

EVASION IN THE WORK OF MIHAIL SEBASTIAN – THE OUTER AND INNER SPACE EXPERIENCED BY IMAGINATION

Simona Stancu, PhD Student, Apollonia University of Iași

Abstract: Area literary work occurs outside the real, hiding and revealing space that represents both the shape and especially the content of the imagery. Mihail Sebastian's writing encounter metamorphoses and deformations imposed by the writer's temperament and vision. His heroes and events are the writer's own projections. Thus, seen through the theory of the imaginary the problematic of dreaming and especially the dialectics of outside and inside new interpretative pathways are offered by the Braila writer's works.

Keywords: *evasion, space, imaginary, novel, dream.*

Considerând că spațiul operei literare se manifestă în afara spațiului real, ascunzând și revelând spații care se reprezintă atât la nivelul formei, cât mai ales la nivelul conținutului, al imaginarului, demersul nostru are în vedere problema structurării spațiului construit în interiorul operei literare a lui Mihail Sebastian, a spațiului estetic independent care așează în fața spațiului real o lume proprie, fictivă, „în afară” și „înăuntru”.

Pentru Gaston Bachelard, așa cum reiese din lucrarea *Poetica spațiului*, „afară” și „înăuntru” formează o dialectică de fractură, „ea are limpezimea tăioasă a dialecticii lui *da* și *nu* care hotărăște totul. Facem din ea, fără să băgăm de seamă, o bază de imagini care comandă toate gândurile despre pozitiv și negativ”¹.

Imaginile sunt generate de gândurile închise sau deschise ale omului. Dacă vom privi ființa omului ca pe o curbă plană deschisă care se rotește sau se înfășoară în jurul unui punct fix, atunci din perspectiva gândurilor închise sau deschise, vom putea spune că în interiorul curbei forțele de mișcare se inversează, în sensul că la un anumit moment dat nu se mai poate identifica direcția de curgere, spre exterior sau spre interior.

„Închis în ființă, va trebui totdeauna să ieși de-acolo. Abia ieșit din ființă, va trebui mereu să intri iar în ea. Astfel, în ființă, totul este circuit, totul e ocoliș, întoarcere, discurs, totul e șirag de popasuri, totul e refren de cuplete fără sfârșit”².

Fenomenologia imaginarului îngăduie cercetarea ființei omului ca „ființa unei suprafețe”³, o suprafață care delimitează spațiul lui *același* de spațiul lui *celălalt*. Prin acest spațiu de suprafață care îl desparte pe *același* de *celălalt*, trebuie să „te exprimi” ca să poți merge înainte, chiar dacă te exprimi doar în fața ta și nu altcuiva. Aici ființa dorește să se ascundă și să se facă vizibilă în același timp folosindu-se de numeroase mișcări de închidere sau de deschidere care, din cauza încărcăturii de ezitare, uneori se pot inversa. În consecință, omul s-ar putea defini ca drept o „ființă întredeschisă”, după cum afirmă Bachelard, care își păstrează permanent o cale de trecere dintr-o parte în alta, în funcție de trebuințele și de trăirile sale.

¹ Gaston Bachelard, *Poetica spațiului*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2003, p. 239

² *Ibidem*, p. 241

³ *Idem*, p. 249

Calea de trecere, „ușa” întredeschisă după Bachelard, are o însemnătate deosebită întrucât ea reprezintă chiar sursa reveriilor în care se adună dorințele și ispitele, „[...] ispita de a deschide ființa până în străfundurile ei, dorința de a cuceri toate ființele reticente. Ușa schematizând două posibilități puternice, care clasifică net două tipuri de reverii. Câteodată, iat-o bine închisă, încuiată, lăcătuțită. Câteodată, iat-o deschisă, adică larg deschisă”⁴.

Una din ușile despre care vorbește Gaston Bachelard, la multe din personajelor lui Mihail Sebastian, se deschide către imaginea spațiilor închise, ca spații protejate, în care se pot retrage din realitatea apăsătoare în care trăiesc zi de zi. Realitatea fiecărui personaj a lui Sebastian este un spațiu închis, dominat de căldură, ca o anticameră a ceva care are să vină, nu se știe cum și nici când va veni, în care se consumă energiile și se visează. **Casa** devine spațiul interior al personajelor, înlăuntrul lor, și gradul zero al intimității, căci funcțiile principale ale casei sunt intimitatea și protecția. Avem de-a face în opera lui Sebastian cu spații închise în sens fizic, dar deschise spre visare, ca niște nișe camuflate în datele cotidianului, ireperabile celor din afară, dar în interiorul cărora personajele ignoră în mod intenționat apartenența la o realitate obiectivă. În *Orașul cu salcâmi* eroii se închid, în mod voit, într-un spațiu care cuprinde în sine totalitatea virtualităților posibile și necesare:

„În iarna care se întepenise în târg, întâlnirile acestea în trei, lângă o sobă caldă, continuau la fel, fără întâmplări mari, fără vești dinafară. Anotimpul îi despărțea de oraș, de prieteni, de cunoscuți și [îi] aduna acolo la adăpostul zilelor ce treceau totuși”⁵.

„S-ar fi spus că un cerc despărțitor se strânge în jurul lor. Viața lor de totdeauna rămânea afară, departe. Școală, familie, cărți, întâmplări, toată această mică vâltoare de fiecare zi nu ajungea până la ei decât scăzută, ca de partea cealaltă a unui zid. Nesimțit, legăturile lor cu lumea se desfăceau. Ceea ce se petrece[a] dincolo era indiferent. Totul trecea neaderent, fără urmă, ca un bob de mercur pe o sticlă lustruită. Sâmburele vieții lor rămânea arzător acolo, între ei, la întâlnirile lor. Realitatea era asta. Restul se adâncea într-un somn nepăsător, ca iarna grea din oraș”⁶.

„Veneau de afară cu senzații vioaie de iarnă și stradă: aflau în acea odaie culori șterse, o lumină scăzută, o căldură moale de alcov. Era acolo un calm fizic. Se lăsau în voia lui cu un sentiment precis de cufundare.[...] Zgomotele ulițelor înzăpezite din care veneau se pierdeau învățuite, ireale, așa cum gălgâie apa în urechea înotătorului afund. Erau cele din urmă amintiri dintr-o lume care înceta în pragul odăii lor. Începea o legendă în care credeau și în care fiecăruia îi avea înțelesul lui. [...] Nimic nu venea să schimbe această nouă ordine de senzații. [...] Zilele treceau agale. Cea de azi îi găsea acolo unde cea de ieri îi lăsase. Foile calendarului cădeau una după alta. Minutarele ceasului se învărteau să măsoare un timp care nu era al lor. Ei rămâneau la fericirea lor fixă. Nu mai aveau nimic de aflat, nu mai era nimic să-i surprindă. Erau porniți pentru un timp ce nu mai trebuia să se sfârșească”⁷.

„Aveau acolo, din camera aceea așezată la marginea unei aripi de casă, ce ieșea din rând ca să domine restul străzii, impresia de a fi departe de oraș, singuri, cum ar fi fost într-un adăpost de munte, surprinși de o avalanșă care închidea toate drumurile de întoarcere”⁸.

⁴ *Idem*, p. 250

⁵ Mihail Sebastian, *Orașul cu salcâmi*, Ed. Minerva, București, 1983, p. 48

⁶ *Ibidem*, p. 72

⁷ *Ibidem*, p. 75-76

⁸ *Ibidem*, p. 162

În *Steaua fără nume* casa este de asemenea punctul zero al profesorului Marin Miroiu, sediul central al contemplării universului, garanta securității, Cerber al spațiului închis și cea dintâi barieră între intimitate și lumea deschisă. Ne aflăm în fața aceluiași tip de spațiu închis în sens fizic, dar deschis către visare, către lumea de dincolo de lume, iar reveria și melancolia sunt stările de spirit cele mai adaptate și mai legitime pe care le putem simți în camera sebastiană.

În *Ultima oră* singurul loc calm, de reculegere, care împinge la visare, la evadarea dintr-o lume nebună, este camera lui Alexandru Andronic, iar în *Jurnal* spațiul închis al camerei, al casei, primește diferite semnificații: sentiment de siguranță, protecție sau claustrare, dar și amenințare, angoasă și chiar moarte.

„Seara ne adunăm acasă devreme. Cu obloanele trase, cu telefonul închis, sentimentul de apăsare, de neliniște crește. Ce se va întâmpla cu noi? Așa îndrăznesc să întreb”⁹.

În casele lui Mihail Sebastian se află **obiecte** care se leagă de sufletele personajelor. Jean Baudrillard vorbește despre visele care se înmulțesc în fața obiectelor familiare, prin intermediul cărora se crează comunicarea dintre visător și lumea lui. În relația sa cu personajul, obiectul reprezintă oglinda perfectă, care aduce în prim plan imagini reale, dorite. În obiecte personajele investesc tot ceea ce nu au putut investi în ființa umană, pentru că obiectele pot fi privite fără ca ele să îi privească. Se regăsesc în ele cu bucurie, pentru că se reculeg acolo.

Obiectele au două funcții, respectiv pe cea de a fi posedat și pe cea de a fi utilizat. Obiectului practic i se atribuie un statut social, iar obiectul separat de funcția pe care o deține dobândește un statut subiectiv, se transformă într-un obiect de colecție. Obiectele nefuncționale răspund unei vocații „...de mărturie, de reamintire, de nostalgie sau de evadare”¹⁰.

În spațiul interior obișnuit, posesia devine una cu folosirea, și prin urmare nu vorbim despre o colecție în adevăratul sens al cuvântului, ci de o înmagazinare. Înmagazinarea reprezintă un stadiu inferior al colecției, o acumulare de obiecte, iar când obiectele învechite și uzate sunt depozitate pur și simplu undeva, într-o mansardă, de exemplu, ele sunt lipsite de aproape orice funcționalitate normală.

Obiectul funcțional este încadrat în spațiu și timp. Intrarea lui în câmpul vizual trezește acel sentiment al regresiei către spații și timpuri îndepărtate. Posesia de obiecte este o dimensiune imaginară a vieții personajelor, la fel de importantă ca și visele. Dacă fiecare obiect, prin funcția sa, este un mediator al unui obiectiv anume, atunci el este și exponentul unei năzuințe. Dacă visele au rolul de a asigura continuitatea somnului, atunci obiectele, printr-un compromis aproape similar, asigură continuitatea vieții.

În acest fel, multe din obiectele adunate în jurul personajelor literare sunt responsabile de analepse și prolepse în ordinea timpului, deschizând uși către înăuntru sau către în afară. Același Jean Baudrillard spune că obiectele sunt elemente concrete ale unui mediu. O percepție clară a unui obiect are loc doar prin comunicarea prealabilă cu o atmosferă anume. Un obiect este preluat în spațiul interior, reconstruit și mai apoi trăit, dar această schemă este posibilă numai dacă obiectul este legat de o lume pe care o purtăm în noi. Iată un exemplu,

⁹ Mihail Sebastian, *Jurnal*, Ed. Humanitas, București, 1996, p. 349

¹⁰ Emmanuel Lévinas, *Totalitate și infinit. Eseu despre exterioritate*. Traducere, glosar și bibliografie de Marius Lazarca. Postfață de Virgil Cîmoș. Ed. Polirom, Iași, 1999, p. 50

casa Adrianei din *Orașul cu salcâmi*, plină de obiecte în mijlocul cărora adolescenții se simt bine, departe de clocotul vieții de dincolo de ziduri, liberi să viseze:

„Dar cu vremea te regăsești în ele, deprinzi din nou gesturile instinctive cu care puneai mâna în buzunarele calde, îți încheiai nasturii, le purtai pe tine. Și cum e de ajuns ca într-o asemenea haină să găsești un lucru de nimic uitat acolo, contramarca unui bilet de teatru, plicul unei scrisori vechi, o monedă, o carte de vizită, pentru ca deodată acest luccru să-ți amintească viu tot timpul de care amintirea lui elegantă și să-ți readucă în minte împrejurările amănunțite ale unei clipe trecute, biletul de teatru amintindu-ți de rochia femeii iubite cu care ai fost la acel spectacol și răsul ei alb, plicul vechi readucând întocmai o durere de altădată, pe care o încercaseși atunci la aflarea unei vești sau la simplul sunet al unui cuvânt aruncat întâmplător în frază – tot astfel era de ajuns ca el să găsească în acele adunări intime de după-amiază un mic detaliu din trecut, pentru ca fosta lor bună înțelegere să revie la fel. O scrumieră de sticlă cu o fotografie roșie lipită pe fund și cu o inscripție caligrafiată Suvenir din slănic 1905, un album de familie cu fotografii de domni mustăcioși și de cucoane opulente cu imense rochii albe, un serviciu de ceai cu desen chinezesc, gheșe, umbrele multicolore, fum de țigare, legendă începând pe ceainic și terminându-se pe farfurioara ultimei cești – erau atâtea lucruri acolo, pe care le regăseau intacte și care, dacă lui Victor, nou venit, nu-i spuneau nimic, celorlalți trei le dădeau sentimentul de a continua o prietenie abia întreruptă”¹¹.

Personajele părăsesc uneori spațiile interioare și protectoare pentru a plonja în mijlocul orașelor. Spațiul urban apare la Sebastian de peste tot și rămâne, totuși și în mod paradoxal, un spațiu interiorizat. **Orașul** este o realitate implicită, o stare de spirit. Astfel în piesa *Steaua fără nume* mediul în care se desfășoară acțiunea este un mic oraș de provincie cu opt mii două sute de locuitori, aflat undeva pe ruta București – Sinaia. Provincia reprezintă un ambient amortit al vieții cotidiene, un cerc închis, perfect rotund, în care orice întâmplare firească capătă proporții uriașe (regulamentul școlar, rața călcată de tren, spionatul vecinilor).

Expresia însăși a spațiului citadin, **strada** este la rândul său o componentă psihică și concretă a orașului prin care circulă seva lumii. Strada este locul preferat al întâlnirilor, al căutărilor, al disputelor, al jocului, al cafenelelor zgomotoase, un spațiu al diversității aflat în raport direct cu naratorul, actorii și sufletele lor, iar mulțimea în mișcare, componenta cea mai vie și mai concretă a străzii, are la rândul ei rol artistic și estetic.

Plecând de la premisa că mișcarea este forma cea mai potrivită de utilizare a spațiului narativ, ni se pare firesc să ne focalizăm atenția și asupra **mijloacelor de transport**, tipuri aparte de spații, deoarece Sebastian le acordă interes atât lor cât și celor care le utilizează, schițând cu subtilitate o adevărată psihologie a acestora. Studiarea minuțioasă a mediului călătorilor scoate la suprafață o serie de categorii sociale care se mișcă alternativ între oraș și provincie, desfășurându-și existența în/între două locații diferite. Este important de subliniat că raportul dintre oraș și provincie este unul bidirecțional. Astfel, călătorii sunt fie studenți care pleacă din orașe către provincie sau invers, fie grupuri de schiori¹², fie țărani, mici comercianți, jucători de ruletă și de femei ...ușoare¹³, fie intelectuali precum profesori, avocați sau funcționari.

¹¹ Mihail Sebastian, *Orașul cu salcâmi*, Ed. Minerva, București, 1983, p. 54-55

¹² Mihail Sebastian, *Orașul cu salcâmi*, op. cit., p. 253

¹³ Mihail Sebastian, *Steaua fără nume*, în *Opere alese*, vol. I, Ed. pentru Literatură, București, 1962, p. 109

În configurația spațiului mijloacelor de transport un prim loc îl ocupă cel al **trenului**. Legătura continuă între oraș și provincie pe care o face trenul este reprezentată nu numai prin cursele zilnice între aceste locații, ci și în mod concret, fizic, prin șinele de cale ferată care pun în legătură cele două spații atât de diferite, obligând parcă la o comparare. Se conturează astfel imaginea orașului ca loc al modernității în timp ce provincia reprezintă stagnarea, „linia moartă”¹⁴.

Un alt mijloc de transport în comun care apare în opera lui Mihail Sebastian este **autobuzul** care, la fel ca și trenul, asigură legătura orașului, de data aceasta, cu locul destinat vacanței. Autobuzul nu este văzut aici ca un mijloc de transport - persoane, ci are „meritul” de a aduce vești din oraș, un merit care îi este negat de Ștefan Valeriu, care ascunde firma pensiunii Weber de pe șosea în fiecare dimineață, înainte de trecerea autobuzului și o reasează la loc după trecerea mijlocului de transport. De data aceasta diferența dintre oraș și locul de vacanță se face prin considerarea spațiului pensiunii drept loc al mefienței care trebuie convertit și integrat *jocului de-a vacanța*.

Pe lângă autobuze, **tramvaiele** noi, *cu scările și ușile automate* sunt semne ale contemporaneității și tocmai de aceea trebuie amintit că această contemporaneitate însemna la începutul secolului XX o entuziasmată modernitate a unui București și a unei lumi nemaivăzute până la acea epocă și, în același timp, că Sebastian s-a lăsat întotdeauna sedus de această modernitate. Pe de altă parte spațiul mobil al tramvaielor funcționează uneori pentru personaje ca drept spațiu închis al unei lumi în care nu pot pătrunde:

„Umblau în anul acela, pentru prima oară, tramvaie noi, cu scările și ușile automate, și când, în urma Adrianei, care se strecura pe platformă, scările se ridicau singure, înainte ca ea să-i mai fi putut face semn, el avea senzația că această închidere tăcută a porților îl lăsa dincolo de o lume ce continua să viețuiască fără el, între acele geamuri înghețate și luminate viu dinăuntru.”¹⁵

Un alt element de parcurgere a spațiului este reprezentat de **mașină** care, față de tren, autobuz sau tramvai, acordă mai multă libertate și independență, pentru că nu este obligată să urmeze un traseu fix, stabilirea rutei fiind la libera alegere a șoferului și a pasagerilor, ea putând fi modificată la orice încrucișare de drumuri. Spre deosebire de celelalte mijloace de transport, autoturismul este diferit pentru că dă posibilitatea oamenilor să se deplaseze prin spațiul public, dar în același timp să rămână la adăpostul spațiului privat, protectiv, al autovehicolului. De acest avantaj profită tinerii din *Orașul cu salcâmi* care se folosesc de automobilul prefecturii pe durata plecării în străinătate a prefectului, încredințat de bună voie și cu încredere lui Gelu, pentru a evada din spațiul închis al orașului către insula dintre Vii.

Dacă trenul, autobuzul, tramvaiul sunt semne ale modernității, mașina reprezintă și ceva în plus: este întotdeauna asociată unui statut social superior. Relevante în acest sens sunt atât romanul *Orașul cu salcâmi* prin pasajul amintit anterior, dar și piesa *Steaua fără nume*, unde Grig își face apariția în micul orășel de provincie la volan:

„E un om care la volanul unei mașini, la o masă de baccara, într-un mare hol de hotel se simte la el acasă. Meserie neprecisă. Om de afaceri.”¹⁶

¹⁴ *Ibidem*, p. 101

¹⁵ Mihail Sebastian, *Orașul cu salcâmi*, op. cit., p. 160

¹⁶ Mihail Sebastian, *Steaua fără nume*, op.cit., p. 169

Și în cazul mașinii se poate vorbi despre un spațiu mobil închis, inaccesibil, la care nu pot avea acces decât locuitorii de drept:

„Se uită prin geamul portierei la acest automobil, care i se părea o casă locuită. Pe bancheta din față, lângă volan, era un pled alb, un teanc de reviste și o cutie de metal cu țigări Chesterfield.

De când fumează țigări Chesterfield? Ultima oară fuma București fără carton. Le-a schimbat? de când? de ce? și este singurul lucru schimbat din viața ei?

Dar poate că nu erau țigările ei, sau, în orice caz, nu numai ale ei. E absurd să crezi că Ann e singură. E absurd să crezi că o cutie nouă de țigări intră în viața lui Ann fără să tragă după ea un bărbat, un amor, o legătură, un capriciu... Rămase cu ochii fixați asupra acelei cutii de metal, care i se părea că ascunde, că trădează totul”¹⁷.

Ca sistem de relații și corespondențe între diferite locuri, mijloacele de transport au, în economia imaginii globale a orașului, un rol important, derivat din faptul că reprezintă un simbol prin excelență al modernității. Organizarea spațială este determinată de infrastructura unui oraș, iar traseele mijloacelor de locomoție, conduc la creerea unei hărți mentale, care să ajute la orientarea în spațiul urban. Mai mult decât atât, aceasta determină un anumit mod de raportare față de diferitele puncte ale sale și imprimă un anumit grad de atenție sau un anumit tip de atitudine.

Spațiul interior al lui Sebastian refuză, prin urmare, orice intenție de schematizare. El este în același timp, asemeni obiectelor care îl populează, concret, tehnologic, euforic ori disforic, pentru că este format din mai multe tipuri de spații care evoluează în planuri suprapuse, sau mai bine spus, el este sinteza acestei suprapunerii de planuri, un spațiu interior simultaneist.

Pentru Sebastian spațiul interior, fie el cameră, casă sau oraș, este întotdeauna plin de realități concrete care la un anumit moment dat claustrează. De aceea, întotdeauna când se întrezărește cea mai mică posibilitate de a-l părăsi, personajele profită imediat, iar cea mai bună cale de evadare este natura. Odată depășit perimetrul limitat al orașului, celălalt spațiu, cel exterior, se deschide către orizontul care eliberează privirea de orice constrângeri și conduce cititorul în însăși inima *peisajului*. O imagine relevantă în acest sens este, de exemplu, cea a insulei dintre Vii din *Orașul cu salcâmi*:

„Aproape de Vii noaptea era mai neagră și mai calmă. Casele se răreau, locul se lărgea spre vale. Nu venea de acolo nici măcar foșnetul obișnuit al trestiei. Doar uneori, de aproape, se auzea gălgâitul apei la ochiuri. Rămaseră pe malul stâng, tăcuți, până ce ochii li se obișnuiră cu întunericul. Începeau să distingă dincolo, peste apă, umbrele mai negre ale pădurii. Un copac ieșit în afară din rând, rătăcit la un colț al insulei, se vedea acum bine, cu ramurile deschise lungi spre apă și trunchiul frânt de la jumătate. Era o nemișcare deplină”¹⁸.

Odată părăsit spațiul delimitat al peisajului urban, considerat împreună cu totalitatea regulilor și convențiilor sale, personajele lui Sebastian se regăsesc dintr-o dată singure, în afara unei lumi familiare, față în față cu natura, dar și cu promisiunea unui „dincolo” care depășește limitele vizibilului. Despre modul în care poate fi „trăit” un peisaj, A. Pleșu afirmă:

¹⁷ Mihail Sebastian, *Accidentul*, op.cit., p. 322

¹⁸ Mihail Sebastian, *Orașul cu salcâmi*, op. cit. p. 68

„A trăi un peisaj echivalează uneori cu a trăi fenomenul original al tuturor dualismelor: conștiința individuală se vede confruntată cu pura ei alteritate, realizând astfel situația – emblemă a oricărei reflexii. Empiric, nu te poți împiedica să definești natura drept ceea ce e <<în afara ta>>, <<dincolo de tine>>, <<acolo>>. Dar dacă perceperea distanței dintre tine și ea te lasă, câteodată, prea singur, constrâns la imediatețea unui palid <<aici>>, ea are, alteori, avantajul de a-ți aduce aproape un gând în a cărui prezență singurătatea devine suportabilă: gândul transcendenței”¹⁹.

La rândul său, Kevin Lynch²⁰ demonstrează că funcția obiectivă care îi revine contemplării peisajului, rolul simplu de orientare, nu este suficient întrucât peisajul stimulează privitorului o serie de factori precum memoria sau emoția, adică presupune o anumită doză de subiectivitate. Dacă între limitele spațiului urban cel care privește este mai degrabă un trecător care se află în căutarea unor repere de orientare, odată aflat în afara limitelor acestea el devine liber. Condiția celui care se găsește în fața unui peisaj presupune, de altfel, o amuțire a oricărei voci interioare, o abandonare, o descotorosire de sine care deschide perspectiva unei dimensiuni transcendente:

„Hoinar singuratic, călător solitar. Nu numai că trebuie să faci să tacă orice conversație, chiar și interioară, orice intrigă a dorințelor, a inteligențelor. Precum într-un templu, într-un TEMPLUM, acest spațiu-timp neutralizat în care este sigur că se va întâmpla ceva, nu știm ce [...]”²¹.

Michel Collot observă faptul că dialectica vizibil-învizibil circumscrie obiectul fie orizontului său exterior, dar și interior, căci tot ceea ce este vizibil cuprinde și o parte învizibilă. *Peisajul* nu face la rândul său nicio excepție ci reprezintă „o scenă în mișcare, animată de un joc de umbre și lumini”²² unde obiectele care o compun fac schimb de roluri, în baza felului în care privirea se focalizează asupra lor: odată fixată privirea asupra unui colț de peisaj, acesta prinde viață și face ca celelalte obiecte să treacă într-un plan secund, fără a înceta însă să existe²³. Această calitate a lucrurilor de „a se ascunde unele în spatele altora” contribuie la crearea senzației de oprire în loc a timpului, de evadare într-un spațiu alternativ, departe de grijile cotidiene.

„Inventarul” natural al obiectelor spațiului exterior din opera lui Mihail Sebastian, precum și continua suprapunere a acestora, transformarea lor sub un anumit tip de lumină, în diferitele grade ale penumbrei sau focalizarea – defocalizarea alternativă pe unul sau pe altul, reprezintă mijloace de reprezentare a „scenei în mișcare” pe care o constituie peisajul (brazii și crengile lor, frunzele și mișcarea lor aproape imperceptibilă - „ramurile nemișcate sunau ca un zăngănit de arme”²⁴ – luna, în baza căreia spațiul se organizează adeseori și a cărei lumină conduce la o metamorfoză permanentă a peisajului - „O lună nevăzută, bătând poate de undeva din spatele cabanei, dădea o slabă strălucire metalică munților din depărtare, siluete și

¹⁹ A. Pleșu, *Pitoresc și melancolie. O analiză a sentimentului naturii în cultura europeană*, Ed. Humanitas, București, p. 76-77

²⁰ Kevin Lynch, *Image of the City*, Cambridge MA, p.1

²¹ Jean François Lyotard, *Inumanul*, trad. de Ciprian Mihali, Ed. Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2002, p. 174-175

²² Michel Collot, *La pensée-paysage. Philosophie, arts, littérature*, Actes Sud (Arles)/ENSP Versailles, 2011, p. 26

²³ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945, p. 82

²⁴ Mihail Sebastian, *Accidentul*, op. cit. p. 325

ele albastre, dar cu vârful fosforescente, albe de zăpadă”; „În plin soare [...] Bucegii nu mai aveau strălucirea lunară, străvezie din timpul nopții”²⁵, etc.)

Spațiul exterior al naturii apare atât ca loc al libertății, cât și unul al contemplației, al introspecției și al încercării de redefinire și consolidare a sentimentului identității, un spațiu ușor de luat în posesie de către personaje și de transformat în propriul lor spațiu privat și intim.

Romanul *Orașul cu salcâmi* este, probabil, cea mai elaborată scriere a lui Mihail Sebastian din punct de vedere al organizării spațiului exterior ca *peisaj*. În unul din cele mai frumoase scene ale romanului Nora și Paul se regăsesc singuri în fața unei atmosfere de iarnă fastuoasă, unde senzația de stagnare a timpului alungă pentru câteva momente grijile cotidiene. Peisajul este încărcat de „o lumină grea, care se depunea pe lucruri, ca o pojghiță de metal”, „de undeva, de sus, venea un foșnet metalic, un freamăt de arme, o fâlfâire grăbită de aripi metalice. Păsări mari nevăzute sau păduri urnite din loc coborau lovindu-și aripile, crengile”. Apoi „unde, deasupra, în văzduh, valuri imense se loveau și zgomotul lor străbătea până jos, ca într-un fund de mare. Aburii reci, umezi, cețoși, treceau vâjâind și, sub bătaia lor, ramurile nemișcate sunau ca un zăngănit de arme”²⁶.

Se remarcă grija deosebită pentru detalii, o dispunere aproape geometrică a unor repere de ordin vizual care conduc, aproape pe nesimțite, *privirea* cititorului. Deși descrierea, după cum remarca Gerard Genette, este „o pauză în povestire” care intră în permanență în conflict cu narațiunea, al cărei curs îl oprește, trebuie recunoscut faptul că fragmentele descriptive oferă amănunțele vizuale de mare precizie despre personaje sau obiecte care conduc la conturarea spațiului și timpului de desfășurare al acțiunii.

Relectura unui text narativ scoate la iveală, aproape de fiecare dată, sugestii aparent întâmplătoare, care configurează, de fapt, un fel de etapă pregătitoare a cititorului, premergătoare inițierii propriu-zise. În același *Accidentul*, cititorul, inițiat deja în tainele sufletești ale personajelor din prima parte a romanului, este introdus, prin intermediul descrierii, în tabloul vibrant care urmează să servească drept cadru narativ:

„Avalanșe de nori îl acopereau, aruncându-l încă o dată în negură, dar o clipă mai târziu răsărea în altă parte, ca o insulă călătoare, ca un golf fantastic în acest ocean de fum și de ceață.

Câteodată imaginile erau precise, simple, ușor de recunoscut. Cineva arăta cu degetul printre nori Râșnovul sau Zizinul, drumul șerpuitor spre Bran, turlele sclipitoare de la Zărnești. Dar dintr-o singură clipă, toate se pierdeau. Orașe desprinse din loc erau purtate de la o zare la alta, porți de lumină se deschideau și se închideau, cetăți efemere se desfăceau în soare...”²⁷.

Fragmentul dezvăluie o încercare de stabilire a perspectivei: în sintagma *porți de lumină se deschideau și se închideau*, formele de imperfect sugerează continuitatea, transformarea imperceptibilă a lumii pe care o presupune apariția soarelui, dar și un indiciu asupra percepției turiștilor aflați pe terasă. Imaginea amintește, de altfel, de una din tehnicile moderne ale cinematografului, numită *time-lapse photography*, care ajută la condensarea acțiunilor cu o durată mai lungă în doar câteva secunde, făcându-se perceptibile, de fapt,

²⁵ *Ibidem*, op. cit., p. 349

²⁶ *Idem*

²⁷ *Idem*, p. 348

ochiului uman fenomene insesizabile în condiții obișnuite, cum este, de exemplu, un răsărit sau un crepuscul ori înflorirea unei plante.

Tehnica îi folosește lui Sebastian pentru defocalizarea privirii care ar trebui să urmărească, în mod normal, punctul de fugă al imaginii, în episodul mașinii care se deplasează prin ploaie, într-un alt fragment:

„Mâinile erau amândouă încordate pe volan, cu o tensiune exagerată de mare cursă. Acele indicatoarelor oscilau nervos, neliniștit. Indicatorul de viteză se zbătea pe cadran între 80 și 90 de kilometri. În dreapta și stânga, teii desfrunziți de pe Sosea goneau funurii, cețoși. Departe, dincolo de Băneasa, era un miros de câmp răvășit de ierburi ude, de pământ răscolit până în rădăcini. Ploaia se lărgea acolo, mai puțin gărbită ca în oraș, mai calmă, răbdătoare. Zgomotul motorului nu acoperea cu totul foșnetul ei mărunț, ca o voce apropiată de pădure. [...]

Paul întoarse capul spre Ann. Uitase că e lângă el. Toată acea cursă prin ploaie avea un gust de trezire tulbure din somn.”²⁸.

Cele două alunecări, a soarelui, în primul fragment, și a mașinii pe șosea, în cel de-al doilea, fiecare dintre ele către linia orizontului, au efectul optic obținut mai ales prin manevrarea camerei de filmat: pe de o parte, mulțimea strânsă pe terasă ca pe o punte de vapor urmărind gălăgioasă neașteptata revenire a soarelui, pe de alta, mașina care înaintează cu viteză prin ploaie, în timp ce personajele tac, părând că atenția le este îndreptată cu totul asupra drumului. Ceea ce ei privesc nu este altceva decât *filmul* peisajului.

Înregistrarea vizuală a peisajului în mișcare modifică percepția, iar această modificare nu rămâne fără urmări în plan emoțional. Noul cadru vizual adună la un loc elemente pe care personajele de remarcă și care le declanșează stări diferite: mulțimea remarcă frumusețea dimineților scăldate în soare, Paul, urmărind peisajul, uită ca Ann este lângă el (percepția lui Paul este cea care suferă o modificare radicală, fiind mai dispusă abandonului simțurilor și contemplației).

De fapt, aproape fiecare detaliu privitor la spațiul exterior și la configurarea lui este unul legat de perspectivă, de linia orizontului care limitează privirea, indicii adeseori folositoare în decriptarea imaginilor, altele fals, ascunzând, de fapt, privirii un sens adânc al textului. Elementele adăugate cu intenția de a da profunzime peisajului din opera lui Mihail Sebastian comunică, de fapt, un anumit tip de informație, iar fiecărui detaliu legat de spațiu exterior îi corespunde un indiciu care contribuie la decriptarea sensurilor profunde ale operei sale.

Concluzii:

Mihail Sebastian se remarcă prin faptul că, în toată opera sa, își prezintă personajele în raport direct cu ceea ce le înconjoară: mediul, provincia, capitala, casa și camera, gândind astfel spațiul ca o „ierarhie de spații și sub-spații care se încadrează într-o ierarhie globală [...] pentru a semnifica destinul personajelor”²⁹.

Definit de fiecare dată cu multă atenție, spațiul are în opera literară a lui Mihail Sebastian două roluri pe care le joacă pentru a-și defini funcția în cadrul construcției generale: un rol **pasiv** și unul **activ**. Primul rol, cel pasiv, static, cu funcție de reprezentare a realității.

²⁸ *Idem*, p. 235

²⁹ Philippe Hamon, *Imageries. Littérature et image au XIX-ième siècle*, Ed. José Corti, Paris, 2001, p. 237

Aici spațiul are menirea de a construi un cadru pentru jocul personajelor care se folosesc de el pentru a desăvârși narațiunea. Al doilea rol, cel activ, dinamic, cu funcție de constituire a unei forme abstracte, a unui spațiu de joc, adaptat personajelor și programului narativ. Spațiul acesta se naște din nevoia conștientă a autorului care se simte undeva, adânc în adâncul textului. Narațiunea nu se poate exprima decât delimitând un spațiu anume, care se transformă, el însuși, într-un personaj.

„Viața acestui spațiu se desfășoară undeva în subtextul narațiunii, printre rânduri sau, mai bine spus, în spatele rândurilor, într-o diegeză ideală. Este *spațiul-personaj* care nu numai că oferă un cadru adevăratelor personaje, dar se și folosește de ele, de acțiunile lor, adesea chiar determinându-le. Funcția aceasta este, evident, simbolică, iar *spațiul-personaj* este, mai tot timpul, un spațiu simbolic prin el însuși, având originea într-un tipar arhetipal pe care cititorul îl recunoaște și îl acceptă, înțelegând sensul său profund. Povestea trăiește prin acest *spațiu-personaj* și, uneori, pentru el; interesul narațiunii este, și înțelesul simbolului pe care îl definește spațiul”³⁰.

Dacă prima funcție crează iluzia realistă, cea de-a doua condiționează, așadar, formele și fazele acțiunii și ale dramei. Din acest motiv studiul particular al universului topologic ne orientează la o reflecție mai generală asupra statutului semiotic al operei: la legăturile pe care el le are cu acțiunea romanească, cu personajele și cu suporturile modale.

Acknowledgment: This work was supported by the strategic grant POSDRU/159/1.5/S/140863 "Project Doctoral and Postdoctoral programs support for increased competitiveness in Humanistic sciences and socio-economics" cofinanced by the European Social Found within the Sectorial Operational Program Human Resources Development 2007 – 2013

Bibliografie

- Arion A., *Spatiul in Literatura Fantastică*, în „România literară”, nr. 36, 9 septembrie 1998
- Bachelard G., *Poetica spațiului*, trad. Irina Bădescu, pref. Mircea Martin, Ed. Paralela 45, Pitești, 2003
- Collot M., *La pensée-paysage. Philosophie, arts, littérature*, Actes Sud (Arles)/ENSP Versailles, 2011
- Hamon P., *Imageries. Littérature et mage au XIX-ième siècle*, Ed. José Corti, Paris, 2001
- Lévinas E., *Totalitate și infinit. Eseu despre exterioritate*. Traducere, glosar și bibliografie de Marius Lazurca. Postfață de Virgil Ciomoș. Ed. Polirom, Iași, 1999
- Lynch K., *Image of the City*, Cambridge MA, 1960
- Lytard J. F. , *Inumanul*, trad. de Ciprian Mihali, Ed. Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2002
- Merleau-Ponty M., *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945
- Pleșu A., *Pitoresc și melancolie. O analiză a sentimentului naturii în cultura europeană*, Ed. Humanitas, București, 2008

³⁰ A. Arion, *Spatiul in Literatura Fantastică*, în „România literară”, nr. 36, 9 septembrie 1998, p. 57

