CAMIL PETRESCU – SHORT STORY WRITER

Ariana Bălaşa
Lecturer, PhD., University of Craiova

Abstract:The present study deals with the short fiction of Camil Petrescu in an attempt to reiterate or recover the important axiological elements in the works of the interwar writer; moreover, the aim of our study is also to establish – within our means, of course – their place by reference to the new novel and, inherently to Camil Petrescu's new aesthetics, both in his own prose and in his theoretical studies.

Keywords: Camil Petrescu, fictionist, axiology, new aesthetics, theorizing.

La distanţă de aproape treizeci de ani de la debutul ca romancier, cu prima sa capodoperă, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, Camil Petrescu publică în broşură o nuvelă, *Cei care plătesc cu viaţa*.

Din punct de vedere structural, nuvela se dezvoltă pe două planuri paralele, ca şi *Patul lui Procust* (unde însă perspectivele sunt multiple): jucarea piesei *Fraţii Karamazov* pe scena Teatrului Naţional bucureştean şi revolta muncitorilor tipografi, din decembrie 1918, care se constituie în „cadru" cronologic, cu rolul de a oferi cititorului iluzia realităţii.

Drama represiunii sângeroase a muncitorilor grevişti şi drama pierderii auzului, dezvăluită – într-un moment de disperare şi tulburătoare sinceritate – de către strălucitul actor Dinu Dorcea poetului-gazetar Ladima (personaj-punte între cele două „lumi") sugerează, simbolic, lipsa comunicării, atât în plan macrosocial, cât şi la nivel individual, microsocial.

Mănuşile, titlu care l-a înlocuit, în volum, pe cel iniţial, *O seară cu masă bună şi iubire*, sunt marcă a bogăţiei şi a rafinamentului clasei burgheze.

Pentru Mihai Oproiu, poet sărac şi fără perspective, „„… mănuşile moi de antilopă, cu baghete negre", prin care, „„…– aşa cum cerea moda – îşi afirma Dimianu personalitatea lui distinsă"[1]; sau „„… mănuşile negre, lungi, care urcau dincolo de cot până aproape de umerii albi şi rotunji ai blondei cu ochi viorii şi miopi, din care mâna desfăcută pentru masă apărea ca un miez de banană" „îl făceau să cadă într-un soi de transă"[2], la fel, mănuşile derutante ale unei „madame": „Cât despre Oproiu, îi era cu neputinţă să-şi desprindă privirea de la această *supremă aristocrată* (s.n.) pentru el. Îl fascinau îndeosebi *braţeleîmbrăcate înmănuşi lungi până aproape de umerii goi şi albi*"[3] (s. n.).

În *Mănuşile*, noutatea scrisului lui Camil Petrescu, în raport cu opera de romancier, este crearea unui Ladima brutal, blazat, împăcat cu situaţia sa de intelectual marginalizat de societate, împăcat şi cu sărăcia („… Cu miorlăiţi ca tine vrei tu să nărui lumea? Să ne revoltăm? Ei, nu mai spune? Şi rânji sec. Revoltă de scribi…". Un Ladima pentru care cugetarea unui ins, „care cunoştea oamenii…", <<Revoltă în genunchi>> capătă valoarea unui crez personal ("Noi suntem revoltaţi cu fruntea în ţărână… Înţelegi tu?…"[4]).

[1]Camil Petrescu, *Nuvele*, Bucureşti, Editura de Stat pentru literatură şi artă, [1956], p. 49.
[2]Id., *ibid*., loc. cit.
[3]Id., *ibid*., p. 52.
[4]Id., *ibid*., p. 38.

BDD-A27450 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:11:16 UTC)

Prin Mihai Oproiu scriitorul anulează o întreagă galerie de personaje din categoria intelectualilor idealişti, revoltaţi, lucizi. El nu mai este „cel care a văzut Idei", e puternic atras de mirajul îmbogăţirii, îi admiră pe cei din vârful piramidei sociale: „De fapt, Oproiu nu voia nicidecum ca lumea celor ce posedau să se năruie, nici măcar nu dorea să se schimbe. Numai gândul că s-ar putea să nu mai fie aristocrate misterioase cu voalete pe feţele palide, şi înmănuşate, cari lăsau în urma lor o dâră de parfum ameţitor, îl îndurera şi îl speria. Nu… ceea ce dorea el era de fapt să i se facă şi lui un locşor la îmbelşugatul ospăţ… De altfel nimic nu i se părea mai potrivit pentru el, penutru un <<visător>>, un <<îndrăgostit de himere>>, cum îi plăcea să se scuze şi să se măgulească, atunci când era luat la rost pentru laşitatea lui"[5]. Oproiu alunecă în reverii imposibile şi se trezeşte brusc când înţelege „că din minunea aşteptată, aşa cum o ticluise el în gând, nu era nimic realizabil"[6]. Îşi pierde orice urmă de demnitate, arătându-se gata să i se alăture colegului în afaceri, renunţând la creaţie: „- Ascultă, Dimiane, vreau să am şi eu bani… Ia-mă ajutor într-una din întreprinderile tale. Vreau să fac şi eu o afacere"[7].

Finalul, încununare a umilirii la care se supune singur, îi dă gustul amar al înfrângerii, readucându-l la locul său pe scara socială: „Ar fi vrut să-şi smulgă inima din piept şi s-o dea de-a dura prin mijocul străzii ca pe un mic bolovan de carne"[8].

Turnul de fildeş a fost considerat de critică, aşa cum vom vedea, o reuşită, dar părerea, neargumentată solid şi convingător, ridică serioase semne de întrebare.

Elementele „salvatoare", consemnate, printre alţii, de criticul Eugen Simion, se află la nivelul tematic, nu estetic.

De fapt, avem de-a face cu inversarea interesantă a metaforei „turnului de fildeş" (în nuvelă se demonstrează improprietatea termenului: în interiorul „turnului" artiştii sunt grupaţi, şi ei, după modelul întregii societăţi capitaliste, în bogaţi şi săraci, indiferent de măsura talentului lor) şi cu răsturnarea mitului lui Pygmalion, o femeie, Irène Lomanesco, îl creează ca artist şi ca om de lume pe soţul său, pictorul ratat, Paul Lomanesco).

Nuvela, modestă în opinia noastră, se păstrează ca exerciţiu pregătitor al dramei *Jocul ielelor*. În ea se animă situaţii, personaje, dialoguri şi chiar indicaţii scenice epicizate.

Nuvela *Un episod* a trecut aproape neobservată de criticii, cercetătorii şi monografii lui Camil Petrescu, chiar şi de către aceia dintre ei care s-au ocupat de nuvelistul Camil Petrescu.

Ce-i drept, îi lipsesc „atuurile" estetice, îi lipseşte acel „ceva" demn să anime interesul receptorului pentru lectură.

Subiectul se concentrează – cum s-a spus deja – pe episodul întâlnirii dintre doi foşti colegi de şcoală, în „formula" frecvent fructificată de nuvele: un inginer cu o stare materială modestă, Ţicu Florea, şi un mare aspirant politic, om de afaceri prosper, Ion (zis Johny) Scurtăcescu, care, „Chiar în Moldova, în refugiu, izbutise să facă unele afaceri nebănuite", „devenind omul lui Nae Gheorghidiu"[9], confundându-se, în ochii colegului său, cu acesta, şi fizic: „Trecuseră aproape trei ceasuri de când erau la masă. Se lăsase între ei o tăcere apăsătoare. Ţicu Florea era înfiorat de dezgust privind omul din faţa lui. Vedea în el – şi-şi spunea acest gând răspicat în sinea lui – un trişor la jocul social, un veninos parazit la scară naţională, al poporului român, parazit crâncen care se vrea numai pe spinarea ţării şi în cutele steagului tricolor… Îi privea, şi îşi dădea seama că începe, *şi ca fizic, să se asemene cu caricatura lui Nae Gheorghidiu* (s. n.), aşa cum apărea prin ziare pe vremuri, cel care <<se

[5]Id., *ibid*., pp. 49-50.
[6]Id., *ibid*., p. 63.
[7]Id., *ibid*., p. 64.
[8]Id., *ibid*., p. 66.
[9]Id., *ibid*., p. 189.

BDD-A27450 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:11:16 UTC)

păstrase>> în timpul celuilalt război. Guşile în dreptul fălcilor şi adâncitura gurii mici erau aproape la fel… Numai ochii mari, verzi, sub sprâncene negre, faţa arămie, îl deosebeau de celălalt”[10].

Personajul Nae Gheorghidiu, prezent şi în *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, dar care capătă un plus de complexitate în *Patul lui Procust* (mare politician, al cărui discurs în Parlament e reprodus şi comentat într-o notă de subsol a romanului, amant al vulgarei actriţe de mâna a doua, Emilia), „migrează” în nuvela *Un episod*, ca „actor” al unor circumstanţe noi, protector al lui Johny Scurtăcescu: „Chiar marele vulpoi al politicii îl învăţase şi-l ajutase să-şi sporească averea, fiind sigur de devotamentul lui. Îi arăta şi un soi de afecţiune, rară la un asemenea cinic”[11].

Un soi de maniheism erodează puternic substanţa naraţiunii: „schema” apare prea pregnant la „suprafaţa” textului.

Mai curând balzacian (sigur „antiproustian”), Camil Petrescu îşi deschide două dintre nuvele cu o descriere minuţioasă a vestimentaţiei personajelor, oferind astfel, implicit, o primă informaţie despre „caracterul” lor.

Tehnica narativă pe care Camil Petrescu o ironizase în *Teze şi antiteze*, a povestirii la persoana a treia, a naratorului omniscient (cel ce cunoaşte dinainte gândurile, acţiunile şi destinul personajelor sale) adoptată în nuvele, este o revenire neaşteptată la structurile tradiţionale.

Moartea pescăruşului este, în opinia noastră, cea mai viabilă estetic, naratologic şi structural, dintre nuvelele lui Camil Petrescu.

Liniile de forţă pe care se clădeşte textul, spre deosebire de toate celelalte, ar fi ambiguitatea complinită simbolic, sugestiv, plastic, elemente caracteristice stilului calofil, respins de scriitor cu nenumărate ocazii, în demonstraţiile sale teoretice şi în numeroase pagini ale creaţiei sale.

Epic, nuvela se situează pe linia misterelor statuii şi se roteşte în jurul unei întrebări: s-a sinucis sau a fost ucisă frumoasa soţie a boierului Dinu? Recunoaştem problematica preluată din *Patul lui Procust*, atitudinea neschimbată a personajelor în căutarea răspunsului, a descifrării enigmei morţii lui G. D. Ladima.

Deschiderea abruptă a operei nu lasă să se întrevadă profunzimea şi lirismul câştigat de text pe parcurs: o „şuetă” obişnuită la Capşa, cu final previzibil – invitaţia repetată a boierului Dinu adresată lui Ladima, de a petrece câteva zile la moşia sa. Identitatea invitatului o ghicim, înainte de a fi fost numit, graţie ispititoarelor argumente ale amfitrionului: „- Ascultă, boierule, vino două săptămâni la mine la Dunghioi şi ai să te întorci alt om… Lasă Sodoma şi Gomora asta în plata Domnului (…)… şi vino să-ţi umpli ochii de minunile firii, să-ţi primeneşti sufletul. Aci toată lumea e coclită. Acolo e altceva… *E poezie!* (s. n.) (…). Între zidurile mele, domnule, e raiul pe pământ, nu altceva. Flori şi fructe… Umbră şi apă răcoritoare. Am treizeci de soiuri de flori… Am o cameră mai retrasă pentru dumneata, boier Ladima, *să stai singur acolo să compui nişte versuri să le treacă în antologie*… (s. n.)”[12].

Ladima „migrează” (şi nu e unicul personaj„migrator”) din *Patul lui Procust* în nuvelă, situaţie subliniată de autorul-narator prin sintagma „aşa cum îl ştim de obicei”, poet sărac, abia întors de pe front, cum ni-l prezintă înfăţişarea exterioară: „Mustaţa proptită în sus, ca un căpitan de infanterie de la 1900, guler tare, dublu, cravata veche şi roasă, manşetele albe ca două burlane”[13].

[10]Id., *ibid*., p. 228.
[11]Id., *ibid*., p. 189.
[12]Id., *ibid*., p. 67.
[13]Id., *ibid*., p, 68.

BDD-A27450 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:11:16 UTC)

Amănuntul din fraza următoare: „Găsise cu destulă greutate *la Cibănoiu* (s. n.) vreo două mii de lei…" accentuează cititorului nuvelei senzaţia de familiaritate cu universul personajelor prozelor camilpetresciene, amintind, nu întâmplător, de ciudatul prieten al lui Ladima din roman – Nicolae Cibănoiu. Acest fost diplomat, interesat multă vreme de teozofie, nu credea în talentul poetic al prietenului său, dar îi aprecia în cel mai înalt grad calităţile morale, omenia şi inteligenţa.

Ladima nu se modifică, el translează spaţiul romanului, pentru a trece în altul, al nuvelei, actant într-o situaţie nouă.

Există în descrierea călătoriei poetului cu trenul, o înlănţuire de secvenţe muzicale şi rafinat-plastice, reverii acvatice şi terestre, reluate parcă din jurnalul de călătorie *Rapid-Constantinopol-Bioram*: „Senzaţiile erau tari, acute, priveliştea era pentru el un tablou spălat tot şi redat (prin rememorare, n. n.) în culorile lui vii. Nu cunoştea decât ce vedea, în afară de datele geografice. Înălţimea zvetă a podului de la Feteşti, care-şi repezea spetezele albe într-o cumplită uruitură de fier, deschise pentru el porţile unei privelişti de o noutate paradisiacă…"[14].

Comparaţia, de o remarcabilă plasticitate, cu „grădinile Semiramidei" apelează, ca întotdeauna, la cultura generală a receptorului atras în jocul inteligenţei şi imaginaţiei, dublate fin de reverie: „O oră a durat călătoria asta pe deasupra altui tărâm de ape şi păduri suspendate, pe lângă care grădinile Semiramidei trebuie să fi fost o jucărie costisitoare, înghesuită, măruntă, de mică despotă rea şi răsfăţată"[15].

Descrierile se derulează una după alta, cinematic, de la atmosfera „apelor grele" ale Bălţii Dunării, la „peisajul dobrogean" nisipos, sălbatic. Singura urmă a existenţei umane sunt „casele care aci îşi ascund între ziduri toată viaţa"). Peisajul, sugerând stări sufleteşti, apare ca declanşator de fulgurante amintiri, cuibărite în străfundurile memoriei ancestrale: „În lumina înaltă şi caldă, cu lucirile ei de sabie când cădea pe câte o piatră, pe câte un acoperiş, în galbenul argilos al apelor, era ceva artificial de nou, ceva ce nu semăna cu nimic din ceea ce văzuse în viaţa asta şi totuşi era ca o reminiscenţă… ceva ca o fulguraţie de nuştiuunde. Trecuse Balta acum şi aura mării bănuite îşi apropia peisajul Dâmboviţei scăzute, ocolite moale, cu surpături în felii nisipoase de-a lungul văii pline de bălţi prin care trece trenul, aveau un somn încins şi închis în ele, ca şi casele care aici îşi ascund între ziduri toată viaţa… De-a lungul căii ferate necontenit salcâmii cu frunzişul lor de bănuţi transparenţi în salbă se înfigeau vânjos în nisip şi în pământul tare"[16].

La capătul călătoriei, peisajului natural îi ia locul imaginea unui sat „… cât un cătun cu căsuţe galbene de lut lungi şi mai scunde decât statura omului, din care dădeau pe prispe înguste un fel de uşi mici şi strâmbe, iar găurile care ţineau loc de ferestre aveau ochiuri de geam care nu se deschideau. Garduri mărunte de pietre adunate despărţeau ici-colo bătăturile una de alta, parcă la întâmplare"[17]. E o sărăcie puternic contrastantă cu luxosul conac al boierului Dinu,„Copiat (…) după vilele în stil naţional din Bucureşti", dar „o copie de mâna a treia, a patra (…)", care „avea ceva din vila Minovici de la şosea, însă fără turn, şi nu se potrivea locului. Grădina însăşi era încărcată ca un cimitir".

Intercalată între descrieri, scurta conversaţie a musafirului cu vizitiul boierului îi dezvăluie acestui protector al artiştilor, mare iubitor de flori, o altă latură, de stăpân de sclavi, chipul tiranic, despotic, cruzimea şi zgârcenia din cauza căreia „… nici oamenii din sat nu-l iubesc pe dumnealui. Zic că plăteşte prost şi i se pare că

[14]Id., *ibid*., loc. cit.
[15]Id., *ibid*., p. 69.
[16]Id., *ibid*., pp. 69-70.
[17]Id., *ibid*., p. 70.

BDD-A27450 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:11:16 UTC)

niciodată nu muncesc destul de mult când îi aduce la lucratul viei. Toată ziua stă pe capul lor. În vremea culesului umblă de dimineaţa până seara cu puşca pe umăr printre ei ca un jăndar”[18]. Resortul care declanşează tensiunea epică – tensiune ce se naşte din starea de tulburare a lui Ladima – este momentul „întâlnirii” cu statuia Adinei Dănoiu: „... Era, pe un soclu de marmură, bustul mărime naturală, alb, al Adinei Dănoiu... tern ca o reproducere fotografică a moartei, lipsit de expresie, dar pe soclu se aflau trei fotografii adevărate, reproduse pe marmură, mărimea cabinet şi încadrate cu fir de aur. Una înfrăţişa pe Adina ca şcolăriţă, cu şorţul negru şi gulerul alb resfrînt al liceului de fete, alta arăta pe Dinu cu o mână petrecută tandru după talia ei, iar ultima înfăţişa capul ei numai cu o stranie fixitate a ochilor ei mari, negri, *ca nişţepete de cerneală în albul mat al corneei* (s. n.), cu gura mică senzuală, dar prinsă uşor între două cute îndurerate”[19].

Există în nuvelă două secvenţe care, dacă ar fi lipsit, ar fi făcut din *Moartea pescăruşului* o capodoperă. Explicitarea dragostei iraţionale a lui Ladima pentru tânăra moartă în împrejurări neclare, adoraţia patetică, exagerat declamativă, anulează ambiguitatea, iar misterul care planează asupra dispariţiei Adinei nu e suficient.

Ar fi fost o soluţie epică mai fericită ca scriitorul să lase receptorului nuvelei sugestia iubirii stranii a lui Ladima, iscată de contemplarea iniţială a statuii şi fotografiilor.

De prisos este şi fragmentul pe care-l vom cita aici: „Fu întreg tulburat şi cuprins de o dragoste nespusă, retroactivă, pentru această femeie îndurerată în voluptate...“[20], iar pasajul în care autorul-narator detaliază, tentat să reproducă, imaginându-şi-le, trăirile lui Ladima, pentru a-i aprofunda portretul psihologic, este chiar punctul în care Camil Petrescu ratează şansele unei capodopere: „Alteori se întorcea mai devreme, se aşeza pe banca de piatră şi privea ore întregi cele trei fotografii ale Adinei Dănoiu. O iubea ca un nebun, cu nemărginit regret pentru ceea ce n-a fost şi poate că ar fi putut să fie, cine ştie, dacă s-ar fi întâlnit... Ar fi adorat-o ca şcolăriţă, s-ar fi supus toanelor ei şi ar fi vrut să fie în visele ei, când punea semnul de întrerupere al panglicii în carte... Ar fi vrut să-i cunoască toate amărăciunile... Să fie cu ea în tren, necunoscuţi de nimeni, să coboare o potecă de munte glumind...”[21].

Discuţia de la restaurantul „Veneţia”, purtată de Ladima cu câţiva colegi, despre aşa-zisul boier Dinu, în realitate “... un fost ofiţer de administraţie, feciorul unui şef de gară de pe linia Filiaş-Tg. Jiu”[22], povestea îmbogăţirii lui ignobile, pe seama soţiei care „... trăia cu colonelul Comăran”, farsa sinuciderii, muşamalizarea „afacerii”, toate acestea echivalează cu izgonirea din paradis.

Şocul adevărului îi destramă lui Ladima, într-o secundă, reveriile, împingându-l să mediteze asupra unei realităţi inacceptabile: „Ladima ascultă şi se prăbuşi cu totul”[23], dar îi stârneşte, răscolitor, imaginaţia: „Imaginaţia lui, care crea lumea din nou”, „dădea femeii din cele trei fotografii o conştiinţă atât de amănunţită şi pasiuni atât de intense, că simţi că nu putea să fie nici înţeleasă, nici fericită... Cum pot să fie oameni atât de răi ca să ducă la sinucidere, căci Ladima nu putea admite teza asasinatului, o făptură care se dăruia atât de total?”[24].

Admirabile se prefigurează tablourile marine, unde, asemeni unui incontestabil maestru al penelului, Camil Petrescu imortalizează, într-un limbaj de o seducătoare

[18]Id., *ibid*., p. 71.
[19]Id., *ibid*., p.72.
[20]Id., *ibid*., loc.cit.
[21]Id., *ibid*., p.89.
[22]Id., *ibid*., p.92.
[23]Id., *ibid*., loc.cit.
[24]Id., *ibid*., pp. 93-94.

BDD-A27450 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:11:16 UTC)

palasticitate, şi un lirism surprinzător, care înfrânge toate prejudecăţile legate de stilul său arid: „Deodată, din nimic, conturul neregulat al zării se întregi desăvârşit geometric, ca un petic albastru de cobalt atât de artificial, încât prin reacţiune, conjugat apoi cu revelaţia identificării, deveni o prezenţă halucinantă.

S-au oprit într-un loc unde faleza scădea cât un mal şi s-au aşezat jos pe dâmbul de pulbere alb, pe care luptau să urce nişte arbuşti mici, cu o arhitectură de spini fină ca muchiile întrepătrunse ale unei piramide de cristal. Marea ocupa mai bine de jumătate din aria priveliştii, de necrezut prezentă şi albastră mereu cum e cobaltul. Ladima fu copleşit de curba perfectă şi inumană a orizontului de oţel. Spre ţărm, acest albastru vânăt se degrada în mod inegal, devenind pe alocuri, mai încoace, de un verde lichid transparent, iar la ţărm apa mării era aproape galbenă. Era agitată şi purta petice de spumă albă risipită ca sfărâmăturile unei banchize de zăpadă. Valuri mari ca nişte creste albe în goană, se formau numai aproape de tot de mal, venind să moară zdrobite şi apoi retrase de pe plaja albă”[25].

Încheierea nuvelei, cu secvenţa crudă a uciderii pescăruşului, imaginea ochiului încremenit al păsării, „perla neagră şi lichidă a ochiului, în albul penelor moi”[26], suprapusă imaginii femeii din fotografii, cu „perlele negre ale ochilor strălucitori în albul mat al corneei”[27] întregeşte simbolistica titlului şi suprapune, subtil, cele două destine, până la identificare.

Zborul, simbol ascensional în *Structurile antropologice ale imaginarului*, studiul lui Gilbert Durand, sugerează verticalitatea morală. Ascensiunea, care „... se poate manifesta, pe de altă parte, în imagini mai fulgerătoare, (cum este brutala-ntrerupere-a zborului din nuvela lui Camil Petrescu, n. n.) susţinute de simbolurile aripii şi ale săgeţii” conduc la o interpretare bazată pe „... o nuanţă ascetică prin care schema zborului rapid devine prototipul unei sublimări a cărnii şi elementul fundamental al meditării asupra purităţii”[28].

Am putea considera că, în *Moartea pescăruşului*, uciderea păsării şi presupusa crimă comisă asupra frumoasei Adina, îl culpabilizează, în subtext, pe Dinu, autorul actului reprobabil al împuşcării pescăruşului în zbor.

Să fie aceasta „cheia” nuvelei, căutată, asiduu de critici? Şi da, şi nu. În cele din urmă, importantă rămâne deschiderea spre mulţimea de interpretări posibile…

[25]Id., *ibid*., pp. 97-98.
[26]Id., *ibid*., p. 102.
[27]Id., *ibid*., loc. cit.
[28]Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*, Bucureşti, Editura Univers enciclopedic, 2000, p. 143.

BDD-A27450 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:11:16 UTC)