

■ VALENTIN
SILVESTRU

Conceptul Sorescu

(I)

O riginalitatea absolută a lui Marin Sorescu și atributul de dramaturg fundamental decurg nu numai din factura operei dramatice, ci și din calitatea sa de inventator. El e creatorul, la noi, al tragediei ontologice, al tragicomediei istorice, al speciei moderne de dramă ritualică românească, al monodramei. Monodrama soresciană beneficiază de o dramaticitate specifică, nu e un simplu monolog în decoruri alternate. Are ceva din specia platoniciană a dialogului cu un interlocutor fictiv. Roman Jakobson făcea observația că solilocviul teatral, dacă e creat cu autenticitate artistică, presupune un *eu* și un *tu*, ca în epistole. Paracliserul, personaj rembrandtian în clar-obscur, se adresează dealtfel tot timpului cuiva, Irina are și ea un partener nevăzut de discuție, sau dialoghează cu copilul, aflat în embrion. Textele monodramelor au și o grafie ce pare a sugera că personajul unic își dă sieși replica.

Cum e plămădită tragicomedia istorică? *A treia țepă* e o piesă istorică, deoarece — cum am mai scris — evocă un chip și întâmplări atestate de vechi cronici românești, maghiare, povestiri slavone, snoave săsești, precum și de L. Chalcocondil, episcopul Nicolae de Modrusa, Ducas, Donado de Lezze, Petru de Thomas, Enveri, Orudj, Hasdeu, Iorga, Tocilescu, P. Panaitescu, Șerban Papacostea, N. Stoicescu (într-o recentă, remarcabilă antologie) și mulți alții, de la noi și de aiurea. Cercetarea istoriei are avantajul că-ți oferă dramele gata făcute — zice scriitorul. Dar piesa e, deopotrivă, o parabolă actuală, gândul ei fiind o cupolă înaltă peste fapte, astfel că drama gata făcută naște alta, în înveliș poetic, cu imagini ale interiorității oamenilor — despre care nici cronicile, nici memoriile, nici documentele nu pot rosti decât aproximații. Meditația eroului în fața țepii a treia, pe care și-a destinat-o sieși, crucificându-se între un turc și un muntean, e un cutremurător testimoniu de ispășire și un mesaj către noi, cei de azi. Și aici, ca și în *Răceala*, comedia vine din punerea adversarului, biruit întâi moral, în efigie veselă, ingenunchindu-i-se adică frica de necunoscutul puternic, prin ridiculare. Cu umorul său atât de surprinzător, din lut țărănesc în modelare cărturărească, Marin Sorescu aduce o notă de specificitate națională și o negare modernă a poncifelor istoriciste. Aliajul comic-tragic și fuziunea trecut-prezent duc la o expresie nouă, sintetică, de un farmec indicibil.

Evident, avem de-a face, în *Există nervi*, *Iona*, *Paracliserul*, *Matca*, *Lupoaița mea*, *Pluta Meduzei*, *Răceala*, *A treia țepă*, cu o dramaturgie filozofică, intens conceptualizată, criptică, poetică. Ea reprezintă o tentativă de alegorizare a con-

dișe umane dramatice în cadrul unei vi-
ziuni cosmice. Aspirația-i universalistă a
fost percepută cert și la noi, și în alte
țări, după cum reiese cu claritate din cro-
nici românești, elvețiene, finlandeze, fran-
ceze, italiene, poloneze și altele. Impună-
torul volum în 4° *Spectacolele lumii*
1970—75, tipărit de editura belgiană Med-
dens, sub îngrijirea lui René Hainaux,
așază spectacolul *Matca* (prezentat la Var-
șovia, în stagiunea Teatrului Naționalor,
de către Teatrul Mic din București) printre
operele scenice reprezentative ale epocii.
Dealtminteri, caracteristicile literaturii
dramatice sînt, în esență, și ale poeziei,
prozei, eseisticii lui Marin Sorescu, azi
scriitor de notorietate mondială. Piesele
(și spectacolele românești cu piesele sale),
exegezele (românești și străine), Semina-
rul republican ce i-a fost consacrat în
1981, la Deva, și alte date au configurat,
în materie dramaturgică și teatrolgică,
ceea ce aș numi *Conceptul Sorescu*.

Piesele au fost suspectate, adesea, de
încifrare. De estetism. De nebulozitate.
Li s-a imputat ambiguitatea parabolei —
deși toate parabolele lumii, de la aceea a
samariteanului milos și pină la *Teseu* al
lui Gide, sînt ambigue, indeterminate,
scoase din zodia concretului imediat în
favorearea unei generalități care, desigur,
își are în contingent punctul de sprijin și
repererele ideologice, nu însă și reverbera-
țiile filozofice. O aserțiune a lui Spinoza
mi se pare lămuritoare în această privin-
ță: cînd concepem ceva abstract, cum
sînt toate noțiunile universale, conceptele
se întind totdeauna în intelect mai mult
decît pot exista în realitate obiectele lor
particulare. Apoi, intrucît în natură există
multe lucruri a căror deosebire e atît de
mică încît aproape scapă intelectului, se
poate întîmpla lesne (dacă sînt conce-
pente abstract) să fie confundate... Nu este
însă de conceput nici o confuzie, cu con-
diția să avem *norma adevărului*.

Acuza de ermetism adusă uneori auto-
rului nostru cade alături de chestiune. Ca
și dubiul dacă eroii nu sînt cumva prea
imprecizi ca să poată fi raportați la o
realitate dată. Raportarea la realitate se
poate face în multiple chipuri. Apoi, exis-
tă nenumărate ipostaze ale realității. De
pildă: deși în dramele lui Sorescu e vorba
mereu, obsedant, de condiția umană, avem
de-a face în ele nu cu eroi-idei, ci cu
indivizi, care nu sînt acategoriali. Iona e
omul în condiția lui umană, în fața vieții
și a morții — cum zice autorul însuși —,
dar în același timp, ca realitate drama-
tică, e un ins anume, prins în balene con-
centrice, și care se va sinucide. „Iona, Pa-
racliserul, *Matca* — mai adaugă drama-
turgul — sînt ipoteze ale solitudinii; fie-
care din eroii cărora am încercat să le
dau viață (subl. ns.) este un luptător
pentru una din marile dimensiuni ale

omului”. Dar fiecare are și o funcție
umană, convertită, în plan dramatic, în-
tr-o atitudine și o acțiune: Iona rivnește
la cunoașterea deplină, Paracliserul stră-
punge transcendentul pentru a desco-
peri adevărul suprem, Irina își ia răs-
punderea perpetuării ființei „ca matrice
responsabilă de destin”, Cățărătorul re-
nunță la natura astrală pentru a redesc-
coveri natura terestră. Chiar și Tepeș
caută etiologia erorii istorice tragice. Ei
apar cu atît mai umanizați, cu cît sînt
solitari, luînd pe cont propriu suiful spre
absolut, cu jertfa dinainte acceptată. De-
altminteri, în același sens hermeneutic pot
fi interpretate și *Zamolxe* de Blaga, sau
Omul care și-a pierdut omenia de Horia
Lovinescu. Actele lui Cain și ale lui Abel,
personajele lui Sütö András, au rațiuni
existențiale și, deopotrivă, telurice, care
pot fi examinate și printr-o analiză de
model sociogenic, căci, prin extrapolare,
relațiile fraților și disputa lor vizează ge-
neza unor raporturi caracteristice societă-
ților actuale.

Și postulatul istoric capătă o altă foca-
lizare: insul învinge destinul prin sacri-
ficiu consimțit, înălțîndu-se deasupra ca-
lamității istorice sau naturale (Iona, Te-
peș, Irina), cu spirit prometeic, scrierile
lui Sorescu configurînd astfel un tragic
altruist, indubitabil de substanță uman-
nistă. O fac „simulînd grimasa tragică” ?
(vezi Dicționarul „Scriitori români”, Ed.
Științifică și Enciclopedică, 1978). Nu cred.
Nu cred, în genere, că e vorba de simu-
lări în această dramaturgie (ea fiind, în
unele cazuri, pretextuală — ceea ce e
altceva). Mai curînd socot că ea pro-
duce o experiență autentică provenită din-
tr-o revelație tragică: imposibilitatea li-
bertății totale a individului, a cărui luci-
ditate descoperă că dincolo de propria ei
limită ultimă e autoanularea ființei. Veș-
nică, însă, și inbranlabilă, stăruie spe-
ranța.

Cît de preocupată e dramaturgia sores-
ciană de ființe se mai poate vedea și din
individualizarea cutezătoare a grupului,
ori a grupusculului uman: *ceata* (în
Pluta Meduzei), *oastea* (în *A treia țeară*),
curtea (în *Răceala*), *satul* (în *Matca*). Po-
porul e figurat uneori printr-un singur
erou, cum e Mînică, vizionarul, în *A treia*
țeară. O modalitate clasică, în fond, dacă
ne gîndim că o funcție oarecum asemănă-
toare îndeplinește Tiresias în *Antigona*,
sau aristofanescul Trygeu în *Pacea*.

„Pentru mine — declară dramaturgul
nostru — omul e, în același timp, o indi-
vidualitate, un suflet și un lanț de piscuri,
de neclintit”.

O mitografie soresciană va descoperi în
textele dramatice mituri biblice: Iona și
Chitul (Biblia, Iona, cap. 2: „Și Dumne-
zeu a dat poruncă unui pește mare să în-
ghită pe Iona. Și a stat Iona în pîntecele

peștelui trei zile și trei nopți. Atunci s-a rugat Iona, din pintecele peștelui... Și Domnul a dat poruncă peștelui și peștele a aruncat pe Iona la țarm!" ; Potopul și Arca — în *Matca*, Pomul cunoașterii — în *Pluta Meduzei* (*Facerea*, 1—2 : „...iar în mijlocul raiului era pomul vieții și pomul cunoștinței binelui și răului”) și alte condensări poetice ale istoriei omului și naturii. Ele sînt selectate și dramatizate din perspectivă tragică. Poetul nu e interesat de demitizări — cum i s-a reproșat, ori cum s-a constatat, pur și simplu (de altfel, a și protestat contra termenului atribuit), ci remitizează în ordine logică și istorică, așa cum fac mai toți dramaturgii moderni, de la Camus și Brecht la John Arden și Tom Stoppard, cum se întîmplă și în dramaturgia noastră, de la Camil Petrescu la Mihnea Gheorghiu. Sorescu oferă, prin remitzare, simboluri de o mare densitate nucleică, în care ontologicul se conciliază cu gnoseologicul. Foarte adîncă, de o mare subtilitate, în simbolistica soresciană, e absența lui Tepeș și difuziunea lui ca zeitate proteică, răzbunătoare, în oameni, animale, fîntini, pămînt pirjolit etc. (în *Răceala*) — enigmă mitică înfricoșătoare pentru Mahomed invadatorul — și, invers, absența lui Mahomed (*A treia țeapă*), care e geniul malefic, opresiv, invizibil și totuși omniprezent, cumulînd toate vicisitudinile istorice într-o primejdie mortală pentru comunitatea națională valahă.

Sorescu folosește, de asemenea, mituri antice (în *Lupoica mea*) și, bineînțeles, mituri românești ce hrănesc specificitatea națională a acestei dramaturgii. Arhetipurile propuse au, în constituția lor, un fond de ancestralitate. Sînt văzute, prin simboluri, alegorii și ritualuri, momentele fundamentale ale existenței. Natura e respectată fabulos și șolțic, ca în basme, continuîndu-se perspectiva antonpannescă, materia originară capilarizîndu-se însă în formulele intelectuale moderne, cu ceremonial narativ — cum ar fi spus Călinescu, a cărui observație despre Creangă se potrivește și autorului nostru : plăcerea folclorică pe care o stîrnește e de rafinament erudit.

Teatrul sorescian e, în fond, popular, exoteric, grefat pe elemente caracteristice unui nou standard de civilizație ; acesta, marcat de convulsia uriașă pe care a generat-o absorbția unor mari mase țărănești de către mediul citadin (ce le-a pervertit reprezentările despre lume și modul de organizare a vieții), iar pe de altă parte, de procesul lent, dar insistînt, de desruralizare, dacă se poate spune așa, a satului însuși, prin delicvescența patriarhalismului, în toate formele de viață și de muncă.

Parte dintre obsesiile scriitorului, recognoscibile în piese — dar și în roma-

nul *Trei dinți din față*, cași în numeroase poeme — își pot avea sorgintea tocmai în fondul mitic românesc : *Apa* (plutirea, curgerea — principiu al vieții și totodată semn tanatic, acoperind tot universul în *Matca*, aducînd amintiri și ducînd viitorului mesaje ale prezentului („Apcele au cuprins totul... *Încăperile se vîd ca într-un acvariu transparent. Tot ce poate pluti — cutii, sticle, vâdra de apă etc. — plutește...*”), fiind chiar mediul ambiant în *Iona* — dar nu un mediu inert, ci marea într-o mișcare continuă („*Cercul apa în natură, circulă*”) ; *Focul* (în *Paraciserul, A treia țeapă*) ; *Lemnul*, copacul, ca punte de legătură între pămînt și cer (în *Pluta Meduzei* — „*un fel de copac*” ; în *Matca* — semn terestru trainic, „*un stejar uriaș, cu o scorbură mare*”, în care Irina se adăpostește de potop, „*Dacă acesta este potopul... poștiți în arcă!*” ; apoi frasinul în care s-a refugiat Sandu Poantă, țînînd-o în brațe pe logodnica lui moartă, Silvia), sicriul, pluta, scîndura (în *Există nervi*), țeapa — arbore esențializat, cu un teribil fruct unic, care „se coace” pînă la putrezire și, deopotrivă, un însemn mitic al continuității istorice („*Nici nu e o mie de ani de cînd pe aici ostașii mureau rizînd, aruncîndu-se de sus în virful sulițelor. Sulițele au rămas înfipte, au prins rădăcini, au crescut voinicește, sînt codri...*”). „*Tepeș — zice autorul — rămîne lipit de pămîntul și cerul vremii lui. Îl vîd ca pe o grindă la nevoie, ori chiar căprior, ori țeapă, susținînd unul dintre momentele de boltă*”. Iona ar fi vrut să facă „*o barcă de lemn în mijlocul mării. Construcție grandioasă de stejar geluit... Ar fi ca un lăcaș de stat cu capul în mîini în mijlocul sufletului!*” ; *Pămîntul* (plaja în *Iona* ; „*Pămîntul meu!*” — țîpă Cățărătorul în *Pluta Meduzei*).

În sistemul metaforic atît de personal al lui Marin Sorescu, elementele primordiale, pe care cei vechi — Thales, Anaximandru, Anaximene, Anaxagoras, Pherekyde, Archelaos — le concepeau ca principii ale universului, devin substanțe ale dramaticității. Puternica și complicata infrastructură a acestei literaturi e filozofică. *Iona*, *Matca*, *Pluta Meduzei*, *Lupoica mea* (într-o măsură), *A treia țeapă*, *Răceala* (cu precizările speciei artistice căreia îi aparțin) sînt originale retrodicții, adică, așa cum definește dicționarul această operație epistemică, reconstituiri recurente ale temporalității unor fenomene, parcurgerea mintală a drumului invers sensului desfășurării evenimentelor, de la consecvent la antecedent, de la efect la cauză, de la o stare actuală la una anterioară, restituindu-se momente succesive ale diacroniei obiective, oferindu-se ipoteze genetice, într-o necurmată apropiere de esențe.