte, susținători ai unei atitudini moderate, iar pe de altă parte, o grupare radicală cu specificitate locală, ale cărei revendicări au fost înglobate în spectrul fracționist, promovat mai apoi de Nicolae Ionescu prin activitatea sa parlamentară la București.

Departate de a fi însă într-o dispută amplificată cu gruparea liberală moderată din Moldova, principalii opozanți ai fracționiștilor la nivel regional erau reprezentați de junimiști, o altă organizație cu notorietate care pornise din mediul intelectual ieșean. Pentru junimiști, rivalitatea cu fracționiștii lui Nicolae Ionescu pornea de la percepția asupra grupării ca element care acționa împotriva coeziunii sociale, respectiv de la faptul că încerca să diminueze din autoritatea sistemului politic ale cărui sedimente se împământenisera în România din 1866. Junimiștii se plasau în rândurile conservatorismului, prin prisma faptului că aceștia mergeau pe premisa unei evoluții organice a sistemului politico-economic românesc, evoluție ce trebuia dublată de o serie de proiecte inedite în domeniul culturii și al învățământului, chestiuni ce ar fi

¹⁶ Apostol Stan, *op. cit.*, p. 180.

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ Idem, *Liberalismul politic în România de la origini până la 1918*, București, 1996, p. 96.

trebuit dirijate de către o serie de lideri vizionari, care să nu provină din rândurile populației de rând, care nu ar fi avut abilitatea și viziunea de a impune anumite reforme cu caracter inovator¹⁹. Această disensiune se va întinde aproximativ pe toată perioada celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea, constituind o sursă inepuizabilă de șicane între reprezentanții celor două părți.

Junimiștii, rivalii conservatori ai fracționiștilor ieșeni, se conturaseră înainte de momentul 1866, mai precis la finalul anului 1862, odată cu venirea spiritului director al mișcării, Titu Maiorescu, la Iași, grupând în jurul său personalități ieșene care erau exponenți ai școlii germane de gândire, inițiatorii fiind P.P. Carp, Vasile Pogor, Iacob Negruzzi și Theodor Rosetti. Treptat, această grupare a reușit să acapareze o altă serie de intelectuali precum Nicu Gane, Dimitrie Rosetti, Nicolae Mandrea, Mihail Corne, colonelul Nicolae Scheletti, Ștefan Vârnav, Nicolae Callimachi-Catargiu și o întreagă serie de reprezentanți coagulați în jurul perspectivei conservatoare promovată de junimiști. Plecând de la o activitate gândită ca fiind una culturală și de emancipare a populației, caracterul exclusivist al Junimii a condus treptat către o orientare substanțială spre lumea politică și o cultivare a unui anumit tip de abordare în legătură cu frământările societății românești din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Așadar, spre 1866, putem observa o implicare directă a junimiștilor în viața politică românească, ei susținând cu tărie instaurarea monarhiei constituționale sub tutela unui prinț străin²⁰. Astfel, dacă fracționiștii ieșeni militau inițial pentru o conducere republicană, plasându-se ferm împotriva posibilității aducerii unui străin în fruntea statului, junimiștii aveau o atitudine realmente refractară față de această abordare, considerând că stabilitatea țării nu putea fi obținută decât printr-o personalitate externă societății românești, ca factor de închegare a grupărilor politice, izolate în politici regionale, și de cele mai multe ori incapabile de compromis.

Diferențele de opinie dintre Frațiunea Liberă și Independentă și Societatea Junimea nu s-au rezumat însă numai la diferențe ideologice, ci au îmbrăcat și o formă de război personal între liderul liberal radical al fracționiștilor, Nicolae Ionescu, și fondatorul Junimii, Titu Maiorescu. Acesta a fost prelungit și în ceea ce privește activitatea pe care au avut-o în cadrul Universității din Iași. În decembrie 1869, Titu Maiorescu l-a devansat pe Nicolae Ionescu la concursul pentru ocuparea funcției de decan al Facultății de Filosofie și Litere, însă, din cauza faptului că acesta nu îndeplinea criteriul vârstei pentru ocuparea acestui post, cel din urmă a preluat această responsabilitate, pe care însă nu a reușit să o ducă la bun sfârșit, motivând faptul că activitatea sa parlamentară nu îi mai oferea timpul necesar pentru exercitarea atri-

¹⁹ *Idem, Grupări și curente politice în România ...*, p. 181-182.

²⁰ *Ibidem*, p. 185-186.

buțiilor sale administrative din cadrul vieții academice ieșene²¹. Titu Maiorescu ar fi încercat în același an desființarea acestei facultăți și înființarea unei școli normale care ar fi urmat să includă o parte dintre profesorii universității, vehiculându-se ipoteza unei posibile încercări de oprinare pe criterii politice în ceea ce îi privea pe principalii săi competitori politici de la acel moment²². Toate aceste animozități dintre cele două personalități au continuat în asemenea fel de-a lungul carierei politice și academice a acestora, dezvoltând o traiectorie sinuoasă, cu momente ce au pendulat între critici dure și concesii de ambele părți. În 1866, George Panu cataloga acest conflict dintre junimiști și fracționiști drept o „luptă de moarte” între cele două tabere de proveniență ieșeană²³, primii militând pentru susținerea lui Carol, iar cei din urmă manifestând o repulsie vădită față de un potențial conducător care să nu fi plecat din mijlocul autohtonilor. Un alt exemplu concret al acestei polemici este prezent în cadrul ședinței Camerei de la 12 noiembrie 1882²⁴, unde Maiorescu a criticat dur programul partidului liberal și al fracționiștilor de la acea vreme²⁵.

În calitate de membru fondator al Academiei Române, unde a îndeplinit și funcția de vicepreședinte al organizației, între aprilie 1889 și aprilie 1892, Nicolae Ionescu a activat în principal ca secretar al secției de istorie, unde de data aceasta a fost criticat dur de istoricul Nicolae Iorga. Deținând aceste demnități la nivelul Academiei, fracționistul l-a acuzat pe Titu Maiorescu că ar fi uzitat de o anumită formă de persecuție politică prin intermediul propunerii sale de a reduce subvențiile ce trebuiau acordate Societății Academice²⁶. Putem observa faptul că liderul Frației Libere și Independente a continuat conflictul cu Maiorescu chiar și în afara vieții universitare, având de altfel numeroase altercații cu acesta în cadrul tribunei parlamentului.

Pentru a continua problematica contextului apariției grupării fracționiste în preajma anului 1866, trebuie să realizăm o succintă prezentare a poziției lui Nicolae Ionescu în raport cu prințul Carol I de Hohenzollern-Sigmaringen. Chiar de la începutul venirii lui Carol I în România, am amintit deja că liderul fracționist s-a opus cu vehemență acestuia. Însă, din cauza lipsei de aderență a ideii unui principe autohton, gruparea fracționistă a trebuit să accepte tacit votul majorității din Adunarea Constituantă în favoarea prințului german, însă Nicolae Ionescu, alături de Teodor Lateș, Ioan Lecca, Nicolae Iamandi, Dimitrie Tacu și Ioan Negură s-au abținut de la votul final care avea drept scop învestirea acestuia drept principe ere-

²¹ Adrian Nicolae Puiu, *op. cit.*, p. 103.

²² *Ibidem*.

²³ George Panu, *op. cit.*, p. 18.

²⁴ Titu Maiorescu, *op. cit.*, p. 82.

²⁵ *Ibidem*, p. 83-86.

²⁶ Adrian Nicolae Puiu, *op. cit.*, p. 119.

ditar²⁷. Alături de fracționiștii care au opus rezistență lui Carol în acel moment, se situa și Ion Heliade Rădulescu, o personalitate care participase activ în cadrul acțiunilor revoluționare de la 1848, și care avea crezul că toate aspectele evolutive ale spațiului românesc extracarpatic au fost întreținute de către domnii pământeni²⁸, în concordanță cu ceea ce Nicolae Ionescu susținea, alături de gruparea sa liberală radicală. Trebuie specificat, în aceeași măsură, că moldovenii erau cei care deplâneau cel mai mult debarcarea domnitorului Alexandru Ioan Cuza, iar încercarea ratată de a-l readuce pe acesta pe tron a fost opera colonelului Alexandru Solomon, liderul comandamentului de lăncieri din Moldova²⁹. La discursul său cu privire la aducerea lui Carol în România, și-a manifestat din nou stilul depreciativ considerând că niciun principe străin nu ar putea ceda presiunilor influențelor externe și a „intereselor puterilor lor, oricare ar fi prințul, fie cel mai bărbat din Europa”³⁰. După cele afirmate, putem observa deci modul cum fracționiștii s-au poziționat odată cu începuturile lor împotriva curentului general ce caracteriza opiniile politice din spațiul românesc, punctul opus al politicilor lor fiind reprezentat de gruparea junimistă și conservatoare.

Pe de altă parte, la începuturile Frațiunii Libere și Independente, a existat o mai mare afinitate față de atitudinea politică a „roșiilor munteni”. Din vara anului 1870, aceștia fac front comun pentru a-l critica pe „prusac” (termen depreciativ la adresa principelui Carol I), făcându-l vinovat atât de excedarea atributelor constituționale, cât și de implicarea acestuia fățișă în disputele care aveau loc între grupările politice românești³¹. Deopotrivă, atât fracționiștii ieșeni, cât și radicalii munteni s-au apropiat încă de la începuturile grupării ieșene în ceea ce privește limitarea drepturilor străinilor în chestiunile interne, promovând o legislație care era potrivnică față de străinii ce își doreau să activeze în diferitele ramuri ale vieții socio-politice din stat³². De-a lungul perioadei incipiente fracționiste însă, aceștia s-au comportat ca niște parteneri dificili chiar și pentru radicalii munteni, având multe chestiuni punctuale asupra cărora nu reușeau să cadă de acord.

Radicalismul grupării conduse de Nicolae Ionescu și atitudinea ostilă față de conducerea străină nu au rămas necatalogate de către Carol I. Acesta, urmărind comportamentul fracționiștilor, a reacționat și el cu reticență, considerându-i cu câteva ocazii drept „socialiști”³³. Perspectiva repugnantă a fracționiștilor însă nu l-a oprit pe Carol I să colaboreze cu ei în perioada 1866-1868, chiar dacă gruparea lui Nicolae

²⁷ Silvia Marton, „*Republica de la Ploiești*” și începuturile parlamentarismului în România, București, 2016, p. 146.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Nicolae Ionescu, *Cuvântu asupra votului pentru principele străin*, București, 1879, p. 9.

³¹ Silvia Marton, *op. cit.*, p. 27.

³² *Ibidem*, p. 32.

³³ Sorin Liviu Damean, *Carol I al României (1866-1881)*, vol. I, București, 2000, p. 109.

Ionescu a încercat să transpună colaborarea cu instituția dinastică într-o afacere în care interesele lor au fost puse în prim-plan, fără a putea concepe ca principele să devină principalul actant pe scena politică internă³⁴. Aceste detalii ale relației dintre radicalii ieșeni și principe ne oferă o imagine de ansamblu asupra disensiunilor majore care au survenit după anul 1866 și care nu s-au încheiat aici, antagonismele dintre principe și Frațiune având de-a lungul timpului intensități diferite, care însă nu au fost niciodată complet eradicate.

Dintre toate aceste aspecte menționate anterior, putem extrage faptul că Nicolae Ionescu și fracționiștii au avut o mare repulsie față de principele străin, având în vedere caracterul republican și autohtonist ce a marcat gruparea în perioada ei de început, concepții care însă s-au metamorfozat în timp, având în vedere starea de fapt care se înfăptuise în țară prin intermediul majorității clasei politice, care înțelesese nevoia unui principe dintr-o casă dinastică prestigioasă din Europa. Mai mult, în diferite rânduri, fracționiștii au fost nevoiți să colaboreze cu acesta de fiecare dată când au luat parte la guvernarea națională. Se poate afirma faptul că, pe lângă concepțiile preluate din filosofia lui Simion Bărnuțiu, conflictul a escaladat încă de la începuturile anului 1866, deoarece Frațiunea nu avusese nicio contribuție semnificativă în aducerea principelui în țară³⁵, ceea ce s-ar fi putut clasifica drept un dezavantaj al grupării în comparație cu cei care au brodat aceste intrigi de la nivelul statului, care ar fi urmat să beneficieze de un sprijin consistent din partea lui Carol I de Hohenzollern-Sigmaringen.

Contextul apariției Frațiunii Libere și Independente pe scena politică românească a venit astfel într-un orizont românesc agitat, într-o perioadă în care se făcea cu greu tranziția de la o domnie autoritară sub oblăduirea lui Alexandru Ioan Cuza către un nou început, prin aducerea prințului străin Carol pentru preluarea tronului României și pentru salvarea unirii înfăptuite în 1859. Încă de la începuturile sale, Frațiunea s-a distins printr-un radicalism propriu, opunându-se cu vehemență lui Carol I prin prisma concepțiilor sale despre forma de guvernământ, intrând de asemenea într-o opoziție acerbă față de gruparea junimistă, ce avea o mentalitate preponderent conservatoare, complet diferită față de cea a apropiaților lui Nicolae Ionescu. Excedând forma unui conflict exclusiv ideologic, junimistul Titu Maiorescu și fracționistul Nicolae Ionescu au escaladat conflictul în sfera personală, cu reverberații și în spațiul universitar și academic. Prin prisma acestor evenimente începute în 1866, putem afirma faptul că, încă de la începuturile sale, Frațiunea s-a remarcat printr-o intransigență desăvârșită, prin fermitatea uneori rigidă cu care și-a susținut punctele de vedere și,

³⁴ Silvia Marton, *op. cit.*, p. 171.

³⁵ Adrian Nicolae Puiu, *op. cit.*, p. 154.

de asemenea, printr-o politică foarte conflictuală cu privire la adversarii care nu împărtășeau anumite idei despre situația politică la zi.

După ce ne-am conturat o imagine de ansamblu despre ceea ce a însemnat contextul apariției liberalismului fracționist ieșean, urmează să realizăm o incursiune în lumea ideologică a grupării, care a căpătat forme specifice, individualizante, și care au pecetluit la nivel formativ o parte integrantă a liberalismului românesc din perioada modernă.

În legătură cu perspectiva economică, apărarea pieței naționale a necesitat o atitudine destul de dură față de structurile etnice alogene. Aflându-se sub suzeranitate otomană și sub garanția marilor puteri europene, au existat diferite interferențe externe din punct de vedere economic, în contradicție cu burghezia locală, care nu era oricum la același grad de evoluție cu occidentul european. Unii negustori care nu erau de naționalitate română, printre care cei mai mulți erau de origine evreiască, se aflau în România în calitate de supuși ai anumitor Curți europene. De cele mai multe ori, aceste naționalități au scăpat de sub tutela diriguitoare națională, încetinind statul în încercarea sa de a dezvolta economic clasele sociale românești pe principiul liberei concurențe³⁶. Astfel, s-a apelat la anumite măsuri restrictive ale populațiilor alogene în spațiul românesc.

Încă de la începutul primelor episoade parlamentare moderne, din 1866, profesorul ieșean Nicolae Ionescu adera în cadrul tribunei parlamentare la opinia că drepturile comunității evreiești pentru stabilirea pe pământ românesc ar trebui restricționate, afirmând că „Evreii sunt acei care dintre toți streinii se pot fusiona mai anevoe cu națiunile în mijlocul cărora ei trăesc”³⁷. Era unul dintre momentele de început ale alegațiilor fracționiste cu privire la aspectele nefaste pe care evreii le-ar putea juca din punct de vedere socio-economic în viața statului român.

În data de 21 martie 1867, I.C. Brătianu, în calitatea sa ministerială, a trimis o circulară în țară prin care adjura măsuri restrictive față de evrei, în sensul de a nu se mai stabili în zona Moldovei, în această perioadă existând o foarte mare migrație din Imperiul Habsburgic către teritoriile românești. Atitudinea liberală pornea de la o realitate social-economică: în regiunea Moldovei se stabiliseră aproximativ 300.000 de evrei. În fosta capitală, la Iași, din cei aproximativ 80.000 de locuitori ai orașului, în jur de 50.000 erau evrei, ceea ce reprezenta o cifră uriașă în epocă³⁸. Ostilitatea față de evrei a fost împărtășită astfel de radicalii munteni și fracționiști, dar cei din

³⁶ Apostol Stan, *Liberalismul politic în România de la origini până la 1918*, București, 1996, p. 129.

³⁷ *Desbaterile Adunării Constituante din anul 1866 asupra Constituțiunii și legii electorale din România*. Publicate din nou în edițiune oficială de Alexandru Pencovici, București, 1883, p. 120-121.

³⁸ *Ibidem*.

urmă, originari din Iași, au fost mult mai sensibili la această problemă decât alte grupări liberale.

Reglementările doar parțiale cu privire la chestiunea evreiască au nemulțumit o mare parte a burgheziei moldovenești, care avea doleanța ca guvernul să aplice o serie de măsuri mai restrictive față de comunitatea evreiască, mai ales prin prisma faptului că aceștia aveau susținerea financiară a marilor puteri din proximitatea țării, lucru care îngreuna și mai mult procesul de consolidare a păturii burgheze din Moldova. Astfel, atât burghezia mijlocie, cât și conservatorii moldoveni poziționați oricum împotriva radicalismului liberal, l-au acuzat pe I.C. Brătianu de faptul că nu a avut capacitatea de a gestiona situația alogenilor evrei din spațiul moldovenesc³⁹. Totuși, chiar și intervenționismul destul de scăzut a lui I.C. Brătianu în această speță a atras atenția și nemulțumirea marilor puteri. Dintre acestea, Marea Britanie, Austro-Ungaria, respectiv Franța erau cele mai afectate. În această stare de fapt, s-a încercat intervenția pe căi diplomatice, agentul român Emil Crețulescu încercând să explice la Paris faptul că evreii monopolizaseră comerțul moldovenesc, problemele nefiind generate doar de niște simple extravagante românești. Insistențele acestor puteri nu l-au înduplecat pe I.C. Brătianu să își modifice poziția inițială, iar din acest motiv cele trei state europene au încercat debarcarea guvernului de la acel moment, fără prea multe reușite însă⁴⁰.

Ca urmare a presiunilor exercitate de Franța, Marea Britanie și Austro-Ungaria, la 10 iunie 1868, I.C. Brătianu s-a întâlnit cu delegați ai acestor state, pentru a le asculta revendicările. Aceștia au cerut ca evreii care au fost expulzați din țară să fie reprimiți și să le fie recunoscute pierderile din această perioadă de exil. Pentru a nu aduce prejudicii de imagine guvernării față de opinia publică românească, s-a ajuns la un compromis cu cele trei mari puteri, în vederea acordării comunității evreiești expulzate o serie de despăgubiri ce li se cuveneau în urma surmenării activității lor economice⁴¹. Toată această tevdură a reliefat poziția tacticoadă a radicalilor față de chestiunea evreiască, spre deosebire de fracționiști, care s-au remarcat, ca de obicei, printr-o poziție mult mai dură și implacabilă.

În dorința lor de a proteja interesele economice ale Iașului și Moldovei, fracționiștii care au pendulat între protecționism și liber schimb, au manifestat însă o atitudine mult mai drastică raportată la problema evreilor, în special a celor din Moldova. Fracționiștii au avut un rol însemnat în alungarea evreilor din 1867, ce a fost mai târziu reglată parțial de I.C. Brătianu, după cum am menționat și anterior. Este de consemnat faptul că atitudinile fracționiste au fost dur criticate în epocă de ziare precum

³⁹ *Ibidem*, p. 130.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 131.

⁴¹ *Ibidem*, p. 132-133.

„Gazeta de Iași” și „Perseverența”, prima fiind o publicație apropiată de gruparea conservatoare, iar a doua reprezentând interesele radicalilor, cele două atacând vehe- mența lui Nicolae Ionescu și a fracționiștilor împotriva comunităților evreiești, consi- derând-o doar o încercare de satisfacere a agendei politice⁴². Atacurile virulente îndreptate împotriva evreilor au venit însă și din partea unor alte personalități fracți- oniste, printre care A.D. Holban sau Andrei Vizanti. Cu un an mai devreme de ac- țiunile represive la adresa evreilor, fracționiștii au înaintat și petiții în vederea înlă- turării totale a evreilor din viața economică românească. S-au organizat de asemenea și manifestații împotriva comunității evreiești, în urma cărora fracționiștii Anastasie Fătu și Petre Suciuc au și fost reținuți pentru scurt timp, fiind eliberați însă la insis- tențele lui Nicolae Ionescu⁴³. Pentru gruparea radicală ieșeană, evreii au constituit principalii vinovați pentru carențele economice ale societății românești, iar elimi- narea acestora din viața economico-financiară a fost principalul deziderat la nivel economic, mai presus decât dezbaterile epocii cu privire la atitudinile protecționiste și ale liberului schimb.

Pentru a recapitula acest aspect ideologic, este lesne de observat că liberalii au avut din nou puncte de vedere diferite. Dacă radicalii au redus din tendințele lor îndreptate împotriva evreilor, fracționiștii au fost fermi pe poziții, creând un laitmotiv din această chestiune, încercând probabil să compenseze inconsecvența lor la nivel economic în timpul dezbaterii dintre protecționisti și adepții liberului schimb.

Problema educației a fost un subiect larg abordat de către gruparea ieșeană. Una dintre personalitățile fracționiste care a și depus un proiect de lege a învățămân- tului a fost profesorul ieșean Andrei Vizanti, care și-a exprimat pe larg concepțiile despre modul în care învățământul românesc ar trebui abordat. Printre principiile esențiale care au fost expuse în acest proiect de lege se afla, în primă fază, libertatea învățământului⁴⁴, ca mijloc exponențial de evoluție a societății românești. Alte idei inserate în cadrul acestui proiect vizau încercarea de creare a unui cadru unitar al limbii române, dar și importanța gratuității învățământului⁴⁵, în vederea unei accesibi- lități crescute la educația de bază a mării mase a populației României. Fracționist la origine, legea lui Andrei Vizanti poate fi încadrată în spectrul de viziune al acestei grupări, ce avea un caracter preponderent elitist, cu membrii proveniți din lumea intelectuală.

⁴² Carol Iancu, *Evreii din România (1866-1919). De la excludere la emancipare*. Traducere de C. Litman, București, 2006, p. 131-135.

⁴³ Adrian Nicolae Puiu, *op. cit.*, p. 157.

⁴⁴ Andrei Vizanti, *Raport asupra proiectului de organizațiune generală a inventiamentului public*. Cu adaosele și modificările comitetului delegaților Adunării deputaților, București, 1886, p. 24.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 76-81.

Alianțele politice între fracționiști și alte grupări au fluctuat de-a lungul timpului. Și în acest câmp al analizei, se poate observa din nou o oarecare inconsecvență. De la începutul creionării lor, în 1866, aceștia s-au apropiat în primă instanță de radicalii munteni și de I.C. Brătianu, respectiv C.A. Rosetti, făcând opoziție liberalilor moderați ai lui Ion Ghica. Această colaborare a fost păstrată inițial și la alegerile din 1868, însă, după scurt timp, s-au desprind de legătura cu Brătianu, întrucât fracționiștii suspectau faptul că gruparea celui din urmă căpătase excesiv influență în spațiul moldovenesc, rupând colaborarea rapid, spre martie 1868⁴⁶. O astfel de colaborare fugitivă au avut-o și cu cabinetul Golescu, iar spre 1870, aceștia au brodat o apropiere, aparent surprinzătoare, cu conservatorii și cu Manolache Costache Epureanu, cel din urmă având o întâlnire cu Nicolae Ionescu, la Iași, în încercarea de a contura o eventuală alianță electorală, respectiv o potențială intrare la guvernare a fracționiștilor alături de conservatori. O parte a liberalilor din Fălciu l-a acuzat pe prefectul de orientare conservatoare că l-ar fi ajutat pe profesorul fracționist în cadrul alegerilor din 1870. Odată însă cu războiul franco-prusac, dificultățile de la guvernare ale conservatorilor s-au înmulțit, iar colaborarea cu fracționiștii pentru susținerea guvernului conservator s-a stins rapid⁴⁷. Acestea fiind spuse, nici liberalii radicali, nici conservatorii nu au putut satisface pretențiile și revendicările fracționiste.

Un moment esențial pentru coagularea grupărilor liberale au fost alegerile din aprilie 1875. În dorința lor de a crea o platformă îndreptată împotriva conservatorilor, liberalii alcătuiseră un comitet electoral central, ce avea drept obiectiv racordarea activității politice la nivelul întregii țări. Prin intermediul periodicului „Alegătorul liber”, liberalii și-au continuat așadar linia propagandistică împotriva elitei politice conservatoare. Fiind conștienți de necesitatea unei alianțe coerente pentru câștigarea alegerilor, pe data de 24 mai 1875, și-au luat angajamentul de a lucra împreună pentru triumful principiilor liberale în viața politică românească⁴⁸. Acesta este momentul de culminare a unității liberale de până în acest moment, la care luase parte, de asemenea, și Frațiunea Liberă și Independentă. Însă, din 1878, aceștia se numără din nou printre dizidenții liberali, desprinzându-se de alianța liberalilor români. Din acest moment până către finalul anilor 1880, gruparea a căzut într-un oarecare con de umbră, nemaivând forța de a se impune pe scena politică românească.

Finalmente, scurta noastră expunere a venit în completarea episoadelor de istorie ieșeană veritabilă, fiind o încercare de punere pe tapet a unei personalități fracționiste fundamentale, ce a fost, pentru o lungă perioadă de timp, portdrapelul concepțiilor ieșene despre modul în care statul român ar trebui gestionat și despre vizi-

⁴⁶ Adrian Nicolae Puiu, *op. cit.*, p. 163.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 164-165.

⁴⁸ Apostol Stan, *op. cit.*, p. 167.

unea asupra evoluției României timpului său. Am analizat, așadar, cum anumite idei din mediul universitar ieșean s-au înfiripat în personalitatea lui Nicolae Ionescu și cum acestea s-au dezvoltat în lumina Frațiunii Libere și Independente din Iași.

Summary

This work aims to shed light on an episode of Iași history that prominently features Nicolae Ionescu, the leader of the Free and Independent Faction in Iași. Nicolae Ionescu was an academic figure closely tied to the Iași community, serving as a professor at the University. Thus, the connection between the two became inexorable, as the factionists shaped through their activity the way of action of the intellectual world in Iași. By tracing Nicolae Ionescu's educational background and evolution, we intend to highlight the ideological roots of the faction and, at the same time, reconstruct its main characteristics. The faction primarily consisted of intellectuals active in the academic environment of the former capital of Moldavia. It was marked by unionist sentiments, opposition to the foreign prince Carol I, negative attitudes towards the Jewish community, and support for the educational processes. We will also analyze the faction's disputes and affiliations with various local and national political groups, which were often influenced by a sense of frustration due to the marginalization of the Iași elite and faction leaders by those in Bucharest. Lastly, we will compare the faction with other political groups of the era to identify key elements that set them apart during their active period.

Keywords:

Nicolae Ionescu, University of Iași, politics, ideology, Carol I.

Impactul generaționist în resurecția literaturii

Lilia Cecan

Opera literară devine obiectul criticii literare în momentul în care conține „coeziune și structurare”¹, deopotrivă desfășurându-se procesul și în perimetrul teoriei literaturii întru definirea conceptelor prin care se inițiază o serie de evaluări pentru a descoperi valoarea literară a unui creator. Când încercăm să determinăm valoarea și individualitatea unui autor, recurgem la „un concept de autoritate” de la care se pornește și se structurează demersul critic. Cu toate că are o serie de limite și provoacă discuții controversate, *generația literară* este un concept care se impune și reușește să satisfacă intenția critică de a stabili etape, dominante și constante pentru ordonarea literaturii într-un canon sau paradigmă pentru a fi înscrisă în istoria literaturii². Periodizarea literaturii, nu neapărat în funcție de criteriul generației, a fost dintotdeauna utilă și, cel puțin pentru literatura română, este un criteriu cât se poate de pertinent³, or în demersul exegetic nu se poate cerceta exclusiv pe baza generației, esențială rămânând opera, formulele estetice și judecata critică.

Începând cu sfârșitul secolului al XIX-lea, devine vizibilă practica de a se aduna într-o colectivitate cu scopul de a promova un nou curent, o nouă paradigmă, noi direcții și strategii lirice care aveau conexiuni directe cu cadrul socio-politic și cultural-filosofic. În *Fetele unui veac* (1925), Lucian Blaga insistă asupra acestor interferențe și le asamblează într-o coeziune somatică: „Fapt e că în cele mai disparate creațiuni ale unei epoci, fie într-un gând filosofic sau într-o dramă, sau un tablou, subzistă o înclinare de ansamblu, o pasiune foarte susținută pentru anume forme și o foarte hotărâtă identificare a creatorilor cu anumite atitudini spirituale. E vorba, așadar, despre un paralelism între năzuințele manifestate simultan în filosofie

¹ Adrian Marino, *Introducere în critica literară*, Craiova, 2007, p. 31.

² Nicolae Sava, „*Ne succedem generații și ne credem minunați*”. Cu prorectorul Universității „Ștefan cel Mare” Suceava, criticul literar Mircea A. Diaconu, despre generațiile literare, în „ZCH News”, articol accesibil online la adresa: <https://zch.ro/ne-succedem-generatii-si-ne-credem-minunati>, consultat în data de 04.07.2023.

³ Nicolae Manolescu, *Generații literare*, articol accesibil online la adresa: <https://adevarul.ro/blogurile-adevarul/generatii-literare-1580791.html>, consultat în data de 04.07.2023.

sau în politică, în artă sau în știință, despre un paralelism ce ține sub puterea sa domeniului care își au oarecum autonomiile lor”⁴.

În același deceniu interbelic, cu toate că cultiva ramificația ideilor prin ieșirea din sine și timp, Mircea Eliade precizează și el că ființa, în general, și creația literară, în particular, rezzonează nemijlocit cu un „*spațiu-plasă* care leagă între ele obiecte și realități din cele mai depărtate și le leagă printr-o simpatie care-și are legile ei, numită *aflarea organică laolaltă*”⁵.

În urma evenimentelor istorice, apar consecințe sau cauze care sunt înregistrate în *memoria colectivă*, termenul fiind introdus de Maurice Halbwachs⁶ în anii '30 ai secolului XX. Memoria colectivă, la fel ca memoria familială, e un sistem de reprezentări comune, care colectează amintirile și le salvează de uitare. Respectiv, fiecare generație își însușește memoriile care-i fondează identitatea. Pierre Nora consideră că „generațiile au fost întotdeauna mixturi ale memoriei și istoriei, doar ponderea și rolul fiecăreia în acest amalgam par să fi suferit mutații de-a lungul timpului. O generație este un produs al memoriei, un efect al amintirii, al aducerii aminte. Tot așa cum există conștiință generaționistă, mișcare generaționistă etc., există și memorie generaționistă, care este istorică, dar nu doar prin retrospectivă comparativă și prin propria construcție în timp”⁷. Acest tip de memorie, care este și istorică, este impusă din exterior, iar apoi este interiorizată. Când gradul de activism devine evident și înregistrează susținători, are loc autoproclamarea generaționistă ca atitudine și răspuns față de modelul care își epuizează potențialul. Astfel, pentru Pierre Nora generațiile produc *locuri ale memoriei* sau *situri mnemonice*.

Interesul față de problema definirii generației a crescut începând cu secolul XX, Pierre Nora considerând generația un *loc al memoriei* și susținând că nu există un termen care să fi devenit mai trivial, mai opac, dar nici mai vechi, care să aibă referințe biologice, care să se întindă până la Biblie, Herodot și Plutarh⁸. Precizează că interesul nu ar fi existat fără momentul mai 1968, „astfel generația este fiica democrației și a accelerării istoriei”⁹, este „o categorie a comprehensiunilor reprezentative, o afirmare violentă a identității orizontale care domină imediat și transcende toate formele solidarității verticale”¹⁰. Conceptul de *generație* este un concept

⁴ Lucian Blaga, *Opere*, 2, Chișinău, 1995, p. 56.

⁵ Mircea Eliade, *Meșterul Manole*, Iași, 1992, p. 63.

⁶ Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, p. 123 (carte accesibilă online la adresa: http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/cadres_soc_memoire/cadres_soc_memoire.html, consultată în data de 04.07.2023).

⁷ Pierre Nora, *Les Lieux de Mémoire*, 2, Paris, 1997, p. 2.999.

⁸ *Ibidem*, p. 2.982.

⁹ *Ibidem*, p. 2.980.

¹⁰ *Ibidem*, p. 2.975.

vehiculat, considerat și desuet, dar care, până la moment, din cauza caracterului general, nu are definiții exhaustive.

Conceptul de *generație* a fost introdus în istoria literaturii de către Wilhelm Dilthey ca metodă de caracterizare a perioadei romantice, într-un eseu despre Novalis (1866)¹¹. Din acest moment, începe să se separe abordarea pozitivistă pentru care destinul uman este socotit cantitativ în cifre, față de abordarea istorico-romantică care se sustrage schemei numerice, pentru a o înlocui cu timpul interior. Abordarea nouă pornește de la opoziția: timpul fizic – măsurabil cantitativ; timpul interior al evenimentelor surprins calitativ. Scheletul exterior al mișcărilor intelectuale s-a înlocuit cu „o formă măsurabilă interior”¹² și s-a impus ideea că problema generaționistă nu este măsurabilă, deoarece poate fi identificată doar în calitatea ei, e o problemă a timpului interior.

Conceptul există datorită interacțiunii ansamblului de factori care survin din științele despre om și creația umană: biologia, istoria, sociologia, etnologia, antropologia, psihologia, estetica, istoria limbii și a stilului și istoria tuturor artelor și științelor. Respectivii factorii s-au afiliat conceptului de generație la o anumită etapă istorică și într-un concurs de împrejurări pentru a desemna, în dependență de saltul socio-uman și progresul tehnico-științific, existența de facto a unei cohorte umane, agregat uman activ într-un anumit timp.

În modernitate, de regulă, identitatea de vârstă nu mai este un criteriu de bază ca la începutul fenomenului, deoarece impactul cel mai puternic în conturarea unei generații acționează din exterior și este multiplu: educația, evenimentele istorice, tradiția locală etc. În istoria literaturii, care optează pentru intrarea conceptului în universal, rămân funcționale două accepții care au rezistat transformărilor și ajustărilor, în diacronic și sincronic: din perspectivă pozitivistă, generațiile sunt trepte uniforme ale creșterii continue, iar din perspectivă romantic-istorică, generațiile au timpul lor interior și capacitatea să realizeze saltul cultural. În dependență de intensitatea tectonică, pe care o produce evenimentul, generațiile sunt de două feluri: generații istorice și generații culturale. O generație realizează saltul prin ruptură sau continuitate, în dependență de intensitatea coagulării forțelor, care sunt întreținute inevitabil prin mișcare. Un eveniment devine cu adevărat influent când se referă nu doar la forme literare, ci schimbă din temelii conștiința unei anumite epoci.

În aria literaturii s-a impus opinia că o generație se constituie dintr-un grup de scriitori care împărtășesc același program estetic, apartenența la o paradigmă, la un cerc sau o grupare literară (culturală), la o societate sau la un grup de colaboratori ai

¹¹ Julius Petersen, *Generațiile literare*, Cluj-Napoca, 2013, p. 76.

¹² Vezi Ingrid Tomonicska, *Conceptul de „generație”*, în Rodica Ilie, Dan Botezatu (coordonatori), *Modele, concepte și contexte ale istoriei literaturii române contemporane*, Brașov, 2016, p. 74.

unei reviste. Această practică de a se aduna într-o colectivitate cu scopul de promovare este atestată în literatura universală și are un întreg parcurs. În accepție tradiționalistă, se considera că fiecărei generații îi corespunde un anumit curent literar, iar perioada generației durează din momentul în care se cristalizează programul acesteia și până în momentul când manifestul literar e bine evidențiat. Începând cu interbelicul, în anii '30, ritmul s-a accelerat și a produs o fractură importantă: s-au activat, dincolo de generația din care proveneau, curentele literare tradiționaliste, moderniste și avangardiste. Se configurase un mediu eterogen, care constant se manifesta prin faptul că noul val de scriitori, fără a trece procesul de cristalizare, coexistă alături de scriitorii de referință, care aparțineau generațiilor anterioare.

Delimitarea și ritmul unei epoci se află sub influența fenomenului generaționist, care manifestă întotdeauna o altă intensitate, deoarece există sub efectele unui eveniment istoric, ce irigă activismul. Prin urmare, amploarea conștiinței generaționiste este direct proporțională cu dramatismul evenimentelor majore, iar conștiința unei generații se formează prin intermediul liderilor care interpretează evenimentul și care pătrunde în conștiința colectivă. Fiecare generație se află sub impactul și dominația celor întâmplate istoric, impuse din exterior; apoi, interiorizate, acestea produc memoria generației. Prin însușirea acestei memorii, care este un amestec de istorie și interpretare, generația capătă identitate. Pentru istoria culturii, pentru recuperarea unei perioade, etape sau autor, memoria generației are ponderea unor situri mnemonice, capabile să arhiveze perioada.

Cu toate că acest concept de generație literară se confruntă până la un moment cu o serie de limite și inadvertențe care produc discuții controversate, evoluția și schimbarea, progresul și regresul pot fi valid evaluate în hotarele generației, pentru a fi înscrise într-o ordine literară, într-o serie cu ascendenți și descendenți. La rândul ei, generația este formată din unități generaționiste care, pe lângă adeziuni și obiective în comun, interacționează cu antitetice elecții. Recuperarea unui scriitor nu se face doar în baza cercetării unei generații literare, însă stilul artistic și tematica valorificată vor fi cantonate inevitabil în marjele sau aluviunile unei comunități spirituale, culturale și istorice. Există experiențe și destine literare care, exclusiv, pot fi justificate prin tendințele și manifestul literar al unei generații, al unui cenaclu sau al unei mișcări cultural-politice. Astfel, explicit sau implicit, istoria literaturii este istoria generațiilor literare și a creațiilor acestora.

În același timp, cu toate că prezentarea autorilor nu se face exclusiv pe generații, atmosfera de emulație artistică se produce, inevitabil, în hotarele unei generații. Un caz, din multe altele, îl descoperim în *Scriitori români de azi* (I, 1974) de Eugen Simion, în care prezentarea scriitorilor, cum e și firesc, se realizează prin valoarea lor literară. Totodată, titlurile unor capitole din același volum fac trimitere la criteriile

generaționiste: „Continuitate și ruptură. Poezia evenimentului”, „Buzduganul unei generații”, „Resurecția baladei”, „Prelungiri ale suprarealismului”, „Critica nouă”, „Precursori și modele”. În acest context, edificatoare sunt aprecierile lui Albert Thibaudet care, preocupat de literatură în ansamblul ei, de momente imprezibile, de hazardul literar, de continuități și diferențe, constată că „În literatură, ca și în istorie, nu se întâmplă aproape nimic din ceea ce se putea prevedea în mod legitim; dar, după ce se întâmplă, găsim întotdeauna cele mai bune argumente spre a le justifica”¹³. Cu toate că provoacă diverse controverse în critica literară, conceptele de generație și generație literară constituie un instrument de clasare și diferențiere valabil în cazul autorilor care s-au manifestat, făcând parte dintr-un grup sau cenaclu, aderând la o mișcare culturală sau politică.

Există opinia că cele mai pure texte ale unei generații au fost scrise de scriitorii minori care sunt „doar o emanație a spiritului epocii”¹⁴, întrucât prin intermediul acestora se realizează tendințele fundamentale ale evoluției literare și stilul colectiv al vremurilor, pe când marii scriitori tulbură ordinea. Prin urmare, conștiința de generație asumată contribuie la crearea discursurilor care autogenerază fluxul producțiilor literare. Din ponderea acestor producții literare, se desprinde gradul de angajare a autorului în perioade de criză. Recuperarea unui autor din interbelic, nu neapărat de succes, se produce, inevitabil, în hotarele epocii care a produs schimbări tectonice în politica românească și literatura română.

Evident este faptul că sinteza producției literare care se realizează prin intermediul generației nu transformă autorul într-un produs omogen. Funcția generației este de a menține legătura între evoluția literară și evenimentele istorice care schimbă conștiința omului. Societățile de poeți, de regulă, apar ca punct de întâlnire pentru nevoia de comunicare, iar, la un moment dat, când comunitatea nu mai este productivă, are loc, inevitabil, schimbarea sau saltul. Evenimentele generaționiste, cu efect cultural, se împart în două tipuri: formatoare și catastrofale. Concomitent, același eveniment poate fi catastrofal pentru o generație, dar formator pentru următoarea generație și astfel se produce conflictul dintre generații.

Capitalul literar al unei generații provoacă un șir de dispute referitoare la criteriile de izolare a unei generații literare în fluxul continuu al timpului. Cauzele și

¹³ Albert Thibaudet, *Fiziologia criticii. Pagini de critică și de istorie literară*, p. 164, articol accesibil online la adresa: <https://ru.scribd.com/document/361705640/Albert-Thibaudet-Fiziologia-Criticii-10>, consultat în data de 07.07.2023.

¹⁴ Vezi Marius Hentea, *The Problem of Literary Generations: Origins and Limitations*, în „Comparative Literature Studies”, vol. 50, no. 4, 2013, p. 567-588, articol accesibil online la adresa: https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/42203930/Problem_of_Literary_Generations-50.4.hentea-litre.pdf?1454764654=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3DThe, consultat în data de 10.07.2023.

mizele acestei probleme sunt dictate de istoria și natura conceptului care este un proces complex, iar sedimentarea criteriilor este de aceeași natură. Julius Petersen, pornind de la constatarea că generația se schimbă odată cu influența pe care o exercită istoria cu evenimentele ei politice, consideră că subiectul este de natură socială și devine obiect al istoriei spiritului în etapa de coeziune, iar fiecare domeniu (politică, știință, artă) are specificul său, astfel există și literatura generației. În viziunea lui Petersen sinteza producției literare se poate realiza doar prin „încadrarea în curente spirituale care antrenează în fluxul lor pe cei de vârstă apropiată și împing în aceeași direcție voința lor artistică”¹⁵. Astfel, „formațiunea generațională nu reprezintă un interval de timp regulat, o unitate de măsură fixă, egală cu durata medie de activitate a individului. Ea nu înseamnă nici simultaneitate, dată prin naștere, ci este uniunea prin comunitate de destin, care presupune identitatea trăirilor și a scopurilor”¹⁶. În același timp, individualitatea creatorului nu se pierde, căci, eventual, dacă s-ar pierde nota de particular, generația s-ar transforma într-o masă omogenă: „Niciodată însă creația individului nu poate fi explicată integral prin cea a generației, oricât de mult ar fi depins individul de ea și cu atât mai puțin prin originea sa etnică sau prin regiunea unde a crescut”¹⁷. Peterson mai precizează că o creație particulară nu poate fi evaluată doar prin criteriul generației, întrucât funcția generației este de-a menține legătura între evoluția literară și evenimentele istorice: „Abordarea generațională corelează evoluția literară cu evenimentele istorice, cu marile evenimente politice, curente spirituale sau frământări sufletești care schimbă constituția omului.”¹⁸. Pentru istoria literaturii, principiul generației, consideră Peterson, amintește de *Stamm und Landschaft* (comunitate și regiune). Ca manifestare, se activează și interacționează: „tot ce e stabil din perspectivă spațială, cum ar fi patria, caracterul național, limba și stilul, este pus în mișcare, iar tot ce este fluid, schimbarea, evoluția, se stabilizează.”¹⁹.

Autorul lansează ideea că *generația literară* constituie un simptom spiritual-cultural al unei epoci istorice și este cel mai important principiu de periodizare a istoriei literaturii. Filologul și-a sintetizat reflecțiile în următoarea ordine: 1. generația este un concept de bază al istoriei literaturii; 2. aspectele cu impactul cel mai puternic în conturarea unei generații sunt cele care acționează din exterior: educația, relația cu generația adultă, evenimentele istorice, tradiția locală; 3. inexplicabil, dar nu mai puțin hotărâtor este elementul de destin; 4. aspectul ereditar al talentului trebuie luat în considerare, dar nu explică prin el însuși formarea generației; 5. aspectul local (țara,

¹⁵ Julius Petersen, *op. cit.*, p. 86.

¹⁶ *Ibidem*, p. 181.

¹⁷ *Ibidem*, p. 182.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*, p. 183.

zona și valorile tradiției) conferă specific autohton grupărilor regionale ale unei generații transnaționale²⁰.

Julius Petersen a conceput un sistem din trei factori care determină personalitatea scriitorului: *experiențele din biografie, formarea intelectual-artistică și întâlnirile providențiale ale scriitorului*. Pornind de aici identifică cei opt factori formatori de generație: *ereditatea, hazardul nașterii, educația, comunitatea personală, evenimentele trăite de generație, șeful de generație, limba generației, încremenirea în formula generației mai în vârstă*.

În privința *limbii generației*, Petersen pornește de la accepția lui Wilhelm von Humboldt despre limbă și constată că „limba, ca orice organism viu care stă sub incidența metabolismului, are nevoie de somnul regenerativ, dar în aceeași măsură are nevoie și de un ceas deșteptător, care să răsună în zorii unei generații ce se trezește la o formă nouă”. Succesiv, o generație nouă își formează o limbă nouă, în care se regăsește și „pentru a avea forță incendiară, fiecare program artistic nou trebuie să fie o creație lingvistică inedită”²¹. Dincolo de lozinci, spiritul unei comunități de tineri dezvoltă o limbă proprie, care nu mai trăiește în latura teoretică. Creativitatea lingvistică este cea mai spontană în anii tinereții, după care intervine saturația care încheie un nivel de limbă.

Între timp, atitudinile devin bidirecționale: tânăra generație se distrează pe seama limbii uzate și demodate a premergătorilor, pe când vechea generație amenindează „noua limbă”, limbajul paradoxal al tinereții. Acesta este doar unul dintre aspectele *încremenirii în formulă a generației mai vârstnice*. Majoritatea celor în vârstă se opun noului și se închistază față de tineri, ba de multe ori le pun și piedici sau, în cel mai bun caz, dau dovadă de o „blândă condescență”²².

Albert Thibaudet a investit și el în soluționarea problemei și constată că, convențional, traiectul unui scriitor nu este un parcurs ascendent sau descendent, ci e un spațiu moral și literar, care se desfășoară în durată și complexitate, iar valoarea literară este, în același timp și în mod inseparabil, singulară și plurală: „Opera propriuzisă tehnică, munca profesionistă a criticii constă în a stabili *serii* de scriitori, în a compune familii de scrieri, în a reperă diversele grupuri care se distribuie și se echilibrează într-o literatură. Evident, geniul care se naște, care se produce și care produce implică mai întâi o diferență, o ruptură de tot restul: reprezintă o condiție a originalității sale, adică, de fapt, a ființei sale. Dar opera, odată născută, odată crescută, odată imitată, odată criticată, poate fi clasificată într-o serie, poate fi gândită într-o ordine literară, într-o familie, cu ascendenți și descendenți. Critica presupune, dez-

²⁰ *Ibidem*, p. 77.

²¹ *Ibidem*, p. 170-171.

²² *Ibidem*, p. 177.

voltă, dezvăluie această ordine”²³. Criticul trebuie să măsoare ambele existențe, pe de o parte: seria, grupul, ordinea; pe de altă parte: diferența, ruptura, originalitatea.

Capitalul literar al unei generații l-a obsedat întotdeauna pe Thibaudet, intenția prefigurându-se în modul următor: „Să realizez tabloul viu al unei generații, să izolez la modul artistic această generație în fluxul continuu al timpului”²⁴. Demersul critic, aplicat în numele acestei intenții, nu a fost nici obiectiv și nici subiectiv, întrucât criticul se identifica cu scriitorul și străbătea toate sensurile ca pe un peisaj sau teritoriu: „Ceea ce trebuie a se lua în vedere este nu o linie, cu urcușuri și coborâșuri, ci un ansamblu, un ținut moral și literar în durata și în complexitatea sa”²⁵. Cu timpul, i s-a reproșat „excesul de clasificare”, că ar fi insistat prea mult pe serii și pe istorie, în detrimentul deschiderii spre autenticitate. Răspunsul lui Thibaudet a fost conform dominantelor, cu accentul pe „Atenție la unic!” care „este obligat să se exprime din când în când prin clasificări.”²⁶

Din acest punct, se impune viziunea lui Mircea Vulcănescu, pentru care este mai important să se înțeleagă care sunt împrejurările care provoacă apariția generației sau care împrejurări o înlătură, decât negarea sau universalizarea generației. El definește noțiunea de generație din multiple perspective și distinge șapte sensuri: biologic, sociologic, statistic, istoric, psihologic, cultural și economic. Precizează că această ordine nu trebuie supralicitată, deoarece „Există unii oameni, unele evenimente și unele vremi explicabile prin acțiuni de generație. Dar există și altele, în care generația nu aduce nicio explicație. Lucrurile nu pot fi spuse apriori, ci trebuie examinate caz cu caz”²⁷.

Există în cultura română un număr impunător de opinii referitoare la generația literară, dar, în mare parte, acestea sunt opinii afirmate spontan într-o anumită împrejurare și puține au fost elaborate teoretic. Cu toate acestea, în teoria literară românească există trei momente generaționiste, iar ideea de generație literară a devenit subiect de reflecție și s-a impus, deloc întâmplător, la începutul anilor '30. Momentele generaționiste din literatura română sunt descrise de Gheorghe Perian în „Ideea de generație în teoria literară românească” (2013). Din punct de vedere cronologic, autorul stabilește trei momente „generaționiste”, fiecare cu ponderea sa: „au existat în critica literară românească trei momente «generaționiste», inegale ca anvergură și

²³ Antoine Compagnon, *Antimodernii. De la Joseph de Maistre la Roland Barthes*, București, 2008, p. 327.

²⁴ Albert Thibaudet, *op. cit.*, p. 38.

²⁵ *Ibidem*, p. 322.

²⁶ *Ibidem*, p. 122.

²⁷ Mircea Vulcănescu, „Generație”, în „*Criterion*”, anul I, nr. 3-4, București, 15 noiembrie – 1 decembrie 1934, p. 3-16 (reprodus în Mircea Vulcănescu, „*Tânăra generație*”. *Crize vechi în haine noi. Cine sunt și ce vor tinerii români?*. Ediție îngrijită de Marin Diaconu, București, 2004, p. 54, 58, 65).

calitate, dar care au produs clarificări importante și au încercat să ofere soluții rezonabile celor mai dificile și mai nevralgice probleme din această sferă”²⁸. Primul moment „generaționist” – anii ’30, generat de Mircea Vulcănescu; al doilea moment – anii ’70, sub semnătura lui Mircea Martin; al treilea moment – anii ’80, critica post-modernistă²⁹.

Fiecare moment generaționist a asimilat conceptul de generație literară conform polemicilor care au apărut în jurul conflictelor de generație și, cu acest scop, conceptul de generație literară a fost revizuit pentru a concilia cele două tabere: tinerii și bătrânii. De fiecare dată, conceptul de generație literară s-a pliat pe situațiile nevralgice din domeniu și a acoperit natura obiectului cu toate componentele caracteristice în fapt. E un concept contestat, dar valabil, deoarece este solicitat pentru partajări importante: pentru sentimentul de apartenență, comunitate și ierarhie; pentru coagularea unei forțe capabile să producă schimbarea în literatură prin continuitate sau ruptură; pentru inițierea unui experiment literar; pentru înregimentarea literară a unui autor; pentru succesiunea organică de contingente literare; pentru a desemna sensurile de opoziție, mutație, noutate și originalitate în literatură.

Prin urmare, definițiile referitoare la generația literară sunt elaborate pentru istoria literaturii, în mod special pentru analiza fenomenelor literare care au existat; este vorba de ordinea evidenței din trecut și nu din prezent. Natura obiectului în cauză demonstrează că generația literară este un fenomen. Fenomenele, cu toate particularitățile lor, se individualizează și se arată după o perioadă de timp. În actualitate, criteriile nu pot fi aplicate întocmai de fiecare dată, deoarece fenomenele, în general, sunt de natură relativă și depind de un spațiu și un timp, astfel nu pot fi analizate conform proprietăților universale. Când conceptul de referință este generația literară, se purcede, de regulă, de la o privire de ansamblu și se impune principiul inserției pentru a se confirma rezistența și afirmarea estetică a unei generații literare, susținută de evenimente majore. Pentru că literatura este artă și mai apoi determinare istorică și ideologică, critica literară prin conceptul de generație nu anulează canonul în literatură, ci revizuieste principiile estetice prestabilite. Este confirmat faptul că, în perioade sau în societăți aflate în derivă, voința de generație produce sentimentul de apartenență atât de necesar capacităților vitale ale individului și atât de necesar pentru expansiunea culturală continuă.

Marius Hentea³⁰ numește trei factori care au contribuit la schimbarea radicală de sens a termenului de *generație literară*: democratizarea, centralizarea și tehnologia. Primul factor nu necesită explicații, secolul al XIX-lea fiind unul caracterizat de

²⁸ Gheorghe Perian, în *Generațiile literare*, Cluj-Napoca, 2013, p. 22.

²⁹ *Ibidem*, p. 10-66.

³⁰ Marius Hentea, *art. cit.*, p. 568-588.

lupta pentru democrație. Hentea arată că are loc o paralelă literară, ca un trop răsunător al Bildungsromanului, deoarece autorii acestor romane, la început izolați în lupta lor împotriva falselor valori ale societății, sunt integrați în societate când își unesc forțele cu indivizi de aceeași vârstă. În legătură cu centralizarea, Hentea afirmă, printre altele, că aceasta este legată de dominanța culturală a capitalelor, care își face simțită prezența dominatoare și pe piața culturală, preluând într-o anumită măsură rolul criticii, al sistemului de patronaj, în definirea valorii artistice, o situație nu neapărat benefică din punctul de vedere al sistemului de valori artistice. Exemplul lui Hentea constă în faptul că un scriitor nu scria pur și simplu un roman, ci un anumit tip de roman dintr-o perspectivă anume, grupul generațional permițându-i autorului să încorporeze o identitate mai largă. Astfel, odată ce cultura națională a început să își asume o valoare comercială mai mare, sprijinirea generației mai tinere a devenit o datorie, iar acest proces s-a accelerat la sfârșitul secolului al XIX-lea, când generația mai tânără și-a unit forțele împotriva academiei, iar un anumit stil putea deveni o semnătură generaționistă. Tot așa, tehnologia, la fel ca democratizarea, a dus la o independență economică tot mai pronunțată a tinerilor și la adaptarea mult mai ușoară a acestora în urban³¹.

Întrucât în interbelicul românesc, istoria a generat întorsături imprevizibile și, respectiv, soluții brutale, s-au configurat vremuri fertile și pentru a se produce o nouă generație în elita intelectuală, or conștiința apartenenței la generație este mai puternică în situații dramatice sau de maximă importanță. Studiile despre interbelicul românesc, cu precădere din sfera socio-umană, ar fi incomplete fără apanajul noii generații care a accelerat procesul de extindere și sincronizare culturală. După ce fusese împlinit idealul unității naționale, generația nouă s-a aflat sub spiritul epocii care i-a propulsat o nouă spiritualitate românească. În peisajul literar românesc existau două fenomene: modernismul și tradiționalismul. Membrii tinerei generații au crezut într-un destin exclusiv cultural și au împărtășit convingerea că parcursul cultural românesc trebuie să se sincronizeze cu cel european, universal. Au reproșat predecesorilor militantismul, însă au căzut ei înșiși pradă lui. Au revendicat simultan atitudini și filiații aparent contradictorii, care, retrospectiv, dacă nu pot fi justificate, pot fi explicate prin fondul istoric foarte complex și total nou, pentru care nu existase tradiție sau precedente. Au crezut într-un destin exclusiv cultural, însă, după saltul istoric, cultura politică românească era încă nearticulată și a strivit treptat spiritul viguros al generației, indiferent de adeziunile estetice, interesul sau dezinteresul politic.

³¹ Ingrid Tomonicska, *Conceptul de „generație literară”*, în Rodica Ilie, Dan Botezatu (coordonatori), *Modele, concepte și contexte ale istoriei literaturii române contemporane*, Brașov, 2016, p. 108.

Multiple implicații culturale, sociale și politice confirmă că ceea ce își propuneau să realizeze membrii generației noi nu se limita la a-și căuta identitatea într-un grup; cererea era de alt nivel și anume solicitau o schimbare de perspectivă în fundamentele culturii române. Consecutiv, au impus un moment de discontinuitate, confirmând în/pentru vremurile interbelice generația literară ca pe un fenomen în succesiune cu epicentrul ancorat în spiritul unei epoci istorice.

Summary

The article focuses on some assessments and conclusions regarding the role of the generation in the rebirth of literature. Contrary to the polemics, the literary generation is a concept that imposes itself and manages to satisfy important classifications in literary criticism and literary history. The concept was constantly revised to reconcile two sides: the young and the old, and each time they folded themselves onto the neuralgic situations in the field and covered the nature of the object with all the characteristic components under discussion. It is a contested but valid concept because it is required for important sharing: for the sense of belonging, community and hierarchy; for the coagulation of a force capable of producing change in literature through continuity or rupture; for the introduction of a literary experiment; for the literary admission of an author; for the organic succession of literary groups; to denote the meanings of opposition, mutation, novelty and originality in literature.

Keywords:

Literary generation, generational moments, continuity, rupture, originality.

Directori ai Teatrului din Cernăuți. Perspective teatral-istorice

Denis Apetri

Constantin Berariu – protagonistul luptei pentru oficializare

Abia în anul 1925, când a expirat perioada de închiriere a clădirii Teatrului din Cernăuți de către autoritățile teatrului german, românii au dobândit dreptul de a numi la cârma acestei instituții culturale un director român: Constantin Berariu. Cunoscut ca înflăcărat luptător pentru idealul național românesc, prin „multiplele sale preocupări”¹, Constantin Berariu s-a arătat demn urmaș al familiei berarienilor din care a descins. Străbunicul său, Ieremia Berariu, provenea dintr-o familie de grăniceri bănețeni. La Șcheia, unde se stabilise pe vremea generalului Ezenberg, direcția școlii a modificat forțat numele de familie al fiilor săi, pe atunci elevi, din Berariu în Ieremievici. Abia peste o generație, tatăl lui Constantin, Artemie Ieremievici, a izbutit, după nenumărate încercări, să redobândească numele strămoșesc de origine al familiei, lăsându-l moștenire urmașilor. Astfel, Constantin Berariu, născut Ieremievici, a cunoscut încă din copilărie succesul redobândirii unei valori pierdute, dar și conștiința unor valori identitare pe care avea să le promoveze întreaga viață. Crescut și educat în familia preotului Artemie Ieremievici din satul bucovinean Ceahor, unde vede lumina zilei în anul 1870, Constantin a avut mereu ca model figura paternă care, „fără a se avânta în viața politică (...), cu fapta și vorba sa a încurajat orice mișcare naționalistă în Bucovina”² și a trecut în cele veșnice la vârsta de 88 de ani, după ce a văzut realizat visul întregului neam bucovinean. În casa părintească a lui Constantin se adunau frecvent intelectualii cu idei progresiste din ținut, se preparau pansamente pentru răniții din război, se discutau problemele limbii și culturii naționale. Tot aici a fost primit generalul Zadik, comandantul trupelor române de ocupație din Bucovina și, în repetate rânduri, au poposit membrii trupei teatrale „Fanny Tardini”, aflată în turnee

¹ Al. Iordan, *Constantin Berariu. Schiță biografică*. Extras din revista „Junimea literară”, anul XIX, nr.1-4, Cernăuți, ianuarie-aprilie 1930, p. 15.

² *Ibidem*.

prin Bucovina³. Vița preotească a lui Constantin Berariu provenea și din partea mamei, Iuliana, fiica parohului Samuil Morariu Andrievici din Ceahor, renumitul Mitropolit Silvestru de mai târziu. Primind din copilărie o educație aleasă, în spirit religios și național, Constantin se încadrează în diferite mișcări naționaliste încă din anii studenției și luptă întreaga sa viață pentru apărarea a tot ce este românesc. Astfel, până a ajunge în funcția de director al Teatrului Național din Cernăuți, Constantin Berariu își formează o profundă înțelegere a culturii și tradițiilor românești. După absolvirea liceului german din Cernăuți, își ia licența la Facultatea de Drept a Universității din urbe, apoi, făcând stagiul militar la Viena, audiază cursurile Universității din Innsbruck.

E recunoscut ca un bun observator al peisajului socio-politic, ideile sale regăsindu-se în articole publicate în periodicele cernăuțene: „Gazeta Bucovinei”, „Patria” și „Deșteptarea”. Cercetează istoria drapelului românesc, despre care scrie texte interesante și semnificative⁴ în broșura „Tricolorul Românesc”, apărută în anul 1901. Consacrându-se științelor juridice, devine profesor de drept la Universitatea cernăuțeană, după ce își ia doctoratul în acest domeniu. Adept al concepțiilor de naționalizare ale istoricului și profesorului universitar Ion Nistor, se încadrează în „Junimea literară” a acestuia, unde își publică versurile și foiletoanele.

Activând în diferite domenii, răspândindu-și energia, talentul și puterea de muncă în preocupări diferite, în anul 1922 „... Constantin Berariu, pentru care idealul suprem era ridicarea pe toate căile a românismului – reușește să înființeze la Cernăuți un teatru național, al cărui prim director a fost”⁵.

A fi directorul unui Teatru Național, dobândit prin luptă, cu puțină susținere morală și financiară din partea autorităților, cu multe obligații de îndeplinit, coabitând mereu cu adversari de tot felul, prin diferite căi, presupunea un real sacrificiu personal făcut în numele culturii naționale. Activitatea sa de director al teatrului se împarte în două perioade: de la sfârșitul lui 1922 până la 1926 și de la 5 august 1927 până la 19 octombrie, același an. Astfel, noțiunea de director interimar apare în câteva surse alături de numele lui Berariu. Unii cercetători îi consideră interimară funcția de director în a doua perioadă, cea mai scurtă, alții se referă la începutul conducerii teatrului, când instituția nu era încă oficial recunoscută. Însă terminologia administrativă ambiguă nu diminuea responsabilitățile funcției; dimpotrivă, obligațiile erau destul de mari și de natură diferită, uneori depășind limitele activității normale ale unui director. Cercetătoarea Vera Molea, subliniind că, din septembrie 1922, Berariu

³ Petru Grior, *Un cărturar bucovinean – Constantin Berariu*, articol accesibil online la adresa: www.art-emis.ro/personalitati/un-carturar-bucovinean-constantin-berariu, consultat în data de 13.11.2014.

⁴ Autorul anunță prima atestare documentară a *Tricolorului*, la 1 noiembrie 1765, sub domnia Mariei Thereza.

⁵ Al. Iordan, *op. cit.*, p. 15.

devine „director onorific” al teatrului, îi caracterizează activitatea astfel: „Grea misie a avut acest om! Timp de trei ani a făcut numeroase memorii către ministerul de resort prin care cerea să stabilească statutul de teatru național, să se angajeze o trupă permanentă, iar administrația statului să preia acest edificiu de la Primăria din Cernăuți”⁶. În asemenea condiții, rolul directorului devenea și mai complicat, comportând acțiuni de natură sisifică, energie și muncă risipite, adeseori, zadarnic într-o societate de un relativism politic debordant. Berariu a fost, mai întâi de toate, directorul luptător care trebuia să dobândească recunoașterea teatrului și să-i demonstreze argumentativ existența. A pledat pentru oficializarea teatrului într-o perioadă când, neoficial, lupta pentru identitatea națională se intensifica, iar independența Bucovinei era mai degrabă un deziderat incert decât o promisiune fermă.

Totuși, manifestând un curaj deosebit, Constantin Berariu, în condiții istovitoare, nu obosește, în clipe grele și dezamăgitoare nu renunță, și își urmărește, printr-o diversitate de mijloace, atingerea scopului. Astfel, izbutește nu doar să scrie neîncetate petiții autorităților, în rezolvarea chestiunilor organizatorice de mare importanță, dar și să articuleze profesionist activitatea propriu-zisă a teatrului cu toate aspectele presupuse de această activitate: trupă, program, public, asigurare scenică, salarii etc. Înțelege că are mare nevoie de trupele românești din țară, de aceea încheie contracte de colaborare cu Teatrele din Iași și București; actorii acestora din urmă și-au prezentat spectacolele pe scena Bucovinei, iar spectatorii din Cernăuți au avut astfel posibilitatea să vizioneze producții importante oferite de Compania Bulandra-Manolescu-Storin, de două trupe ale Naționalului bucureștean, în frunte cu Ion Brezeanu și Maria Filloti, și, desigur, de Teatrul Național din Iași. Dovadă a unor concepții strategice, de perspectivă, în dezvoltarea teatrului, pe care le avea Berariu, este înființarea, în anul 1923, a Conservatorului de Muzică și Artă Dramatică în Cernăuți, gândit ca o „proprie pepinieră de actori”⁷ care ar fi garantat pentru viitor atât asigurarea din interior a specialiștilor, cât și formarea de personalități și caractere în domeniul teatral.

Dedicându-se cu toată puterea sa de muncă, dragoste și pricepere teatrului, Berariu a cucerit un loc de frunte în istoria teatrului din Bucovina, realizându-și scopul său măreț de a forma „un templu de cultură și propagandă națională”⁸.

Petre Sturdza – animatorul trupei permanente

O altă și nu mai puțin însemnată personalitate în istoria formării și existenței Teatrului românesc din Cernăuți a fost renumitul actor de teatru și film Petre Sturdza.

⁶ Cf. Vera Molea, *Teatrul Național din Cernăuți, de la entuziasm la nepăsare*, articol accesibil online la adresa: www.historia.ro/sectiune/general/teatrul-national-din-cernauti-de-la-entuziasm-586790.html.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Al. Iordan, *op. cit.*, p. 15

Deși perioada de activitate a actorului în Bucovina este provizorie, cercetătorii amintind doar în trecere despre acest director artistic, rolul său în desfășurarea evenimentelor anterioare perioadei de recunoaștere oficială a instituției nu poate fi negat, ci trebuie căutat nemijlocit în comună activitate cu directorul propriu-zis, Constantin Berariu. Realizările finale, respectiv cucerirea legitimă a titlului de instituție de stat cu un buget stabil, au fost posibile tocmai în perioada când tandemul acesta activa în strânsă colaborare, subordonându-se unui obiectiv general comun. În decembrie, anul 1923, Petre Sturdza juca rolul principal în filmul românesc în cinci acte *Țigăncușa de la Iatac*, de Victor Beldiman⁹, rol care l-a propulsat la nivel internațional, alături de actrii Elvira Popescu, Dorina Heller, Ion Iancovescu, Tantz Elvass, Leon Lefter, Maria Vecera, Grigore Mărculescu, Jean Georgescu, Nicolae Brancomir. De la 1 august 1925 îl regăsim director artistic în Cernăuți, la Teatrul pe care, în mod cert, actorul îl cunoscuse în prealabil, cu alte ocazii. Numirea lui Petre Sturza în funcția de director artistic al Teatrului din Cernăuți s-a făcut cu scopul de dezamorsare a situației de criză în care se afla teatrul bucovinean la acea vreme. O mică parte din experiența celor „40 de ani în teatru”¹⁰, despre care va scrie mai târziu actorul, include și Teatrul din Cernăuți unde, împreună cu Berariu, a înființat prima trupă permanentă, a cărei stagiune din perioada 1925-1926 s-a deschis cu spectacolul *Chemarea codrului* de George Diamandy. Trupa era alcătuită din actrii Nae Bulandra, Luly Bulandra, Petre Bulandra, Alice Sturdza, Ecaterina Ionescu, Jeni Ioanim. Tot în această trupă au fost încadrați și câțiva studenți ai Conservatorului de Muzică și Artă dramatică din Cernăuți: Jules Cazaban, Nicolae Sireteanu și Laurențiu Mărgineanu.

Formarea și activitatea trupei permanente de teatru a fost deosebit de însemnată pentru Teatrul din Cernăuți, dar minimalizată de Ministerul Culturii din București care, punând în fața teatrului cernăuțean cele mai stricte cerințe pentru a-și dobândi statutul oficial și a intra sub directa supraveghere a capitalei, nu a considerat trupa superioară din punct de vedere estetic. Aceasta a însemnat o lovitură puternică pentru întreaga echipă ce alcătua Teatrul din Cernăuți la acel început de drum, în acea perioadă de formare, instabilă și contradictorie. Și, deoarece în Bucovina interbelică, aproape orice început cu succes de natură național-românească era urmat de conflicte și dezbinări, relațiile dintre liderii instituției teatrale încep să se degradeze. Pentru a intra sub directa bugetare a Ministerului, teatrul era condiționat permanent de atingerea nivelului național, de ridicarea culturii naționale teatrale, iar noua stagiune permanentă fusese evaluată ca nesatisfăcătoare din punct de vedere artistic. Acestea și multe alte disfuncționalități au dus la înrăutățirea relațiilor dintre liderii instituției, așa încât, „în urma unor neînțelegeri cu Petre Sturdza, Constantin Berariu își dă demisia

⁹ Pe motivele nuvelei lui Radu Rosetti din *Alte povești moldovenești*.

¹⁰ Petre Sturdza, *Amintiri. Patruzeci de ani în teatru. Cu ilustrații în text*, [s.l.], 1940.

la 15 februarie 1926”¹¹, iar primul director artistic și actorul de bază în scurt timp va părăsi Bucovina. Chiar dacă, aparent, Sturdza trece prin viața teatrală culturală locală asemenea unei scânteii, rolul său rămâne unul însemnat. Actor în montări ale unor piese precum *Copiii părăsiți*, *Papa Lebonnard*, *Judecătorul din Zalomeea*, *Cezar Biroteau* (rolul lui Pillereault), *Chemarea Codrului* (rolul Postelnicului Costache), *Doloroxa* (rolul lui Ion Arnotă), *Stingerea*, *Baltazar din Arlesiana* ș.a., jucate în București, dar și în alte localități românești, apreciat la nivel internațional pentru filmele *Judecătorul din Zalomeea* (1910), *Țigăncușa de la Iatac* (1923), *Ciuleandra* (1930), rămâne în istoria Teatrului Național din Cernăuți ca fondator și actor principal al primei trupe proprii și permanente. Iar în relația cu directorul administrativ, Constantin Berariu, se cere menționat faptul că ambii lideri, semeni de vârstă¹², intersectându-și activitățile în spațiul cultural bucovinean din perioada interbelică, părăsesc această lume prea timpuriu, nedepășind perioada interbelică, respectiv scurta perioadă de existență a Teatrului Național din Cernăuți.

Dragoș Protopopescu – primul director numit prin decret regal

După demisia lui Constantin Berariu, director al Teatrului, acceptat și susținut de autorități, devine Dragoș Protopopescu. Este primul director numit prin decret regal și cel care dobândește statutul și oficializarea teatrului ca instituție, decizia privitoare la titulatura de Teatru Național fiind semnată de Consiliul de Miniștri și publicată în „Monitorul Oficial”.

Dragoș Protopopescu, originar din Călărași (n. 1892), a fost fiul profesorului de latină Constantin Popescu și al Octaviei Blebea. În orașul natal face școala primară, apoi își continuă studiile în București, la Liceul „Sfântul Sava”, devenind mai târziu student la Facultatea de Litere. Este considerat printre primii angliști români, deoarece, după ce-și ia doctoratul la Paris și Londra, ajunge în 1924, pentru o perioadă scurtă, doctor în filologie engleză al Universității din Sorbona. Peste un an îl aflăm profesor la Universitatea din Cernăuți și mai târziu director de Teatru.

Inițiativele și transformările petrecute în perioada mandatului său au fost într-adevăr importante și de mare răsunet. Introduce schimbări în sfera de activitate a teatrului, atât de nivel organizatoric, cât și repertorial. „O primă măsură pe care a luat-o a fost dizolvarea vechii trupe și crearea uneia mai performante”¹³.

În scurta dar densa lui perioadă de conducere a Teatrului (15 februarie 1926 – 1927, cu demisie la sfârșitul stagiunii), Dragoș Protopopescu, conștient de rolul definitor al specialiștilor calificați în dezvoltarea culturii, reușește să angajeze în activi-

¹¹ Vera Molea, *art. cit.*

¹² Petre Sturdza s-a născut la 23 noiembrie 1869, iar Constantin Berariu la 9 martie 1870.

¹³ Vera Molea, *art. cit.*

tatea teatrului din Cernăuți câteva figuri proeminente ale teatrului românesc: directorii de scenă Victor Bumbești, Victor Ion Popa, Aurel Ion Maican și scenograful George Löwendal. Pe toți îi aduce din București convingându-i că vor găsi un climat propice teatrului la Cernăuți.

Deschisă în septembrie 1926 cu spectacolul *Trandafirii Roșii*, de Zaharia Bârsan, stagiunea lui Dragoș Protopopescu a cuprins reprezentații cu spectacole precum *Clopoțelul de aramă* de Maurice Hannequin și Romain Coolus, *Stane de piatră* de Hermann Sudermann, *Anonimul* de Arnold Bach, *Crimă și pedeapsă* de Fiodor Dostoievski, *Mugurul* de Georges Feydeau, *Kiki* de André Picard ș.a.

Coagularea unei trupe stabile cu repertoriul bine determinat a fost urmată de dotarea teatrului cu tehnică modernă „demnă de o scenă națională”¹⁴. Dacă până atunci piesele se jucau în aceleași decoruri, noua conducere a reușit să impună decoruri și costume adaptate pentru fiecare spectacol. În domeniul lucrului cu actorii, în această perioadă se întreprinde o educație teatrală a acestora, astfel încât să poată dăruii profesiei „o disciplină și o dăruire aparte”¹⁵.

În vâltoarea noilor modificări de directori, scopul Naționalului rămâne, și pentru perioada lui Protopopescu, cel dintotdeauna: să dezvolte în români reflexul de a merge la teatru, să îi fidelizeze și să îi facă pe deplin conștienți de forța acestei arte. Teatrul devine rapid un instrument redutabil de răspândire a culturii și îndeosebi a limbii românești curate, literare. Primele piese din această stagiune au fost simple, nefăcând parte din marele repertoriu. Se urmărea ca piesele să fie mai întâi atractive și facile, pentru a fi montate într-un timp scurt.

Însă, odată cu terminarea stagiunii, susținerea directorului general din partea autorităților este înlocuită cu învinuiri și subaprecieri, context ostil în care Dragoș Protopopescu ajunge să renunțe la acest post, repetând practic decizia directorului anterior. Independent de voința sa sau din proprie inițiativă¹⁶, Dragoș Protopopescu și-a dat demisia la sfârșitul stagiunii.

Viața de după episodul Cernăuți nu e dintre cele mai fericite, împrumutând ceva din zbuciumul și dramatismul unui text teatral. Plecat din Bucovina, devine profesor la Universitatea din București. Se implică în politică și, pentru apartenență la legionarism, este închis, în 1934, la Jilava. După trei ani dificili, se reabilitează și ajunge parlamentar, perioadă în care colaborează la diferite reviste interbelice: „Viața nouă”, „Viața românească”, „Flacăra”, „Gândirea” ș.a. În 1948 este arestat de brutele securității comuniste pe Șoseaua Kiseleff din București, unde încearcă să se sinucidă, tăindu-și arterele. Expediat la spital, se vindecă, dar, la scurt timp, ridicat de agenții

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ *Ibidem.*

¹⁶ Diferite surse susțin variante diferite.

securității comuniste, „în momentul în care ascensorul trecea prin dreptul plafonului unuia dintre etaje, și-a băgat capul sub plafon și a fost decapitat”¹⁷. E considerat shakespearolog, calitate obținută în special prin capodopera anglistă *Fenomenul englez* (1936) și prin cursurile despre romanul englez și Shakespeare, „unde aprofundează ideea colonialismului maritim al Marii Britanii ca avatar modern al terestruului Imperiu Roman (cu engleza ca nouă *lingua franca*)”¹⁸.

De perioada cernăuțeană reținem lucrările: *Valoarea latină a culturii engleze* (1923), *Caracterul de rasă al literaturii engleze* (1925). După tragica sa moarte, numele i-a căzut sub o nedreaptă interdicție oficială.

Pentru Cernăuți, pentru Universitatea și Teatrul de aici, Dragoș Protopopescu reprezintă un exponent de vârf al grupului de intelectuali români care vin și activează în Bucovina interbelică atât cu scopul românizării acestui pământ înstrăinat, cât și în speranța formării unei cariere într-un centru multicultural de nivel european în acea vreme. Totodată, cazul directorului Protopopescu, atât de mult elogiat la început și ajuns la sfârșitul stagiunii fără nici cea mai mică susținere din partea autorităților, sugerează ideea unui plan premergător, atent organizat, de subminare a Teatrului prin frecvențele înlocuiri de directori și, astfel, prin imposibilitatea derulării unor proiecte constante, de lungă durată.

Victor Ion Popa – directorul prin excelență

După Dragoș Protopopescu, pentru o perioadă interimară de scurtă durată, revine în Teatru primul director – Constantin Berariu, care-i cedează apoi locul lui Victor Ion Popa, al treilea director administrativ al Naționalului, numit în octombrie 1927. Ca administrator, s-a evidențiat pe parcursul a două stagioni, pe care le-a organizat temeinic, cu rezultate vizibile, atât din punct de vedere organizatoric și funcțional, cât și din perspectivă financiară: „Admirabilul om de teatru s-a străduit, timp de două stagioni, ca micul buget alocat pentru această instituție, să fie folosit cât se poate de judicios”¹⁹.

Victor Ion Popa (1895-1946) s-a născut la Bârlad, în familia învățătorului Ioan Gh. Popa și a Aspasiei. A făcut școala primară în Călmățui, apoi la Iași, primele cinci clase le-a urmat la Liceul internat „Costache Negruzzi” și la Liceul „Național”, pe care l-a absolvit în 1914. A urmat Conservatorul ieșean și Facultatea de drept, devenind pedagog la Liceul internat. Paralel cu studiile de jurisprudență, a urmat și Conservatorul de Muzică și Artă Dramatică și, pentru scurtă vreme, Școala de Belle Arte. În 1917 a făcut Școala de ofițeri de rezervă și a participat la luptele de la Oituz,

¹⁷ Gabriel Bălănescu, *Din împărăția morții*, Madrid, 1981.

¹⁸ Paul Cernat, *Dragoș Protopopescu 125*, articol accesibil online la adresa: www.mnlnr.ro/dragos-protopopescu-125, consultat în data de 18.10.2017.

¹⁹ Vera Molea, *art. cit.*

cu Regimentul 12 Infanterie din Bârlad. În 1918 a devenit actor al Teatrului Național din Iași. Mai târziu îl aflăm ajutor de pictor la Teatrul Național din București (1923) și director de scenă al Teatrului Popular. Din 1920 până în 1924 a activat ca redactor la „Revista copiilor și a tinerimii” din București, colaborând și la revistele „Gândirea”, „Hiena”, „Ora”, „Revista vremii”, „Sburătorul”²⁰. A fost pictor scenograf și secretar literar în perioada 1925-1926, apoi secretar al Societății Autorilor Dramatici.

Pentru o perioadă de numai doi ani, din 1927 până în 1929, administrează Teatrul Național din Cernăuți, unde derulează, în același timp, și activități de regizor. Izbutește să formeze pe de o parte o atmosferă favorabilă, de colaborare și prietenie între membrii instituției, iar pe de altă parte, să monteze peste 40 de premiere și reluări, să înființeze primul teatru românesc de păpuși și marionete și să inițieze sesiuni de audiții muzicale, dublate de conferințe. Succesul mandatului său se datorează și provenienței sale din lumea teatrului, cu o înaltă experiență de scenă și cu o solidă cultură dramatic-teoretică pe care a încercat și a reușit să o pună în practică la Cernăuți.

Perioada de directorat a lui Victor Ion Popa reprezintă un adevărat vârf al evoluției instituției, acum Teatrul Național din Cernăuți situându-se valoric „în fruntea tuturor teatrelor din țară”²¹. Din nefericire, denigrările la adresa sa nu au întârziat să apară. „Cu toate formidabilele sale reforme, s-au găsit însă oameni, care nu l-au mai dorit la cârma acestei instituții. I-au adus acuze de fraudă, de incapacitate de a cârmui teatrul, determinându-l să părăsească instituția”²².

După perioada cernăuțeană, din 1929 până în 1933 activează ca regizor la Teatrul „Regina Maria”. În 1938, revine la administrație, ca director al Teatrului Muncitoresc „Muncă și Voie Bună” și ca director al Oficiului Național Cinematografic. Peste șase ani, demisionând din postul de director al Teatrului „Muncă și Voie Bună”, se angajează regizor la sala „Comedia” a Teatrului Național din Capitală. În anul 1944 ajunge profesor suplinitor la catedra de „Dicțiune, dramă și comedie” a Conservatorului din București. Trece în neființă la vârsta de doar 51 de ani, viața-i scurtă fiindu-i „compensată de faptul că Dumnezeu l-a înzestrat cu toate darurile: publicist, romancier, dramaturg, scenograf, caricaturist, regizor, director de teatre, mare animator și profesor la Conservator”²³.

²⁰ Încă elev, în 1907, a scris prima sa încercare dramatică intitulată *Tragedie cumplită, strict actuală*.

²¹ Mircea Ștefănescu, *Victor Ion Popa – o pagină de regie*, în „Vremea”, anul I, nr. 9, București, 19 aprilie 1928, p. 3.

²² *Ibidem*.

²³ Teodora Spânu, *Un mare om de teatru: Victor Ion Popa*, în „Academia Bârlădeană”, anul XXVI, 3(80), Bârlad, 2020, p. 17.

Alexandru Procopovici – directorul declinului

Mecanismul politic al schimbului de directori își arată efectele. Tot mai puțini intelectuali sunt interesați de o funcție pe care o știu, invariabil, de scurtă durată. Noul mandat este preluat de Alexandru Procopovici²⁴, născut la 14 martie 1884, originar din capitala Bucovinei, unde și-a făcut studiile primare, gimnaziale și universitare. Un rol însemnat în destinul și formarea lui profesională l-a avut profesorul universitar Sextil Pușcariu, care i-a fost mentor la Facultatea de Litere, pe care o absolvise. Tot Sextil Pușcariu îi devine model în activitatea pedagogică pe care o îmbrățișează; a fost mai întâi profesor la Liceul Superior de Stat din Cernăuți, apoi la Liceul din Siret și agregat la Catedra de limba și literatura română a Universității din Cernăuți, acolo unde activase și Sextil Pușcariu, plecat între timp la Cluj. În iunie 1919, finalizează studiile doctorale, devenind membru corespondent al Academiei Române, ceea ce a declanșat contestații din partea criticilor Ovid Densusianu și Eugen Lovinescu, aceștia din urmă ironizându-i opera într-un pamflet intitulat „Alexe Procopovici sau Omul care n-a scris nimic”²⁵. Sextil Pușcariu, însă, încrezător în potențialul discipolului său, pe care-l avusese colaborator în 1914 la publicarea *Cazaniei a II-a* a lui Coresi (1851), îl caracterizează în recomandarea sa drept „cel mai de seamă filolog pe care îl are Bucovina”. În felul acesta, Sextil Pușcariu spera ca, prin Alexandru Procopovici, toate provinciile românești să-și găsească reprezentarea în înaltul for academic.

Ajuns în 1930 în fruntea Teatrului din Cernăuți, Alexandru Procopovici se confruntă cu începutul unei perioade de criză severă a activității teatrale: un număr mare de actori abandonează trupa, în urma conflictelor apărute, iar „noul director e pus în situația să caute artiști pentru completarea trupei”²⁶. Deși reușește să angajeze noi specialiști, printre care Mișu Fotino, Annie Capustin, Jeni Irimescu, Dumitru Moruzan și alții, Alexandru Procopovici evaluează corect starea instituției în acel moment. Înțelege că teatrul intrase într-o zodie a declinului, iar sensul acestui declin i se părea ireversibil. Pentru a evita scandalurile și pentru a nu fi considerat cauză a impasului, la scurt timp directorul Alexandru Procopovici decide să abandoneze Teatrul, reluându-și funcția de profesor universitar la Cernăuți. Scrie studii de fonetică-fonologie, lingvistică generală, gramatică și filologie în „Revista filologică”, al cărei fondator este. În 1932 publică o ediție a *Cronicii* lui Ion Neculce, pe care mai târziu o reeditează. Din 1938 se stabilește, în calitate de profesor titular, la Cluj, alături de mentorul său, căruia îi va urma peste doi ani la Catedra de limba română și dialectele

²⁴ Apare și cu numele de Alexe.

²⁵ Eugen Lovinescu, *Critice*. Ediție definitivă, vol. V, București, 1928, p.101-109.

²⁶ Vera Molea, *art. cit.*

ei, dar și la conducerea Muzeului Limbii Române. Închis de comuniști în Lagărul din Târgu Jiu, se îmbolnăvește grav, decedând în 1946.

În lumea teatrului din Cernăuți, care i-a rămas aproape străină, numele său mai este pomenit doar în legătură cu actorii pe care-i angajează, în special Mișu Fotino care, fiind și director de scenă, va continua să mențină trupa și să atragă spectatorii și după Procopovici, prin unele comedii „spumoase”²⁷, al căror protagonist era. În linia de ansamblu, Procopovici a continuat șirul directorilor instituției, succedat fiind de G.M. Zamfirescu, Eugen Bădărău, Leca Moraru și alții, nume care sunt doar amintite și despre care cercetătorii spun foarte puțin sau aproape nimic atunci când abordează fragmente din istoria teatrului cernăuțean.

Când îl numim pe Alexandru Procopovici „director al declinului”, nu implicăm numele directorului în cauzele desființării Teatrului; menționăm doar că perioadei de conducere a acestui director i se asociază începutul declinului. Cauzele acestui declin nu țin de o persoană anume, ci o de o sumă de factori, de interese, de contexte defavorabile românității.

Summary

The short but consistent existence of the Cernăuți National Theatre (1921-1935) is worth revisiting not only from a historical perspective, but also from a strictly theatrical point of view. We consider it opportune to look back on the directors that the Theatre had during that period, on the major managerial decisions they took and on the conceptions of art that guided their steps.

Keywords:

Theatre, Cernăuți, Constantin Berariu, Petre Sturdza, Dragoș Protopopescu.

²⁷ *Ibidem.*

Ortologie și ortogeneză la Camil Petrescu – sensuri europene

Anton Adămuț

Praeparatio

Alături de ortologia gândirii concrete avem ortologia gândirii dialectice, o a „doua” ortologie posibilă prin evoluție în subspecie, orientată spre dialectic și sistem¹. Este cuprinsă în dimensiunea ortologică pentru că dialecticul însuși poate constitui o prezență și poate fi validat ca regiune a concretului. Există chiar o clasificare substanțială a modalităților de exprimare a gândirii dialectice. Adică, pe axa substanțială, orice moment poate evolua în subspecie și poate deveni gândire dialectică, încât oricărui moment substanțial îi corespunde, fără o simetrie perfectă căci atunci nu am mai avea un concept organic al dialecticului, un moment dialectic. Evoluția în subspecie este sub condiția materiei de care beneficiază, și evoluția de acest tip sporește în indeterminare cu cât cantitatea de materie avută la dispoziție este mai mare. Privită din perspectivă dialectică, ortologia culturii prezintă două grupe evolute în subspecie. Avem pe de o parte grupul dialectic tautologic și, pe de altă parte, grupul kaleidologic (al frumosului). Prezentăm, păstrând concizia autorului, cele două grupe dialectice și rezultatul evoluat în subspecie. Grupul tautologic cuprinde: *logia* care, evoluată în subspecie, dă *logica*; *numerele* dau aritmetica; *liniile*, *planurile* și *volumele* dau geometria; *judicata*, silogistica; *esențele* evolute în subspecie dau metafizica iar *problema* conduce la rebus și la criptografie. Grupul kaleidologic este mai nuanțat dar păstrează mecanismul încât, evoluată în subspecie, primii termeni dau: *imagea*, *fantezia*; *culoarea* dă *pictura pură*; *linia* dă *ornamentul* iar *sunetul* muzica pură; *vorbirea* naște poezia iar *scrisul* caligrafia și presa; *actul fizic* devine în subspecie virtuozitate și acrobație iar *expresia corporală* devine dans; *actul moral* dă *morala* și *caracteriologia*, *jocul actorilor*, teatrul pur iar *actul politic* deviază în utopie. Enumerarea nu este completă, și nici nu poate să fie, din cauza numărului indefinit al modalităților dialectice.

¹ Augmentez în textul de față câteva pagini dintr-o lucrare mai veche: Anton Adămuț, [Și] *Filosofia lui Camil Petrescu*, Iași, 2008, p. 208-225.

Ortologia gândirii dialectice se pretează unei analize comparative sub condiția concretului. Avem în vedere, în primul rând, *adecvarea*. Dacă în obiectivarea gândirii concrete adecvarea nu poate fi atinsă decât sub condiție istorică, în ortologia gândirii dialectice (tautonomă și kaleidologică), adecvarea nu mai urmărește raportul gândire concretă-necesitate concretă, ci perfecția. În științele tautonome și kaleidologice gândirea dialectică atinge, ca adecvare, perfecțiunea. Nu este însă o adecvare concretă ci o pseudo-adecvare, pentru că adaptarea nu este orientată înspre polul realității necesare, ci se autovizează. Gândirea dialectică vrea adecvarea ca raport la sine, și sistemul dialectic își respectă propria-i lege. Sigur că fiind tautonomă ea este și necesară și universală, dar ambele aceste câștiguri sunt false. Dialecticul degradează concretul și valoarea dispare. „*Nefiind adecvare substanțială nu poate fi vorba de valoare propriu-zisă*”². Aceleași considerații rămân valabile și în cazul *armoniei*, iar armonia, în ortologie concretă, înseamnă adeziunea biologică la acordul subiect-obiect, sau „împăcarea spiritului cu acordul”. Facilă în dialectic, armonia este dificilă în concret, unde acordul îi este regulă. Perfecția, armonia, emoția cenestetică (subiectivă și trecătoare, față de emoția artistică, una substanțială), stilul și ritmul, sunt false valori în artă, la fel cum este și *originalitatea*, noutatea. Analizată din perspectiva ortologiei concretului, originalitatea înseamnă descoperirea unei noi prezențe, a unei noi zone de concret, și numai așa privită este ea valoare ortologică autentică. Problemele care țin de ceea ce numim dificultate au structuri esențial diferite, după cum aparțin ortologiei sau dialecticului. Dificultatea ortologică vine din adecvarea la necesitatea realității istorice, din prezența ca atare, nu din falsele dificultăți tautologice; iar dificultatea ortologică este cu atât mai mare cu cât originea biologică a gândirii o îndreaptă spre dialectic și sistem, spre simbol, care nu este prezență de gândire concretă. Simbolurile (steag, insignă, piatră funerară) ascund, în realitate, sărăcia gândirii concrete, și ele substituie concretul prin abstracțiuni sau prin noblețea simbolului. Prezența concretă naște emoția și sentimentul autenticității, iar „*ritmul gândirii concrete* este un ritm adecvat concretului, deci prezenței, *imprevizibil, dar real*. Pe când ritmul dialectic este stereotip, automat, știut”³.

Un capitol din *Existența tragică* (IV) vorbește despre atitudinea metafizică și despre necesitatea unei schimbări de atitudine care să modifice accentul, în fața realității, de pe analiză pe estetic și pe moral. D.D. Roșca se îndoiește de competența științei pozitive în toate domeniile de creație omenească. Trei⁴ astfel de atitudini sunt posibile și anume: depășirea experienței printr-un act optativ, nu prin unul de raționalitate științifică; apoi avem depășirea experienței „în sens invers”, prin modelele

² Camil Petrescu, *Doctrina substanței*, vol. I. Ediție îngrijită, note și indice de nume de Florica Ichim și Vasile Dem. Zamfirescu, București, 1988, p. 342.

³ *Ibidem*, p. 353.

⁴ D.D. Roșca, *Existența tragică*, București, 1934, p. 202-209.

Schopenhauer și Nietzsche; în al treilea rând vorbim de netotalizarea experienței în nici unul din primele două sensuri. Sunt lucruri pe care, din punctul de vedere al substanțialismului, nu le-a înțeles Hegel, drept pentru care rămâne într-un plan pur teoretic și spiritual⁵. Așa se conservă din Hegel mai mult ingeniozitatea decât adevărul, cu toate că W. James ajunge la concluzia că i se face o nedreptate lui Hegel când e acuzat că sacrifică în totalitate concretul. După James, Hegel nu poate fi considerat un „raisonneur”, ci doar un observator naiv obsedat de o constantă și supărătoare înclinație pentru jargonul filosofic. Nu e singurul care păcătuiește, iar păcatul poate veni și din direcția opusă. Astfel, reducția fenomenologică este tributară unui anumit ascetism, la fel cum autorul noocrat se consideră substanțial și își devine sieși creditor. O vorbă din Mihai Ralea poate sta la incidența celor doi poli. „Asceții se recrutează, de cele mai multe ori, din foști păcătoși, din destrăbălați care și-au epuizat tinerețea până la dezgust. În ordinea fiziologică, ascetismul abuzivilor nu e decât o dietă”⁶.

Istoria unui împrumut – termenul „ortogeneză”

Cuprins pe de-a-ntregul de demonul noului, Camil Petrescu își nuanțează textul cu termeni specifici, împrumutați ca neologisme sau creați de filosoful însuși. Amintesc dintre aceștia, ca fiind semnificativi substanțialismului: „omnivalența concretului”, „zonă de indeterminare”, „apogetic” – „perigetic”, „devoluție” – „evoluție”, „ortologie”, „ortogeneză”, „noocrație”. Împrumutând un termen inventat de Wilhelm Haacke în 1893, Theodor Eimer, primul care definește termenul, s-a referit către sfârșitul vieții la evoluție ca „ortogeneză” sau evoluție în linie dreaptă (o serie evolutivă se modifică într-o singură direcție nedeviată). Ortogeneza a fost, de altfel, subiectul discursului său rostit la Congresul Zoologilor de la Leiden, în 1895, și al ultimei sale cărți, *Orthogenesis der Schmetterlinge* (1897), publicată cu un an înainte de moartea sa. Adversar al darwinismului, Eimer opune selecției naturale teoria evoluționistă ortogenetică prin care înțelege tendința unor specii de a menține aceeași direcție de dezvoltare pentru o perioadă mai mare de timp, chiar dacă direcția urmată riscă să conducă la dispariția speciei. În cazul omului, ortogeneza are în vedere dezvoltarea continuă a creierului și a craniului. De la Eimer termenul este preluat de Bergson, iar de la acesta Camil Petrescu va prelua, alături de „zona de indeterminare” ca noțiune, și pe aceea de „ortologie”. Bergson o folosește în *Evoluția creatoare* atunci când vorbește de constituirea ortogenetică a ochiului. Față de constituirea ortogenetică în care sunt implicate doar cauze fizico-chimice (Eimer), Bergson include și dimensiunea psihică: „Ne despărțim de Eimer atunci când pretinde, despre combinațiile de cauze fizice și chimice, că sunt suficiente pentru a asigura rezultatul.

⁵ Mihai Ralea, *Valori*, București, 1935, p. 135.

⁶ *Ibidem*, p. 159.

Noi am încercat, dimpotrivă, să stabilim prin exemplul precis al ochiului că, dacă există aici «ortogeneză», intervine o cauză psihologică”⁷. Pentru Camil Petrescu ortogeneza cuprinde și desfășoară structura istoriei polarizată accentuat substanțial. Sensul ortogenezei la Camil Petrescu e apropiat de sensul bergsonian (creșterea continuă a complexității vieții), și de sensul pe care i-l dă Th. de Chardin (creșterea complexității vieții și a gradului ei de spiritualizare). Mai este folosit la noi de Emil Cioran, atunci când vorbește de tragedia culturilor mici și spune: „precum în biologie, ortogeneza ne revelează viața ca născându-se și afirmându-se sub determinantul condițiilor interne și al unor direcții lăuntrice care înving rezistența mecanică a mediului exterior, tot așa în lumea istorică există o *ortogeneză a culturilor*, care justifică individualitatea fiecăreia prin condiții și determinante originare, printr-un impuls specific”⁸. Am preferat un citat mai larg pentru a putea observa cum un anume sens biologizant se păstrează în toate folosințele ortogenezei.

Funcția obiectivantă a „exemplului”

Ortogeneza substanțialistă ne prezintă realizarea substanței din punct de vedere istoric, și depășește sensul tradițional în care ortogeneza, ca știință a vieții, se reduce la antinomia individ-colectivitate. Ea este una din tezele substanțiale fundamentale, și se opune expunerilor de tip raționalist sau empirist. Raționalismul afirmă un principiu și apoi se străduie să îl justifice, așa cum procedează Kant în „Deduția transcendențială”. Accentul e pus pe rigoarea demonstrativă, nu pe spontaneitatea vieții. Demersul empiric (inductiv) este și mai limitat, pentru că expune doar cazurile cercetate și nu poate accede la necesar și universal. Așa ajunge Hume la scepticism. Inducția folosește experiența, nu experimentul, cum se întâmplă în cazul fizico-chimic, și experimentarea (nu experiența) introduce factorul spontaneității dirijat de voință. Experimentarea este superioară experienței, dar nu este ea însăși substanțială. Toate aceste metode pun mare preț pe elaborare, în vreme ce substanțialismul este interesat de momentul final, de rezultat, care este o realitate substanțială dată într-o intuiție substanțială. Veracitatea este acum una structurală, nu una elaborată. Unica modalitate de cunoaștere este intuiția substanțială, nu intuiția discursivă care rămâne cantonată în subiectivitate. Orice știință vrea ca obiectul pe care îl caută să capete o acoperire obiectivă, vrea o obiectivare care să respecte regula adecvării gândirii concrete la realitatea necesară. Această acoperire o află științele în *exemplu*, căci el este o referință care vizează experiența și iese astfel din subiectivitate. Această virtute și-o capătă *exemplul* pentru că este dat într-o intuiție esențială, e dat cu un titlu absolut,

⁷ Henri Bergson, *Evoluția creatoare*. Traducere și studiu introductiv de Vasile Sporic, Iași, 1998, p. 88.

⁸ Emil Cioran, *Schimbarea la față a României*, București, 1990, p. 8.

dar trebuie să fie dat în zonă apogetică. Știința folosește puterea exemplului, dar exemplele alese sunt perigetice și introduc un perfect obiectiv dialectic ca adevărate. *Exemplul* e imanent, nu transcendent, și are o funcție obiectivantă. El ilustrează definițiile și renunță la comentariu care „urmărește să realizeze o intuiție, altfel el e un nonsens, dar de ce ar evita exemplul care dă însăși esența în intuiție”⁹? Kant se apropie de sesizarea puterii substanțiale a exemplului, cu toate că în *Critica rațiunii pure*, în „Prefață” la prima ediție, renunță la el (la *claritatea intuitivă*, după Kant). Nu se poate dispensa de *exemplu* în *Critica rațiunii practice*, în *Bazele metafizicii moravurilor* și în *Critica facultății de judecare*. Imperativul categoric este comentat pe baza exemplurilor, iar conceptele de *mărime* și *cauză* sunt ilustrate prin exemple. Funcția obiectivantă a exemplului nu este însă edificatoare, după Camil Petrescu, în *Critica rațiunii pure*, atunci când Kant încearcă să întemeieze sinteticul *a priori* al intelectului.

Axialitatea substanțială (devoluția)

În experiența apogetică îi este dat conștiinței polul noosic și polul realității necesare, polul subiect și polul obiect (deci cuplul eu-lume) și reprezentarea nestatică a acestei cvadruple corelații. Este deci „reprezentarea istorică a *devenirii*, intuiția esențială a duratei”¹⁰. Se înțelege că nu este vorba de intuiția bergsoniană în care, ca durată pură, nu putem avea reprezentarea *quiddității* concretului. *Pur* este în opoziție concretului, încât schimbarea este esența istoriei și ea e condiționată de mișcare. Caracterizând substanța ca fiind esențial bidimensională, ca existând simultan pe dimensiunea noosică și pe aceea a necesității, Camil Petrescu subliniază polarizarea substanțială accentuată și aflată mereu în creștere spre polul noosic. Sau elanul vital care este noos și materie. E vorba deci de sensul istoriei și de cum se realizează ortogeneza și structura istoriei.

Sensul și esența istoriei? Le specifică filosoful substanței despărțindu-se de Bergson și de Husserl. „Concretul substanțialității e, deci, concretul evadat din conștiința individuală care își caută criteriul în obiectivitatea existenței istorice plene. Ceea ce constituie esența istoriei este schimbarea”¹¹. Ca atare, Bergson și Husserl nu s-au realizat ortogenetic; primul, eliminând spațialitatea conștiinței, cade în anarhia duratei creatoare de forme, al doilea își refuză prin reducere și „spontaneitatea indefinită” a conștiinței dimensiunea istoriei, după cum la Camil Petrescu sensul istoriei nu este divinitatea, ci spiritualizarea indefinită a substanței devolutive (ca la Th. de Chardin). Bergson și Husserl rămân la individualitate, la experiența simplificată, nu țin cont de experiența speciei și astfel nu află nici concretul și nici ordinea lui nece-

⁹ Camil Petrescu, *Doctrina substanței*, vol. II, p. 9.

¹⁰ *Ibidem*, p. 13.

¹¹ *Ibidem*, p. 14.

sară. Adevărat este că Husserl recunoaște unitățile de sens, dar nu putea explica, printr-o subiectivitate chiar transcendențială, ierarhia lor. Eul, fie el și transcendențial, prin simplă gândire nu poate acționa. Ceea ce el modifică este nimic. Pe de altă parte nu se poate contesta ierarhia semnificațiilor în interiorul istoriei și nici o direcție axială a acesteia dată într-o intuiție, inclusiv intuiția ordinii semnificațiilor. Avem un complex diferențial al devenirilor concrete în care deosebim, printr-o analogie substanțială, „polul inferior energetic” și „polul superior noosic”, poli aflați în interacțiune și construindu-și între ei o zonă de indeterminare substanțială. Fiind indeterminată, această zonă este dialectică; fiind substanțială, zona dialectică devine o nouă dimensiune a concretului. Distanța dintre acești doi poli este parcursă de conștiință printr-un itinerar axial noocratic (substanțial), și printr-unul material (dialectic). Cele două traiecte sunt corelate și formează liniile devenirii drept serie substanțială, *devolutivă*, și serie istorică materială, *evolutivă*.

Ambele serii sunt de devenire și interacțiunea lor este infinit complexă și infinit reluată pe baze noi, iar ceea ce rezultă este *realitatea* concretului, *totalitatea* lui și *unicitatea*. În actul interacțiunii avem, pe de o parte, substanța (ca dimensiune permanentă a concretului), și materia (devenirea dialectică), pe de altă parte. Postulatul metodei impune ortogenezei o limită care nu poate fi depășită decât dialectic. Structura ortogenezei poate fi doar descrisă, nu și explicată. Ceea ce interesează ține de descrierea direcțiilor structurii și de transformările de structuri prezente în istorie. Dintr-o perspectivă pedagogică explicația se impune, dar rămâne, substanțial, la nivelul unui „simulacru”, și scopul ei este doar de a ușura sensul expunerii structural ortogenetice. Formula va fi – „să zicem”, sau – „ca și cum”. Acceptăm deci că totalitatea concretului apare ca rezultat al luptei dintre noos și energia primară, și că această luptă este creatoare în mod indefinit de forme reale, materiale, concrete. Opoziția inițială noos-energie primară conservă în istorie opoziția tendințelor. Neurmărind explicarea transformărilor structurilor concretului ci doar descrierea lui structurală, Camil Petrescu nu dezleagă (recunoscând imposibilitatea unei explicitări în plan substanțial) modul în care poate acționa asupra energiei primare noosul. O „soluție” este dată în manieră bergsoniană, anume: „ne întrebăm dacă nu cumva noos-ul folosește însăși voința energiei primare”¹², dar este lăsată în suspensie de cunoaștere lupta dintre noos și energia primară.

Știința nu trebuie să-și facă un merit din descifrarea evoluției. Ea este un simplu progres de la cea mai nedeterminată formă la conștiință. Este o evoluție strict materială, fizico-chimică și dialectică. Este reală, dar nu este singura mișcare reală, cum crede știința, și nu este nici măcar cea esențială. Ea este una din mișcări, și anume cea de-a doua și, axial, este degradată, dar nu mai puțin necesară. Ba până la un

¹² *Ibidem*, p. 18.

punct necesitatea ei, condiționată de concret, condiționează concretul, pentru că mișcarea evolutivă (evoluția în subspecie) completează și protejează devenirea devolutivă. Evoluției nu-i asociem devenirea, așa cum asociem acesteia devolutivul, sau axialitatea substanțială. Evoluția dialectică nu e ne semnificativă, iar Hegel și materialismul dialectic care-i dau schema, nu au bănuit semnificația ei aproape constitutivă prin reciprocitate, după ce constituirea ei a fost posibilă prin noos. Subspecia, cu toate neajunsurile ei cu tot, nu poate fi nerecunoscătoare nici chiar dacă ar vrea. Însăși condiția ei de evoluție stă sub categoria concretului. În evoluție, concretul (devoluția) își pune viclenia și și-o realizează. De aceea, nuanțând, dacă evoluția nu este una devolutivă, punctul ei de plecare *este* devolutiv. Dacă ar exista numai axa devolutivă, concretul s-ar realiza, ca dat, instantaneu. La fel ca atunci când am presupune, în spirit kantian, că dacă natura ar intra într-un blocaj imaginativ și ar trebui să-și reitereze trecutul, ceea ce s-ar repeta nu ar fi timpul, ci evenimentele. Evenimentul este aici evoluția, iar timpul devoluția. Timpul este, de altfel, în substanțialism, a patra dimensiune a concretului, alături de mișcare, de formă și de spațiu. Aidoma stau lucrurile la Schopenhauer, unde numai aparent instinctul sexual este un apanaj al organismului. Prin instinct, în fapt, natura își creează organul perpetuării ei și-și face sieși serviciul. Noos-ul transcendent își creează astfel o axă a devenirii, introducând simultan în concret mișcarea și forma, spațiul și timpul (creația). Cele patru dimensiuni sunt absolut corelate, și nici una nu poate ființa în mod absolut în dauna celeilalte sau în lipsa vreuneia dintre ele. Aceasta este exigența concretului: totalitatea.

Ne întrebăm însă cât de mare este distanța față de Hegel dacă mecanismul substanțialist funcționează astfel: neputându-se da în istorie ca substanță integrală, substanța se dă printr-un particular care este concretul. Substanța pare să se creeze astfel fie din supraabundență (ca la Plotin, căci perfecția creează în mod spontan), fie dintr-o insuficiență (ca la Hegel). Cum acțiunea noos-ului asupra energiei primare este suspendată ca act de cunoaștere prin imposibilitatea unei asemenea cunoștințe inițiale, rămâne să acceptăm axa devolutivă cu corelatul ei esențial – dialecticul (evoluția în subspecie). Axa nu poate fi dată decât dacă e dat ceva care să fie orientat axial, de unde lupta originară între noos și energia primară, luptă care urmărește o relație de recunoaștere-înstăpânire (stăpân-serv). Istoria substanțială debutează cu un conflict și va sfârși prin uciderea aliatului, căci întreaga axă devolutivă vrea revenirea totală a substanței la ea însăși. Pentru aceasta însă concretul trebuie nimicit. O spune Camil Petrescu: „Axa de devenire este axa pe care noos-ul implicat în procesul istoric, începând cu polul de organizare inferior, tinde să iasă din istorie, adică tinde către un pol superior de lichidare a dimensiunilor și, deci, a interacțiilor concretului”¹³. Prin axa devolutivă noos-ul coboară în istorie (și în *katabasă* axa este o abstracție),

¹³ *Ibidem*, p. 19.

își dă concretul (înșelându-l pe acesta prin evoluție și prin caracterul totalității, și degradându-l la a fi surprins într-o intuiție esențială, nu substanțială, la care concretul ar fi avut dreptul), și prin aceeași axă revine la sine nesubstanțializat mai mult decât era la început. Cel puțin în acest moment Hegel are avantajul de a nu face din natură, ca alteritate, un artificiu al Ideii, așa cum se comportă substanța față de concret. Astfel că, după ce substanța se dă în polul cel mai de jos și concretul își începe evoluția, tendința substanței este de a ieși din istorie către propriul pol: noos-ul. Află însă, surprinsă și nedumerită, că are un dușman: concretul. L-a folosit ca să-și dea istoric ființa, dar o deranjează când vrea să-și conserve, noosic, substanța. Dimensiunea concretului trebuie deci lichidată. Și la nivelul acestui raționament, care nu este mai puțin substanțial pentru că este discursiv, substanța nu desfășoară decât o tenace și neplictisitoare pruncucidere.

Nu întâmplător substanțialismul se sustrage, extrem de discret, moralei atunci când propune drept criteriu al moralității semnificația substanțială. Această sustragere îi dă dreptul să fie cinic, pentru că devoluția se realizează în modalități infinite. Și cinismul e dus la extrem dacă ne gândim că, în evoluție, concretul *protejează* substanța, este o cale de rezervă care păstrează și câștigă timp. Vedem cum timpul, privit ca dimensiune a creativității, e instrumentul prin care concretul își pregătește o lentă agonie. În concret substanța își creează aliatul cu care înfruntă energia primară. Dar este evident aici un dualism, aproape barbar, pe care Camil Petrescu îl combate (ca totalitate, substanța este una și reală), dar care nu mai este interesat să satisfacă monismul atunci când autorul nu găsește un răspuns nu la întrebarea: de ce intră polii în conflict?, ci de unde necesitatea ontologică (pentru că așa ceva este până la urmă) a celui de-al doilea? Întregul substanțialism se resimte de aceste două grave limite. Îl afirm pe cel de-al doilea și apoi îi iau în posesie neființa.

Să vedem, în continuare, cum și la ce ajunge Camil Petrescu după ce proclamă axialitatea. Avem, am văzut, evoluția în subspecie și devoluția. Evolutele în subspecie sunt eliminate din corpul substanțial, care astfel se eliberează, și devin rezultat în necesitatea dialectică. „Sensul eliberării noosice dă direcția istoriei, dar inițial el nu este decât intenționalitate, prezență pasivă care stă la pândă pentru a profita de ocaziile de eliberare oferite de desfășurarea mecanică a energiei primare”¹⁴. Teza substanțialistă își afirmă în acest moment dreptul de a nu fi moderată, de a nu fi o atitudine de „bun simț” între determinismul materialist dialectic și finalism. Doar „multele minți leneșe”, este convins Camil Petrescu, vor vedea în substanțialism o sinteză între teze dialectice opuse, pentru că însăși sinteza este un concept dialectic. Se acceptă totuși o nuanță finalistă, fiindcă „intuiția substanțială ne dă, în structura concretului, o axă de devenire orientată finalist, dar că, înăuntrul concretului, itinerarul des-

¹⁴ Marian Popa, *Camil Petrescu*, București, 1972, p. 40.

fășurării nu este structurat finalist ci este un *itinerar conjugat* din două modalități active, când paralele, când alternante”¹⁵, și funcționarea acestui itinerar este exemplificată printr-un orb puternic (subspecia) și schilodul cu vedere (devoluția), așa cum vede Schopenhauer raportul dintre intelect și voință în *Lumea ca voință și reprezentare*. Temele esențiale ale ortogenezei abia acum se pot formula, și anume: organizarea dificultăților și tipurile de colaborare între cele două itinerare. Itinerariul evolutiv ține de automatism, de dialectic; celălalt este itinerariul noocrat, el dă spontaneitatea creatoare și organizează eforturile în direcția noos-ului. Corelația lor formează esența devenirii istorice, nu paralelismul. Putem în acest fel să determinăm însuși începutul istoriei, și îl aflăm în momentul nedeterminat în care noos-ul se desface din „implicație” (nu se înțelege cum!) în energia primară. Noos-ul întâlnește energia și rezultatul opoziției e materia care devine prima structură a istoriei. Recunosc, biruit, că nu mă interesează descoperirea lui Camil Petrescu cum că „singura posibilitate de irumpere și eliberare pare să o fi găsit noosul într-unul din electronii care caracterizează carbonul” (!), și nici „în ce fel noos-ul a izbutit să impuie cărbunelui funcția nutriției”¹⁶. Apoi noos-ul, neavând, după substanțialism (ceea ce e de mirare), altă posibilitate de a începe istoria ca devenire, își aservește energia primară pentru a se elibera.

Este curioasă această concluzie, pentru că intuiția substanțială ajunge la ea, la energia primară, prin deducție, deci pe o cale logică. În devoluție noosul se diferențiază prin individuație, se subiectivează, devine eu biologic și se însoțește de gândirea concretă, apoi se obiectivează pentru a se obiectiva, în final, în substanță. Tendința mișcării devolutive este transcendentă (pentru că realizează în istorie substanța), dar este și transcendentă, pentru că la finalul istoriei substanța se realizează pe sine. Tendinței transcendente, pe linia căreia se realizează substanța în istorie, îi corespunde instinctul transcendent al cunoașterii care devine, la om, nevoia de știință și aceasta, având inserată tendința dă, prin obiectivare, substanța. Deosebim trei etape pe axa devolutivă și anume: o etapă materială (prima structură a substanței), una de individuație (subiectivitatea) și ultima, care este aceea a obiectivării sau a socializării. Când apare zona obiectivă între cei doi poli (noos-necesitate), începe și exercițiul cunoașterii în relația subiect-obiect. Inițial noos-ul era simplă prezență pasivă, intenționalitate, încât înaintea eliberării noos-ului, concretul exista în totalitatea lui potențială, dar nu exista intuiția asupra lui. Acest concret intențional era nul ca devoluție, de unde faptul că subiectul valorizează. Deși principală, devoluția nu este prin aceasta și atotputernică, dimpotrivă, „*procedeul dialectic* e procedeul care a înlesnit *echilibrul istoric*, căci prin el s-a creat evoluția în specie, care e mișcare de păstrare, de

¹⁵ Camil Petrescu, *Doctrina substanței*, vol. II, p. 24-25.

¹⁶ *Ibidem*, p. 26.

menținere și de echilibru, nu o mișcare de creație și progres”¹⁷. Prin dialectică și evoluție în subspecie noos-ul rezistă necesității, și aceste două procedee pot explica istoria în întregime. Evoluția în subspecie nu mai este astfel un simplu procedeu al axei devolutive, ci un postulat care spune că întreaga creație a axei substanțiale între cei doi poli va fi indefinit reluată într-o evoluție ciclică dialectică, în cicluri evolutive.

De menționat este faptul că evoluția în subspecie, chiar când își încheie ciclul prin sfârșirea speciei, nu închide însă ciclul ca atare. Procesul ciclic e deschis și declinul unui ciclu se deschide în altul grație interacțiilor dialectice. Declinul ciclului, de unde și progresul, „nu este dus până la capăt până când nu s-a găsit o forță de reacție dialectică egală”¹⁸. Creația substanțială este mult redusă față de materialul evoluat în subspecie, iar acesta constituie conținutul gândirii dialectice, și funcția și-o exercită gândirea în gol, pentru că intuiția esenței însăși este evoluată în subspecie. Progresul nu se realizează însă aici. Realizarea lui e în indefinire, iar tema progresului este corelată celei a finalismului. Orientată finalist, întreaga istorie (naturală și socială) este progresiv dirijată în direcția unei spiritualizări indefinite. Corpul substanțial este astfel rezultatul diferențierilor instabile, complexe. Definiția acestei diferențieri este omul, dar istoria substanței nu este istoria omului ca specie. Cultura nu este devoluție, ci evoluție în subspecie, „explozie” noosică, eliberare, este specifică geniului și nu inteligenței dialectice.

Culturile deosebite de Camil Petrescu sunt la limita devoluției, accentul lor stilistic (care e specificat dialectic) le apropie sau le depărtează de devoluție în funcție de apropierea de substanțial a sistemului lor. Sistemul substanțial apropie cultura de noos prin momentele de condensare și accent cu valoare de catalizator, nu prin dispersie care, dialectic, e bogăție, nu însă și semnificație. „De altfel o revoluție, oricare, nu biruie decât atunci când luptă cu o ordine *ireală*.”

Tot așa se întâmplă cu orice putere care se impune, cu orice mare cotitură istorică. Goții n-au cucerit Roma, ci un cadavru. Singurul merit al barbarilor este acela de a fi avut fler”¹⁹. Acest *fler* este un accent substanțial catalizant. Flerul ca atare întâmpină rezistența mediului, a masei dialectice. Istoria se validează ca rezultată

¹⁷ *Ibidem*, p. 34. Un exemplu din teatrul lui Camil Petrescu are aici o funcție revelatorie: „a rămas pentru mulți o enigmă procesul de involuție traversat de Camil Petrescu de la aura de simpatie cu care este înconjurată în *Jocul Ielelor* figura *iacobinului* Gelu Ruscanu la stigmatizarea lui Robespierre și elogiul adus lui Danton în piesa *Danton*”. Lucrurile se clarifică însă dacă avem în vedere filosofia istoriei la noocrat, căci Danton și Robespierre apar ca un „conflict între *simțul excepțional al concretului* și copleșitoarea umanitate a celui dintâi”, pe de o parte, „și *logica teribilă*, dar moartă, a celui de-al doilea” (Nicolae Tertulian, *Experiență, artă, gândire*, București, 1977, p. 274, 280). Ideea lui Camil Petrescu este că „toți dictatorii mari evoluează ca Danton, spre o intelectualizare completă a vieții, numai că tocmai atunci ei sunt mai puțin înțeleși de cei adunați în jurul lor pe un temei dialectic”.

¹⁸ *Ibidem*, p. 37.

¹⁹ Emil Cioran, *Eseuri*, București, 1988, p. 230.

dialectică a impulsului original noosic și a tendinței contrare pe care o aflăm în mediul și în forțele dialectice. În acest fel se structurează formula ciclului evoluției în subspecie: zonă perigetică-creștere-moment apogetic-declin-moment perigetic. De reținut că în ciclul subspeciei apogeticul este realizat în perigetic, iar descreșterea nu scade sub ea însăși. Evoluția dialectică este marcată de postulatul facilității mecanice, iar acesta poate fi reprezentat grafic asemenea curbei lui Gauss. Istoria cuprinde astfel două mari categorii de evolute: subspecia și corpul substanțial. Corpul substanțial e actul de imaginație; subspecia, ca evoluție, e matematica. „Matematica este evoluția în subspecie a actului de imaginație”²⁰. Momentele substanțiale se oferă subspeciei, îi trăiesc evoluția și formează cultura egipteană, budismul, raționalismul, poezia romantică. Ierarhiile de cicluri evolute în subspecie, care sunt inițial momente substanțiale, dau culturile. De aceea devoluția trebuie să fie „atență și lucidă”, spre deosebire de evoluția dialectică, „orbă și autonomă”. Dificultățile științei stau aici în faptul că fiecare ciclu are un moment apogetic care însă este realizat în perigetic. Dincolo însă de aceste distincții cu ușor iz pedagogic, „deosebirea dintre substanțial și dialectic, atât de esențială istoric, e din cale afară de greu de făcut și ea va duce la o revizuire generală a valorilor în ceea ce se numește cultură modernă, ea însăși fiind un organism evoluat dialectic”²¹.

De evoluția în subspecie condiționează Camil Petrescu problema specificului în artă și cultură. Stilul este și el o evoluție în subspecie. Stilul specifică, dar există ceva supraspecific și care biruie stilul: e substanțialul. Astfel, stilul e un reziduu istoric pe câtă vreme substanța nu lasă urme. Shakespeare e geniu pentru că aparține tuturor timpurilor, iar stilul nu îi este condiționat de epoca victoriană. Când își transcende epoca, stilul își devine substanțial la fel cum substanța unei epoci nu depinde de specificul național pe care-l depășește.

Creația, sub categoria timpului, devorează, și substanța realizată în actul de creație consumă tot individul. Reziduurile istorice sunt legate de stil, nu de substanță. Substanța e, în creație, autenticitate; stilul e doar polarizarea necesității istorice, e doar simplă orientare, tendință, nu rezultat. Creația e act de anulare temporală, și dacă evoluția dialectică, în subspecie, conservă individul specificându-l în stil, substanța consumă individul transformându-l în geniu. La limită, diferența dintre evoluție dialectică și substanță ar putea fi aceea dintre talent și geniu. Talentul este polarizat de necesitate și îi suferă legea; geniul e polarizat noosic sub forma creației substanțiale. Talentul (sau ritmul ne-concret) stă sub semnul subiectivității; geniul (ritmul concret sau personalitatea) este așezat sub semnul eternității. Toți marii creatori stau sub zodia existenței obiective, sub un soi de „dezistorizare” substanțială.

²⁰ Camil Petrescu, *Doctrina substanței*, vol. II, p. 37.

²¹ *Ibidem*, p. 39.

„Această dispariție a realității creatoare, în însuși actul creației, este ceea ce caracterizează substanța, spre deosebire de cauzalitatea mecanică, în care cauza persistă”²². Valoarea substanțială dispare ca individualitate, în timp ce valoarea de subspecie e doar un ciclu istoric chiar dacă realizează polul apogetic. Asta face o diferență între organicitatea culturilor și organicitatea substanțială. Prima e în subspecie, a doua e organicitate esențială a concretului. Progresul primeia nu e în apărarea noos-ului, ci în subspecie, ca mașinism. Specia omenească, spune Camil Petrescu, își află drama în neputința progresului; numai substanța poate progresa și purtătorii substanței sunt geniile gândirii concrete. Drama geniilor e că sunt înlăturate de inteligențele dialectice, de enciclopezi, care știu, dar nu cunosc, explică orice fără a explica nimic.

Dialecticul – valoare ajutătoare

Istoria poate fi explicată unitar dacă se pleacă de la acceptarea evidenței liniei devolutive, secundată de subspecie. Istoria cuprinde două serii explicative corespunzătoare liniilor de pe axa devolutivă. Avem seria corpului substanțial și seria constituită din numărul indeterminat de evolute dialectic. De la sine înțeles este că nu putem avea o istorie a corpului substanțial. O asemenea istorie e cu neputință fiindcă devoluția are un caracter ficțional. Nu putem confunda istoria speciilor cu istoria substanței; putem face istoria speciilor cu rezerva multelor implicări ale hazardului și ale datelor false pe care le posedăm. Autenticitatea datelor istorice este mereu îndoielnică în ceea ce privește informația care să vizeze corpul substanțial, și rămâne ca o compensație, la dezistorizarea lui, faptul că e viu, substanțial și permanent. Corpul substanțial scapă încadrării istorice; fiind prezentă, istoria lui e concomitentă. Istoria subiectivității dialectice este însă posibilă prin specificare și individualizare. Întrebarea care se ridică este acum: „ce sens are o istorie a evoluției subiective dialectice: ce valoare îi putem atribui și care poate fi structura unei istorii a dialecticului”²³? Acțiunea noos-ului asupra energiei primare generează dialecticul, și dialecticul este forma prin care noos-ul se păstrează.

Noos-ul se câștigă în faptul luptei prin eliberare încât istoria dialectică nu este decât o istorie a acestor câștiguri noosice. Din acest motiv valoarea dialectică este o valoare ajutătoare noos-ului, și istoria acestor valori este ceea ce trebuie realizat. Acest tip de valori apare în societate și odată cu istoria socială. Sunt valori subiective: descendenții imediați, familia, clanul, regiunea constituită, grupul social, patria (imperiul), grupul spiritual, cultura, omenirea. Istoria, ca știință, este istoria acestor valori. Fiecare valoare subiectivă este dominată de valoarea de pe treapta superioară, și relația dintre ele este caracterizată de opoziție. Există în fiecare valoare un instinct

²² *Ibidem*, p. 44.

²³ *Ibidem*, p. 59.

de împotrivire pe care îl aflăm în necesitatea și energia dialectică, iar substanța nu poate apare în desfășurarea luptei, ci ca rezultat al luptei. Valorile ajung la un echilibru vital, și momentele de echilibru sunt folosite de substanță pentru a mai forța o eliberare noosică. Structura istoriei își poate afla legea chiar în această împotrivire a valorii care devine cultură, încât dacă materia este prima formă a luptei energie-noos, cultura va fi primul criteriu al împărțirii istoriei. Camil Petrescu recunoaște că se resimte de influența lui Spengler, recunoaște decăderea culturilor, decadența și asocierea lor cu organismul biologic (naștere-maturizare-moarte). Dar sfârșitul unei epoci nu e atât decadența, cât transformarea structurală pe linia evoluției în subspecie, adică o modificare a accentului dialectic. Nu se poate compara creștinismul cu filosofia greacă dacă se pleacă de la criteriul superiorității. Născut în dialectic, orice lucru evoluează subspecific până în momentul realizării ciclului pentru el și în vederea unor cicluri superioare. De aceea nu sunt ciclurile închise, ci au formă spiralată. „Legea ciclului deschis și corelația ei, legea stilului, sunt cele două mari principii în funcție de care e structura culturilor”²⁴. Stilul e cu atât mai puternic cu cât un sistem e mai departe de substanță încât, cu cât o cultură este mai marcată stilistic, cu atât este ea mai puțin substanțială și se supune mai ușor legilor istoriei. Amprenta stilistică, subliniază Camil Petrescu, este amprenta dialectică. Valoarea ei e reală, dar dialectică și raportată la ierarhia valorilor sociale. Stilul e poncifal sau automatizarea particularului. „Memoria umanității nu reține însă decât acele opere care s-au ridicat deasupra acestor exigențe specifice”²⁵.

Plecând de la aceste considerații, Camil Petrescu crede că descoperă un nou criteriu al împărțirii istoriei, unul care să scape oricărei prejudecăți și oricărei tradiții. În linie dialectică sunt deosebite patru „despărțăminte organice în succesiunea culturilor”. Cea dintâi cultură este numită *paleonică* (sau eonul vechi), și este situată în văile fluviilor Nil, Tigru, Eufrat. Este fixată sub condiție istorică între 3000 și 600 a.Ch. Îi urmează *cultura antică* (600 a.Ch. – 313, Edictul de la Milan); apoi *megaleonul* (marele eon creștin cu cele trei evuri ale sale: evul Patristică, evul mijlociu, evul Renaștere). Încheiem megaleonul în 1637, data apariției *Discursului asupra metodei*, dată care marchează începutul *epocii moderne* și care durează până la primul război mondial. Între cele patru culturi se poate stabili o corelație care privește megaleonul și paleonul, epoca modernă și cea antică. Primele două culturi corelate au în comun spațiul geografic simetric în care se săvârșesc (între Nil și Eufrat), și ambele se resimt de originea lor semită. Tendințele lor dialectice sunt orientate transcendent; le caracterizează elanul mistic și accentul religios prin dezvoltatul cult al Soarelui, și o structură rituală pretențioasă, afectată. Subiectivitatea are rolul principal și ea este

²⁴ *Ibidem*, p. 61-62.

²⁵ Nicolae Tertulian, *Eseuri*, București, 1968, p. 300.

accentuată apogetic, încât apare firesc ca și paleonul și megaleonul să fie exagerat pasionale. După Camil Petrescu aceste două culturi întemeiază elementul feminin al evoluției dialectice.

Insez în acest loc, printr-o repede reiterare, o paranteză deopotrivă feministă și neutrală și care prin simpla ei punere satisface, istoric, comparația. Nu insist atât asupra asemănarilor, cât asupra deosebirilor care se impun de la sine, anihilând o prea lungă digresiune. Orice doctrină filosofică poate fi redusă la un raport de contrarietate care este exprimat, în formula cea mai generală, ca fiind raportul particular-universal. Este adică logicul trecut în dialectic, nu dialectizat; este participare, nu neutralitate. O doctrină lovită de virusul neutralității își pierde esența. Etosul ei, ca fiind unul neutral, pierde proximitatea metafizicului; se cantonează în logic. Un asemenea etos al neutralității este numit de Noica „etos feminist”, pentru că într-un astfel de etos esența filosofică se pierde și termenul slab concurează termenul tare. „Feminismul, zice Noica, e reflexul primatului intelectului asupra rațiunii”²⁶, și trei oameni sunt răspunzători pentru instaurarea etosului neutralității în epoca modernă (Hegel, Goethe, Nietzsche). Există atâta ființă câtă putem gândi – zice Parmenide, de unde faptul că nu pot gândi neființa. Iar dacă aceasta era pentru parmenidieni o tautologie, pentru moderni ea devine o „ispită”: aceea de a gândi neființa. „Formal, cel puțin, Hegel s-a așezat pe această linie și a favorizat *pornirea către o neutralitate*, pe care, de fapt, *o desființa statornic*”²⁷.

Celelalte două culturi corelate și alternante, cea antică și aceea modernă, se deosebesc structural de primele corelate. Sunt de origine nordică, indo-germană, preocuparea lor nu mai este dată de transcendent care devine, în ierarhia demnității, secundar. Centrul de greutate al interesului se mută în imanent, în transcendental, iar cunoașterea își află în rațiune instrumentul preferat. În termenul feminist vorbim de subiectivitate; aici vom vorbi de personalitate, chiar de cultul ei. Dovada este că aceste epoci istorice, culturi de fapt, sunt accentuat onomastice și valoarea individului este dată de libertatea și nesfârșirea gândului. Raționalul este dublat de sensual (prin formele plastice), și aceste culturi dau termenul masculin, principiul viril. După cum se observă, tipurile culturale alternează, după cum alternează năzuințele transcendente sau imanente ale omenirii. Alternanța, adică preponderența uneia dintre năzuințe, nu înseamnă dispariția totală a culturii înlocuite, chiar dacă între ele zona de indeterminare este maximă. Când megaleonul este la apogeu, antichitatea, pentru megaleon, este zonă perigetică. Bergsonismul, ca simultaneitate calitativă, se impune aici. Din nou conservarea primează în raportul ei cu suprimarea. Clasificăm și facem

²⁶ Constantin Noica, *Etos neutral și Etos orientat în rațiunea hegeliană*, în „Revista de Filosofie”, nr. 2, București, martie-aprilie 1976, p. 194.

²⁷ *Ibidem*, p. 196.

din istorie o știință nu pe baza a ceea ce se suprimă, ci analizând ceea ce ea conservă. Totul este definiție și clasificare, și „dacă nu se va înțelege toată fundamentala deosebire între definiția și clasificarea logică și definiția și clasificarea substanțială, atunci nu se va înțelege nimic din însăși structura istoriei”²⁸. Clasificarea substanțialistă face abstracție de mediocru și nu are ca reper decât datele reprezentative care sunt „momente de condensare și accent”. Nici o cultură nu piere, și este o eroare grosolană de a susține că barbarii au distrus cultura greco-romană. Barbarii au avut doar fler. Procesul disoluției unei culturi nu este exterior ci interior, e o problemă de *dislocare psihologică*. Sau, dacă e ceva de acceptat, atunci „toată civilizația antică a fost distrusă nimicitor, pe timp de 1000 de ani, de o singură *carte vie*, de evanghelie”²⁹. Ceea ce Camil Petrescu a știut foarte bine, și e greu de contestat lucrul acesta, este că „din civilizație iei cât vrei. Din cultură iei cât poți”³⁰. Epoca modernă începe printr-o „criză a conștiinței” și esența crizei este constanța ei. Simpatia lui Camil Petrescu se îndreaptă către Paul Hazard, după care secolul al XVII-lea sfârșește într-o atmosferă de necredință, fără a fi însă ateu, ci mai curând deist, iar secolul al XVIII-lea debutează de-a dreptul cu ironia și se vindecă (cum o face toată istoria europeană) mereu de machiavelism pentru a nu ajunge la disperare.

²⁸ Camil Petrescu, *Doctrina substanței*, vol. II, p. 64.

²⁹ *Ibidem*, p. 79.

³⁰ Constantin Noica, *Jurnal de idei*, București, 1991, p. 123.

Summary

Fully engulfed by the demon of the new, Camil Petrescu shades his text with specific terms, borrowed as neologisms or created by the philosopher himself. Among them, the following can be mentioned as being significant for substantialism: “omni-valence of the concrete”, “zone of indeterminacy”, “apogetic”, “perigetic”, “devolution”, “evolution”, “orthology”, “orthogenesis”, “noocracy”. Borrowing a term coined by Wilhelm Haacke in 1893, Theodor Eimer, the first to define it, referred in late-life to evolution as “orthogenesis” or straight-line evolution (an evolutionary series changes in a single, non-deviant direction). Opponent of Darwinism, Eimer opposes to natural selection the orthogenetic evolutionary theory by which he understands the tendency of some species to maintain the same direction of development for a longer period of time, even if the direction followed risks leading to the extinction of the species. In the case of man, orthogenesis refers to the continuous development of the brain and skull. From Eimer the term is taken over by Bergson, and from him Camil Petrescu will take over, along with the “zone of indeterminacy” as a notion, also that of “orthology”. Bergson uses it in Creative Evolution when he talks about the orthogenetic constitution of the eye. Compared to the orthogenetic constitution in which only physical-chemical causes are involved (Eimer), Bergson also includes the psychic dimension. For Camil Petrescu, orthogenesis encompasses and unfolds the polarized structure of history in a substantially accentuated way. The meaning of orthogenesis in Camil Petrescu’s works is close to the Bergsonian meaning (the continuous increase in the complexity of life), and to the meaning that Th. de Chardin gives (increasing the complexity of life and its degree of spiritualization). It is also used by Emil Cioran, when he talks about the tragedy of small cultures. It can be seen that the neocratic author was aware of what was happening in Europe.

Keywords:

Orthology, orthogenesis, dialectics, axiality, substance.

Scriitorii români despre un Chișinău „re-făcut” de sovietici*

Aliona Grati

În vara anului 1944, Chișinăul a fost trecut, cu tot ce mai rămăsese din el după mișcarea frontului spre Vest, în componența Uniunii Sovietice. Recucerit de forțele militare roșii, orașul revenea la statutul său din 2 august 1940 – de capitală a Republicii Sovietice Socialiste Moldovenești – și reîntra în enorma hartă a Imperiului. Granița de pe Nistru a transformat o parte de români în cetățeni ai altui stat. Ca urmare, cei din partea dreaptă a frontierei puteau ajunge la Chișinău doar cu statut de „călători în URSS”. Aproape îndată după ocuparea Basarabiei de către trupele sovietice, guvernul român, controlat de comuniști, a interzis orice referire la Basarabia sau la Chișinău, rostirea cuvintelor devenind un tabu.

Unghiul nostru de abordare este al imagologiei literare. Ne-au interesat și am punctat percepțiile și atitudinile față de orașul Chișinău, proiectate în reprezentările literare ale scriitorilor români după 23 august 1944. Faptul că numărul acestor reprezentări este foarte mic, ca urmare a interdicției referințelor la fostul oraș românesc și a controlului drastic al deplasărilor în Republica Sovietică Socialistă Moldovenească, este de la sine înțeles. De aceea, am crezut de cuviință să urmărim contextul istoric, mai puțin cunoscut, în care au fost posibile cele câteva imagini, pe care le-am identificat în relatările de călătorie ale scriitorilor români, precum și în presa de la București și Chișinău. Expresia un Chișinău „re-făcut” este o parafrază a sintezei lui Nicolae Iorga de la 1905: „Oraș făcut, dar nu născut”¹, care ni s-a părut reprezentativă pentru imaginea Chișinăului sovietic – un oraș replanificat și reconstruit ca să capete chipul altei civilizații, să devină „bastion împotriva barbariei fasciste” și furnal al „omului nou”.

* Articolul de față a fost prezentat, într-o variantă prescurtată, în cadrul unei conferințe, parte a proiectului „Iași – Chișinău: legături culturale”, la Muzeul „Vasile Pogor” – Casa Junimii, cu prilejul Zilei Culturii Naționale (15 ianuarie 2023).

¹ N. Iorga, *Neamul românesc în Basarabia*, București, 1905, p. 121.

Cine ar fi putut vizita și descrie Chișinăul după 23 august 1944?

Dirijarea călătoriilor a fost una dintre strategiile politicii culturale a regimului de la Moscova. Încă din perioada de inaugurare a noului stat, bolșevicii și-au elaborat mecanisme de control asupra turiștilor și proceduri clare de „primire – însoțire” a străinilor în țara lor. Curiozitatea vagaboandă, plăcerea și spiritul modern al drumeției au fost înlocuite în URSS de „confortul” asigurat de industria călătoriilor dirijate de stat. Locurile de vizitat, numite „traseul turistic” și „obiectivele turistice”, nu mai erau opțiuni ale individului dispunând de timpul său liber într-un fel anume, ci oferte ale companiilor care prestau servicii, de regulă, pentru grupuri mari de oameni. Beneficiarul se alegea cu o ovasipetrecere a timpului în care totul era premeditat, gândit în prealabil de alții, inclusiv impresiile lui. Deplasările în URSS au fost transformate în simple instrumente ale propagandei, iar călătorii – în agenți influențați, care realizau agenda ideologico-politică a țării-gazdă. Pentru a regla vizitele celor din țările străine în URSS, a fost gândită o industrie întregă, gestionată cu rigurozitate de două instituții. În 1925 a fost fondată Asociația VOKS (Всесоюзное общество культурной связи с заграницей – Asociația pentru Strângerea Legăturilor Culturale ale URSS cu Străinătatea). Apărută în 1929 ca un satelit al VOKS-ului, compania turistică „Inturist” avea rațiuni pronunțat comerciale. Principalele funcții ale acestor instituții rămâneau de natură politică: supravegherea deplasărilor și a reacțiilor străinilor, racolarea simpatizanților experimentului sovietic și îndoctrinarea lor, colectarea informațiilor despre vizitatori și neutralizarea criticilor.

La București, responsabilă de organizarea deplasărilor în URSS era Asociația Română pentru Strângerea Legăturilor cu Uniunea Sovietică (ARLUS). În primii ani de după război, doar scriitorii care făceau parte din această societate puteau avea viză pentru a tranzita frontiera de la Răsărit. Pentru a obține o poziție avantajoasă în sfera ierarhică superioară a partidului, ei erau datori cu o călătorie ideologică în patria muncitorilor și țăranilor. Vizitau Moscova, Leningradul și alte câteva orașe, studiau, își făceau însemnări (așa-numita „cunoaștere directă”), apoi, la întoarcere, își împărtășeau constatările în formă de conferințe, articole, broșuri și cărți cu relatări de călătorie favorabile. Acest traseu „inițiativ” a fost parcurs de scriitori consacrați ca Mihail Sadoveanu², G. Călinescu³, Victor Eftimiu⁴, Gala Galaction⁵, Geo Bogza⁶, Cezar

² Mihail Sadoveanu, *Călătorie la Moscova*, în *Moscova văzută de Mihail Sadoveanu*, Prof. Mitiță Constantinescu, Prof. Traian Săvulescu, București, 1945; idem, *Lumina vine de la Răsărit*, București, 1945; idem, *Caleidoscop. Impresii din Uniunea Sovietică*, București, 1946.

³ G. Călinescu, *Kiev, Moscova, Leningrad*, București, 1949.

⁴ Victor Eftimiu, *Omul sovietic și realizările sale*, în „Veac nou”, nr. 15, București, 16 martie 1946.

⁵ „Veac nou”, București, 28 septembrie 1946.

⁶ Geo Bogza, *Meridiane sovietice*, București, 1956.

Petrescu⁷, Tudor Arghezi⁸, Zaharia Stancu⁹, Petru Dumitriu¹⁰, A.E. Bacovsky¹¹, Demostene Botez¹² și alții mai puțin cunoscuți. Deocamdată nu putem spune dacă vreunul dintre cei numiți a ajuns în capitala Republicii Sovietice Socialiste Moldovenești după 23 august 1944. Dosarele ARLUS (ne referim la acelea la care am avut acces) nu indică nume, ci doar cifre de scriitori care (în număr de trei, de regulă) au intrat în planurile anuale, abia începând cu 1956, ca eventuali călători în RSS Moldovenească cu ocazia unor sărbători oficiale. Atâția câți au fost, vizitatorii români ai Chișinăului din timpul lui Stalin nu au voce, sunt muți. Se pare că, dintre scriitorii români cunoscuți în perioada interbelică, Cezar Petrescu a fost primul scriitor care a ajuns la Chișinău după război. În 1956, chiar înainte să fi participat cu o delegație la al VI-lea Festival Mondial al Tineretului și Studenților de la Moscova (1957), a fost în capitala RSSM. Fiind întrebat de jurnaliștii de la „Moldova socialistă” ce i-a plăcut în Chișinău, scriitorul a răspuns ambiguu, într-un limbaj specific presei cenzurate, justificându-se că nu putea spune prea multe, întrucât avusese prea puțin timp la dispoziție să îl cunoască¹³.

În 1958, la Chișinău s-a înființat Societatea Moldovenească de Prietenie și Relații Culturale cu Țările Străine (SMP), care a preluat o parte din atribuțiile organizației de la Moscova, fără să iasă de sub controlul ei strict¹⁴. Aceasta se îngrijea de gestionarea schimburilor de delegații și grupuri turistice, de desfășurarea festivalurilor și expozițiilor și de alte activități dedicate legăturilor de prietenie cu diferite țări. Și tot ea organiza sărbătorile ritualice de tipul *Zilele / Săptămâna / Luna culturii...* vreunei țări străine în RSS Moldovenească. Dovadă că relațiilor cu România li s-a acordat o atenție aparte stă faptul că, în 1959, la Chișinău a fost deschisă o secție moldovenească a Societății de Prietenie Sovieto-Română. Scopul acesteia era să dezvolte legăturile „frățești”, în „spiritul prieteniei dintre popoare și al pacifismului”, între organizațiile științifice și culturale, oamenii de știință, scriitorii și muncitorii din RSSM și RPR. Schimburile bilaterale de grupuri de turiști de pe cele două maluri ale

⁷ Cezar Petrescu, *Însemnări de călător. Reflecții de scriitor*, București, 1958.

⁸ Tudor Arghezi, *Din drum...*, București, 1957.

⁹ Zaharia Stancu, *Călătorind prin URSS. Note și impresii de drum*, București, 1950.

¹⁰ Petru Dumitriu, *Pentru demnitatea și fericirea omului (note dintr-o călătorie în Uniunea Sovietică)*, București, 1954.

¹¹ A.E. Bakovsky, *Oameni și locuri*, București, 1957; idem, *Remember: Jurnal de călătorie*, București, 1968.

¹² Demostene Botez, *Prin U.R.S.S.*, București, 1962.

¹³ Cezar Petrescu, *Vorbesc oaspeții noștri*, în „Moldova socialistă”, nr. 257, Chișinău, 11 noiembrie 1956.

¹⁴ Relațiile externe ale republicii stăteau în vizorul a încă două organisme: Direcția Turismului Extern de pe lângă Consiliul de Miniștri al RSSM și Secția Informații și Legături Internaționale, aflată în subordinea directă a conducerii PCM.

Prutului nu mai erau, în acest moment al istoriei, fapte excepționale. Se poate spune că erau vivace.

Așadar, ARLUS, pe de o parte, și Societatea de Prietenie Sovieto-Română, pe de altă parte, aveau ca sarcină să îmbunătățească imaginea relațiilor dintre Uniunea Sovietică și Republica Populară România, inclusiv prin organizarea sărbătorilor ideologice sub marca „Prieteniei între popoare”. Încă de prin 1946, ARLUS organiza în România solemnități care exprimau loialitate față de Kremlin. Așa-numitele *Zilele prieteniei româno-sovietice* și, mai târziu, *Luna prieteniei româno-sovietice* se desfășurau în preajma zilei de 7 noiembrie pentru a omagia „Marea Revoluție din Octombrie”. 23 august era, de asemenea, o sărbătoare obligatorie care presupunea vizite reciproce. În preajma acestor date, încă de prin 1945, la București, Moscova și Chișinău apăreau articole care impuneau cu o insistență violentă tezele propagandei și istoriografiei sovietice. Presa de la Chișinău o ținea în vizor pe cea de la București. Plasate la rubrica „Știri de peste graniță”, numeroasele reportaje despre Republica Populară România creau impresia de colaborare armonioasă și de bună înțelegere între țările socialiste vecine. În schimb, în presa de la București, Chișinăul era tăcut cu desăvârșire. De aceea, articolul din noiembrie 1947 al ziarului „Scânteia”, organul de presă al Partidului Comunist Român, cu titlul „Din țara socialismului. În județul Bălți”, care făcea referință la orașele basarabene Bălți și Chișinău, părea ieșit din comun. Autorul articolului își asigură cititorii de faptul că, ajunși să trăiască în țara de la Răsărit, basarabeni au prins norocul de coadă, că ei beneficiază acolo de înlesniri deosebite și de un trai minunat¹⁵.

În anii postbelici, în presa din România referințele la RSS Moldovenească și la capitala ei au fost evitate. Nici planurile, nici rapoartele ARLUS-ului de până în anii '50 nu prevedeau activități în comun cu orașul Chișinău¹⁶. În mod cert, articolul „Viticulorii din Cojușna”, din 4 martie 1953, apărut pe paginile organului ei de presă, ziarul „Veac nou”, în preajma morții lui Stalin, îi putea uimi pe cititorii atenți. Scribul autor țesea o minunată poveste despre recoltele de struguri pe care le-a obținut Natașa Mereuță în anul 1950, după ce a studiat cartea învățatului sovietic Lâsenko. Datorită Natașei, colhozul „Biruința” al unei localități de lângă Chișinău a obținut o „recoltă nemaivăzută”. Însă viticulorii din Cojușna nu s-au mulțumit cu aceste succese. Ei știau bine că viile din RSS Moldovenească puteau să dea recolte și mai bogate și tocmai pentru obținerea unui nou record de roade luptau ei în acel moment¹⁷. Foarte curând au venit știrile despre moartea și funeraliile lui Stalin, după care lucru-

¹⁵ „Scânteia”, nr. 1, București, noiembrie 1947.

¹⁶ Arhivele Naționale ale României (ANR), Fond 24, nr. inv. 1.773, nr. unit. 52, 59, 61, 77, 81, 165, 174, 179, 180, 186, 210, 214, 217, 241, 244, 246, 247, 251, 274, 287, 301. Cercetând aceste dosare ARLUS, nu am găsit informații privind relația cu RSS Moldovenească.

¹⁷ „Veac nou”, nr. 18, București, 4 martie 1953.

rile s-au precipitat. În luna mai a aceluiași an, cititorii ziarului au aflat cu stupeoare că în România se va sărbători *Decada Republicii Sovietice Socialiste Moldovenești*¹⁸. În luna mai a aceluiași an, delegații de moldoveni, reprezentanți ai unor instituții, școli, fabrici și colhozuri, au ajuns în România pentru a participa la sărbătoare¹⁹. Printre ei, Andrei Lupan, președintele Uniunii Scriitorilor Sovietici din RSS Moldovenească, care a avut o întâlnire „tovărășească”, la Casa Scriitorilor din RPR, cu „o seamă de scriitori fruntași din capitală”, printre care Mihai Beniuc, Camil Petrescu, Eugen Frunză, Traian Șelmaru, Eugen Jebeleanu, Zaharia Stancu, Petru Dumitriu, Veronica Porumbacu, Al. Jar, N. Moraru, A. Baranga, Eusebiu Camilar, Lucia Demetrius, Dumitru Mircea, A. Șaghinean etc.

Decada RSSM în RPR a fost semnul unui start oficial al vizitelor reciproce. Granița de la Prut a devenit iar traversabilă. După acel dezgheț neașteptat, delegații și grupuri de artiști din RSS Moldovenească au participat la tot felul de evenimente și festivaluri în România. De pildă, Ansamblul popular de dansuri din RSS Moldovenească a fost prezent la cel de-al IV-lea Festival Mondial al Tineretului și Studenților pentru Pace și Prietenie, care a avut loc în București în 1953 (2-16 august)²⁰. Același ansamblu a făcut figurația de „soli ai artei sovietice” în *Luna prieteniei româno-sovietice* din 1954²¹. Și la Chișinău au început să apară tot mai des delegații din România, presa anunțându-le eclatant ca fiind rodul relațiilor „româno-sovietice”. De pildă, titlul unui reportaj din „Moldova socialistă”, din 26 ianuarie 1955, anunța „O grupă de aspiranți români în oșpeție la Chișinău”. Tinerii literați români care își făceau studiile la Universitatea „Lomonosov” au vizitat parcul central de cultură comsomolist, au fost la Teatrul „A.S. Pușkin”. „Prietenii români sunt în special entuziasmați de maștabul mare al zădirilor care s-au înfăptuit în capitala Moldovei în ultimii ani”²².

În cabinetele Kremlinului s-a decis ca apropierea între românii de pe ambele maluri ale Prutului să înceapă sub același vâl ideologic al „Prieteniei dintre popoare”. Era momentul în care Chișinăului i s-a permis să facă un „pas în întâmpinarea” prietenilor și fraților români. Spectacolul disimulărilor Chișinăului de la „prieteni” la

¹⁸ „Veac nou”, nr. 36, București, 6 mai 1953.

¹⁹ „Veac nou”, nr. 38, București, 13 mai 1953; nr. 39, 20 mai 1953; nr. 40, 20 mai 1953; nr. 41, 23 mai 1953.

²⁰ ANR, Fond 24, inv. 1.773, unit. 332, f. 303-308. Note referitoare la schimburile de delegații, organizarea zilelor tehnicii sovietice, listele cadourilor pentru delegația ARLUS care a vizitat Uniunea Sovietică, desfășurarea manifestărilor în cadrul prieteniei româno-sovietice și alte probleme de relații culturale.

²¹ „Scânteia Tineretului”, anul IX, nr. 1.713, București, 29 octombrie 1954, p. 2.

²² „Moldova socialistă”, nr. 22, Chișinău, 26 ianuarie 1956, p. 2. De remarcat că numele studenților la litere: Virgil Șoptoreanu, Daurențiu Duță, Gheorghe Mihăilă, Maria Marin, Vasile Oros, Dumitru Balan, Maria Dumitrescu și Copilu Dumitru nu ne spun nimic, sunt irelevante pentru evoluția literaturii române.

„frate” și de la „frate” la „prieten” se arată în sine curios. *Luna prieteniei româno-sovietice*, care se desfășura în România în luna octombrie a fiecărui an, a constituit un prilej pentru demararea unor festivaluri comune. Și până atunci, cu fiecare ediție a *Lunii* bucureștene, mass-media de la Chișinău oferea pagini întregi prezentării noii culturi române. În 1955, oficiosul de la Chișinău a devenit deosebit de vocal. De pildă, în numărul din 16 octombrie 1955, „Moldova socialistă” dedica o pagină pentru prezentarea „Literaturii României Norodnice”, inserând câteva poeme ale lui Mihai Beniuc, Victor Tulbure, Cicerone Teodorescu, N. Tăutu. Cititorii aflau dintr-un articol, intitulat „Viața culturală a României”, despre faptul că „România nouă” prețuiește „moștenirea progresivă” a scriitorilor din trecut și salută apariția literaturii „în condițiile democrației norodnice”²³. Cu această ocazie, cititorii moldoveni aflau noi nume de scriitori și artiști plastici, compozitori și cineaști români.

Mica liberalizare a impus mai întâi înțelegerea în privința scriitorilor clasici „comuni”, în formula „clasicii literaturii moldovenești și române”. Reconcilierea era posibilă atâta timp cât scriitorii clasici din secolele anterioare erau puși în slujba noii ideologii, a partidului și a principiului luptei de clasă. Dar apele se despărțeau în contemporaneitate. În 1955, părțile par să fi ajuns la înțelegerea că există o distincție între o literatură română și o literatură a scriitorilor sovietici din RSSM. Odată stabilită direcția de orientare a discursului, la Chișinău au început să apară cărți de literatură română ale unor autori contemporani acceptați de regim, ca *Viața lui Ștefan cel Mare* de Mihail Sadoveanu, *Pagini din trecut* de Tudor Arghezi, *Ion* de Liviu Rebreanu, *1001 de nopți* de Eusebiu Camilar, *Apostol* de Cezar Petrescu, *Străinul* de Titus Popovici, *Cântecul vieții* de A. Toma și alte peste patruzeci de titluri de cărți din colecția „Biblioteca pentru toți”. Acestea erau accesibile oricui în Secția literaturii țărilor de democrație norodnică a magazinului nr. 5 „Moldknigotorg” sau în librăriile „Drujba” din Chișinău²⁴.

Odată pregătit terenul favorabil, s-a deschis zăgazul schimburilor de vizite. Expresia „Întoarcerea vizitei”, un nou ingredient în discursul propagandistic al momentului, însemna în economia turismului controlat că orice delegare a unui număr planificat de persoane presupunea primirea în vizită a grupurilor de aceeași mărime. Conform uzanțelor, după vizita la Chișinău a unui grup de români, urma plecarea altuia, de moldoveni, la București. Aceștia puteau să vadă cu ochii lor „cum trăiește poporul român”, aveau întâlniri cu muncitori, scriitori, jurnaliști, depuneau flori la monumentele ostașilor sovietici căzuți în luptele pentru „slobozirea României de sub jugul fasciștilor germani”, vizitau teatre, cinematografe, case ale muncitorilor și fa-

²³ „Moldova socialistă”, nr. 22, Chișinău, 26 ianuarie 1956, p. 2.

²⁴ „Moldova socialistă”, nr. 259, Chișinău, 4 noiembrie 1956.

brici²⁵. Bineînțeles, niciun membru al delegației nu avea dispensa vreunei abateri de la traseul oficial. În orice caz, numărul copleșitor de simpozioane, ședințe festive, concerte, serate de prietenie, întâlniri cu scriitorii, prânzuri în cadrul unor organizații de tineret, spectacole sportive și alte activități era gândit să-i ocupe tot timpul.

Abia în anul 1956, Chișinăul a putut anunța cu toată gura primii scriitori români care au fost lăsați să ajungă aici în calitate de mesageri ai „cunoașterii reciproce și promovării legăturilor de prietenie”. Numărul din 27 octombrie 1956 al ziarului „Moldova socialistă” dădea știrea despre „Vizita unui grup de scriitori din orașul Iași în capitala Moldovei Sovietice” cu prilejul *Lunii prieteniei româno-sovietice*. Câteva pagini întregi erau rezervate prezentării acestora. „Iașiul literar” îi avea ca reprezentanți pe Ion Istrati, secretarul Filialei Iași a Uniunii Scriitorilor din RPR, șeful grupului de ieșeni (cu un articol de salut „Bine v-am găsit!”), pe Horia Zilieru (trecut cu poemul *Adolescență*) și pe Dumitru Ignea (cu povestirea *O noapte albă*). Era momentul în care Chișinăul își putea bifa prima reflectare imagologică a unui scriitor venit, după 1945, de peste frontierele statului: „Nu am avut încă prilejul să văd Chișinăul. Din cele însă câte am auzit, orașul acesta cu sufletul lui sentimental și eroic e destul de foarte asemenea cu bătrânul nostru Iași, care întinerește. I-am întreat pe tovarășii de condei, cu care ne-am văzut zilele trecute, despre capitala RSS Moldovenești și, din câte socotesc, Chișinăul e, într-un fel, aidoma unei iubite din anii întâilor dulci înfiorări ale adolescenței, – o iubită ai cărei ochi codați, al cărei grai și al cărei surâs rămân pe veci întipărite în nostalgicele noastre sfinte aduceri aminte.

Se vede lucru, și la Chișinău ca și la Iași, altfel decât aiurea sunt înserările toamna. Și nopțile înseși par altminterlea decât în altă parte. Și, de bună seamă, și oamenii care sălășuiesc acolo. Pe semne nu-i minciună când se pretinde cum că însuși nevăzutul și născocitul creator a tot și a toate celor ale firii ar fi spus cândva că, dacă ar fi să se mute pe pământ, din tronul său aurit, apoi de statornicit s-ar statornici pe de-a pururi undeva în inima Moldovei. Poate la noi în cetatea de scaun a lui Creangă și Eminescu, poate la dumneavoastră, în casa dulcilor zădărnicii în care a poposit cândva Pușkin – în țara dumneavoastră în care a bine-păstorit Alexandru Mateevici cel ce-a sfințit limba vechilor cazanii.

În orice caz, dacă aș fi precum nu sunt, un demiurg, n-aș ști pe care din cele două orașe să le aleg. Dar asta, vorba ceea, e altă găscă-n cea traistă. Important e faptul că un grup de scriitori din Iași vor vizita orașul Chișinău, în cadrul lunii Prieteniei româno-sovietice care se sărbătorește în prezent în întreaga noastră țară. (...)

²⁵ *Șapte zile în România norodnică*, în „Moldova socialistă”, nr. 305, Chișinău, 28 decembrie 1955.

Fiindcă, nu zic, om fi și noi popoare mai mititele, dar izbânzile de până acum în planul sporurilor socialiste ne dau dreptul să ne amintim în fiecare clipă de vorbele bătrânului Miron Costin cronicarul, care spunea «Nasc și în Moldova oameni»²⁶.

Asocierea celor două orașe ale Moldovei istorice va sări în ochi oricui cunoaște animozitățile româno-sovietice. Exprimările lui Ion Istrati, un scriitor zelos al regimului, nu puteau fi bănuite de curaj disident și nici nu puteau fi întâmplătoare. După mai mult de un deceniu, Chișinăul avea dreptul, sub girul unui proiect propagandistic de inventare a unei noi identități naționale, să apară cu imaginea de „oraș moldovenesc”. Poetul și traducătorul român de la Iași, George Lesnea, care făcea parte din aceeași delegație și care și-a citit la Chișinău „atât versurile sale originale, cât și minunatele traduceri din Pușkin și Esenin”, oferea, la rândul lui, o variantă de „impresii” în același registru al moldovenismului cuminte: „Ca și odinioară, când am mai fost pe la Chișinău, resimt o adâncă emoție, contemplând acest oraș moldovenesc, pe ale cărui uliți a zburdat și a suferit lira nordică a lui Pușkin. Am avut de curând fericirea să-l întâlnesc pe maestrul Mihail Sadoveanu, care dorește și el din toată inima să vadă aceste meleaguri moldovenești. Noi suntem cei fericiți, care avem aceste meleaguri astăzi înaintea ochilor”²⁷.

Aflăm din ziarul moldovenesc că și poetul Marcel Breslașu, prezent printre membrii delegației, și-a citit poeziile în cadrul unei reuniuni dedicate vizitatorilor. El însă nu a lăsat nicio urmă scripturală a șederii sale la Chișinău. Putem să ne dăm seama că, în acest interval de timp, la Chișinău au ajuns mai mulți scriitori români, care însă nu și-au mărturisit experiența. Dincolo de cenzura devoratoare, mai erau și constrângerile programului rigid al excursiilor. Purtați la evenimente cultural-artistice sau politice, expoziții agricole, excursii în colhozuri, toate îngrămadite într-un număr mic de zile, nu e de mirare că scriitorii nu aveau răgazul necesar pentru observații personale. Rămânea soluția însemnărilor cu fraze generale și formule la îndemână.

Apoi, Iașiul a primit în vizită un grup de „scriitori sovietici moldoveni”. Un reportaj, însoțit de o fotografie cu scriitorii în fața bojdeucii lui Ion Creangă, lăsa următorul comentariu: „Vechiul leagăn al culturii moldovenești, (...) fiecă colț al bătrânului oraș, fiecă casă are istoria sa, păstrează urmele gloriosului trecut al moldovenilor. Aici au trăit și au creat marii noștri clasici, aici a săvârșit întâii pași spre slavă maestrul Mihail Sadoveanu. Neprețuită-i comoara operei ce-am moștenit-o de la Ion Creangă”²⁸. Peste puțin timp, Editura de Stat din Chișinău va edita opera „scrii-

²⁶ Ion Istrati, *Bine v-am găsit!*, în „Moldova socialistă”, nr. 252, Chișinău, 27 octombrie 1956.

²⁷ *La ce lucrează scriitorii români*, în „Moldova socialistă”, nr. 257, Chișinău, 11 noiembrie 1956.

²⁸ „Moldova socialistă”, nr. 259, Chișinău, 4 noiembrie 1956.

torilor moldoveni” Ion Istrati (romanul *Trandafir de la Moldova*) și George Lesnea (un volum cu traduceri din Esenin).

În 1956, Cezar Petrescu, deja academician și deținător al Premiului de Stat, nu doar că a putut ajunge la Chișinău pentru a participa la sărbătorile legate de aniversarea „Marelui Octombrie”, ci a lăsat chiar și câteva relatări fără expresivitate²⁹. Obișnuit să-și adapteze opiniile în funcție de circumstanțe, a utilizat o comparație de serviciu a așa-zisului „optimism” al chișinăuienilor de azi cu „atmosfera crepusculară” a trecutului lor în Regat. Scriitorul i-a vorbit corespondentului de la „Gazeta literară” despre dragostea sa pentru meleagurile moldovenești, exprimată în interbelic în *Scrisorile unui răzeș*, dar nu a uitat să-și contrabalanseze mărturia cu o efuziune sentimentală, avută chipurile încă de pe băncile școlii, cea „dintâi zguduire de conștiință a viitorului om și scriitor”, provocată de răscoalele țărănești din 1907³⁰. I. Chițu, redactor-șef la gazeta „Zorii noi” din Suceava, care, probabil, a făcut parte din aceeași delegație, a văzut orașul după o altă rețetă propagandistică – „cu ochii și inima unui prieten”, „a unui popor-frate” – oferind o mostră de limbaj de lemn, de exprimare ancilară, în formule consacrate, golite de substanță: „În Chișinău, capitala RSS Moldovenești, am simțit în această zi aproape de tot bătăile inimii unui popor-frate. Paginile istoriei popoarelor noastre amintesc de lupte comune împotriva vrăjmașilor comuni, amintesc de jertfele pe care le-au adus noroadele noastre pentru libertatea lor, pentru scuturarea jugului boierilor și al otomanilor”³¹.

Începând cu 1956, nume de scriitori români s-au revărsat cu generozitate și asupra cititorilor ziarului cu profil pedagogic „Cultura Moldovei” de la Chișinău. Neobișnuiți cu așa ceva în perioada stalinistă, ei puteau citi acum materiale impunătoare despre Sadoveanu, Arghezi, Caragiale, Delavrancea, Bălcescu, interviuri cu Tudor Arghezi, Camil Petrescu, Cezar Petrescu, Otilia Cazimir, Mihai Beniuc, Victor Eftimiu, Camil Baltazar, Mihai Ralea și Tudor Vianu. Scriitorii români erau tratați cu neobișnuită atenție, fiind întrebați, de pildă, despre planurile lor de creație („La ce lucrează scriitorii români”). „Maeștrilor slovei din Republica Populară Română” li se ura „spor la muncă și, vorba lui Tudor Arghezi, «cerneală gustoasă!»”. Bineînțeles că, întotdeauna precauți, redactorii dădeau materialelor turnură ideologizată. Articolul comemorativ despre „scriitorul comunist” Alexandru Sahia, care a „deschis calea dezvoltării literaturii române în spiritul realismului socialist” și „a înfățișat pentru prima oară în literatura românească chipul omului nou, al muncitorului înaintat,

²⁹ Cezar Petrescu, *Vorbesc oaspeții noștri*, în „Moldova socialistă”, nr. 257, 11 noiembrie 1956, p. 2.

³⁰ *La ce lucrează scriitorii români*, în „Moldova socialistă”, nr. 257, Chișinău, 11 noiembrie 1956.

³¹ „Moldova socialistă”, nr. 262, Chișinău, 10 noiembrie 1956.

luptător conștient pentru marea cauză a proletariatului”³², trebuia să spulbere suspiciunile Puterii. De menționat că, sub acoperirea subiectelor convenabile acesteia, în paginile ziarului apăreau texte într-o limbă română impecabilă. De pildă, a fost publicat textul conferinței lui George Topîrceanu din 1933, scris într-o limbă română fascinantă. Contactul cu limba și cultura română a avut, neîndoielnic, un impact benefic asupra vorbitorilor de limbă română din RSSM. Dar acest curaj, care a devenit posibil odată cu dezghețul relațiilor sovieto-române, a trebuit plătit cu titluri de tipul: „Cum am devenit moldovan”³³.

În scurtul segment de timp între 1956 și 1958, Chișinăul a fost vizitat de un număr impunător de oameni de cultură din România. În luna septembrie 1957, aflat într-un „turneu în Uniunea Sovietică”, Teatrul Național Iași a ținut pe scena de la Chișinău câteva spectacole. Biletele de intrare la spectacolele lor fuseseră vândute cu câteva săptămâni înainte. În același an, aici au ajuns Sică Alexandrescu, regizorul principal la Teatrul „I.L. Caragiale” din București, Horia Lovinescu, dramaturgul și nepotul de pe frate al lui Eugen Lovinescu, dar și actorul Jules Cazaban. În 1957, poetul Alexandru Andrițoiu a avut întâlniri la Chișinău cu scriitorii. Mai târziu, într-un film documentar, regizorul Valeriu Găgiu susținea că poetul i-a lăudat versurile în revista „Contemporanul”. Ca să se poată înțelege gradul de relaxare și, probabil, perspectivele promițătoare ale acestor relații, e suficient de observat că revista „Cultura Moldovei” nu a găsit de cuviință să taie o mărturie a directorului teatrului moldovenesc, A. Chirtoca, care a afirmat într-un interviu, înainte de turneul teatrului său la Iași, Bârlad, Bacău, Piatra-Neamț cu ocazia *Lunii prieteniei româno-sovietice*, că „artiștii noștri n-au nevoie de traducători: limba noastră este doar aceeași cu limba spectatorilor români”³⁴. Aproape incredibil faptul că acest gest de curaj sau poate de neglijență a fost trecut cu vederea de cenzura mereu vigilentă. Interludiul relaxării regimului totalitar sovietic era însă iluzoriu. Pentru memoriul adresat, în octombrie 1956, lui N. Bulganin (președintele Consiliului de Miniștri al URSS) și lui Nichita Hrușciiov, prin care cerea retrocedarea teritoriilor răpite de URSS în 1940³⁵, Onisifor Ghibu și-a pierdut din nou libertatea.

O simplă răsfoire a presei culturale din România acelei perioade va da seama oricui că din paginile ei lipseau aproape cu desăvârșire informațiile despre ceea ce se întâmpla la Chișinău. O mică excepție a punctat-o revista „Contemporanul”. În nu-

³² *Scriitorul comunist, Alexandru Sahia*, în „Cultura Moldovei”, nr. 71, Chișinău, 5 septembrie 1957.

³³ G. Topîrceanu, *Cum am devenit moldovan*, în „Cultura Moldovei”, nr. 38-39, Chișinău, mai 1957.

³⁴ *Plecarea la Iași a artiștilor moldoveni*, în „Cultura Moldovei”, nr. 80, Chișinău, 6 octombrie 1957.

³⁵ Onisifor Ghibu, *Memoriu adresat D-lor N. Bulganin și Nichita Sergheevici Hrușciiov în legătură cu evenimentele din Ungaria, în octombrie 1956*, în „Vatra”, nr. 1, Târgu Mureș, 1990.

mărul din 7 iunie 1957, aceasta a publicat câteva interviuri cu membrii unei delegații de chișinăuieni în România. Felul eufemistic de a vorbi al intervievaților reflecta oarecum oscilările ideologice și fricile în fața neprevăzutului. Menționând „creația autorilor autohtoni”, Anatoli Corobceanu, locțiitorul ministrului culturii al RSSM, a făcut referință la Vasile Alecsandri și Emilian Bucov, iar directorul Editurii de Stat din Chișinău, I. Crecul, a afirmat că publicul „nostru cititor” aprecia cărțile românești. Și doar Petrea Cruceniuc, redactorul-șef al revistei „Cultura Moldovei”, s-a arătat sigur atunci când a vorbit despre „calea nouă” a tinerei literaturi sovietice moldovenești³⁶. Cu toate acestea, în 1958, la Chișinău s-a desfășurat un eveniment fără precedent.

Zilele culturii românești în Republica Sovietică Socialistă Moldovenească

După retragerea armatei ruse de pe teritoriul României, Moscova a cerut mărirea, față de anii precedenți, a numărului de manifestări și de schimburi culturale între URSS și RPR. Se cerea, de asemenea, diversificarea formelor și metodelor de activitate. *Zilele culturii românești în RSS Moldovenească* satisfăceau imperativele moscovite, oferind o modalitate nouă de desfășurare a sărbătorii canonice de 23 august. În premieră, la Chișinău, Bălți și Tiraspol, timp de zece zile, între 23 august și 7 septembrie 1958, urma să se desfășoare un program dens cu evenimente dedicate culturii românești. La Chișinău urma să ajungă un grup mare de vizitatori români.

Pe data de 22 august 1958, Trenul Prieteniei, cu o impunătoare delegație de oameni de cultură din România, condusă de președintele ARLUS, Octav Livezeanu, a intrat prin Ungheni. În vagoane se aflau locțiitorul președintelui ARLUS, academicianul Ilie Murgulescu, scriitorul Marcel Breslașu, artistul poporului George Vraca, sculptorul Isac Martin, redactorul gazetei „România Liberă” Mircea Rădulescu, șeful Direcției teatrelor Mircea Avram și mulți alții. Trenul a oprit în stația Ungheni, unde pasagerii lui au fost salutați de un grup de oficiali, dar și de cetățeni simpli, apoi a urmat drumul spre Chișinău.

După încheierea evenimentelor, ARLUS va primi de la Ambasada română de la Moscova o colecție impunătoare de fotografii cu etapele acestei manifestări. Se vede în ele peronul plin de oameni al gării Chișinău. Pe frontispiciul clădirii scrie în grafie latină „Bine ați venit, dragi prieteni!”. Este evidentă bucuria sinceră a oamenilor fluturând buchete de flori și baloane în semn de salut veniților cu trenul. Felul lor de a se manifesta în irupții spontane nu dă de bănuț că ar fi forțat, după obiceiul vremii. Îndărătul unui eveniment oficial dirijat se ascundeau speranțele de reînțelnire a rudelor despărțite în 1944. În plus, după ani de izolare nu doar de români,

³⁶ *Caleidoscop cultural din R.S.S. Moldovenească*, în „Contemporanul”, București, 7 iunie 1957.

dar și de misterioasa lume „de peste hotare”, spectacolul neobișnuit a provocat asen-
timentul cel mai autentic al orășenilor.

Delegația română a coborât din tren, fiind întâmpinată de Artiom Lazarev, atunci Ministrul Culturii al RSSM și viitor istoriograf sovietic. Imediat, pe peron, a avut loc un miting, unde ministrul, după ce și-a salutat oaspeții cu „Frați români!”, a ținut să-i asigure că va face totul „ca dumneavoastră să vă simțiți ca acasă”. Apoi delegația a urcat în automobile și a plecat spre centru, unde a fost cazată în Hotelul „Moldova”. Mai spre seară, aceasta va da curs unei invitații la o recepție dată de către Ministrul Culturii. Orașul era bine pregătit pentru acest eveniment extraordinar. În cele 10 zile hotelurile Chișinăului au cazat un număr de „aproximativ 100 de cântăreți, dansatori și muzicanți, inclusiv 33 laureați ai Festivalului al VI-lea Mondial al Tineretului de la Moscova”, soliști ai teatrelor de operă din București, Cluj și Iași. În zona centrală, aproape toate instituțiile publice au avut sarcina să pună în evidență un aspect al culturii românești. Pe o fotografie făcută în fața Bibliotecii Centrale, cu numele pe atunci de „N.K. Krupskaia”, se văd panouri expoziționale pe care sunt afișate vederi din București și Reșița, de pe Valea Prahovei și cu alte locuri pitorești ale României. Orășenii le examinează cu necontrafăcută curiozitate. Panouri cu aseme-
nea fotografii erau instalate și în Parcul „Pușkin”. O altă fotografie surprinde cine-
matograful „Patria” având afișe cu anunțuri privind festivalul de film românesc.

Pe 23 august, toate chioșcurile din Chișinău au vândut ziarul „Cultura Mol-
dovei” dedicat în întregime evenimentului. Cu „Un cuvânt de prietenie și caldă re-
cunoștință”, președintele ARLUS, Constantin Ion Parhon și academicianul Petre
Constantinescu-Iași deschideau prima pagină. Alăturat, pentru echilibru, redacția pla-
sa nelipsitul articol despre „neuitata zi a eliberării Patriei de sub jugul fascismului”.
Mai spre marginea paginii, apărea un fragment din poemul *Primele iubiri* al lui
Nicolae Labiș și unul de proză al Luciei Demetrius. Academicianul Mihai Beniuc
oferea un eseu despre „Literatura României noi” în replică la istoria literaturii scriito-
rilor „sovietici din RSS Moldovenească” a lui Andrei Lupan. Din păcate, niciunul
din spectaculoasa listă cu scriitori români dată de Beniuc nu a ajuns la Chișinău ca
să-l consemneze în texte literare. Singur Marcel Breslașu s-a învrednicit, cel puțin de
două ori, de acest privilegiu, doar că el nu a lăsat niciun rând despre acestea.

În aceeași zi, la Teatrul de Stat „A.S. Pușkin” din Chișinău a avut loc o adu-
nare festivă consacrată deschiderii *Zilelor culturii românești*. Un prezidiu enorm, al-
cătuit din conducători de partid și din guvern, oameni de artă și de știință, muncitori
frunțași, precum și membrii delegației române, a ocupat întreaga scenă. Lazarev a
vorbit despre „aniversarea a 14-a a eliberării României de jugul fascist”, iar Livezeanu
și-a ținut „cuvântarea de răspuns” în aceeași manieră. În final s-a desfășurat un pro-
gram artistic al „solilor culturii românești”. În după-amiaza zilei, la Muzeul de Artă

al RSSM, au fost deschise două expoziții: una de grafică și alta de afiș și caricatură, precum și o expoziție de carte românească. În zilele următoare, membrii delegației au mers la Academia de Științe și la Uniunea Scriitorilor din RSSM, unde s-au întâlnit cu oameni de știință, cu scriitori și artiști plastici. Au urmat concerte, participări la emisiuni radio și TV, vizite la fabrici, uzine și colhozuri, unde românii „au putut să-și dea seama de multe și importante realizări ale oamenilor sovietici din Moldova”³⁷. Au fost conduși să vadă cum trăiesc studenții în căminele Universității din Chișinău și cum se construiesc casele pe șantierul de pe noul bulevard Constantin Negruzzi.

În acel moment, chișinăuienii se puteau lăuda cu o „Alee a clasicilor moldoveni” în Parcul „Pușkin”, a cărei construcție tocmai se încheiase. Pare să fie probabil ca termenul instalării celor 12 busturi, anunțat încă din 1956, să fi fost condiționat de dorința conducerii de a se lăuda în fața invitaților români. Nu întâmplător, aceștia au fost invitați să le aprecieze. Actorului George Vraca i-a revenit rolul să se minuneze de această faptă a chișinăuienilor: „Prima dată văd o tratare atât de optimistă și poetică a chipului lui Mihai Eminescu. Îs adânc mișcat de venerația cu care moldovenii înveșnicesc memoria clasicilor”³⁸. Așa cum cerea regia, spre finalul evenimentelor, oaspeții trebuiau să-și spună impresiile. „Cultura Moldovei” a publicat o colecție de texte semnate de participanții români sub titlul „Să ne vedem cu bine!”. Unicul scriitor din delegație, Marcel Breslașu, nu pare să fi lăsat vreo relatare despre zilele în care s-a aflat la Chișinău, rolul acesta revenindu-le altora, mai puțin iscusiți. E adevărat, erau destui gazetari care puteau să o facă, dar nici ei nu au spus decât teze propagandistice în formule stereotipe, cum, de pildă, a făcut-o Ion Radu, redactor al gazetei „Făclia”, responsabil de reflectarea activității muncitorilor: „La întreprinderile dumneavoastră am fost uimit de un factor caracteristic general: muncitorii sovietici se stăruie să ofere oamenilor muncii cât mai multă producție de calitate superioară și luptă permanent pentru reducerea prețului de cost și ridicarea productivității muncii”.

Manifestările s-au încheiat pe 3 septembrie cu o recepție la Ministerul Culturii. Artiom Lazarev a repetat, în numele „popoarelor uniunii”, care „urmăresc cu mare interes realizările poporului român”, tema disponibilității prietenești. În replică, Octav Livezeanu a mulțumit gazdelor „din toată inima” pentru primirea „frățească”³⁹. Dincolo de aspectele ideologice, orașenii s-au bucurat sincer de sărbătoarea care le-a turnat, pe un sol arid, un flux generos de informații despre România. O notă informativă din dosarele ARLUS spune că la librăria centrală a Chișinăului „cărțile românești au fost vândute în mari cantități, în mod special s-a cerut beletristică, științifică

³⁷ „Moldova socialistă”, nr. 205, Chișinău, 2 septembrie 1958.

³⁸ *Suntem entuziasmați*, în „Cultura Moldovei”, Chișinău, 28 august 1958.

³⁹ ANR, Fond 24, inv. 1.773, unit. 417, f. 36.

și dicționare”⁴⁰. Vor fi resimțit acești cititori emoții refulate în perioada postbelică, vor fi avut revelația apartenenței la această bogată literatură română? Putem presupune că da. În anii care au urmat, sentimentul național nu a mai putut fi stăvilit decât temporar.

Reînnoindu-și „Acordul cultural româno-sovietic”, ARLUS a prevăzut și pentru următorii ani delegarea scriitorilor la Chișinău și, respectiv, primirea contravizitelor. Aceste colaborări păreau să devină o practică obișnuită de-a lungul anilor. De pildă, „Planul acțiunilor pe anul 1959” prevedea că părțile vor face schimb de câte 3 persoane de fiecare parte, pentru a participa la manifestările consacrate împlinirii a 70 de ani de la moartea clasicului literaturii moldovenești și române Mihai Eminescu⁴¹. Dar aceste planuri, după toate datele cunoscute, nu au fost realizate. Cel puțin, posibیلی vizitatori nu au prea lăsat urme. De asemenea, a fost preconizată și plusarea numărului de curse ale Trenurilor Prieteniei în URSS. Pentru anul 1961, Societatea Moldovenească de Prietenie și Legături Culturale cu Țările Străine planifica să primească la Chișinău 17 trenuri din RPR⁴². Trenurile cu muncitori de diferite profesii, ingineri, economiști, medici, oameni de cultură, profesori etc. vor trece prin gara Chișinău și se vor orienta către Kiev, Leningrad și Moscova. În timp ce, la nivel înalt, relațiile româno-sovietice se înrăutățeau, planurile de colaborare și corespondența între asociațiile din București și Chișinău se amplificau, deveneau tot mai stufoase și mai minuțios elaborate. Dar lucrurile nu mergeau foarte bine, de vreme ce conducerea a simțit nevoia să fortifice asociația, deschizând în 1959, la Chișinău, încă o secție moldovenească a Societății de Prietenie Sovieto-Română.

După cum s-a văzut, traficul între Chișinău și București s-a animat în anii liberalizării și ar fi cazul să avem un dosar mai generos de însemnări de călătorie. Cu toate că planurile de colaborare pe tărâmul culturii prevedeau schimburile cu delegații de scriitori, nu au rămas prea multe mărturii scripturale care să le confirme. S-ar părea că înlocuirea treptată, în presa românească, a discursurilor extaziate despre realizările sovietice cu pledoariile pe tema națională, ar fi un semn că toponimele Chișinău și Basarabia puteau să iasă de sub interdicție. Însă ceea ce s-a strecurat în forma primelor semne de abatere de la linia Kremlinului, alimentând conflictul româno-sovietic, stătea sub strictul control al autorităților.

„Să nu scrii, să nu tipărești! Să facem lucrurile acestea cunoscute, să le știe toată lumea. Dar să nu existe o hârtie care să ți se poată pune în față”, i-ar fi spus Gheorghe Gheorghiu-Dej subalternului său, Paul Niculescu-Mizil, membru al Comitetului Central al Partidului Muncitoresc Român, șeful Secției de propagandă și agitație, când acesta și-ar fi expus un punct de vedere divergent cu politica sovieticilor⁴³.

⁴⁰ ANR, Fond 24, inv. 1.773, unit. 417, f. 11.

⁴¹ ANR, Fond 24, inv. 1.773, unit. 433, f. 19, 20.

⁴² ANR, Fond 24, inv. 1.773, unit. 464, f. 96, 1942.

⁴³ Paul Niculescu-Mizil, *O istorie trăită. Memorii*, vol. I, București, 2002.

Formula poate explica, într-un fel, lipsa referințelor despre Chișinău în creația scriitorilor români din perioada „dezghețului hrușciovist”. Mai ales mânuitorii de condei asupra cărora vigilența partidului era mai consecventă nu puteau scrie decât ceea ce li se dicta sau li se permitea.

Demostene Botez – heraldul noului Chișinău sovietic

Imperativul creării „vitrinei” avantajoase pentru străini determina autoritățile să îmbunătățească în permanență aspectul exterior al orașului. Dorința de a excela în imaginea de superioritate civilizațională și de apartenență la o superputere, pe de o parte, necesitatea asigurării cu spații locative a mulțimii de nou-veniți ai capitalei, pe de altă parte, facilitau extinderea rapidă a Chișinăului. Un studiu din 1968 anunța că, în cele două decenii în componența Uniunii Sovietice, orașul s-a lărgit cu „încă un Chișinău de mărimea pe care o avea până la război”⁴⁴. Civilizația sovietică trebuia să prindă contururi impresionante în ochii vizitatorilor. Când atractivitatea întârzia să se producă, se căuta sprijinul creatorilor de iluzii.

La începutul anilor '60, trenurile din București spre Uniunea Sovietică treceau frontiera pe la Ungheni și străbăteau Chișinăul cu regularitate. Cu unul dintre ele, în luna octombrie a anului 1961, Demostene Botez pleca la Moscova. Făcea parte din nomenclatura literară a ARLUS și a fost delegat de ea pentru a sărbători în capitala Uniunii Sovietice una dintre edițiile *Lunii prieteniei sovieto-române*. În tradiția acestor demersuri prosovietice, la întoarcere scriitorul și-a întocmit un jurnal cu ferori și fascinații exercitate asupra lui în răstimpul cât a călătorit, *Prin URSS* (Colecția „În jurul lumii”, București, 1962). Admirația i-a constituit resortul întregii scriituri, începând cu descrierea trenului din gara București și încheind cu banchetul de la Kremlin. Autorul își introducea treptat și gradat cititorul într-o lume superioară. Îl purta mai întâi, ca printr-o excursie în muzeu, prin trenul sovietic, în care toate „au fost prevăzute pentru o călătorie lungă și comodă” într-o ambianță prietenoasă. Îi împărtășea bucuria priveliștii de confort al vagoanelor de dormit: „La geam o masă largă, la care poți să scrii în voie. Pe masă o lampă scundă cu abajur, elegantă și discretă. La geamul larg cât compartimentul, perdelele crochmolite dau o eleganță de odaie intimă”, îl invita să simtă atmosfera de familie în compania vecinilor de compartiment. Trenul arăta astfel „ca o frântură din Uniunea Sovietică”.

Să fii călător în Rusia, afirma cândva Custine, înseamnă să fii hrănit cu iluzii. Se poate spune că Demostene Botez avea vocația minciunilor pioase și se propunea ca mediator de ficțiuni ideologice pe gustul propagandei. Modelul îi cerea ca intrarea în URSS să se ofere ca o poveste minunată, cu resorturi din materialismul marxist, despre schimbarea socială și transformarea realului. Trenul lui avea să-l treacă nu alt-

⁴⁴ Г. Педаш, И. Эльман, *Градостроительство Молдавии*, Кишинёв, 1968, p. 21.

cumva decât dintr-o lume obișnuită într-una nouă, unde rațiunea umană și-a atins triumful. Odată împlinit visul, o beție de senzații copleșea călătorul privilegiat de soartă: „În zorii dimineții prin lumina difuză a acelor ore când se face schimbul între întuneric și lumină, care învăluie totul ca o ceață gri, am intrat, chiar la graniță, în marea țară a constructorilor vieții noi, în șantierul întins – cât un continent – al comunismului. (...)”

Au început să defileze, proiectate pe cer ca niște uriașe și moderne cumpene de fântâni, macarale de toate dimensiunile, coșuri de fabrici de culoarea tutunului ce fumegau alene, blocuri în construcție, cariere de piatră cu albe stridente de cretă”.

Tabloul acesta fantomatic înfățișa, ca să dăm claritate hărții, segmentul de drum începând cu punctul de frontieră Ungheni și până la Chișinău. Bineînțeles, reprezentarea se înscria exemplar în imaginarul mitologic al frontierei sovietice. Cu altceva ne surprinde Demostene Botez însă. Veteranul ARLUS-ului a primit permisiunea să pomenească, în jurnalul său, orașul Chișinău. Se pare că era pentru prima dată, după 1945, când un călător român în URSS reflecta în notele de călătorie acest segment de drum, pe care mulți l-au parcurs cu discreție.

Reflectată pe un fundal fabulos germinativ, imaginea pe care a primit-o orașul Chișinău de la Demostene Botez era în acord perfect cu proiectul ideologic pe care se angaja să-l acrediteze. Chișinăul lui se integra în paradigma lumii sovietice, era un fel de Moscova mai mică, în plină prefacere economică și modernizare sovietică. Se impunea, firește, o comparație cu trecutul subdezvoltat, față de care orașul sovietic să arate ca un rezultat al transfigurării miraculoase, al făuririi unei lumi noi, incomparabil superioare. O mică oprire în gara Chișinău îi oferea călătorului răgaz să respire aerul lui ideal, ca să se încânte de panorama imaginară în refacere intensă. Macaralele și camioanele de pe colinele orașului jubilau triumful industrial. Omul sovietic de tip nou, remodelat, cu o altă istorie, alte modele și alte dorințe, i se înfățișa în carne și oase chiar pe peronul gării: „Chișinău! O capitală în plină dezvoltare. Nu mai e un oraș adormit de provincie, celebru doar printr-un ghetou și pitorescul târg oriental, ci o capitală în tonalități vesele de alb-roz. E un oraș cu totul nou. Au mai rămas puține case din cele vechi. Gara e reînnoită. În dosul ei, în locul maghernițelor ce adăposteau cârciumi sordide, se înalță blocuri armonioase de câte 3-4 etaje.

Dar, până-n gară, la rampele de intersecție cu străzile și șoselele ce ies din oraș, așteaptă șiruri nesfârșite de camioane, care se lungesc văzând cu ochii; depozite mari de materiale de construcție, cu stive de scânduri așezate frumos, ca într-un joc, cu maldăre de stâlpi de brad, cu betoniere, vagonete și alte mașini, centre de auto-transporturi, în care este o forfotă amețitoare.

Peste tot unde-ți arunci ochii se construiește, se construiește mereu. Parcă în- săși viața acum ar fi început. Parcă aș vedea, din mersul încetinit al trenului, un tablou demonstrativ de la facerea lumii.

Mă uit în cealaltă parte, în stânga, unde cândva erau niște dealuri aride, albi- cioase, pe unde oamenii făcuseră la întâmplare gropi adânci – cele mai primitive cari- ere de piatră. Acolo e acum un nou cartier de blocuri, cu înfățișarea plăcută pe care le-o dă cărămida aparentă, de un roz delicat, întrebuințată la Moscova, ca și la Leningrad. Mă gândesc o clipă la viața de acolo, la panorama Chișinăului nou, desfășurată pe dealul din față.

La o linie de triaj, alte camioane sunt încărcate direct din vagoane. O macara ridică snopi de stâlpi sau șine lungi, ca pe o mână de chibrituri.

Am în fața mea, aici, în regiunea răsăriteană a Uniunii Sovietice, un tablou viu, autentic al desfășurării septenalului.

Gara Chișinău: peron larg, acoperit; mișcare grăbită specifică marilor gări; inscripții... restaurant... un post de ajutor sanitar. Un fumător pasionat se repede din trenul nostru la debitul de tutun de pe peron. Cere, grăbit, țigări și câteva cutii de chi- brituri, ca un colecționar, fiindcă e ceva nou pentru el. În voiaj omul devine, nu știu de ce, mai copilăros, mai degajat, mai amator de distracții ușoare și... mai mâncăcios.

Cumpăr de la fereastra vagonului niște mere domnești extraordinare, ca de expoziție. Aici e doar regiunea fructelor, ca nicăieri aiurea.

Trenul se așterne din nou la drum parcă mai hotărât, mai conștient de distanța pe care o are de străbătut”.

Imaginea Chișinăului din jurnalul lui Demostene Botez nu este decât o „falsă strălucire de suprafață”, expresia lui Alexandr Zinoviev⁴⁵, și rămâne o reprezentare calpă, o mostră muzeală de narațiune propagandistică. Odată pornit trenul din gara Chișinău, relatările lui Demostene Botez despre drumul până la Tiraspol au dansat săltăreț în concordanță cu agenda de promovare a Moldovei sovietice: livezi nesfâr- șite, podgorii, gigantice coșare de porumb, camioane grăbite, belșug de fructe și de lumină solară. Nu era decât un decorativ, festivist-jubilator „memento al septena- lului”, o imagine contrafăcută în susținerea directivelor lui Hrușciiov în domeniul agriculturii. Prin urmare, scriitorul își îndeplinise rolul de cântăreț cu surle și trâmbițe al noii orânduiri instalate în fostul cândva oraș românesc și putea beneficia de toată ospitalitatea și curtoazia Moscovei. În capitala URSS, heraldul, mai simplu – agita- torul Chișinăului de tip nou va avea parte de tratamentul unui demnitar, va participa la festivități cu discursuri triumfaliste, va asculta cântece și va privi dansuri româ- nești. Pionierii îi vor agăța insigne în piept, iar Iuri Kojevnikov îl va măguli comu- nicând cu el în limba română.

⁴⁵ Alexandr Zinoviev, *Homo sovieticus*. În românește de Andi Ștefănescu, Cluj-Napoca, 1991.

Chișinăul e o perlă albă, în atâta verde pur

Chișinăul oficial nu a mai organizat evenimente dedicate culturii românești de amploarea celor din lunile august – septembrie 1958. Totuși, în fiecare an, pe 23 august și în preajma sărbătorii ideologice din octombrie, atât la Chișinău și la București, cât și la Moscova se marca oficial actul de „eliberare de sub jugul fascist”. Ziarele se umpleau de articole tematice, se organizau schimburi de delegații, ședințe oficiale, expoziții și alte activități specifice. Întreaga lume trebuia să vadă cât de prietenoși sunt sovieticii cu vecinii. Trenurile Prieteniei opreau în continuare, pentru câteva ore, în gara Chișinău. Călătorilor li se arătau câteva obiective turistice prin centrul orașului, iar ziariștii erau invitați să oglindească succesele sovieticilor. S-ar părea că subiectul basarabean nu trebuia să mai rămână un tabu pentru oamenii cuvântului, că ei puteau vorbi și scrie, măcar în limitele permise de propagandă, despre Chișinău. În aparență, exista o dezlegare de la Kremlin, de vreme ce Demostene Botez putea să dedice câteva pagini Chișinăului în notele sale de călătorie. Pomelnicul se încheia însă cu el. Preocupați să supraviețuiască în câmpul literaturii, pe fondul disensiunilor tot mai pronunțate ale conducerii RPR cu Moscova, mânuitorii de condei au preferat sau au fost nevoiți să se eschiveze, să evite subiectul care le impunea un risc existențial. Abia prin anii '70-'80, cărțile unor scriitori ca Marin Preda, Paul Anghel sau Dumitru Popescu⁴⁶ vor transmite voalat mesajul Bucureștiului oficial care, între timp, și-a amintit că vecinul de la Răsărit i-a furat provincia.

Distanța dintre discursul oficial despre prietenia frățască între țările-surori și declarațiile lui Ivan Bodiul, prim-secretar al Partidului Comunist al RSS Moldovenești, vizând Bucureștiul a crescut în mod vizibil. Îndărătul cortinei relațiilor de „succes” (de pildă, pe 23 august 1966, revista „Cultura” anunța *Zilele culturii românești*, publicând câteva poeme de Nicolae Labiș, Mihai Beniuc, Tudor Arghezi și proză de Fănuș Neagu⁴⁷), întrunirile culturale și politice între delegațiile din România și RSS Moldovenească au fost sistate. Turistul venit de peste Prut era suspectat că ar fi spion și agent de influență, precum și un potențial „instigator” al populației din republica sovietică. Cu toate acestea, turiștii români aveau în continuare posibilitatea să călătorească la Chișinău, deoarece recrudescența disputelor româno-sovietice pe marginea subiectului teritorial nu trebuia să iasă la suprafață, nu trebuia să devină știre internațională. Aparențele de armonie și vivacitate a relațiilor erau întreținute.

Controlul și cenzura nivelau deopotrivă relatările de călătorie ale turiștilor și ale scriitorilor invitați. Presiunea funcționa poate chiar mai tare în cazul scriitorilor, întrucât ei erau în dependență totală față de editurile de stat. În genere, intelectualii

⁴⁶ Romanul *Delirul* al lui Marin Preda, ciclul de romane *Zăpezile de-acum un veac* ale lui Paul Anghel și romanul *Pumnul și palma* au fost lăsate de cenzură să abordeze subiectul de litigiu cu URSS – Basarabia.

⁴⁷ „Cultura Moldovei”, Chișinău, 23 august 1966.

erau obligați să-și exercite profesiunea integrându-se sistemului culturii oficiale, chiar dacă în forul lor intim erau în dezacord cu ea. Dacă un muncitor care nu împărtășea directivele partidului putea să-și desfășoare activitatea între anumite limite, asigurându-și astfel traiul, un intelectual era nevoit, în virtutea ocupației, să facă dovezi de corectitudine zilnic și în mod vizibil.

În toamna anului 1976, la Chișinău a avut loc *Săptămâna literaturii sovietice în Moldova*. Astfel de evenimente literare, aflate sub egida Uniunii Scriitorilor din URSS, se organizau o dată pe an, în una din republicile Uniunii Sovietice, adunând scriitori din tot spațiul socialist. Nu e greu de presupus că Partidul Comunist le ținea sub control și le utiliza, în spiritul timpului, pentru propagandă. Evenimentul se desfășura pentru prima oară la Chișinău, întrunind scriitori din toată Uniunea Sovietică, dar și din țările frățestești ca Bulgaria, Ungaria, RDG, Cehoslovacia, Polonia și România. Era timpul când întrunirile culturale se produceau sub masca unei vesele prietenii între popoare. Scriitorii trebuiau să ia parte la spectacole de interacțiune interetnică, de bucurie colectivă și convivialitate, pentru a legitima, de fapt, un sistem colonial dând prioritate coplesitoare culturii, limbii și literaturii ruse de tip sovietic. *Săptămâna literaturii sovietice în Moldova* era unul dintre evenimentele de acest tip. Prin urmare, toate vocile, de la cuvântările oficialilor până la interviurile cu scriitorii, se modelau după același calapod.

Ediția din anul 1976 a *Săptămânii...* a fost să fie cu mari surprize: grupul de participanți la sărbătoarea literelor număra tocmai doi scriitori români: pe criticul literar Mircea Tomuș și pe poetul Nichita Stănescu. În anii '70, scriitorilor din România li se permitea să călătorească în toată Uniunea Sovietică, cu excepția RSS Moldovenești, de aceea presupunerea că vreun scriitor român, mai ales unul remarcabil, va ajunge la reuniunea de la Chișinău nu putea fi decât rodul unor fabulații. Știrea venirii „celui mai mare poet român în viață” s-a răspândit cu iuțeală, lumea literelor chișinăuene a trepidat de emoții la ideea că va vedea un om de prestigiu și talia artistică a lui Nichita Stănescu. La Chișinău, cărțile lui, ca și ale celorlalți autori români, erau cumpărate „cu sacii de pe la Odesa, Cernăuți, Kiev, Moscova”⁴⁸. Nichita Stănescu era „citit și răscitit cu nesaț”, cărțile lui circulau pe sub mână, ajungând ferfeniță, chiar dacă erau „cusute și înțeleiate ca să nu piardă nicio filă”⁴⁹. Nichita Stănescu venea pentru prima oară (care a fost și ultima) la Chișinău. În cele câteva zile cât s-a aflat aici, a fost urmărit atât de agenții vigilenți ai puterii, cât și de scriitorii care îl admirau. Era poetul aureolat în mediul bucureștean, recunoscut ca simbol inconfundabil

⁴⁸ Victor Dumbrăveanu, *O seară de neuitat cu Nichita*, în „Basarabia”, nr. 1-2, Chișinău, 2002, p. 164.

⁴⁹ Victor Teleucă, *Altă dată nu va fi niciodată...*, în *De acasă acasă. Pagini basarabene despre Nichita Stănescu*. Prefață de acad. Mihai Cimpoi. Ediție îngrijită de C. Manolache și V. Romanciuc, Chișinău-Ploiești, 2003, p. 33.

al liricii românești. Obișnuit să fie peste tot în centrul atenției, iubit de toată lumea, răsfățat de critica literară și premiat la festivaluri naționale și internaționale, poetul nu a dezamăgit nici de data aceasta pe nimeni. Fiecare replică a sa, vorbă de spirit sau joc verbal căpăta puterea unui postulat. Orice gest făcut de el, de la cel abia schițat până la expresiile exagerate, devenea un veritabil spectacol fermecător, care se fixa în memoria martorilor și genera povești în miniatură⁵⁰.

Nu se știe ce impresii i-a lăsat orașul Chișinău lui Nichita Stănescu, dacă și le-a exteriorizat în vreun interviu sau în vreun articol de ziar în România. Unele mărturii ale lui le aflăm prin intermediul prietenilor lui basarabeni. Potrivit lui Mihail Ion Ciubotaru, Nichita Stănescu ar fi spus despre Chișinău că, fiind așezat la o margine, are aerul, lumina și felul liniștitor – fără prea multe motoare și smocuri, că are oameni cu bun-gust, străzi largi și cartiere spațioase, că arată ca „o perlă albă, în atâta verde pur”⁵¹. De departe, ni se arată una dintre cele mai frumoase imagini pe care le-a primit Chișinăul în perioada imobilismului brejnevian. Este valoroasă pentru că surprinde cu rafinamentul expresiei atmosfera inefabilă, trăsăturile sensibile pe care le degaja orașul anilor '70. În maniera sa inconfundabilă, poetul a prefăcut un motiv cunoscut de toți în poezie. Rămâne un fapt câștigat, prețios și terapeutic, în obscuritatea ideologică a perioadei.

Chișinăul ce „arată ca o perlă albă, în atâta verde pur” este o imagine care, în expresia lui Andrei Pleșu, „vindecă vremurile”⁵².

⁵⁰ Vezi Aliona Grati, *Nichita Stănescu: „Chișinăul e o perlă albă, în atâta verde pur”*, în „Dialogica. Revistă de studii culturale și literatură”, anul V, nr. 1, Chișinău, 2023, p. 115-123.

⁵¹ Mihail Ion Ciubotaru, *M-a poftit să șed și eu, alături*, în *De acasă acasă...*, p. 39.

⁵² Andrei Pleșu, *Terapia lecturii*, în *Despre frumusețea uitată a vieții*, București, 2011.

Summary

The author of this article was interested in marking the perceptions and attitudes towards the city of Chişinău, designed in the literary representations of Romanian writers after August 23, 1944. After the establishment of the new border of the USSR on the line of the Prut River, the entry of Romanians into the space of former province of Bessarabia became difficult. In the first years after the war, the border was crossed by delegations of specialists in various fields, whose correctness was guaranteed by the Romanian Association for Strengthening the Relations with the Soviet Union / Asociația Română pentru Strângerea Legăturilor cu Uniunea Sovietică (ARLUS). As a rule, the candidacies of the members of the delegations were rigorously filtered, their program and route were well regulated, as well as their opinions in the press. Only in 1953 and, especially, after 1956, when the Romanian-Soviet Friendship Month was celebrated for the first time in the Moldavian SSR, groups, including writers, were able to reach the city of Chişinău. Who they were and what testimonies they left is the concern of this article. The expression a “re-made” Chişinău is a paraphrase of Nicolae Iorga’s expression from 1905: “City made, but not born”, which seemed representative for the image of Soviet Chişinău.

Keywords:

Literary imagology, Chişinău, Romanian Association for Strengthening the Relations with the Soviet Union (ARLUS), Romanian writers.

Mihai Zamfir: virtuțile genului diaristic

Diana Vrabie

Dacă acceptăm disocierile în materia genului diaristic ale lui Gustav René Hocke, constatăm că acesta s-ar opune, în mod paradoxal, beletristicii. În această situație, ar exista o infinitate de variante ale jurnalului intim, din moment ce jurnal poate fi orice alcătuire scriptică non-ficțională, capabilă să concentreze fie și o mică parte a sufletului și destinului uman. Construct care face trimitere la un evantai de texte ce pot aparține unor categorii diferite, jurnalul și-a asumat în timp hibriditatea. În ultimii ani tot mai greu vom atesta formule „pure” ale unor specii intime, acestea împletind registrul afectiv al convorbirilor cu evocarea memorialistică, făcând să coexiste, într-o sinteză spectaculoasă, paginile de jurnal cu autobiografia indirectă, confesiunea patetică cu epistolarul sau interviul. Daniel Cristea-Enache, în *Cinematograful gol*, face reportaj într-un jurnal mai mult sau mai puțin intim. Doina Uricariu, în *Maxilarul inferior*, optează pentru împletirea amintirilor cu registrul afectiv al convorbirilor de la Versoix cu Regina Ana a României. Livius Ciocârlie, în *& comp*, face să coexiste, într-o sinteză antrenantă, paginile de jurnal cu autobiografia indirectă, confesiunea patetică cu arheologia subiectivă etc. Un amestec inspirat de amintiri re trăite prin scris, de eseu (auto)biografic, de portrete literare, de evocări, de confesiuni, de memorii, ne propune Alexandru Ciorănescu, în *Amintiri fără memorie*. Mai mult, autorul însuși ne avertizează, sistând orice încercare de tipologizare: „Aceste amintiri nu sunt decât asta, aduceri-aminte; nu sunt nici memorii, nici un jurnal, nici cronica unei vieți. Au fost scrise târziu, fără documentare, fără note anterioare, fără a mă servi de memoria celorlalți. Judecând drept, un episod oarecare, așa cum îl povestesc eu, nu e nici ce a fost, nici ce au crezut alți martori despre el, ci numai ceea ce cred acuma despre ceea ce credeam atunci”¹. Tonul acestor bulversări fracturiste a fost dat de *Confesiunile* lui Jean-Jacques Rousseau, care dizolva într-un aliaj complex elemente de autoportret cu memorialul, autobiografia, meditația, morală, jurnalul intim etc.

Astăzi, când asistăm mai degrabă la hibridizarea speciilor intime, în absența unor „formule pure”, în care își dau mâna amintirile cu paginile de jurnal, auto-

¹Alexandru Ciorănescu, *Amintiri fără memorie*. Cuvânt-înainte, text îngrijit și editat de Mircea Angheliescu, București, 2019, p. 4.

biografia indirectă cu arheologia subiectivă, elementele de autoportret cu memorialul, meditația cu eseu autobiografic, jurnalul nu face o excepție, adunând în mânia sa amintiri re trăite, impresii de călătorie, pagini de corespondență, elemente eseistice, portrete etc. Cercetarea, de pildă, a colecției *Memorii / Jurnale / Biografii* a editurii Humanitas pentru anul 2022, certifică aceste fuziuni: Iulian Comănescu, *Medina infinită. Călătorii la întâmplare și întâmplări de călătorie*; Cătălin Cioabă, *Scrisoare din Tenerife. Povestea unei călătorii dincolo de închipuire*; Sabina Fati, *Călătorie pe urmele conflictelor de lângă noi*; Jan Willem Bos, *De la Rin la Dunăre și înapoi* etc., întrucât autorii, voluntar sau involuntar, decid să lărgescă „frontierele literaturii de frontieră”. De altfel, apartenența la domeniul literaturii artistice a unor scrieri cu finalitate extraliterară nu ar mai trebui să suscite astăzi discuții. Odată cu intrarea în regimul scrisului, jurnalul devine un act literar sau, în terminologia lui Michel Foucault, *un eveniment și un monument* și nu doar un document.

Orice jurnal profund este citit, în cele din urmă, ca beletristică pentru că în el există totdeauna un scenariu epic care reflectă un destin. Orice fapt depus în memorie provoacă scriitorul la scenarii imaginare, îl face să fabuleze. Devenit *fapt literar*, jurnalul simulează perfectă coincidență cu faptul existențial, dar certitudinea asupra strategiei raportului cu destinatarul denunță convenția la fiecare pas. Din acest punct, protagonistul jurnalului este omul construit și nicidecum omul concret, care este cel din carte.

Trei decenii consistente, halucinant de variate sub raport evenimential sunt cuprinse în periplusul editorial al jurnalelor indirecte semnate de criticul Mihai Zamfir. Autor al celor mai nuanțate studii ale poeziei și prozei romantice din perspectiva artei și a stilului, Mihai Zamfir reabilitează virtuțile genului diaristic, creând / reanimând concepte și clasificări originale, intrate în circuitul teoriei literare. Este și cazul formulei „jurnalului indirect”, inspirată de sugestia eliadescă, după cum mărturisește însuși autorul, în debutul primului volum. Dacă Mircea Eliade optează pentru formula jurnalului ca experiment literar, plecând de la premisa convenției autenticiste, Mihai Zamfir operează oarecum invers. El își apropie textele risipite în timp, sub convenția „jurnalului indirect”, gestionându-le autenticist, adică fără modificări, reveniri, ajustări, „însemnări rapide, găfâite și confesive”², așa cum au rezultat la data consemnării, odată eliberate de esopismul impus. Aceste note nu-și propun să rețină decât esențialul, criteriul suveran al autenticității incluzând, în fapt, viața în totalitatea ei morală și socială, intelectuală și personală.

Epopeea diaristică a jurnalelor indirecte a luat formă editorială în anul 2015, prin publicarea primelor două volume în colecția *Distinguo* a prestigioasei edituri Spandugino. Acestea reprezintă, în mare parte, o antologie a articolelor publicate, în-

² Mihai Zamfir, *Jurnal indirect (1990-2015)*, vol. I, București, 2015, p. 23.

cepând cu luna ianuarie 1990, în revista „România literară” sub umbrela rubricilor „Micul dicționar”, „Scrisori Portugheze”, „Plecând de la cărți”, „Tropice surâzătoare” și „Întoarcerea la cărți”, închizându-și arcul în anul 2015. Având la bază criteriul cronologic al apariției articolelor, volumele oferă în prima parte, *Mic dicționar (1990-1997)*, o radiografie nuanțată a fenomenului tranziției românești, cu elanurile și tribulațiile de început, dar și cu ezitățile, decepțiile ulterioare. Partea a II-a, *Scrisori portugheze (1997-2003)*, constituie reverberațiile sejurului la Lisabona al autorului, în calitate de ambasador, prilej excelent de a intra în dialog cu istoria și privilegiul suprem de a „citi” dincolo de „criza irezolvabilă” a timpului. Erudiția scriitorului și gustul lectoral elevat se relevă în partea a III-a, *Plecând de la cărți (2003-2007)*, în care autorul ne oferă o suită de glose morale, la o nouă (re)lectură a cărților lui Mihai Ursachi, Radu Petrescu, Solomon Marcus, Gabriel Liiceanu, Victor Klemperer, Claude Simon, Graham Greene ș.a. În partea a IV-a, *Tropice surâzătoare (2007-2012)*, Brazilia este „suprapersonajul”, materializând „un vis european și septentrional”. Aceste prime două volume se încheie, aproape previzibil, cu *Întoarcerea la cărți (2013-2015)*, un exercițiu vital al celui pentru care raportarea la cărți e obicei intelectual implicit. E jurnalul unui cărturar de mare subtilitate, atent la pulsul epocii și la actualitatea politică, denotând intuiție spirituală și elan polemic. Dar e, în același timp, și metajurnalul istoriei României, în căutarea democrației, în lungul și sinuosul proces al tranziției.

Al treilea volum al seriei, *Plecând de la cărți. Jurnal indirect III*, cuprinde o selecție din articolele publicate sub rubrica „Plecând de la cărți”, în revista „România literară”, între 2003 și 2007, în ordine strict cronologică. Evitând discret registrul politic, într-o perioadă de animozități sociale, autorul se apleacă judicios asupra unor cărți cu adevărat speciale (*Istoria unui German* de Sebastian Haffner, *Vreau să depun mărturie până la capăt* de Victor Klemperer, *Memorii* de Nadejda Mandelstam etc.), ajungând să facă adevărate incursiuni în istoria literară, într-o serie de „glose cu deosebire morale, aparținând unui autor care se ferește din instinct să moralizeze”³. Concepute cu nerv și pasiune, reflecțiile literare se conectează la o întreagă constelație de observații personale de ordin istoric, politic, ideologic, cultural, literar, în care entuziasmul descoperirilor este subordonat scopului pragmatic de a prezenta lectorului o *alteritate*.

Textele care refac partea a IV-a a *Jurnalului indirect* reprezintă seria articolelor publicate sub rubrica „Tropice surâzătoare”, apărute în „România literară” din noiembrie 2007 și până în noiembrie 2012, în ordine cronologică. Declanșate odată cu numirea scriitorului în calitate de ambasador al României în Brazilia, acestea vor reface traseul individual al europeanului descins în America Latină, situându-se, toto-

³ *Ibidem*, p. 37.

dată, sub semnul „unei aluzii culturale ușor de descifrat” – *Tropicele „triste”* ale lui Claude Lévi-Strauss. Se conturează un jurnal polifonic, cu inserții imagologice, din care rezultă modul în care brazilienii răspund provocărilor mediului natural și social, natura relațiilor dintre ei, condițiile de formare a structurilor mentale, a culturii, a tradițiilor. Această zonă culturală dă naștere unui joc de imagini și contraimagini, de extreme bizare și hibride, menținute uneori într-un susținut raport oximoronic. Autorul caută să releve efectele acestor reprezentări asupra imaginarului colectiv, asupra unui anumit context social, cultural sau comunicațional, prin evidențierea unor mărci și stereotipuri culturale naționale.

Proiecțiile halucinante prin diversitatea lor, pe care le îmbracă Brazilia, începând cu surprinderea iernii tropicale, cu „profuziunea de flori și de arbori în floare” și cu plaja „liberă și disponibilă cu soare garantat”, în totală contradicție cu festivitatea decorului „germanic și septentrional”; a verii care „e la fel de caldă” ca iarna; a florilor care „nu se opresc niciodată, își schimbă doar speciile, potrivit sezonului”, într-un joc de lumini și umbre; a victoriei „artificialului asupra naturii”; a inocenței copilăriei asupra angoaselor adolescenței; a entuziasmului asupra dezamăgirii, a transformării complexului de inferioritate într-unul de superioritate, într-o vizibilă străduință de a atinge normalitatea – vor converti insesizabil această țară într-un veritabil suprapersonaj.

Nimic nu scapă ochiului atent al unui spirit analitic și al unei naturi vizuale, profund ancorate în atmosfera magică a Braziliei. Acesta se arată încântat de „împărțita păsărilor”, de ploaia care e o „veșnică surpriză”, de arta barocă, în toate sensurile cuvântului, exasperându-se, în schimb, de carnavalul brazilian, un soi de „nebunie planificată”, apreciind literatura braziliană pentru „spiritul ei provincial”, în „sensul cel mai benefic al termenului”. Pentru a condimenta impresiile asupra acestei țări, scriitorul strecoară elegant poeme din literatura braziliană (Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Cora Coralina).

Reflecțiile imagologice configurează portretul-robot al acestui suprapersonaj de o „nonșalanță instinctivă”, împinsă „până la cote ce se apropie de Libertate, cu majusculă”; surprinzător de frumos și imprevizibil de tolerant, „colorat cu exuberanță”, dar „în care toate elementele naturii par a se fi coalizat pentru a-l feri de excese”, în spiritul unei „grădini universale” și al concilierii paradoxurilor, afișând un individualism victorios; anti-european și anti-american în gastronomie; spontan, natural, surâzător – e zâmbetul ca „formă de relație interumană” și de „împăcare cu soarta”, care afișează, „fără nicio reticență, candoarea”; caracterizat de „indolența tropicală”, de afabilitate și de naivitate funciară; ușor impresionabil, entuziast, expansiv, paroxistic, gata oricând să-și dea marea „osteneală pentru nimic”, deoarece are resurse infinite; fiind de un „sincretism religios” împins până la extravagantă. (În)semnele

acestui suprapersonaj vor răsări mereu „premonitorii, intempestive, chemând cu urgență amintiri pe care le credeai definitiv șterse, întâmplări uitate, figuri întâlnite o singură dată”. Autorul realizează o sugestivă schiță „fiziologică”, în care ne oferă diverse fațete, în ideea de a identifica efectele unor reprezentări colective asupra dinamicii alterității.

Conștient de diversitățile sociale și culturale, diaristul reține „curiozitățile” universului brazilian, reductibile atât la firea locuitorilor, cât și la curiozitățile publice. Devenind o prezență copleșitoare prin insolitul său, o stare de spirit, Brazilia se conturează ca un suprapersonaj al „vorbăriei și a muzicii, a dansului și a spectacolului”, manifestându-și entuziasmul „nu doar prin aplauze, ci și prin fluierături, tropăituri, strigăte, exact ca la un meci de fotbal”, reușind să evite prăpastia și „să nu cadă niciodată în tragedie”: „Tropicele rămân surâzătoare în Brazilia deoarece poporul imensei țări este el însuși surâzător”⁴. Profilul acestui personaj se configurează, rând pe rând, din imaginile Carnavalului de la Rio, dar și din Târgul de carte de la San Paulo, din jungla amazoniană, dar și din *Cerrado*, copacii fără nicio frunză, plini de flori în timpul iernii, din ceremoniile cu vrăji la miez de noapte, dar și din muzica ritmată din catedrale, în timpul slujbei și din favelele de la Rio. Nicio ipostază nu scapă naturii scrutatoare a diaristului, care se apleacă când grav, când ludic, când ironic, când persiflant sau bonom asupra proiecțiilor acestui suprapersonaj – dar întotdeauna din pasiune pentru Tropice, relevând o Brazilie mai puțin cunoscută publicului european.

Despărțirea de acest protagonist îi va prilejui scriitorului pretexte de reflecțiuni nuanțate, atinse de tristețe: „Despărțindu-te de o țară, te desparti de un număr uriaș de persoane, nelimitat, infinit. La despărțirea de o țară se petrece un număr incalculabil de despărțiri”, totul consumându-se în „spațiul intim, infinitesimal, mensurabil doar prin ecoul produs de ea în conștiință”⁵.

Atent la pulsul epocii, denotând intuiție spirituală și elan polemic, diaristul își construiește textul ca pe o constelație de observații personale de ordin istoric, politic, ideologic, cultural, literar, economic sau etnic, mai mult sau mai puțin literaturizate, în care entuziasmul descoperirilor este subordonat scopului pragmatic de a prezenta lectorului o *alteritate*. Imaginea Tropicelor se constituie empiric, multireferențial, într-un dialog permanent dintre impresiile, memoria, imaginația și proiecțiile naratorului. Pentru autorul *Jurnalului indirect*, Brazilia nu este doar o realitate, ci o stare de spirit și un sentiment.

Surpriza editorială a anului 2020 a constituit-o volumul *Alt jurnal indirect*, care continuă jurnalul evenimentelor demarate în 1990, referindu-se de data aceasta la intervalul 2015-2020, care cuprinde, împreună cu primul *Jurnal indirect*, exact o

⁴ *Ibidem*, p. 115.

⁵ *Ibidem*.

perioadă de 30 de ani: „sunt exact anii scurși de la Revoluția din decembrie 1989”⁶. Majoritatea însemnărilor din prezentul volum au apărut în revista „România literară”, sub rubrica „Întoarcerea la cărți”, ceea ce sugerează odiseea autorului *dinspre* și *în-spre* cărți, o „revenire acasă, adică la spațiul securizant al Bibliotecii”.

Seducătorul tablou cultural, conturat prin evocarea personalităților și a evenimentelor majore care au influențat spațiul socio-cultural din ultimii cinci ani este disciplinat de luciditatea neconcesivă a autorului care transfigurează realitatea în emoție și impresie, dar și în atitudine tranșantă. Răzbat meditații subtile asupra dialogului literaturii cu psihanaliza (*Păcatul originar*), ale relației literaturii cu orașul ca topos cultural („*La noi la București*”), ale raportului Maestru – Discipol (*Model și replică*), care se dovedește a fi unul dintre cele mai complicate cu puțință, „mai ales când însuși Discipolul n-o recunoaște decât involuntar”⁷, ale subtilităților transferului cultural (*Salvarea prin traduceri, Plecarea traducătoarei*), ale canonului literar (*Eternitatea canonului, Actorul și poetul*). O abordare inedită, de pildă, ne furnizează Mihai Zamfir în privința deciptării mecanismului formării canonului, care pornește de la un nucleu cultural esențial ce se găsește în fiecare cultură europeană. În cazul celei românești, el și-ar avea rădăcina, în accepția autorului, în fascinantul interbelic, „prin pleiada de talente excepționale apărute în literatură, filozofie, arte plastice și muzică”⁸, care ne-a asigurat supraviețuirea. În același timp, specificul literaturii din toate timpurile nu e reprezentat de lumea concretă figurată într-un text literar, ci „de codul ei secret, aflat îndărătul cuvintelor”. Or, tocmai acest cod se schimbă foarte greu și are vocația duratei lungi, având avantajul reprezentativității și fiind generator de modele. Rămân totodată prea puțin studiate și prea puțin evocate alte dimensiuni ale canonului, cum ar fi cea politică a stabilirii nucleului literar fundamental. Din moment ce politica intervine în literatură, contribuția ei la formularea canonului nu poate fi trecută cu vederea. „Intruziunea politicului s-a manifestat cel mai clar în cazul schimbărilor sociale dramatice, în momentele de cumpănă, când sistemul de guvernare a unei țări s-a văzut contestat”⁹, conchide autorul. Subiectivismul individual devine lentila discreționară prin care sunt filtrate realitățile literare, ceea ce comportă inedite perspective de interpretare, ce deschid spații spre alte analize și provocări.

Sunt abordate aspecte complexe ale literaturii „gândirii captive” (*Romanul sub comunism*), exilului literar (*Speranța a murit în exil, Plecarea în exil, Umbra lui Brăiloiu, Întoarcerea acasă*), „eternului interbelic” (*RFR, Fundațiile au fost regale, Interbelicul muzical*) etc. Autorul se arată încântat de aventura romanului istoric românesc care se înscrie în aventura europeană a speciei. Mai mult, anunță o nouă formă

⁶ Mihai Zamfir, *Alt jurnal indirect*, București, 2020, p. 11.

⁷ *Ibidem*, p. 298.

⁸ *Ibidem*, p. 128.

⁹ *Ibidem*, p. 293.

de istorie-literatură sau de literatură implicată în istorie. În același context, analizând ecuația inversă, a pătrunderii ficțiunii în captivanta monografie istorică *Jerusalem. The Biography* a lui S.S. Montefiore, autorul descoperă „noul mod de a face istorie, noua manieră de a afla adevărul cu ajutorul fanteziei, adică prin intermediul calității care a devenit hotărâtoare la un istoric din secolul XXI”¹⁰.

Sunt reconsiderați poeți căzuți în umbră, din tagma lui George Coșbuc, Ion Pillat, Ștefan Petică, căruia îi este descoperită „un soi de modernitate violentă și neliniștitoare”. Însotite de luciditate critică și finețe interpretativă, însemnările lui Mihai Zamfir propun o optică solid argumentată de abordare a poeziei interbelice, sporindu-i grilele de lectură și instrumentele de analiză.

Identificăm, de asemenea, savuroase exerciții imagologice, în care criticul compară, de pildă, modul de îmbătrânire a intelectualilor din diferite arii geografice: „La bătrânețe, marele intelectual rus adaugă aurei lui o nuanță suplimentară: spre deosebire de englezi, francezi, germani, italieni sau spanioli, rușii îmbătrânesc reîntorcându-se cu fervoare la Rusia lor iubită lăsată în urmă. Revenirea explicită la aria rusească și la limba rusă e semnul lor indubitabil de senectute”¹¹.

E cercetat raportul dintre literatură, critică, politică, istorie, ca și relația scriitorului cu cititorii săi. Într-un eseu de mare finețe interpretativă este aprofundat raportul poezilor cu cuvintele lor, care generează următoarea concluzie: „În realitate, poeții autentici – chiar dacă n-au habar de etimologie și de istoria limbii – simt instinctiv etimologia cuvintelor alese și procedează în consecință. Cu un al șaselea simț, ei intuiesc fără greș originea vocabulelor și își dau întotdeauna seama dacă ele pot fi alăturate într-un anumit context. Cum fac asta? Mister!”¹².

Prin aducerea în discuție a unor figuri culturale majore, între care Edgar Papu, Tudor Vianu, Virgil Ierunca, Vintilă Horia, Solomon Marcus, Gabriel Liiceanu, Livius Ciocârlie, Mihai Șora, Ana Blandiana, pe de o parte, și James Joyce, Marcel Proust, Charles Baudelaire, Jean d’Ormesson, Vasili Grossman, pe de alta, așa cum s-au conturat acestea în paginile revistei „România literară”, sub rubrica „Întoarcerea la cărți”, dar și prin analiza marilor cărți ale literaturii române este refăcută, în fapt, istoria preponderent culturală a României. E un volum care impresionează prin anvergura vibranta a reflecțiilor, prin subtilitatea de gust, de viziune și de gândire asupra lumii în general și a literaturii în particular, prin abilitatea aparte de pătrundere în individualitatea operei și, mai ales, prin capacitatea de a da expresie culturală unei cărți citite, unui eveniment trăit, pentru că ființa umană „se eliberează prin utopia culturii”, vorba culturologului Alexandru Călinescu.

¹⁰ *Ibidem*, p. 265.

¹¹ *Ibidem*, p. 228.

¹² *Ibidem*, p. 184.

Summary

In the context of the undoubted success that the diary genre registers today, maintaining an increasingly firm position, the indirect diaries of Mihai Zamfir make a special figure in this track record. The critic rehabilitates the virtues of the diary genre, reviving original concepts and classifications, as it is the case of the “indirect diary” formula, inspired by Mircea Eliade’s suggestion. In this article the author reveals the series of Mihai Zamfir’s indirect journals, published by Spandugino Publishing House (Jurnal indirect / The Indirect Journal (1990-2015), vol. 1-2, 2015 and Alt jurnal indirect / Another Indirect Journal, 2020, respectively). Attentive to the pulse of the era, denoting spiritual intuition and polemical outburst, the diarist builds his text as a constellation of personal observations of a historical, political, ideological, cultural, literary, economic, ethnic, imagological order, insisting on the relationship between literature, criticism, politics, history.

Keywords:

Journal, diary, confession, autobiography, identity.

Radu Afrim și textul clasic. Practici de lectură

Ada Lupu

Spectacolele afrimienne care se bazează pe scriitură clasică sunt: *Alge. Casa Bernardei Alba remix* (Federico García Lorca), *No Mom's Land* (Samuel Beckett), *Diogene, câinele* (Dumitru Solomon), *Trei surori, un scenariu (ne)firesc de liber* (Anton Pavlovici Cehov) – varianta din 2002 de la Sf. Gheorghe, *Inimi cicatrizate* (Max Blecher), *Jocul de-a vacanța* (Mihail Sebastian), *Visul unei nopți de vară* (William Shakespeare), *Năpasta* (Ion Luca Caragiale), *Femeia mării* (Henrik Johan Ibsen), *Un copil din flori spune o poveste pe fond albastru* (scenariu semnat de Radu Afrim, după *Pantoful de sticlă* de Molnár Ferenc), *Pădurea spânzuraților* (Liviu Rebreanu), *Trei surori, un scenariu (ne)firesc de liber* (Anton Pavlovici Cehov) – varianta din 2019 din București, *Orașul cu fete sărace* (Radu Tudoran), *Trei piese triste* (Maurice Maeterlinck).

Alge. Casa Bernardei Alba remix urmărește scriitura lui Lorca doar în măsura în care Radu Afrim simte că îi servește spectacolului. Despre modificările aduse textului a declarat frecvent că nu consideră a le fi practicat în dezacord cu dramaturgul abordat; dimpotrivă, are convingerea că unii dintre autori s-ar fi amuzat chiar, văzând varianta scenică a textelor pe care le-au scris. Într-un spectacol în care se deucează tema condiției femeii în istorie, Radu Afrim a reușit să intrige prin viziune și lejeritatea de a modela textul clasic în funcție de propriul univers artistic, precizând, într-un interviu acordat lui Călin Ciobotari, că „era foarte estetic spectacolul, poate prea estetic pentru cum văd eu acum lucrurile, dar, mă rog, nu regret nimic”¹. Ceea ce l-a atras în mod special la scriitura lui Lorca și l-a tentat spre a dezvolta în spectacol a fost privirea asupra femeii, acel moment de gândire pe care viitorul spectacol și-l va putea acorda referitor la „femei închise în casă, închise în societate, închise în univers”². Imprimând un aer de atemporalitate, Radu Afrim păstrează mesajul esențial și îl universalizează, decontextualizând și actualizând acolo unde simte nevoia.

No Mom's Land, o adaptare a prozei scurte *Prima iubire* de Samuel Beckett, al cărui titlu a fost modificat pentru spectacol, păstrează destul de fidel firul roșu al

¹ Radu Afrim în dialog cu Călin Ciobotari (FNT 2020), articol accesibil online la adresa: www.facebook.com/watch/?v=709445199945214, consultat în data de 28.11.2020.

² *Ibidem*.

scriiturii-sursă, însă transpune totul în propriul univers estetic, completând cu cântece și conferind textului valențe conotative. Într-un decor minimalist, absurdul beckettian nu se diluează, ci se intensifică în tangențialitate cu escapadele suprarealiste ale lui Radu Afrim. Actualizat și recontextualizat, textul lui Beckett și-a găsit în regizorul român un veritabil partener de joacă, dispus să-i conserve fondul într-o măsură destul de mare, intervenind asupra formei prin deja recognoscibilul său simț ludic.

Trei surori, un scenariu (ne)firesc de liber, varianta din 2002, se naște în urma unui exercițiu de lectură cu totul aparte pe care Radu Afrim îl practică asupra textului cehovian. Despre efectul șocant pe care l-a avut asupra publicului și, mai ales, asupra breslei, regizorul își amintește: „Eu am fost aproape excomunicat de breasla teatrală românească pentru acea nevinovată punere în scenă cu Cehov, dar mărturisesc: era o viziune aproape școlărească pentru că era practic spectacolul meu de regie din facultate”³. Cât despre modificările majore pe care le-a adus asupra scriiturii originale, Radu Afrim recunoaște: „nu mă puteam abține. Toate astea erau un fel de glume și nu mi se pare că nu aveau umor (...) cele mai dure faze din *Trei surori* erau niște glume”⁴. Spiritul jucăuș al lui Radu Afrim îl determină să ignore barierele temporale impuse de text, atmosfera cehoviană căpătând, în cazul său, un iz contemporan, recognoscibil publicului actual. Fără a-și renega trecutul artistic, Radu Afrim pare a fi pe deplin conștient de schimbările care au intervenit în propriul parcurs artistic, admitând că opțiunile sale de la începutul carierei nu s-ar regăsi neapărat și în estetica sa actuală, dar nu se dezice de spiritul ludic și revoluționar care l-a consacrat. A nu se lua prea în serios, nici la momentul debutului, nici în acela al retrospectivei de peste ani, pare a fi parte elementară a dialogului pe care Radu Afrim îl poartă cu sinele său creator. Deși relația sa cu autorii clasici se va îmblânzi în timp, anul 2020 îl surprinde pe regizor consecvent cu estetica pe care și-a definit-o de-a lungul anilor, declarând cu umor și detașare: „nici acum nu am mai multă toleranță pentru samovar”⁵.

Dramatizarea romanului *Inimi cicatrizate*, completată cu fragmente din *Vizulina luminată* și poemul *Pe țârm*, demonstrează compatibilitatea dintre Radu Afrim și scriitura lui Max Blecher, dar și capacitatea regizorului de a accesa opera scriitorului la un nivel superior de înțelegere. Asimilând filonul tragic al romanului, Radu Afrim nu insistă pe accentuarea acestuia, ci își extinde căutările la nivel filosofic, atingând în spectacolul său dimensiunea metafizică a personajelor, într-un sublim exercițiu de transcendență. Omul măcinat de boală nu este revelat de Radu Afrim doar din perspectiva propriei și îngrăditoare sale fiziologii, ci ideea însăși de existență devine

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibidem.*

punctul central asupra căruia se concentrează demersul artistic. Apelând la instrumentarul oniricului, Radu Afrim pune în scenă, după cum remarca Mircea Morariu, „un veritabil vodevil lugubru, marcat de permanenta preocupare a evitării căderii în exagerare”⁶.

Jocul de-a vacanța (2009) continuă același obicei afrimian al actualizării și al recontextualizării textului clasic, păstrând din comedia lirică a lui Mihail Sebastian aproape totul la nivel de acțiune, dar sacrificând lirismul piesei originale. Viziunea regizorală pare să nu fi afectat, ci, dimpotrivă, să fi potențat valoarea scriiturii, iar efectul asupra publicului a fost unul pozitiv, mai ales în situația celor care sunt deschiși la schimbare. Criticul Mircea Morariu, spre exemplu, mărturisea: „Până a vedea spectacolul, eram și eu ferm convins că Sebastian nu poate fi scos din interbelic, că acolo îi e locul, în lumea aceea cu «pioneze și hârtie albastră», cum spune un romancier. Că e sortit eșecului – acum m-am convins că nu e – să transformi pensiunea Weber într-un imens birou cu laptopuri și calculatoare, cu funcționari scrobiți, în ținută «formală», cum se zice. Radu Afrim comite, neîndoielnic, o trăznaie, dar o trăznaie inteligentă și asta, în primul rând, fiindcă a pătruns în structura de adâncime a relațiilor din piesa lui Sebastian”⁷.

Visul unei nopți de vară anunță înfruntarea curajoasă a lui William Shakespeare prin impunerea unei viziuni regizorale îndrăznețe, marcate și de această dată de actualizarea spațiului și a timpului, de redefinirea în cheie contemporană a personajelor și de adaptarea limbajului la realitatea imediată. Același Mircea Morariu comenta întâlnirea lui Radu Afrim cu Shakespeare astfel: „Firește că nimeni nu se aștepta ca spectacolul realizat la Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași să fie unul în *dulcele stil clasic*, să aspire la statutul de reconstituire arheologică a partiturii, să însemne o certificare a cumințirii directorului de scenă ș.a.m.d. Dar cine spera ca montarea ieșeană să fie atât de incomodă încât să devină prilej de controverse, să provoace dispute internaționale...”⁸. Nici de această dată, Radu Afrim nu s-a aliniat epocii dramaturgului, ci, dimpotrivă, l-a smuls pe acesta din timpul său și l-a integrat în actualitate, oferindu-i inclusiv un vocabular nou, familiar publicului de astăzi.

În *Năpasta* (Teatrul Național „I.L. Caragiale” din București), Radu Afrim nu se lasă sedus de spiritul folcloric / popular al dramei, ci se îndepărtează de acesta, mutând acțiunea în secolul XXI, dar păstrând misticul și teluricul într-un spectacol de o frumusețe stranie care, deși actualizat, induce senzația unei anumite atemporalități prin modul regizorului de a combina elemente aparținând unor lumi diferite (rural / urban, arhaic / modern) și prin conturarea unor conflicte valabile *atunci* și *acum*,

⁶ Mircea Morariu, *Vodevilul lugubru al vieții*, în „Teatrul azi”, nr. 12, București, 2006, p. 178.

⁷ Idem, 2009. *Un an teatral așa cum l-am văzut*, Oradea, 2010, p. 22.

⁸ Idem, *Teatru și hărți. 2012. Un an teatral așa cum l-am văzut*, Oradea, 2013, p. 194.

capabile să oscileze pe axa timpului ca niște umbre care însoțesc generațiile și-și modifică forma odată cu lumea, ceea ce pare a rămâne neschimbat fiind intensitatea cu care oamenii le percep. Radu Afrim păstrează unele cuvinte vechi, deși le-ar fi putut găsi sinonime actuale, încadrează spectacolul între un prolog și un epilog care se îndepărtează de universul lui Caragiale, fiind reprezentative pentru întregul conținut pe care îl mărginesc. În urma vizionării, Mircea Morariu salută tentativele lui Radu Afrim de a actualiza textele pe care le montează, venind în apărarea spectacolelor care nu se tem de schimbare printr-un îndemn prietenos: „Lăsați ceea ce vedeți pe scenă să trăiască și cu certitudine veți fi fericiți”⁹. Într-un interviu realizat în 2020, criticul Călin Ciobotari observa că spectacolul *Năpasta* a fost una din rarele ocazii în care Radu Afrim s-a pus în slujba dramaturgului fără a-l deconstrui și fără a-l altera în vreun fel. Drept răspuns, regizorul a declarat: „Cu Caragiale e foarte greu, nu poți să te bagi peste, mai ales la comedii, unde toată lumea știe pe de rost. Dar la *Năpasta* aș fi putut, pentru că *Năpasta* nu e un text atât de izbutit literar (...) Provocarea mea tocmai asta a fost: să fie un spațiu contemporan, modern, actual, o recontextualizare, Anca e creatoare de modă, nu mai e hangiță, și, totuși, să păstrez acest text vechi”¹⁰.

Cu *Femeia mării*, Radu Afrim se îndepărtează fără rezerve de piesa lui Ibsen, acordând o importanță majoră personajelor din jurul Elidei, iar relația de cuplu se extinde în trioul Elida-Wangel-Străinul. Acest aspect a fost remarcat, printre alții, de criticul Mircea Morariu, care observa: „Altminteri, ordinea teatrală pe care o aduce ori intenționează să o aducă pe scenă Radu Afrim are foarte puțin în comun cu cea propusă de dramaturg. (...) Afrim se dovedește a fi mai preocupat de cei din jurul lui Wangel și al soției sale. Oameni bizari, oameni plicticoși, oameni caraghioși, oameni *de trop*, oameni luați în răspăr de viziunea regizorală”¹¹. Deși actualizează și recontextualizează, Radu Afrim păstrează unele pasaje din text în variantă inițială, însă translează replici de la un personaj la altul, inventează chiar personaje, oferindu-le cuvinte prin propria scriitură și contopește universul ibsenian cu cel propriu, creând un spectacol cu personalitate fluidă, despre care criticul Ștefan Oprea consemna: „Ce a făcut, în fapt regizorul? L-a luat la braț pe Ibsen și l-a convins să renunțe la ștaiful obișnuit, să accepte ca personajele sale să-și lase la garderobă ținuta sobră, limbajul și comportamentul strict supravegheat, după regulile rigide ale moralei finalului de secol XIX, să se delegitimeze adică, și să devină niște libertini din vremea... afrimică, tulburați, firește, de dramele lor, dar trăindu-le mai spectaculos, arătându-le lumii fără pudoarea și reticențele *altdății* ibseniene, ci cu nonșalanța și cu libertinajul secolului în care ne aflăm”¹².

⁹ *Ibidem*, p. 76.

¹⁰ Radu Afrim în dialog cu Călin Ciobotari (FNT 2020).

¹¹ Mircea Morariu, *Teatrograme. 2014. Un an teatral așa cum l-am văzut*, Oradea, 2015, p. 163.

¹² Ștefan Oprea, *Vârstele scenei I. Spectacole, spectacole, spectacole*, Iași, 2016, p. 445-446.

Un copil din flori spune o poveste pe fond albastru este un spectacol rezultat dintr-un scenariu dramatic scris de Radu Afrim inspirat din piesa *Pantoful de sticlă* de Molnár Ferenc. Despre fidelitatea regizorului față de dramaturg, Mircea Morariu mărturisea: „Acum, sincer să fiu, mi-e foarte greu să spun cât de strâns sau de nestrâns a fost legat Afrim de piesa celui care este amintit atât în scenariu, cât și în spectacol”¹³, însă remarca obsesiile afrimiene și temele-cheie ale regizorului regăsindu-se în spectacolul construit aidoma unui coșmar. Un coșmar al personajului narator despre care aflăm că s-a desfășurat în fața spectatorilor, tot ceea ce s-a petrecut pe scenă aparținând nu realității de acolo, ci imaginarului subconștient al copilului din flori.

Pădurea spânzuraților, o dramatizare a romanului omonim al scriitorului Liviu Rebreanu, marchează un major punct de cotitură în cariera regizorului, critica de specialitate ajungând să împartă opera acestuia în două etape de creație, până la și după spectacolul din 2018 de la Teatrul Național „I.L. Caragiale” din București. „Mi s-a reproșat că n-am mai fost la fel de curajos cu *Pădurea spânzuraților* ca și cu *Năpasta*. Nu e același subiect, nu e aceeași temă, nu poți să recontextualizezi Primul Război Mondial, totuși”¹⁴, declara Radu Afrim în interviul acordat lui Călin Ciobotari în 2020. Așa că în *Pădurea spânzuraților* regizorul păstrează timpul și spațiul desfășurării acțiunii din roman, urmărește firul narativ creat de Rebreanu, însă completează cu pasaje de text propriu, cum ar fi cel din prolog prin care se stabilește o legătură între adolescenții zilelor noastre și istorie, dar și cu texte din *Scrisori de pe front*, volum editat de Mirela Florian. Trimiterile la actualitate revin pe parcursul spectacolului, mai ales sub formă de proiecții video. Radu Afrim inventează personaje, extinde situații, creează extrascene, memorabilă fiind Conștiința lui Apostol Bologa pe care spectatorii au ocazia să o vadă în carne și oase, guvernând spațiul scenic asemeni unui demiurg. La fel, Radu Afrim creează și câteva referințe metatextuale, în special prin intermediul decorului, rezultând un imaginar care trimite la pictura lui Giorgio de Chirico. Fidelitatea regizorului față de romancier este remarcată de criticul Marina Constantinescu, care notează: „Regizorul Radu Afrim urmărește romanul unu la unu. Și toată echipa lui. În toate planurile. Cadre mari, prim-planuri, perspective diferite ale acelorași figuri, atmosfera războiului, cu suflu larg. Toată construcția amplă, narativă este asamblată pe un scenariu dramatic impecabil. De forță”¹⁵. Considerăm că această opțiune a lui Radu Afrim nu se datorează doar aspectelor istorice asupra cărora nu se poate interveni într-o operă coerentă, ci și compatibilității dintre viziunea sa artistică și scriitura lui Liviu Rebreanu. Apropierea biografică față de spațiul de

¹³ Mircea Morariu, *Terorism teatral*, articol accesibil online la adresa: www.yorick.ro/terorism-teatral (nr. 440, 27 februarie 2019), consultat în data de 28.11.2020.

¹⁴ Radu Afrim în dialog cu Călin Ciobotari (*FNT* 2020).

¹⁵ Marina Constantinescu, *Ce întuneric s-a lăsat pe pământ*, articol accesibil online la adresa: www.romanialiterara.com/2019/02/ce-intuneric-s-a-lasat-pe-pamint (nr. 2, 2019).

desfășurare a acțiunii îl determină pe Radu Afrim să se simtă o dată în plus familiar în universul creat de Rebreanu.

Trei surori, un scenariu (ne)firesc de liber reia, în 2019, o preferință mai veche a lui Radu Afrim pentru textul cehovian, venind cu o viziune nouă, influențată de evoluția regizorului de-a lungul timpului. Cu mai multă maturitate, cu universuri conexe noi, cu amprenta unei alte actualități, Radu Afrim repune în scenă textul cehovian, mărturisind: „Cehov îmi dicta și eu scriam. Așa s-a-ntâmplat”¹⁶. Această certitudine a sa de a fi intrat în dialog cu autorul piesei atestă faptul că recontextualizarea și actualizarea textului scris cu 119 ani înaintea premierei de pe scena Naționalului bucureștean s-au petrecut în urma unei permisiuni pe care regizorul consideră că a primit-o din partea lui Cehov, așa încât spectacolul său nu avea cum să intre în contradicție cu universul dramaturgului rus. Despre abordarea pentru care optează Radu Afrim în acest spectacol, Mădălina Dumitrache scria: „Bunăoară, Radu Afrim propune instrumentele unei noi hermeneutici a lecturii. Oare îl citește pe Cehov dintr-o perspectivă atât de personală, încât textul original se transformă într-o plasmă modelată de imaginația lui Cehov? Nu tocmai, pentru că materia semantică e acum a regizorului. Lectura regizorală afrimiană parcurge un traseu ce include prelucrarea, parafraza ori improvizația swing”¹⁷. Într-adevăr, pentru Radu Afrim lectura nu presupune doar înțelegerea, asimilarea și asumarea unui text, ci, de cele mai multe ori, rescrierea acestuia. Și în spectacolul din 2019, Radu Afrim rescrie, renunță la pasaje de text, inventează unele noi, oferă personajelor monologuri prin care acestea au ocazia de a-și exprima în mod nemijlocit gândurile. Falsa socializare accentuată în universul cehovian este completată la Radu Afrim cu momente de intimitate prin care oamenii de pe scenă se deconspiră, se arată spectatorilor deposedați de strategiile pe care le folosesc în comunicarea socială, fiind surprinși în dialog cu propria conștiință. Personaje absente, care la Cehov există doar prin evocare, apar la Radu Afrim în carne și oase, cum este cazul soției lui Verșinin, tentația regizorului de a transforma spectacolul într-un senzual și imprevizibil joc al (im)probabilităților fiind deja bine cunoscut spectatorilor săi fideli, aducerea în scenă a unor aparent intruși nefiind aici prima tentativă de acest gen. Într-un decor futurist, amprentând unele personaje cu un interes straniu pentru spații extraterestre, conectate la tehnologia modernă, acestea par a veni, deopotrivă, din trecut și din viitor. Senzația pe care o lasă vizionarea spectacolului asupra publicului este aceea de apartenență la un timp incert, la o fluiditate a realității, capabilă să creeze conexiuni cu alte dimensiuni.

¹⁶ *Radu Afrim răspunde la trei întrebări primite de la trei surori*. Un articol de Dan Bolcea, articol accesibil online la adresa: www.ziarulmetropolis.ro/radu-afirim-raspunde-la-trei-intrebări-primite-de-la-trei-surori (12 decembrie 2019).

¹⁷ Mădălina Dumitrache, *Odiseea melancoliei – „Trei surori”*, articol accesibil online la adresa: www.bel-esprit.ro/odiseea-melancoliei-trei-surori, consultat în data de 07.12.2019.

Orașul cu fete sărace, construit pe baza unui scenariu dramatic adaptat după nuvele din volumul cu același titlu al lui Radu Tudoran, omogenizează și leagă în mod coerent acțiuni și personaje din nuvelele *Orașul cu fete sărace*, *Mamocica* și *Șase monede*. De această dată, Radu Afrim nu actualizează și nu recontextualizează, însă completează textul dramatizat cu scriitură proprie. În cazul textului pe care îl păstrează, Radu Afrim rămâne fidel autorului, lăsând pasaje întregi nemodificate, aducând în scenă chiar și secvențe descriptive. Schimbând doar timpul narării, creează structuri monologale la timpul prezent din fragmente literare aparent lipsite de dinamismul necesar reprezentării teatrale. Poetizând și susținând textul rostit prin atmosfera creată, regizorul reușește să creeze tensiune și să conecteze personajele prin intermediul unui material pur literar, astfel încât lumea creată pe scenă să devină atât de vie încât să pară imposibil că aparține unui volum de proză și nu unuia de dramaturgie. Ajustând și chiar scriind text pe parcursul repetițiilor, Radu Afrim a păstrat liniile principale trasate de Radu Tudoran, dar le-a ramificat în constelații imprevizibile, inventând personaje, acțiuni paralele și completând discursul prin intermediul muzicii bazate pe versuri în concordanță cu desfășurarea acțiunii. Fie că folosește pasaje din textul sursă, fie din cel propriu (scris în funcție de actorii care interpretează personajele), Radu Afrim își diversifică mijloacele de expresie, astfel încât rostirea este însoțită de scene sugestive bazate strict pe mișcare și pe cântece cu valențe dramaturgice, spectacolul constituind o lectură fidelă și, totodată, originală a volumului lui Radu Tudoran.

Trei piese triste asamblează, într-un spectacol ce înglobează timpuri diferite, piesele lui Maurice Maeterlinck: *Intrusa*, *Șapte prințese* și *Interior*. Acestea sunt completate și cu poeme ale aceluiași autor. Cu toate că spectacolul debutează cu un prolog monologat al unui personaj contemporan care asigură translația spre trecut, Radu Afrim nu actualizează în totalitate timpul desfășurării acțiunii, însă nici nu-l rezumă în mod radical la momentul scrierii. Din nou, regizorul pare că fluidizează granițele temporale. Dacă scenografia și costumele întrețin atmosfera de epocă, textul conține o universalitate imposibil de ignorat. De asemenea, în cazul piesei *Șapte prințese*, personajele sunt îmbrăcate în stil contemporan, unul dintre acestea având chiar un telefon mobil. Regizorul face modificări esențiale în text, chiar dacă păstrează anumite traiectorii ale acțiunii și anumite formulări ale dramaturgului original. Inversează personaje și perspective, așa încât în *Intrusa*, bătrâna oarbă care presimțea moartea fiicei sale devine fiica oarbă care presimte moartea mamei, iar în *Interior*, fata înecată devine ea însăși povestitor, spiritului său întors acasă imediat după înec revenindu-i misiunea cumplită de a-și anunța familia de cele întâmplate. Practic, Radu Afrim oferă unui personaj despre care doar se povestea în textul original rolul de protagonist al unui amplu monolog scris de regizor, această opțiune sporind emoția, tensiunea și poeticitatea sublimă a spectacolului.

În urma cercetărilor întreprinse, deducem că Radu Afrim este, în majoritatea cazurilor, adeptul actualizării și recontextualizării textului clasic, foarte rare fiind situațiile în care rămâne în zona spațio-temporală creată de autor. Iar această din urmă opțiune se datorează cel mai adesea compatibilității pe care acesta o simte cu lumea livrată de textul ales pentru montare. Chiar și în situațiile în care actualizarea nu este atât de evidentă, regizorul își menține, totuși, tendința de a strecura elemente ale contemporaneității, reușind astfel să creeze rupturi, să spargă aparentele delimitări.

Summary

Although most of his shows are based on contemporary dramaturgy, Radu Afrim, one of the most important theatre directors in Romania, was also interested in classical literature, but his reference to it was always mediated by his own intervention on the chosen texts. Sometimes he opted for the updating and recontextualization of some plays, other times he resorted to the dramatization of some novels, giving them a contemporary air, ignoring temporal barriers, adapting both the action and the characters to current realities.

Keywords:

Radu Afrim, classical literature, recontextualization, updating, theatre.

Spectator digital. Experiențe românești în pandemie

Călin Ciobotari

Subiectul spectatorului digital și, implicit, al co-prezenței multi-stratificate, cu toate implicațiile ce rezultă dintr-o astfel de receptare a spectacolului sau performance-ului, nu a fost unul privilegiat în spațiul românesc, într-un peisaj teatral intim legat de un teatru al cuvântului ce a descoperit destul de târziu tentația tehnologiilor și utilizarea media ca parte organică dintr-un produs artistic. Am discutat pe larg, cu altă ocazie, cauzele acestei relații precaute a creatorilor români cu tehnologia și disponibilitatea lor de a accepta formule noi, redefiniri ale teatralității, redimensionări ale condiției de spectator¹. Nu le reiau aici, observ doar că abia perioada pandemică ne-a determinat să reflectăm, să experimentăm și să ne imaginăm cu seriozitate nedisimulată o posibilă despărțire de paradigmele tradiționale².

Deși în ultimii doi ani s-au făcut progrese semnificative în această direcție, pentru cei mai mulți dintre teoreticienii și practicienii din teatrul românesc subiectul rămâne unul de nișă, cu grad mare de abstracție inclusiv pentru tineri din așa numita iGeneration, de la care se așteaptă marile revoluții în domeniul artelor spectacolului³.

¹ A se vedea Călin Ciobotari, *Who's Afraid of Technology in the Theatre?*, în *Open New Tab. Theatre and New Technology*, Iași, 2021.

² Primul volum scris în limba română pe tema intersecțiilor dintre teatrul românesc și *New media* apare abia în 2020, așadar în plină criză pandemică, inventariind o serie de timide inițiative ale unor creatori autohtoni în domeniul noilor tehnologii – Cristina Rusiecki, *Un click și... 1.000 de realități. New media în teatrul românesc*, București, 2020. Primele inserturi ale *New media* în spectacolul românesc sunt datate de autoare „spre anii 2000, odată cu apariția unei noi generații de creatori care propuneau o altă estetică, cea a montărilor minimaliste” (p. 22). Deficitari am fost și am rămas și la capitolul de traduceri ale unor studii internaționale relevante, singurele noastre referințe rămânând cele colateral abordate de Hans-Thies Lehman în al său *Teatru postdramatic*.

³ A se vedea excelentul studiu al lui William W. Lewis, sintetizând o serie de teorii recente ce converg spre ideea că familiaritatea extremă cu internetul modifică, într-un mod profund, ireversibil, relația cu lumea. Obșnuința accesului la informații prin sistemul de hiper-link-uri creează, la rândul său, condiții optime pentru un nou spectator de teatru: unul care, ca și în jocurile video, se dorește implicat la toate nivelurile în ceea ce vede: dramaturgic, regizoral, performativ etc. Generația născută după 1990 (iGen) are deja marcajul genetic al unui nou tip de relație cu tehnologia (iDevices), ceea ce nu poate lăsa nealterată condiția de spectator. Într-un comportament dominat de multitasking, pasivitatea spectatorului clasic se cere depășită către un așa numit „audience-centered performance” în interiorul unui „teatru interactiv”: „In interactive theatre, the audience becomes the center of the performance as participant, observer and author, thereby changing the focus of theatrical storytelling and performance from making something seen into something experienced” –

Încă nu suntem pregătiți pentru integrarea în limbajul nostru uzual despre teatru a unor sintagme precum „spectatorul post-uman” sau „medii post-organice”, folosite încă din anii 2000 în spațiul teatral internațional⁴.

Am experimentat în câteva rânduri postura de „spectator digital”, în acele spectacole hibride, amestecând teatralitatea cu filmul, realizate în cruntul lockdown pandemic românesc, cu un fel de inocență disperată a unor creatori români de a se opune pasivității aproape morbide în care intrase teatrul. Co-prezența online era stranie pentru cele câteva zeci de spectatori care, din curiozitate sau solidaritate, accesaseră link-urile trimise în prealabil. Îmi amintesc și acum, eram conștienți unii de prezența celorlalți, ne vedeam numele pe o listă a persoanelor prezente; recunoșteam unele dintre acele nume, colegi critici sau colegi artiști pe care nu-i puteam, însă, saluta în acest ambiguu foyer în care „călcăm” precaut, pe cont propriu. Performanțele live nu durau, de regulă, mai mult de o oră. Le priveam distant, nereușind să mă conectez emoțional, eșuând în a doua jumătate de oră într-o formă bizară de rătăcire spectaculară. Retrospectiv, îmi dau seama că nimic pasional nu mă îndemna să fiu acolo, în live-ul acela incert, experimentând co-prezențe fantomatice, ca într-un Elsinor digital din care auzeam voci, înregistram imagini, recunoșteam actori ce încercau din răzputeri să-și asume noile comportamente scenice. Mă aflam acolo mai degrabă dintr-o formă de solidaritate cu cei care încercau să facă ceva în loc să nu facă nimic. Asociez și acum statutul de „spectator digital” cu acea perioadă plină de restricții, de angoase, de știri despre moartea fulgerătoare a unor cunoscuți; e motivul pentru care, cel puțin pentru mine, condiția de „spectator digital” este însoțită de ceva traumatic. Încă nu cred că am obținut acea distanță necesară pentru a vorbi complet detașați despre astfel de lucruri. Cum aș putea să trec peste faptul că, în timp ce eu exersam recepțări trans-fizice, directoarea Teatrului din Suceava, una din cele mai bune doctorande ale mele, își trăia ultimele clipe de viață?! Cum aș putea să nu asociez experiențele digitale cu dispariția subită a unor colegi universitari?! Cum aș putea să vorbesc obiectiv despre percepțiile mele de atunci, când teatrele începuseră să se închidă, artiștii erau îngenunchiați financiar, scandalurile dintre vacciniști și non-vacciniști atingeau cote alarmante, societatea era sfâșiată de panică, iar pentru mulți dintre români a te gândi la artă în astfel de vremuri „de război” era ceva aproape pervers și vulgar?!

Într-o astfel de perioadă, a organiza Festivalul Național de Teatru, cea mai importantă manifestare teatrală românească de peste an, devenea o „misiune

William W. Lewis, *Approaches to Audience-Centered Performance: Designing Interaction for the iGeneration*, în *New Directions in Teaching Theatre Arts*. Edited by Anne Fliotsos and Gail S. Medford, 2018, p. 10.

⁴ A se vedea, spre exemplu, secțiunea „Posthuman and postorganic performance”, în Matthew Causey, *Theatre and Performance in Digital Culture. From Simulation to Embeddedness*, 2006.

imposibilă”. Acceptasem încă de la finalul primăverii lui 2020 să fiu unul dintre cei trei directori ai respectivei ediții (alături de colegile mele de la Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică București, Ludmila Patlanjoglu și Maria Zărnescu), crezând cu sinceritate că pe parcursul verii pandemia va deveni un vis urât din trecut. Abia târziu, în septembrie, am înțeles că „co-prezența” fizică a virusului era departe de a se sfârși. Aveam de ales între a întrerupe o tradiție de 30 de ani (Festivalul urma să serbeze o vârstă rotundă, deci presiunea organizării lui era cu atât mai mare) sau a miza exact pe genul unei co-prezențe online, mutând tot teatrul românesc în laptop-uri, tablete, telefoane și alte device-uri. Împreună cu Ion Caramitru, președintele Uniunii Teatrale Românești, director al Teatrului Național București și, pe atunci, cea mai influentă figură a teatrului românesc, am optat pentru continuitate. Pentru prima oară în istoria lui, Festivalul avea să se deruleze exclusiv în mediul online, timp de opt zile, în luna noiembrie a anului 2020. L-am conceput pe două paliere majore: unul, neimplicând prezență online live, propunea o revizitare a arhivelor video ale marilor spectacole românești ce marcaseră ultima jumătate de veac, ocazie cu care am realizat cât de vulnerabilă ne era arhiva națională, însă asta e o cu totul altă discuție; simbolic, încercam să realizăm o „co-prezență” cu chiar istoria noastră teatrală recentă. Al doilea palier avea ambiția de a pune în discuție (în cadrul unor dezbateri online) ceea ce ni se întâmpla și de a sonda estetic, nu fără o anume timiditate, noile formule hibride și noile condiții ale spectatorship-ului⁵. Efectele au stat și ele sub semnele hibridității: pe de o parte nostalgia reîntâlnirii video cu spectacole și artiști din trecut, încercată de câteva sute de mii de români ce au accesat platformele Festivalului în acea perioadă; pe de altă parte, spectacole precum *Zoom Birthday Party* (Saviana Stănescu), *Live* (regia Bobi Pricop), *Pool (No Water)* (Radu Nica, Andu Dumitrescu, Vlaicu Golcea), reunite sub titulatura „Estetici ale pandemiei”, ne-au obligat la o revizitare și reevaluare onestă a unor concepte precum „esența teatrului”, „prezența”, „public / publicuri digital / digitale”, dar și asupra intervențiilor noilor tehnologii în venerabila artă a teatrului. Tonul general al discuțiilor, așa cum mi-l amintesc, a fost unul dominat de formulări ale unor întrebări neliniștitoare și de refuzul sau amânarea furnizării unor răspunsuri definitive. Poziționările au fost frecvent radicale: de la negarea deplină a noilor estetici teatrale și expedierea lor în zona „soluțiilor temporare de criză”, până la pledoarii pentru ceea ce era considerată o ocazie formidabilă de relansare și reîmprospătare a unei arte ce indica anumite semne de oboseală. Condiția de „spectator digital” nu dădea, însă, satisfacții depline nimăunii, în nici una din cele două ipostaze posibile: spectator digital solitar și spectator digital care împărțea ecranul cu alți spectatori digitali.

⁵ Programul respectivei ediții poate fi consultat la adresa: <https://fnt.ro/2020/programpdf/program-fnt-2020.pdf>.

Una dintre dilemele cu care ne confruntam la acel moment – problemă a cărei rezolvare finală nu cred că o avem nici astăzi – ținea de imposibilitatea de a defini, în termeni de *public* și *privat*, spațiul virtual în care ne aflam. Co-prezența online și modul în care ne receptam unii pe ceilalți ca spectatori digitali erau influențate în mod evident de o transgresare a tradiționalului și prietenosului raport *public-privat*. Cei mai mulți dintre noi ne conectam din propriile locuințe; privindu-i pe ceilalți, întrezăream frânturi din spațiile lor private: un colț de șifonier, un titlu pe cotorul unei cărți din biblioteca de pe fundal, o haină aruncată neglijent pe un fotoliu aflat în raza video-camerei, un alt membru al familiei traversând jenat încăperea; simultan însă spațiile noastre *private* co-existau în interiorul unui spațiu virtual *public*⁶. Senzația era ciudată: era ca și cum ne-am fi întâlnit într-o sală de teatru îmbrăcați în pijamale, pregătiți de culcare sau abia treziți din somn. Perceperea celuiilalt se făcea într-un registru de familiaritate neplăcută pe care încercam uneori să o depășim printr-un umor destul de ...scrâșnit. Spectatorii proveniți din mediul profesoral aveau deja experiențele acestui „dincolo de public și privat” și, rutinați, aduceau cu ei o stare de relaxare suplimentară. În cazul celor mai mulți, însă, receptarea actului artistic din online era evident afectată de neputința de a-și defini spațiul în care se află.

Co-prezența în online devine și mai problematică atunci când spectatorii nu se văd unii pe ceilalți, fie pentru că lista prezenței este una *ascunsă* de organizatorul întâlnirii, fie pentru că, din pudoare sau din alte motive, participanții și-au închis camerele. Ei văd, dar nu pot fi văzuți, situație ce dezechilibrează oarecum complexa democrație a vederii-în-teatru. Odată cu închiderea unei camere, prezența și sentimentul prezenței tale în mentalul celuiilalt se diluează considerabil, tinzând spre auto-anulare; apar noi fronturi de teoretizare asupra acestor drafturi de prezență / resturi de prezență / prezențe difuze. Pentru oricine a ținut un curs în online este familiar acel reflex psihologic

⁶ În vara anului 2022, regizorul Bobi Pricop a montat la Teatrul „Andrei Mureșanu” din Sf. Gheorghe piesa *Blasted* a Sarei Kane, mizând pe o explorare a raportului public-privat la nivel de spectatori. Împrejmuțată de pereți de plexiglas, scena devenea un spațiu izolat la care noi, spectatorii, aveam acces vizual, însă nu puteam fi văzuți de cei de pe scenă; mai mult, fiecare spectator era izolat de ceilalți, el avându-și locul într-un spațiu-celulă ce supralicita condiția de existență privată în sala de spectacol. Regia sublinia, de asemenea, voyeurism-ul spectral, încurajând și punând în discuție plăcerea perversă de a privi, dintr-un spațiu privat, o scenă semi-publică (și scena, la rândul ei, își pierdea caracterul de spațiu pe deplin public prin izolare și prin jocul extrem de intimist al actorilor). Celebrul „al patrulea perete” era astfel recreat, într-un mod concret, transparentizat și accentuând dialectic distanțele și apropierile *public – privat*. Mize oarecum diferite sunt de identificat într-un alt performance, *Things that Talk*, ce aduce în atenție solitudinea spectatorului („sole-spectator”), insistând pe „co-prezența” intimă dintre spectator (intră doar câte un spectator în încăpere, stă maximum 25 de minute și pleacă, apoi intră alt spectator etc.) și lumină (percepută aproape ca un personaj viu, într-un sens ce evocă teoriile lui Appia de la începutul secolului trecut) – Amy Chan, Natalie Cheung, *Reimagining Light, Technology and Spectatorship in Contemporary Theatre*, în „Critical Stages / Scènes critiques”, no. 25, June 2022.

de a se adresa doar celor pe care îi vede, toți ceilalți, reduși la icon-uri fără identitate vizuală, intrând într-un fel de ambiguu nivel ontologic al „absențelor prezente”.

În fine, cred că lipsa de interactivitate dintre spectatorul din online și performance-ul pe care îl viziona a reprezentat o altă problemă. Concret, implantam artificial un comportament specific onsite într-un mediu care pretindea un cu totul alt tip de atitudine, aduceam într-un mediu nou vechi deprinderi pe care le doream funcționale. Era ca și cum am fi încercat, înarmați cu un ciocan și un clește, să reparăm placa de bază a unui computer... Este, în fapt, diferența dintre clasică interpretare de tip psihologic pe care spectatorul tradițional o face din fotoliul său și interpretarea activă, interpretarea ca intervenție pe care noile teatralități par să o revendice ca pe o necesitate⁷. Tocmai absența interactivității generează un sentiment de singurătate cu care spectatorul online se confruntă din spatele device-ului de pe care s-a conectat la spectacol, indiferent de faptul că știe că, în același timp, alte zeci de spectatori sunt acolo, urmărind simultan ceea ce el însuși urmărește⁸.

Ediția Festivalului Național de Teatru din România anului 2020 a fost una dincolo de succes și eșec, în sensul aceluși „dincolo de bine și de rău” al lui Nietzsche; acceptată ca o soluție de avarie, a fost mai degrabă aplaudată ambiția de a fi organizată decât conținutul ei propriu-zis. Astăzi, oamenii români de teatru o privesc ca pe o paranteză necesară, dar despre care e bine să se vorbească cât mai puțin.

În 2021, o altă echipă curatorială a decis, pe ultima sută de metri, rămânerea în online. Au fost invocate, pe bună dreptate, impredictibilitățile pandemice – îmbolnăvirea cu COVID-19 a unui singur actor bloca întreaga echipă și făcea complet inoperabilă jucarea spectacolului – și severele incertitudini financiare, provocate de

⁷ „The audience member’s contribution is primarily psychic / mental. Comparing video games and theatre, Daniel and Sidney Homan (2014) explain: «Serious plays, whether comedy or tragedy, have always acknowledged the importance of the spectator as a player in the action onstage, at times offering this significant player a self-image». The stage spectacle offers spectators the ability to play along, but only in their minds. These readers / spectators sit and watch, interpreting the visual and aural information presented in front of them as a form of textual and symbolic decoding (...) In contrast, in audience-centered performance the design of the overall structure transforms «the role of the spectator into a participant and even a performer»” (William W. Lewis, *art. cit.*, p. 14, 16). Un exemplu de astfel de structură interactivă centrată pe public este *Operation Black Antler*, inițiat în 2016 de companiile Hydrocracker și Blast Theory, „an immersive theatre piece that invites you to enter the murky world of undercover surveillance and question the morality of state-sanctioned spying” (<https://www.blasttheory.co.uk/projects/operation-black-antler/>). Inovările în acest domeniu sunt, însă, și mai vechi, un deschizător de drumuri fiind Eduardo Kac, teoretizator al „transgenic art”, cu performance-uri precum *Genesis* (1998) sau *Uirapuru* (1999). „The telepresent spectator of *Genesis* is offered the opportunity to engage in the switching on of the alteretion technology. They are not witness to, nor are they required to take responsibility for their actions” (Matthew Causey, *op. cit.*, p. 147).

⁸ Chestiunea singurătății din spatele ecranului este analizată detaliat de Noreena Hertz în *Secolul singurătății. O pledoarie pentru relațiile interumane*. Traducere de Simona Maria Onciu, București, 2021, cap. *Ecranul nostru, sinele nostru* (p. 111-152).

prioritizarea de către statul român a altor domenii (mai ales cel sanitar, desigur). Curatorii au mizat pe faptul că, între timp, teatrele își filmau în mod profesionist premierele, și că, așadar, aveau ce arăta în noua ediție online. Accesul la toate spectacolele urma să fie gratuit. Reacția României teatrale la aflarea veștii că și această ediție urma să fie online a fost una de dezamăgire vehementă, mulți așteptându-se ca tocmai organizarea fizică a Festivalului să reprezinte un statement puternic al unui teatru fizic ce nu se predă. Moartea lui Ion Caramitru, președintele Uniunii Teatrale din România⁹, în septembrie 2021, a destabilizat și mai mult structurile de decizie din teatrul românesc. Publicul nu părea a fi dispus să mai experimenteze condiția de spectator digital, artiștilor le lipsea orice miză, iar teoreticienii epuizaseră sau se plictiseră de noile teritorii teatrale de care inițial se arătau încântați. S-a vorbit și s-a scris foarte puțin despre FNT 2021¹⁰, un proiect online care mai degrabă a ostilizat spectatorii în raport cu teatrul digital decât să continue procesul de familiarizare început în 2020.

Certitudinea (nu lipsită de emoțiile războiului în derulare de la granițele României) că Festivalul Național de Teatru se va derula onsite în 2022 m-a determinat să accept cu entuziasm precaut un nou mandat curatorial (alături de Mihaela Michailov și Oana Cristea Grigorescu). La momentul când scriu aceste rânduri ne aflăm la mai bine de trei săptămâni de la încheierea FNT 2022. Succesul considerabil al actualei ediții este explicabil, în primul rând, prin bucuria generală a spectatorilor de a reveni la condiția clasică de co-prezență fizică. Cele mai multe spectacole au devenit sold out la doar câteva zile (în unele cazuri la doar câteva ore) de la punerea în vânzare a билетelor. Mulți dintre participanți au vorbit despre o atmosferă nouă a Festivalului, una de relaxare senină, luminoasă, prietenoasă¹¹. Nu atât curatorii au meritul de a fi creat această atmosferă, cât acea zonă de așteptare tensionată după ceva ce lipsise doi ani și care, acum, avea parte de detensionări, descărcări. FNT apărea asemenea unui Godot generos, înfățișându-se surzător celor care îl așteptaseră atât de mult timp. Vechile estetici ale impactului (*Wirkungsästhetik*), formulate încă de Lessing, își reconfirmă, în astfel de momente, legitimitatea, ba chiar implacabilitatea¹².

⁹ Uniunea Teatrală din România (UNITER) este producătorul Festivalului Național de Teatru.

¹⁰ Programul poate fi consultat la adresa: <https://fnt.ro/2021/program-14-nov/>.

¹¹ Un foarte cunoscut regizor român a declarat public că, pe parcursul Festivalului, s-a împăcat cu persoane cu care se afla în conflicte ce durau de ani de zile. A pus această nevoie de împăcare tocmai pe seama atmosferei ediției respective. Alți artiști au mărturisit că pe tot parcursul Festivalului, derulat în luna noiembrie, au avut sentimentul unei primăveri. A contribuit la asta, desigur, și starea bună a vremii, însă, dincolo de meteorologie, cred că se poate vorbi, mai mult sau mai puțin simbolic, de ceva perceput ca o renaștere.

¹² O excelentă punere în oglindă dintre esteticile impactului spectacolului asupra spectatorului (Lessing) și esteticile distanțării (Goethe și Schiller) este de găsit în *Transformative Aesthetics*. Edited by Erika Fischer-Lichte and Benjamin Wihstutz, 2018, p. 1-25.

Pe parcursul pregătirilor, una din discuțiile noastre, ale curatorilor, a fost legată de componenta online a FNT 2022, care să acompanieze componenta onsite. Într-o primă fază intenționam să dublăm selecția fizică cu o selecție a câtorva spectacole pe care le-am fi dorit difuzate și în mediul online¹³. Aveam în vedere mai ales acele spectacole în construcția cărora intervenea hibridul, escaladarea granițelor clasice teatrale, deschiderea către tehnologie și către estetici tributare încă pandemiei sau chiar inspirate de pandemie¹⁴. Aproape tacit, însă, am încetat să mai vorbim despre componenta online, ca despre o persoană cu care nu ai nimic personal de împărțit, dar despre care eviți să vorbești. Abia acum, după terminarea Festivalului, îmi dau seama că, de fapt, ne temeam să nu afectăm bucuria deplină a revenirii la co-prezența fizică. Ne-am limitat doar la foarte puține evenimente digitale (inclusiv o dezbatere despre Peter Brook, mutată în online din motive pragmatice: imposibilitatea lui George Banu de a ajunge în România).

În ce mă privește, reinstalarea co-prezenței fizice în sălile de teatru mi-a confirmat o bănuială din trecut căreia nu îi acordam atenția cuvenită: o parte considerabilă din receptarea unui spectacol de teatru de către un spectator depinde de comportamentul altor spectatori și de împrumuturi sau tranzacționări de comportamente pe durata derulării spectacolului. Niciodată interpretările noastre, ale celor din sală, nu sunt pure, ci contaminate de ceea ce simțim că simte celălalt. Într-un mod mai mult sau mai puțin subtil ne lăsăm influențați de un răs molipsitor, de apatia sau, din contra, de entuziasmul celui de lângă noi, din fața sau din spatele nostru. Uneori detaliile acestea ne incomodează, ne deranjează, ne disturbă de la ceea ce credem că e relația noastră directă, individuală, cu spectacolul. Trebuie să admitem, însă, că rețeaua nevăzută de relații între spectatori, paralelă rețelei de relații dintre personajele de pe o scenă, influențează atitudinea noastră finală în raport cu actul artistic. Co-prezența fizică a celuiilalt se insinuează discret în metodologiile de interpretare ale fiecărui spectator în parte. Co-prezența fizică a celuiilalt, ne place sau nu să admitem, creează contururile hermeneuticilor noastre private prin care decidem dacă ceva ne-a plăcut sau nu, dacă ne-a emoționat sau ne-a lăsat indiferenți, acolo, în sala de spectacol. Imaginea clasică a unei doamne cu binoclu de operă ce privește cu egală curio-

¹³ Ediția din 2021 a Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu își asumase acest discurs dublu încă din vara anului trecut.

¹⁴ Spre exemplu acel „home delivered performance” al Ioanei Păun, *Worker of the Year*: spectatorului i se trimitea acasă, prin curier, kit-ul performance-ului, pe care, de unul singur, acesta îl instala și îl... performa. Proiectul nu doar excludea orice formă de co-prezență (fizică sau online), ci pretindea, ca o condiție de bună realizare a lui, singurătatea deplină a spectatorului-performer: „Kitul performativ poate fi comandat online și ajunge acasă la participanți sub forma unui pachet complet ce conține obiecte, gadget-uri, lumini. Pentru o experiență completă este nevoie să aștepti să se lase seara, să fie cât mai liniște în casă, să ai o oră de unul singur. Fiecare kit este destinat unei singure persoane, întreaga experiență este ghidată, iar arsenalul de recuzită din pachet se consumă pe perioada performance-ului” (<https://fnt.ro/2022/worker-of-the-year/>).

zitate spre scenă și spre restul publicului devine o metaforă rezonabilă a complexelor acte de comunicare din interiorul unui public.

Cred că, într-adevăr, experimentarea co-prezenței de tip online ne-a ajutat nu doar să prețuim mai mult vechile ritualuri de întâlnire dintr-o sală de spectacole, ci și să înțelegem că, deși tentați de aventurile digitale, încă nu suntem pregătiți să abandonăm gesturi, conținuturi, deprinderi, reflexe de percepție adânc încolțite în noi; promisiunea unui catharsis digital ne apare ca ceva foarte îndepărtat, la fel cum puțini sunt dispuși să tranzacționeze vechile stări dintr-o sală de teatru cu „emoțiile digitale” dintr-o improbabilă lume a pixelilor. Marea cotitură adusă în ultima parte a secolului XX de așa numitul teatru post-dramatic nu amenințase nicio clipă pilonii centrali ai teatrului; în treacăt fie spus, comparativ cu ceea ce am întrezărit în pandemie ca fiind alternative ale vechilor arte ale spectacolului, teatrul post-dramatic ne apare astăzi ca ceva atât de cuminte și conformist...

Cei doi ani de restricții au constituit un timp prea scurt pentru a destabiliza periculos marile structuri lăuntrice ale spectatorului; acești doi ani doar au deschis o fereastră prin care am privit – poate spre viitor, poate spre o realitate paralelă –, însă pentru mulți această fereastră este deja închisă, ba chiar definitiv sigilată, zidită și uitată. Dincolo de orice alte teoretizări ale unei co-prezențe fizice într-o sală de spectacol, trebuie să ne admitem dependența pentru ceea ce Grotowski numea „întâlnire”, în cel mai concret sens al unor corpuri umane conștiente de ele însele ce stau împreună pentru a lua parte, printr-un puternic ceremonial al regăsirii, la marea întâlnire cu arta. Respirația celuiilalt, parfumul celuiilalt, siluetele difuze ce alcătuiesc această „livadă de vișini” a publicului, foșnetul unor mișcări reținute, freamătul unor energii imposibil de reprodus – toate acestea¹⁵, trebuie să admitem, sunt atât de greu de înlocuit¹⁶... Încă...

¹⁵ „Audience members squirm, grimace, guffaw or wince when, for example, they believe a character is about to do something stupid, they often lean forward in anticipation in bad people getting their just desserts and they occasionally cry for the losses characters suffer. Spectators react physically to images, events, characters, their traits and conduct, often without self-awareness” (James Hamilton, *Attention to Theatrical Performances*, in Rick Kemp and Bruce McConachie (editors), *The Routledge Companion to Theatre, Performance and Cognitive Science*, Routledge, 2019, p. 222).

¹⁶ În recenta sa carte dedicată spectatorului, Octavian Saiu face o adevărată pledoarie în favoarea prezenței/ co-prezenței fizice în teatru: „(...) spectatorul talentat știe să prețuiască prezența actorului prin omagiul propriei ontologii. A fi acolo – chiar și fără conotațiile ample acordate de Heidegger acestei expresii fundamentale –, a fi în teatru înseamnă pentru el a-și asuma o postură existențială definită de acel context irepetabil. (...) În acest contact nescris dintre ei constă adevărul teatrului (...) Adevărul întâlnirii dintre actor și spectator este însăși întâlnirea. Ea, numai ea, garantează autenticitatea teatrului” (Octavian Saiu, *Arta de a fi spectator*, București, 2021, p. 135).

Summary

The present study aims to capitalize, from the perspective of discussions about co-presence (online and onsite), the two major curatorial experiences that the author had: the National Theatre Festival in Romania (2020, online edition) and the same Festival, two years later, onsite edition.

Keywords:

Digital spectator, co-presence, online theatre, festival, COVID-19.

RESTITUIRI

RESTITUTIO

Epistole către Mihai Negruzzi și alte documente

Andreea Tacu

În istoria culturii române, numele Negruzzi¹ este legat de câteva personalități de seamă: Constantin Negruzzi (1808-1868) – scriitor, traducător, co-director, împreună cu Vasile Alecsandri și Mihail Kogălniceanu, al Teatrului Național din Iași, membru al Divanului Domnesc, primar, ministru interimar al finanțelor, fondator al Societății Literare Române (viitoarea Academie Română); Iacob Negruzzi (1842-1932), membru fondator și secretar al Societății „Junimea”, împreună cu Titu Maiorescu, Petre P. Carp, Vasile Pogor și Theodor Rosetti, redactor al revistei „Convorbiri literare”, scriitor și profesor de drept comercial la Universitatea din Iași, președinte al Academiei Române. Totodată, ecourile aceluiași nume trimit către Leon Negruzzi (1840-1890), fratele mai mare al lui Iacob Negruzzi, junimist și el, traducător din limba franceză și autor de nuvele, judecător la Tribunalul Iași, prefect și, mai apoi, primar al orașului Iași (de activitatea sa administrativă legându-se eforturile de introducere a iluminatului electric în capitala Moldovei), dar și către Ella Negruzzi (1876-1948), prima femeie avocat pledant din România, înflăcărată susținătoare a drepturilor femeilor, sau către fratele acesteia, Mihai Negruzzi (1873-1958), primar al orașului Iași, general în Armata Română, Rezident Regal al Ținutului Prut, senator.

De la nașterea și moartea celui din urmă se împlinesc anul acesta 150 și, respectiv, 65 de ani. Mihai Negruzzi a fost cel de-al treilea copil al lui Leon Negruzzi și al Anei Bothezat. Conform însemnărilor autobiografice², a studiat, asemeni fratelui său mai mare, Constantin, la Institutele Unite din Iași, continuându-și apoi pregătirea la Școala Fiilor de Militari, unde i-a avut profesori, printre alții, pe Constantin Meissner, Anton Naum, Grigore Cobălcescu și Miron Pompiliu, în timp ce director era colonelul Gh. Macarovici. Mai multe date privind mutarea sa la Școala Fiilor de Militari aflăm din aceleași însemnări autobiografice. Totul s-a datorat unei glume pe care a vrut să o facă, împreună cu Petru Gane, fiul junimistului Nicolae Gane, profesorilor

¹ Pentru mai multe informații despre familia Negruzzi, vezi Iulian Pruteanu-Isăcescu, *Muzeul „Constantin Negruzzi”*. Din istoria conacului Negruzzi de la Hermeziu, Iași, 2019.

² Mihai Negruzzi, *Caiet cu însemnări*, cf. Arhiva Muzeului Național al Literaturii Române Iași, nr. inv.: 34.12.1.00776/5. Pentru reconstituirea datelor biografice ale lui Mihai Negruzzi până la data plecării acestuia la Viena, am apelat la această sursă.

de la Institutele Unite: au introdus câteva cartușe în soba clasei pentru a speria profesorul, acestea au explodat, dar „mai puțin violent decât ne așteptam”. Pentru a evita alte situații similare și a îndrepta comportamentul tânărului Negruzzi, mama sa a decis înscrierea acestuia la Școala militară ieșeană. Rememorând această întâmplare, Mihai Negruzzi declara autoironic: „Iată geneza carierei mele militare”. În continuarea însemnărilor referitoare la această perioadă, viitorul general nota: „În școala militară severitatea și disciplina era[u] mari, poate chiar prea exagerate pentru vârsta noastră în plină creștere ...”.

Ulterior și-a continuat pregătirea la Școala de Ofițeri din București unde l-a avut profesor pe Alexandru Tell, fiul generalului Christian Tell, iar după absolvirea acesteia a devenit ofițer de cavalerie în Escorta Regală. A urmat apoi cursurile Școlii de Cavalerie de la Târgoviște, înființată în 1892, în urma mutării școlilor similare din Craiova și București³, pe care le-a absolvit odată cu prietenul său din Școala Militară, Ernest O. Ballif, viitorul administrator al Domeniilor Coroanei Regale.

În însemnările sale, Mihai Negruzzi preciza: „Școala de Cavalerie, împreună cu bunul meu prieten Ernest Ballif (încă din Școala Militară) am terminat-o cu vădit succes: el primul iar eu al doilea...”.

Drumurile celor doi prieteni s-au despărțit în anul 1897, după terminarea cursurilor de la Târgoviște. Inițial, Mihai Negruzzi trebuia să plece în Germania, dar lucrurile au luat o altă întorsătură și a ajuns în Austria, la Viena. Ernest Ballif și-a continuat pregătirea în Franța, la Saumur. Chiar și așa cei doi au păstrat legătura, ținându-se la curent cu evenimentele din viața lor.

Primele două epistole asupra cărora ne oprim au fost trimise de Ernest Ballif în prima parte a lunii decembrie 1897, fiind redactate la scurt timp după sosirea acestuia în orașelul francez.

Epistolele se remarcă prin tonul familiar, evidențiind strânsa relație de prietenie dintre cei doi, fapt subliniat și de formulele inițiale de adresare (pentru ambele scrisori – „Iubite Negruzzi”) precum și de cele finale („Pe tine te sărut ca pe un frate” respectiv „Pe tine te sărut frățeste”).

După conținut, cele două scrisori pot fi lesne percepute ca un întreg, în ambele predominând mărturisiri ale stărilor sufletești prin care trecea expeditorul din cauza depărtării de casă și de cei apropiați, precum și detalii privind pregătirea sa profesională. Tristețea depărtării de prieteni și de locurile cunoscute este amplificată, într-o bună măsură, de mediul străin în care se află și de lipsa unor cunoștințe cu care să socializeze: „Crede-mă, iubite Negruzzi, că mă costă foarte mult că am plecat și a

³ Cornel Mărculescu, *Școala Superioară de Cavalerie Regele Ferdinand din Târgoviște (1892-1948)*, 12 martie 2021, articol accesibil online la adresa: <https://chindiamedia.ro/editorial/editorial-scoala-superioara-de-cavalerie-regele-ferdinand-din-targoviste-1892-1948/>, consultat în data de 17.05.2023.

doua oară n-aș mai face prostia asta. Dacă ai fi tu sau Babeyca⁴ poate n-aș regreta că am plecat; dar singur mi-e greu, greu de tot, îmi vine să iau lumea în cap, de multe ori, și să mă tot duc.”⁵, sau: „E duminică, stau acasă, căci unde să mă duc? Nu cunosc nici pe dracu. Vizite am făcut, ce e drept, vreo câteva, și i-am găsit f[oaarte] fercheși pe toți, căci nici unul nu le primește. Numai la zile anume trebuie să te duci și lasă pe mine am să-i plictisesc cu vizite! Singur e prea urât, pot zice de nesuferit; dacă însă ar mai fi cineva cu care să te poți înțelege ce bine ar fi.”⁶.

Aceste aspecte privind starea sa de spirit sunt completate, în ambele epistole, de câteva detalii legate de oraș și de pregătirea militară. Școala de Cavalerie de la Saumur, instituție de tradiție în pregătirea militară franceză, ale cărei baze au fost puse la începutul secolului al XIX-lea, era, la finalul secolului, un loc de referință în instrucția de cavalerie și un reper în istoria ecvestră franceză, cu atât mai mult cu cât, la scurt timp după înființarea sa, Școala de la Versailles a fost desființată.

În prima epistolă Ernest Ballif compară experiența sa de la Saumur cu cea de la Târgoviște: „Aci aproape același lucru ca la noi la Școală, doar mai multă călărie, mai multe cursuri și instrucție și avem și remanți. Cai buni și mulți, nu răi, însă. Carierul ține două ore în fiecare zi și tot fără scări și ăștia mână ca nebunii. Ca oraș de altfel, ca și Târgoviște, nici o distracție și prea mulți ofițeri, unde te întorci numai de dânsii dai. Încă o dată, mă crede, regret din suflet că am plecat.”⁷.

În cea de-a doua, informațiile sunt completate cu date despre primele zile ale sosirii sale în localitate: „Când m-am prezentat nu era nici un ordin de la școală dar Generalul a telegrafiat imediat la minister și a doua zi am fost admis. Instructorii f[oaarte] politicoși și spre fericire îs în o reprisă la cei mai cumsecade. Cum fui admis am căutat o casă lângă școală și o găsiu ușor.”⁸. Finalul scrisorii vine să închidă cercul impresiilor afective ale viitorului administrator al Domeniilor Coroanei Regale: „Eu am plecat precum mă știi. Nebun am fost când am venit în Iassy (după cum îți și spusese) și prost când am plecat. Așa-s zidit, nu pot să fac nimic. Tu, văd că ești fericit, și dacă se poate aș dori să fii și mai fericit. Nu ți-o spun ca politeță, căci cred că nu se mai încape între noi; dar am fost și eu fericit văzând din rândurile tale cât ești

⁴ Viitorul colonel Babeyca.

⁵ Scrisoare Ernest O. Ballif către Mihai Negruzzi, 7 decembre [18]97, Arhiva Muzeului Național al Literaturii Române Iași, nr. inv.: 34.12.1.00780/2.

⁶ Scrisoare Ernest O. Ballif către Mihai Negruzzi, 19 decembre [18]97, Arhiva Muzeului Național al Literaturii Române Iași, nr. inv.: 34.12.1.00780/3.

⁷ Scrisoare Ernest O. Ballif către Mihai Negruzzi, 7 decembre [18]97, Arhiva Muzeului Național al Literaturii Române Iași, nr. inv.: 34.12.1.00780/2.

⁸ Scrisoare Ernest O. Ballif către Mihai Negruzzi, 19 decembre [18]97, Arhiva Muzeului Național al Literaturii Române Iași, nr. inv.: 34.12.1.00780/3.

de vesel și fericit. [...] cât de târziu tot adu-ți aminte măcar când te întorci câteodată de la vreun chef (cum spui) adu-ți aminte, te rog, și de mine.”⁹.

Fericirea lui Mihai Negruzzi, la care se referă prietenul său, se datora căsătoriei cu „neprețuita, buna și sfânta Lucia Miculescu”¹⁰, alături de care va trăi întreaga viață.

Cei peste 50 de ani de prietenie ce i-a legat pe cei doi apropiați ai familiei regale nu aveau cum să nu lase urme asupra firii lor. Dacă cele două epistole au surprins în câteva cuvinte afecțiunea pe care Ernest Ballif o purta prietenului său, Mihai Negruzzi a conturat în cuvinte, la moartea lui Ernest Ballif, felul de a fi al acestuia, omul cu care împărtășise „53 de ani de bună, leală și atât de frumoasă prietenie.”¹¹. Rândurile scrise atunci au fost ulterior publicate în volumul *Nimic*, apărut în anul 1942, la editura Cartea Moldovei din Iași.

După absolvirea Școlii de Ofițeri din București, Mihai Negruzzi a fost înrolat în Escadronul de Escortă Regală, înaintând ierarhic de la gradul de sublocotenent la locotenent și, mai apoi, la cel de căpitan. Despre escadronul său, nota: „Frumosul și dragul meu Escadron. Oamenii toți sdraveni, nici unul sub 1,75, chipeși și mândri, purtând trufaș uniforma și coifurile cu penajele albe și 151 cai frumoși.”¹². Cazarma Escadronului de Escortă Regală fusese ridicată special pentru membrii acestuia și era situată în apropierea cazărmii militare din Copou, care a găzduit ulterior și Regimentul 13 Dorobanți.

În 1911, pe când ocupa gradul de căpitan al Escadronului, cu ocazia împlinirii a 50 de ani de la unificarea Italiei, Mihai Negruzzi a fost trimis de Regele Carol I, împreună cu Dimitrie Greceanu, fost ministru de justiție și vicepreședinte al Camerei Deputaților, în misiune la Regele Italiei, Victor Emanuel al III-lea, având obligația înmânării unei corespondențe oficiale. Documentul, prin care Regele Carol I transmitea urările sale omologului italian, era contrasemnat de ministrul de externe de la acea dată, junimistul Titu Maiorescu. O transcriere a documentului, certificând conformitatea cu originalul, a fost realizată de Mihai Negruzzi¹³. Mai multe detalii în privința acestei misiuni aflăm din însemnările lui Mihai Negruzzi redactate, așa cum mărturisește, la 31 de ani distanță, în 1942¹⁴.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Mihai Negruzzi, *op. cit.*

¹¹ Mihai Negruzzi, Leon M. Negruzzi, *Nimic*, Iași, 1942, p. 125.

¹² *Ibidem*, p. 99.

¹³ Scrisoarea Regelui Carol I către Regele Victor Emanuel al III-lea (copie după original, semnată de Mihai Negruzzi), Arhiva Muzeului Național al Literaturii Române Iași, nr. inv.: 34.12.1.00894/22b.

¹⁴ Mihai Negruzzi, Leon M. Negruzzi, *op. cit.*, p. 99-114.

Presa italiană a subliniat în paginile ei prezența reprezentanților diferitelor țări la celebrarea semicentenarului unificării Italiei, amintindu-i și pe cei ai Regatului României, Dimitrie Greceanu și Mihai Negruzzi¹⁵.

De asemenea, în baza informațiilor primite telegrafic, presa italiană a precizat că și Senatul României a transmis public felicitări cu ocazia semicentenarului unificării italiene. A fost menționată intervenția noului președinte al Senatului, Prințul Gheorghe Grigore Cantacuzino, cea a fostului președinte al Consiliului de Miniștri, Ionel I.C. Brătianu, șeful Partidului Liberal¹⁶, precum și faptul că România ar urma să trimită Italiei un dar special cu această ocazie¹⁷.

Întors în țară, după cele aproape 20 de zile petrecute în misiune pe tărâm italian, Mihai Negruzzi a primit din partea Regelui Carol I, în semn de apreciere, decorația „Coroana României” în grad de cavaler.

Dacă deplasarea celor doi reprezentanți ai României la Regele Italiei, Victor Emanuel al III-lea, ar fi avut loc două luni mai târziu, aceștia ar fi putut asista și la inaugurarea fastuosului monument închinat Regelui Victor Emanuel al II-lea și implicat națiunii italiene.

Prin prisma carierei sale militare, dar mai ales prin prezența sa în cadrul Escadronului de Escortă Regală, Mihai Negruzzi s-a aflat în apropierea familiei regale. După îndeplinirea misiunii de la Roma, un alt moment important s-a petrecut în 1912, cu ocazia inaugurării, la Iași, a statuii domnitorului Alexandru Ioan Cuza. Mihai Negruzzi, căpitan la acea dată în cadrul Escadronului, i-a însoțit pe Regele Carol I și pe Prințul moștenitor Ferdinand la evenimentul de la Iași. Monumentul fusese realizat de sculptorul italian Raffaello Romanelli, care mai realizase la Iași statuia lui Mihail Kogălniceanu, amplasată în fața Palatului Universității din Copou.

Tot legat de familia regală este și următorul document. Este vorba de o telegramă¹⁸ a Reginei Maria, expediată de la Sinaia, pe 31 octombrie 1920, ca răspuns la condoleanțele transmise de Mihai Negruzzi la aflarea veștii morții Marii Ducese Maria Alexandrovna, mama Reginei Maria.

La finalul lunii octombrie 1920, Regina Maria și Regele Ferdinand se aflau la Cernăuți pentru a participa la inaugurarea Universității din localitate ca universitate românească. Evenimentul era parte a procesului de consolidare a unității provinciilor românești, în urma Marii Uniri de la 1918. Sosiți la Cernăuți, pe 24 octombrie 1920, Regele, Regina și Principele Carol, viitorul Rege Carol al II-lea, urmau să participe în aceeași zi la ceremonia inaugurării, iar mai apoi la dezvelirea portretului Regelui

¹⁵ „Il Messaggero”, anul XXXIII, nr. 83, Roma, 24 martie 1911, p. 1.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Telegramă Regina Maria către Mihai Negruzzi, 31 octombrie 1920, Arhiva Muzeului Național al Literaturii Române Iași, nr. inv.: 34.12.1.00919/2.

Ferdinand la Universitate¹⁹. La scurt timp după sosire, Regele Ferdinand a fost înștiințat de decesul Marii Ducese, însă a preferat să amâne comunicarea veștii către Regina Maria până după încheierea ceremoniilor din prima parte a zilei. Astfel, retrași în apartamentele Palatului Episcopal, Regele Ferdinand i-a comunicat Reginei trista veste a decesului mamei sale.

Rememorând acele momente, Regina Maria nota în însemnările sale: „Mi-am dat seama că s-a întâmplat ceva și m-am gândit imediat că va anunța moartea tânărului rege al Greciei.”²⁰. De fapt, ceea ce urma să anunțe Regele era „mai rău, o mare nenorocire”. Și mai departe: „Da, era mama, bătrâna mea mamă, iubita, severa, adesea teribila bătrâna mamă! Centrul vieții noastre, în jurul căreia ne-am adunat întotdeauna. Mama mea! Și s-a dus subit, pe neașteptate, fără o avertizare, fără un ultim cuvânt, fără Wiedersehen.”²¹.

La data acestui trist eveniment, Mihai Negruzzi era, de aproape jumătate de an, primar al orașului Iași, urmând calea înaintașilor săi, Constantin Negruzzi, bunicul, și Leon Negruzzi, tatăl: „... în 1840, bunicul meu, Costachi Negruzzi, mare vornic, a fost primar de Iași (președintele Eforiei se numea atunci); în anul 1880 a fost primar tatăl meu, Leon C. Negruzzi și în 1920 eu. Deci din 40 în 40 ani soarta bună sau rea a Iașului a fost încredințată «oblăduirei negruțești»”²². În timpul cât a fost primar s-au pus bazele Societății Istorico-Arheologice, precum și ale Muzeului Municipal din Iași și a fost restituit capul lui Mihai Viteazul către Mănăstirea Dealu de lângă Târgoviște, de unde fusese mutat în timpul Primului Război Mondial.

Funcția administrativă pe care o ocupa Mihai Negruzzi la acea dată a creat contextul implicării directe într-un important eveniment al anului 1921, mai precis decorarea orașului Iași, alături de București și Galați, de către trimisul Regelui Victor Emanuel al III-lea al Italiei, generalul Pietro Badoglio²³. Demersul era o formă de recunoaștere a curajului, rezistenței și spiritului de sacrificiu din capitala Moldovei în timpul Primului Război Mondial, precum și a curajului de care Armata Română a dat dovadă.

¹⁹ Maria, Regina României, *Însemnări zilnice (ianuarie 1920 – decembrie 1920)*, vol. II. Traducere de Sanda Racoviceanu. Îngrijire de ediție, notă asupra ediției și note de Vasile Arimia, București, 2003, p. 289.

²⁰ *Ibidem*, p. 290.

²¹ *Ibidem*.

²² Mihai Negruzzi, Leon M. Negruzzi, *op. cit.*, p. 10.

²³ Pietro Badoglio (1871-1956), mareșal italian, a fost, în timpul Primului Război Mondial, Șef de Stat Major al Corpului 6 Armată (1916), adjunct al Șefului Marelui Cartier General (1917-1918), apoi Șeful Statului Major al Forțelor Terestre (1919-1921, 1925-1928), guvernator al Libiei (1928-1933). În timpul Primului Război Mondial s-a remarcat în acțiunile de la Monte Sabatino (1916) și Caporetto (1917). A coordonat refacerea armatei italiene în 1917 și a participat la conducerea ofensivei de la Piave, soldată cu victoria asupra austro-germanilor din noiembrie 1918.

Generalul Badoglio, însoțit de ceilalți membri ai misiunii, a poposit prima dată la București, unde a fost primit de Regele Ferdinand și Regina Maria, căroră le-a înmănat, din partea Regelui Italiei, medalia „Al valoare militare”. Era pentru prima dată când această medalie, cea mai înaltă în ordin militar conferită combatanților de pe front, era înmănată unei femei. Festivitățile pentru decorarea capitalei României au avut loc duminică, 22 mai 1921, în parcul Carol, fiind urmate apoi de un banchet în cinstea reprezentanților Italiei. După evenimentele din București (22 mai 1921), membrii misiunii italiene au poposit la Galați (25 mai 1921), după care s-au îndreptat spre Iași (26 mai 1921).

Programul evenimentelor a fost structurat într-o manieră asemănătoare în toate cele trei orașe în care s-a oprit misiunea italiană: după primirea oficială, a urmat festivitatea de decorare a orașelor, apoi banchetul organizat în cinstea oaspeților. Reprezentanții Regelui Victor Emanuel al III-lea au ajuns la Iași în seara de 25 mai 1921, festivitățile fiind programate pentru ziua imediat următoare. Totul a fost organizat în detaliu, programul a fost comunicat participanților din timp, s-au făcut repetiții în preziua evenimentului²⁴. Ordinul de Paradă²⁵, semnat de comandantul Corpului IV Armată, generalul de divizie Iacob Zadik²⁶, era foarte explicit; mai mult, documentul a fost însoțit de o schiță a locului unde urmau să se desfășoare activitățile și a amplasării tuturor participanților. Era indicat traseul de la Gara Iași până în Piața Unirii, locul festivităților, se menționau responsabilii activităților, membrii gărzii de onoare, responsabilii cu amplasarea trupelor, trupele prezente la paradă și ținuta pe care trebuiau s-o poarte, precum și ordinea de defilare după terminarea serviciului religios și a decorării orașului.

Presa vremii a comunicat permanent locuitorilor orașelor decorate detalii atât despre pregătirile pentru eveniment și programul delegației italiene, cât și despre ceremonialul de decorare a orașelor, conturând un tablou complet al programului reprezentanților Italiei.

Periodicul „Evenimentul” preciza în preziua sosirii delegației italiene la Iași că generalul Badoglio „vine însoțit de 5 ofițeri italieni și o suită de 20 de persoane, fiind, de asemenea, însoțit de gen. Lupescu, comandantul trupelor de est. Generalul va fi întâmpinat la gară de ofițeri superiori, autorități și trupe.”²⁷. De asemenea, aceștia

²⁴ „Evenimentul”, anul XXIX, nr. 77, Iași, 25 mai 1921, p. 1.

²⁵ Ordin de paradă pentru ziua de 25 mai 1921, Arhiva Muzeului Național al Literaturii Române Iași, nr. inv.: 34.12.1.00894/6.

²⁶ Iacob Zadik (1867-1970), general al Armatei Române în timpul Primului Război Mondial, a îndeplinit funcția de comandant de divizie în campania anului 1918. A comandat forțele române care au intrat în Bucovina după unirea acestei provincii cu România, la sfârșitul anului 1918.

²⁷ „Evenimentul”, anul XXIX, nr. 72, Iași, 25 mai 1921, p. 2.

urmau să fie însoțiți și de M. Franklin, ministrul Italiei la București, împreună cu personalul superior al ambasadei.

Gara din fosta capitală a Moldovei și întregul traseu până în Piața Unirii au fost decorate pentru întâmpinarea oaspeților cu ghirlande de brad și cu drapelele Italiei și României. Conform protocolului, la coborârea din tren, generalul Badoglio a fost întâmpinat cu Imnul Italiei interpretat de muzica militară. Acesta, împreună cu membrii misiunii italiene, au fost primiți de o delegație numeroasă, condusă de generalul Iacob Zadik, în numele Corpului de Armată și de Mihai Negruzzi, în calitate de primar al orașului.

Conform planului, delegația a pornit spre Piața Unirii unde a asistat la serviciul divin, după care generalul Badoglio a dat citire cuvântului Regelui Italiei, Victor Emanuel al III-lea. Documentul a fost predat apoi primarului Mihai Negruzzi, împreună cu decorația „Crucea de război”, conform Decretului Regelui Italiei din 16 aprilie 1921²⁸. După discursurile de mulțumire rostite de primarul Mihai Negruzzi și de generalul Iacob Zadik, a urmat defilarea trupelor și apoi, în cadrul primăriei, banchetul oferit în cinstea oaspeților.

Redactorii periodicului „Evenimentul” subliniau că „Remiterea «Crucei de război» este recompensa pe care Italia a dat-o Iașului, pentru suferințele sale din timpul războiului, suferințe care au adus victoria finală. Sacrificiile Iașului și ale ieșenilor nu pot fi uitate, oricât s-ar vrea să se treacă cu vederea peste ele.

Primarul orașului nostru primind această glorioasă insignă, în numele Regelui Italiei, o va păstra ca cel mai scump dar pe care l-a primit Iașul. «Crucea de război» italienească pe care generalul Badoglio a atârnat-o pe perna de pluș, împodobită cu cocarde italiene, va fi scumpă tuturor ieșenilor, care vor purta pe veci recunoștință Italiei»²⁹.

Programul misiunii italiene a inclus, în partea a doua a zilei, vizite la bisericile Sf. Neculai și Trei Ierarhi, la Liceul Militar, Liceul Internat, la Universitate, la Spitalul Militar, precum și la Școala Normală „Vasile Lupu” și la Comandamentul Armatei. Misiunea italiană a plecat în aceeași zi din orașul Iași, îndreptându-se spre Mărășești, Curtea de Argeș, după care s-a înapoiat la București.³⁰

După mai bine de două decenii de la acest eveniment, în urma reformei administrative decise de Regele Carol al II-lea, în august 1938, Mihai Negruzzi a fost numit Rezident Regal al Ținutului Prut. Numirea a fost urmată de depunerea jurământului la București, la fel ca în cazul celorlalți rezidenți regali. Însă evenimentul

²⁸ „Evenimentul”, anul XXIX, nr. 75, Iași, 28 mai 1921, p. 1.

²⁹ „Evenimentul”, anul XXIX, nr. 74, Iași, 27 mai 1921, p. 1.

³⁰ „Evenimentul”, anul XXIX, nr. 72, Iași, 25 mai 1921, p. 2.

nu s-a mai putut ține la data stabilită inițial, fiind amânat din cauza decesului Reginei Maria. Aflat la București în acea perioadă, Mihai Negruzzi a asistat la ceremonialul funebru organizat în capitala țării. Pornind de la Palatul Cotroceni, unde cetățenii își putuseră lua rămas bun de la Regina Maria, cortegiul a avut următorul traseu: Bulevardul Independenței, Bulevardul Elisabeta, Calea Victoriei, Strada C.A. Rosetti, B-dul Ionel I.C. Brătianu, Bulevardul Take Ionescu, Bulevardul Lascăr Catargiu și Șoseaua Kiseleff până la Gara Regală³¹. Peste tot, conform dorinței testamentare a Reginei, doliul negru fusese înlocuit de violetul-cardinal.

În scrisoarea trimisă soției sale, în ziua următoare plecării trenului mortuar din București³², Mihai Negruzzi oferea, pe lângă informațiile legate de activitatea sa în capitală, și câteva detalii și impresii legate de ceremonialul organizat pentru defuncta Regină: „Înmormântarea Reginei a fost de o grandiozitate fără seamăn, ca în povești. Tot Bucureștiul era violet cardinal, absolut tot, adică pe unde urma să treacă cortegiul a fost o ordine fără seamăn și s-a întâmplat și o zi f[oaarte] frumoasă (cam cald). Am fost o bucată și m-am retras apoi. Dar, repet, ceva ca din povești: muzici, coruri, admirabile. Popi, ofițeri, uniforme etc. etc. Fala cu înmormântarea bietului Rege Ferdinand era mult, mult superioară, o lume nebună pe balcoane, acoperișuri etc. făcea să fie văzută și nu știu cum era atmosfera căci se auzeau clopotele de la biserici atât de precis și bubuituri de tun și aeroplane...

Și azi a rămas movul (violet) la balcoane și postamentele tot violet cu pocale cu smirnă care ardea tot drumul și felinarele toate aprinse tot violet...

Și a fost iubită Regina mult căci multă lume plângea.”³³.

Ceremonialul de depunere a jurământului a fost reluat în luna august a anului 1938, când Mihai Negruzzi a jurat împreună cu ceilalți nouă rezidenți regali: generalul Alexandru Hanzu, generalul Dănilă Popp, generalul Romulus Scărișoreanu, Alexandru Gane, Alexandru Marta, Nicolae Otescu, Victor Cădere, Dinu Simian și Gheorghe Alexianu³⁴. Festivitatea instalării Rezydentului Regal în capitala Ținutului Prut, Iași, a avut loc o lună mai târziu, în prezența membrilor guvernului. Deși numirea în funcția de Rezydent Regal urma să fie valabilă pentru mai mulți ani, activitatea lui Mihai Negruzzi ca Rezydent Regal al Ținutului Prut a luat sfârșit la începutul anului 1939³⁵.

³¹ „Viitorul”, anul XXX, nr. 9.162, București, 24 iulie 1938, p. 4.

³² Scrisoare Mihai Negruzzi către Lucia Negruzzi, București, 25.07.1938, Arhiva Muzeului Național al Literaturii Române Iași, nr. inv.: 34.12.1.00894/23b.

³³ *Ibidem*.

³⁴ „Viitorul”, anul XXX, nr. 9.181, București, 15 august 1938, p. 4.

³⁵ „Neamul românesc”, anul XXXIV, nr. 26, București, 4 februarie 1939, p. 2.

Ulterior, Mihai Negruzzi s-a mutat la București, unde și-a petrecut ultimii ani din viață. Cu toate că și-ar fi dorit să fie înmormântat la Hermeziu, locul de suflet al atâtor generații ale familiei Negruzzi, el a fost înmormântat la Cimitirul Ghencea din capitală.

În cele ce urmează reproducem corespondența și documentele la care am făcut referire în text. În transcriere am adaptat unele exprimări conform normelor în vigoare.

7 decembre [18]97
Rue St. Nicolas N. 79

Iubite Negruzzi,

De abia am ajuns de câteva zile și profit de o oră liberă ca să-ți scriu aceste rânduri sperând că vom continua iarăși ca în vremurile mai de demult și mai bune.

Voi trece iute asupra tuturor spunându-ți mici detalii cu ocazia scrisorii viitoare.

Am plecat cam pe nepusă masă, te-am căutat prin Iassy, dar tu plecaseși la București, ce ai făcut? Prin țara nemțească am trecut cât de iute și tot era să mor de foame și sete. La Paris am stat câteva zile; oraș frumos, tot să trăiești dacă însă ești singur pe lume, căci când știi că lași prieteni în urmă tot te plictisești, nu e bine printre străini. Crede-mă, iubite Negruzzi, că mă costă foarte mult că am plecat și a doua oară n-aș mai face prostia asta. Dacă ai fi tu sau Babeyca poate n-aș regreta că am plecat; dar singur mi-e greu, greu de tot, îmi vine să iau lumea în cap, de multe ori, și să mă tot duc. Aci aproape același lucru ca la noi la Școală, doar mai multă călărie, mai multe cursuri și instrucție și avem și remanți. Cai buni și mulți, nu răi, însă. Carierul ține două ore în fiecare zi și tot fără scări și ăștia mână ca nebunii. Ca oraș de altfel, ca și Târgoviște, nici o distracție și prea mulți ofițeri, unde te întorci numai de dâșii dai. Încă o dată, mă crede, regret din suflet că am plecat.

Comisionul ce mi-ai dat pentru dl căpitan Moisaki n-am putut să-l fac căci chiar în ziua aceea am plecat la București, dar am dat totul Slt. Serbănescu, așa că dacă tu îi vei scrie, știe el ce să facă.

Te rog, Negruzzi, nu mă uita și caută două momente libere și azvârle-mi o scrisoare. Nu mai știi nimic de la nimeni de când am plecat. E greu, greu de tot printre străini, mai bine în țara ta, fie orice ar fi.

Respectuoase complimente, te rog, dlui Căpitan Moisaki, salutări lui Sandu, complimente la camarazii ce vor mai întreba de mine.

Pe tine te sărut ca pe un frate.

E.O. Ballif

Arhiva Muzeului Național al Literaturii Române Iași
Muzeul „Constantin Negruzzi” Hermeziu
Nr. inv.: 34.12.1.00780/2

Saumur 1897 19/7 decembre 97

Iubite Negruzzi,

E duminică, stau acasă, căci unde să mă duc? Nu cunosc nici pe dracu. Vizite am făcut, ce e drept, vreo câteva, și i-am găsit f[oarte] fercheși pe toți, căci nici unul nu te primește. Numai la zile anume trebuie să te duci și lasă pe mine am să-i plictisesc cu vizite! Singur e prea urât, pot zice de nesuferit; dacă însă ar mai fi cineva cu care să te poți înțelege ce bine ar fi. Când nu am treabă la școală mă duc călare peste dealuri și-mi aduc aminte întotdeauna ce bine era la suită când mergeam împreună pe la Sanssouci să luăm dejunul sau prânzul sau când ne duceam la Viforâta. Aci singur casc gura și lumea tot uitându-se la mine mă imită. Până acum lucrurile au mers cam astfel: Când m-am prezentat nu era nici un ordin de la școală dar Generalul a telegrafiat imediat la minister aici și a doua zi am fost admis. Instructorii f[oarte] politicoși și spre fericire îs în o reprisă la cei mai cumsecade. Cum fui admis am căutat o casă lângă școală și o găsii ușor. De la școală mi-au dat o ordonanță și un cal pentru serviciul militar, aceștia doi stau la mine acasă, furajul pentru cal îl dă școala și pot să încălec pe calul meu unde și când voi. Calul nu e tocmai rău, ordonanța fruntaș așa că mă cam împac. Ce e mai rău e că știe mai bine franțuzește ca mine; dar fiindcă lui i se pare lucrul ăsta prea natural, merge și asta. Am și un remont pe care-l încălec la manej și de altfel nici nu știu de el. Carierul și manejul cam ca la noi. Adică carierul e 2 ore pe cai de sânge. Pur sânge, sau Irlandezi sau Bretani sau Normanzi pe fiecare categorie îi încălecăm câte 15 zile schimbați în fiecare zi. Manejul e ca și călăria civilă de la noi dar pe cai de sânge dați de școală și f[oarte] bine dresați care-i schimbăm în fiecare zi e ca să ne învețe pe cai dresați ce trebuie să cerem la remanți. Apoi călăria militară litera regulamentului plictiseală ca și la noi mai ales pentru mine care-s nul în regulamentele lor. În plus cursuri ca *ilizibil*, regulamente, datoria miliară a caval., tactică și administrația organizației și conferințe, cam atât până acum.

Înapoi să mă întorc nițel. Pe sultan l-am dat cu 900 fr. Slt. Fotescu de la noi, pe Medor l-am lăsat slt. Serbănescu să-l dea lui Babeyca, pe Toma, slt. Fotescu care-l ține până ce voi veni dacă voi mai ajunge timpurile alea. Icobuță era cât pe ce să meargă cu mine dar fiindcă nu aveam idee ce e pe aci nu l-am luat și-mi pare rău. Eu am plecat precum mă știi. Nebun am fost când am venit în Iassy (după cum îți și spusese) și prost când am plecat. Așa-s zidit, nu pot să fac nimic. Tu, văd că ești fericit, și dacă se poate aș dori să fii și mai fericit. Nu ți-o spun ca politeță, căci cred că nu se mai încapă între noi; dar am fost și eu fericit văzând din rândurile tale cât ești

de vesel și fericit. Lasă să te tragă de păr, lasă să-ți facă mici reproșuri că e scrisoarea prea lungă. Cât ești de fericit iubite Negruzzi, toate astea n-au fost să fie nici vor fi vreodată pentru mine și dacă voi fi având și eu vreo parte mică din toate astea acum, cu dragă inimă ți le trec ție ca să te văd cât ești de fericit. Numai eu fiind puțin gelos, te rog nu mă da uitării cât de târziu tot adu-ți aminte măcar când te întorci câteodată de la vreun chef (cum spui) adu-ți aminte, te rog, și de mine. Mă opresc aici că văd că dau în gropi.

Din țară de la noi sunt trei aci, cu mine, patru. Patru puncte cardinale.

Respectuoase complimente dlui căpitan Moisaki, sărutări lui Sandu.

Pe tine te sărut frățeste.

E.O. Baliff

Arhiva Muzeului Național al Literaturii Române Iași

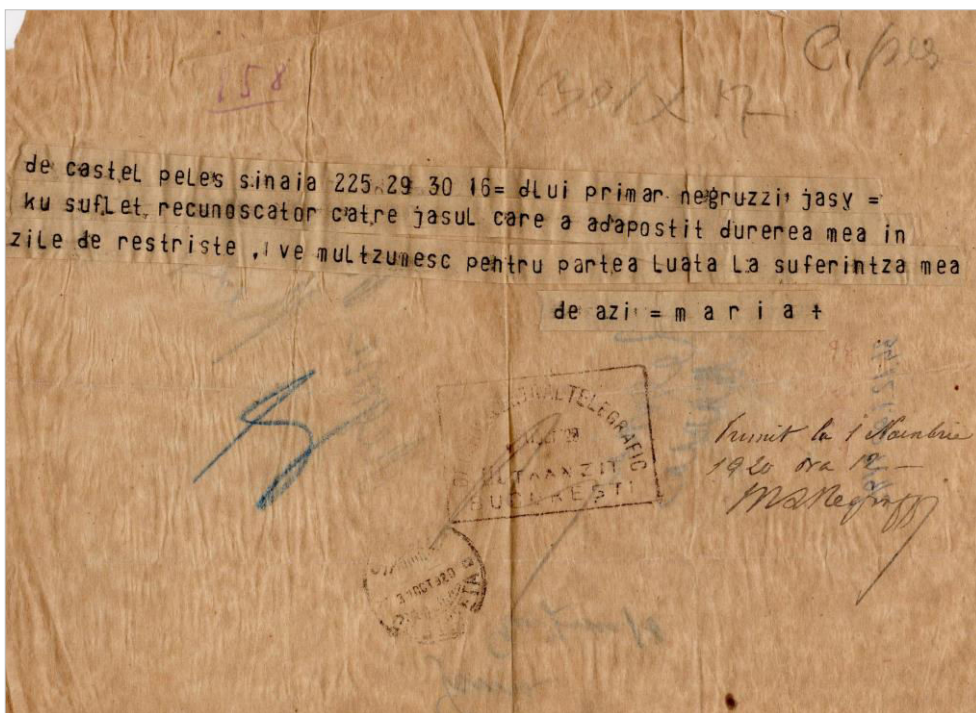
Muzeul „Constantin Negruzzi” Hermeziu

Nr. inv.: 34.12.1.00780/3

(Telegramă)
 de castel Peleş Sinaia 225 29 30 16 = dlui primar Negruzzi Jassy =
 Cu suflet recunoscător către Iașul care a adăpostit durerea mea în zile de res-
 triște. Vă mulțumesc pentru partea luată la suferința mea de azi = Maria

Primit la 1 noiembrie 1920 ora 12 M.L. Negruzzi

Arhiva Muzeului Național al Literaturii Române Iași
 Muzeul „Constantin Negruzzi” Hermeziu
 Nr. inv.: 34.12.1.00919/2



Roma, 25 mai 1912

Copie după scrisoarea autografă trimisă de M.S. Regele Carol I al României cu o misiune specială compusă din Dl. Dimitrie A. Grecianu și Căpitanul Negruzzi Mihail: M.S. Regelui Vittorio Emanuel III Rege al Italiei cu ocaziunea împlinirii a ½ secol de la fondarea unității Italiei.

Întocmai după original

M.L. Negruzzi

Monsieur mon frère,

Les fêtes du cinquantenaire de l'unité Italienne accomplie sous le règne glorieux du grand père de Votre Majesté, ne pourrait manquer de trouver l'écho le plus sympathique en Roumanie, où, les affinités de race, aussi bien qu'un reconnaissant souvenir en vers [sic pour envers] notre sœur aimée sont vivantes dans toutes les mémoires.

C'est donc de tout Cœur que j'apporte à Votre Majesté mes plus sincères félicitations pour cet heureux évènement et que j'ai chargé Mr Demetre Greciano ancien ministre de la justice et vice-président de la chambre des députes et le Capitaine de ma garde Michel Negruzzi de se rendre auprès d'Elle pour Lui transmettre l'expression la plus vive et la plus chaleureuse. Ils exprimeront surtout la grande part que je prends avec tout mon peuple au manifestations nationale dont l'Italie va être le théâtre et auxquelles se joindront sans doute celles du monde entier comme un tribute de sympathie bien méritée. C'est aussi pour moi un pieux devoir d'associer à cette sympathie la mémoire impérissable de l'illustre fondateur de l'unité Italienne qui m'a donné tant de preuves de sa précieuse amitié.

C'est en priant Votre Majesté d'accueillir avec bienveillance mon Envoyé extraordinaire et d'agréer les vœux ardents qui je forme pour son bonheur personnel, celui de son auguste famille, comme pour la prospérité et la grandeur de l'Italie que je saisis cette heureuse occasion de lui renouveler les assurances de la tendre affection et de l'inaltérable attachement avec lesquels je suis Monsieur Mon frère de votre Majesté le bon frère.

ss) Carol

Palais de Bucharest, le 21 Mai 1911

Ministre des affaires étrangères

Arhiva Muzeului Național al Literaturii Române Iași
 Muzeul „Constantin Negruzzi” Hermeziu
 Nr. inv.: 34.12.1.00894/22b

Roma 25 Mai 1872

Copie după scrierile autografe
 trimise de M. S. Regele Carol I al
 Romaniei cu o misiune specială
 compusa din S. Dimitrie A. Greceanu
 și Capitani Negruzzi Matruș : M. S.
 Regelii Vittorio Emanuel III Rege al Italiei
 cu ocaziunea implinirii a 1/2 secol de la fondarea
 Unității Italiei. — Intocmită după original
 M. Negruzzi

Monsieur mon frère,

Les fêtes de cinquantième de l'Unité Italienne accomplies
 sous le règne glorieux de grand père de V. M. S. ne
 pourraient manquer de trouver l'écho le plus sympathique en Rou-
 manie, où, les affinités de race, aussi bien qu'un reconnaissant sou-
 venir en vers notre sœur aînée sont vivants dans toutes les mémoires.

C'est donc de tout cœur que j'apporte à V. M. S. mes plus
 sincères félicitations pour cet heureux événement et que j'ai chargé
 M^r Demetru Greceanu ancien ministre de la justice et vice président de la
 chambre des députés et le Capitaine de ma garde Michel Negruzzi de se
 rendre auprès d'Elle pour lui transmettre l'expression la plus vive et
 la plus chaleureuse. Elle exprimeront surtout le grand part que je prends
 avec tout mon peuple aux manifestations nationales dont l'Italie va être
 le théâtre et auxquelles se joindront sans doute celles du monde entier
 comme un tribut de sympathie bien mérité. — C'est aussi pour moi
 un grand devoir d'associer à cette sympathie la mémoire impérissable de
 l'illustre fondateur de l'Unité Italienne qui m'a donné tout de graces
 de sa précieuse amitié.

C'est en priant V. M. S. d'accueillir avec bienveillance mon vœu
 extraordinaire et d'agréer les vœux ardents que je forme pour son bonheur
 personnel, celui de son auguste famille, comme pour la prospérité et la
 grandeur de l'Italie que je sais, cette heureuse occasion de lui renouveler les as-
 surances de la tendre affection et de l'inalterable attachement avec lequel je
 suis Monsieur Mon frère de votre Majesté le bon frère
 ministre des affaires étrangères de Bucharest. S/ Carol.

ss) T. Maiorescu Le 25 Mai 1872

³⁶ Adresăm mulțumiri doamnei Monica Salvan, referent relații internaționale MNLR Iași, pentru sprijinul acordat în transcrierea acestei scrisori. Pentru varianta în limba română, vezi Mihai Negruzzi, Leon M. Negruzzi, *op. cit.*, p. 105.

Ordin de paradă
Pentru ziua de 25 mai 1921

Măine 26.V.921 sosește în orașul Iași Excelența sa Generalul Badoglio trimisul extraordinar al M.S. Regele Italiei pentru decorarea orașului Iași. În acest scop se ordonă următoarele:

Comandantul Paradei, Domnul Gl. Tomoroveanu³⁷.

1) Trupele care vor ieși în paradă sunt:

- a. Toți ofițerii din Garnizoană
- b. Liceul Militar cu un efectiv de 280 elevi constituiți în 2 Companii.
- c. Regimentul 6 și 8 Vânători cu un efectiv de 300 oameni constituiți în 3 Companii.
- d. Regimentul 14 Inf. cu un efectiv de 240 constituiți în 2 Companii.
- e. 1 Baterie de Artilerie Călărească.
- f. Regimentul 7 Roșiori.
- g. Regimentul 8 Roșiori 100 cai.
- h. Aviația (2-3 aparate) va face zboruri pe timpul paradei între orele 10-11.

Toate trupele de mai sus se vor găsi la orele 8³⁰ pe locul indicat în alăturata schiță.

Regimentul 14 Inf. va da o Companie de onoare cu muzică și Drapel care la orele 9 să se găsească pe peronul Gării.

La ora 9¹⁰ se vor afla în gară toți Domnii Generali și șefii de stat major ai Comandamentelor.

Ofițerii fără trupă se vor găsi la aripa dreaptă a Liceului Militar (vezi crochiu).

Ținuta Trupelor, cea de Campanie; Infanteria, cu căști fără raniță; Cavaleria cu capele. Ofițerii în ținută de ceremonie verde.

Se atrage atențiunea ca ținuta trupei, harnașamentul cailor și ținuta ofițerilor să fie ireproșabilă.

Locul școlilor și al corporațiilor se indică în alăturata schiță, Lt. Colonel Stoenescu de la Comenduirea Peții este însărcinat cu aranjarea lor la locurile destinate.

La orele 10 se va oficia un Te Deum în Piața Unirii.

Toate drapelurile Corpurilor și societăților se vor găsi adunate în jurul statuii Cuza-Vodă prin îngrijirea Căpitanului Gherghel Mircea de la Cd^{III} Diviziei II-a Cav.

³⁷ Este vorba despre generalul de brigadă Alexandru Tomoroveanu, care, în perioada 1921-1924, a comandat Artileria Corpului IV Armată Iași. Pentru mai multe detalii, vezi Constantin Chiper, *Omagiu eroilor și veteranilor de război prahoveni*. Ediție îngrijită de Mihaela Radu, Ploiești, 2020, p. 91-92.

După terminarea serviciului divin va urma solemnitatea decorării Oraşului, iar după aceasta se va face defilarea.

Primirea defilării va fi în faţa Bisericii Banului str. Lăpuşneanu.

Trupele vor defila în ordinea arătată mai sus.

Şcolile secundare şi Corporaţiile cu drapelele şi muzicile lor vor defila înaintea trupelor.

Muzica Rg^{tului} 27 Inf şi R. 14 I. vor cânta pe timpul defilării.

După terminarea defilării, Compania de onoare cu muzică R. 27 Inf. se va prezenta în faţa tribunei oficiale pentru a conduce delegaţiunea ce poartă Decoraţia la Palatul Comunal.

Locot. Spiridonescu şi Locot. Cujbă sunt numiţi ca gardă de onoare a delegaţiunii.

Comp. de jand. pedestri şi un detaşament de jand. rurali se vor afla mâine, 26 c. la orele 7³⁰ în Piaţa Unirii unde va primi ordine de la Căpitan Manca.

Pentru fixarea trupelor pe locurile stabilite în crochiu, se însărcinează: Pentru Inf. Lt. Colonel Adam C.4 A – pentru Cavalerie Căpitan Tăutu Div. 2 Cav.

Artilerie Maior Costandache C.4 A.

Automobilele şi trăsurile se vor încolona pe str. Banu, capul coloanei în str. Lăpuşneanu.

Ordinea şi primirea oficialităţilor la tribune va fi făcută de Lt. Colonel Bogdănescu şi Maior Aronovici de la Div. 2 Cav.

Comandantul Corpului 4 Armată

General de Divizie ss Zadik

Arhiva Muzeului Naţional al Literaturii Române Iaşi
Muzeul „Constantin Negruzzi” Hermeziu
Nr. inv.: 34.12.1.00894/6

- Ordin de Paradă -
pentru ziua de 25 Maiu 1921.

Măine 26. V. 1921 soseste în orașul Iași Excelența sa Generalul **Badoglio** trimisul extra-ordinar al M.S. Regelui Italiei pentru decorarea orașului Iași. În acest scop se ordonă următoarele:

Comandantul Parăzei, Domnul **Gr. Tomaroveanu**.

1). Trupele cari vor esi în paradă sunt:

- a. Toți ofiterii din Garnizoană
- b. Liceul Militar cu un efectiv de 280 elevi constituiți în 2 Compănii.-
- c. Regimentul 6 și 8 Vânători cu un efectiv de 300 oameni constituiți în 3 Compănii.-
- d. Regimentul 14 Inf. cu un efectiv de 240 constituiți în 2 Compănii.-
- e. 1. Baterie de Artilerie Călărească.-
- f. Regimentul 7 Roșiori.-
- g. Regimentul 8 Roșiori 100 cai.-
- h. Aviația (2-3 aparate) va face zboruri pe timpul paradei între orele 10 - 11.-

Toate trupele de mai sus se vor găsi la orele 8³⁰ pe locul indicat în alăturata schiță.-

Regimentul 14 Inf. va da o Companie de onoare cu muzica și Drapel care la oarele 9. să se găsească pe personul Cărei.-

La ora 9¹⁵ se vor afla în gară toți Domni Generali și șefii de stat major ai Comandamentelor.-

Ofiterii fără trupa se vor găsi la dritza dreaptă a Liceului Militar (vezi Crochiu).-

Tinuta. Trupelor cea de Companie Infanteria cu căști fără ronită, Cavaleria cu copele. Ofiterii în tinuta de ceremonie Verde.

Se atrage atențiunea ca tinuta trupeii, harnosamen-
tul cailor și tinuta ofiterilor să fie inepozabile.-

/

Locul scoalelor și al Corporațiilor se indică în
planșura schiță, Lt Colonel Stoinescu de la Comendu-
rea Letii este însărcinat cu aranjarea lor la locurile
destinate. —

La oarele în se va oficia un tedeum în Piața Unirii.
Toate Drepelele Corpurilor și Societăților se vor
găsi adunate în jurul Statuei Cuza-Vodă prin-
ingrijirea Capitanului Șerghel Mircea de la Căpet
Diviziei II-a Căv. —

După terminarea serviciului divin va urma so-
lemnitatea decorării Orașului, iar după aceasta
se va face defilarea. —

Primirea defilării va fi în fața Bisericii Banului
str. Lăpusneanu. —

Trupele vor defila în ordinea arătată mai sus. —

Scolile Secundare și Corporațiile cu drapelele și
muzicele lor vor defila înaintea trupelor. —

Muzica Regimentului 27 Inf. și R. 14.9. vor cânta pe
timpul defilării. —

După terminarea defilării, Compania de Onoare
cu muzica R. 27 Inf. se va prezenta în fața tribunii
oficiilor pentru a conduce delegațiunea ce poartă
Decoratiile la Palatul Comunal. —

Locot. Spiridanescu și Locot. Cujbă, sunt
numiți să gândească de onoare a delegațiunei. —

Camp. de jand. pedestri și un detașament de jand.
ru-rali, se vor afla mâine 26. c. la oarele 730 în Piața Unirii unde
va primi ordine de la Capitan Mares. —

Pentru fixarea trupelor pe locurile stabilite în crochiu,
se însărcinează: pentru Inf. Lt Colonel. Adam C. V. R. —

pentru Cavalerie Capitan Tăutu. Div. 2. Căv. —

" Artilerie Major Costandache. C. V. R. —

Automobilele strășurite se vor încolona pe str. Banu, capu
colosnei în str. Lăpusneanu. —

Ordinea și primirea oficialităților la tribuna va fi fă-
cută de Lt Colonel Bogdănescu și Major Anunici de la Div. 2. Căv.

Comandantul Corpului 4 Armată
General de Divizie. ss. Zedik.

25/VII/938 Buc[urești]

Mamei dragă tare

Am primit și cartea matală poștală și scrisoarea. Doamne, ce sufletească mulțumire am simțit căci mi se părea că plecasem de un an și că nu aveam știri de la mata. De ce? Probabil o mică oboseală nervoasă.

Am citit și recitit scrisoarea; bine că ești sănătoasă, restul mai puțin important numai nu te obosi prea mult și pune la nevoie pe Cutea să scrie sub dicte (căci scrii cu greu din cauza mâinii) eventual ce este pe acolo.

De aici: alergătură multă pentru *ilizibil*: mâine 26 am

1) Audiență la Mititză Constantinescu³⁸

2) Adunare generală la Reșița³⁹

3) Consiliu de ad-ție la Reșița

Poimâine 27 Consiliu (Comitet de direcție) la *ilizibil* și așa mai departe.

Cu ministeriatul. Regele este plecat azi la Sinaia cu toți oaspeții regești veniți pentru înmormântare și apoi pentru a se deschide testamentul Reginei toți copiii fiind adunați. (Regele s-a sărutat și cu Nicolae care la înmormântare purta uniforma cavalerilor de Malta).

Vezi dar întârziere cu depunerea jurământului.

De altminteri, odată ce s-a amânat atât, cel puțin să intru în luna august căci iau lefurile amândouă căci la aceste instituții lefurile se iau la începutul lunii (am rămas tot practic).

Ce voi face, nu știu. Voi lua contact cu *ilizibil* și apoi cu Dl Călinescu și dacă se amână voi veni la Iași unde însă sunt sigur că imediat ajuns mă va ajunge și o telegramă de plecare căci așa este acum juruit.

De altminteri sunt vecinic în 2 cu Tantzi și dejun și masă și serile. – Căldură suficientă, plictiseală imensă. De la Martha⁴⁰ și Dănuța⁴¹ știri bune. De la Zizi⁴² ți-am

³⁸ Mitiță (Dumitru) Constantinescu (1890-1946), a participat la Primul Război Mondial, a fost închis la Stralsund, iar după repatriere a susținut, la Paris, teza de doctorat în drept. După încheierea războiului s-a implicat în politică, fiind numit șef de cabinet al ministrului industriei și comerțului (1919), apoi secretar general la Ministerul Agriculturii și Domeniilor (1922-1926), deputat (1926-1928 și 1933-1934), subsecretar de stat la Ministerul de Finanțe (1934; 1934-1935) și guvernator al Băncii Naționale a României (1935-1940). Pentru mai multe detalii, vezi Surica Rosentuler, Sabina Marițiu, Ion Soare și Anton Dumitrescu, *Viața și opera lui Miliță Constantinescu*, în „Res-titutio”, nr. 4, București, martie 2004.

³⁹ Mihai Negruzzi a îndeplinit funcția de comisar al guvernului pe lângă Societatea Uzinele de Fier și Domeniile Reșița din februarie 1938 până în martie 1940. Numirea a fost făcută prin Decretul Regal nr. 277 din 1 februarie 1938.

⁴⁰ Maria-Martha Negruzzi, căsătorită Konya, fiica generalului Mihai Negruzzi.

trimis singura C.P. primită dar cică primiseși și mata. Eu cred că pe la 3-4 august să fiu negreșit în Iași. Până atunci răbdare moș Mihai și mi-e dor de Mata și de Hermeziu și de toți de acolo.

Eu nu pot crede că vor fi 8 vag. grâu nici 7 nu prea văd dar în sfârșit dacă vrea bunul Dumnezeu așa să fie.

Cum a curs orzul? S-a cosit ovăzul? S-a cărat fânul? Paiele? Vai, vai, vai, câte sunt și eu mă coc aici și pe din afară cu soarele și pe dinăuntru cu *ilizibil* mei. Nu știi cât m-am bucurat să văd pe Nicușor care venea dintr-acolo când colo și el era plecat de 4 zile de la Hermeziu. Cum merg popușoii? Dar grădinile? Madmuzel Cutea ce face, ce mai spune?

Am primit de la Marieta⁴³ o scrisoare de felicitare și mă roagă dacă se poate să iau pe Kiki⁴⁴ șef de cabinet, cred că nu este funcție nemerită pentru el nici pentru mine căci are multe de lucru cu moșia lui și cu mașinile de treier și cu moara și așa că și el și eu voi fi stingherit îi voi găsi sper însă un loc nimerit care să corespundă și cu nevoile lui. Îmi scrie să nu știe Dinu⁴⁵ că m-a rugat căci s-ar supăra pe ea. Deci mata nu răspândi aceasta.

Nu știu dacă ți-am scris că am găsit pe *ilizibil* rău mâhnită și cu o mină oribilă. Urma să plece la Lungani⁴⁶ și nu se încumeta să plece cu biata tanti Anuța un drum de 11 ceasuri cu schimbări de trenuri și era îngrozită căci T. Anuța are și slăbiciuni inerente vârstei ei și în tren cine să o spele, să o schimbe etc. era îți repet în toate halurile. Am stat mult cu ea de vorbă și așa m-a cuprins o jale și drept spun că ea mi se părea mult mai păcătoasă decât maică-sa, slabă, verde, neagră sub ochi vai de capul ei. A doua zi după o noapte de insomnie din cauza ei i-am dus 5.000 lei și i-am hotărât să nu mai plece. Vai ce recunoștință pe ea! Și așa am fost sufletește mulțumit că am putut face acest efort și m-am gândit că și mata vei fi foarte mulțumită eu voi fi vrednic să-i câștig dar ea sârmana!?

Ce face toată familia de la Castel? Cum curge grâul lui Nicușor și a lui Buzili eu cred că vor avea cantitate superioară mie. Să dea Dumnezeu căci amândoi au serioase nevoi.

⁴¹ Dana Konya (1937-2021), fiica Mariei-Marta Konya, căsătorită Petrișor, nepoata generalului Mihai Negruzzi.

⁴² Suzana Negruzzi, căsătorită Grant, fiica generalului Mihai Negruzzi.

⁴³ Maria Negruzzi (1883-1960), căsătorită Cerchez, sora generalului Mihai Negruzzi.

⁴⁴ Constantin Cerchez (1912-1980), fiul Mariei Cerchez, nepot al generalului Mihai Negruzzi. A fost căsătorit cu Sanda Racoviță (1914-1979).

⁴⁵ Constantin C. Cerchez (1871-1936), avocat, subsecretar de stat în guvernul Marghiloman, soțul Mariei Negruzzi, cumnatul generalului Mihai Negruzzi.

⁴⁶ Lungani, județul Iași, moșie a familiei Cerchez, cumpărată de la frații Mavrodi, în 1871, de Constantin Cerchez (1834-1901), tatăl lui Constantin C. Cerchez. Aici se afla conacul familiei Cerchez, astăzi sediul Primăriei comunei Lungani (vezi *supra*, notele 44, 45).

Scrive-mi mamei drag câte o c.p. cât mai des căci nu știi câtă plăcere îmi face în frământarea de aici.

Înmormântarea reginei a fost de o grandiozitate fără seamăn, ca în povești. Tot Bucureștiul era violet cardinal, absolut tot, adică pe unde urma să treacă cortegiul a fost o ordine fără seamăn și s-a întâmplat și o zi f. frumoasă (cam cald). Am fost o bucată și m-am retras apoi. Dar, repet, ceva ca din povești: muzici, caruri, admirabile. Popi, ofițeri, uniforme etc. etc. Fala cu înmormântarea bietului Rege Ferdinand era mult, mult, superioară. O lume nebună pe balcoane, acoperișuri etc. Făcea să fie văzută și nu știi cum era atmosfera căci se auzeau clopotele de la biserici atât de precis și bubuituri de tun și aeroplane...

Și azi a rămas movul (violet) la balcoane și postamentele tot violet cu pocale cu smirnă care ardeau tot drumul și felinarele toate aprinse. Tot violet...

Și a fost iubită Regina mult căci multă lume plângea.

Și acum încep să scriu un memoriu pentru Mititză Constantinescu să îl predau mâine și mă plictisește dar trebuie!

Sărut pe toți de la Castel, pe Madmuzel Cutea și pe mata cât pe toți împreună.

Papi

Arhiva Muzeului Național al Literaturii Române Iași
Muzeul „Constantin Negruzzi” Hermeziu
Nr. inv.: 34.12.1.00894/23b

25/VI/1928. Buc.

Mami dragă tare

Am primit în cartea matule pasdala și revizuire. Doamne
ce înflecșugă malțușuri am avut aici mi s'a părut că pleasom
pe un an și că nu aream atenție la mata. De ce? Probabil o
mişă abacala resroasă.

Am cetut și recitit scrierile bune că este cănată și totul
mai puțin important numai nu te abor prea mult și pune
la nevoie pe lăbură în derică auz d'icel / cas, 10% cu preu din cauza
măinii / eventual ca este pe acolo.

De aici: alergătură multă pentru sfert: mare 26. am

- 1) Audiență la Mitropolia Constantiniană
- 2) Adunare generală la Reșta
- 3) Consiliu de administrație la Reșta

Prințesa 27 Consiliu (Comitet de direcție) / C. Aperturii
și așa mai departe.

Cu Ministrul de Interne. Reșta este plecat apoi la Lăncău cu
faptă așezată reșta revizuită pentru înmormântare în afară
pentru a se deschide testamentul Reșta și cuprinzând
adrenat. -- (Reșta și Nicolae care la înmormântare
purta uniformă cavalerilor de Malta).

Reșta dar întârziere cu deșeurarea prin mormântul
dealtmormântului abată de și a amănând atut, cel puțin să intru
în luna August că și ieu lefurit amănând că și la aceste
mormânturi lefurit se iau la în cupulit țării / am cum
tot puncte).

Ce voi face nu știu. -- Va avea contact cu episcopul
și apoi cu D. Calinețu și dnea se amăna și vași la
țării unde însă sunt și fură că imediat apens mă va
ajunge și o telegramă de plecare că și așa este acum
juriut.

Dealtombrin, vent vesinic in 2 cu Taceti, si de jur si masa si
derile. - Cultura superficiala, plitizata imensa, - de la Martha si
Danuta stui bune. - De la fiji si-am totnes engusa C.p. promita
tar cin si promisi si mata. - Eu cret ca pe la 3-4 august sa fii
reprent in Dor. - Pana atunci, raktare mas Kistai si mi-e dar
to mata si si Kermegiu si to toti to acolo. -

Eu nu pot crede ca voi fi si voi. graa usci 7 nu prea ind dar
masfaret daei va humil dumnyea aq va fia.
Cum a curs arget? si a cant avasul? si a carat fanul? Tule?
Vas vai vai cate seant si eu ma crec aia si pe dinafara cu toate
si se dinicant cu spiritarii mei. - Nu atei cat mi am bucurat to
vad pe Kicuar cu venea d'ata acolo - cand colo si el era pleant
se 4 fete si la Kermegiu! Cum onerf poporarii? Dar fradriela?

Madonnyel Cetea o face, ce mai spune?
Am promut de la Martha o scrisoare de felicitare si mi o saap
daei o poate to iaa pe Kisti, of si taboret, cret ca nu este fenetu
nemen ta pentu el si o pentu mine caei are multe de lucru cu miori
lei si cu mamule de Tric si cu moara si asa ca si el si eu voi
fi stanghit si voi gasi spet usca cu loc nimerit care sa coaspent
si ce nemi lea. Qui sere sa nu atei donee ca mi a rugat ca
si ar supara pe ea. deei mata nu raspand: acasta. -

Nu stiu daei to-am scris ca am fant pe fait caa matinta si cu
o miora arabila. Arma sa plece la Lunguosi si nu sa incumeta
sa plece cu hit tant amuta un drum de si casuri ca sechindari
se Bremen si era ingropita caei T. amuta are si platicuni inercate
varsta ei si in tron cine sa o speli sa o ochombe ete era si refet
in toate halente. Am ohat mult cu ea de varsta si asa mi a
cuprius o jale si drept apun ca ea mi se pare mult mai pincubon
si cat maica sa, alaba verde neagra sub ochii voi de capul
ei. la buca fi supa o noaple de mormni din cuqei ei si au
des 5000 lei si i-am hotarut si nu mai plece. - las ce recunostanta
pe ea! - si atq am fant d'apetente multarut la vor putut face
aceste efort si m'au fant ca si mata mi fi poant multumita
cu voi si vednie sa-i castet, dar ea sarmana! -
A face toata familia de tu Castel? Cum corp grant lui Kicuar
si a lui Kuzli cu cred ca vor avea contibut superiora mie.
sa dea dumnyea caei amandei au seivose nevri. -
Derionis maner, doz cate o ep. cat mai des caei nu alie cata
placere mi face in framantarea de aiei. -

2

Imanantarea Resniei a fant se o grantiaptate fara sarman

ca în parcași. - Tot Bucureștiul era
 violet Cardinal - absolut tot abren
 pe unde urma să treacă cortegiul.
 a fost o ordine fără seamăn și s'a
 întâmplat și o zi f. frumoasă (cum căld)
 am fost o bucată și m'am retras apoi.
 Dar cepe era cu doi parcași: Mușis
 caruri, admirabile. Topi, of. ten, uniforme.
 etc etc. Tala cu marmastura bătăla.
 Rege Ferdinand era mult mult repetitiv
 o lemn nebrună pe balcoane acoperim
 etc. - Facea să fie răpita. - Li ne stău
 cum era atmosfera căci se auzeau
 clopotile la biserică atât de precis.
 și bubustan de Teu și aeroplone...
 Li api a ramas mavul (violet) la
 Balcoane și postamentele tot violet
 cu poezie cu smirnă care ardese
 tot drumul și felinarele toate aprinse
 Tot Violet.....
 Li a fost iubita Regina mult căs
 multă lumea plângea. -

Li acum încep să scriu cu memoria
 peatră Măștița Constantină și i' p'redica
 mune și mă plătesc dar trebuie?
 Tarut pe lăți de la Castel, pe
 Madonufel lutea și pe mătă cut
 pe lăți împreună

Taj

Summary

The representatives of the Negruzzi family were highly involved in the development of the Moldavian society of the 19th century and the first half of the 20th century, especially if we consider the literary field, the evolution and the development of Romanian literature, and some local administrative issues since various family members also acted as mayor of the city of Iași. Constantin Negruzzi was a writer, translator, co-director of the Theatre of Iași, along with Vasile Alecsandri and Mihail Kogălniceanu, founding member of the Romanian Literary Society (the future Romanian Academy), mayor of Iasi; Iacob Negruzzi was one of the founding members and secretary of the “Junimea” Literary Society, editor of the “Convorbiri literare” magazine, writer and professor at the University of Iași, president of the Romanian Academy and Leon Negruzzi was also a translator and writer, judge and mayor of Iași, involved in introducing electricity in the former capital of Moldova; Ella Negruzzi was the first female accepted by the Bar with the right to plead in court, she was an active supporter of women’s rights and emancipation, and last, but not least, there is Mihai Negruzzi, who was a general in the Romanian Army, mayor of Iași and royal resident of the Prut region. The article focuses on certain biographical aspects of Mihai Negruzzi, corroborating the information from various documents as pieces of correspondence from Ernest Ballif, the future Crown Domain Administrator, and from Queen Marie of Romania, administrative documents related to Mihai Negruzzi’s activity as a mayor and royal resident of the Prut region, as well as personal documents referring to Queen Marie’s death.

Keywords:

Mihai Negruzzi, Ernest Ballif, Queen Marie of Romania, Iași, correspondence.

„Primiți felicitările mele și aprecierea mea recunoscătoare!”. Eugene O’Neill către Petru Comarnescu

Iulian Pruteanu-Isăcescu

În Arhiva Muzeului Național al Literaturii Române Iași – Colecția „Istoria teatrului românesc” – se află trei scrisori dactilografiate¹, semnate de dramaturgul american Eugene O’Neill (1888-1953), și trimise lui Petru Comarnescu (1905-1970), traducătorul în limba română al mai multor piese de teatru ale acestuia. Cele trei scrisori din anii 1938 și 1939 sunt înregistrate cu numere succesive de inventar: 34.07.1.06741, 34.07.1.06742 și 34.07.1.06743 și au fost achiziționate în data de 11 ianuarie 1978 de la scriitorul Mircea Filip (1939-2015)², unul dintre editorii avizați ai operei lui Petru Comarnescu³.

Eugene Gladstone O’Neill s-a născut la 16 octombrie 1888, în New York, ca fiu al actorului american de origine irlandeză James O’Neill (1847-1920), și al unei muziciene, Mary Ellen Quinlan (1857-1922), descendenta, de asemenea, a unor irlandezi. A urmat cursuri la Universitatea Princeton timp de un an și a lucrat ca marin-ar calificat, actor, reporter. I s-au publicat primele piese de teatru în 1914, sub titlul *Thirst (Setea)*. A urmat cursuri de compoziție și artă dramatică la Universitatea

¹ Adresăm mulțumiri doamnelor Laura Terente și Corina M. Irimiță, muzeografe MNLR Iași, pentru semnarea și facilitarea acestor scrisori.

² Mircea Filip (1939-2015), scriitor, secretar literar la Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași (1966-1984) și bibliotecar principal la Biblioteca Centrală a Universității „Politehnica” din București (1985-1999). A debutat în presă în anul 1956, publicând reportaje, interviuri, anchete sociale, cronici dramatice, note și consemnări, articole teoretice, recenzii în numeroase periodice: „Amfiteatru”, „Ateneu”, „Contemporanul”, „Convorbiri literare”, „Cronica”, „Dialog”, „Luceafărul”, „Revista română”, „Teatrul” ș.a. A debutat editorial în anul 1969 cu volumul *Prințul nisipurilor, povestiri de noapte*. A fost membru al Uniunii Scriitorilor din România, Filiala Iași. A fost căsătorit cu arhitecta Cezara Mucenic (n. 1947), și a fost fratele mai mic al scriitorului Traian Filip (1929-1994). Pentru mai multe, vezi Cezara Mucenic, *Mircea Filip cel necunoscut*, în „Revista română”, anul XXVI, nr. 3-4 (101-102), Iași, toamna-iarna 2020, p. 33-34.

³ Vezi Petru Comarnescu, *Scrieri despre teatru*. Ediție îngrijită de Mircea Filip, Iași, 1977; idem, *O’Neill și renașterea tragediei*. Cuvânt înainte de Dan Grigorescu. Ediție îngrijită de Mircea Filip, Cluj-Napoca, 1986; idem, *Pagini de jurnal*. Ediție îngrijită de Traian Filip, Mircea Filip și Adrian Munteu. Prefață de Acad. Dan Grigorescu, vol. I (1923-1947), vol. II (1948-1961), vol. III (1962-1968), București, 2003; amintim și publicarea unor fragmente din *Jurnal*, într-un serial din publicația ieșeană „Revista română” (text ales și stabilit de Mircea Filip): nr. 2(20) / 2000, nr. 3(21) / 2000, nr. 4(22) / 2000, nr. 1(23) / 2001, nr. 2(24) / 2001.

Harvard, iar din 1916, i-au fost puse în scenă diferite piese de teatru. În anul 1920, a obținut Premiul Pulitzer pentru dramaturgie cu piesa de teatru *Beyond the Horizon* (*Dincolo de zare*), iar șase ani mai târziu a devenit doctor în litere la Universitatea Yale. Cariera de scriitor a culminat cu acordarea Premiului Nobel pentru Literatură în anul 1936. A fost căsătorit cu Kathleen Jenkins (1909-1912), cu scriitoarea Agnes Boulton (1918-1929) și cu actrița Carlotta Monterey (1929-1953). Din prima căsătorie i s-a născut un fiu, Eugene Gladstone O'Neill Jr. (1910-1950), editor și profesor de greacă veche la universitățile Yale, Princeton și Fordham. Din căsătoria cu Agnes Boulton s-a născut Oona O'Neill (1925-1991), actriță, devenită cea de-a patra soție a actorului și regizorului Charlie Chaplin (1889-1977) și mama actriței Geraldine Chaplin (n. 1944). A rămas cunoscut pentru piesele *Beyond the Horizon* (*Dincolo de zare*), *Desire Under the Elms* (*Patima de sub ulmi*), *Strange Interlude* (*Straniul interludiu*), *Mourning Becomes Electra* (*Din jale se întrupează Electra*), *Ah, Wilderness!* (*Tinerețe, bat-o vina!*), *Long Day's Journey into Night* (*Lungul drum al zilei către noapte*), aceasta din urmă fiind considerată opera fundamentală a scriitorului și una dintre cele mai bune piese americane din secolul XX, distinsă postum cu Premiul Pulitzer pentru dramaturgie în 1957. S-a stins din viață la 27 noiembrie 1953, în Boston, Massachusetts⁴.

Petru Comarnescu s-a născut la 23 noiembrie 1905⁵, în Iași, fiind al doilea copil al funcționarului Petru Comarnescu și a institutoarei Maria Comarnescu (1868-1951), născută Cernătescu. Pe linie paternă, provenea dintr-o „familie veche și scăpătată”⁶ de polonezi refugiați la Botoșani, iar pe linie maternă, descindea dintr-o veche familie a Țării Moldovei, Isăcescu⁷, și se înrudea cu chimistul academician Petru

⁴ Vezi Eugene O'Neill. *Tabel cronologic*, în idem, *O'Neill și renașterea tragediei*, ed. cit. (*supra*, nota 3), p. 25-28.

⁵ Pentru această scurtă prezentare biografică am folosit informațiile din *Introducerea* lui Lucian Boia la volumul *Dosarele secrete ale agentului Anton. Petru Comarnescu în arhivele Securității*. Selecție, introducere și comentariu de Lucian Boia, București, 2014, p. 7-17, precum și *Tabelul cronologic* la *Pagini de jurnal*, ed. cit., vol. I, p. XXIV-XXXI.

⁶ Petru Comarnescu, *Pagini de jurnal*, ed. cit., vol. I, p. XXIV. O rudă a sa dinspre tată era Ana Neter (1879-1962), născută Costaki, verișoara sa prin alianță. Ana Neter făcea parte din ramura Costaki-Stoișescu, fiică a lui Alecu Costaki (1831-1907) și a Elenei Razu. Tatăl ei era văr de gradul al IV-lea cu doi membri importanți ai familiei Costaki: Manolache Costache Epureanu (?1820-1880), om politic, prim-ministru al României în două rânduri (1870, 1876), și Mitropolitul Veniamin Costaki (1768-1845). Ana a fost căsătorită cu avocatul Georges Neter, fiul Emiliei Neter, sora tatălui lui Petru Comarnescu și a lui Gustav Neter, funcționar poștal cu origini germane și cehe (cf. *ibidem*, p. 132). Cei doi soți Neter l-au crescut pe Petru Comarnescu, „de pe la paisprezece ani” (cf. *ibidem*). Ana Neter a avut trei surori: Maria, Natalia și Elena. Pentru mai multe detalii despre cele patru surori Costaki, vezi *Familiiile boierești din Moldova și Țara Românească. Enciclopedie istorică, genealogică și biografică*, vol. V, *Ceaur-Cuza*, coordonator și coautor Mihai Dim. Sturdza, București, 2011, p. 301, 307-308; Elena Monu, *Familia Costache. Istorie și genealogie*, Bârlad, 2011, p. 126-127.

⁷ Dimitrie Cantemir enumeră, în *Descrierea Moldovei*, printre cele 75 de neamuri boierești ale Țării Moldovei și pe *Isăcești* (Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*. Prefață și tabel cronologic

Poni (1841-1925), care era fratele bunicii materne, Sultana Poni, cu chimistul academician Radu Cernătescu (1894-1958), văr de gradul al II-lea⁸, și cu agronomul academician Ion Ionescu de la Brad (1818-1891), văr primar cu străbunica maternă, Zamfira Poni (1820-1896). Petru Comarnescu era așadar descendentul marelui șătrar Toader Isăcescu (fiul păhărniceleului Grigoraș Isăcescu și al Mariei Gorovei, nepot de soră al marelui medelnicer Ionașco Isăcescu și stră-strănepot al lui Isac de Dumeni, întemeietorul întinsului neam al Isăceștilor⁹). Prin sora marelui șătrar Toader Isăcescu, Paraschiva, căsătorită cu Ioniță Arbore¹⁰, stră-străbunică a lui Mihail Kogălniceanu (1817-1891), Petru Comarnescu era legat și de această figură importantă a istoriei naționale.

După absolvirea cursurilor Facultății de Drept și ale Facultății de Filozofie și Litere din București, a obținut o bursă de studii în Statele Unite ale Americii, urmând între anii 1929 și 1931 cursuri de filozofie și sociologie la Universitatea Southern California, Los Angeles. A audiat prelegerile lui Bertrand Russell și G.K. Chesterton¹¹. Teza de doctorat, susținută în Statele Unite ale Americii, a fost publicată în 1946, sub titlul *Kalokagathon*¹². Revenit în țară, din inițiativa lui s-a constituit, în toamna anului 1932, gruparea *Criterion*, cu faimoasele conferințe desfășurate la Fundația Regală „Carol I”. A devenit angajat al Fundațiilor Culturale Regale, inspector teatral, deținând și funcția de director general al Direcției Generale a Teatrelor în cadrul Ministerului Artelor. A fost un publicist prolific în perioada interbelică, semnând numeroase articole, studii, eseuri, cronici, note, anchete¹³ ș.a., caracterizate de „frenesia verbului, acuratețea observațiilor, spirit polemic și acuitate a analizelor”¹⁴. Odată cu instaurarea regimului de „democrație populară”¹⁵, a fost concediat

de Leonida Maniu, București, 1981, p. 190). Ca multe alte exemple din istoria Țării Moldovei, familia și-a pierdut *averea*, rămânând doar cu *tradiția*.

⁸ Sora lui Radu Cernătescu, Ana Florica Cernătescu, verișoară de gradul al II-lea cu Petru Comarnescu, era căsătorită cu medicul academician Grigore T. Popa (1892-1948). Fiul acestora, Tudorel Popa (1925-1978), a fost un talentat actor.

⁹ Iulian Pruteanu-Isăcescu, *Urmașii lui Isac de Dumeni din ramura botoșăneană (secolele XVII-XX)*, comunicare în ședința din 13 decembrie 2016 a Filialei Iași a Comisiei de Heraldică, Genealogie și Sigilografie a Academiei Române. Pentru mai multe detalii despre această numeroasă familie, vezi și capitolul *Isăcescu*, în Eugen D. Neculau, *Sate pe Jijia de Sus*, vol. III, *Răzeșii*. Ediție îngrijită de Marcel Lutic, Iași, 2010, p. 117-209.

¹⁰ Pentru familia Arbore: *ibidem*, vol. II, *Boierii*, 2005, p. 9-29.

¹¹ Petru Comarnescu, *Pagini de jurnal*, ed. cit., vol. I, p. XXVI.

¹² Idem, *Kalokagathon. Cercetare a corelațiilor etico-estetice în artă și în realizarea-desine*, București, 1946.

¹³ Vezi Victor Durnea, *Petru Comarnescu și „specificul național”*, în Iulian Pruteanu-Isăcescu (coordonator), *Românii din afara granițelor țării. Istorie, cultură, spiritualitate. Cu o Scrisoare de peste Prut* de Claudia Partole, Iași, 2010, p. 326-334.

¹⁴ Valentin Ciucă, *Petru Comarnescu – comisarul bunei credințe...*, în *ibidem*, p. 322.

din toate slujbele, colaborând la stilizarea *Dicționarului rus-român*, între anii 1952 și 1954, sub egida Institutului de Lingvistică. A publicat, sub pseudonimul Anton Coman, o monografie consacrată pictorului Octav Băncilă (1954), ca apoi să fie reabilitat și să i se permită să publice din nou cu numele său. S-a axat pe scrierile de artă: *Marius Bunescu* (1956), *A. Baltazar* (1956), *Viața și opera lui Rembrandt van Rijn* (1957), *N. Grigorescu* (1959), *Ștefan Luchian* (1960), *Îndreptar artistic al monumentelor din nordul Moldovei (arhitectura și fresca în sec. XV-XVI)* (1961), *Ion Jalea* (1962), *N.N. Tonitza* (1962), *Iosif Iser* (1964), *Luchian* (1965), *Voroneț* (1965), *Ion Sava* (1966), *Gh.D. Anghel* (1966), *Ion Țuculescu* (1967), *Deineka* (1968), *Lascăr Viorel* (1968) ș.a. Din anul 1953, a început o colaborare cu Securitatea, care s-a manifestat neîntrerupt până în 1969: „S-a dovedit informatorul ideal: cunoștea o mulțime de lume, în mediile intelectuale, vedea și auzea tot, nu-i scăpa nici un detaliu, și îi plăcea să «comunicе» și mai ales să pună totul pe hârtie”¹⁶. A semnat mii de pagini cu numele de cod *Anton*, excelând „în arta portretului (uneori doar schițat, alteori adevărat studiu psihologic), la fel și în narațiune. Voluptatea de a povesti e fără limite”¹⁷. Desigur, orientarea sexuală alternativă a lui Petru Comarnescu a servit ca un argument important în racolarea sa. Marginalizarea definitivă și, foarte probabil, închisoarea erau celelalte alternative¹⁸.

A tradus competent din limbile engleză (Eugene O’Neill, T.E. Lawrence, Daniel Defoe, Walter Scott, Mark Twain, Robert E. Sherwood, J.B. Priestley, G.B. Shaw, Howard Fast ș.a.) și rusă (Lev Tolstoi, N. Gorceakov, Nikolai Cernișevski, G.I. Uspenski, O. Ciornii, L. Laghin, Ilya Ehrenburg ș.a. – doar în colaborare): „Prin tușe păstoase, prin respectarea ritmului interior al expunerii, el asigură longevitate nu numai operei traduse, ci și traducerii înseși (care are, în genere, o viață mai scurtă decât originalul). Petru Comarnescu face o echilibrată reușită între fidelitatea semantică față de textul original și respectul adânc față de cuvintele grele de sens ale limbii române”¹⁹.

A fost căsătorit pentru scurt timp cu Georgina (Gina) Manolescu-Strunga (1912-1970)²⁰, fiica omului politic liberal Ion Manolescu-Strunga (1889-1951)²¹ și a Dianei Ghica-Trifești (1890-1949). Cei doi soți nu au avut urmași.

¹⁵ Publicase mai multe titluri și era deja un autor cunoscut: *Homo Americanus* (1933), *Zgârie-norii New York-ului* (1933), *America văzută de un tânăr de azi* (1934), *Șirato* (1946), *Magdalena Rădulescu* (1946), *America. Lume nouă – Viață nouă* (1947) ș.a.

¹⁶ Vezi *Dosarele secrete ale agentului Anton. Petru Comarnescu în arhivele Securității*.

¹⁷ *Ibidem*, p. 17.

¹⁸ *Ibidem*, p. 16-17.

¹⁹ Daniela Lingurar-Hăisan, *Portret de traducător: Petru Comarnescu*, în Iulian Pruteanu-Ișăcescu (coordonator), *op. cit.*, p. 342.

²⁰ Gina Manolescu-Strunga a fost căsătorită ulterior cu: N.D. Cocea (1880-1949) și cu jurnalistul și diplomatul Ghiță Ionescu (1913-1996). Este cunoscut scandalul de moravuri din anii '30 din

Petru Comarnescu s-a stins din viață la 27 noiembrie 1970, aceeași dată cu cea a morții lui Eugene O'Neill, dar la o distanță de 17 ani. A fost îngropat în cimitirul mănăstirii Voroneț, jud. Suceava.

Mai multe cărți i-au fost publicate postum: *Confluente ale artei universale* (1972), *Frații Arămescu* (1972), *Brâncuși. Mit și metamorfoză în sculptura contemporană* (1972), *Chipurile și priveliștile Americii* (1974), *Scrieri despre teatru* (1977), *Chipurile și priveliștile Europei*, vol. I-II (1980), *Kalokagathon – antologie de texte* – (1985), *O'Neill și renașterea tragediei* (1986), *Jurnal. 1931-1937* (1994), *Pagini de jurnal*, vol. I-III (2003).

Redăm cele trei scrisori în limba engleză (nr. 1-3), la care adăugăm traducerea acestora în limba română, realizate de Petru Comarnescu, și publicate în volumul *O'Neill și renașterea tragediei* din 1986 – *Anexe*, p. 334-337. Față de cele trei scrisori, în același volum a fost publicată și o a patra scrisoare, din anul 1945 (tot în traducerea lui P.C.), pe care o redăm în paginile următoare (nr. 4).

secolul XX, în care a fost implicată aceasta și cărunțul gazetar și scriitor N.D. Cocea. Vezi Mihai Dim. Sturdza, N.D. Cocea, în *Familiile boierești din Moldova și Țara Românească. Enciclopedie istorică, genealogică și biografică*, vol. V, p. 192-193. N.D. Cocea și Gina Manolescu-Strunga au avut o fiică, Maria Cocea (n. 1935), cunoscută sculptoriță, căsătorită cu sculptorul George Apostu (1934-1986). Personalitatea Mariei Cocea este descrisă în romanul autobiografic *Madlena* (Iași, 2017), de Aurora Liiceanu, buna sa prietenă. N.D. Cocea a fost fratele mai mare al actriței Alice Cocea (1893-1970) și tatăl actrițelor Tanți Cocea (1909-1990) și Dina Cocea (1912-2008), cea din urmă căsătorită cu compozitorul Mihai Brediceanu (1920-2005), fiul compozitorului și folcloristului Tiberiu Brediceanu (1877-1968).

²¹ Vezi *Familiile boierești din Moldova și Țara Românească. Enciclopedie istorică, genealogică și biografică*, vol. II, *Boian-Buzescu*, coordonator și coautor Mihai Dim. Sturdza, București, 2011, p. 574-575; Lucian Nastasă, *Intimitatea amfiteatrelor. Ipostaze din viața privată a universităților „literari” (1864-1948)*, Cluj-Napoca, 2010, p. 128, 138.

1

TAO HOUSE
DANVILLE
CONTRA COSTA COUNTY
CALIFORNIA

Mr Petru Comarnesco,
10, str. Gral Lahovary,
Bucarest,
Roumania.

Dear Mr Comarnesco,

Thank you for your very interesting letter. I was already familiar with your article in the Revue Hebdomadaire. It impressed me as a fine piece of critical writing. I am sorry to learn that your original article was cut by the editors of this magazine, but even in its abridged form it was much superior to most criticisms of my work. My congratulations to you – and my grateful appreciation.

I am delighted to know that you have translated “Strange Interlude”. You may accept this letter as my authorization for the edition you wish to publish, and my assurance to you that I hereby waive all royalty for this edition. All I ask is that you send me a copy of the book for my library.

Your suggestion that I write an introduction I must decline. You will understand that this has nothing to do with your particular request when I tell you that circumstances forced me years ago to make a general strict rule against writing any introductions for anyone.

I am sending you under separate cover the autographed photograph you wish. I am sorry that there is nothing I can send you now for the Review of the Royal Foundations. Later on, when work on my new Cycle of plays is more advanced, I may have something to give you. During the past year my work on this Cycle has been held up by illness.

What you tell me of a painter, Mrs Margarita Sterian, having permission to translate “Mourning Becomes Electra” astonishes me. I have no recollection of ever having met her in 1931, or of anyone ever asking me for permission for a Roumanian translation. Did she show you a written authorization from me – or a contract from my agent? I think the lady must be imagining things. But even if she had such an authorization, her failure to accomplish anything with it in seven years would invalidate her rights. In all of the contracts I make for translation the translator is allowed two or three years, no more, in which to find stage production or publication, or forfeit all rights.

Again thank you for your letter – and my gratitude to you for your interest in my work.

Yours very sincerely,
Eugene O'Neill

March 20th 1938

Arhiva Muzeului Național al Literaturii Române Iași

Colecția „Istoria teatrului românesc”

Nr. inv.: 34.07.1.06743

Achiziție de la Mircea Filip (11 ianuarie 1978)

Scrisoare dactilografată, stare de conservare bună, hârtie cu linii de apă, datată, semnătură olografă, pliată în două, notație cu cerneală albastră a destinatarului: „20.III.1938”, numerotare a destinatarului: 1)

**TAO HOUSE
DANVILLE
CONTRA COSTA COUNTY
CALIFORNIA**

Domnului Petru Comarnescu,
Str. General Lahovary nr. 10,
București,
România.

Dragă domnule Comarnescu,

Vă mulțumesc pentru foarte interesanta dv. scrisoare. Îmi era deja cunoscut articolul dumneavoastră din „Revue Hebdomadaire”²². M-a impresionat prin rafinamentul lui critic. Aflu cu regret că originalul său a fost redus de către redacția acestei reviste, dar chiar și în forma sa prescurtată este mult superior multor studii despre opera mea. Primiți felicitările mele și aprecierea mea recunoscătoare!

Sunt încântat să aflu că ați tradus *Straniul interludiu*. Puteți considera această scrisoare a mea ca o autorizație pentru ediția pe care vreți să o publicați și asigurarea mea că prin aceasta renunț la toate drepturile de autor convenite pentru această ediție. Tot ce doresc este să-mi trimiteți un exemplar al cărții pentru biblioteca mea.

Cât despre propunerea dumneavoastră de a scrie eu prefața acestei ediții, va trebui să refuz. Vă rog să nu credeți că aceasta e în legătură doar cu cererea dumneavoastră; anumite împrejurări m-au determinat, cu ani în urmă, să-mi impun o lege strictă de a nu scrie nici o prefață pentru nimeni.

²² Este vorba despre articolul în limba franceză *Le drame de la vie et de la connaissance dans l'oeuvre du dramaturge américain Eugène O'Neill*, semnat: *Pierre Comarnesco*, și publicat în cunoscuta revistă literară „La Revue Hebdomadaire”, 47^e Année, n^o 3, Paris, 15 Janvier 1938, p. 311-329.

Vă trimit, separat, fotografia cu autograful meu pe care o doreați. Regret că nu am nimic să vă pot trimite pentru „Revista Fundațiilor”²³. Mai târziu, când voi fi într-un stadiu avansat al noului meu ciclu de piese, probabil că voi avea ceva pentru dumneavoastră. În ultimul an, lucrul la acest ciclu a fost întrerupt de boală.

Ceea ce îmi spuneți despre o pictoriță, dna Margareta Sterian²⁴, că ar fi obținut permisiunea de a traduce *Din jale se întrupează Electra*, mă uimește. Nu-mi amintesc deloc s-o fi întâlnit în 1931 și nici ca cineva să-mi fi cerut permisiunea pentru o traducere românească²⁵. V-a arătat o autorizație scrisă din partea mea – sau un contract de la reprezentantul meu? Cred că această doamnă inventează. Dar chiar dacă ea ar avea o asemenea autorizație, insuccesul ei de a face ceva în acești șapte ani, i-ar infirma drepturile. În toate contractele pe care le fac pentru traduceri, traducătorului îi sunt acordate doi sau trei ani, nu mai mult, în care trebuie să găsească mijloace de punere în scenă sau publicare, fiindcă altfel pierde drepturile.

Vă mulțumesc din nou pentru scrisoare – și toată recunoștința mea pentru interesul dumneavoastră față de opera mea.

Al dumneavoastră cu sinceritate,
Eugene O’Neill

20 martie 1938²⁶

²³ Lapsus calami: Regale.

²⁴ Margareta Sterian (1897-1992), născută Weinberg, a fost o pictoriță, scenografă, scriitoare și traducătoare. A fost căsătorită cu poetul Paul Sterian (1904-1984). A studiat pictura și istoria artei la Academia Ranson și la École du Louvre din Franța, membră fondatoare a grupului *Criterion*, a tradus din Eugene O’Neill, Walt Whitman, William Faulkner sau Paul Morand și a publicat proză și poezie.

²⁵ Traducerea trilogiei *Mourning Becomes Electra* (*Din jale se întrupează Electra*) a fost comandată de Teatrul Național din București, prin directorul său din 1939, Camil Petrescu (1894-1957), traducătoarei Margareta Sterian. Nu a putut fi jucată în stagiunea 1939/40 din motive tehnice, iar ulterior din cauza războiului; conducătorii teatrului nedorind să renunțe la reprezentația piesei lui O’Neill, au apelat la alt traducător: Petru Comarnescu. Traducerea a fost publicată la Atelierele Pro Pace, în anul 1945 (vezi nota semnată de traducătorii Petru Comarnescu și Margareta Sterian la vol. *Din jale se întrupează Electra* (*Mourning Becomes Electra*). Trilogie de Eugene O’Neill. Traducere după textul original de Petru Comarnescu și Margareta Sterian. Ediția a II-a, București, 1945, p. 8). Amintim și faptul că o primă ediție a apărut în anul 1931, la Editura Socec & Co. din București (236 p.), cu un studiu introductiv de Petru Comarnescu.

²⁶ Corectăm data publicată greșit în vol. Petru Comarnescu, *O’Neill și renașterea tragediei*. Cuvânt înainte de Dan Grigorescu. Ediție îngrijită de Mircea Filip, Cluj-Napoca, 1986, p. 335: 20 martie 1938 în loc de 20 mai 1938.

20.11.1938

TAO HOUSE
DANVILLE
CONTRA COSTA COUNTY
CALIFORNIA

11

Mr Betru Comarnesco,
10, str. Gral Lahovary,
Bucarest,
Roumania.

Dear Mr Comarnesco,

Thank you for your very interesting letter. I was already familiar with your article in the Revue Hebdomadaire. It impressed me as a fine piece of critical writing. I am sorry to learn that your original article was cut by the editors of this magazine, but even in its abridged form it was much superior to most criticisms of my work. My congratulations to you - and my grateful appreciation.

I am delighted to know that you have translated "Strange Interlude". You may accept this letter as my authorization for the edition you wish to publish, and my assurance to you that I hereby waive all royalty for this edition. All I ask is that you send me a copy of the book for my library.

Your suggestion that I write an introduction I must decline. You will understand that this has nothing to do with your particular request when I tell you that circumstances forced me years ago to make a general strict rule against writing any introductions for anyone.

I am sending you under separate cover the autographed photograph you wish. I am sorry that there is nothing I can send you now for the Review of the Royal Foundations. Later on, when work on my new Cycle of plays is more advanced, I may have something to give you. During the past year my work on this Cycle has been held up by illness.

What you tell me of a painter, Mrs Margarita Sterian, having permission to translate "Mourning Becomes Electra" astonishes me. I have no recollection of ever having met her in 1931, or of anyone ever asking me for permission for a Roumanian translation. Did she show you a written authorization from me - or a contract from my agent? I think the lady must be imagining things. But even if she had such an authorization, her failure to accomplish anything with it in seven years would invalidate her rights. In all of the contracts I make for translation the translator is allowed two or three years, no more, in which to find stage production or publication, or forfeit all rights.

TAO HOUSE
DANVILLE
CONTRA COSTA COUNTY
CALIFORNIA

Again thank you for your letter - and my gratitude
to you for your interest in my work.

Yours very sincerely,

Eugene O'Neil

March 20th 1938

November 26th 1938

**TAO HOUSE
DANVILLE
CONTRA COSTA COUNTY
CALIFORNIA**

Mr Petru Comarnesco,
10 str Gral Lahovary,
Bucarest,
Roumania.

Dear Mr Comarnesco,

I was glad to receive your letter of October the 31st which has just arrived here. It is good news indeed that your translation of "Strange Interlude" is to be published by such an important institution. I am only too pleased to accept the terms offered, and [I] am writing my agent in New York to prepare a formal contract in accordance with the information given in your letter. As soon as he sends me this, I will sign it and mail it to you.

It is a further pleasure to learn that "Beyond The Horizon" is being translated by your friend, Mr Popa²⁷, and that it will be produced in the National Theatre of Cluj. And especially gratifying to me to know that the National Theatre of Bucarest is soon to play "Strange Interlude". I hope these plays will be favorably received, and I will appreciate it if you will let me know your opinion of these productions after you have seen them.

As for "Mourning Becomes Electra", which I regard as the best thing I have done, I hope you will translate it. You may take this letter as my authorization to you to do it. I believe this would be the most successful of any of my plays in your theatre, from an artistic standpoint, at least. As far as I know it has been greeted with enthusiasm wherever it has been played in Europe. The Vienna production I never heard about. It was scheduled to be produced just around the time Hitler arrived there. I do not imagine the people of Vienna were much interested in stage drama at that period.

I will look forward to receiving copies of your book on my life and work and your translation.

²⁷ Costache Popa (1905-1981), traducător din literatura engleză. A tradus din Samuel Pepys, Charles Dickens, Jane Austen, Arthur Conan Doyle ș.a. Din Eugene O'Neill a tradus *Beyond The Horizon (Dincolo de zare)*, piesă ce a fost jucată în premieră pe scena Teatrului Nostru din București în data de 21 aprilie 1943. Amintim și adaptarea radiofonică de Leonard Efremov după această piesă de teatru, în traducerea lui Costache Popa. Regia artistică: Constantin Moruzan. În distribuție: George Calboreanu, Marieta Sadova, Nicu Dimitriu, Constantin Codrescu, Maria Botta, Aura Buzescu, Mircea Constantinescu (Teatrul Național Radiofonic, 1957). Costache Popa a fost ginerele scriitorului Mihail Sadoveanu, fiind căsătorit cu fiica sa, Profira Sadoveanu (1906-2003). Sora acestuia, Emilia Popa, a fost căsătorită cu istoricul, profesorul și omul politic Ioan Hudiță (1896-1982), iar fiica lor, Ioana Hudiță (1922-2008), a fost căsătorită cu istoricul și academicianul Dan Berindei (1923-2021).

Again let me express my deep appreciation of your interest in my work. I sincerely hope that your help to me in gaining my plays a hearing in your country will, in turn, be of some real value to you in your own career as a writer.

Very sincerely,
Eugene O'Neill

Arhiva Muzeului Național al Literaturii Române Iași

Colecția „Istoria teatrului românesc”

Nr. inv.: 34.07.1.06741

Achiziție de la Mircea Filip (11 ianuarie 1978)

Scrisoare dactilografată, stare de conservare bună, datată, semnătură olografă, pliată în trei, notație cu cerneală albastră a destinatarului: „R/28.I.[1]939”, numerotare a destinatarului: 2)

26 noiembrie 1938

**TAO HOUSE
DANVILLE
CONTRA COSTA COUNTY
CALIFORNIA**

Domnului Petru Comarnescu,
Str. General Lahovary nr. 10,
București,
România.

Dragă domnule Comarnescu,

M-am bucurat la primirea scrisorii dumneavoastră din 31 octombrie care a sosit chiar acum aici. Este, într-adevăr, îmbucurător să aflu că traducerea piesei *Straniul interludiu* urmează a fi publicată de o instituție atât de importantă²⁸. Îmi face o deosebită plăcere să accept condițiile oferite și sunt gata să scriu reprezentantului meu din New York să-mi pregătească un contract potrivit informației din scrisoarea dumneavoastră. De îndată ce mi-l va trimite, îl voi semna și vi-l voi expedia.

De asemenea, e plăcut să aflu că *Dincolo de zare* este în curs de traducere la prietenul dumneavoastră, dl Popa și că va fi pusă în scenă de Teatrul Național din Cluj²⁹. Sunt mulțumit să aflu și că se va juca în curând la Teatrul Național din București *Straniul inter-*

²⁸ Traducerea în limba română a piesei de teatru *Strange Interlude* a fost publicată sub titlul *Straniul interludiu* (Fundatia pentru Literatură și Artă „Regele Carol II”, București, 1939, 356 p.). Vezi cronică favorabilă a lui Mihail Sebastian: *Notă despre traduceri*, în „Revista Fundațiilor Regale”, anul VII, nr. 2, București, 1 februarie 1940, p. 432-435; Daniela Lingurar-Hăisan, *art. cit.*, p. 335-342.

²⁹ *Dincolo de zare* (*Beyond The Horizon*) este prima dramă o'neilliană care s-a jucat în România. A fost pusă în scenă în stagiunea 1939/40, la Teatrul Național din Cluj, în regia lui Victor Papilian (1888-1956), director al instituției la acea vreme, avându-i în distribuție pe Nicolae Sireteanu, Iosif Vanciu, Violeta Boitoș, Maria Borșa, Titus Lapteș (cf. Petru Comarnescu, *O'Neill și renașterea tragediei*, ed. cit., p. 5).

*ludiu*³⁰. Sper că aceste piese vor fi primite favorabil și voi aprecia gestul dumneavoastră grijuliu de a-mi transmite opinia personală asupra acestor reprezentații, după ce le veți vedea.

Cât despre *Din jale se întrupează Electra*, pe care o văd ca pe cea mai bună piesă pe care am scris-o, sper că o veți traduce³¹. Puteți lua această scrisoare ca autorizație a mea de a o face. Cred că aceasta se va bucura de cel mai mare succes dintre toate piesele mele prezentate la teatrele dumneavoastră, din punct de vedere artistic, cel puțin. După câte știu, piesa a fost salutăată cu entuziasm peste tot unde a fost jucată în Europa. De reprezentația de la Viena nu am auzit niciodată. A fost programată chiar în zilele când sosea Hitler acolo³². Nu cred că cetățenii Vienei mai erau interesați de teatru în acea perioadă.

Aștept cu nerăbdare exemplare ale cărții editate de dumneavoastră cu traduceri din opera mea.

Permiteți-mi din nou să-mi exprim deosebita apreciere pentru interesul acordat operei mele. Sper sincer că ajutorul dumneavoastră în reprezentarea pieselor mele în țara voastră va fi la rândul său de o valoare reală pentru dumneavoastră, în cariera dumneavoastră de scriitor.

Cu sinceritate,
Eugene O'Neill

³⁰ Cele mai reprezentative piese de teatru ale lui O'Neill au fost jucate pe scenele bucureștene în stagiunea 1943/44, când România se afla în război cu Statele Unite ale Americii. Atât piesele *Dincolo de zare* și *Patima de sub ulmi* la Teatrul Nostru, cât și *Din jale se întrupează Electra* la Teatrul Național București, au însemnat mari succese de public. Toate spectacolele au fost regizate de Ion Șahighian (1897-1965), având în distribuție cei mai importanți actori ai vremii: Tanți Cocea, Fory Etterle, Nicolae Sireteanu, Dina Cocea, George Vraca, Agepsina Macri, Aura Buzescu (*ibidem*, p. 8-9).

³¹ Vezi *Din jale se întrupează Electra (Mourning Becomes Electra)*. Trilogie de Eugene O'Neill, ed. cit. (*supra*, nota 25).

³² Expeditorul scrisorii se referă la premiera piesei *Din jale se întrupează Electra* în spațiul de limbă germană, produsă la celebrul Burgtheater din Viena, în februarie 1938, la puțin timp înainte de anexarea Austriei de către Germania hitleristă – 12 martie 1938 (cf. *Coca-Colonization and the Cold War. The Cultural Mission of the United States in Austria after the Second World War*. By Reinhold Wagnleitner. Translated by Diana M. Wolf, Chapel Hill, 1994, p. 171).

November 26th 1938

TAO HOUSE
DANVILLE
CONTRA COSTA COUNTY
CALIFORNIA

R
28.1.939

Mr Petru Comarnesco,
10 str Gral Lahovary,
Bucarest,
Roumania.

Dear Mr Comarnesco,

I was glad to receive your letter of October the 31st which has just arrived here. It is good news indeed that your translation of "Strange Interlude" is to be published by such an important institution. I am only too pleased to accept the terms offered, and am writing my agent in New York to prepare a formal contract in accordance with the information given in your letter. As soon as he sends me this, I will sign it and mail it to you.

It is a further pleasure to learn that "Beyond The Horizon" is being translated by your friend, Mr Popa, and that it will be produced in the National Theatre of Cluj. And especially gratifying to me to know that the National Theatre of Bucarest is soon to play "Strange Interlude". I hope these plays will be favorably received, and I will appreciate it if you will let me know your opinion of these productions after you have seen them.

As for "Mourning Becomes Electra", which I regard as the best thing I have done, I hope you will translate it. You may take this letter as my authorization to you to do it. I believe this would be the most successful of any of my plays in your theatre, from an artistic standpoint, at least. As far as I know it has been greeted with enthusiasm wherever it has been played in Europe. The Vienna production I never heard about. It was scheduled to be produced just around the time Hitler arrived there. I do not imagine the people of Vienna were much interested in stage drama at that period!

I will look forward to receiving copies of your book on my life and work and your translation.

Again let me express my deep appreciation of your interest in my work. I sincerely hope that your help to me in gaining my plays a hearing in your country will, in turn, be of some real value to you in your own career as a writer.

Very sincerely, Eugene O'Neill

**TAO HOUSE
DANVILLE
CONTRA COSTA COUNTY
CALIFORNIA**

Mr Petru Comarnesco,
10 str. General Lahovary,
Bucarest,
Roumania.

Dear Mr Comarnesco,

Your letter of January twenty-eight did not arrive here until a few days ago.

I cannot understand why you had not received the contract for the translation of "Strange Interlude", but undoubtedly it will have reached you long before this.

I do not read German so I cannot say whether the Koischwitz book has any value. The Clark book contains some interesting facts but has little standing as criticism. Two other books have been published in this country on my work which are more interesting than Clark's – one by Sophus Winther, conceived from a strictly Left Wing Materialistic standpoint; the other by R. Dana Skinner, from a Right Wing Religious mystic standpoint. And both are, in general, favorable, if you can believe that.

But I don't think you ought to bother with either of them. All you want are facts, which Clark's book can give you correctly enough.

You were misinformed about an autobiography. I have never written one – or any book about my work.

I am sorry to hear of your illness. I went through the appendicitis operation two years ago.

All good wishes to you.

Very sincerely,

Eugene O'Neill

March 8th 1939

Arhiva Muzeului Național al Literaturii Române Iași

Colecția „Istoria teatrului românesc”

Nr. inv.: 34.07.1.06742

Achiziție de la Mircea Filip (11 ianuarie 1978)

Scrisoare dactilografată, stare de conservare bună, datată, semnătură olografă, pliată în trei, notație cu cerneală albastră a destinatarului: „Să-i răspund și trimit articolul din R.F.R. April[ie] 1939”, „8.III.[1]939”, numerotare a destinatarului: 3)

**TAO HOUSE
DANVILLE
CONTRA COSTA COUNTY
CALIFORNIA**

Domnului Petru Comarnescu,
Str. General Lahovary nr. 10,
București,
România.

Dragă domnule Comarnescu,

Nu mi-a parvenit decât abia acum câteva zile scrisoarea dumneavoastră din 28 ianuarie.

Nu pot înțelege de ce n-ați primit contractul pentru traducerea piesei *Straniul interludiu* căci, fără nici o îndoială, trebuia să-l fi primit înainte de această scrisoare.

Regret că nu cunosc germana și deci nu vă pot spune dacă lucrarea lui Koischwitz³³ este valoroasă. Cartea lui Clark³⁴ conține câteva lucruri interesante dar în ceea ce privește ponderea în critică e de o importanță minoră. În țară au mai fost publicate două cărți referitoare la opera mea, mai interesante decât cea a lui Clark: una de Sophus Winther³⁵, concepută dintr-un punct de vedere materialist de stânga; cealaltă de R. Dana Skinner³⁶ – de pe poziții mistic-religioase de dreapta. Și amândouă în general, sunt favorabile, dacă vă puteți imagina așa ceva!

Însă nu cred că merită să vă ocupați de vreuna din ele. Poate că ceea ce doriți dumneavoastră trebuie să fie fapte; în cazul acesta cartea lui Clark vă poate da destule.

Ați fost greșit informat cu privire la existența unei autobiografii. Nu mi-am scris nici odată biografia – sau vreo carte cu privire la opera mea.

Îmi pare rău să aflu că sunteți bolnav. Eu am făcut operația de apendicită acum doi ani.

Cu cele mai bune urări pentru dumneavoastră, cu prietenie,

Eugene O'Neill

³⁷ martie 1939

³³ Max Otto Koischwitz (1902-1944), cetățean american de origine germană, a predat limba germană la Universitatea Columbia și a devenit profesor de literatură germană la Colegiul Hunter, New York. Spre sfârșitul anilor '30 ai secolului XX, a devenit un sprijinitor al nazismului. A fost director de program în SUA la Reichs-Rundfunk-Gesellschaft, radio de stat german, unde a vorbit despre literatură, muzică, teatru, filozofie și geopolitică, emisiunile sale fiind antisemite, anti-britanice, anti-Roosevelt și anticomuniste. La Berlin a editat o revistă pentru prizonierii americani, „Copilul de peste mări”, a scris și a produs materiale de propagandă și piese de teatru. Vezi și cronica lui Petru Comarnescu la cartea lui Max Otto Koischwitz – *O'Neill*, Berlin, 1938, publicată în „Revista Fundațiilor Regale”, anul VI, nr. 4, București, 1 aprilie 1939: *O monografie germană despre dramaturgul O'Neill*, p. 214-219.

³⁴ Barrett H. Clark (1890-1953), scriitor american, editor, traducător, critic și istoric literar. Este autorul cărții *Eugene O'Neill. The Man and His Plays*, New York, 1926.

³⁵ Sophus K. Winther (1893-1983), scriitor american de origine daneză, profesor de literatură engleză la Universitatea Statului Washington din Seattle. Este autorul cărții *Eugene O'Neill. A Critical Study*, New York, 1934.

³⁶ Richard Dana Skinner (1893-1941), scriitor, jurnalist, critic de teatru și economist american. Este autorul cărții *Eugene O'Neill. A Poet's Quest*, New York, 1935.

³⁷ Lapsus calami: 8.

*For: returned by
Timothy O'Rourke
San R. F. R. April 1939*

8.111.939

37

TAO HOUSE
DANVILLE
CONTRA COSTA COUNTY
CALIFORNIA

Mr Petru Comarnesco,
10 str. General Lahovary,
Bucarest,
Roumania.

Dear Mr Comarnesco,

Your letter of January twenty-eighth did not arrive here until a few days ago.

I cannot understand why you had not received the contract for the translation of STRANGE INTERLUDE, but undoubtedly it will have reached you long before this.

I do not read German so I cannot say whether the Koischwitz book has any value. The Clark book contains some interesting facts but has little standing as criticism. Two other books have been published in this country on my work which are more interesting than Clark's - one by Sophus Winther, conceived from a strictly Left Wing Materialistic standpoint; the other by R. Dana Skinner, from a Right Wing religious mystic standpoint. And both are, in general, favorable, if you can believe that!

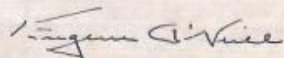
But I don't think you ought to bother with either of them. All you want are facts, which Clark's book can give you correctly enough.

You were misinformed about an autobiography. I have never written one - or any book about my work.

I am sorry to hear of your illness. I went through the appendicitis operation two years ago.

All good wishes to you.

Very sincerely,



March 8th 1939

**TAO HOUSE
DANVILLE
CONTRA COSTA COUNTY
CALIFORNIA**

12 iulie 1945

Dragă domnule Comarnescu,

Cele două scrisori ale dv. mi-au parvenit abia acum câteva zile. Nu am primit, anterior, alte scrisori.

Mă încântă să aflu de primirea călduroasă de care s-a bucurat la Teatrul Național piesa *Din jale se întrupează Electra*, în traducerea dumneavoastră, ca și despre succesul celorlalte piese pe care le menționați. Primirea uimitor de favorabilă acordată piesei *Din jale se întrupează Electra* de către marele public, ca și de „specialiști”, mi-a procurat o mare satisfacție dar m-am întristat la gândul că hitleriștii au distrus încântătorul dumneavoastră Teatru Național.

Credeam că reprezentantul meu de la New York v-a trimis, înainte de război, o aprobare semnată de noi, care vă acorda drepturi unice de traducător și apărător al drepturilor mele de autor în România. Știu că am intenționat să procedez astfel. Era pe vremea când a fost editată traducerea dv. la *Straniul interludiu*. Probabil reprezentantul meu nu mi-a înțeles destul de bine intențiile și v-a trimis aprobarea numai pentru *Straniul interludiu*. În orice caz, pentru a câștiga timp, alături prezentei scrisori o alta care vă va da drepturi unice ca reprezentant al meu în România, cât și ca traducător al tuturor pieselor mele, care nu au fost încă traduse la dv. Aceasta vă va permite să primiți autorizație și drepturi de autor de la Societatea Scriitorilor Români.

Doresc din suflet să mă supun statutului acestei asociații și îmi iau răspunderea ca cele scrise mai sus să nu contrazică regulile sale.

Dacă totuși am făcut-o fără să-mi dau seama, vă rog să-mi aduceți la cunoștință.

Cât despre ceea ce am scris în vremea în care n-ați mai auzit nimic despre mine, trebuie să aflați că în ultimii doi ani nu am mai realizat nimic din motive de sănătate. Înainte de aceasta, am continuat să lucrez, cu dificultăți din ce în ce mai mari, doar pentru a desăvârși patru piese (în afară de cele din Ciclu).

Nu mă simt îndeajuns de bine spre a vă scrie despre toate acestea într-o scrisoare mai lungă, dar o voi întreprinde mai târziu. Mi-ați face o deosebită favoare dacă ați fi atât de amabil să exprimați mulțumirile mele recunoscătoare tuturor celor care au contribuit la reprezentarea trilogiei *Din jale se întrupează Electra* și a celorlalte piese.

Cu cele mai bune urări,

Eugene O'Neill

P.S. Piesele mele sunt cuprinse sub titlul *Opere complete* în trei volume. Această ultimă ediție este voluminoasă și mă tem că, dată fiind actuala stare de lucruri, nu o veți primi decât poate peste mulți ani.

Summary

In the Archive of the Iași National Museum of Romanian Literature – the “History of Romanian Theatre” Collection there are three typewritten letters signed by Eugene O’Neill (1888-1953), the American playwright, that were sent to Petru Comarnescu (1905-1970), the translator into Romanian of some of O’Neill’s plays. The three letters were written between the years 1938 and 1939 and were purchased by the museum in 1978, from the writer Mircea Filip (1939-2015), one of the editors of Comarnescu’s work.

Eugene Gladstone O’Neill has remained in theatre’s history for his acclaimed plays, such as: Beyond the Horizon, Desire Under the Elms, Strange Interlude, Mourning Becomes Electra, Ah, Wilderness!, Long Day’s Journey into Night. The last is considered to be one of the best American plays of the 20th century, having posthumously won the 1957 Pulitzer Prize for Drama.

Petru Comarnescu was a prolific publicist in the interwar period, but lost his job when the Communist regime was installed in Romania. He collaborated at the Russian-Romanian Dictionary between 1952 and 1954. He published a lot of works focused on art. He proficiently translated from English (Eugene O’Neill, T.E. Lawrence, Daniel Defoe, Walter Scott, Mark Twain, Robert E. Sherwood, J.B. Priestley, G.B. Shaw, Howard Fast) and Russian (Lev Tolstoi, N. Gorceakov, Nikolai Cernișevski, G.I. Uspenski, O. Ciornii, L. Laghin, Ilya Ehrenburg).

The three letters in English and their translations into Romanian, translations by Petru Comarnescu, are presented in this article, alongside a fourth letter, written in 1945.

Keywords:

Eugene O’Neill, Petru Comarnescu, theatre, plays, translations.

Anton Adămuț

Prof. dr., Facultatea de Filosofie și Științe Social-Politice, Departamentul de Filosofie,
Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, România /

PhD. Lecturer, Faculty of Philosophy and Social-Political Sciences, Department of Philosophy,
“Alexandru Ioan Cuza” University of Iași, Romania

E-mail: antonadamut@yahoo.com

Denis Apetri

Drd., Școala Doctorală de Teatru,

Universitatea Națională de Arte „George Enescu” Iași, România /

PhD. Student, Doctoral School of Theatre,

“George Enescu” National University of Arts, Iași, Romania

E-mail: apetridenis24@gmail.com

Lilia Cecan

Drd., Școala Doctorală,

Universitatea de Stat „Alec Russo”, Bălți, Republica Moldova /

PhD. Student, Doctoral School,

“Alec Russo” Bălți State University, Republic of Moldova

E-mail: cecanlilia@gmail.com

Andrei Chirilă

Masterand, Facultatea de Istorie,

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, România /

MA Student, Faculty of History,

“Alexandru Ioan Cuza” University Iași, Romania

E-mail: andrei.chirila26@yahoo.com

Călin Ciobotari
Conf. dr., Facultatea de Teatru,
Universitatea Națională de Arte „George Enescu” Iași, România /
PhD. Lecturer, Faculty of Theatre,
“George Enescu” National University of Arts, Iași, Romania
E-mail: calinciobotari@yahoo.com

Aliona Grati
Prof. dr., Directoare a Școlii Doctorale Științe Umaniste și ale Educației,
Universitatea de Stat din Moldova, Chișinău, Republica Moldova /
PhD. Lecturer, Coordinator of the Human Sciences and Education Doctoral School,
Moldova State University, Chișinău, Republic of Moldova
E-mail: alionagrati@gmail.com

Ada Lupu
Drd., Școala Doctorală de Teatru,
Universitatea Națională de Arte „George Enescu” Iași, România /
PhD. Student, Doctoral School of Theatre,
“George Enescu” National University of Arts, Iași, Romania
E-mail: ada_lupu91@yahoo.com

Iulian Pruteanu-Isăcescu
Muzeograf, Șef Birou programe culturale,
Muzeul Național al Literaturii Române Iași, România /
Museographer, Head of Cultural Programs Bureau,
Iași National Museum of Romanian Literature, Romania
E-mail: ipruteanu82@gmail.com

Andreea Tacu
Muzeograf, Serviciul Valorificare patrimoniu,
Muzeul Național al Literaturii Române Iași, România /
Museographer, Cultural Heritage Valorisation Service,
Iași National Museum of Romanian Literature, Romania
E-mail: andreeatacu@yahoo.com

Diana Vrabie
Muzeograf, dr., Birou programe culturale,
Muzeul Național al Literaturii Române Iași, România /
Museographer, PhD., Cultural Programs Bureau,
Iași National Museum of Romanian Literature, Romania
E-mail: dianavrabie.mnlr@gmail.com

Tipărit în România la Editura Muzeelor Literare
Iași, str. Vasile Pogor, nr. 4, 700110
Tel.: 0747.499.400; fax: 0232.213.210
E-mail: muzeul.literaturii@gmail.com
www.muzeulliteraturiiiasi.ro

Printed in Romania by Literary Museums Publishing House
4 Vasile Pogor Street, 700110, Iași
Phone: 0747.499.400; fax: 0232.213.210
E-mail: muzeul.literaturii@gmail.com
www.muzeulliteraturiiiasi.ro