



## ÎNCEPUTURILE PUBLICISTICII DRAMATICE LA MIHAIL SEBASTIAN

**Tiberius VASINIUC**

PhD candidate, University of Arts Tîrgu-Mureş

National Theatre Tîrgu-Mureş

vtiberius@yahoo.com

**Abstract:** The Beginnings of Mihail Sebastian's Theatre Journalism

*Mihail Sebastian affirmed himself in the landscape of Romanian literature as a playwright and novelist. His literary and theatrical chronicles, like the confessional writings, were unjustly abandoned in a shadowy cone. And this lasted till 1990, when they came back to the exegete's attention, validating an author with a real critical vocation. Our article aims to reevaluate the beginnings of Mihail Sebastian's theatre journalism, during his collaboration with "The Word" (Cuvântul) newspaper.*

**Key words:** Mihail Sebastian, theatre, drama, journalism, ethics.

La Mihail Sebastian, pasiunea pentru teatru a ieşit la lumină încă din anii adolescenţei, pentru ca, din primii ani de jurnalism, autorul să-şi încerce abilităţile de cronicar dramatic, alături de cele de critic literar şi de analist al vieţii sociale şi culturale. Cu trecerea anilor, preocupările sale s-au deschis spre un orizont larg, îmbinând curiozitatea pentru artele spectacolului cu interesul pentru scena politicii şi, în general, pentru marile „teme“ ale vieţii. Ca urmare, în articolele semnate în ziarul *Cuvântul*, condus de Nae Ionescu, se observă că autorul citeşte şi analizează piesele româneşti cu aceeaşi luciditate cu care parcurge operele străinilor. Fără a se abate de la principiile estetice însuşite în anii tinereţii, Sebastian se interesează de creaţiile autohtone din nevoia de a le compara cu cele europene, dar şi din dorinţa de a fixa repere pentru un viitor program estetic. Astfel, în cronicile sale disjunge între abilitatea romancierului – adică „obişnuinţa de a vedea şi de a înţelege“ (Sebastian, 2013/IV, 198) – şi cea a dramaturgului. De exemplu, pe Alexandru Davilla, „omul care n-a fost numai autorul unei cărţi, ci personagiul unei duble vieţi şi eroul atâtor întâmplări“ (Sebastian, 2013/III, 1021), îl vede ca pe un civilizator al teatrului de la noi, un educator al publicului, un ghid pentru cei care alcătuiesc repertoriile şi, nu în ultimul rând, un susţinător al talentelor veritabile. Cuvintele pe care Sebastian i le dedică lui Alexandru Davilla păstrează un ton omagiator, cald şi sentimental, autorul piesei *Vlaicu-Vodă* fiind considerat o voce importantă a teatrului românesc:

„[...] opera aceasta a lui Alexandru Davilla ajunge până la noi ca un filon de argint ramificat într-un strat de granit. Trăieşte în fiecare sală de teatru românesc, e prezentă pe fiecare scenă, în gestul oricărui actor şi în ochiul



oricărui director de scenă. Sunt ecourile rezistente ale unui glas care s-a înălțat o singură dată și a rămas prezent ca un joc de apă neîntors din elanul și ridicarea lui primă.“ (Sebastian, 2013/III, 1023).

Din ipostaza spectatorului-cronicar, autorul *Jocului de-a vacanța* a încercat să privească spre scenă dintr-o dublă perspectivă. Fără să neglijeze însemnătatea piesei de teatru, a operei scrise, a semnalat cu consecvență, pe de o parte, dificultatea prelungirii discursului auctorial în jocul actorilor, pe de altă parte, necesitatea desprinderii dialogului scenic de textul dramatic. Aceasta i-a ușurat lui Sebastian misiunea de a corobora diferite soluții de realizare a unui spectacol, dar i-a permis și să remarce riscurile care apar în urma unui compromis între jocul actorilor și expectanțele publicului. Prin *Georges Dandin* al lui Molière, pus în scenă la Teatrul Național, cronicarul semnaleză anacronismul reprezentației în câteva fraze care vor constitui, peste câțiva ani, nucleul unor concepte estetice bine articulate, novatoare în ansamblul lor (desigur, dacă prin „novator” putem accepta și racordul – critic! – la curente teatrale din epocă). În *Georges Dandin*, Sebastian intuiește virtuțile unei „piese fără eroi. Adică fără expresivitate specifică fiecărui personaj în parte, fără un timbru distinct și diferențiat al personalității lor“ (Sebastian, 2013/III, 973). O soluție regizorală în care „caracterele” se confundă va conduce, în opinia autorului, la o defectuoasă receptare a mesajului teatral. Ca urmare, „funcția dramatică” și construcția *naturală* (adică firească) a rolurilor au o importanță majoră în realizarea unui spectacol. Dar este departe de Sebastian intenția de a condamna cu totul stilizarea la care recurg creatorii teatrului contemporan:

„Pretind că această artă a clișeeilor este însăși substanța teatrului. Teatrul e spectacol. Prin însăși esența lui se prezintă unei colectivități și are să fie înțeles nu după un proces intelectual personal, nu după o intimă și diferită transpunere a sa în sensibilitatea și inteligența fiecăruia, ci dintr-odată, total, egal. O piesă de «teatru pur» nu permite versiuni. N-ar trebui să permită nici interpretări măcar. Semnificația ei e corp simplu. Trebuie să descindă direct de pe scenă în sală, să-și comunice adevărurile fixe pe o punte unică“ (Sebastian, 2013/III, 974).

Ca urmare, propune autorul, drumul de la scenă la sală trebuie să fie liniar, iar interpretarea să fie redusă la un minimum de nuanțe, cu alte cuvinte, să fie construită pe o „fundatie” lipsită de elemente care să amenințe acuratețea imaginii teatrale. Semnificația spectacolului va trece „pe o punte unică”, direct de la actor la spectator, printr-o teatralitate care se descrie prin „simplitate”, făcând clar și, totodată, susținut motivul reprezentației și aceasta chiar cu riscul de a avea, în final, o imagine caricaturală, cu „gestul redus la tic, vorba la formulă, sentimentul la obsesie” (Sebastian, 2013/III, 974). Nu putem să nu ne amintim aici de Meyerhold și de disputa acestuia cu Alexandre Benois. Într-un articol din 1912, dedicat artei „cabotinelui” (Meyerhold,



2011, 115-137), regizorul rus luase apărarea reprezentațiilor de bălci, pe care le-a descris ca forme *originare* de manifestare artistică. Meyerhold opina în favoarea histriionului, pe care l-a descris ca singurul „actor“ capabil să conserve virtuțile autentice ale artei scenice și, implicit, ale teatralității:

„Cabotinel este actorul ambulant. Cabotinel este rubedenie a mimilor, histriionilor, jonglerilor. Cabotinel este posesorul unei tehnici actricești miraculoase. Cabotinel este exponentul tradițiilor de artă actricească autentică. Cabotinelului îi datorează teatrul occidental perioada de înflorire (teatrul spaniol și teatrul italian din secolul al XVII-lea)“ (Meyerhold, 2011, 118).

Tot așa, Sebastian a năzuit la o revigorare a teatralității pure prin „această naivă artă a măștii și a șarjei“ (Sebastian, 2013/III, 975) și, în consecință, la o punere în valoare a elementelor care au dat specificitate teatrului, transformându-l într-o artă care să se despartă de literatură. Cazurile prezentate de autor sunt numeroase. Un exemplu: Jean Sarment, cu *Prea iubitul Leopold* – o piesă care elimină din calcul dramaticul, sufocată de o tramă cu final facil, convențional (Sebastian, 2013/III, 978-979). Un alt exemplu: Frantisek Langer, cu *Periferie* – o piesă cu întâmplări decorative (o crimă urmată de criza de conștiință a făptuitorului), banalizată prin soluții estetice inadecvate, prin lovituri de teatru și, tot așa, prin declamațiile protagonistului (cele care marchează remușcărilor criminalului). Analiza pe care Sebastian o face lui Langer este obiectivă, fiind evidentă calitatea sa de fin observator, de exeget deschis spre câmpul și soluțiile psihologiei abisale:

„Autorului i-a lipsit atâta simț scenic cât i-ar fi trebuit pentru a pricepe că o piesă de teatru nu se poate construi pe un sentiment pasiv. Remușcarea e o stare de suflet fără verb (verb – în sens gramatical), fără act, fără mișcare. E un sentiment netranzitiv. Nu are complement direct. Nu trece dincolo de sine, nu antrenează circumstanțele, nu le determină, nu intervine în jocul lor. E un sentiment fără inițiativă. Se lasă copleșit de evenimente, dar nu le copleșește. Părerea de rău! Toată perspectiva acestui complex sufletesc se adâncește în trecut, în fapt consumat, în amintire. Ori, *amintirea nu e un element dramatic* [s.m.]“ (Sebastian, 2013/III, 1029-1030).

Și, tot astfel, *Pariziana* lui Henry Becque, creatorul așa-numitului „teatru crud“, îi trezește scriitorului român o „indispoziție“ pe care și-a exprimat-o net într-o cronică din *Cuvântul* (Sebastian, 2013/III, 1086-1089). În opinia lui Sebastian, naturalismul piesei lui Becque, datat și plin de clișee (de exemplu, prin tema „triunghiului conjugal“), nu mai poate fi adus în scenă decât, cel mult, cu un scop didactic, de exemplificare a unor forme dramatice (comice, în esență) care se dovedesc depășite. Piesa *Pariziana*, notează autorul, nu propune nimic nou și, în ciuda construcției dramatice riguroase, nu aduce pe scenă destine umane



care să mai poată trezi interesul spectatorilor. Tot astfel, psihologismul perimat, redundant în raport cu noile creații, ar vitregi publicul de experiențe artistice demne de interes.

Vorbind despre teatru, Sebastian se pronunță uneori de pe pozițiile unui romantism revigorat, fiind extrem de atent la *frumosul* expresiei, adică la stil. Autorul își amintește, cu o ferventă nostalgie, de anii intrării în adolescență, de primele pasiuni literare și de „frământările celor dintâi necunoașteri“ (Sebastian, 2013/IV, 177). Pe atunci, tânărul Sebastian era atras atât de „aventura“ personajelor din *Rața sălbatică* și din *Rosmersholm*, cât și de filonul profund etic al pieselor scrise de Henrik Ibsen. Intrând în substanța creației ibseniene, el părea să caute un far călăuzitor care să-i lumineze drumul în viață: „Învolburată, mintea își căuta un sistem, iar sufletul un catehism“ (Sebastian, 2013/IV, 178), afirmă autorul. Scriind despre Ibsen, Sebastian se întoarce la lecturile din anii pubertății, pentru a semnala, încă o dată, acel filon metafizic din opera scriitorului norvegian care i-a modelat gândirea și care, cel mai probabil, i-a păstrat activ interesul pentru teatru. Copleșit de gravitatea temelor risipite în dialogul casnic al eroilor ibsenieni, „stat, religie, iubire, libertate, conștiință“ (Sebastian, 2013/IV, 179), „colegianul“ a oscilat între agnosticism și credință vitală, între republică și anarhie, între acțiune și resemnare. Ibsen a fost cel dintâi scriitor spre care Sebastian și-a îndreptat curiozitatea pentru a căuta, ca în oracolele sibiline, sensul vieții. Piesele acestuia l-au făcut să-și imagineze „o lume de îngeri autodidacți și profeți terestrați“ (Sebastian, 2013/IV, 180), o lume care, mai târziu, i-a dat imbold spre arta speculației și l-a pus în fața marilor întrebări cu privire la sine și la ceilalți. Virtuțile analitice ale criticului nostru sunt dublate de cele ale unui spirit sintetic. Astfel, în doar câteva rânduri, Sebastian a reușit să creioneze etapele însemnate ale creației lui Ibsen: 1. cea inaugurată prin *Nora*, corespunzătoare „vârstei generoase de sindicalism și mistică socială“ (Sebastian, 2013/IV, 182); 2. urmată de *Femeia mării*, piesă aflată sub influența simbolismului francez și a esteticii lui Maeterlinck; 3. încheiată cu *Rața sălbatică*, piesa umanismului și a adevărului. Însă Sebastian nu și-a „anesteziat“ lectura cu o admirație necenzurată. El știa, așa cum știuse și Virginia Woolf, la același început de secol XX, că „lectura e un proces mai lung și mai complicat decât privirea“ (Woolf, 2007, 19). Ca urmare, în lucrarea *Peer Gynt*, care, prin „simbolismul teutonic“ al replicilor, i-a atins cele mai sensibile coarde ale spiritului, autorul observă ceea ce Ibsen a ratat prin lungimea replicilor și a divagărilor, amenințând dramaticul piesei: „Peer Gynt nu știe să-și răscumpere cu autenticitatea lui de poem lungimile, obscuritățile și digresiunile, care încearcă și strâmbă linia de realizare dramatică“ (Sebastian, 2013/IV, 184). O altă piesă scrisă de Ibsen, *Hedda Gabler*, îi dă lui Sebastian ocazia de a glosa, în manieră eseistică, pe marginea destinului eroinei, făcându-l să înțeleagă modalitatea în care aceasta „a fixat înspre un vis de moarte și poezie întâiul acces sexual și le-a dat tremurărilor acestui moment poza mincinoasă dar – pe atunci – binefăcătoare a unui conflict de suflet.“ (Sebastian, 2013/IV, 347). Articolul lui Sebastian din 1928 este o reevaluare a sentimentelor specifice vârstei de licean. Însemnările sale stau sub semnul unei confesiuni disimulate, a unei mărturisiri ce nu poate fi dusă până la capăt decât sub



mantia protectoare a personajului. Analiza pe care o încearcă Sebastian are izul unei psihanalize, gesturile, cuvintele, acțiunile eroinei marcând micile „drame“ ale autorului aflat, la 16 ani, în pragul maturizării sexuale:

„Dacă aş fi ştiut să ghicesc atunci în țeava revolverului [Heddei Gabler – n.m.] imaginea unui phalus portativ, pe care această săracă femeie fatală o ținea ca pe un fetiș și ca pe o aluzie, dacă aş fi ştiut să pătrund dincolo de privirea ei ciudată în mica dramă a unui sex insuficient îngrijit, atunci tragedia mediocră a bețivului Løvborg nu m-ar fi câștigat nici o clipă“ (Sebastian, 2013/IV, 347).

Plasată în decorul unei spiritualități aparte, acel „decor scandinav cu monotonie de culoare și încetinelii de mișcare“ (Sebastian, 2013/IV, 347), Hedda Gabler nu poate fi interpretată, adică înțeleasă, decât prin descifrarea relației sale cu „straniul“ existenței. Sebastian sesizează spațiul îngust care face ca gestul final al Heddei, suicidul, să separe tragicul vieții de suficiența (mediocră) a sinelui. Premers de apariția lui Løvborg, de fisura apărută în universul de liniște în care personajele își duceau viața, sinuciderea reprezintă, în piesa lui Ibsen, actul final al excitării simțurilor și, apoi, al deznădejdiei care face imposibilă mântuirea. Toate acestea sunt păstrate în „căușul“ unui suflet izolat de lume, un suflet incapabil să se deschide spre *altul*. Patetismul, consideră Sebastian, îi este străin Heddei, consumându-se „la temperatură scăzută, fără suflul implacabil al unei fatalități trăite în profunzime“ (Sebastian, 2013/IV, 349).

Interesantă este disjuncția stabilită de Sebastian între literatură și teatru, între literar și dramatic: dacă cea dintâi presupune o „incursiune“ creativă în detaliile vieții, cel din urmă este destinat, pentru a folosi expresia autorului, „ansamblului“ existenței. O încălcare a acestui principiu de bază conduce inevitabil la ratarea operei dramatice. Teatrul modern – și mai ales cel expresionist – reprezintă un bun exemplu al separării pe care scena o pretinde în raport cu literatura, chiar dacă, pentru a împlini atare năzuință, dramaturgii au fost nevoiți să recurgă adeseori la soluții artificiale, cu alte cuvinte la pura teatralitate (Sebastian, 2013/IV, 338). Bun comparatist, Sebastian își însoțește analizele cu trimeri la opere românești sau străine, de regulă din literaturile germană și franceză. Astfel, piesa lui Leonhard Frank, *Karl și Anna*, reprezintă o bună ocazie de înțelegere și explicare a pericolului la care este supusă drama în urma unei excesive poetizări a dialogului. Ceea ce se poate realiza prin roman – exemplul la care se oprește Sebastian fiind, de această dată, trilogia lui Jules Romains, *Psyché* (1922-1929) – devine inoperant sau chiar pernicios în teatru. Teatrul lui Bernard Shaw lasă literatura în urma dramei, creându-i „un soi de anticameră, unde penița scriitorului, surprinsă de vechi deprinderi, să-și lase metaforele, poezia și stilul, ca pe niște galoși impracticabili între cei trei pereți ai scenei“ (Sebastian, 2013/IV, 339). O altă piesă a lui Bernard Shaw, *Meseria doamnei Warren*, îi dă lui Sebastian oportunitatea să se exprime în dezacord cu publicul bucureștean, un public pe care îl consideră, fără menajamente, laș și incapabil să vadă scena de teatru ca oglindă a vieții. Același public, mimând atitudinea Occidentului, dă dovada



unui gust îndoielnic, făcându-l să formuleze asertiv: „Examenale de conștiință nu sunt resortul sensibilității românești“ (Sebastian, 2013/III, 1034, 1040-1041). În această frază, vom recunoaște constatarea pe care autorul o va face în 1935, anul publicării romanului *De două mii de ani*, când, în România, extremismul legionar începea să-și facă simțită prezența. Sebastian își manifestă admirația și pentru o altă lucrare a lui Shaw, pe care o consideră „cu teză“, „didactică“ – *Maior Barbara* (1905). Aici, în această piesă a revoltei tinerilor împotriva părinților – piesă reprezentativă, de altfel, pentru teatrul de idei al Angliei sfârșitului de secol al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea –, scriitorul român remarcă dozajul optim de grav și burlesc, forța expresivă a grotescului, veridicitatea replicilor, firescul (dar și pitorescul) personajelor, ironia, pătrunderea în adâncimile vieții, alternanța dintre comic și tragic (Sebastian, 2013/III, 1120-1122).

Unul dintre autorii dramatici apreciați în Franța perioadei interbelice a fost Paul Raynal (1885-1971). Astăzi abia amintit în istoriile teatrului, Raynal își câștigase, în anii 30-40 ai secolului trecut, un loc aparte în conștiința spectatorilor. Sebastian îi face cunoscut cititorului român două dintre lucrările dramaturgului francez, *Le maître de son coeur*, piesă marcată de psihologism și *Le tombeau sous l'Arc de triomphe*, scrisă sub influența simbolismului. Demn de semnalat ni se pare interesul acordat unui scriitor francez aflat la debutul carierei (doar cele două lucrări amintite mai sus fiind publicate până la data recenziei). Probabil că tematica abordată de Raynal, a războiului, în cazul piesei *Le tombeau...*, și a pasiunilor profunde, în *Le maître...*, i-au atins autorului o coardă sensibilă, de care va fi conștient abia peste câțiva ani. Deprins să se amuze serios și să fie grav la modul ludic, Sebastian s-a împăcat greu cu genul burlesc și chiar cu *music-hall*-ul. De aici, urmează ironia și chiar cinismul cu care a tratat reprezentațiile „gen Louis Verneuil“.

Un spectacol de la Teatrul Național cu *Scrisoarea pierdută* îi dă ocazia lui Sebastian să recunoască, pe lângă virtuțile comice ale piesei lui I.L. Caragiale, calitatea textului de a fi mereu actual. „Din ce țesuturi ferme e făcut de vreme ce lectura nu-l uzează, repetarea nu-l obosește, amintirea nu-i ia nimic din surpriză și peste zile și peste ani rămâne inalterabil, sigur, fix?“ – se întreabă Sebastian. Iar răspunsul îl află în acea vitalitate a textului care obligă creatorii scenici la un acord mutual cu autorul și, deci, la o înțelegere profundă a operei. O bună montare a lui Caragiale, afirmă Sebastian, rămâne datoare textului dramatic, un text care oferă mult și pretinde pe măsură. Doar în acest fel, afirmă Sebastian, reprezentația poate dobândi veridicitate și spontaneitate (Sebastian, 2013/III, 636).

După câteva aprecieri făcute *Omului cu mârtoaga*, o piesă cu „doi, trei oameni veridici, creați, văzuți“ (Sebastian, 2013/III, 986), oameni capabili să redea spectatorilor o *felie de viață*, Sebastian consideră o „cădere“ drama *Nae Niculae* a lui George Ciprian, piesă din care, susține criticul, pare să dispară umanitatea, lăsând în urmă un dialog steril, schematizat, paradoxal și, mai ales, non-dramatic. Și aceasta, întrucât, prin „melodrama de idei“ *Nae Niculae* – o piesă puțin clară, „o succesiune de tablouri complicate, greoaie, fără linie și fără suplețe“ – dramaturgul „nu vede [...] într-o idee mișcarea ei traductibilă în fapte, nu simte simetria dinlăuntru a gândului“ (Sebastian, 2013/III, 987-988). Atent la toate detaliile construcției dramatice, criticul semnalează în



*Nae Nicolae* nefirescul dialogului, devitalizarea acțiunii, atrofierea cuvântului rostit, disoluția emoției și un tezism prost mascat.

Uneori, Sebastian reia în cronicile sale subiectul pieselor lecturate sau al reprezentațiilor văzute pe scenele bucureștene. Rezumarea acțiunilor vizează doar lucrările necunoscute cititorilor români și nu din nevoia de a oferi „o asistență literară“ (Sebastian, 2013/III, 988) publicului, ci pentru a justifica, indirect, propriile opțiuni estetice. Însă nu e doar atât, întrucât, prin exercițiul rezumării pieselor, autorul își descoperă harul de povestitor și un stil care îi va aduce un imens succes de public odată cu romanele *Accidentul* și *Orașul cu salcâmi*.

## BIBLIOGRAFIE

- SEBASTIAN, MIHAIL, 2011. *Opere*, vol. I. *Proză*, ediție coordonată de Mihaela Constantinescu-Podocea, text ales și stabilit, note, comentarii și variante [de] Mihaela Constantinescu-Podocea și Oana Safta, prefață de Eugen Simion, București, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă.
- SEBASTIAN, MIHAIL, 2013. *Opere*, Vol. III. *Publicistică (1926-1929)*, ediție coordonată de Mihaela Constantinescu-Podocea, text ales și stabilit, note, comentarii și variante [de] Mihaela Constantinescu-Podocea, Oana Safta și Petruș Costea, București, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă.
- SEBASTIAN, MIHAIL, 2013. *Opere*, vol. IV. *Publicistică (1930-1932)*, ediție coordonată de Mihaela Constantinescu-Podocea, text ales și stabilit, note și comentarii [de] Oana Safta și Petru Costea, București, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă.
- MEYERHOLD, V.E., 2011. *Despre teatru*, traducere, note și postfață de Sorina Bălănescu, București, Fundația Culturală „Camil Petrescu“.
- WOOLF, VIRGINIA, 2007. *Eseuri alese*, vol. I: *Arta lecturii*, București, Editura RAO.