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 serios issue and treating it in a comic register. The plays express essential problems for the epoque 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 procedeelor teatrului expresionist, autorul influențează într-o manieră decisivă legile și convențiile teatrului naturalist, introducînd 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 vieții[1]) și astfel impune o problematică 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, constrîngerile 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 lumii[2]. Astfel, *Iona*, *Paracliserul* și *Matca*, adunate în trilogia *Setea muntelui de sare* sunt remarcabile parabole ale cunoașterii umane, reluînd într-o lumină originală teatrul parabolic și de idei, promovat în perioada interbelică de Lucian Blaga. *Răceala* și *A treia țeapă* 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 cîteva dintre ecourile acestora în presa românească și universală a timpului. Astfel, în 1971, în paginilie 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 sclipitoare personalitate *care scrie o trilogie despre însingurare.* Impresionanta construcție a personajului *ce poate fi, în ultimă instanță, o fărâmă 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.)

BDD-A30565 © 2019 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:59:00 UTC)

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

Exegeţii operei lui Marin Sorescu înclină, nu o dată, să-l considere pe scriitor mai important ca dramaturg decît ca poet. E părerea exprimată atît de comentatorii care au realizat monografii[3], cît şi de criticii literari care au scris despre aspecte parţiale 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 aceşti doi poli — inteligenţa speculativă şi rostire spumoasă — conturul scriitorului cîştigă din pariul cu teatrul tocmai prin restricţiile 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 mişcare şi penetraţie, explozii verbale şi incizii derutante*, de unde şi simbolurile profunde, o multitudine de sensuri nu din cele mai uşor de descifrat. Este considerată relevantă pentru încadrarea „calitativă" a teatrului sorescian în ansamblul operei sale modalitatea dublă de percepere a realităţii şi de transpunere a ei în textul literar. Existenţa şi problemele ei fundamentale sunt privite de Marin Sorescu ca o sumă de relaţii care nu se pot desfăşura decît 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 speţei umane. Necesitatea de a armoniza o anumită modalitate de înţelegere a lumii cu un tip de exprimare care nu se deosebeşte în funcţie de genurile şi speciile literare abordate fac posibilă naşterea teatrului sorescian. Apelul la mit, la istorie şi la filosofie, repere fundamentale ale existenţei permit permit imaginaţiei autorului *să* le *însufleţească*[6] „povestind" (el sau altcineva) despre cum trebuie înţeleasă lumea din acest orizont. Trimiterile cu direcţii de o multiplicitate fecundă au etalat *în oricare operă a lui (...) idei şi probleme*[7]ce oferă cititorului sau privitorului *o tăietură limpede şi strălucitoare de cristal*[8] a firescului comportamental în varii situaţii de viaţă. Justificînd „revelaţia deplinei sale identităţi", Valentin Chifor vede în teatrul sorescian *o pledoarie şi un îndemnspre înţelegerea vieţii drept cel mai complex ceremonial*[9]. Exegetul remarca formula creaţiei dramatice la Sorescu, care după exersarea poeziei şi eseului, devine însăşi substanţa literaturii. Respingînd facilul, autorul îşi conştientizează dramaturgia ca pe o re-creare a lumii în faţa spectatorilor: *Nu, nu văd în teatru un mijloc lesnicios de a face literatură. Teatrul alături de poezie şi proză — este însăşi LITERATURA şi merită aceeaşi atenţie*[10]. Orizontul *surselor de inspiraţie* devenite conflicte dramatice este asumat: *Explorînd zona dintre subconştient şi conştient, real şi posibil, posibil şi fantastic, piesa nu trebuie luată ca o dramă a limbajului*. Drama intenţionată a se prezenta este*o dramă a faptelor, care cîteodată pot întrece toate aceste margini*[11]. „Aprecierea" propriei dramaturgii devine astfel plurală, complementarizîndu-se cu cel *al modalităţii de simbolizare prin personaje*:

---

[3] Este vorba despre studiul monografic al lui Marian Popescu, *Chei pentru labitint: Eseu despre teatrul lui Marin Sorescu şi D.R.Popescu*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1986 şi, respectiv, cel al Mariei Vodă Căpuşan, *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*, Bucureşti, Editura RAO, 1994, p. 192.
[7] Radu Popescu, *Cronici dramatice*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1974, p.80.
[8] Modaliatea de a se „mişca" în teatru este surprinsă în aricolul *României literare*, 16/1978, *Mărturisiri teatrale de bunăvoie*, unde Marin Sorescu sublinia: *La început a avut o funcţie mare metafora, conceptul filosofic. Acum, nerenunţând la aceste instrumente, le-am adăugat mai multă viaţă, extrasă fie din concretul istoric, din universal mitologic şi folcloric românesc. Mai multă viaţă, 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.

BDD-A30565 © 2019 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:59:00 UTC)

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

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

> *Teatrul istoric prezintă avantajele şi dezavantajele perspectivei. Un tablou văzut de la distanţă oferă ochiului liniile hotărîte, mari, esenţiale. Dar creatorul e interesat şi de petele de culoare, de nuanţe, de acel verde-sulf de pe guşa mugurarului, dacă tabloul e cu păsările. Mai prozaic spus: artistul e atras şi de sosul subiectului. Amănuntele sunt indispenabile în creaţie pentru suculenţa lor, ca mortarul în zidărie. [...] În teatrul istoric lupta cea mai crîncenă o dă imaginaţia. Nu trebuie trasă de mânecă, să ia înălţime, şi nici înfrînată, ci condusă atent [...], întărîtată, stîrnită, pusă să repete atacul şi numai spre sfîrşit ajutată. [...] Teatrul meu e exact, dar în mers. Adică, adevărul unui punct din istorie e mişcat în direcţia care-i e proprie, direcţia necesităţii şi punctul devine linie...*[13]

Printre mărturisirile autorului se evidenţiază adicţia emoţională a acestuia pentru comuniunea cu personajele sale, declarînd, mai în glumă, mai în serios, că celebra expresie *Madame Bovary c'est moi* i se potriveşte pentru fiecare dintre protagoniştii pieselor sale:

> *Cînd am început să scriu teatru eram un naiv — şi din cauza asta mi-au şi ieşit unele lucrări mai rotunde — ca jucătorul improvizat care cîştigă de prima dată — la nimereală — şi după aceea se încăpăţînează să se prezinte la ruletă zi de zi, ruinîndu-se cu voluptate, dar antrenat. Simţind 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 şi Paracliserul sunt eu — ca să parafrazez cunoscuta butadă — tot eu sunt şi teatrul meu istoric…*[14]

Criticul literar Livius Petru Bercea observa că Marin Sorescu a putut să-şi vadă jucate toate piesele, consimţind, mai ales la premieră, să scrie el însuşi 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 ţară şi din arealul european şi american. Distribuţii de marcă preţuiesc încă o dată ineditul şi profunzimea simbolurilor revelate în dramaturgia soresciană.

La premiera absolută a piesei *Iona*[15], în regia lui Andrei Şerban, actorul George Constantin şi-a asumat magistral rolul protagonistului. Din galeria marilor oameni ai scenei româneşti, s-au remarcat: în *Răceala*[16], sub bagheta regizorală a lui Dan Micu, Virgil Ogăşanu în rolul lui Mahomed şi Ion Caramitru, jucîndu-l pe Paşa din Vidin. Performarea a strălucit şi prin distibuţia actorilor Florian Pittiş, Mircea Diaconu sau Ileana Predescu. *A treia ţeapă*[17] i-a scos la rampă pe Dorel Vişan, Amza Pellea, Tudor Gheorghe, Cezara Dafinescu, Traian Stănescu. Leopoldina Bălănuţă şi Mitică Popescu, *eroii* piesei *Matca* ridică actul teatral la rang de artă, aşa cum o fac şi Petre Moraru, Iurie Darie, Constantin Băltăreţu sau Sanda Toma, în *Există nervi*. În studiul său[18], criticul apreciază culanţa spaţiilor culturale care au preţuit dramaturgia lui Marin Sorescu oferind textelor sale traduceri în alte limbi. *Iona, Paracliserul,*

---

[12] *Apa ne-ncepută*, articol publicat în revista *Viaţa românească*, 1979.
[13] *Ibidem.*
[14] *Marin Sorescu: Seminar de dramaturgie şi 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 Bucureşti, în stagiunea 1968-1969, în regia lui Andrei Şerban.
[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, *Ieşirea din canon. Literaturizare şi simbol mitic în teatrul românesc contemporan*, Timişoara, Editura Hestia, 2007, p. 48.

BDD-A30565 © 2019 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:59:00 UTC)

Plutameduzei, *Matca* cunosc lumina rampei şi în Danemarca, Elveţia, Finlanda, Franţa, 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 tematice. În felul acesta, sunt puse în lumină exegezele ce au surprins „labirintul" sorescian şi descifrarea lui[19], *tînjirea spre cerc*[20], *puterea cuvîntului*[21], *omul ca spectacol*[22]. Eşafodajul critic continuă prin expunerea considerațiilor lui Marin Sorescu raportate la teatrul său, aprecierile extinzîndu-se şi asupra succesivelor transformări ale surselor de inspirație, apetențele „tematice", a influenţelor asumate şi, poate mai puţin, asupra inovaţiilor 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; şi, apoi, cum prin această nouă modalitate pentru mine, omul pus să vorbească îşi poate trăda adevăratele gînduri, frămîntări, obsesii*[23].

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

> *Eroii mei — nişte 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 şi posesorul unor secrete numai ale lui, secrete pe care cei curioşi peste măsură vor să le cunoască. Această zestre intimă, o dată divulgată, nu mai are importanţă, ca marea vînturată printre degete*[24].

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 şi expresiv. Marin Sorescu cultivă *parabola*, *experienţaistorică, absurdul*. Sunt trei coordonate la care n-arenunţat şi 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: aspiraţie. Este numitorul comun al teatrului lui Marin Sorescu şi, totodată, spaţiul în care el stă alături de Camil Petrescu*[25]. Se atrage atenția aupra unui posibil „pericol", chiar în cazul marilor scriitori, acela al banalizării şi al uniformizării. Aceste capcane inerente sunt eludate de marii scriitori prin înnoirea continuă a multiplelor paliere ale creaţiei: reîmprospătarea surselor de inspiraţie, registre conflictuale noi, modalităţi expresive inovative. În ceea ce privește teatrul lui Marin Sorescu, este observat efortul şi reuşita diversificării.

Conştient că la nivelul parabolei articulase un întreg nodal, Marin Sorescu apelează la istorie, ca un spaţiu în care descoperă profunde semnificaţii pe care să le dezvăluie spectatorului. În articolul eseistic *Istoria la faţa locului*, aparținînd volumului *Ieşirea 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 Căpuşan, *Marin Sorescu sau despre tânjirea 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, *Ieşirea din canon. Literaturizare şi simbol mitic în teatrul românesc contemporan.*
[24] *Ibidem.*
[25] Ion Bogdan Lefter, *art. cit.*, p. 45; apud Livius Petru Bercea, *Ieşirea din canon. Literaturizare şi simbol mitic în teatrul românesc contemporan.*

BDD-A30565 © 2019 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:59:00 UTC)

Marin Sorescu se disociază de teatrul clasic de factură istorică, reproşîndu-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 crîncenă 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 insuflăm umbrelor sfinte viațăși pomelnicelor de pe pereți forfota praznicului de hram*[26].

Istoria nu trebuie evocată cu obedienţa venerației, ci cu verva interogației, dramaturgul modern polemizînd 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 un*spectacol problematizant*,care amestecăgravitatea cu umorul, reîmprospătîndu-i semnificațiile. Disociindu-se programatic de mai vechea trilogie a Mușatinilor aparținînd 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). Convenţia istorică e dusă la limită, la parodia ei. Scriitorul însuşi notează cu ironie despre raporturile sale cu dramaturgia istorică:

> *Ca tehnică, formula tradiţională mi-a surîs crispat şi prea profesional, ca să zic aşa, şi prefer prospeţimea, chiar şuie, unui lucru perfect plat. Dacă prind un halebardier în teatrul meu istoric, îl omor, mi-am zis. Şi nici figuranţi. Duc eu tava. Şi-ntre timp, mai schimb replicile, pentru factorul surpriză*[27].

Un alt element de noutate este ilustrativ prin piesele receptate ca fiind în zona absurdului (*Existănervi, PlutaMeduzei*, eventual *Lupoaica mea*), consideră criticul Livius Petru Bercea: *Omul pierde raportul cu esenţa, cu lumea, nu o mai poate ordona conform unui principiu raţional, ci ea i se mişcă prin faţă într-un fel absurd, iraţional, dînd impresia unui spectacol neobişnuit, incongruent şi neliniştitor*[28]. Încercarea de a ralia dramaturgia sorescianăcontextului european al momentului (sau anterior lui) îi aparţine lui Marian Popescu:

> *...dramaturgia sorescianăa, așa cum a fost ea prefigurată în Iona și consolidată de celelalte piese ale sale, permite criticii raportarea la cîteva etape esențiale ale dramei europene de azi. Mulţi 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 existenţa unor motive expresioniste în teatrul lui Marin Sorescu. Expresionismul şi dramaturgia „absurdului" ne par reperele cele mai sigure pentru circumscrierea valorică în istoria dramei contemporane* [29].

Se modifică liniile continuu, determinările se schimbă, proiectînd personajele în plin spectacol absurd. Prin aceste piese *se înregistrează prima tendinţă hotărîtă, în dramaturgia noastră contemporană, de înnoire a limbajului dramatic, de modificare a statutului personajului dramatic*[30].

Este un aspect semnalat și de către alți exegeți 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 convenţie sau tradiţie 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.

BDD-A30565 © 2019 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:59:00 UTC)

imediată a unei arzătoare dorinţe de libertate[31]. Personajul preferă *tăcerii*, cuvîntul *strigăt*. Alege prezentul însumînd cu tandreţe trecutul, subscriind asumpţiei 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 relaţia de opoziţie *tată-fiu* care, sub o formă aparte, deghizată, se regăseşte în *Iona* sub forma monologului dialogat[32]. Această antiteză este specifică cunoaşterii la Sorescu. Odată intrat în labirint, Iona, personajul cu o experienţă de viaţă articulată, evaluează cu o veritabilă limpezime lumea căreia îi aparţinuse. Pe cale de consecinţă, atît convenţiile, prejudecăţile, cît şi utopica siguranţă generată de o gîndire condamnată la multiplicare în serie, apar din ce în ce mai ameninţătoare pentru existenţă. Începe să se contureze ideea stăruitoare a unei *naşteri continue*, naşterea, *o obsesie soreciană, o temă a teatrului său*[33], ca o garanţie a unui alt Iona — unul liber, capabil să-şi asume destinul, dar căruia să nu i se predea. El nu se lasă învins de eşecurile repetate, nu abdică de la căutarea sensului adevărat al existenţei sale, el îşi va căuta propriul drum, adevăratul drum, drumul spre „centrul sacru" (M. Eliade), al fiinţei sale, înspre spirit, pentru că *drumul, el a greşit-o*. Iona are astfel conştiinţa falsului, a păcălelii acestei existenţe, a acestor false contexte existenţiale în care este instalat individul, forţat de împrejurări de cele mai multe ori extreme. Autorul *Ieşirii din canon* constată că gesturile lui Iona, ale Paracliserului, ale Irinei din *Matca*, căutarea lor labirintică simbolizează dorinţa de libertate, de ieşire la lumină, proprie unor expresionişti ai deceniului 6 asemenea lui Ernst Barlach sau Walter Hasenclever. De îndată ce au păşit în labirint, fie accidental, fie în mod deliberat, personajele lui Marin Sorescu (în special Iona) încep o mare călătorie pe cont propriu: drumul către perfecţiune. Este un labirint în care libertatea mişcării şi orientarea în spaţiu sunt anulate din prea mult spaţiu care relativizează reperele, exacerbînd îndoiala, scepticismul şi anulînd ambele căi posibile de eliberare: *ieşirea* şi *ajungerea*[34]. O experienţă similară va trăi, într-o altă configuraţie a labirintului, şi *Paracliserul*. Experienţa lor este una solitară, singurătatea şi lipsa de sens fiind două dintre capcanele labirintului ce trebuie evitate. Cu ele se vor confrunta şi Irina, şi Paracliserul. *Intrarea în labirint* validează *intrarea în altă ordine*.

Marin Sorescu îşi păstrează nota de originalitate. Faţă de expresionism, manifestă o capacitate receptivă insolită, dincolo de *predilecţia expresioniştilor pentru esenţializarea confruntării, pentru* reductio ad abstractum *a personajelor*[35].Critica literară românească, în ansamblul său, a remarcat această proximitate[36]. 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 posibila congruenţă, Nicolae Manolescu relevă finalităţile diferite: *Marin Sorescu urmează pe Ionesco sau Beckett, fără a le repeta maniera şi cu atît mai puţin filosofia*[38]. Pentru Livius Petru Bercea, personajele soresciene (inclusiv cele din teatrul istoric) sunt copleşite de interogaţii care provoacă frici şi frămîntări. *Singurătatea personajelor lui Marin Sorescu e tot de sorginte existenţialistă, raportabilă şi la estetica „absurdului"*. Este evidenţiat efortul creator pentru oferirea unui sens călătoriei în propriul labirint. Prin re-naştere, Iona, Paracliserul, Irina și chiar Vlad Ţepeş, se delimitează în mod evident de modelul european: *Recunoaşterea*

[31] Livius Petru Bercea, *op. cit*., p. 54.
[32] *Ibidem.*
[33] Valeriu Cristea, *Fereastra criticului*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1987, p. 144.
[34] Crenguța Gânscă, *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, Bucureşti, 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.

BDD-A30565 © 2019 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:59:00 UTC)

erorii, la sfîrşitul călătoriei în labirintul balenelor, alături de amărăciunea consemnării eşecului, reprezintă pentru Iona triumful unui principiu logic: existenţa este inteligibilă, iar raţiunea este un factor integrator şi nu unul dizolvant, alienant[39].

Marin Sorescu nu poziționează cardinal moartea, nu o asociază unei problematici 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 şi „absurd": *Ne scapă mereu cîte ceva în viaţă, de aceea trebuie să ne naştem mereu.* Alți exegeți s-au aventurat să considere facilă modalitatea dramatică oferită de Marin Sorescu. Prin vorbirea *în termeni* despre evoluția lor, Iona şiParacliserul (în ipostaza de personaje unice) orchestrează o generoasă arie de formule estetice, armonizînd ironia și metafora poetică, în așa manieră încît personajul devine o voce a speranței, a refuzului sau a deznădejdii. 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 tributar declinului viziunii intrinseci despre lume și, nu în ultimul rînd, 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 existenţei 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", neaparținînd unei „elite", așa cum se întîmpla în tragedia clasică). Creatorul român satisface dezideratul stilistic și cel de conținut filosofic caracteristice, astăzi, tragicului și tragediei. În *Iona*, ca personaj şi piesă (text) sunt recognoscibile constituentele mitologiei omului contemporan: *ambiguitatea, conştiinţa dedublării, ironia ca „raţiune integratoare"*[41]. „Rezoluția" majoritară a criticii literare a etalat faptul că *Iona este unul din puţinele texte dramatice româneşti 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 conştiinţa creării de istorie, în ciuda bornelor inhibante. Starea tragică este comună și problematicii din *Matca*. Este oferită o nouă aureolă personajelor. Aparent supuse destinului (înfrînte de acesta prin moartea lor), acestea triumfă. Renaşterea 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 şi euforia cuceririlor epocale, autorul realizînd astfel o viziune teribilă a pendulării destinului între resemnare tragică şi bucuria irepresibilă*[44]. În lucrarea sa *Nobel contra Nobel: Propuneri, prezentări, antologie*,Laurențiu Ulici semnala „ajungerea" la tragic pornind de la situaţii 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.

BDD-A30565 © 2019 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:59:00 UTC)

Comedia formelor fără fond(uri) care reprezintă — cum ar spune lingviştii — structura de suprafaţă a piesei se transformă treptat, de la o scenă la alta, într-o tragedie a limitei şi zădărniciei — structura de adîncime a textului. Cu cît comedia e mai întinsă, cu atît tragedia e mai adîncă...[45]

Piesele trilogiei *Setea muntelui de sare* au fost apreciate, aproape la unison, *parabole dramatice*, subliniindu-se structura alegorică de exprimare şi rezolvare a unei problematici filosofice majore: condiţia umană. Anecdotica și întîmplarea 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 altfel[46]. Piesa rămîne mereu deschisă *găsirii unor noi semnificaţii.* Pe lîngă calificativul *parabolătragică*[47],Valentin Silvestrupropune pentru *Matca* şi *tragedie ontologică*[48], indicîndu-l pe autor drept exponenţial pentru categorie *Matcavine să confirme o atare posibilă clasificare, fiind o piesă despre istoria existenţei, văzută în momentele ei primordiale — naşterea şi moartea*. Prin noul personaj propus de Sorescu, Irina, se relevă magistral ideea de continuitate, de permanenţă a *existenţei*, la care Ionaşi Paracliserul n-au ajuns. Irinanu mai cade victimă iluziei, asemenea cei doi. Unica ei preocupare e să-şi vadă cu ochii *viabilitatea* „ctitoriei" — copilul care aşteaptă 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 depăşite), ci şi, mai ales *modalitatea poetică novatoare de a ataca istoria şi de a remitiza, în conspect modern, de a mixa documentul, proiecţia figurii în fantastic, drama, comedia, balada, ironia atroce şi patosul calm al folclorului, într-o structură insolită ce se bizuie pe ideea contemporană a responsabilităţii eroului faţă 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 semnificaţii, nuanţe şi 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 corespondenţa tot mai semnificativă între similitudinile exterioare şi 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 teatru[52]. Receptorii sunt cei care instituie raportul invers al intreconexiunii, în sensul că, pentru a reuși accederea la tematică, aceștia (spectatorii) necesită o intremediere cu dublă identitate: textura dramatică și spectacolul. *Măsura în care textul sorescian răspunde, prin situaţiile concrete tematice acestor trăsături ale teatrului absurdului este dată de fiecare piesă în parte*[53]. În trilogia *Setea muntelui de sare*,atît conflictul, cît 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.

BDD-A30565 © 2019 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:59:00 UTC)

- Iona, Paracliserul, Irina - trăiesc în lumi potrivnice şi înfruntă situaţii-limită, încercînd să le modeleze în acord cu propria lor conştiinţă. Mai mult decît atît, eroii sorescieni se manifestă asemenea unor veritabili luptători, *căutînd nepotolit o explicaţie, un sens, o cale de ieşire din starea de anormalitate*[54]. În permanenţă singuri, *de la început într-un „spaţiu închis" ca într-un spaţiu originar*[55], primesc apropierea oricărui alt personaj doar pentru a le întări statutul de „străin" în propria lume. *Solitudinea* personajelor presupuneşi *soluţii* conforme cu propria lor stare[56]. Spintecînd o infinitate de burţi de chituri, înţelege că nu aceasta este soluţia salvatoare, ci spintecarea propriei burţi. Sisifica muncă a Paracliserului se realizează în totală singurătate (neavînd cu cine comunica). În definitiv, pentru ca *opera* să fie desăvîrşită necesită singurătate, or prezenţa paznicului surd (văzut ca un instrument al răsturnării sistemului de valori, al ruinării) impiedică, cel puţin aparent, înfăptuirea. Irina, protagonista din *Matca*, este reprezentanta *personajului general-uman* care asumă responsabilităţi în opoziţie cu climatul social al timpului. *Rămîne să privegheze agonia şi sfîrşitul Moşului, naşte singură, împotriva legilor firii care cer să-ţi fie cineva în preajmă în asemenea momente (Momîile aparţin unei alte lumi), acceptă sacrificiul suprem ca pruncul nou-născut să-şi poată continua drumul omenescului*[57]. Chiar dialogul (ca element verbal) este cel care relevă pericolul de a trăi singură sfidînd stihiile.

S-a observat că, apelînd la mit*Iona este unul din puţinele texte dramatice româneşti apte să resuscite interesul pentru poezia de o vechime milenară în cultura europeană, a tragicului în teatru*[58]. Din aceeaşi perspectivă, *Iona, alături de Paracliserul, Matca, Pluta Meduzei şi Există nervi apare acum ca o contribuţie de marcă la configurarea, prin faptul de artă a mitologiei omului contemporan, altfel decît fusese ea acreditată de expresionism în dramă şi de către teatrul absurdului*[59]. Prin trilogia *Setea muntelui de sare* iniţiază în teatru un curent ce îşi doreşte afirmarea *mitului raţionalităţii 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 desăvîrşirea operei („înnegrirea" pereţilor catedralei), nu este nimic altceva decît simbolul sacrificiilor ritualice săvîrşite în *illo tempore* spre a se mulţumi sau implora divinitatea tutelară. Eugen Simion observa bogăţia simbolurilor: faptele paracliserului au un sens înalt, zidurile afumate trimit la muncile deliberat dificile ce sunt făcute pentru a istovi o dorinţă aprigă de creaţie, paracliserul se supune unui subtil canon *pentru a asigura, prin sacrificiu, o* istorie, *o* tradiţie *unui obiect prin el însuşi simbolic (catedrala), tradiţie care să-i certifice durata şi durabilitatea*[61]. *Paracliserul* îmbogăţeşte tabloul cu simbolul eliberării spirituale prin creaţie (cu trimitere imediată la mitul Meşterului Manole), iar prin *interogaţie, nelinişte, zbaterea metafizică* se atinge *tensiunea psalmilor arghezieni*[62]. Creaţia îşi asigură unicitatea şi 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 viaţă, *mama* ocupă prim-planul piesei. Două repere fundamentale, *naşterea* şi *moartea*, o guvernează. Criticul Livius Petru Bercea propune receptarea piesei drept *o naştere din nou după potop, simboizat*

[54] Romulus Diaconescu, *Condiţia 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.

BDD-A30565 © 2019 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:59:00 UTC)

de furia dezlănţuită a apelor[63], omulîncercîndu-şi *mereu energia spirituală pentru străpungerea spaţiului închis*[64],ultima piesă a trilogiei reprezentînd *cheia de boltă a întregului sistem dramaturgic conceput de Marin Sorescu*[65].

Prin trimiterea permanentă a *legăturilor* cu pămîntul natal, piesele cu tematică istorică acoperă o altă zonă plină de semnificaţii. Desprinzîndu-şi rădăcinile din solul originar, Radu cel Frumos şi Mahomed din *Răceala* se convertesc în *străini* departe de acesta. Pentru Vlad, din *A treia ţeapă*, Marin Sorescu optează pentru o altă soluţie simbolică: drama ambiguităţii cruzimii, îndeplinită în perimetrul autorităţii monarhice absolute şi legitimată prin raţiuni superioare de stat. *Ţeapa din mijloc e ţinută „goală" tot din raţiuni supreme: oricine greşind, poate să-i devină obiect de utilizare. O face însuşi voievodul, în final, cînd, simbolizînd calvarul, îşi aplică sieşi pedeapsa care i-a generat numele*[66].

Formula dramatică, stilul, conflictul, dar şi 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, luînd 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-şi spinteca burta înseamnă, de fapt, o re-naştere), Paracliserul *îşi asumă responsabilitatea vinei întregii omeniri care nu mai calcă pragul catedralei* şi purcede la afumarea pereţilor ei ca un gest progresiv al cunoaşterii. *Preţul plătit primează — el va deveni un nou demiurg*. Irina din *Matca* este purtătoarea semnificaţiilor regenerării şi ale continuităţii într-o lume aflată în primejdie (diluviul). Trilogia este închinată, cum spunea însuşi autorul *unor personaje singure, avînd de înfruntat experienţe fundamentale, de cunoaştere, autocunoaştere şi năzuinţă spre perfecţiune*[67]. Specificitatea conflictului ar putea fi dată de situaţiile-limită în care se află personajele lui Marin Sorescu[68].

Nici piesele „istorice" (*Răceala* şi *A treia ţeapă*) 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" renunţă la deghizare şi ceea ce din punct de vedere istoric e un anacronism devine calitate: personajele vorbesc şi se comportă nu ca ieri, ci ca azi. Convenţia 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, existenţial al personajului, limbajul dramatic*[70], nodale elemente ale construcției dramatice. De aici *caracterul de desen geometric, de construcţ ie 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 raţiunii sale, a tuturor componentelor sensibilităţii şi fanteziei sale*[71].Marian Popescu susține că acest „centru" reprezintă un „deznodămînt" (în sensul său) al desfacerii *nodului compus din liniile trasate de evoluţiile personajelor, dar şi de un efect, un şoc, resimţit 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.*

BDD-A30565 © 2019 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:59:00 UTC)

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 importanţi istorici ai literaturii, critici literari, oameni de teatru: Eugen Simion, Nicolae Balotă, Fănuş Băileşteanu, Virgil Brădăţeanu, 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 şi 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 şi 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 şi nu caută în absurd o eternă soluţie 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].

Piesele sunt *căutări*, tușa fiind dată de evoluția spirituală a protagoniștilor. Se caută *drumul*, cel interior, care îi va conduce la o *ieşire* conformă propriei opțiuni. Lipsa libertății generează această călătorie interioră, în fapt, o pertractare a conştiinţei, 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 şi, fără îndoială, nu lipseşte nici din teatrul său istoric. Astfel, piesele *de inspiraţie istorică*, *Răceala* şi *A treia ţeapă* devin *parabole*, asemenea celor dintrilogia *Setea muntelui de sare*. Teatrul propriu-zis al „absurdului” (*Pluta Meduzei*, *Există nervi*, chiarşi *Lupoaica mea*, deşi considerate inferioarecelorlalte), menține apetența pentru parabolă, ca şi stilul dialogului spiritual, ingenuu sau ironic, cu permanentă atracție pentru parodie. Pe lîngă procedeele tehnice - *structura dedalic spaţial-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 cîţiva topoi de largă audienţă în arta occidentală*[78]. Pentru estetica secolului al XX-lea, teatrul e una din marile şanse de a reprezenta conceptul de *operădeschisă* prin *ambiguitate, instaurarea mai multor linii simbolice, care adesea, se interferează*[79].

Marin Sorescu a fost- şi este şi 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] Emannuel Jacquart, *Le Théître de dérision*, Paris, Gallimard, 1998, pp. 105-106.

BDD-A30565 © 2019 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:59:00 UTC)

important, un publicist important. Urmînd exemplul lui G. Călinescu, s-a manifestat ca un scriitor complet, plimbîndu-şi mâna de virtuoz pe întreaga claviatură a genurilor literare. Niciun alt autor român de azi nu mai are o asemenea mobilitate artistică şi intelectuală[80]. Fie că ne referim la trilogia *Setea muntelui de sare* (*Paracliserul, Matca, Iona*), fie că avem în vedere piesele istorice (*Răceala, A treia ţeapă*), înţesate cu aluzii politice, *omul-lume* îşi trăieşte – monologînd – captivitatea, limitele, alienarea, claustrarea, însingurarea, încercînd o evadare din spaţiul carceral, plonjînd în metaistorie, dar pe fundament biblic. Deşi 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 sorecianã aduce în prim-plan inedite modalități de expresie, demonstrînd prin viziune și prin concepție vigoarea unui univers dramatic armonios. Marin Sorescu este *singur (şi) printre dramaturgi*, aşa cum îi plăcea să se considere *între poeţi*. 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, Emannuel, 1998, *Le Théître 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 Ştefănescu, *La o nouă lectură: Marin Sorescu*, în revista *România literară*, nr 48/ 2001.
[81] Nicolae Manolescu, *art. cit.*, p. 9.

BDD-A30565 © 2019 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:59:00 UTC)

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

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

BDD-A30565 © 2019 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:59:00 UTC)