

THE SORESCIAN DRAMA OR ASSUMING REBELLIOUSNESS AGAINST CANONIZED MODELS

Mihaela Airinei

PhD. student, "Ovidius" University of Constanța

Abstract: Marin Sorescu's accomplishments as a playwright are spectacular, taking his contemporaries by surprise, once more. Of striking novelty, his plays have benefitted from an immediate succes, being translated and played on numerous stages worldwide. Beyond assimilating expressionist principles and procedures, the autor influences decisively the laws and conventions of naturalist drama by introducing several innovative elements, thus imposing a serious issue and treating it in a comic register. The plays express essential problems for the epoche and human beings, in general. He is devoted to finding the truth about human being and about life. The confrontation between the hero and his existence stages an itinerary of challenges and suffering. Parables of existence, the sorescian texts denounce, among other aspects, restraints of any sort.

Keywords: dramaturgy, theatre, parable, canonizing models, innovation.

În ambianța genului spectacular un particular relief îl ocupă dramaturgia lui Marin Sorescu. Spectaculoasele realizări soresciene și-au surprins încă o dată congenerii. Dincolo de asimilarea principiilor și procedeele teatrului expresionist, autorul influențează într-o manieră decisivă legile și convențiile teatrului naturalist, introducând mai multe elemente inovatoare (scrie texte cu un singur personaj, apelează la interiorizarea dialogului) și absurd (prin jocul permanent între aparență și fals, între real și vis, între concret și abstract, simbol, între particular și general, între serios și parodic, între tragedie și comic, între iluzie și convenție teatrală, între disperare și burlesc, între adevăr și ludic, între teatru și teatralizarea vieții¹) și astfel impune o problemă serioasă pe care o tratează în registru comic. Dramaturg de talie europeană, Marin Sorescu reflectă în piesele sale temele și experiențele majore ale teatrului secolului al XX-lea, problemele de fond ale epocii, dar și ale omului în general. Se dedică căutării adevărului despre om, despre viață. Confruntarea dintre erou și existență pune în scenă un itinerariu al încercărilor și al suferinței într-un univers asfixiat de clișee și platitudini. Parabole ale existenței, textele soresciene denunță, printre altele, constrângerile de orice fel. De o noutate frapantă, piesele lui s-au bucurat de un succes imediat și au fost traduse și jucate pe mai multe scene ale lumii². Astfel, *Iona*, *Paracliserul* și *Matca*, adunate în trilogia *Setea muntelui de sare* sunt remarcabile parabole ale cunoașterii umane, reluând într-o lumină originală teatrul parabolic și de idei, promovat în perioada interbelică de Lucian Blaga. *Răceala* și *A treia țepă* valorizează nișa teatrului metaistoric, iar *Există nervi* și *Pluta meduzei* aduc la rampă dimensiunea comicului. Dincolo de aceste

¹ Justin Ceuca, *Evoluția formelor dramatice*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2002, p. 365.

² În lucrarea *O bancă în mijlocul mării*, apărută în 2017, la editura brașoveană *Pastel*, scriitoarea Florina Mamina glosează câteva dintre ecourile acestora în presa românească și universală a timpului. Astfel, în 1971, în paginile publicației „Theater Hente”, Georges Schlocker își exprima convingerea că *despre Marin Sorescu se va vorbi curând în Occident*, convins fiind de talentul scriitorului nostru. În același an, jurnalista Greta Brotherus aprecia, într-o revistă din Helsinki, că Marin Sorescu este un scriitor cu o scilpitoare personalitate care scrie o trilogie despre însingurare. Impresionanta construcție a personajului *ce poate fi, în ultimă instanță, o fărâmbă din oricine* și, în ansamblu, drama sorescienă au generat articole laudative și în „Schweizer Theater Zeitung”, Dieter Schuabel numind drama *poezie suprarealistă* sau în publicația elvețiană „Der Bund”, unde Klaus Colberg o numește *original și introvertit cântec de viață, plin de blândă jale*. (p.73 și urm.)

taxonomii livrești, textele ajung la cititor și, respectiv, la spectator prin încărcătura filosofică, prin intricarea categoriilor comicului și tragicului, prin șarje și travestiuri ludice, ironice, parodice sau prin bogata lor simbolistică.

Exegeții operei lui Marin Sorescu înclină, nu o dată, să-l considere pe scriitor mai important ca dramaturg decât ca poet. E părerea exprimată atât de comentatorii care au realizat monografiile³, cât și de criticii literari care au scris despre aspecte parțiale ale operei soresciene. În siajul receptării „ierarhice”, Ion Bogdan Lefter remarca: *Marin Sorescu atinge în teatru punctul său maxim. Genul impune anumite legi, pe care scriitorul le-a urmat cu profit. [...]Definit între acești doi poli — inteligența speculativă și rostire spumoasă — conturul scriitorului câștigă din pariul cu teatrul tocmai prin restricțiile pe care acesta din urmă i le impune*⁴. Criticul prezumă că, tot comparativ, la fel ca în poezie, dramaturgul *scrie pe cutremure*⁵. *Teatrul îi permite mișcare și penetrație, explozii verbale și incizii derutante*, de unde și simbolurile profunde, o multitudine de sensuri nu din cele mai ușor de descifrat. Este considerată relevantă pentru încadrarea „calitativă” a teatrului sorescian în ansamblul operei sale modalitatea dublă de percepere a realității și de transpunere a ei în textul literar. Existența și problemele ei fundamentale sunt privite de Marin Sorescu ca o sumă de relații care nu se pot desfășura decât pe o scenă — aceea a lumii. Aceste nexuri interumane sau — la alte cote, om–cosmos, om–destin, om–istorie — se manifestă prin *epic*, asumat ca poveste individuală cu repercusiuni asupra speței umane. Necesitatea de a armoniza o anumită modalitate de înțelegere a lumii cu un tip de exprimare care nu se deosebește în funcție de genurile și speciile literare abordate fac posibilă nașterea teatrului sorescian. Apelul la mit, la istorie și la filosofie, repere fundamentale ale existenței permit imaginației autorului să le *însuflească*⁶ „povestind” (el sau altcineva) despre cum trebuie înțeleasă lumea din acest orizont. Trimiterile cu direcții de o multiplicitate fecundă au etalat *în oricare operă a lui (...) idei și probleme*⁷ ce oferă cititorului sau privitorului o *tăietură limpede și strălucitoare de cristal*⁸ a firescului comportamental în varii situații de viață. Justificînd „revelația deplinei sale identități”, Valentin Chifor vede în teatrul sorescian o *pledoarie și un îndemnspre înțelegerea vieții drept cel mai complex ceremonial*⁹. Exegeții remarca formula creației dramatice la Sorescu, care după exersarea poeziei și eseului, devine însăși substanța literaturii. Respingînd facilul, autorul își conștientizează dramaturgia ca pe o re-creare a lumii în fața spectatorilor: *Nu, nu văd în teatru un mijloc lesnicios de a face literatură. Teatrul alături de poezie și proză — este însăși LITERATURA și merită aceeași atenție*¹⁰. Orizontul surselor de inspirație devenite conflicte dramatice este asumat: *Explorînd zona dintre subconștient și conștient, real și posibil, posibil și fantastic, piesa nu trebuie luată ca o dramă a limbajului. Drama intenționată a se prezenta esteo dramă a faptelor, care cîteodată pot întrece toate aceste margini*¹¹. „Aprecieria” propriei dramaturgii devine astfel plurală, complementarizîndu-se cu cel al modalității de simbolizare prin personaje:

³ Este vorba despre studiul monografic al lui Marian Popescu, *Chei pentru labitint: Eseu despre teatrul lui Marin Sorescu și D.R.Popescu*, București, Editura Cartea Românească, 1986 și, respectiv, cel al Mariei Vodă Căpușan, *Marin Sorescu sau despre tânjirea spre cerc*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1993.

⁴ Ion Bogdan Lefter, *Teatrul lui Marin Sorescu*, în *Steaua*, nr. 7/1981, p. 45.

⁵ Ion Bogdan Lefter, *art. cit.*, p. 46.

⁶ Albert Camus, *Mitul lui Sisif*, București, Editura RAO, 1994, p. 192.

⁷ Radu Popescu, *Cronici dramatice*, București, Editura Eminescu, 1974, p.80.

⁸ Modalitatea de a se „mișca” în teatru este surprinsă în aricolul *României literare*, 16/1978, *Mărturisiri teatrale de bunăvoie*, unde Marin Sorescu sublinia: *La început a avut o funcție mare metafora, conceptul filosofic. Acum, nerenunțând la aceste instrumente, le-am adăugat mai multă viață, extrasă fie din concretul istoric, din universal mitologic și folcloric românesc. Mai multă viață, ba chiar un pic de haos, din care se nasc toate.* (p. 16)

⁹ Valentin Chifor, *Caleidoscop critic*, Oradea, Editura Cogito, 1996, p. 213.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Există nervi*, articol publicat în revista *Luceafărul*, 1968.

*Filosofia acestei țărănci — Irina, din Matca — pe care cultura n-a ajutat-o decât să-și ascundă sensibilitatea și să-i mărească puterea de judecată, dar n-a clintit-o din echilibrul milenar: e bine ceea ce e în firea lucrurilor. [...] Irina înseamnă și o întoarcere la matca lucrurilor primordiale. Tragedia celorlalte personaje, care au precedat-o, era că totul se petrece departe de casă. Ioan se purta, ori era purtat, peste mări și țări. Un altul — într-un lăcaș al nimănui. Irina e acasă. Și nu se va mișca de acolo. Ea e cea care va porunci pereților să steie și pereții vor rămâne stană de piatră. Ea va porunci apelor să se retragă și apele se vor retrage în albia lor. De aceea casa ei rămîne, nu se sparge decât în partea dinspre cer...*¹²

și, nu în ultimul rînd, cu cel al *tehnicilor de abordare* a teatrului istoric și simbolic:

*Teatrul istoric prezintă avantajele și dezavantajele perspectivei. Un tablou văzut de la distanță oferă ochiului liniile hotărîte, mari, esențiale. Dar creatorul e interesat și de petele de culoare, de nuanțe, de acel verde-sulf de pe gușa mugurarului, dacă tabloul e cu păsărele. Mai prozaic spus: artistul e atras și de sosul subiectului. Amănuntele sunt indispensabile în creație pentru suculența lor, ca mortarul în zidărie. [...] În teatrul istoric lupta cea mai crîncenă o dă imaginația. Nu trebuie trasă de mîneacă, să ia înălțime, și nici înfrînată, ci condusă atent [...], întărită, stîrnită, pusă să repete atacul și numai spre sfîrșit ajutată. [...] Teatrul meu e exact, dar în mers. Adică, adevărul unui punct din istorie e mișcat în direcția care-i e proprie, direcția necesității și punctul devine linie...*¹³

Printre mărturisirile autorului se evidențiază adicția emoțională a acestuia pentru comuniunea cu personajele sale, declarînd, mai în glumă, mai în serios, că celebra expresie *Madame Bovary c'est moi* i se potrivește pentru fiecare dintre protagoniștii pieselor sale:

*Cînd am început să scriu teatrul eram un naiv — și din cauza asta mi-au și ieșit unele lucrări mai rotunde — ca jucătorul improvizat care cîștigă de prima dată — la nimereală — și după aceea se încăpățînează să se prezinte la ruletă zi de zi, ruinîndu-se cu voluptate, dar antrenat. Simțind că încep să mă crispez, am trecut la piese istorice, mutînd propria dramă în crisparea unei epoci din secolul al XV-lea românesc. Căci, am uitat să vă spun, dacă Iona și Paracliserul sunt eu — ca să parafrarez cunoscuta butadă — tot eu sunt și teatrul meu istoric...*¹⁴

Criticul literar Livius Petru Bercea observa că Marin Sorescu a putut să-și vadă jucate toate piesele, consimțind, mai ales la premieră, să scrie el însuși despre piesă, despre conflict, despre personaje, despre simbolurile pe care integrează textul. Piesele s-au bucurat de mare apreciere pe cele mai prestigioase scene din țară și din arealul european și american. Distribuții de marcă prețuiesc încă o dată ineditul și profunzimea simbolurilor revelate în dramaturgia soresciană.

La premiera absolută a piesei *Iona*¹⁵, în regia lui Andrei Șerban, actorul George Constantin și-a asumat magistral rolul protagonistului. Din galeria marilor oameni ai scenei românești, s-au remarcat: în *Răceala*¹⁶, sub bagheta regizorală a lui Dan Micu, Virgil Ogășanu în rolul lui Mahomed și Ion Caramitru, jucîndu-l pe Pașa din Vidin. Performarea a strălucit și prin distribuția actorilor Florian Pittiș, Mircea Diaconu sau Ileana Predescu. *A treia țeapă*¹⁷ i-a scos la rampă pe Dorel Vișan, Amza Pellea, Tudor Gheorghe, Cezara Dafinescu, Traian Stănescu. Leopoldina Bălănuță și Mitică Popescu, eroii piesei *Matca* ridică actul teatral la rang de artă, așa cum o fac și Petre Moraru, Iurie Darie, Constantin Băltărețu sau Sanda Toma, în *Există nervi*. În studiul său¹⁸, criticul apreciază culanța spațiilor culturale care au prețuit dramaturgia lui Marin Sorescu oferind textelor sale traduceri în alte limbi. *Iona*, *Paracliserul*,

¹² *Apa ne-ncepută*, articol publicat în revista *Viața românească*, 1979.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Marin Sorescu: Seminar de dramaturgie și de teatrologie. Extemporal despre mine*, Deva, 1981, text publicat în revista *Vatra* din 20 aprilie 1981.

¹⁵ Premiera absolută a avut loc la Teatrul Mic din București, în stagiunea 1968-1969, în regia lui Andrei Șerban.

¹⁶ Premiera absolută a avut loc la Teatrul *Lucia Sturdza Bulandra*, la data de 4 martie 1977, în regia lui Dan Micu.

¹⁷ Premiera absolută a avut loc la Studioul Casandra al I.A.T.C., clasa Beate Fredanov, asist. univ. Ion Caramitru, în 1978.

¹⁸ Livius Petru Bercea, *Ieșirea din canon. Literaturizare și simbol mitic în teatrul românesc contemporan*, Timișoara, Editura Hestia, 2007, p. 48.

Plutameduzei, Matca cunosc lumina rampei și în Danemarca, Elveția, Finlanda, Franța, Germania, Iugoslavia, Polonia, S.U.A., Ungaria sau Jugoslavia. Edituri renumite din Basel, Budapesta, München, Paris, Sofia sau Viena consacră scriitorului român un loc privilegiat. Este adusă la suprafață receptarea elogioasă a dramaturgiei soresciene din țară, fiindu-i valorizată originalitatea și unitatea stilistică a operei, în pofida varietății tematicе. În felul acesta, sunt puse în lumină exegezele ce au surprins „labirintul” sorescian și descifrarea lui¹⁹, *tânjirea spre cerc*²⁰, *puterea cuvântului*²¹, *omul ca spectacol*²². Eșafodajul critic continuă prin expunerea considerațiilor lui Marin Sorescu raportate la teatrul său, aprecierile extinzându-se și asupra succesivelor transformări ale surselor de inspirație, apetențele „tematicе”, a influențelor asumate și, poate mai puțin, asupra inovațiilor concrete. Prin urmare, urmărind strict reperul cronologic, creația dramatică a lui Marin Sorescu se bucură de o multiplicitate de interpretări.

Se perspectivează coincidența debutului liric și a celui dramatic (1964, volumul liric *Singur printre poeți* și piesa *Există nervi*), fapt ce îi rememorează creatorului exercițiul inițial în orchestrarea dramaturgică:

Am scris piesa aceasta în 1964. Este prima mea încercare dramatică. Am urmărit atunci două lucruri: să văd în ce măsură pot stăpîni dialogul; și, apoi, cum prin această nouă modalitate pentru mine, omul pus să vorbească își poate trăda adevăratele gânduri, frământări, obsesii²³.

Artistul, oscilînd între genurile literare, admite o mai veche preocupare pentru a scrie teatru:

Eroii mei — niște oameni care se pîndesc. Îmi însemnasem mai de mult ideea unei piese cu cîteva personaje care încearcă tot timpul să se tragă de limbă. Fiecare om este un unicat, deci și posesorul unor secrete numai ale lui, secrete pe care cei curioși peste măsură vor să le cunoască. Această zestre intimă, o dată divulgată, nu mai are importanță, ca marea vînturată printre degete²⁴.

Conchizînd, se evidențiază melanjul liricului, epicului și dramaticului, autorul figurînd decoruri, arhitecturi spațiale și temporale, legături între personaje, intermediindu-și un loc în scenele cardinale. Piesele apar printre volume de poezii, de eseuri, de proză. Se constată astfel continuitatea la nivel tematic și expresiv. Marin Sorescu cultivă *parabola*, *experiența istorică*, *absurdul*. Sunt trei coordonate la care n-arenunțat și cărora nu le-a adăugat nimic. Ideatic, omogenitatea dramaturgiei soresciene e argumentată de Ion Bogdan Lefter în articolul său: *S-a repetat aici de mai multe ori un cuvînt: aspirație. Este numitorul comun al teatrului lui Marin Sorescu și, totodată, spațiul în care el stă alături de Camil Petrescu*²⁵. Se atrage atenția asupra unui posibil „pericol”, chiar în cazul marilor scriitori, acela al banalizării și al uniformizării. Aceste capcane inerente sunt eludate de marii scriitori prin înnoirea continuă a multiplelor paliere ale creației: reîmprospătarea surselor de inspirație, registre conflictuale noi, modalități expresive inovative. În ceea ce privește teatrul lui Marin Sorescu, este observat efortul și reușita diversificării.

Conștient că la nivelul parabolei articulase un întreg nodal, Marin Sorescu apelează la istorie, ca un spațiu în care descoperă profunde semnificații pe care să le dezvăluie spectatorului. În articolul eseistic *Istoria la fața locului*, aparținînd volumului *Ieșirea prin cer*, din 1984,

¹⁹ apud Marian Popescu, *Chei pentru labitint: Eseu despre teatrul lui Marin Sorescu și D.R. Popescu*, București, Editura Cartea Românească, 1986.

²⁰ apud Maria Vodă Căpușan, *Marin Sorescu sau despre tînjirea spre cerc*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1993.

²¹ apud Liana Ștefan, *Puterea cuvântului: Teatrul – monolog la Marin Sorescu și D. R. Popescu*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1999.

²² apud Mihaela Andreescu, *Marin Sorescu. Instantaneu critic*, București, Editura Albatros, 1983.

²³ Art. cit., *Există nervi*, articol publicat în revista *Luceafărul*, 1968; apud Livius Petru Bercea, *Ieșirea din canon. Literaturizare și simbol mitic în teatrul românesc contemporan*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Ion Bogdan Lefter, art. cit., p. 45; apud Livius Petru Bercea, *Ieșirea din canon. Literaturizare și simbol mitic în teatrul românesc contemporan*.

Marin Sorescu se disociază de teatrul clasic de factură istorică, reproșându-i perspectiva fatal subiectivă asupra unor evenimente obiective deja consumate în timp:

Teatrul numit istoric s-a constituit, de prea multe ori, ca o dramă a neputinței subiective în raport cu o tragedie mare, obiectivă. De aceea, n-am apelat la ceremonialul cunoscut, la retorismul și la marea reconstituire. [...] În teatrul istoric, lupta cea mai crâncenă o dă imaginația. Triumfă adevărul. Dar triumful lui n-ar însemna nimic, dacă ar repeta stereotip cronografele, de cele mai multe ori sărace-lipite. Nu ne suprapunem tratatului de istorie, ci pornind de la el – ca scriitori – trebuie să însuflăm umbrelor sfinte viața și pomelnicele de pe pereți forfota praznicului de hram²⁶.

Istoria nu trebuie evocată cu obedița venerației, ci cu verva interogației, dramaturgul modern polemizând cu faptele reale și mai ales cu cele legendare atribuite celui supranumit „Dracula”. Eroul nu-și pierde nici curajul temerar, nici noblețea, intrinsece personalității sale, dar calitățile lui sunt raportate permanent la absurdul, hazardul, derizoriul sau chiar la neputința umană, manifestate deopotrivă, în epoca acestuia. În conformitate cu ideile expuse, Marin Sorescu face și din teatrul istoric *unspectacol problematizant*, care amestecă gravitatea cu umorul, reîmprospătându-i semnificațiile. Disociindu-se programatic de mai vechea trilogie a Mușatinilor aparținând lui Barbu Ștefănescu-Delavrancea, Marin Sorescu adoptă o inedită structură, concepție și tehnică literară și propune *o nouă formulă dramaturgică în secolul nostru, aceea a absurdului istoric* (Edgar Papu). Convenția istorică e dusă la limită, la parodia ei. Scriitorul însuși notează cu ironie despre raporturile sale cu dramaturgia istorică:

Ca tehnică, formula tradițională mi-a surâs crispat și prea profesional, ca să zic așa, și prefer proștețimea, chiar șuie, unui lucru perfect plat. Dacă prind un halebardier în teatrul meu istoric, îl omor, mi-am zis. Și nici figuranți. Duc eu tava. Și-ntr-un timp, mai schimb replicile, pentru factorul surpriză²⁷.

Un alt element de noutate este ilustrativ prin piesele receptate ca fiind în zona absurdului (*Existăneri*, *Pluta Meduzei*, eventual *Lupoica mea*), consideră criticul Livius Petru Bercea: *Omul pierde raportul cu esența, cu lumea, nu o mai poate ordona conform unui principiu rațional, ci ea i se mișcă prin față într-un fel absurd, irațional, dând impresia unui spectacol neobișnuit, incongruent și neliniștitor²⁸*. Încercarea de a ralia dramaturgia soresciană contextului european al momentului (sau anterior lui) îi aparține lui Marian Popescu:

...dramaturgia soresciană, așa cum a fost ea prefigurată în Iona și consolidată de celelalte piese ale sale, permite criticii raportarea la câteva etape esențiale ale dramei europene de azi. Mulți comentatori s-au grăbit a-l asocia pe dramaturg valului „post-absurd”, dramaturgiei lui Ionescu, Beckett, Arrabal ș.a. Ovid S. Crohmălniceanu este primul care a afirmat existența unor motive expresioniste în teatrul lui Marin Sorescu. Expresionismul și dramaturgia „absurdului” ne par reperele cele mai sigure pentru circumscrierea valorică în istoria dramei contemporane²⁹.

Se modifică liniile continuu, determinările se schimbă, proiectând personajele în plin spectacol absurd. Prin aceste piese *se înregistrează prima tendință hotărâtă, în dramaturgia noastră contemporană, de înnoire a limbajului dramatic, de modificare a statutului personajului dramatic³⁰*.

Este un aspect semnalat și de către alți exegeții operei lui Marin Sorescu. Bunăoară, un *topos* al dramelor expresioniste este dată de transformarea esențială pe care o suferă protagonistul — reflex al protestului său față de o convenție sau tradiție inhibantă, consecința

²⁶ Marin Sorescu, *Istoria la fața locului*, în „Răceala”, București, Editura Creuzet, 1994, pp. 111-113.

²⁷ *Marin Sorescu: Seminar de dramaturgie și de teatrologie. Extemporal despre mine*, Deva, 1981, text publicat în revista *Vatra* din 20 aprilie 1981; apud Livius Petru Bercea, *Ieșirea din canon. Literaturizare și simbol mitic în teatrul românesc contemporan*, Timișoara, Editura Hestia, 2007.

²⁸ Livius Petru Bercea, *op. cit.*, p. 53.

²⁹ Marian Popescu, *op. cit.*, p. 19.

³⁰ Marian Popescu, *op. cit.*, p. 21.

imediată a unei arzătoare dorințe de libertate³¹. Personajul preferă *tăcerii*, cuvântul *strigăt*. Alege prezentul însumând cu tandrețe trecutul, subscriind asumției lui Umberto Eco: *trecutul, de vreme ce nu poate fi distrus, pentru că distrugerea lui duce la tăcere, trebuie să fie revizuit: cu ironie, cu candoare*. O realizare frecventă a acestui loc comun expresionismului este relația de opoziție *tată-fiu* care, sub o formă aparte, deghizată, se regăsește în *Iona* sub forma monologului dialogat³². Această antiteză este specifică cunoașterii la Sorescu. Odată intrat în labirint, Iona, personajul cu o experiență de viață articulată, evaluează cu o veritabilă limpezime lumea căreia îi aparținuse. Pe cale de consecință, atât convențiile, prejudecățile, cât și utopica siguranță generată de o gândire condamnată la multiplicare în serie, apar din ce în ce mai amenințătoare pentru existență. Începe să se contureze ideea stăruitoare a unei *nașteri continue*, nașterea, *o obsesie soresciană, o temă a teatrului său*³³, ca o garanție a unui alt Iona — unul liber, capabil să-și asume destinul, dar căruia să nu i se predea. El nu se lasă învins de eșecurile repetate, nu abdică de la căutarea sensului adevărat al existenței sale, el își va căuta propriul drum, adevăratul drum, drumul spre „centrul sacru” (M. Eliade), al ființei sale, înspre spirit, pentru că *drumul, el a greșit-o*. Iona are astfel conștiința falsului, a păcălelii acestei existențe, a acestor false contexte existențiale în care este instalat individul, forțat de împrejurări de cele mai multe ori extreme. Autorul *Ieșirii din canon* constată că gesturile lui Iona, ale Paracliserului, ale Irinei din *Matca*, căutarea lor labirintică simbolizează dorința de libertate, de ieșire la lumină, proprie unor expresioniști ai deceniului 6 asemenea lui Ernst Barlach sau Walter Hasenclever. De îndată ce au pășit în labirint, fie accidental, fie în mod deliberat, personajele lui Marin Sorescu (în special Iona) încep o mare călătorie pe cont propriu: drumul către perfecțiune. Este un labirint în care libertatea mișcării și orientarea în spațiu sunt anulate din prea mult spațiu care relativizează reperele, exacerbind îndoiala, scepticismul și anulând ambele căi posibile de eliberare: *ieșirea și ajungerea*³⁴. O experiență similară va trăi, într-o altă configurație a labirintului, și *Paracliserul*. Experiența lor este una solitară, singurătatea și lipsa de sens fiind două dintre capcanele labirintului ce trebuie evitate. Cu ele se vor confrunta și Irina, și Paracliserul. *Intrarea în labirint* validează *intrarea în altă ordine*.

Marin Sorescu își păstrează nota de originalitate. Față de expresionism, manifestă o capacitate receptivă insolită, dincolo de *predilecția expresioniștilor pentru esențializarea confruntării, pentru reductio ad abstractum a personajelor*³⁵. Critica literară românească, în ansamblul său, a remarcat această proximitate³⁶. Despre piesele din trilogia *Setea muntelui desare* Eugen Simion nota că *sunt opere dramatice în sensul nou pe care îl dau termenului scriitorii moderni de genul Beckett sau Ionesco: o căutare spirituală*³⁷. Intuind posibilă congruență, Nicolae Manolescu relevă finalitățile diferite: *Marin Sorescu urmează pe Ionesco sau Beckett, fără a le repeta maniera și cu atât mai puțin filosofia*³⁸. Pentru Livius Petru Bercea, personajele soresciene (inclusiv cele din teatrul istoric) sunt copleșite de interogații care provoacă frici și frământări. *Singurătatea personajelor lui Marin Sorescu e tot de sorginte existențialistă, raportabilă și la estetica „absurdului”*. Este evidențiat efortul creator pentru oferirea unui sens călătoriei în propriul labirint. Prin re-naștere, Iona, Paracliserul, Irina și chiar Vlad Țepeș, se delimitează în mod evident de modelul european: *Recunoașterea*

³¹ Livius Petru Bercea, *op. cit.*, p. 54.

³² *Ibidem*.

³³ Valeriu Cristea, *Fereastra criticului*, București, Editura Cartea Românească, 1987, p. 144.

³⁴ Crenguța Gânsacă, *Opera lui Marin Sorescu*, Pitești, Editura Paralela 45, 2002, p. 138.

³⁵ Marian Popescu, *op. cit.*, p. 75; apud Livius Petru Bercea, *Ieșirea din canon. Literaturizare și simbol mitic în teatrul românesc contemporan*.

³⁶ Livius Petru Bercea, *op. cit.*, p. 55.

³⁷ Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, volumul I, București, Editura Cartea Românească, 1978, p. 6.

³⁸ Nicolae Manolescu, *Un teatru al speranței (Marin Sorescu, Setea muntelui de sare)*, în *România literară*, nr. 4, 23 ianuarie 1975, p. 9.

erorii, la sfârșitul călătoriei în labirintul balenelor, alături de amărăciunea consemnării eșecului, reprezintă pentru Iona triumful unui principiu logic: existența este inteligibilă, iar rațiunea este un factor integrator și nu unul dizolvant, alienant³⁹.

Marin Sorescu nu poziționează cardinal moartea, nu o asociază unei problematice fundamentale. În egală măsură, răspunsurile existențiale căutate de personaje nu sunt validate prin consimțirea absurdului. Aici se reliefează pregnant filosofia scriitorului: omul trebuie să învingă golul prin transcenderea într-o nouă existență. Se confirmă, din nou, substanțialitatea înnoirilor în teatrul sorescian. În acest aspect referențial, dramaturgul se delimitează de o eventuală totală aderare la expresionism și „absurd”: *Ne scapă mereu câte ceva în viață, de aceea trebuie să ne naștem mereu*. Alți exegeți s-au aventurat să considere facilă modalitatea dramatică oferită de Marin Sorescu. Prin vorbirea în termeni despre evoluția lor, Iona și Paracliserul (în ipostaza de personaje unice) orchestrează o generoasă arie de formule estetice, armonizând ironia și metafora poetică, în așa manieră încât personajul devine o voce a speranței, a refuzului sau a deznădejdiei. Mai mult, se insistă asupra literaturii teoretice de specialitate în condițiile în care unele teze speculează, la un moment dat, „moartea” unei specii dramatice. Este invocată cartea lui George Steiner, *Moartea tragediei*⁴⁰ (apărută în 1961) care puncta fenomenul dispariției treptate a tragediei în epoca modernă, acest declin fiind tributار declinului viziunii intrinseci despre lume și, nu în ultimul rând, circumstanțelor de ordin mitologic, simbolic și ritualic. Se semnalează continuarea ființării tragicului, însă nu în forma consacrată de *tragedie*, ci prin exploatarea sferei cosmice a existenței, diametral opusă solemnității tragice. Demersul critic pune în valoare opiniile lui George Steiner în măsura în care, în dramaturgia lui Marin Sorescu predomină dimensiunea tragică a existenței umane, ca sursă inițială a inspirației, văzută ca generatoare de parabole existențiale sau istorice, potențial generatoare de alienare sau absurd.

Asemenea marilor dramaturgi contemporani Ionescu, Beckett sau Barlach, Marin Sorescu valorifică teoria despre „noul tragic” a lui Steiner (Iona nefiind un „ales”, neapartenind unei „elite”, așa cum se întâmpla în tragedia clasică). Creatorul român satisface dezideratul stilistic și cel de conținut filosofic caracteristice, astăzi, tragicului și tragediei. În *Iona*, ca personaj și piesă (text) sunt recognoscibile constituentele mitologiei omului contemporan: *ambiguitatea, conștiința dedublării, ironia ca „rațiune integratoare”*⁴¹. „Rezoluția” majoritară a criticii literare a etalat faptul că *Iona este unul din puținele texte dramatice românești apte să resuscite interesul pentru poezia de o vechime milenară în cultura europeană, a tragicului în teatru*⁴². Eugen Simion evidențiază calitățile de *tragedie* ale *Paracliserului*⁴³. Sensul jertfei este unul înalt, constructiv, asumat cu conștiința creării de istorie, în ciuda bornelor inhibante. Starea tragică este comună și problematicei din *Matca*. Este oferită o nouă aureolă personajelor. Aparent supuse destinului (înfrînte de acesta prin moartea lor), acestea triumfă. Renașterea prin moarte le conferă dimensiunea nemuririi. Lupta cu soarta pentru o idee incumbă, în fapt, premisele asigurării continuității. Nu tuturor pieselor soresciene li s-a recunoscut caracterul de tragedie. Bunăoară, despre *Pluta Meduzei* s-a spus că *relevă o stranie vecinătate între efemerul conjuncturilor și euforia cuceririlor epocale, autorul realizînd astfel o viziune teribilă a pendulării destinului între resemnare tragică și bucuria irepresibilă*⁴⁴. În lucrarea sa *Nobel contra Nobel: Propuneri, prezentări, antologie*, Laurențiu Ulici semnala „ajungerea” la tragic pornind de la situații care, dacă s-ar marja pe primul nivel de interpretare a semnificațiilor, ar părea generatoare de comic:

³⁹ Marian Popescu, *op. cit.*, p. 55.

⁴⁰ George Steiner, *Moartea tragediei*, tradusă de Rodica Tiniș, București, Editura Humanitas, 2006.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Marian Popescu, *op. cit.*, p. 58.

⁴³ Eugen Simion, *Teatrul lui Marin Sorescu (II). Fragmente critice*, în revista *Luceafărul*, nr. 5/1975, p.6.

⁴⁴ Romulus Diaconescu, *Dramaturgi români contemporani*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1983, p. 66.

*Comedia formelor fără fond(uri) care reprezintă — cum ar spune lingviștii — structura de suprafață a piesei se transformă treptat, de la o scenă la alta, într-o tragedie a limitei și zădărniceii — structura de adâncime a textului. Cu cât comedia e mai întinsă, cu atât tragedia e mai adâncă...*⁴⁵

Piesele trilogiei *Setea muntelui de sare* au fost apreciate, aproape la unison, *parabole dramatice*, subliniindu-se structura alegorică de exprimare și rezolvare a unei problematice filosofice majore: condiția umană. Anecdotică și întâmplarea nu găsesc teren fertil în *Iona*. Dorința lui Marin Sorescu de a vorbi despre om în relația sa intimă cu lumea esențializează sensul parabolei. Se recomandă lectura în spiritul parabolei, insuficientă de altfel⁴⁶. Piesa rămâne mereu deschisă *găsirii unor noi semnificații*. Pe lângă calificativul *parabolătragică*⁴⁷, Valentin Silvestru propune pentru *Matca* și *tragedie ontologică*⁴⁸, indicându-l pe autor drept exponențial pentru categorie *Matcavine să confirme o atare posibilă clasificare, fiind o piesă despre istoria existenței, văzută în momentele ei primordiale — nașterea și moartea*. Prin noul personaj propus de Sorescu, Irina, se relevă magistral ideea de continuitate, de permanență a *existenței*, la care Ionași Paracliserul n-au ajuns. Irinanu mai cade victimă iluziei, asemenea cei doi. Unica ei preocupare e să-și vadă cu ochii *viabilitatea „ctitoriei”* — copilul care așteaptă să vină pe lume.

Schimbînd registrul, se constată faptul că piesele istorice au fost interpretate ca fiind *specii nonconformiste*, apreciindu-se nu doar curajoasa abordare a unor subiecte care ar fi putut fi considerate drept aride (sau depășite), ci și, mai ales *modalitatea poetică novatoare de a ataca istoria și de a remitiza, în conspect modern, de a mixa documentul, proiecția figurii în fantastic, drama, comedia, balada, ironia atroce și patosul calm al folclorului, într-o structură insolită ce se bizuie pe ideea contemporană a responsabilității eroului față de comunitatea etnică, într-un timp nefinit*⁴⁹.

Marin Sorescu scrie *piese care ascund o confruntare dintre om și lume în care însă omul și lumea nu se opun: omul este lumea și lumea este omul*.⁵⁰ Greu de fixat într-o formulă, teatrul sorescian lasă permanent criticii *posibilitatea de a-i adăuga noi semnificații, nuanțe și simboluri*. Livius Petru Bercea glosează pe marginea influențelor pe care dramaturgul le receptează și le concretizează în teatrul său. Critica de specialitate remarcă numărul relativ redus de teme explorate. Constructul dramatic sorescian este pivotat de un sistem tematic bine apreciat de către exegeți: *Urmărind corespondența tot mai semnificativă între similitudinile exterioare și cele mai profunde, pare evidentă ideea de sistem dramaturgic care îl acaparează pe Marin Sorescu*⁵¹. Este întărită observația că solitudinea, suferința, absurditatea condiției umane - ca mari teme ale literaturii - au pătruns definitiv în conștiința publicului spectator, dar și în cea a oamenilor de teatru⁵². Receptorii sunt cei care instituie raportul invers al întreconexiunii, în sensul că, pentru a reuși accesarea la tematică, aceștia (spectatorii) necesită o intremediere cu dublă identitate: textura dramatică și spectacolul. *Măsura în care textul sorescian răspunde, prin situațiile concrete tematice acestor trăsături ale teatrului absurdului este dată de fiecare piesă în parte*⁵³. În trilogia *Setea muntelui de sare*, atât conflictul, cât și evoluția personajelor conturează tema absurdului. Personajele-unice

⁴⁵ Laurențiu Ulici, *Nobel contra Nobel: Propuneri, prezentări, antologie*, București, Editura Cartea Românească, 1988, p. 8.

⁴⁶ Livius Petru Bercea, *op. cit.*, p. 63.

⁴⁷ Valentin Silvestru, *Cu Marin Sorescu, dramaturgul* [interviu], în revista *România literară*, nr. 7/1976, p. 4.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 5.

⁵⁰ Nicolae Manolescu, *Istoria literaturii române pe înțelesul celor care citesc*, Pitești, Editura Paralela 45, 2014, pp. 233-234.

⁵¹ Marian Popescu, *op. cit.*, p. 65.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Livius Petru Bercea, *op. cit.*, p. 66.

- Iona, Paracliserul, Irina - trăiesc în lumi potrivnice și înfruntă situații-limită, încercând să le modeleze în acord cu propria lor conștiință. Mai mult decât atât, eroii sorescieni se manifestă asemenea unor veritabili luptători, *căutînd nepotolit o explicație, un sens, o cale de ieșire din starea de anormalitate*⁵⁴. În permanență singuri, *de la început într-un „spațiu închis” ca într-un spațiu originar*⁵⁵, primesc apropierea oricărui alt personaj doar pentru a le întări statutul de „străin” în propria lume. *Solitudinea* personajelor presupuneși *soluții* conforme cu propria lor stare⁵⁶. Spintecînd o infinitate de burți de chituri, înțelege că nu aceasta este soluția salvatoare, ci spintecarea propriei burți. Sisifica muncă a Paracliserului se realizează în totală singurătate (neavînd cu cine comunica). În definitiv, pentru ca *opera* să fie desăvîrșită necesită singurătate, or prezența paznicului surd (văzut ca un instrument al răsturnării sistemului de valori, al ruinerii) împiedică, cel puțin aparent, înfăptuirea. Irina, protagonista din *Matca*, este reprezentanta *personajului general-uman* care asumă responsabilități în opoziție cu climatul social al timpului. *Rămîne să privegheze agonia și sfîrșitul Moșului, naște singură, împotriva legilor firii care cer să-ți fie cineva în preajmă în asemenea momente (Momîile aparțin unei alte lumi), acceptă sacrificiul suprem ca pruncul nou-născut să-și poată continua drumul omenescului*⁵⁷. Chiar dialogul (ca element verbal) este cel care relevă pericolul de a trăi singură sfidînd stihiele.

S-a observat că, apelînd la mit *Iona este unul din puținele texte dramatice românești apte să resuscite interesul pentru poezia de o vechime milenară în cultura europeană, a tragicului în teatru*⁵⁸. Din aceeași perspectivă, *Iona, alături de Paracliserul, Matca, Pluta Meduzei și Există nervi apare acum ca o contribuție de marcă la configurarea, prin faptul de artă a mitologiei omului contemporan, altfel decât fusese ea acreditată de expresionism în dramă și de către teatrul absurdului*⁵⁹. Prin trilogia *Setea muntelui de sare* inițiază în teatru un curent ce își dorește afirmarea *mitului raționalității integrale*⁶⁰. *Iona* readuce atmosfera tragediei antice prin reafirmarea încrederii în valorile create de lumea spirituală. Izolarea voluntară a Paracliserului surprinde tot o expresie a mitologicului. Sacrificiul său, *arderea sus* întru desăvîrșirea operei („înnegrirea” pereților catedralei), nu este nimic altceva decât simbolul sacrificiilor ritualice săvîrșite în *illo tempore* spre a se mulțumi sau implora divinitatea tutelară. Eugen Simion observa bogăția simbolurilor: faptele paracliserului au un sens înalt, zidurile afumate trimit la muncile deliberat dificile ce sunt făcute pentru a istovi o dorință aprigă de creație, paracliserul se supune unui subtil canon *pentru a asigura, prin sacrificiu, o istorie, o tradiție unui obiect prin el însuși simbolic (catedrala), tradiție care să-i certifice durată și durabilitatea*⁶¹. *Paracliserul* îmbogățește tabloul cu simbolul eliberării spirituale prin creație (cu trimitere imediată la mitul Meșterului Manole), iar prin *interogație, neliniște, zbaterea metafizică* se atinge *tensiunea psalmilor arghezieni*⁶². Creația își asigură unicitatea și prin gestul paznicului mut care începe să strice schela în momentul finalizării operei paracliserului. *Matca* propune o poveste, aparent simplă, însă plină de simbolistică. Elementul primordial (apa) domină. *Matca* eternă, matrice generatoare de viață, *mama* ocupă prim-planul piesei. Două repere fundamentale, *nașterea și moartea*, o guvernează. Criticul Livius Petru Bercea propune receptarea piesei drept *o naștere din nou după potop, simboizat*

⁵⁴ Romulus Diaconescu, *Condiția umană în dramaturgia postbelică*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 2001, p. 146.

⁵⁵ Eugen Simion, *op. cit.*, p. 307.

⁵⁶ Livius Petru Bercea, *op. cit.*, p. 66.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Marian Popescu, *op. cit.*, p. 11.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ Livius Petru Bercea, *op. cit.*, p. 69.

⁶¹ Eugen Simion, *Teatrul lui Marin Sorescu (II). Fragmente critice*, în revista *Luceafărul*, nr. 5/1975, p.7.

⁶² Romulus Diaconescu, *op. cit.*, p. 139.

de furia dezlănțuită a apelor⁶³, omul încercându-și mereu energia spirituală pentru străpungerea spațiului închis⁶⁴, ultima piesă a trilogiei reprezentând cheia de boltă a întregului sistem dramaturgic conceput de Marin Sorescu⁶⁵.

Prin trimiterea permanentă a legăturilor cu pământul natal, piesele cu tematică istorică acoperă o altă zonă plină de semnificații. Desprinzându-și rădăcinile din solul original, Radu cel Frumos și Mahomed din *Răceala* se convertesc în străini departe de acesta. Pentru Vlad, din *A treia țeapă*, Marin Sorescu optează pentru o altă soluție simbolică: drama ambiguității cruzimii, îndeplinită în perimetrul autorității monarhice absolute și legitimată prin rațiuni superioare de stat. *Țeapa din mijloc e ținută „goală” tot din rațiuni supreme: oricine greșind, poate să-i devină obiect de utilizare. O face însuși voievodul, în final, când, simbolizând calvarul, își aplică sieși pedeapsa care i-a generat numele*⁶⁶.

Formula dramatică, stilul, conflictul, dar și limbajul dau dramaturgiei lui Marin Sorescu nota de modernitate. Din perspectiva *soluționării conflictului*, piesele soresciene pot fi grupate în două categorii. În prima, piesele trilogiei *Setea muntelui de sare* aduc în prim-plan personaje aflate în situații-limită care nu se conformează comunului, imediatului, luând atitudine. Conflictul este de cele mai multe ori intrinsec, cu Sinele. Toate personajele aspiră la metamorfozări fundamentale: Iona decide să ia totul de la capăt (gestul suprem de a-și spinteca burta înseamnă, de fapt, o re-naștere), Paracliserul își asumă responsabilitatea vinei întregii omeniri care nu mai calcă pragul catedralei și purcede la afumarea pereților ei ca un gest progresiv al cunoașterii. Prețul plătit primează — el va deveni un nou demiurg. Irina din *Matca* este purtătoarea semnificațiilor regenerării și ale continuității într-o lume aflată în primejdie (diluviul). Trilogia este închinată, cum spunea însuși autorul unor personaje singure, avînd de înfruntat experiențe fundamentale, de cunoaștere, autocunoaștere și năzuință spre perfecțiune⁶⁷. Specificitatea conflictului ar putea fi dată de situațiile-limită în care se află personajele lui Marin Sorescu⁶⁸.

Nici piesele „istorice” (*Răceala* și *A treia țeapă*) ale lui Marin Sorescu nu corespund conceptului clasic de piesă de teatru. Acest lucru îl găsim asumat chiar în paginile Caietului-program al premierei piesei *Răceala*, unde se rezumă în special opțiunile autorului privitoare la selecția de fapte sau la tehnica dramaturgică. *Meritul lui Sorescu este că în aceste piese „istorice” renunță la deghizare și ceea ce din punct de vedere istoric e un anacronism devine calitate: personajele vorbesc și se comportă nu ca ieri, ci ca azi. Convenția istorică e dusă la limită, adică la parodia ei*⁶⁹. Este exprimată convingerea că teatrul lui Marin Sorescu este un teatru modern în sens „european”, care prin arhitectura dramatică face trecerea la un teatru de esență. În favoarea acestei judecăți de valoare este făcută trimiterea la *cheile pentru labirint* ale lui Marian Popescu, care vedea în *tipologia conflictului, timpul dramatic, nivelul istoric, existențial al personajului, limbajul dramatic*⁷⁰, nodale elemente ale construcției dramatice. De aici caracterul de desen geometric, de construcție a unui univers în care drumurile personajelor, paralele, întretăiate sau neregulate sunt atrase de „centrul” labirintului străbătut, acel loc al piesei în care dramaturgul proiectează lumina cea mai clară a rațiunii sale, a tuturor componentelor sensibilității și fanteziei sale⁷¹. Marian Popescu susține că acest „centru” reprezintă un „deznodământ” (în sensul său) al desfacerii nodului compus din liniile trasate de evoluțiile personajelor, dar și de un efect, un șoc, resimțit de public în impactul cu

⁶³ Livius Petru Bercea, *op. cit.*, p. 70.

⁶⁴ Romulus Diaconescu, *op. cit.* p. 159.

⁶⁵ Marian Popescu, *op. cit.*, pp. 69-70.

⁶⁶ Livius Petru Bercea, *op. cit.*, p. 70.

⁶⁷ Marin Sorescu în revista *Teatrul*, nr. 9/1973.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ Ion Bogdan Lefter, *art. cit.*, pp. 44-45.

⁷⁰ Marian Popescu, *op. cit.*, p. 11.

⁷¹ *Ibidem*.

*o totalitate, un ansamblu care pare să fi devenit brusc vizibil, după ce fusese doar întrezărit*⁷².

Panoplia recenziilor, cronicilor, articolelor, studiilor, capitolelor de istorie literară contemporană demonstrează aprecierea operei sale dramatice. Importanța teatrului lui Marin Sorescu este girată de cei mai importanți istorici ai literaturii, critici literari, oameni de teatru: Eugen Simion, Nicolae Balotă, Fănuș Băileșteanu, Virgil Brădățeanu, Nicolae Ciobanu, Valeriu Cristea, Ovid S. Crohmălniceanu, Gabriel Dimisianu, Gheorghe Grigurcu, Mircea Iorgulescu, Dumitru Micu, Lucian Raicu, Vladimir Streinu, Cornel Ungureanu ș.a. *Adîncurile* textelor sale sunt valorizate în numeroase antologii, culegeri, volume colective de la noi și din străinătate.

Primul care intuiește forța de sugestie a dramaturgiei *în sens nou* a lui Marin Sorescu este Eugen Simion, care vede în *Iona, Paracliserul și Matca, opere dramatice în sensul nou pe care îl dau termenului scriitorii moderni de genul Beckett sau Ionescu: o căutare spirituală*⁷³, cu teme similare direcției existențialiste (*pînă la un punct*), existînd însă o netă delimitare prin aceea că *Marin Sorescu nu face din moarte o problemă fundamentală și nu caută în absurd o eternă soluție de salvare*⁷⁴. De aceeași părere este și Nicolae Manolescu. Acesta remarcă *sfărîmarea legilor teatrului naturalist și a convențiilor de limbaj*⁷⁵, subliniind faptul că dramaturgul român *preia din literatura absurdului concepția arhitectonică și a limbajului, dar fără finalitatea lor din literatura occidentului*⁷⁶.

Piese sunt *căutări*, tușa fiind dată de evoluția spirituală a protagoniștilor. Se caută *drumul*, cel interior, care îi va conduce la o *ieșire* conformă propriei opțiuni. Lipsa libertății generează această călătorie interioră, în fapt, o pertractare a conștiinței, o punere față în față cu Sinele. Simboluri ale prizonieratului, *Iona* și *Paracliserul* experimentează evadarea din starea de conformism, nefavorizantă dezvoltării spirituale depline. Circumstanțele ce primejduiesc individul cu aspirații spirituale sunt comunele prejudecăți, convențiile, falsa existență, convenția socială a timpului. *Iona vrea să renască cu voința obsesivă* celui ce alege să-și înfrunte destinul și să-și asume re-dimensionarea existenței libere. Ideea demitizării străbate întreaga scriitură soresciană și, fără îndoială, nu lipsește nici din teatrul său istoric. Astfel, piesele *de inspirație istorică, Răceala și A treia țeapă* devin *parabole*, asemenea celor dintrilogia *Setea muntelui de sare*. Teatrul propriu-zis al „absurdului” (*Pluta Meduzei, Există nervi*, chiarși *Lupoanca mea*, deși considerate inferioarecelorlalte), menține apetența pentru parabolă, ca și stilul dialogului spiritual, ingenuu sau ironic, cu permanentă atracție pentru parodie. Pe lîngă procedeele tehnice - *structura dedalic spațial-temporală a scriiturii, impersonalitatea, decronologizarea, abolirea intrigii*⁷⁷, -*cel mai semnificativ este din punctul de vedere al problematicii general-umane procesul de edificare a unei mitologii proprii omului modern, în care singurătatea, lipsa sensului, „zeul ascuns”, incomuni cabilitatea, tragicul derizoriului sunt cîțiva topoi de largă audiență în arta occidentală*⁷⁸. Pentru estetica secolului al XX-lea, teatrul e una din marile șanse de a reprezenta conceptul de *operă deschisă prin ambiguitate, instaurarea mai multor linii simbolice, care adesea, se interferează*⁷⁹.

Marin Sorescu a fost- și este și post-mortem- un poet important, un dramaturg important, un critic literar important, un traducător important, un prozator (destul de)

⁷² *Ibidem*.

⁷³ Eugen, Simion, *op. cit.*, p.305.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ Nicolae Manolescu, *Un teatru al speranței (Marin Sorescu, Setea muntelui de sare)*, în *România literară*, nr. 4/1975, p. 6.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ Livius Petru Bercea, *op. cit.*, p. 89.

⁷⁸ Marian Popescu, *op. cit.*, p. 245.

⁷⁹ Emmanuel Jacquart, *Le Théâtre de dérision*, Paris, Gallimard, 1998, pp. 105-106.

important, un publicist important. Urmînd exemplul lui G. Călinescu, s-a manifestat ca un scriitor complet, plimbîndu-și mâna de virtuoaz pe întreaga claviatură a genurilor literare. Niciun alt autor român de azi nu mai are o asemenea mobilitate artistică și intelectuală⁸⁰. Fie că ne referim la trilogia *Setea muntelui de sare* (*Paracliserul, Matca, Iona*), fie că avem în vedere piesele istorice (*Răceala, A treia țeapă*), înțesate cu aluzii politice, *omul-lume* își trăiește – monologînd – captivitatea, limitele, alienarea, claustrarea, însingurarea, încercînd o evadare din spațiul carceral, plonjînd în metaistorie, dar pe fundament biblic. Deși suntem în plin absurd, formula soresciană cochetînd cu anti-teatrul, rezolvarea comică se insinuează în pofida tragismului: personajelor deși aflate în situații-limită, *nu li se șterge de pe „buze” surîsul*⁸¹ (în *Matca* bunăoară, Irina, însărcinată, „rîde de potop”, prefigurînd *regenerarea*). Dramaturgia soresciană aduce în prim-plan inedite modalități de expresie, demonstrînd prin viziune și prin concepție vigoarea unui univers dramatic armonios. Marin Sorescu este *singur (și) printre dramaturgi*, așa cum îi plăcea să se considere *între poeți*. Poezie, teatru, proză, critică literară, literatură pentru copii, traducere, eseistică, publicistică, memorialistică, chiar pictură sunt domeniile în care măiestria lui Marin Sorescu este de domeniul evidenței.

BIBLIOGRAPHY

- Andreescu, Mihaela, 1983, *Marin Sorescu. Instantaneu critic*, București: Editura Albatros.
- Băileșteanu, Fănuș, 1998, *Marin Sorescu. Studiu monografic*, București: Editura Steaua Procion.
- Bercea, Livius Petru, 2007, *Ieșirea din canon. Literaturizare și simbol mitic în teatrul românesc contemporan*, Timișoara: Editura Hestia.
- Camus, Albert, 1994, *Mitul lui Sisif*, București: Editura RAO.
- Cap-Bun, Marina, 2009/2014, *Literatura română sub semnul modernității*, București: Editura Universitară.
- Ceuca, Justin, 2002, *Evoluția formelor dramatice*, Cluj-Napoca: Editura Dacia.
- Chifor, Valentin, 1996, *Caleidoscop critic*, Oradea: Editura Cogito.
- Cristea, Valeriu, 1987, *Fereastra criticului*, București: Editura Cartea Românească.
- Diaconescu, Romulus, 1983, *Dramaturgi români contemporani*, Craiova: Editura Scrisul Românesc.
- Diaconescu, Romulus, 2001, *Condiția umană în dramaturgia postbelică*, Craiova: Editura Scrisul Românesc.
- Gînscă, Crenguța, 2002, *Opera lui Marin Sorescu*, Pitești: Editura Paralela 45.
- Jacquart, Emmanuel, 1998, *Le Théâtre de dérision*, Paris: Gallimard.
- Manolescu, Nicolae, 2014, *Istoria literaturii române pe înțelesul celor care citesc*, Pitești: Editura Paralela 45.
- Popescu, Marian, 1986, *Chei pentru labirint. Eseu despre teatrul lui Marin Sorescu și D.R. Popescu*, București: Editura Cartea Românească.
- Popescu, Radu, 1974, *Cronici dramatice*, București: Editura Eminescu.
- Simion, Eugen, 1978, *Scriitori români de azi*, vol. I, București: Editura Cartea Românească.
- Steiner, George, 2006, *Moartea tragediei*, tradusă de Rodica Tiniș, București: Editura Humanitas.
- Ștefan, Liana, 1999, *Puterea cuvîntului: Teatrul – monolog la Marin Sorescu și D. R. Popescu*, București: Editura Didactică și Pedagogică.

⁸⁰ Alex Ștefănescu, *La o nouă lectură: Marin Sorescu*, în revista *România literară*, nr 48/ 2001.

⁸¹ Nicolae Manolescu, *art. cit.*, p. 9.

Ulici, Laurențiu, 1988, *Nobel contra Nobel: Propuneri, prezentări, antologie*, București: Editura Cartea Românească.

Vodă Căpușan, Maria, 1993, *Marin Sorescu sau despre tânjirea spre cerc*, Craiova: Editura Scrisul Românesc.