

MIHAIL SEBASTIAN

ACCIDENTUL

Prefață, fișă biobibliografică și referințe critice
de Lucian Pricop

EDITURA CARTEX

CUPRINS

<i>Viața începe dintr-o întâmplare banală</i> (Lucian Pricop).....	7
<i>Fișă biobibliografică</i>	11
<i>Referințe critice</i>	18
Accidentul	27

VIAȚA ÎNCEPE DINTR-O ÎNTÂMPLARE BANALĂ

În seria cronologică a romanelor lui Mihail Sebastian, *Accidentalul* este cel de pe urmă, fiind tipărit în februarie 1940, la Editura Fundația Regală pentru Literatură și Artă, cea mai prestigioasă academică editură din interbelic românesc. Asta, după ce autorului i se furase prima variantă a manuscrisului în tren, în Franța, fiind nevoit să refacă primele cinci capitole. Tentația de a interpreta premonitoriu „tragedia“ pierderii manuscrisului și titlul romanului ne este îndusă și de rândurile depresive din *Jurnal*: „Voiajul ratat, romanul pierdut, piesa scoasă din repetiții, probabil definitiv. Mă aflu în fața unei toamne bogate. În fața unei ierni laborioase, așteptam cu curiozitate atâtea întâmplări sigure – și acum nu mai aștept nimic. Îmi rămâne biroul Roman. Articolele pentru *Independența*, sila de a fi treaz, un gust groaznic de a bea, de a dormi, de a uita. Mi se pare că sunt la limită. Nimeni în lume nu poate face nimic pentru mine. Am așa de puține rațiuni adânci de a trăi, încât o întâmplare ca asta (care pentru altcineva, în alte condiții, ar fi o durere, dar nu un dezastru), devine pentru mine un prilej de moarte.

Și împlinesc astăzi 30 de ani.“ (Mihail Sebastian, *Jurnal 1935-1944*, Editura Humanitas, București, 1996, pp. 124-125)

Iar drama este dublată de dificultățile (surmontabile cu unele riscuri literare și umane) refacerii textului romanului: „E posibil să refac manuscrisul? Uneori, când mă gândesc în linii mari la el, mi se pare că da. Am destul de netă în memorie desfășurarea lucrurilor, succesiunea incidentelor. Dificultatea începe din momentul în care mă gândesc la detalii: pe acestea nu le voi putea reconstitui niciodată. Am pierdut ceasuri întregi pentru un cuvânt, pentru o nuanță, pentru indicarea unui gest. E sigur că nu voi mai regăsi nimic – dacă voi

încerca să-mi amintesc frază cu frază. Iar dacă, dimpotrivă, voi scrie cu oarecare libertate – fără grija de a rămâne fidel primei versiuni –, voi suferi mereu de gândul că rămân mult sub ceea ce izbutisem prima oară și nu voi mai putea izbuti acum.

Și pe urmă, dacă eram așa de mulțumit de cele cinci capitole scrise, era pentru că le văzusem crescând, pentru că fiecare moment nou fusese pentru mine însumi o surpriză. Nu e prea trist să scrii un lucru care nu mai are pentru tine însuși niciun secret? (*Idem*, pp. 126-127)

Dar această anxietate nu este singura încercare cu care are a se confrunta prozatorul.

Rezervele criticilor contemporani față de capacitatea de invenție epică a prozatorului Mihail Sebastian trebuie să fi fost motivația generatoare a unui roman ficțional. După *De două mii de ani*, narațiunea lui Sebastian se detașează de autobiografic, cel puțin la nivelul evoluției individului. Rămâne însă un fapt incontestabil reluarea temei din *Femei* și *Orașul cu salcâmi*: tema cuplului care trece prin diferite etape de evoluție, de la formare până la despărțire și sensibilitatea lui Sebastian la acest tip de psihologie este reperabilă și în actele sale critice, precum cronică de întâmpinare a „romanului de dragoste“ *Maitreyi*, un caz între multe altele, precum: *Daphnis și Cloe* sau *Paul și Virginia*.

Accidentul pare astfel o apariție natural-tematică... Tot un roman sentimental, așa cum erau privite ficțiunile moderne cu personaje ce trăiesc experiența dragostei fără inhibiții de atașare la categoriile populare (ușoare). Eroii lui Sebastian caută vindecarea în evaziune din modern, iar pârtia de schi, concertele, expozițiile plastice sunt toate refugii, compensări pentru „dificultățile“ de adaptare.

Părăsirea ruralului pentru urban, trecerea emoției în stadiul intelectual sunt cerințele explicite ale modernismului promovat de Eugen Lovinescu și asumat programatic de colegul critic Călinescu în momentul publicării romanului său *Cartea nunții*. Și Mihail Sebastian crede în aceeași modalitate de a face bine literaturii române. Sunt evident diferențe între tipologii, între modalitățile de exteriorizare a trăirilor.

Paul și Nora din *Accidentul*, o replică modernă pentru Paul și Virginia, sunt eroii unor aventuri amoroase deja consumate. Amândoi vor să fugă de trecut, de conflictele cu ei/ele înșiși/insele. Nora, profesoară de franceză, și Paul, jurist, au complicații în dragoste: Paul iubește o pictoriță, Ann; Nora se însoțește plictisit cu Grig, cel superficial, despot. Astfel, apariția Norei în viața mizantropului Paul este privită cu circumspecție. Și pentru că Nora așteaptă o iubire conjugală și agonizează într-o relație diluată. Un accident banal (Nora este lovită de un tramvai iar Paul o salvează!) dă alt curs indivizilor... Previzibil pentru un accident prins în roman, ziua accidentului este chiar ziua de naștere a eroului. Paul fuge de această nouă aventură, eroina așteptând noaptea chiar în camera lui, dând explicația că i-a fost teamă ca el, mizantropul, să nu se omoare, eroii își potolesc aprehensiunile și își istorisesc viața sentimentală.

Cum se întâmpla și în romantismul german, dar cu altă intensitate, natura eliberează. Dar nu orice natură ci una amenajată... pentru schi. Spune Nora: „Cine a fost în munți e un om liber“. Așa trăiește Paul experiența recăpătării gustului vieții și recâștigarea încrederii în posibilitatea unei iubiri regeneratoare. Frivola Ann, care-l întâlnește la Brașov, nu mai exercită nicio putere asupra lui Paul, marcând finalul poveștii lor de dragoste, și așa lipsită de perspectivă. Tot Nora sugerează că „viața începe mereu“, e un fel de mișcare ciclică permanentă în acord cu care ne punem vrem-nu vrem.

Eugen Simion penaliza lipsa de psihologie distinctă a eroilor: „Nora este o Adriana trecută prin două experiențe sentimentale nefericite, *o iubită conjugală*, cum îi spune în deriziune Grig. Ea aspiră la o pasiune calmă, durabilă (idealul comun al conjugalității), nu la o iubire mare, absolută, fulgerătoare. [...] Paul este bărbatul nefericit care vrea să iasă din amintirile lui și nu poate până ce nu intervin pedagogia naturii și diplomația fină a Norei. Toate acestea n-au însă, repet, o puternică substanță epică, personajele nu se rețin și romanul de dragoste, în totalitate, nu depășește o anumită treaptă de verosimilitate estetică“. Cum nu pot fi puse în aceeași categorie, concertul de la Biserica Neagră, cursa de schi sunt scene pe care cititorul nu le poate sări, iar literatura română nu le poate evita într-o istorie a realizărilor memorabile.

Nu poate fi ignorată relația dintre acest roman de dragoste și textele teoretice afiliate ideii lui Gide, potrivit căruia un roman poate avea drept sursă generativă un fapt divers oarecare. În cercetarea sa asupra romanului european și cu precădere în capitolul intitulat „Romanul pur“, Sebastian explică teoria lui Gide într-o manieră deloc neutră. Sebastian crede că romanul are responsabilități doar față de Poveste având legătură de contiguitate doar cu faptul, cu succesiunea de nuclee epice. Ca în idealul lui Gide: „un roman al povestei pure, simpla întâmplare fără finalitate, fără învățăminte sau fără poezie“. În consecință, doar faptul divers și actul gratuit animă procedural introducerea în epic a logicii evenimentului pur, surprinderea „mișcării pure a evenimentelor“. Cât de mărunț poate fi faptul? O doamnă coboară din tramvai din mers și suferă un accident. Acest accident banal este însă trecut prin filtrul conștiinței Norei, iar textul face transcrierea „fluxului conștiinței“. Un procedeu familiar teoretic lui Camil Petrescu (din „*Noua structură*“ și *opera lui Marcel Proust*), prezent totuși în câteva încercări ale lui Camil Petrescu în *Ultima noapte de dragoste* sau în romanul Hortensiei Papadat-Bengescu *Femeia în fața oglinzii*.

Lucian Pricop

REFERINȚE CRITICE

Cu toate că nu fără dreptate, *Jurnalul* lui Mihail Sebastian a fost socotit, ca și în cazul, de pildă, al lui Gide, capodopera creației sale, autorul a introdus chiar în paginile acestuia o cazuistică a speciei din care rezultă o stranie rezervă. Scrisul diaristic căruia i se dedă cu suficientă aplicație i se pare, în unele clipe, „artificial”, „fals”, lipsit de scuza de a fi „un mijloc de comunicare”, neavând o „necesitate imediată”. Cum așa? „Caut tot felul de explicații, insistă scriitorul. Mă întreb dacă însuși acest jurnal nu-mi ia din libertatea scrisului. În definitiv, poate că un roman nu se scrie cu jurnale, cu observații critice, cu examene neîncetate – care până la urmă te paralizează”. Așadar, în conștiința lui Sebastian prelua postura romancierului, aparent stânjenită de exercițiul critic deschis spre infinit, ca de o substanță informală, de un hybris ce s-ar opune creației obiective. N-ar fi nepotrivit a vedea aci un mic răsfăț al unui condei ce excelează tocmai în „observații critice”, în „examene neîncetate”. Poate că e însă și o saturație de sine, o insatisfacție a propriului discurs analitic, o tânjire a întoarcerii către extrovertire. În orice caz, *Jurnalul* dă o satisfacție nescontată a unei atari nostalgii care ni se înfățișează fără obiect în măsura în care deducem din textul său figura auctorială la modul unui personaj. Căci rezultanta numeroaselor consemnări evenimentiale ori de meteorologie epocală, a defilării unui mare număr de indivizi și, evident, a mereu reluatelor autoscopii o reprezintă o asemenea imagine a scriitorului pe care o putem glosa ca și cum am avea a face cu un erou românesc. În temeiul *Jurnalului*, Mihail Sebastian devine indiscutabil cel mai relevant personaj al scriitorului Mihail Sebastian.

Care e profilul acestui personaj născut s-ar zice aidoma unui copil pe care părintele său nu-l dorește? E un nemulțumit de sine cronic, care se crede dezorientat în viața pragmatică, aflat sub presiunea unei dezarmante lucidități: „Totuși, pentru un om mai abil decât mine, mai întreprinzător și, mai ales, mai puțin stângaci (fiindcă sunt dezastruos de stângaci), relațiile cu menajul Bibescu ar putea fi practic interesante“. Se simte împovărat de „prea mari complicații“, de o emotivitate infantilă, dispusă a supradimensiona obstacolele: „Și eu sufăr ca un copil, de atâtea fleacuri fără sens“. Tribulațiile cotidiene pe care le receptează cu acuitate îi reduc energia, inducându-i o stare de inapetență: „Tot felul de mizerii, enervări, amărăciuni. Înot cu greu prin ele, fără energie, fără chef de a rezista, cu dezgust, cu silă“. Inadaptabil, Sebastian resimte o nevoie de singularitate contrariată de o ambianță în care cuvântul său n-ar avea suficientă audiență: „În plus, nu pot lucra cu Leni și Froda. Îmi jur ca asta să fie ultima mea experiență de teatru cu ei. Ultima. Totul mă irită. Superioritatea de «om de teatru» a lui Scarlat. Aerul de obiectivitate cu care Leni e, pe toate chestiile, de acord cu el. Votul Jenichii (care joacă rolul personajului de bun-simț – «o voce din public»), totdeauna cu ei. Au aerul să spună: vezi? Noi suntem trei, tu, unul singur – dacă toți trei îți spunem într-un fel, de ce te încapățânezi?“. Aidoma unui actant romantic sau a unui „om de prisos“ din literatura rusă, ruminează gândul „plecării definitive“ care ar putea fi și suicidul: „Nu mai e loc în viața mea decât pentru sinucidere sau pentru o plecare definitivă, undeva, în singurătate“. Realitatea psihică e îngroșată de poză. Altfel spus, Sebastian e un tip atent acordat la existențialismul ce se înfiripa în Occident, nu fără tangențe la fenomenele spiritualității băștinașe de-o factură înrudită, de la „trăirismul“ lui Nae Ionescu la „autenticitatea“ lui Camil Petrescu. Nu putem omite nici complexul său etnic care, într-o perioadă a antisemitismului recrudescențat care a culminat cu violențe criminale, era de natură a-i crea și accentua un simțământ de incredulitate, inhibiție, teamă. Uneori apartenența iudaică e scrutată cu relativ calm, echilibrată printr-un principiu al disciplinei de sine: „Suntem – din partea Hechterilor – o familie care are gustul lamențației. E adevărat că într-asta viața mi-a dat un larg concurs. Totuși, ar trebui să-mi impun mai multă stăpânire, mai multă hotărâre de a fi – în limitele care încă mai rămân, și atâta cât se mai poate – mulțumit“. Alteori, în anii '40, se ivește un dramatic aliaj de exasperare și sarcasm.

Nici răsturnarea de la 23 august nu are aerul a pune ignobilei, iraționalei discriminări etnice. Făcându-i o vizită lui C. Vișoianu, ministru în guvernul Sănătescu, autorul *Accidentului* crede a citi, sub alura sa de ins „prietenos, simplu, de treabă“, care totuși îi respinge o cerere rezonabilă, persistența oripilantei preconcepții rasiale: „Locul de «consilier de presă», pe care mi-l făgăduise, nu mi-l va da. Se opune, pare-se, legea. În fapt, se opune Piki Pogoneanu. Iar Vivi nu are nici curajul, nici interesul să treacă peste această opunere. Tot ce-mi oferă este un loc de «diurnist». Refuz, se înțelege. Eu rămân pentru ei un jidan. Undeva, în umbră, e poate loc pentru mine. Dar a încerca să fac un pas spre locurile mai din față este o obrăznicie“. Antisemitismul e înregistrat precum o umoare activă ori latentă, venită din străfunduri ancestrale, inepuizabilă. Amenințarea acesteia îi va umbri lui Sebastian întreaga existență.

Suspicios, anxios, frământat din varii motive, Mihail Sebastian apare în planul vieții intime ca un febricitant erotic, aidoma unuia din personajele caracteristice ale prietenului său mai vârstnic, Camil Petrescu. Una din pasiunile sale a fost actrița Leni Caler, față de care n-a rămas indiferent nici autorul *Mioarei*, fiindcă ce, pe o diagramă în care momentele de amăgitor dezinteres n-au avut decât rolul de-a le scoate în relief pe cele incandescente, s-a constituit într-o obsesie. Destule pasaje ale *Jurnalului* nu sunt decât stenogramele pătimirii eroticești în cauză: „M-am lăsat ca un dobitoc prins într-o poveste care știam de la început că nu duce nicăieri. Iată-mă amorezat, gelos pe toți bărbații cu care s-a culcat, preocupat la fiecare moment de ce face, sau de ce ar putea să facă, fericit când surâde, nenorocit când e prea veselă, tremurând când îi aud glasul la telefon“. Epicul ce i se părea scriitorului epuizat, incompatibil cu însemnările diaristice, se regenerează din detaliile observației insașiabile la care supune persoana adorată: „(Cât despre interpretări, ele nu erau posibile. Un bărbat cu care Leni se plimbă la 7 seara, pe o stradă lăturalnică, e un bărbat cu care se culcă, sau se va culca, în cel mai scurt timp posibil.) Am plecat buimăcit de la *Viața românească* și tot timpul, în autobuzul 32 (mă duceam spre «Mermoz» și Lili Pancu, tânărul menaj, cunoscut de Paști, la Balcic), tot timpul îmi repetam mici fraze stupide și calmante: numai de-ar trece timpul mai repede, numai de-ar trece mai repede. Aveam deocamdată un singur deziderat: să se facă ora 9, când în sfârșit o voi ști la teatru și deci singură. Nu că aș fi vrut să o văd (din chiar acel moment știam că n-o

s-o mai văd niciodată), dar era necesar pentru liniștea mea imediată să fie singură. Mai întâi să fie singură. Restul vom vedea...“. Dar surpriză! Precum o variațiune pe aceeași temă, e introdusă rapid și o relație secundă, cu Zoe Ricci, pictoriță. Experimental, acest Don Juan ultracelebrizat își propune a reface „comica, absurda și în fond teribila situație“ a legăturii cu Leni, în contul noii venite care „a fost aici ieri, s-a dezbrăcat, pe urmă, în fața năruirii mele, s-a purtat de o delicatețe, de o simplitate care au făcut să trecem ușor printr-un moment care mi se părea fără ieșire, fără salvare“. Concluzia? „E foarte frumoasă. E mult mai frumoasă decât puteam crede după cele mai încrezătoare așteptări“. Aflând de la Cella (o altă iubită) date despre „trecutul“ Zoei, încearcă brusc senzația că „fata asta admirabilă, pe care o văd atât de des, care sâmbătă după-masă a dormit în patul meu, și pe urmă, goală, făcea tumba copilărești pe parchet, fata asta cu care aseară am fost la cinematograful este pentru mine o necunoscută“. Dar e posibilă o complementaritate, o sinteză care să intre – de ce nu? – într-un „program“ de viață permisiv: „Ce cuplu de amante care se deosebesc și se completează tocmai prin acordurile lor, Z. și L. Și, în fond, ce viață – complicată, desigur, dar plină – aș putea duce între amândouă“. În fapt, îndestulat de amoruri, Sebastian își propune pe acest tărâm un soi de sport, având concomitent impresia de „impostură și bună credință“: „Jocul meu în dragoste e una din cele mai stupide torturi. E umilitor, e primejdios, e zadarnic, este fără sens – și totuși nu-mi pot impune odată pentru totdeauna o definitivă renunțare. Știu că nu duce la nimic, că totul e dinainte sortit celui mai grotesc deznodământ – și totuși de fiecare dată mă îmbarc în aceeași ridicolă farsă“. Ajuns într-un astfel de punct al avântatei confesiuni, cuceritorul nu se dă în lături a se condamna pe sine: „E greu să fii un om sfârșit – și să accepți cu seriozitate acest fapt. Ce e de mai neiertat în cazul meu este că antrenez în situații atât de false ființe care n-au nicio vină, alta decât aceea de-a nu mă cunoaște: Cella, Leni, Zoe...“. E insinuat un gen de voluptuoasă fatalitate. Totul patetic, distins, decorativ.

Gheorghe Grigurcu, „Centenar Mihail Sebastian“,
România literară, nr. 33 / 2007.

Prozatorul prezintă în limbaj eseistic psihologia acestei relații tinere cu momentele ei de ezitare și de explozie a senzualității. De ce aceasta

disperare (Adriana încearcă mai întâi să se omoare) după un act voluntar plin de voluptăți mari? Prozatorul nu spune. Misterele feminității tinere. Tregeri și petreceri primejdioase. Primind scrisoarea Adrianei prin care anunța logodna și motivele alegerii sale („e singurul bărbat care n-are să ceară explicații; are el însuși atâtea lucruri de uitat, că va fi bun, mulțumit să nu se bage de seamă și să nu mă întrebe. El vrea o femeie: are s-o aibe. Eu vreau liniște: o voi avea.“), Gelu se simte trădat, și nu înțelege atitudinea fetei care i se dăruise trupește cu pasiunea sa calmă și cu elanurile ei secrete. Imaginea Adrianei în brațele altui bărbat este insuportabilă pentru orgoliosul, revoltatul Gelu. Apoi înțelege dinamica vieții sentimentale și admite: „Târziu, când fu în stare să-și aducă aminte și să cugete, își spuse, fără ironie, că această revoltă personală era un detaliu secundar. Că drama, dacă drama era, se petrecea aiurea, în afară de el. Socotind cinstit, Adriana n-ar fi fost niciodată soția lui. El n-ar fi consimțit să facă din fetița aceea ingenuă o a doua Elisabeta Donciu, pierdută într-o căsnicie nici mai bună, nici mai rea decât toate căsniciile. La sfârșitul iubirii lor stăteau, ca o vâpaie de aur și, cărbune, ultimele nopți din strada Cerbului și pe cenușa unor asemenea amintiri el știa bine că nu se clădesc niciodată căsnicii, ci doar legende uneori.

Este morala acestei povesti de dragoste dintre un Paul și o Virginia dintr-o provincie românească în epoca în care literatura europeană aduce pe scenă fete baiețoase și adolescenți cinici și nesupuși. Un capitol din romanul *Orașul cu salcâmi* este intitulat chiar „Paul și Virginia“ și, din jurnalul romanului, deducem că autorul se gândea la un moment dat să-și intituleze astfel romanul. Citește în timp ce îl scrie *Les Enfants terribles* și trimite în mai multe rânduri la *Le Grand Maulnes*, la *Les Faux-Monnayeurs* și, bineînțeles, la *Les Jeunes filles en fleur...* Mihail Sebastian este la curent cu această proză interesată de psihologia adolescenței (o vârstă căreia până atunci nu i se recunoscuse o psihologie distinctă, analizabilă, aptă să intre în literatură și să constituie obiect de analiză și de tipologie!) și încearcă o variantă între evocarea lirică și narațiunea gidiană. N-a reușit, trebuie precizat, să creeze tipuri notabile și nici n-a dat o imagine convingătoare, memorabilă a provinciei, „cu întreaga ei savoare de comic îmbufnat și convins“, cum anunța. N-a dat nici romanul provincialului care aduce cu el „asprimea cazurilor de conștiință“. A scris, mai degrabă, un roman despre sensibilitatea, pudoarea și senzualitatea turbure a unor fete din provincie care trec cu

nedumerire și timiditate de la o vârstă la alta, fascinate de miracolul iubirii.

Prozatorul mărturisește într-un rând că intenționa să scrie romanul din punctul de vedere al Adrianei care cumulează în carte aceste pasiuni pline de scrupule. N-a rămas, totuși, la acest unic unghi de observație. Introduce în narațiune și punctul de vedere al lui Gelu și al altor personaje, fără a ignora chiar poziția naratorului clasic, auctorial. Personajul cel mai conturat în această tipologie de grup este, totuși, Adriana care, avertizează prozatorul, nu-i „o imorală“. Și are dreptate. Ea nu intră în categoria revoltaților gidieni pentru care morala comună trebuie doborâtă. Adriana este o pudică, ușor romanțioasă, care se teme de izbucnirile dezordonate în viața sentimentală și se resemnează în cele din urmă cu mediocritatea unei căsnicii burgheze. Din roman se mai reține figura primitivului Buta (prozatorul îl compară cu un dulău de mahala prins, în cele din urmă, de hingherii autorității) și aceea a muzicianului Cello Violin, complexat și mitoman. Compoziția lui („Cântec pentru o plecare“), dăruită Adrianei, încheie simbolic această narațiune acceptabilă despre manifestările erosului juvenil.

Ca să dovedească faptul că are capacitate de invenție epică – contestată de criticii literari din epocă, în speță de G. Călinescu – și să dovedească, în același timp că este în stare să scrie un roman obiectiv, nu numai un roman autobiografic, cum i s-a spus mereu după ce a publicat *De două mii de ani*, Mihail Sebastian a scris un roman-roman, adică o ficțiune pură. Biografia autorului, în datele ei publice, nu este, oricum, vizibilă în această narațiune care, altminteri, reia tema din *Femei* și *Orașul cu salcâmi*: tema formării și, de multe ori, a desfacerii unui cuplu sentimental. [...]

Mihail Sebastian vorbește într-un mic eseu despre romanul englezesc (ian. 1935), despre posibilitatea romanului modern de a include „un nimb de emoție, de poezie și de sentimentalism“, în fine, laudă curajul scriitorului modern de a fi romanțios de a ridica datele realului „puțin spre legendă“... Este ceea ce încearcă să facă în prozele lui obiective (*Orașul cu salcâmi* și *Accidentul*) cu mai bune rezultate în primul și mai reduse în cel de al doilea. Iubirea este o dimensiune esențială a existenței și, în funcție de ea, pot fi analizate caracterele indivizilor și, de la un anumit grad de creație epică, destinele lor. Mihail Sebastian a intuit bine aceste cauzalități secrete și le-a urmărit, cu datele vieții moderne, în

istoria unor cupluri. A reușit cu precădere în proza în care face, cu mijloacele eseului epic, analiza psihologiei feminității în faza de inițiere erotică (*Femei și Orașul cu salcâmi*). Unghiul de vedere programatic este acela al femeii, dar naratorul său își schimbă deseori poziția. Autorul tradițional (auctorial) comentează, la rândul lui, gesturile și reflecțiile personajelor sale, mai toți intelectuali sau cu aspirații intelectuale.

Eugen Simion, *Prozele lui Mihail Sebastian (III)*,
Cultura, nr. 288, 26 august 2010.

Secolul XX a fost unul al fanatismelor ideologice, al utopiilor redemptive și al pasiunilor colectiviste. În anii 30, numiți de poetul englez W. H. Auden „*a low and dishonest decade*“, spiritul revoluționar, incarnat în extremele de stânga (bolșevism) și de dreapta (fascism) a purtat un război deschis împotriva spiritului democratic, liberal, burghez, pe scurt critic. Una din cărțile la care ținem în chip deosebit, autorii acestui articol, este *Cum am devenit huligan* de Mihail Sebastian (1907 – 1945). Apariția în 1935 a acelei cărți, ca ripostă la controvesele generate de incendiara prefață a profesorului Nae Ionescu la romanul *De două mii de ani* (1934), o tentativă de justificare logică a antisemitismului teologic, a devenit ceea ce se cheamă *une cause célèbre*. Dar nu prefața lui Nae Ionescu ne interesează acum, nici mistica politică propagată de acesta, o formă *sui generis* de romantism politic anti-capitalist. Ceea ce ne propunem aici este să readucem în discuție câteva idei ale lui Sebastian care ni se par de o incontestabilă, dogoritoare actualitate acum, când noi radicalisme populiste și noi ideologii totalitare amenință, fluturând drapelul anti-burghez, fundamentele unei ordini întemeiată pe refuzul înregimentărilor oarbe, deci pe spiritul critic. Pentru cei mai tineri e bine să amintim că eseul-pamflet scris de Sebastian, de fapt un manifest anti-totalitar, unul dintre primele la nivel european, a fost interzis în anii comunismului. Cenzorii știau bine de ce. Ideologia rece nu putea admite interogațiile fierbinți.

Să spunem că antiteza spirit revoluționar – spirit critic este prezentă și într-un eseu faimos al lui Leszek Kolakowski publicat, în traducere franceză, cu prefața lui Jorge Semprun. Pentru Kolakowski, mentalitatea revoluționară este una care opune salvarea imediată, totală și absolută, damnațiunii totale, la fel de definitivă și absolută. Deci „totul sau nimic“. Altfel spus, revoluționarii nu cred în purgatoriu. (v. Leszek Kolakowski,

L'esprit révolutionnaire, Paris, Médiations/Denoel, 1985, pp, 14-15). Așa gândeau și revoluționarii mistici din România anilor 30, fie ei leniniști sau fasciști, admiratori ai Cominternului sau ai Căpitanului.

Scrie așadar cu acută luciditate Mihail Sebastian în 1935, în plin război civil internațional, spre a relua conceptul politologului exilat german Sigmund Neumann: „Comuniștii și fasciștii își fac din «spiritul de cazarmă» axa acțiunilor lor politice. Mai mult decât atât: justificarea lor morală. «Omul în uniformă» este tipul de grandoare umană, pe care experiențele extremiste de dreapta și de stânga încearcă să-l impună timpului nostru. Cămășile negre, brune, albastre și verzi simplifică violent ideile, atitudinile, și sentimentele reducându-le la o culoare, la un semn, la un strigăt“. Altfel spus, spiritul revoluționar, întotdeauna profetic și maniheist, uniformizează, masifică, șterge diferențele de personalitate, reduce totul la numitorul comun al obedienței cazone. Spiritul revoluționar se pretinde creator, este în fapt nihilist.

Scrie Sebastian mai departe despre modul în care tiraniile totalitare pariază exact pe dorința de supunere și pe voluptatea auto-emasculării autonomiei persoanei: „Se retează astfel dintr-odată toate îndoielile posibile, se strivesc nuanțele, se teșesc sub o formidabilă presiune nivelatoare pozițiile personale de gândire. Nu rămân în joc decât două-trei adevăruri absolute și nebuloase, asupra cărora nimeni nu are voie să se întrebe, dar pentru care toată lumea trebuie să moară. Da, da – alb, negru. Atât. Restul e suprimat, șters din conștiința noastră, sterilizat în sensibilitatea noastră. Cu o cămașă, cu un imn, cu un salut și cu o insignă, ai rezolvat toate problemele, ai găsit toate răspunsurile. Vrei o religie? Iată o carte de membru. Vrei o metafizică? Iată un imn. Vrei o pasiune? Iată un șef“. Oamenii tânjesc, în asemenea condiții de debusolare axiologică, spre ceea ce Erich Fromm a numit, tot în anii 30, *the magic saviour (salvatorum magic)*. Cauza este teama de libertate, dorința de evadare din libertate (*escape from freedom*). Așa se naște ispita totalitară despre care a vorbit Jean-François Revel în anii 70.

Este vorba, spune Sebastian, de extazul omului în uniformă: „O sută de mii de tineri care ridică într-o arenă brațul drept în sus, o sută de mii de brațe tresărind parcă dintr-un singur umăr, este o mașină care fletează nu știu ce instinct de putere, nu știu ce senzație biologică“. Da, există ceva ce ține poate de instinctul morții, pulsiunea thanatică detectată de Freud în aceasta frenezie a supunerii. În 1935, scriitorul

româno-evreu Mihail Sebastian anticipează demonstrațiile unor Elias Canetti, Arthur Koestler, George Orwell, Manes Sperber: „Corurile, marșul în cadență și simbolurile vagi, aceste beții psihologice, sunt materia primă a oricărei dictaturi. Că sunt dezonorante sau nu, puțin interesează. Ele sunt eficace, și asta e de ajuns. Există un singur dușman care le poate sta împotriva: spiritul critic. De aceea, orice dictatură, fascistă sau comunistă, debutează prin suprimarea lui... Noaptea de chef va trece însă, și în zori va veni dezgustul. Noaptea de chef țin uneori foarte mult în istorie: ani și decenii, dacă nu veacuri. La sfârșitul lor, dezgustul însă vine fără greș... Marxismul și fascismul pot cuprinde o sută de adevăruri politice și economice decisive, dar amândouă pornesc de la o groaznică ignorare a omului. Este și în marxism, și în fascism o lipsă de viață și un abuz de scheme care le face din capul locului artificiale. Acest lucru se va răzbuna astăzi sau peste o sută de ani, dar se va răzbuna... Se circulă greu astăzi prin lumea ideilor, fără uniformă. *Spiritul critic n-a avut niciodată uniformă. E un civil*“.

(subl. noastră)

Spiritul revoluționar se prevalează de categorii politice „tari“, împarte lumea în tabere ireconciliabil opuse, în prieteni și dușmani. În România, cel puțin, acestea sunt vorbe fără noimă, afirmă Sebastian, iar diagnosticul său uimește prin perenitate: „...«stânga» și «dreapta» românească adăpostesc cele mai variate compromisuri, cele mai fanteziste contradicții. Lipsei lor de conținut politic li se adaugă o gravă lipsă de sinceritate personală care le goleşte de orice conținut. E o discrepanță strigătoare între ceea ce spun oamenii și ceea ce fac ei, e un dezacord între scrisul lor și viața lor. Democrați cu scandaloase averi, socialiști cu strălucitoare carieră mondenă, teologi cu chef și temperament – e prea plină societatea noastră de asemenea exemplare pentru a ne mai osteni să credem în «democrația», în «socialismul» și în «ortodoxia» lor“. Aceste cuvinte au fost scrise acum 80 de ani, dar avem impresia că ele surprind o realitate care ne este, vai, extrem de familiară...

Vladimir Tismaneanu, Marius Stan, „Spiritul revoluționar, spiritul critic și interogațiile fierbinți“,

www.contributors.ro, 10 aprilie 2015,

url: <http://www.contributors.ro/cultura/spiritul-revolutionar>

ACCIDENTUL

I

Nu-și dădea seama cât timp trecuse. Câteva secunde? Câteva lungi minute?

Nu simțea nimic. Auzea în jurul ei voci, pași, chemări, dar totul surd și cenușiu, ca un fel de pastă sonoră, din care numai uneori se desprindea cu o subită claritate un clopot de tramvai sau un strigăt, pentru ca imediat să reentre în aceeași rumoare stinsă.

„Va să zică un accident“, gândi ea foarte calm, aproape cu indiferență.

Gândul nu-i deștepta nicio alarmă, nicio grabă. Avea foarte vag impresia că trebuie să fie lungită pe jos, lângă trotuar, cu capul în zăpadă, dar nu încercă să facă nicio mișcare.

Îi trecu prin minte o întrebare stupidă, fără sens: „Cât să fie ceasul?“

Se încordă să audă tic-tacul ceasornicului de mână, dar nu-l auzi. „S-o fi spart.“ Pe urmă, într-un efort de atenție, răsfrântă parcă în ea însăși, observă că de fapt nu aude nimic din propria ei ființă: nici pulsul, nici inima, nici respirația.

„Am stat, reflectă ea, am stat ca un ceasornic.“ Și i se păru că surâde, dar nu-și simțea buzele, pe care căuta inutil să le contureze undeva în acest lucru familiar și totuși pierdut, care era corpul ei insensibil.

Își aminti atunci brusc momentul căderii, atât de brusc, încât avu impresia că din nou cade, și auzi încă o dată zgomotul scurt, ca de resort spart, pe care-l auzise atunci.

Nu-l reținuse pe moment, dar acum îi revenea cu o precizie absurdă: sunet sec de ligament care se rupe, de arc ce se sparge, și într-adevăr i se păru că undeva, în intimitatea acestui trup pe care nu-l mai simțea, ceva trebuie să se fi rupt din loc.

Încercă să se străbată pe ea însăși, cu o scurtă privire interioară, și să surprindă, ca pe o placă de radiografie, locul exact al ruperii.

Clavicula? Aorta? Rotula?

Pentru fiecare cuvânt, i se părea că trebuie să găsească un răspuns în corpul ei inert, pe care îl asculta din nou silindu-se să-l pătrundă cu auzul, până la cele mai depărtate fibre.

„Hotărât, ceva s-a rupt. Dar ce?“

Vocile creșteau și descreșteau pe stradă, în jurul ei, cu răbufniri zgomotoase și îndepărtări subite. Veneau până la ea, ca prin ceață, aburite.

Deodată o străpunse o senzație ascuțită de frig și în același timp își simți genunchiul drept gol în zăpadă, ca și cum singur din întreg corpul s-ar fi trezit dintr-o profundă anestezie. Ce depărtat, dar ce intens îl simțea! Un moment îl fixă cu gândul și i se păru nespus de straniu acest unic punct sensibil, desprins din leșin ca o mică insulă vie.

Pe urmă, ca un val de sânge, frigul urcă mai sus de genunchi și se răspândi cu o fină rețea tactilă pe pulpă, chemând la viață noi regiuni de epidermă. Zăpada era pufoasă, mângâietoare și avea o moliciune de așternut rece. Își afundă cu oarecare lene piciorul drept în această zăpadă, și îl simți pe de-a-ntregul gol, cu ciorapul căzut până la gleznă.

În aceeași clipă, avu fulgerător senzația rupturii de adineauri. Gândul, care până acum ezitase, merse de astă dată exact spre mica piesă „anatomică“ ruptă: jartiera. Liberat, resortul ei metalic se imprimă sus pe pulpă, ca un mic sigiliu rotund.

„Trebuie să fiu pe jumătate goală“, gândea ea fără alarmă. Ridică abia atunci capul, și în același timp vocile se limpeziră, ca ieșite brusc din ceață.