

## ÎN CONTRATIMP – O PROZĂ DE TINEREȚE A MONICĂI LOVINESCU

Conf. univ. dr. Georgeta ORIAN  
Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia

**Abstract:** *This article proposes a close reading approach to the most consistent of the early fiction of the writer Monica Lovinescu (1923-2008). Known more as a militant exponent of the Romanian exile after World War II, Monica Lovinescu is the author of an impressive memoir, but her literary work from her formative years is more often known by specialists than by the general public. The reading of the short novel În contratimp (1945) in the context of the times is also based on her own confessions about her passion for theatre and the artistic environment she attended in the final period of her university studies, when the text was written. The correlation of her biographical details with the profile of one of the novel's characters allows us to formulate the conclusion of an autobiographical text.*

**Keywords:** *Monica Lovinescu, interwar Romanian literature, autobiographical fiction*

### Context (studentesc), cu interes pentru teatru

În articolul despre Monica Lovinescu din recentul *dicționar* dedicat *exilului feminin românesc* semnalăm că succintul comentariu al lui Marian Popa la proza de tinerețe *În contratimp* a Monicăi Lovinescu „(ne) obligă la o (re)lectură mai de aproape”<sup>1</sup>: „Contratimpul sentimental, bine construit, nu impune idei majore; stilul e genuin sec sau printr-o aplicare relativă a comportamentismului de către o femeie care refuză femininul.”<sup>2</sup> Intențiile acestui articol se conjugă așadar cu instrumente metodologice de tip *close reading*, în încercarea de a așeza această proză din etapa de formare a scriitoarei în peisajul cultural și literar al epocii – sfârșitul celui de-al Doilea Război Mondial și instalarea comunismului, perioada premergătoare exilului său – și de a contrazice, măcar parțial, aserțiunea critică de mai sus.

E. Lovinescu moare în 16 iulie 1943, iar lunile imediat următoare nu sunt lipsite de o stare de derută, chiar depresivă, pentru fiica sa. În prima jumătate a anului 1945 Monica Lovinescu este încă studentă; știm din propriile mărturisiri că a urmat filologia modernă, înscriindu-se „în toamna lui 1942, la franceză, română, italiană, istoria artei și istoria modernă. Îi am profesori pe Vianu, Ralea, Basil Munteanu, Călinescu, Michel Dard, Marcu, Hudiță [...] Oprescu (istoria artei)”<sup>3</sup> și că a absolvit facultatea în 1946 cu „magna cum laude”, cu o teză de licență intitulată *Le sentiment de la mort chez Pascal* („cu elogi”) sub îndrumarea lui Michel Dard<sup>4</sup>; are preocupări, anturaj, ba chiar construiește experiențe vizând direct lumea teatrului: „lucram la

<sup>1</sup> Georgeta Orian, *Monica Lovinescu*, în vol. Emanuela Ilie (coord.), *Un dicționar al exilului feminin românesc. Autoare emblematice, volume reprezentative*, București, Editura EIKON, 2024, pp. 189-248.

<sup>2</sup> Marian Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, vol. II, București, Editura Semne, 2009, p. 1056.

<sup>3</sup> Monica Lovinescu, *La apa Vavilonului*, București, Humanitas, 2023, p. 9.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

Seminarul de artă dramatică – îi eram un fel de asistentă [lui Camil Petrescu]. Asistam și la repetițiile de la Studio cu *Mioara* mai întâi – în sală doar Rebreanu și Camil –, cu *Mitică Popescu* apoi. În amândouă juca Maria Botta, după Camil – îi împărtășeam impresia – cea mai dotată artistă a generației ei, cu o sensibilitate exacerbată ce-i ținea loc de inteligență. Ea aplica cel mai exact indicațiile scenice și teoriile lui Camil, parcă numai de noocrație ar fi auzit vorbindu-i-se din copilărie.”<sup>5</sup> Discuțiile din grupul de prieteni, improvizațiile, cronicile dramatice pe care le scrie pentru săptămânalul „Democrația” (condus de Anton Dumitriu), „gustul scenei și al culiselor” conduc spre acte concrete: în februarie 1945 – „în chiar ziua când Camil Petrescu își deschidea Seminarul de regie experimentală la care participam mai mulți dintre noi”<sup>6</sup> – înființează grupul „Les Chameaux”, „un adevărat grup, unul din acelea în care adolescenții au impresia – uneori e chiar o realitate, așa a fost pentru mine cu Georges și cu Greg – că se vor lega pe viață”<sup>7</sup>, își înființează propria lor companie teatrală, „La Petite Scène”, iar pe 15 aprilie 1945 are loc premiera spectacolului „Les jours heureux”, regizat de Monica Lovinescu și prezentat la Institutul Francez, având în public nume sonore din viața culturală a momentului. Primirea mai mult decât favorabilă a spectacolului de amatori (jucat în franceză!; „Sică Alexandrescu îmi ceruse chiar să-l continui la teatrul lui”) și, mai ales, atmosfera celebrării succesului le creează pe moment celor implicați iluzia unei libertăți despre care încă nu realizau că e pe cale de a se dilua, până la dispariție.

Acesta este așadar contextul în care Monica Lovinescu publică o proză de mai lungă întindere (un mini-roman de 66 pagini de revistă sau, mai degrabă, o nuvelă), semnată cu numele real, după ce își semnase precedentele încercări literare cu pseudonimul Ioana Tăutu: „după moartea tatei compun și primul meu roman, *În contratimp*, ce va fi publicat, începând din ianuarie 1945, în trei numere consecutive din *Revista Fundațiilor Regale*, cu acordul exigentului Camil Petrescu.”<sup>8</sup>

### **On dirait une histoire d'amour...**

Personajele din *În contratimp* pun în relație două sfere înrudite ale lumii artistice: cea a teatrului și cea a artelor plastice, nu lipsite de mici punți literare. Două dintre personajele principale sunt ambasadorii ai acestor lumi: Ștefan Spătaru, elev de Conservator, pictor cu atelier, caută să o cunoască personal pe Malena Cristu, actriță celebră. Chiar limitele temporale ale narațiunii sunt legate de această întâlnire: din octombrie (când Ștefan, intrat întâmplător la teatru, o vede prima dată pe Malena, de care se îndrăgostește fulgerător) până în februarie, când o întâlnește personal în

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 8.

<sup>6</sup> Monica Lovinescu, *La apa Vavilonului*, ed. cit., p. 24.

<sup>7</sup> *Ibidem*. În albumul *Monica Lovinescu: O viață, o voce, un destin*. Album centenar, București, Humanitas, 2023, p. 85, Cristina Cioabă reproduce o minunată fotografie înfățișându-i pe cei trei tineri în anul 1945: Constantin Grigorescu, Monica Lovinescu și Georges Rosetti.

<sup>8</sup> Monica Lovinescu, *La apa Vavilonului*, ed. cit., p. 12. Textul *În contratimp* este publicat în patru numere ale „Revistei Fundațiilor Regale”, nu trei, cum își amintește scriitoarea, după cum urmează: partea I în nr. 1/ianuarie 1945, pp. 32-46; partea a II-a, nr. 2/februarie 1945, pp. 263-277; partea a III-a, nr. 3/martie 1945, pp. 547-564; partea a IV-a, nr. 4/aprilie 1945, pp. 69-86. Pentru a nu încărcă aparatul notelor de subsol, se vor preciza, în cazul citatelor mai lungi, între paranteze, partea din care este preluat fragmentul și numărul paginii.

sfârșit (se subînțelege o lungă iarnă de frământări și solilocvii, de proiectare a fantasmei Malenei în lumea lui), cu date concrete, precum 10 februarie, când are loc premiera piesei *Dincolo de noi*, pentru care se pregătește actrița (ca în *Concert din muzică de Bach*, trei sferturi din acțiune se întâmplă în așteptarea premierei).

Atunci când nu se petrece în interiorul teatrului, acțiunea, atâta câtă este, se produce într-o geografie familiar-lovinesciană: „străzile Bucureștiului”, „pe Câmpineanu în jos”, „lângă Lazăr”, „în fața covrigarului din colțul străzii Brezoianu”, „un bloc mare din preajma străzii Wilson”, „bulevardul și Calea Victoriei”, „Cișmigiu colorat în galben de primăvara asta curioasă de Februarie”, „strada Caragiale”, „pe lângă Grădina Icoanei”, „piața Amzei”, „pe Calea Victoriei în jos... la Nestor”, la Ateneu, „la Național”, pe Câmpineanu, la intrarea artiștilor”, Cișmigiu, „în colț la Zalomit”, „strada Academiei” etc.

Lumea teatrului („mediul teatral însuși”) este asociată de la început cu prezența Malenei și strecurată în discursul naratoral prin indici semantici de profil: Teatrul Național, sală de teatru, lumini, rampă, decoruri, „avant-scenă”, coridorul cu cabine, „sala cu foyeuri”, recuzita, figurația, tehnica țipetelor, cabinier, „viziune de culise”, indicații regizorale, cadru, marionetă, figurant, scenariu, cortină, pauză, reflectoare, loje, spectatori, matineu, „intrarea artiștilor în dreptul Primăriei din spatele Studioului” ș.a. Din această lume a Malenei mai fac parte, secundar sau episodic, Costin Galeru (regizorul piesei în care joacă Malena, cu care se află și într-o relație), Tudor Coredu (dramaturg, autorul piesei care se pune în scenă), Gheorghe Chelaru (actualul director al teatrelor), Radu Mihail (actor, coleg de scenă cu Malena), figuranți precum „Berceanu de la decoruri” sau personaje absente, ca Dobrovici de la „Timpul”, cronicarul dramatic care le creează tuturor emoții. Piesa pentru a cărei premieră se repetă este *Dincolo de noi* a lui Tudor Coredu („cel mai bun autor dramatic al generației lui, o știe și asta îi dă o siguranță totală în mișcări și reacții”), iar Malena joacă personajul Sanda Stere.

Lumea artelor, din care provine Ștefan, e și ea bine reprezentată: sculptorul Ion Dobre, zis Titanul, care patronează atelierul lor, mai tinerii Călin Veraru și Anca Rivăț (relație pasageră din trecut a lui Ștefan), modelul Tinca, absenții Pedreanu și Horia. Scriitoarea are capacitatea portretelor: Anca are un profil „ascuțit și lucrat în linii drepte”, „are părul prins la spate cu o bucată din sfoara firului cu plumb. E cu buzele decolorate și informe și pare într’una din desele ei zile de dezordine interioară manifestată în exterior prin atitudine și îmbrăcăminte. Are bluza ieșită din fustă, cu albul pătat de colorii, cu șnururile pantofilor desfăcute și ciorapii de lână răsuciți până jos pe gleznă” (II, p. 264), „În zilele ei bune Anca era ironică dar amărâtă de sărăcie, în cele proaste bună dar abrutizată de tristețe plângândă” (II, p. 274); „Toată ființa lui Călin pare vâscoasă. De la încheieturile cartilagineoase trecând pe la ochii de-un verde apos și nesigur, pe la gâtul și brațele moi, până la picioarele totdeauna puțin îndoite de la genunchi în jos, tot trupul lui Călin pare nesuștinut de niciun schelet osos. Carne moale și nesigură în vibrațiile ei. Până și cutele feții își schimbă din când în când locul în spațiul obrazului. Crisparea eventuală interioară se exprimă doar prin mâinile cu degete scurte și groase. Singurul element viabil din Călin, singurul punct de contact posibil cu exteriorul” (II, p. 264). În tușe asemănătoare sunt prinse și alte

personaje: „insensibil și palid, cu ochelarii adăogați peste ochii inexpressivi”, regizorul Costin Galeru „e uscățiv, înalt, cu ochelarii instalați în rama groasă, neagră. Are ochii lucitori-negri și părul colorat în alb murdar. Pare o marionetă construită din bucăți de scânduri – oasele. O marionetă deșirată și urâtă” (III, p. 555), iar dramaturgul Tudor Coredu, autorul piesei, „un scriitor de talent cu o deșteptăciune ascuțită pe muche – lamă”, are „ochi negri, tari [...] cu ceva dur în toată fața” ș.a.m.d.

Cititorul este tentat să creadă că intriga erotică intuită între Ștefan și Malena va ocupa centrul de interes al prozei, mai ales că actrița pare să fie descrisă mai degrabă din unghiul subiectiv-artistice al lui Ștefan decât din cel (nu-în-totalitate) obiectiv al vocii naratoriale: „Malenei îi merg bine regretele. Ochii se lungesc, scurgându-se spre colțuri, verdele lor e aproape izbitor, are într’o oarecare măsură o frumusețe patetică. Măinile se odihnesc pe genunchi ca două fragmente trăinde din ea. Au ceva de spleen și frică în distribuirea vinelor sub piele.” (I, p. 35); „Viziunea ei îi pusese parcă în mâini paleta, culorile; simțea aproape nevoia fizică a șevaletului și a pânzei de sac, acoperită de primele trăsături de cărbune. Pictorul Ștefan Spătaru gândise: ar fi bună de model; pictorul Ștefan Spătaru gândise: ar trebui lucrată cu mult alb și galben – fondului o luminozitate specială, ca într’un tablou de Gauguin.” (I, p. 33); „ființa asta din care nu cunoaște nimic decât legende și povești, sau imagini create de el însuși” (I, p. 36); „nici zbuciumul, nici puterea chinuită a ochilor verzi, ci numai și numai laturile exterioare de frumusețe patetică sau talent dramatic al ființei ei” (II, p. 270).

Câștigă însă consistență în economia narațiunii, prin micile secvențe de portret pe care le înregistrează Ștefan, un personaj care, la prima apariție, s-ar fi anunțat ca secundar sau episodic – Ioana Cerati: „fata în negru”, „fata asta cu ochii și părul intolerabil de negru”, „fata asta subțire și neagră”, „mult mai înaltă decât Malena și mai slabă, cu oasele umerilor vădite sub piele”, „fata asta străină cu tonurile pielii închise”, „bună de studiu, cu un șal roșu la gât ca să-ți tai brusc monocronia asta obsedantă”, „i se pare natural ca fata din față creată în unison să știe toate”. Nu e clar de la început dacă Ioana e tot actriță, ca Malena, sau regizoare, de vreme ce Ștefan o întâlnește prima dată în cabina Malenei, unde o consiliază în privința rolului său, înainte de repetiția generală.

Ioana pare să fi auzit de Ștefan („Lucrezi în atelier cu Anca Rivăț și Călin Veraru. Așa e? Ai făcut parcă și sculptură cu Ion Dobre”), ceea ce pare să legitimizeze într-o anumită măsură identitatea de pictor a acestuia și să confirme că drumurile lor se intersectaseră mai înainte, în contexte asemănătoare, însă fără ca ei să se „vadă” cu adevărat. Sunt întrunite astfel toate ingredientele unui posibil triumfi amoros: Ștefan dobândește potențialul de „om-fantă” care ar putea interveni în prietenia care le leagă pe cele două femei, amândouă îndrăgosite de el iremediabil: „Singurătatea lor – a Malenei și a ei – nu va mai fi singurătate; în proiecția viitorului se află Ștefan Spătaru între ele două, dincolo de ele două.” (I, p. 46) Doar hazardul face ca Malena să fie prima care se confesează, aruncând-o astfel pe Ioana în situația tragică de a fi rezervată și onestă până la capăt.

Cele două femei se completează cromatic și postural – „tonurile de verde ale rochiei sunt la fel cu ochii ei cu priviri oblice. În atâta lumină părul Malenei pare

aproape străveziu, cu toate nuanțele lui de roșcat, ca o toamnă mocnită. Părul Ioanei e tot numai neastâmpăr, un mare neastâmpăr negru.” (I, p. 42) –, însă structural sunt construite antitetic: Malena (feminitatea maculată) îi confesează Ioanei legătura ei cu Galeru: „Vreau să mă vezi așa cum sunt, Ioana, nu prin prismă de copil naiv. O ființă zbuciumată, cu talent poate, dar nu deșteaptă și nu cultă. O ființă care-a trăit cu trei bărbați până acum. Câteodată am impresia unui cerc vicios. E așa de stupidă și obișnuită viața mea. Ți-am mai spus-o eu odată, dar n’ai înțeles-o. O fată săracă pornită dintre dealurile vâlcene spre teatru” (I, p. 44), iar Ioana e croită după normele camilpetresciene ale absolutului („Dorea toate lucrurile total și un flirt ca simplă distracție n’o interesa”).

### O proză analitică, în cheie autobiografică

„Acțiunea”, câtă există, înaintea lent, poticnită de frecvente analepse. Treptat, Ioana se conturează ca personaj principal. Descrierile de care beneficiază, ca personaj, o îndreaptă într-acolo. „Vizuina personajului” nu greșește, după ce tot balzacian-călinescian e descrisă și casa în care locuiește: „Biblioteca e despărțită de odaia Ioanei printr’o boltă de zid. Rafturile cu cărți acoperă toate zidurile, urmărind în dreptul bolții forma lor. Cărțile îmbrăcate în piele cafenie și roșcată primesc lumina tot indirect dela aceeași lampă din firida de dincolo. Rândul scaunelor joase e întrerupt din când în când de jilțuri brusc înalte și sfidătoare. [...] În iatacul Ioanei șirul cărților se continuă doar pe două din ziduri. Al treilea e acoperit de un covor deasupra căruia un copil de Tonitza taie cu nuanțele lui pure și lămurite, armonia aceasta de ton închis. Peste un jilț un șal venețian cu florile vișinii lucrate pe fond negru. [...] Între cărțile de pe zidul din fața lui Tonitza, masca mortuară a lui Beethoven dă întregii încăperi o gravitate de criptă.” (II, p. 271-272) În acest punct al narațiunii este de invocată prima dintre numeroasele „punți” autobiografice: masca mortuară („ne-am întors cu un urna pe care un timp am ținut-o în bibliotecă alături de masca mortuară”, „cu masca tatei veghindu-mă de pe rafturi”, notează Monica Lovinescu în memoriile ei, alături de un alt detaliu privind mica sa madlenă sonoră: „la pick-up pun repetitiv, până la exasperare, prima mișcare din *Simfonia a V-a* de Beethoven cu Furtwängler, aleasă de tata pentru ceremonia funebră”<sup>9</sup>), o alta fiind amintita simfonie a lui Beethoven, prezentă și ea în proza *În contratimp*, la concertul la care merg cei trei, Ioana, Malena și Ștefan.

La același concert, portretul Ioanei (care „e azi din nou alta. Are părul împărțit egal în două și scoborându-se de-a-lungul feții, lucitor și lung. Nimic creș sau sbuciumat. Firele negre îi prind și gâtul, ajung până aproape de umeri. Pieptănătura

<sup>9</sup> Monica Lovinescu, *La apa Vavilonului*, ed. cit., p. 19, p. 21. Versurile „Ca un soare înghețat, masca mortuară/ Privește împăcată sub noile lumini...” din poemul *În odaia lui E. Lovinescu*, scris de Gh. Grigurcu (în 1954, pe când avea 18 ani, era elev al Școlii de Literatură și făcuse o vizită în casa Lovinescu din Bulevardul Elisabeta, unde Ecaterina Bălăcioiu l-a primit cu generozitate), vin să confirme prezența măștii mortuare încă pe perete. A se vedea, în acest sens, textul Angelei Furtună, *Monica Lovinescu – o evocare*, disponibil online pe site: <https://www.romaniantimes.com/index.php/angela-furtuna/750-monica-lovinescu-o-evocare.html> [data accesării: 01.09.2024], sau interviul *Celebritatea nu-mi place*, realizat de Nicolae Coande cu Gheorghe Grigurcu, disponibil online pe site: <https://atelier.liternet.ro/articol/17587/Nicolae-Coande-Gheorghe-Grigurcu-Celebritatea-nu-mi-place.html> [data accesării: 01.09.2024].

îi accentuează regularitatea trăsăturilor, coada ochilor se pierde aproape lungindu-se, sub păr, ovalul are ceva pur și închis, nasul și buzele par lucrate de o daltă în miniatură, ca un metal de preț. De profil pare un mic faraon de basso-relief. Are o bluză albă cu mâneci lungi, cu gulerul puțin încrețit și oarecum ridicat de-a-lungul gâtului. Limita dintre albul bluzei și negrul șuvițelor e net marcată. De sub mâneca bluzei, o simplă brățară lată de aur ca o cătușe. Fusta neagră până la genunchi.”, III, p. 553) completează pasaje descriptive anterioare, ca acestea: „are vocea ca muzica lui Stravinsky – contrapuncte, un ritm sincopat, fără melodie aparentă” (I, p. 37), „întrebările ei au ceva direct, ascuțit. O rară mobilitate a vocii care are acum ceva metalic. Un glas obositor de nuanțat.”

Textul este forjat autobiografic mai mult de atât: Ioana din *În contratimp* are 22 de ani – exact câți are Monica în 1945, când scrie textul – și cu siguranță nu poartă întâmplător acest nume (dacă e să invocăm pseudonimul Ioana Tăutu, sub care Monica și-a semnat textele literare până după moartea tatălui). „Ioana are într’o oarecare măsură deformarea mediului în care s’a născut și a trăit o bună parte din timp, îndeplinirea formelor sociale, politețea dusă la exces. Nici boema în care s’a complăcut n’a desbărat-o complet de mania prezentărilor. Cateodată izbucnește în ea fata de familie bună cu moșii și arbore genealogic.” (III, p. 555) – citim: Fălticeni și neamul Lovineștilor, Crușețul neamului Bălăcioiu –, e într-o perioadă a căutării unui drum, face de toate (Conservator, modelaj, scris, ziaristică – „Ioana făcea niște corecturi” la „Epoca”). Mai mult, e orfană, iar trauma aceasta a personajului pare să fie preluată din trauma trăită de Monica după moartea lui E. Lovinescu: „Până acum, până la Ștefan, și-a ratat totul. Ca un destin. De mică. Când i-au murit mama și tatăl în același accident de automobil, pe la șaptesprezece ani, s’a găsit singură în fața iremediabilului. Nici pe atunci nu credea în ceva – dincolo. Realizând că totul se sfârșește aici, lovitura în ea fusese mai puternică. Un soi de înghețare interioară totală. Își mai aducea aminte de zilele acelea în care moale, fără voință, n’avea nici puterea să plângă. Moartea părinților ei îi readuse în față – moartea” (III, p. 556). Obsesia morții, conjugată cu luciditatea și precocitatea unui copil „bolnăvicios și oarecum straniu” sunt urmărite până în adolescență, în jurul vârstei de 13 ani. Încercarea de introspecție implică și evocarea părinților: mama, Maria Cerati, confruntată cu crizele fiicei, care-și implică și păpușile în „scenele” de disperare preadolescentină, este evocată vag, însă figura tatălui iese mai pregnant în evidență, din prisma impactului asupra fiicei: „de Andrei Cerati – tatăl ei – nu îndrănea să se apropie. Îl interesa numai buna ei creștere și notele aduse la sfârșitul luni. Andrei fiind incisiv – Ioana se temea de ironiile ce ar fi putut-o lovi” (III, p. 557).

Alte condiționări autobiografice ale personajului Ioana includ „Verile la Mangalia, la mare, și la Mirila – moșia lor – cu forfota de lume și rude, plecarea pentru un an la Paris îi concentraseră toate posibilitățile într’o singură direcție.” (III, p. 558), tot atâtea nuclee de corespondență cu realitatea Monicăi Lovinescu din viața de dinainte de exil: mici detalii despre prima călătorie la Paris, în 1929, când avea doar 6 ani, sunt

consemnate în *Jurnal*: „Găsesc într-o scrisoare a tatei către Rebreanu [...] adresa și anul când am stat cu tata și mama la Paris, decembrie-ianuarie 1929, 19-21 rue Pasquier”<sup>10</sup>.

În *contratimp* se nutrește întrucâtva din triada analitică a prozei interbelice românești, Anton Holban-Camil Petrescu-Hortensia Papadat Bengescu, poate chiar în această ordine. Ștefan e croit după tipar camilpetrescian, dar are ceva și din Sandu al lui Holban (cel din *O moarte care nu dovedește nimic*), la fel și Ioana. Citadinismul de bună factură este completat de sondarea stărilor interioare ale personajelor: „Starea intermediară, în care se găsea, avea ceva vâscos, sta izolată ca un substantiv singur în frază, fără posibilitatea de a atribui adjectiv, epitet. Stările intermediare de neregăsire a eului lui îi comunicau lui Ștefan Spătaru o nestabilitate de reacții nervoase, o pendulare care nu-i îngăduia manifestarea, acțiunea.” (I, p. 33), iar „Oamenii feluriți devin și mai feluriți” în stil holbanian. Masca socială este exploatată în descendența manierei bengesciene. Personajele mor pe interior, dar nu-și pot călca limitele: Ștefan nu poate accepta s-o împartă pe Malena cu Galeru și este asaltat surd de ideea că Ioana ar fi reprezentat cu totul altceva dacă ar fi putut să o „vadă”, nefiind orbit de obsesia pentru actriță; Malena nu se poate despărți de Galeru și rămâne să sufere sub masca de actriță celebră, cu o viață glamour în văzul lumii și în luminile reflectoarelor; Ioana rămâne în singurătatea ei demnă, trăindu-și durerea de a nu se fi putut îndrăgosti decât de cel care a făcut o pasiune pentru prietena ei – un *contratimp* de toată frumusețea.

### Teatru și alte ingrediente

Pare că toată partitura naratorică a textului *În contratimp* e o imensă didascalie, înregistrând stări, emoții, detalii ale vieții trecute a personajelor, elemente de decor, gesturi etc. Fraza alertă, tăiată, enunțurile scurte și frecvent eliptice se conjugă cu pornirea de a vedea totul cinematografic, în simultaneitate. Intrările și ieșirile personajelor dau ritmuri diferite celor patru părți ale micro-romanului, încât ne întrebăm dacă împărțirea aceasta e din rațiuni foiletionistice sau avem de-a face cu cele patru acte sau tablouri ale unui text despre care autorul său nu a hotărât definitiv dacă e proză sau teatru ori tocmai încearcă o formulă hibridă.

„În orice caz, alături de scris, regia teatrală se desena frenetic pentru mine în acei ani ca o certă vocație”<sup>11</sup>, mărturisește Monica Lovinescu. Problema teatrului preocupă mai toate personajele, în grade și nuanțe diferite: Ștefan „acceptase ideea unui O’Neill citit. I se părea însă insuportabilă aceea a unui O’Neill jucat. [...] O problemă care-l preocupase deseori în teatrul lui O’Neill: realizarea scenică a vorbirii personajului cu el însuși, se găsisse rezolvată în mod neașteptat și prielnic mocnirilor din el. În momentul în care Nina începea unul din interminabilele monologuri interioare, scena se întunecase brusc, iar reflectoarele de deasupra lojelor se ațintiseră pe fața Malenei, tot restul trupului rămânând în umbră.” (II, pp. 272-273)

<sup>10</sup> Monica Lovinescu, *Jurnal esențial. 1981-2002*, ediție de Cristina Cioabă, prefață de Ioana Pârvolescu, București, Humanitas, 2023, p. 21. Episodul călătoriei la Paris, ca parte din „proiectul formării” copilei, este reluat pe larg în vol. Cristina Cioabă, *Monica Lovinescu: O viață, o voce, un destin*. Album centenar, București, Humanitas, 2023, pp. 47-48.

<sup>11</sup> Monica Lovinescu, *La apa Vavilonului*, ed. cit., p. 8.

Interesul european și, aproape sincron, românesc pentru piesele lui O'Neill se manifestă complex, prin recenzii, cronici, studii și articole, traduceri, reprezentații scenice etc.<sup>12</sup> Recomandat publicului românesc mai ales de Petru Comarnescu, care îl și traduce, dramaturgul american are parte de montări valoroase mai ales în perioada de directorat la Teatrul Național a lui L. Rebreanu. Tânăra scriitoare consemnează în ficțiune nuclee de interes de evidentă actualitate: nu o interesează orice de la O'Neill, ci *Straniul Interludiu* („se joacă *Straniul Interludiu* cu Malena Cristu în rolul Ninei. Numele nu-i spusese nimic. Știa că Malena Cristu e considerată cea mai bună artistă a Naționalului din actualul sezon teatral”, II, p. 272). În timp ce tocmai scrie *În contratimp*, „la 21 februarie 1945, în cadrul ciclului «Teatrul Națiunilor Unite» a avut loc la «Sava» «o seară închinată teatrului american» la care au avut intervenții Martha Bibescu, Margareta Sterian și Petru Comarnescu”<sup>13</sup>, se organizează festivaluri experimentale de teatru, muzică și poezie americană, atmosferă de care, cu siguranță, nu este străină.

Mai mult, acordând atenție secvențelor experimentale ale prozei *În contratimp*, am putea remarca aici evidente influențe o'neilliene: tehnica solilocviului (în partea a III-a, scriitoarea introduce un episod inedit în care, deși personajele par să discute banalități la exterior, este imaginat un dialog sincer între ele, cu replicile așezate ca în genul dramatic, un fel *mise-en-abîme*, dialog interior încadrat de un dialog real, însă cititorului nu-i sunt livrate decât replicile dialogului imaginar, nu și cele reale), modalitate de a sonda interiorul personajelor, dar și alte procedee tehnice, precum „repetiția de situații, motive sau cuvinte, creșterea rolului elementelor vizuale și al dialogului dramatic”<sup>14</sup>. Un astfel de procedeu este utilizat prin prezența „covrigarului din colțul străzii Brezoianu”, aparent un element de decor mai degrabă decât un personaj, pe lângă care personajele principale trec mereu în drumurile lor, de la care cumpără covrigi în momente-cheie ale acțiunii sau doar livrează nota sonoră și vizuală de fapt-divers („Ioana are ceva de copil hoinar care înfruntă viața cu un covrig în gură pe uliți și drumuri învălmășite, fără s'o vadă”), rămânând să încheie semnificativ și ultima pagină a prozei („A doua zi, în colțul străzii Brezoianu, un sergent gonește covrigarul în alt loc. Aici e prea multă circulație.”).

Tot în rândul scenelor cu tentă experimentală s-ar putea include și episodul din debutul părții a III-a, când întâlnirea celor două femei-prietene (care abia așteaptă să-și mărturisească una alteia că s-au îndrăgostit de Ștefan și doar întâmplarea ajutată de buna creștere și caracterul în general rezervat al Ioanei fac ca Malena să fie prima, proiectând-o astfel pe Ioana în rolul de martor-reflector al poveștii) se produce într-un coafor, frizând un absurd al dialogului ca în filmele lui Tarantino. Decupat în mici casete populate fiecare cu câte un personaj rezultat din pasta groasă a grotescului (cabinele în care se află

<sup>12</sup> Mai multe detalii în vol. Mariana Rodica Pioariu, *Dramaturgia americană în România. Eugene O'Neill, Arthur Miller, Tennessee Williams*, Cluj-Napoca, Editura Risoprint, 2004, în special pp. 141-172, unde cercetătoarea realizează un tablou extrem de detaliat și documentat asupra receptării lui O'Neill în România.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 157.

<sup>14</sup> Așa cum le-a sintetizat încă din 1922 Hugo von Hofmannsthal în *Reflection on O'Neill (Early Recognition)*, livrând primul comentariu asupra operei dramaturgului american, cum demonstrează Mariana Rodica Pioariu în *Dramaturgia americană în România. Eugene O'Neill, Arthur Miller, Tennessee Williams*, ed. cit., p. 141.



clientele), cadrul general transmite doza de absurd cotidian pentru care e nevoie de lentile speciale. De altfel Ioana, personaj cerebral, e conștientă de asta atunci când „joacă teatru. Se gândește că tot i-au servit întru ceva anii de Conservator și că în sfârșit are și ea un rol de tragi-comedie” (III, p. 551), neavând nicio reacție exterioară ascultând confesiunea Marlenei.

Există și un etaj livresc al textului: lumea atelierului lui Ștefan sau gusturile muzicale ori artistice ale Ioanei îi permit scriitoarei incursiuni în cultura artelor plastice și în cea muzicală, ocazie pentru a etala neostentativ un bagaj adecvat.

\*\*\*

În memorialistica sa „adultă”, revăzând jurnalul ținut în perioada iunie 1941-septembrie 1947, Monica Lovinescu punctează – atunci când scrie *La apa Vavilonului* – caracterul friabil, nesigur al „operei” sale de debut: „Istoria, cu majusculele și dezastrele ei, împiedicându-mă să-mi duc la îndeplinire vastele mele planuri literare, m-a salvat pur și simplu nu doar de eșec, dar și de ridicol.”<sup>15</sup> Acest segment al operei interesează istoria literară ca expresie a căutărilor de toate felurile – profesionale, artistice, personale etc. – grefate pe fundalul unei Istorii zbuciumate. „Elogiile” unor critici din epocă, conjugate cu luciditatea extremă a tinerei cu o înzestrare spirituală evidentă și cu povara „bagajului” unui nume-reper al literaturii române sunt tot atâtea presiuni sub care a fost scris acest text, care merită toată atenția.

## Bibliografie

LOVINESCU, Monica, *În contratimp*, I-IV, în „Revista Fundațiilor Regale”, anul XII: I., nr. 1/ianuarie 1945, pp. 32-46, II, nr. 2/februarie 1945, pp. 263-277, III, nr. 3/martie 1945, pp. 547-564, IV, nr. 4/aprilie 1945, pp. 69-86.

LOVINESCU, Monica, *Jurnal esențial. 1981-2002*, ediție de Cristina Cioabă, prefață de Ioana Pârvulescu, București, Humanitas, 2023.

LOVINESCU, Monica, *La apa Vavilonului*, București, Humanitas, 2023.

\*\*\*

CIOABĂ, Cristina, *Monica Lovinescu: O viață, o voce, un destin*. Album centenar, București, Humanitas, 2023.

ORIAN, Georgeta, *Monica Lovinescu*, în vol. Emanuela Ilie (coord.), *Un dicționar al exilului feminin românesc. Autoare emblematice, volume reprezentative*, București, Editura EIKON, 2024, pp. 189-248.

PIOARIU, Mariana Rodica, *Dramaturgia americană în România. Eugene O'Neill, Arthur Miller, Tennessee Williams*, Cluj-Napoca, Editura Risoprint, 2004.

POPA, Marian, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, vol. II, București, Editura Semne, 2009.

## Resurse online

FURTUNĂ, Angela, *Monica Lovinescu – o evocare*, disponibil online pe site:

<https://www.romaniantimes.com/index.php/angela-furtuna/750-monica-lovinescu-o-evocare.html> [data accesării: 01.09.2024].

*Celebritatea nu-mi place*, interviu realizat de Nicolae COANDE cu Gheorghe

GRIGURCU, disponibil online pe site:

<https://atelier.liternet.ro/articol/17587/Nicolae-Coande-Gheorghe-Grigurcu/Celebritatea-nu-mi-place.html> [data accesării: 01.09.2024].

<sup>15</sup> Monica Lovinescu, *La apa Vavilonului*, ed. cit., p. 8.