

# PERMANENȚA MODERNITĂȚII A CLASICILOR

Mihail Sebastian

## *Feerie și concizie*



Teatrul, crede Mihail Sebastian în 1935, este înainte de orice „un miraj”, „o ficțiune în care crezi”, „un joc la care participi” (**Rampa**, XVIII, nr. 5124, 10 februarie 1935, p. 1). Spectacolul răspunde astfel „instinctului nostru de feerie, de transfigurare, de evaziune” (ibid.). Estetica sa dramatică, decelabilă cu oarecare efort din cele peste o mie de eseuri risipite în revistele vremii (**Cuvîntul**, **Universul literar**, **Contemporanul**, **Tiparnița literară**, **România literară**, **Rampa**, **Reporter**, **Revista Fundațiilor Regale**, **Vremea** etc.) are, așadar, drept coordonate esențiale ideea că teatrul este „spectacol, adică miraj, adică artificiozitate, adică joc” (**Rampa**, XVIII, nr. 5307, 22 septembrie 1935, p. 1). Pe scurt, „o lume de artificii” (**Rampa**, nr. 5294, 7 septembrie 1935, p. 1). Dar, paradoxal, „facticitatea” teatrului va fi aparent negată, în fond dublată, un an mai târziu, de o nouă exigență estetică: adevărul și sinceritatea emoției. În artă, spune dramaturgul, „nu durează (...) decât ceea ce este sincer. Nu durează decât ceea ce reprezintă într-adevăr un mod de simțire”. (**Rampa**, XIX, nr. 5409, 25 ianuarie 1936, p. 1). Numitorul comun al ideilor sale estetice — atît în 1928, cînd vorbește despre „simbolul inaccesibil” sau „raționalismul casnic” la Ibsen (**Cuvîntul**, IV, nr. 1046, 15 martie 1928, p. 1—2), cît și în 1935, despre „omul simbolic” al lui Bernstein — este însă ființa umană reală, „adevărul oamenilor”, „bucata de viață completă” (**Cuv.**, IV, nr. 1049, 24 martie 1928, p. 3), „viața directă, umanitatea simplă” (**Rampa**, XVIII, nr. 5150, 13 martie 1935, p. 1), „gestul viu, bătaia

de inimă, strigătul cald” (ibid.). Într-un timp al crizei economice și culturale, valoarea supremă rămînea, așadar, pentru Mihail Sebastian, viața: „O artă nu este niciodată mare, dacă ferestrele ei nu sînt deschise spre viață” (ibid.). În acest caz, mirajul, ficțiunea, jocul ar trebui înțelese ca modalități de transfigurare a realității de gradul II, care să exorcizeze și să facă posibilă, suportabilă, realitatea de „Gradul I”. **Jocul de-a vacanța**, **Steaua fără nume**, **Ultima oră**, **Insula** inaugurează tocmai acest spațiu-timp al irealității necesare, din care personajul evadează finalmente, recuperînd astfel realitatea cotidiană, concretă, obiectivă, realitatea-destin a condiției sale „umane”.

Ideea că „a crea oameni nu înseamnă în ultimă instanță decît a crea timp” (**Revista Fundațiilor Regale**, ianuarie 1935) sau intuiția că romanul proustian este construit pe „două timpuri de calitate diferită” (**R.F.R.**, IV, nr. 10, octombrie 1937, p. 180—184) aveau probabil să-și găsească confirmarea în structura dramatică binară, practică în **Jocul de-a vacanța (1938)**, în **Steaua fără nume (1943)** sau în **Ultima oră (1946)**: de o parte, timpul real, obiectiv; de cealaltă, timpul ireal, subiectiv, timpul carnavalesc, care suspendă istoria, declanșînd o răsturnare a valorilor. Piesele lui Mihail Sebastian par astfel construite după tehnica picturală, folosită și de Gide în **Falsificatorii**, numită „en abîme”. Numai că, de astă dată, în „ogîndă” nu se mai află realitatea, ci imaginarul. Ogînda „neagă” realitatea. Este defulare și sublimare, totodată: „o delicată păcăleală, o subtilă păcăleală,



„Cuplul imposibil” Miroiu-Mona („Steaua fără nume”) îi va atrage întotdeauna pe actori, fie ei consacrați (stînga, Radu Beligan și Marietta Deculescu, în spectacolul Teatrului Național, stagiunea 1956--1957) sau debutanți (Ilinca Tomoroveanu și Ion Caramitru, în producția de absolvență, I.A.T.C., stagiunea 1963—1964)

care te subjugă, îți modifică optica, te obligă să-ți părăsești criteriile de om singur”. (Rampa, XVIII, nr. 5124, 10 februarie 1935, p. 1). Iar emblema acestei subtile dialectici între aparentă și esență, identitate și alteritate este **masca**: „**Omul cu mască**” este poate jocul înșuși al artei, în expresia cea mai simplă a acestui joc. Raporturile dintre om și mască sînt raporturile dintre realitate și imaginație, dintre luciditate și vis, dintre adevăr și feerie”. (Rampa, nr. 5137, 25 februarie 1935). De remarcat că atît steaua necunoscută a profesorului Miroiu, vila Weber sau cabana lui Grodeck, ca și insula mult visată sau expedițiile lui Alexandru cel Mare „văzute” de Andronic sau de Magda constituie tot atîtea ipostaze ale măștii, care pentru Mihail Sebastian „exprimă și satisface această nevoie de «a pași dincolo»” (id.). Insula, steaua, vila sînt spații ale jocului, adică ale „pășirii dincolo”. Masca inaugurează astfel o dialectică „negativă”: „să reduci teatrul la vechea tehnică a măștilor elene și să substitui unui conflict adîncit și puternic, unor personaje multiple și vii, o cutie și un joc pueril de paiețe (...). La această ultimă simplificare de mijloace și posibilități, la această naivă artă a măștii și a șarjii, aș limita (...) problemele teatrului și mai ales problema și existența comediei”. (Cuv. V, nr. 1601, 5 octombrie 1929, p. 1—2). Sînt negate identitatea în favoarea alterității, unitatea în favoarea diversității. Masca simplifică și amplifică. Reduce și multiplică. Generează feerie și concizie. „Dincolo de noi sînt atîtea vieți posibile. Le vom căuta, le vom închipui. Masca ne ajută. Masca ne transfigurează. Ea împlinește ușor miracolul acestei călătorii în afară de noi”. (Rampa, 25 februarie 1935,

loc. cit.). Motiv baroc, comparabil cu „vălul Popcei”, cu „păunul” și „Circe”, masca — în orizontul aceleiași dialectici „negative” — se poate citi și ca textură onirică. Visul neagă „autoritatea paternă” a realității. Timpul II, timpul irealului, este una din dimensiunile revoltei, ale eliberării de tirania matriceală: „Un joc deci, un fapt de libertate...” (ibid.). Dacă existența cotidiană, inautentică, minată de grijă și angoasă, se află sub semnul lui Cronos, al timpului devorator, simbol al „autorității paterne”, jocul, „vacanța”, reverea răstoarnă valorile diurne și instaurează regimul nocturn al lui Anti-Cronos, al existenței autentice. Astfel, paradoxal, adevărata identitate este aceea ipotetică, imaginară, posibilă, „falsă”. Faptul de a trăi în timp, în istorie, fiind resimțit ca profund tragic, personajului nu-i rămîne altceva decît să aspire către începuturi, către faza pre-temporală, către originea regeneratoare. Sigur, piesele lui Mihail Sebastian sînt — fapt nerelevat pînă acum — scenarii aproape „mitice” ale înclăstării tragice dintre timp și om. Dar timpul nu este numai un Saturn, simbol mitic, pasibil de psihanalizări, după cum nici personajul nu poate fi doar un Oedip construindu-și sirguincios complexul, ostilitatea filială. Timpul este în primul rînd istorie, resimțită spenglerian, crepuscular. În al doilea rînd, timpul este „celălalt”, alteritatea, care trebuie negată pentru că „personajul” să-și poată afirma identitatea. Autoritatea („paternă”) a timpului, intuitiv implicit ca alteritate, este înfruntată în multiplicitatea ipostazelor sale afirmative sau negative. Astfel, teatrul, atît cel românesc (A. Davila, M. Sorbul, V. I. Popa, G. Ciprian, V. Eftimiu, Camil Petrescu, G. M. Zamfirescu, Valjean etc.),

cît și cel european (Ibsen, Claudel, Pirandello, Arnold, Bernstein, Pagnol, Achard, Anouilh, Cocteau etc.), ca mod temporal, ca ipostază de a fi a Timpului „saturnian”, este văzut într-o permanentă „criză morală, criză artistică (...), criză de ordin spiritual” (**Rampa**, XVIII, nr. 5294, 7 septembrie 1935, p. 1). Desigur, putem interpreta diagnosticul de „criză” drept o modalitate de revoltă împotriva autorității („paterne”) temporale-teatrale. Acestor „tați vitregi” li se opune adevăratul „tată”: I. L. Caragiale — „linia mare a teatrului românesc”, „filonul nostru dramatic original”; „numai prin el teatrul românesc există ca valoare de creație” (**Rampa**, XVIII, nr. 5297, 11 septembrie 1935, p. 1). Dar Caragiale, devenit model, deci constringere, va fi „negat” tacit de autorul **Stelei**... tocmai prin refuzul epigonismului, al înscrierii dramaturgiei sale în siajul caragialian.

Există totuși o soluție a crizei — de inspirație nietzscheană, frecventă în epocă (v. Mircea Eliade) — eterna întoarcere la origini, care rezolvă pașnic la nivel literar-estetic și „complexul oedipian” (cu minusculă, întrucît relația cu Oedip este doar metaforică !): „spre izvoarele vii ale emoției, ale sensibilității”. (**Viața Românească**, XXXI, nr. 5, mai 1939, pp. 96—101). Urmind învățătura presocraticilor, a lui Vico și Croce, dar mai ales a lui Coșeau, pentru care teatrul „este poezia” (**R.F.R.**, VII, nr. 5, noiembrie 1940, p. 414—417), Mihail Sebastian pledează pentru o „poetizare” a teatrului și o „destrăluțare” a interpretării (**V.R.**, XXX, nr. 4, aprilie 1938, pp. 115—118). Încă din 1928, Mihail Sebastian, medînd asupra lui Ibsen (**Cînd noi, morții, vom invia**), nota: „poezie de teatru mai inspirată nu cunoșc” (**Cuv.**, IV, nr. 1049, 24 martie 1928, p. 3). Ideea, reluată într-un eseu despre Giraudoux (**Rampa**, XVIII, nr. 5307, 22 septembrie 1935, p. 1), o regăsim și în cronică prilejuită de punerea în scenă a dramei lui Gerhardt Hauptmann, **Clopotul scufundat**: „poezia își recapătă drepturile sale în teatrul nostru”. (**V. Rom.**, XXX, nr. 12, decembrie 1938, pp. 130—136). Ca să iasă din „sterilitate” și să devină un „mod viu de expresie”, teatrul — crede autorul **Insulei** — trebuie „să vină spre Claudel” (**V. Rom.**, XXXI, nr. 5, mai 1939, pp. 96—101). „Poeticitatea” devine astfel, pentru Mihail Sebastian, criteriul (axiologic) al teatralității, al dramaticului. Teatrul fiind o artă care „s-a pierdut și se pierde prin mediocritate, prin lipsă de contact cu poezia și gîndirea” (**R.F.R.**, V, nr. 9, septembrie 1938, pp. 660—664), Mihail Sebastian demonstrează atît în eseurile sale, cît și prin dramaturgia sa că „singură poezia — un suflu răscolitor de poezie, care să doboare la pămînt toate

rețetele de tehnică, toate poncifile actoricești, toate procedeele mecanice —, singură poezia e în stare să salveze teatrul” (**V. Rom.**, XXXI, 1938 loc. cit.). Dar „gîndirea, poezia, meditația” (**V. Rom.**, XXX, nr. 10, octombrie 1938, pp. 98—100) — modalități de captare a autenticității morale — sînt grefate pe un „antiretorem” principial aprioric. Teatrul, în viziunea estetică a lui Mihail Sebastian, e un „instrument care nu înregistreză decît ceea ce e apăsător, excesiv, categoric” (**V. Rom.**, XXX, nr. 4, aprilie 1938, pp. 115—118); e „o artă de procedee sumare” (**V. Rom.**, XXX, nr. 10, octombrie 1938, pp. 98—100). Altfel spus, în teatru „conciuziunea și prolixitatea” nu sînt generate de dilatări metafizice, ci de „logica faptelor” (ibid.). Deoarece „teatrul este o artă de coeziune. El precipită, rezumă, procedează sumar” (**V. Rom.**, XXXI, nr. 4, aprilie 1939, pp. 104—106). Trîndu-și estetica — diseminată, „nesistematică” —, ca și dramaturgia de altfel, cu o pasiune intelectuală intransigentă, egalată doar de austeritatea stilistică și de idealurile sale morale de înaltă severitate clasică, Mihail Sebastian a considerat întotdeauna sobrietatea, măsura, adevărul, cultul valorilor eterne drept esențiale și le-a servit fără ostentație, cu neliniștita conștiință că „pe «scîndura goală» nu mai e loc decît pentru lumina poeziei și pentru flacăra dramei” (**R.F.R.**, VII, nr. 5, mai 1940, pp. 414—417). Visînd un teatru care să violenteze „platitudinea pînă la rărunchi, pînă la sînge și pînă la oroare” (**Cuv.**, nr. 1658, decembrie 1929, p. 1), „un teatru care să vorbească despre teatru, de marile sale drame și comedii, despre muncă, despre plîne, despre condiția tragică a omului, despre libertatea lui, despre frumusețea majestuoasă a lucrurilor mari și simple” (**V. Rom.**, XXXI, nr. 5, loc. cit.), Mihail Sebastian a realizat practic un „teatru de pasiune” (**Rampa**, XVIII, nr. 5150, 1935 loc. cit.), o „lume de artificii”, (**Cuv.**, V, nr. 1609, 12 octombrie 1929, pp. 1—2), deoarece a știut să descifreze „țesătura dinlăuntru, marea și profunda necesitate spirituală” a întâmplării, angrenînd-o astfel în logica vieții, în ritmul ei (ibid.). Condiție esențială pentru ca teatrul să fie o „artă simplă, directă, vizuală” (**Rampa**, XVIII, nr. 5124, 10 februarie 1935, p. 1). Desfășurată între „feerie”, care implică libertatea totală, și „conciuziune”, care presupune stringența ironică a unei logici „eidetice”, estetica dramatică a lui Mihail Sebastian, parțial aporetică, rămîne în continuare un fascinant și fertil domeniu insuficient explorat, atît de critici, cît și de dramaturgi.

Narcis ZĂRNESCU