

Conceptul Sorescu

(II)

Ein piesele soresciene o varietate de haz negru, de extracție cultă, ținând de tanatologia scriitorului. Eroul care moare „provizoriu”, ca să renască mereu, fiind doar „răcit” (*Răceala*), femeia căreia apa i-a ajuns până la gură (*Matca*) și strigă „*Ce limpede le văd pe toate. Apa e turbure, dar capul mi s-a limpezit. M-am limpezit în apa turbure...*”, Paracliserul, care-și dă foc cu „*mucul ăsta de luminare... Să văd dacă mai e bun de ceva... O să-l las să ardă... pînă la capăt... Așa, de sufletul meu...*”, turcul și românul care, trași în țepă, au o controversă cu privire la cauzele reumatismului, unul întrebând : „*Vrei să-ți spun eu de ce te doare?*”, celălalt surclasînd : „*De ce?*” „*Ghici!*” „*De ce?*” „*Te doare pentru că o să pierdeți bătălia*” sînt mostre din acel umor pe care André Breton, în cunoscuta-i „*Anthologie de l'humour noir*” (J. J. Pauvert, 1966), îl numea „*un stil de viață și de moarte*”. În esență, însă, umorul sorescian e popular, travestiul unei atitudini de împotrivire față de nenorociri și calamități, și de devalorizare a adversarului, văzut ca riziabil. E și un denunț polemic continuu al poncifelor istoriciste, arhaizante, filozofarde, folclorizante, sentimentaliste. Și moartea e luată în ris, desfrunzită și descojită, reevaluată ca fenomen natural, în firea lucrurilor. E, aici, din nou, o trăsătură a specificității naționale; Zarifopol a formulat ideea că la români există „*vocația risului ca artă și simțul comicului ca instinct fundamental*”.

Un tânăr cercetător actual (într-un articol mai vechi din revista „*Cronica*”) avea impresia că la Sorescu „*se poate vorbi de o uscăciune înviorată (nu totdeauna fericit) prin glume și poznașe echivocuri*” și că tragismul ar fi din cînd în cînd „*corupt*” de „*un irepresibil spirit de farsă*”. Ar trebui deci să ni-l în-

chipuim pe poetul dramatic scriindu-și textele în cheie tragică, după care s-ar apuca de presărat prin ele witz-uri? Sau întrerupîndu-și arpeggiile grave pentru că pornirea spre farsă îl face să se sufoce de ris? E, firește, un mod discutabil de a dezghioca procesul de creație al unei opere atît de complexe, în care mixajul genurilor e săvîrșit atît de propriu și surprinzător. Scena momiilor venite la priveghi (*Matca*, tabloul 3) e întru totul tipică, măștile confundînd volt identitățile, fiul — cu tatăl, defuncții — cu vii, moartea — cu nașterea, pentru a ușura clipa de povara-l funebră și a sublinia perindarea firească a momentelor (IRINA: „*Tata spunea c-o să mă faceți să rid... că ași avea adică mult umor... de calitate*”) și, într-adevăr, ei (ori ele) nu pleacă, nu pot pleca pînă nu-și împlinesc acest rost („*Noi nu plecăm pînă nu ride mama mortului*”); se duc numai după ce o văd pe Irina că hohotește [MOMIILE (șopăind): „*A ris! A ris!*”... „*noi ne-am făcut datorია...*” — adică să-l „petreacă” pe bătrînul stîns și să-i menească noului născut].

Spectrul comic sorescian are nenumărate nuanțe, de la rabelaisian la poesc. Sarcasmul, burlescul, maliția, gluma blajină, poanta crudă, grotescul, parodia, calamburul (uneori excesiv) sînt expresii ale unei stări de spirit prin care se tinde a se corecta deteriorările pasagere ale normalității sub imperiul unei catastrofe, prin optimism fundamentat cu încrederea în puterea uriașă a omului de a se regăsi mereu pe sine. Ironia soresciană, policromă și incisivă, operînd în circumstanțe grave, tinde a minimaliza primejdia și a reduce la derizoriu statura forței potrivnice; e risul lui David în fața lui Goliat, cel întii batjocorit și apoi ucis. Aceeași ironie își propune și relativizarea certitudinilor ruginite care închistează gîndirea, combaterea fetișurilor și

dogmelor ce cată a încarcarea conștiința liberă. „*Ironia sa poetică* — observă Ovid S. Crohmăniceanu — *ar fi o consecință proprie dubiilor spiritului și traumelor sensibilității contemporane*”. Și-apoi, autorul pretinde că scrie „olteneste”, ceea ce implică un anume tip de umor românesc, pe tiparele psiholingvistice ale satului oltean (Eugen Simion), cu luarea în deridere a fenomenelor contrariante prin răsuciri iuți ale gândirii și mimări ale candorii, cu aglomerarea antinomiilor în vorbire, perifraze oblice, omonimii năstrușnice, prelungite la infinit, interogații și exclamații în trombă, construcții morfologice sincopate în cheia perfectului simplu ș.a.m.d.

Cronicarii teatrali (ca și cei literari, dealtfel) nu vor obosi să-i impute scriitorului excesul de fantezie umoristică. Plăcerea de a glumi, de a spune, horațian, adevărul rizid va fi totdeauna sancționată în numele gravității obligatorii, și zimbetul va sta mereu sub culpa facilității, mai ales când se va ivi în construcțiile de orientare tragică. Va trebui să deosebim, totuși, umorul substanțial — care poate fi, într-o tragedie, de resortul detentei sau chiar al jubilației în descoperirea adevărului de dincolo de sacrificiu — de cel pus ca zorzoană și căruia i se înfige epitetul de „facil”. Apoi, umorul se cere cercetat în natura însăși a operei, în stilul ei; căci ar fi imposibil să-l extragem dintr-o tragedie voltairecană sau dintr-o dramă goetheană, ori dintr-o piesă de Strindberg, unde dezlănțuita și amara ironie e chiar placenta stilistică. În piesele istorice ale lui Sorescu, în dramele sale ontologice, personajele conștientă lumea, istoria, natura, cu detașare, condescendența omului față de evenimentele ce încearcă a-l anihila fiind rezultanta unei înțelegeri superioare a cursului vieții, caracterizată de umor filozofic. Într-o atare accepție, e greu a se susține că există „o abundență de gag-uri” sau că „umoristul prea își dă în petie”. Comedia *Există nervi* e, toată, în aparență, un joc de-a vorbele, într-o cascadă de asocieri și disocieri semasiologice, de inocentente clocniri caricaturale între semnificațiile divergente acordate obiectelor și locurilor. Până la un punct i s-ar potrive, ca partitură muzicală, *După-amiaza unui faun* de Debussy. Sub vesela aparență de tip absurd se ascunde însă o problemă serioasă și se cristalizează o alertă față de funcționarea unui mecanism de pervertire a convingerilor prin presiune psihică din exterior, ducând la adoptarea unei viziuni halucinant deformatoare asupra realității. Nu e nimic nebuloasă aici; se denunță, „cu o admirabilă seninătate, haosul și confuzia vieții moderne, care obliterează identificarea justă a lucrurilor și adevărata comunicare

intre oameni” (Edgar Papuc). Prin urmare, exagerarea ar opera în plan artistic ca un principiu constitutiv. Cum prelindea Nietzsche, sint împrejurări în care supramăsura poate fi adevăr.

Limbajul dramaturgiei soresciene merită oricum o cercetate aparte, căci eroii de demult vorbesc limba de azi, iar eroii de azi amestecă graiul arhaic și cel modern în cele mai neașteptate „ziceri”, cu caracter paremiologic ori de sentență filozofică, în alăturări uimitoare de imagini lirice și parodieri ale lor, expozeu documentar și oratorie fantastică, accente elegiace alternale pe nepregătite cu scințelieri bufone — limbaj de factură shakespeariană, într-un extraordinar de îmbelșugat flux lexical.

Limbajul modern e, în general, o cucerire a dramaturgiei istorice românești actuale, care, problematizând și politizând, era și normal să privească altfel lucrurile, în raport cu drama romantică, eliberându-se de expresii bolovănoase rostogolite sub imperativul culorii localizante. Horia nu-i putea vorbi împăratului de la Viena, nici crunților săi judecători chezarocrăiești, la lungile interogatorii, în grai arhaic-dialectal sau în întorsături latinizante, ci, probabil, așa cum o face în piesa lui Al. Voitin. Nici Ștefan nu avea cum să scrie Europei întregi în flori-turi de psaltire, ci în stilul epistolar diplomatic care e al zilei de azi — ca în *Săptămîna patimilor*. Dealtfel, cine citește scrisorile și actele lui Petru Rareș înțelege fără dificultate că el era un om modern al timpului său și că se rostește în chipul cel mai natural ca atare în piesa ce i-a fost consacrată de Horia Lovinescu.

Sorescu a dus mai departe tendința existență, făcându-i pe eroii săi să vorbească o anume limbă de azi, construită de el pe modelul limbii vorbite, poetizate și comicizate. Iată-l pe Mahomed lamentându-se: „*Sint într-o criză de creație. V-am chemat aici, ca să vă anunț, de pe această pernă, că de azi m-am lăsat de scris. Vă rog să nu mai stăruiți, hotărîrea mea e luată. Dau ordin să nu mă mai considerați poet gentil și să mă scoateți din abecedar. N-am talent. Mentrea mea e să cuceresc lumea nu cu pana, ci cu sabia*”. Iată și o zicere a lui Tepeș: „*Programul meu e pentru acum. În conjunctura asta. E drept, nici mie nu-mi place. Dar sint Domn. Nu pot să fac mofturi în fața istoriei...*” Chiar și oștenii, țărani, slugile domnești vorbesc ca „*dinspre azi spre ieri*” — cum afirmă autorul. „*Să-ți explic mecanismul*” — îi spune românul, vecinului său de țeață, turcul; „*Vreau să mori convins că am dreptate* — îi zice Papuc. căpitanului Toma. Numai dînd exemple groaznice, putem, într-un timp ca ăsta, stăvili hoția,

lașitate, vorba lungă, curvia, minciuna, trădarea". „Simțeam nevoia discuției cu un cărturar : nu cu un cărturar și un fariseu, ci pur și simplu cu un cărturar de-al nostru" (Pinzaru, lui Radu cel Frumos) ; „Saltă, fă, din conci — se-ndeamnă țărâncile la frământat pământul moale — dă din mină, biți-o, că pierd ritmul". Minică îl informează pe Domnitor că nevasță-sa, gravidă, „așteaptă raportul meu, să vadă dacă se mai poate naște în Țara Românească"....". Evident, nu toată omenirea din piese vorbește la fel, sînt diferențe clare, caracterizante, între țărani și bizantini, între turci și români. Grandomania furioasă a Sultanului și modestia de fier, atît de calmă, a voievodului valah se exprimă în chipuri felurite. În ansamblu, însă, se vorbește pe deplin înțeles al oamenilor de azi, într-un limbaj popular. „Am dat drumul în piesă vorbelor contemporane — mărturiseste autorul — las-că nici nu cunoaștem limbajul de atunci, și-apoi s-ar fi substituit uneori eroilor și am fi avut în față vorbe, nu fapte". Camil Petrescu ajunsese, cred, cel dintîi, la concluzia că limba piesei istorice nu poate fi aceea a letopisitorilor, nici măcar a ziarelor (pentru epoca pașoptistă — care-l interesa), ci limba vorbită. Dar cum s-o reproduci, de vreme ce n-ai dovezile trebuitoare ? Autorul lui Bălcescu avansa gîndul că „Adevărata limbă literară nu e cea scrisă, ci cea vorbită de popor ; ea este perenă, îmbogățindu-se doar periferic și lepădînd frunze la fel". Sorescu nu se mulțumește nici cu limba vorbită, ci creează un limbaj cărturăresc-țărănesc în care infuzia comicului și poeticului dă construcții surprinzătoare, permeabilizînd filozofemele și conferindu-le colocvialitate teatrală. Întorsăturile de frază sînt imprevizibile, ca și acțiunile eroilor. Alăturarea bruscă a elementelor arhaice și contemporane e și un mod tipic al poeziei soresciene de a defini stări de spirit actuale prin date ale unei existențe revoluate, mimînd acronismul. În *La Lilioci* (după care s-a întocmit și un reușit scenariu dramatic, la Teatrul „Bulandra"), elemente din sfera vieții moderne sînt asimilate exact, sub raport documentar, dar minimalizate sau distanțate cu suspiciune ori rezervă ironică, din eterna, isteța prudentă țărănească față de nou. O scrisoare a lui Proust (către doamna Strauss) susținea că «fiecare scriitor e obligat să-și formeze limba sa, după cum fiecare violonist e obligat să-și formeze „sunetul său"».

În acest înțeles, limbajul sorescian e, într-adevăr, inconfundabil. Așa cum își are filozofemele sale, corelat își are și mantemele sale, în vorbirea eroilor topindu-se percepțiile lor, provenite din sondajul microcosmosului și macrocosmosului, într-un chip ingenuu, ce convertește, chiar dacă nu toldeaua, și vulgarul în suav.

Romulus Diaconescu, care a dat, deocădată, cel mai întins și mai aplicat studiu asupra dramaturgului Sorescu (în „Spații teatrale", *Scrisul Românesc*, 1979), observă, cu finețe, că limbajul „posedă cu adevărat o energie activă, punînd în mișcare mecanisme nebănuite ale gîndirii...". Criticul descoperă în cuvînt două timpuri de receptare : prezentul imediat, legat îndeobște de o poantă, și un timp nedefinit, al permanențelor, ce stăruie prin sensurile perene. Ar exista, deci, o stratificare semantică la nivelul expresiei, dar și una la nivelul frazei. În efectele de limbă (emanație a acțiunii) s-ar străvedea oroarea de emfază a autorului și tentativa de atenuare a tragismului, pentru a nu se degrada în sentimentalism. Lucian Raicu sesizează în acest limbaj „fiorul dilematic", acesta biruind aglomerarea locurilor comune și comentariul umoristic, puse în cale-i de poet, cu, ori fără premeditare. În cartea lui Gheorghe Stanomir („Die rumänische Dramatik nach 1945", Peter D. Lang, Frankfurt am Main-Bern-Cirencester/U.K. 1979), se analizează funcția metaforică a limbajului sorescian și individualitatea sa stilistică.

Azi, opera dramatică a lui Marin Sorescu e bine cunoscută, tipărită (nu în întregime), jucată (în parte). Pînă acum, puțin studiată. Chiar condiția ei umanistă indiscutabilă solicită o cercetare apropiată, după cum intersecțiile dintre metafizică și dialectică, în filozofia ei, își așteaptă încă exegeții. E de o bogăție inepuizabilă — fiecare nouă analiză și fiecare nou spectacol o confirmă. Se poate glosa oricînd, voluminos, pe marginea oricăreia dintre piese. Aș întocmi o carte, dacă aș avea putere și răgaz, despre un vers nescris al lui Marin Sorescu, pe care mi l-a sugerat teatrul său : „Teme-te și speră", cu care se detașează de eminescianul „Nu spera și nu ai teamă", cum se îndepărtează două galaxii una de alta.

Această operă a și intrat în patrimoniul culturii universale moderne. Ne rămîne îndatorirea de a o face pe deplin și integral cunoscută în țara noastră, care a zămislit-o.

