

SEBASTIAN, MIHAIL

dr. Mihai Iovănel*

(18.X.1907, Brăila – 29.V.1945, București), eseist, prozator, dramaturg și gazetar. S., al cărui nume la naștere era Iosef Hechter, este fiul Clarei (n. Weintraub) și al lui Mendel Hechter, funcționar comercial. Urmează școala primară și Liceul „N. Bălcescu” în orașul natal. În 1926 susține bacalaureatul, fiind remarcat de Nae Ionescu, președintele comisiei. În 1929 va absolvi Facultatea de Drept din București, iar în 1930 – 1931 beneficiază de o bursă la Paris pentru a-și pregăti doctoratul, pe care însă nu îl va finaliza. Debutează în 1926, cu versuri în revista ieșeană „Lumea”, sub pseudonimul Eraclie Pralea, și cu articolul *Bacalaureatul, generația violenței și altele*, în revista „Politică”, sub semnătura Mihail Sebastian. Din 1927 începe să scrie la ziarul „Cuvântul” (primul articol fiind o polemică purtată cu Mircea Eliade pe tema „sentimentalului Gourmont”), unde va fi angajat de Nae Ionescu, mentorul său, ca redactor și va lucra până la sfârșitul lui 1933. Aici semnează și cu pseudonimul gidian Amyntas, producând (mai puțin în perioada pariziană) texte zilnice pe cele mai diverse teme – culturale, politice, sociale. Eterogenitatea e adusă la un numitor comun de verva foiletonistului, nu rareori pamfletară, și de argumentația dispusă mai mult deconstructiv-persiflant-ironic decât în numele unei cauze sau al unui program, deși pozițiile punctuale ale lui Nae Ionescu sunt adesea asumate și apărate de devotatul „năist”. Mai colaborează la „Universul literar”, „Tiparnița literară”, „Vremea” (din 1928), „Contimporanul”, „Vitrina literară” (din 1929), „România literară”, unde este redactor, și „Azi” (din 1932), „Index”, „Reporter” (din 1933), „Rampa” și „L’Indépendance roumaine”, la care este cronicar muzical sub pseudonimul Flaminus (din 1935), „Revista Fundațiilor Regale” (fiind redactor din 1936), „Viața românească” (din 1938). În 1932 se numără printre membrii fondatori ai Grupării Intelectuale Forum, înlocuită ulterior de Gruparea Criterion. Tot în 1932 îi apare primul volum, *Fragmente dintr-un caiet găsit*. După interzicerea în 1934 a ziarului „Cuvântul”; urmează scandalul stârnit de romanul *De două mii de ani...* și de prefața lui Nae Ionescu, S. fiind atacat și ironizat din toate direcțiile ideologice. Un răspuns și o sinteză ale scandalului apar în *Cum am devenit huligan* (1935). Ia parte în 1936 la înființarea Grupării Criticilor Literari Români. Secretar într-un cabinet de avocatură, în 1937 pledează în procesul intentat lui Geo Bogza, acuzat de pornografie pentru *Poemul invectivă*. Debutează ca autor dramatic cu piesa *Jocul de-a vacanța*, regizată de Sică Alexandrescu în

* Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu” al Academiei Române, București

1938, la Teatrul Comedia din București. În 1940 este dat afară, ca evreu, de la „Revista Fundațiilor Regale” și, în baza excluderilor rasiale, semnătura sa nu va mai putea fi găsită în nici o publicație. Din 1941 până în 1944 e profesor la liceul evreiesc „Cultura B”, unde îi are elevi pe Paul Cornea, Petre Solomon, Vicu Mîndra etc. În martie 1944 i se pune în scenă la Teatrul Alhambra piesa *Steaua fără nume*, sub pseudonimul Victor Mincu, ales spre a înșela cenzura. Înainte de 23 august 1944 scrie, conform mărturiei unor apropiați, broșura *Armata Roșie vine*, conținând pagini de pamflet antiantonescian și antifascist. După întoarcerea armelor împotriva Germaniei, perspectivele se schimbă radical. Participă la redactarea primelor numere din legalitate ale ziarului comunist „România liberă”, fiind autorul *Manifestului Blocului Național-Democratic*, și ia parte, în calitate de conferențiar, la noile realități. În februarie 1945 e numit consilier de presă principal în Ministerul Propagandei Naționale (Direcția Presei și Informațiilor). Îi sunt reprezentate două adaptări după S. Berger și John Steinbeck – *Potopul* și *Noapți fără lună*. În plină vogă, moare în urma unui accident, fiind lovit de un camion în timp ce traversa strada, cu puțin înainte de a deschide cursul *Balzac și problemele sociale ale timpului său* la nou-înființata școală populară Universitatea Liberă Democratică. În 1946 piesa *Ultima oră* e pusă în scenă cu mare succes la Teatrul Național din București, pentru ca în 1947 piesa neterminată *Insula*, al cărei ultim act e scris de un prieten apropiat, Mircea Șeptilici, să aibă premiera la Teatrul Municipal.

Critica foiletistică este domeniul în care S. se formează și se afirmă ca scriitor. *Considerații asupra romanului modern*, foileton în opt episoade publicat în „Cuvântul” între octombrie 1927 și martie 1928 și care în biografia autorului are valoarea unui volum, relevă ambiții teoretice invers proporționale cu vârsta crudă a autorului, fapt vizibil în lipsa de cristalizare a ideilor și în dicțiunea lor confuză. S. pornește de la Julien Benda, autorul cărții *Belphégor. Essai sur l'esthétique de la présente société française* (1918), pentru a diagnostica disoluția genurilor în modernitate și, în particular, „un declin al romanului ca specie”, prin care se înțelege declinul epicului și al intrigii „cu desfășurare gradată și motivată perfect” în favoarea „romanului liric”. Pentru a explica acest declin, eseistul împrumută de la Benda conceptul de „panlirism”, prin care înțelege, la fel ca Mircea Eliade în *Itinerariu spiritual*, orizontul care face posibilă schimbarea subiectului: „Toate există în ritmul unui absolut lirism. Patetism pur. Toate se nasc, trăiesc, se înlănțuie în virtutea unor legi de logică afectivă. Trăim o imensă revărsare emoțională la astfel de proporții încât amintirea romantismului se vedește falsă și nesinceră. Este o grozavă cutremurare și o deștelenire obștească. Ca două strigăte scurte și potrivnice, misticismul și sexualismul ne frământă traiul. Integrală valorificare a posibilităților neîncercate încă, inconștientul este prezent. Vremea pateticului deplin se cheamă PANLIRISM”. „Romanul liric” e chiar „romanul modern”, caracterizat prin „disponibilitatea psihologică, actul gratuit, discontinuitatea personalității”, iar lirismul ar fi forma unui nou spiritualism marcat de experiența războiului, opus „stupidului secol” al XIX-lea și „exprimând legături strânse între creator și obiect și descoperind o a doua realitate – cea a spiritului –, pe lângă care

cea a contingentului nu izbuteste să fie decât o săracă transpunere”. În continuare, tânărul eseist integrează esteticii panlirismului „romanul pur” al lui André Gide, care prin „actul gratuit” eludează tocmai detestata intrigă și verosimilitate, „novela” lui Miguel de Unamuno și *În căutarea timpului pierdut* de Marcel Proust, căruia, pentru a cadra, i se neagă intenționalitatea construcției: „*À la recherche...* este scrisă doar după legile digresive ale memoriei și crește doar din frământările obscure ale visului. [...] e cu neputință să se distingă respectarea vreunei legi de înlănțuire și gradare epică”. Apar o serie de incongruențe. Cazul lui Gide este cel mai complicat, întrucât S. sesizează incoerența dintre impuritatea romanului liric pe care tocmai o proclamase și puritatea de gen afirmată de romanul gidian. Ca atare, interpretează actul gratuit ca fiind un act ratat și citește în asta nu o mascare a vechii teleologii a intrigii, ci exprimarea „patetismului unui dinamism interior”, adică al unei weltanschauung ce face posibil panlirismul. Actul ratat îi permite, simultan, să combată puritatea de gen a „romanului pur” și să îl reintroducă, întărit, în categoria panlirismului. De asemenea, nu este clar de ce „aventura” (concept împrumutat de la Jacques Rivière, al cărui eseu din 1913, *Le Roman d'aventure*, este utilizat fără a fi citat), unic element epic compatibil în viziunea lui S. cu estetica panlirică pe motiv că se sustrage „intrigii” și recuperează autenticitatea realului, ar fi fundamental altceva decât ceea ce predică Gide; sau de ce autenticitatea aventurii s-ar sustrage suspiciunii de „acte manqué”. În rest, se reține pionieratul în introducerea pe filieră românească a programului anticalofil: „Un romancier bun nu posedă stil, dar cunoaște conștiincios gramatica”. *Considerațiile asupra romanului modern* vor avea și nu vor avea consecințe în scrierile lui S. Vor avea în măsura în care ele se reflectă în romanul *Orașul cu salcâmi*, publicat în 1935, dar scris între ianuarie 1929 și ianuarie 1931. Nu este vorba de lirismul care înecă această scriere imatură, cea mai slabă a lui S., întrucât „poezia” metamorfozării provincialei Adriana din adolescență într-o domnișoară are mai mult de-a face cu lirismul debutonat din scrierile de început ale Hortensiei Papadat-Bengescu decât cu lirismul teoretizat de autor în foiletonul lui, ci e vorba de prezența unor personaje secundare precum Buță, „transfug din *L'Immoraliste* și *Les Faux-monnayeurs*” (Lucian Boz), precum și de lipsa unor articulații cauzale în procesul formării Adrianei. Imotivarea acțiunilor amoroase ale protagonistei este de altfel o trăsătură care, sub influența lui Gide (vizibilă și prin episodul de erotism neortodox dintre Soeur Denise și Lucreția), se impune ca tendință evidentă în romanul interbelic românesc, inclusiv sau mai ales în acela scris de femei. *De facto*, în 1932, când S. publică broșura *Fragmente dintr-un carnet găsit* („prima sa plachetă de proză”, cum o numea fără mare considerație Pompiliu Constantinescu), teoriile lui din 1927 – 1928 erau deja depășite. Adoptând formula jurnalului, *Fragmente...* îi oferă autorului posibilitatea de a pune între coperti o eseistică de felul celei din *Solilocvii* de Mircea Eliade, carte apărută tot atunci. El se distanțează de la primele rânduri de clișeele eliadești: „...Cum îi povesteam lui M. D. întâmplarea asta, el observă în treacăt: «– Frumoasă experiență!» Atâta a înțeles din tot ce i-am spus. O experiență. Am oroare de termenul ăsta”. După cum

observă Pompiliu Constantinescu, „nimic [...] nu-l leagă de problemele mistice ale tinerei generații”. Pot fi totuși inventariate teme precum experiența, ratarea, crizele (în amor, sufletești), inteligența, morala, amoralismul, singurătatea, ireductibilul, Dumnezeu, livrescul, introspecția, moartea, miracolul, inefabilul etc. Față de acestea naratorul recurge însă, invariabil, la un grad zero al atitudinii, opus freneziei experimentaliste a „trăiriștilor”, idealul său fiind exprimat consecvent prin fantasma botanică, prin aspirația la condiția de „plantă” sau de „arbore”. Revenind la S. în chip de critic, aceasta este prima calitate în care se face, în ordine istorică, cunoscut și recunoscut. Practicarea foiletonului și a recenziei îi aduc deja în 1929 o extrem de onorantă includere de către E. Lovinescu în *Mutația valorilor estetice*, unde, amintit imediat după G. Călinescu și Șerban Cioculescu, tânărului critic – „un copil aproape” – i se recunosc „o reală pasiune literară înclinată spre lucruri serioase, putere dialectică, în genere în vid, abstracție stilistică”. În 1932 câteva cuvinte de apreciere venite de la G. Călinescu remarcă „frazе clare, clasice, neornamentate decât în măsura necesității unei nuanțări și atunci, adesea, în imagini fericite”. Prima calitate a criticii stă în valoarea ei ca proză inteligentă, elegant construită, ca și în subtilitatea analitică. Critic nu suficient de independent, prea sensibil la linia revistelor unde colaborează și la umorile contingente (la amicitțiile sau inimitțiile de moment), nici suficient de constant sau de obiectiv, S. scrie bine despre autorii români, dar fără a reuși să prindă esențialul sintetic, mai ales în legătură cu cărțile mari ale momentului. Mihail Sadoveanu, de pildă, este abordat exclusiv pe frontul titlurilor minore; există însă și excepții, cum ar fi literatura Hortensiei Papadat-Bengescu. În cazul cărților care îi plac – de pildă, romanele lui Mircea Eliade – se pierde adesea într-o critică de identificare emoțională, de empatizare cu subiectul sau cu personajele. Savuroase și ironic-superioare sunt cronicile negative (Ionel Teodoreanu sau Ilarie Voronca fiind două ținte predilecte), scrise nu fără cruzime și nici fără spirit, deși, în cazul articolelor preponderent negative despre E. Lovinescu s-ar putea observa că S. are dreptate pe amănunte, dar se înșală global. Procesul de valorizare nu este punctul forte al criticului, care își dă întreaga măsură în cazul valorilor deja clasate. Cronicile lui au o bătaie de regulă scurtă și nu compun o narațiune critică mai amplă sau un program prin care să-și depășească contingenta. Articolele despre literatura străină, preponderent franceză și engleză, sunt mai sigure decât aplicațiile pe spațiul autohton. Deși de-a lungul timpului anunță diverse proiecte (în primul rând o cercetare în două tomuri asupra romanului românesc), *Correspondența lui Marcel Proust* (1939) este singurul volum de critică scos de S. Cartea încununează o veche pasiune pentru autorul francez. În 1928-1929, perioadă de publicistică febrilă dedicată subiectului, se declara unul dintre „cei șase cititori ai lui Proust” din România, polemiza intens cu F. Aderca, autorul unor considerații despre „simbolismul” francezului, anunța studiul *Tragedia lui Proust* (sau *Tragedia proustiană*), din care avea să publice un fragment despre domnișoara de Stermaria. În 1932 constata că pasiunea i s-a temperat și îi mai recunoștea lui Proust, „Saint-Simon al acestui început de veac”, doar „interesul documentar”. În studiul din 1939

astfel de considerații sunt depășite. S. își revizuieste opiniile din tinerețe cu privire la lipsa „unui plan prestabilit” în construcția romanului *În căutarea timpului pierdut*, admitându-i „severa construcție arhitectonică”. Pionieratul cercetării se manifestă și prin subiect (aflat încă, la nivel mondial, la începuturi), și prin metodă. Critica genetică practică aici nu avea la acea dată prea mulți practicanți în România, o excepție fiind D. Caracostea. Corpusul de scrisori disponibil (c. 1 200 de epistole) este valorificat nu *per se*, ca valoare suficientă sieși (deși sunt apreciate o serie de „pagini admirabile, pagini ce pot figura în cea mai severă antologie proustiană”), ci ca valoare de relație aptă să conducă în „camera obscură a romanului”, să îi lumineze geneza și cristalizarea. Sunt cercetate pe rând edițiile scrișorilor, personalitatea biografică reflectată în ele, raporturile scrișorului cu mama sa, originile operei, efectul ei de noutate, caracterul de „roman cu cheie”, strategiile proustiene de legitimare în câmpul cultural al timpului. *Corespondența lui Marcel Proust* este, în fond, o micromonografie pe care autorul nu a dus-o mai departe doar din cauza destinului său lipsit de șansă.

Adevărata miză personală a lui S. stă în exercitarea ficțiunii, pe care o asumă prima oară în *Femei* (1933). Prezentat ca „roman”, deși e doar o colecție de patru nuvele legate printr-un personaj comun, Ștefan Valeriu, și prin mărunte corespondențe, reprezintă, după *De două mii de ani*, cartea de proză cea mai bună a scrișorului. Sunt abordate patru versiuni ale amorului: dragostea frivolă de vacanță în *Renée*, *Marthe*, *Odette* (care va fi reluată cu modificări în piesa *Jocul de-a vacanța*: sexualizarea, amoralismul și blazarea promiscuă din povestire sunt înlocuite în piesă de o sexualitate mult bemolată, de un erotism euforic, idealizat), dragostea între două ființe simple – doi „primitivi” – în *Emilie*, dragostea care subordonează o femeie de bună condiție unui bărbat indolent în *Maria*, în fine, dragostea de foileton dintre Ștefan și o artistă de varieteu, falsă femeie fatală, tot o natură simplă și netransparentă, în *Arabela*. Nuvelele sunt grațioase, spirituale, bine scrise și, excepție făcând *Emilie* (în care S. atinge profunzimea din nuvela *Deschiderea stagiunii*, tristă și probabil psihanalizabilă ilustrare a ratării în mediile gazetărești), monden-superficiale, literatură de consum superioară mediei. În epocă *De două mii de ani* este o surpriză, nu doar prin prefața antisemită a lui Nae Ionescu. Până atunci S. preferase să își decoloreze etnicitatea, din rațiuni mai curând sociale decât ideologice. Evreitatea era asociabilă cu ghetoul, cu parohialul specificului și al problemelor implicate (antisemitism, sionism etc.) și mai puțin cu poza subțire pe care și-o construia foiletonistul de la „Cuvântul”. Încercând să pună în ecuație autohtonă dar și transnațională „problema evreiască”, *De două mii de ani* este, cum observa Ioan I. Cantacuzino, un roman dialectic, construit pe metoda organizării de opoziții între câte doi termeni, fiecare cu discursuri de escortă argumentative. Antitezele rămân, cu program, netranșate. Reproșul din prefață că „Josef Hechter nu izbutește să explice nimic” este corect, cu observația că aceasta este chiar intenția romanului. Pot fi inventariate de-a lungul cărții dezbateri de felul: individ *versus* colectiv, sionism *versus* asimilaționism, sionism *versus* marxism, cartezianism *versus* misticism, capital *versus* specific, iudaism *versus*

antisemitism etc. **S.** urmărea nu doar investigarea prin ficțiune a problemei evreiești în România de după Marea Unire, ci și urmărirea contextelor socio-politice din România structurată de sfârșitul primului război mondial. Cele șase părți acoperă mișcările studențești antisemite din 1921 – 1923, modernizarea prin capitalul străin (aproximată prin momentul 1929), pregătirea revoluției stângiste din 1931 și resurecția antisemitismului, respectiv impunerea fascismului din 1933. Din punct de vedere ideologic, structura romanului e dată de succesiunea autohtonism (naționalist-antisemit-huliganic) – internaționalism (capitalist) – internaționalism (comunist) – autohtonism (din nou, naționalist-antisemit-huliganic). Instaurarea fascismului, sugerează romancierul, e rezultatul ratării modernizării prin capitalism sau prin revoluția de stânga; dar e un rezultat care corespunde „fondului” românesc, în a cărui celulă este înscris, paradigmatic, într-un raport recesiv care acum devine dominant, autohtonismul lui Ghiță Blidaru, personaj inspirat de Nae Ionescu. Romanul a provocat un imens scandal, fiind atacat atât dinspre presa naționalist-ortodoxistă, cât și de publicațiile evreiești: printre motive se numără insistența de a nu renunța la prefața lui Nae Ionescu, numeroasele personaje „cu cheie”, un plasament strategic greșit în contextul perioadei (distanțarea de colectivismul noii generații și desolidarizarea de minoritatea lui oprimată sunt mișcări egale pentru **S.**, duse în numele aceluiași principiu individualist și antiolectivist) și, nu în ultimul rând, faptul că în unele secvențe răzbate limbajul esențialist al metafizii etniciste, deprins de la Nae Ionescu. **S.** a organizat o apărare în *Cum am devenit huligan*, scriere de vârf a literaturii polemice românești, în care inventarizază, clasifică și combate atât reacțiile suscitade, cât și pe autorul prefeței (distanțându-se însă mai mult de interpretările lui Nae Ionescu decât de felul său de a pune problema). *Accidentul* (1940) prelucrează tema jocului terapeutic de-a vacanța: Nora, profesoară de franceză, îl trage pe Paul, avocat cunoscut de ea în urma unui accident oarecare pe stradă, într-o vacanță de iarnă, la schi, pentru a-l vindeca astfel de depresia în care l-a aruncat dragostea punctată de gelozie pentru pictorița Ann. Cei doi urcă de la Brașov la cabane, nimerind în spațiul straniu al locuinței lui Gunter Grodeck, tânărul moștenitor al unei eredități misterioase și al unei averi uriașe. În final, după peripeții în regim totuși static, Paul este vindecat, găsindu-și fericirea alături de Nora, rezolvare care i-a trezit lui Camil Petrescu parafraza sarcastică „făceți schi și vă veți lecu de amorurile nefericite”. *Accidentul* e romanul cel mai problematic din punctul de vedere al elaborării (o primă variantă incompletă a fost pierdută, apoi reconstituită cu multă dificultate) și, în același timp, scrierea cea mai kitsch a autorului, rivalizând în această privință doar cu câteva pagini din imaturul *Oraș cu salcâmi*. Cartea ar fi fost doar o nuvelă de almanah fără episodul gotic al lui Gunther Grodeck (care funcționează bine prin indeterminarea reperelor, prin caracterul său de ficțiune incompletă, în contrast cu supraexpunerea didactică a celorlalte secvențe și personaje) și fără câteva pagini din analitica geloziei lui Paul față de Ann. O parte semnificativă a stridențelor vine din concepția teatrală: scris sub formă de roman, *Accidentul* este gândit de un autor dramatic, care caută efecte

pentru scenă și care, de altfel, voia să rescrie cartea în acest sens. De aceea multe replici au un caracter emfatic și excesiv de reliefat, iar scenele capătă un aer artificios prin apăsarea intenției și prin „poezie”. Altfel stau lucrurile în scrierile pentru teatru ale lui S., care au cules, mai ales după moartea autorului, un mare și constant succes. Comedii amare ca ton general, exploatând cu ample disponibilități lirice comicul de situație, farsa și melodrama teatrului de bulevard, piesele dezvăluie o schemă mentală predilectă. În primul rând, le este comună fantasma evaziunii, a navigării către „insula” care să ofere decuplarea de la realitatea trivială, imediată. În *Jocul de-a vacanța* „insula” este pensiunea Weber, unde calendarul și proza realității sunt uitate; în *Steaua fără nume* este noaptea care șterge realitatea diurnă; în *Ultima oră* este itinerariul lui Alexandru Macedon și „jocul de-a vacanța” pe urmele lui Alexandru; în sfârșit, în *Insula* este spațiul erotic camaraderesc încropit de cele trei personaje. Acestui puternic impuls evazionist i se opun o serie de mișcări inhibitive, care tind să tragă eroii de mâneacă înapoi în realitate, să conserve realitatea, să semnalizeze caracterul de reverie al „jocului de-a vacanța”. S. rezolvă de regulă conflictul dând câștig de cauză elementului inhibitor (mai puțin în *Ultima oră*), cu sugestia că insula rămâne totuși să existe într-un plan fantasmatic, intim și secret. În al doilea rând, este constantă opoziția între limbajul liric asociat evaziunii și limbajul pragmatic al realității. De raportul dintre ele depinde și valoarea textului: el este optim în *Steaua fără nume*, capodopera autorului, în care „locul unde nu s-a întâmplat nimic” se transformă preț de o noapte într-o fantasmă prea frumoasă și neadevărată ca să reziste zilei următoare, și fragil în *Jocul de-a vacanța*, unde lirismul, notat de toți comentatorii, ocupă prea mult scena. În al treilea rând, piesele (într-o mai mică măsură *Ultima oră*) sunt construite în jurul aceluiași personaj feminin: Corina (*Jocul de-a vacanța*), Necunoscuta/ Mona (*Steaua fără nume*), Magda Minu (*Ultima oră*), Nadia (*Insula*). E vorba de o maestră a jocurilor (atât a celor centrifuge, cât și a celor erotice), un caracter voluntar, dincolo de dantela și superficiile capriciilor feminine, o fire camaraderească, o natură dublă, luminoasă în aria în care se desfășoară „joaca de-a vacanța”, cenușie în partea „cotidiană”. Tema evadării din realitate a fost exploatată de critica marxistă de după 1948, care astfel i-a construit autorului o poziție de excelență canonică. Un critic în forme directe S. nu este decât în *Ultima oră*, scriere mai puțin caracteristică, inspirată din lumea – asemănătoare cu aceea din *Gorila* lui Liviu Rebreanu – ziariștilor pescuitori în ape tulburi, așteptând „lovitura” și neezitând să o provoace prin șantaj. Conflictul piesei stă într-un *qui pro quo* nici prea verosimil, nici foarte subtil, dar eficient teatral: lectura greșită pe care o face industriașul Bucșan unui nevinovat articol de istorie. Acest *misreading* e pus să ducă greul acțiunii, să susțină câteva scene importante, ceea ce dă piesei un aer de farsă ușoară, contrastând cu satira modelată realist a puterii cinice din zona marii industrii sau a corupției ziariștilor. Utopia care nu încetează să eșueze în dramaturgia lui S. poate fi citită, invers decât romanele „huliganice” ale lui Mircea Eliade (*Întoarcerea din rai* și *Huliganii*), ca elegie a intimității pierdute și a unui spațiu al subiectivității private care descrește, făcând cu

resemnare loc realității din ce în ce mai invazive și mai autoritare. Vila din *Jocul de-a vacanța* va fi redusă în *Insula* la dimensiunile unei maghernițe, și totuși, această din urmă lucrare, rămasă neterminată, ar fi urmat poate să părăsească cercul vicios al pieselor anterioare pentru a afirma preeminența vieții asupra oricărei versiuni de „conștiință nefericită”. Rândurile în nota căroră sfârșește actul al doilea („nu vreau ca soarele, mâine dimineată, să răsară fără noi”) pare să îl evoce pe Albert Camus din *Fața și reversul*, autorul propoziției „la urma urmei, soarele ne încălzește totuși oasele”. În fine, scrierea principală a lui S. este jurnalul său, revelat într-o ediție, în intenție completă (deși asupra textului integral există încă semne de întrebare), abia în 1996. Secvențe fuseseră publicate în mai multe rânduri înainte și după moartea lui S., într-o cantitate suficientă pentru a permite evaluarea rezonabilă a calităților documentare, umane și literare ale textului. Jurnalul este un concept recurent la S., o formulă intimă literaturii și publicisticii sale – fapt deloc surprinzător, dată fiind generația egotist-narcisistă din care face parte. Scriitorul își motivează în treacăt, într-o cronică din 1932, empatia față de jurnal. Argumentul său este unul cât se poate de previzibil pentru epocă, pe linia autenticismului gidian: „Jurnalele intime au o veche preferință în alegerile mele de cetitor dezordonat. În parte, pentru că răspund poate unei ușoare curiozități sociale: să cunoști oamenii și să afli istorii ascunse despre ei, să-i vezi trăind la adăpostul convențiilor este o plăcere certă, deși poate de calitate mediocră. Dar mai ales pentru că aceste jurnale au un accent de adevăr pe care literatura nu-l realizează niciodată pe de-a-ntregul. Fiindcă literatura, oricât ar fi de bună, simulează”. Înainte S. publicase paginile din jurnalul de creație al romanului *Orașul cu salcâmi*, în siaj explicit gidian („Exemplul lui Gide, care a scris un jurnal al romanului *Les Faux-monnayeurs*, mi-a fost de folos”). Jurnalul parizian este de fapt mai întins decât arată paginile de jurnal ce însoțesc *Orașul cu salcâmi*. S. publicase din el în 1930 și 1931, în „Cuvântul”. De asemenea, mai multe pagini din *De două mii de ani* (din partea a patra) par să își aibă originea, prin caracterul lor notațional și „rupt” din punct de vedere stilistic de ansamblu, tot în jurnalul corespunzător perioadei 1930–1931 a studiilor doctorale de la Paris. Încă mai remarcabil pentru traseul care anticipează paginile din *Jurnal* este că *De două mii de ani* e un pre-*Jurnal* care codifică deja relațiile oferite de acesta din urmă, doar că le pune în convenție românească, simulându-le și disimulându-le. Două sunt trăsăturile sau calitățile principale ale *Jurnalului*, corespunzând celor două planuri (amândouă legitime), ideologic și literar, de-a lungul cărora își diseminează sensurile. În plan ideologic, el transmite discursul unui martor, în sensul latinescului *superstes*. Deși, conform unei definiții din epocă aparținând lui Tudor Vianu, „jurnalele intime alcătuiesc o manifestare literară din care reprezentarea oricărui public este absentă”, cazul lui S. reprezintă o excepție, în sensul în care discursul său e instrumentat în direcția unui public dacă nu concret (deși într-un rând mărturisește că se gândește la data în care îl va citi lui Mircea Eliade), atunci abstract, impersonal. Reflecțiile despre publicul căruia i se adresează un jurnal se strecoară într-o cronică din 1940 la însemnările lui Titu Maiorescu. Jurnalul nu mai este

văzut acum ca o formă mai autentică de a face literatură, ci tot o contrafacere, un „trucaj”: „E posibil ca, la punctul de plecare, Stendhal sau Goncourt sau Jules Renard să fi avut intenția de a ține, în jurnalele lor, socoteli strict personale, ferite de orice ochi străin, dar, cu vremea, ele au devenit chiar pentru autorii lor o adevărată operă, destinată mai curând sau mai târziu tiparului. Atâta e de ajuns pentru ca libertatea de expresie să capete o instinctivă prudență. În literatură, cele mai mari sincerități sunt totuși discret «dirijate»”. Este importantă această confesiune indirectă, în sensul în care ea poate fi asociată cu prezența la autor a conștiinței sale de martor public. Tot din punct de vedere ideologic, jurnalul este cu atât mai relevant pentru cel care îl scrie cu cât abia prin el ajunge să depășească vocabularul metafizic și „logica colectivelor”, deprinse de la Nae Ionescu și vizibile în romanul *De două mii de ani*. S. descoperă prin suferințele și angoasele trecute în discurs, atât prin evenimentele propriu-zise, cât și prin travaliul notărilor lor, valoarea solidarității umane și o etică a concretului care se opune atât individualismului, cât și colectivismului (ambele doar cuvinte, abstracțiuni). Trecând la planul literar al jurnalului, e de observat că efectul de romanesc este captat într-un sens major, eșuat în celelalte scrieri. Ca formă relaxată, ne-publică de literatură, jurnalul îi oferă scriiturii lui S. o poziție neînhibată, golită – retoric și anecdotic – de convențiile literare prea romanțioase și lirice cărora le cade victimă în *Orașul cu salcâmi* sau în *Accidentul*. Apoi, contextul excepțional din punct de vedere istoric și ideologic (teatru al unor tensiuni etnice, ideologice, politice, umane cu o densitate remarcabilă) îi dă scriitorului, laolaltă cu neșansa decăderii lui sociale, „șansa” unei problematice extraordinare, care să fie tratată cu o autenticitate nesimulată. Contextul acoperit de jurnal este atât de dens, încât orice detaliu concurează la rangul de metaforă. Relevanța personajelor angrenate asigură enunțurilor o cantitate importantă de semnificație suplimentară, de pre-text de care textul propriu-zis profită. Canonicitatea (construită în unele cazuri ulterior) a unor figuri precum Camil Petrescu, Nae Ionescu, Mircea Eliade, Emil Cioran este un combustibil eficient pentru captarea și augmentarea interesului, cu atât mai mult cu cât perspectiva adusă de S. este una piezișă sau chiar „demitizatoare”.

D. Sebastian este un scriitor prin excelență inteligent. Ceea ce prețuim în scrisul său este netăgăduita posibilitate de a disocia, de a analiza idei și stări sufletești. Structura sa ni se pare mai curând a unui critic, dublat de un moralist în sensul francez al cuvântului. [...] Formația literară a d-lui Sebastian este cert gidiană, chiar specifică atmosferei generale de la N.R.F.; individualist, analist și moralist, d. Sebastian poate fi identificat nu numai în ambianța psihică munteană, dar, cu deosebire, în aceea a unei anume culturi franțuzești. Nu-i facem o muștrare, ci constatăm: prin tehnică, prin unele tipuri, prin neliniștea dominată de luciditate, De două mii de ani este o carte tipic gidiană.

POMPILIU CONSTANTINESCU

În teatrul lui Mihail Sebastian nu poți vedea nimic din ceea ce ar fi merit să dea clasicitate, spirit și autenticitate durabilă literaturii noastre dramatice; dar poate că nimeni nu s-a gândit să le caute acolo unde era altceva de aflat: în aceste comedii simple și juste, scrise de un condei salubru și fermecător, nădăjduiești cu modestă ambiție să găsești repertoriul meritoriu al spectacolelor comune.

I. NEGOIȚESCU

Mihail Sebastian face figură de critic impresionist care discută opera în cauză fără prejudecăți, cu o înțelegere de ajuns de elastică, ceea ce l-a făcut să nu cadă în erori fundamentale de estimăție. În ipostaza de cronicar literar, spre deosebire de alți scriitori care au făcut cronică literară ca amatori, el este unul dintre cei cu judecata cea mai pertinentă, nelăsând impresia complacerii în arbitrar și teribilitate paradoxală, cum se întâmplă cu Eugen Ionescu, și nici nu se lasă antrenat de un subiectivism excesiv ca Anton Holban ori Ion Călugăru. [...] Cronicar dramatic, Sebastian reeditează formula cronicarului literar, cu un plus de participare încordată pe care o transmite, dincolo de text, spectacolul, contactul direct cu sala și cu jocul actorilor.

CORNELIA ȘTEFĂNESCU

SCRIERI: *Fragmente dintr-un carnet găsit*, cu un portret de Mac Constantinescu, București, 1932; *Femei*, București, 1933; *De două mii de ani*, pref. Nae Ionescu, București, 1934; ed. pref. Z. Ornea, București, 1995; *Cum am devenit huligan. Texte, fapte, oameni*, București, 1935; *Orașul cu salcâmi*, București, 1935; *Correspondența lui Marcel Proust*, București, 1939; *Jocul de-a vacanța*, București, 1939; *Acidentul*, București, 1940; *Teatru*, București, 1946; *Ultima oră*, București, 1956; *Opere alese*, I, îngr. și introd. Vicu Mîndra, București, 1956; *Opere alese*, I-II, îngr. și pref. Vicu Mîndra, București, 1962; *Întâlniri cu teatrul*, îngr. și introd. Cornelia Ștefănescu, București, 1969; *Eseuri. Cronici. Memorial*, îngr. și pref. Cornelia Ștefănescu, București, 1972; *Opere*, I, îngr. și pref. Cornelia Ștefănescu, București, 1994; *Jurnal. 1935-1944*, îngr. Gabriela Omăt, pref. Leon Volovici, București, 1996; *Jurnal de epocă*, îngr. și introd. Cornelia Ștefănescu, București, 2002. **Traduceri:** Roger Verceel, *Căpitan Conan*, București, [1935].

Résumé

Ecrivain issu du manteau de Gide et Proust, appartenant donc à la lignée de la prose psychologique, Mihail Sebastian est d'origine juive et son destin en a été marqué sans doute. Le plus intéressant ouvrage c'est son journal *De două mii de ani (Depuis deux mille ans)*, mal reçu par la critique et par son mentor, Nae Ionescu. M. Sebastian a essayé de donner sa réplique aux accusations et aux reproches contenus dans la préface à son journal, dans un ouvrage pamphlète, *Cum am devenit huligan (Comment je suis devenu voyou)*. La partie la plus importante de son œuvre est représentée par ses pièces théâtrales (*Steaua fără nume – L'étoile sans nom*, *Jocul de-a vacanța – Jouer aux vacances*, *Ultima oră – La dernière heure*) dont le thème récurrent est le refuge dans un espace paradisiaque, éloigné de la réalité terne du quotidien.

Mots-clé: Mihail Sebastian, pièces de théâtre, André Gide, prose proustienne, le journal